

Ю р и й      Е л а г и н

У К Р О Щ Е Н И Е  
И С К У С С Т В

Ю р и й      Е л а г и н

УКРОЩЕНИЕ  
ИСКУССТВ

Москва  
Русский путь  
2002

ББК 85.315.3  
Е47

ISBN 5-85887-119-4

Текст печатается по изданию:

Juri Elagin

UKROSHCHENIE ISKUSSTV

(Taming Of The Arts. Memoires)/ Preface by Mstislav Rostropovitch/  
Second edition. New York: Hermitage, 1988.

© Copyright 1988 by Carolyn D. Willingham

© М. Ростропович, 1988

© Фукс Антон, оформление, 2002

© Русский путь, 2002

## ПАМЯТИ МОЕГО БОЛЬШОГО ДРУГА ЮРИЯ ЕЛАГИНА

Я прочитал «Укрощение искусств», когда был еще советским артистом и приезжал в США на гастроли. Книга так понравилась мне, что я решил пойти на риск и взять ее с собой, в Советский Союз. Мне повезло — в тот раз меня не обыскали на советской таможне. И я знаю, что многие мои друзья с огромным удовольствием читали эту книгу, хотя тогда любая литература, содержащая критику советского прошлого и настоящего, считалась криминалом и читать ее было опасно.

В страшном 1937 году мне исполнилось 10 лет. Конечно, я не ощущал события 1930-х годов, описываемые в книге Елагина, так остро, как взрослые. Но хорошо помню это общее чувство тревоги и страха. Друзья моих родителей постепенно исчезали в ГУЛАГе. Бывало, мы приходили к ним в гости и вдруг видели на дверях красную сургучную печать. Мы сразу понимали, в чем дело, и уходили. Моих родителей, слава богу, террор миновал, однако многие их друзья были репрессированы. Кроме того, я уже в то время занимался музыкой и хорошо знал, как травили Шостаковича. У нас в семье это очень сильно переживали.

Несмотря на то что многие мрачные стороны жизни тех лет воссозданы в книге Елагина, и воссозданы достоверно, общий тон повествования остается очень мягким и человечным. Многие сцены пронизаны неподдельным юмором. Я очень люблю такую манеру. Особенно интересно мне было читать про людей, которых я знал лично; известных композиторов, профессоров Московской консерватории, музыкантов.

Многие страницы посвящены описанию привилегированной жизни советской верхушки. Высшее партийное руководство имело не только все мыслимые материальные блага — лучшие музыканты, певцы, актеры должны были являться по их зову и выступать перед ними, они смотрели фильмы, которые другим не были доступны.

Но и сами признанные деятели искусства тоже пользовались большими привилегиями. Юрий Елагин очень хорошо и умело — порой двумя-тремя штрихами — воссоздает эту атмосферу Москвы 1930-х годов.

Система привилегий осталась и в послевоенные годы, так что я ее хорошо знаю. Помню, с какой завистью я относился к профессорам Московской консерватории, имевшим так называемую «лимитную книжку» для обедов в ресторане «Арагви». Они ходили туда и потом возвращались в консерваторию немножко навеселе. С одной стороны, я преклонялся перед ними, но, с другой, мне было горько, потому что очень хотелось есть. А когда я получил первую премию на всесоюзном конкур-

се в конце 1945 года, мне тоже дали «лимитную книжку» пополам с пианистом Михновским. В этой книжке были талоны, и вот по этим талонам мы получали в специальном «распределителе» соответствующие продукты, которые сильно отличались оттого, что было доступно другим людям. Также Елагин описывает специальные дома отдыха, специальные больницы, особую систему распределения квартир — всё это осталось и в последующие годы.

Большое место в «Укрощении искусств» уделено Сталину. Его личные вкусы определяли всю музыкальную и театральную политику в Советском Союзе. Если ему не нравился какой-то композитор, исполнитель, актер или драматург, творческая судьба человека обрывалась. Хрущев — тот хоть иногда сознавался, что в музыке он ничего не понимает. Но не Сталин. И не Жданов. Музыкальные познания Жданова ограничивались тем, что он умел двумя пальцами сыграть на рояле «чижика-пыжика». Но при этом считал себя большим эрудитом в музыке и выступал от имени всего народа, так же как и Сталин. У них была одна логика: «Если я чего-то недопонимаю, значит, это просто плохо». А признав что-то плохим, они начинали рубить все, что им не нравилось, под корень.

Сам Юрий Елагин был не только скрипачом, но и тончайшим знатоком музыки. Я очень прислушивался к его замечаниям. Когда он после концерта говорил мне, что вот такое-то место было сыграно недостаточно хорошо, я всегда настораживался и начинал расспрашивать его, почему ему так показалось. Даже когда мне бывало обидно и я возражал ему, в глубине души я знал, что он прав.

Такую же нелюбовь оценкам и пониманию природы прекрасного читатель найдет и в его книге «Укрощение искусств». Он написал ее 40 лет назад, уже живя в эмиграции, потому что считал своим долгом заполнить «белые пятна» русской истории — той истории, живым свидетелем которой он был. Сейчас в России многие говорят о необходимости заполнения «белых пятен», газеты и журналы печатают воспоминания, которые еще три года тому назад, казалось, были бы немислимы на страницах советской прессы. Переиздание книги Елагина в такой момент — событие важное и радостное.

Когда я бывал у Солженицына в Вермонте и рассматривал огромные столы, специально сделанные, на которых грудями разложены были старые газеты, архивные документы, выписки из книг, я воочию мог видеть, как трудна эта работа: правдивое воссоздание прошлого своей страны. Нашу историю фальсифицировали так долго, упорно и безжалостно, что понадобятся усилия тысяч людей, чтобы восстановить правду. В том числе и правду о судьбах нашего искусства. Нужно, чтобы новые поколения знали о том, как подавлялось все талантливое, самобытное,

как серость возводилась на пьедестал, как травля, нападки, непонимание сокращали жизнь таких замечательных художников, как Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Мясковский. Знали и старались не повторять ошибок и преступлений прошлого.

Книга моего друга Юрия Елагина — замечательный вклад в этот важнейший всенародный труд.

*Мстислав Ростропович*

1988

В этой книге описал я то, что видел, слышал и пережил в течение десятилетия 1930—1940-й.

Я приложил все мои старания для того, чтобы быть как можно более объективным и точным, как в изложении фактов и в характеристиках людей, так и в хронологических датах.

Большинство из описываемого мною я наблюдал лично. Большинство из лиц мною упоминаемых я лично хорошо знал. Я не изменял их имен. Это не имело бы никакого смысла, потому что эти имена слишком хорошо известны в Советском Союзе и до сих пор постоянно упоминаются в советской прессе, посвященной театру и музыке. В тех немногочисленных случаях, когда я вынужден был изменить фамилии из соображений безопасности данных лиц, я это всегда оговаривал в примечании.

Хотя смысл всего происходившего в те годы в искусстве Советского Союза был глубоко трагичен, читатель найдет в этой книге многое такое, что произведет на него странное и, возможно, смешное впечатление. Некоторые же факты покажутся ему просто глупыми. И это совершенно естественно. Потому что современное коммунистическое однопартийное государство есть не только самая жестокая и бесчеловечная форма организации из всех созданных когда-либо людьми, но и самая глупая из них.

*Ю. Елагин*

*Houston. Texas  
12 мая 1950 г.*

ЧАСТЬ I

ТЕАТР

*Мефистофель*

Но жизни или смерти ради,  
Молю, ты дай мне пару строк.

*Фауст*

Педант! Ты требуешь, чтоб я расписку дал?

Тебе что нужно, злобный дух? ответь:  
Бумага иль пергамент, мрамор, медь?  
Писать мне грифелем, резцом или пером?  
Уж выбирать ты сам потщишься.

*Мефистофель*

К чему ты тотчас горячишься  
При красноречии своем?  
Листок какой-нибудь. Все равно хороши,  
Ты каплей крови подпиши.

И.-В. Гете. Фауст. Часть I  
(Перевод А. Фета)



## ГЛАВА 1

Весной 1930 года мой учитель Василий Петрович Ширинский — известный московский скрипач и композитор — пригласил меня сыграть спектакль «Петр Первый» во Втором Художественном театре. Сам Ширинский был в этом театре концертмейстером оркестра.

Так в первый раз в моей жизни вошел я в театр с артистического подъезда.

До сих пор помню я то смешанное ощущение любопытства и восхищения, с которым я шел подлинному коридору за кулисами со скрипичным футляром в руках, направляясь в фойе театрального оркестра. По коридору бегали костюмеры, парикмахеры и бутафоры. Навстречу мне шли великолепные вельможи Петровской эпохи в ярких, шитых золотом камзолах, в париках и со шляпами. Перед огромным зеркалом в конце коридора стояло несколько дам в широчайших шелковых платьях, какие носили в конце XVII столетия. На головах у них были необыкновенно сложные и красивые прически. Все они показались мне изумительными красавицами, каких я еще в жизни не видывал. Наконец я вышел на сцену. Рабочие тащили декорации, стучали молотками; кругом висели какие-то занавеси, сукна, канаты, стояла мебель странного вида, сновали люди — словом, шла та деятельная и организованная суета, которая, вероятно, бывает на сценах всех больших театров мира за полчаса до начала спектакля.

Оркестр помещался на самой сцене сбоку, на высокой площадке, куда надо было взбираться по крутой лестнице. Я пришел одним из первых, чтобы успеть просмотреть мою партию.

Постепенно площадка стала наполняться музыкантами, и кругом воцарился тот, всегда милый моему сердцу, шум, который производят несколько десятков настраиваемых инструментов перед появлением дирижера за пультом.

• Так было и сейчас. Появился дирижер, сцену залил яркий свет, стало сразу удивительно тихо... На дирижерском пульте зажглась красная лампочка.

Дирижер взмахнул палочкой. Спектакль начался.

В ту пору мне было девятнадцать лет. За несколько недель до того вышел я из Бутырской тюрьмы ОГПУ, где просидел три с половиной месяца, будучи арестован в одну ночь с моим отцом. Я вышел на свободу «по чистой», т.е. без каких-либо неприятных последствий для меня. Мне было разрешено и дальше жить в Москве. Вероятно, этим я был обязан моему возрасту. Мой отец не был столь счастливым, и когда через шесть месяцев после ареста он вышел из тюрьмы, то получил предписание в трехдневный срок покинуть Москву. Это было в то время обычной мерой по отношению к москвичам, просидевшим некоторое время в тюрьме ОГПУ, обвинение против которых не подтверждалось.

Отец мой происходил из семьи московских фабрикантов. Текстильная фабрика, принадлежавшая до революции моему деду, находилась в 60 километрах от Москвы в городе Богородске. Сам отец получил превосходное образование в Германии и Англии и был первоклассным инженером — специалистом по текстильной промышленности. Моя мать была дочерью директора одной из крупнейших московских фабрик. Она хорошо играла на рояле. Ее любимыми композиторами были Бетховен, Шопен и Лист. Именно матери был я обязан своими первыми музыкальными впечатлениями.

Мой отец не принимал участия в Гражданской войне и года через два после Октябрьской революции 1917 года начал служить как специалист в различных советских учреждениях. К тому же времени (точнее, к 1918 году) относятся и мои первые уроки скрипки у концертмейстера московской оперы Фердинанда Фердинандовича Гроббе. Это был пожилой немец, педантичный и требовательный. Сам он был учеником знаменитого Иоахима и считался в Москве вполне солидным скрипачом.

Когда я начал музыкальные уроки, мои родители и не предполагали, что я смогу стать в будущем профессиональным музыкантом. Как и в большинстве других московских старых семей, музыка не имела в глазах моих родителей репутации серьезного занятия, которому можно посвятить всю свою жизнь. С большим уважением и с восхищением относились только к музыкантам такого масштаба, как Рахманинов, Ауэр или Зилоти. К музыкантам более скромным относились хорошо, но с некоторым предубеждением, как к людям из другого все-таки круга. Это предубеждение

оставалось в силе в течение первого послереволюционного десятилетия.

К тому времени, когда нас с отцом арестовали — осенью 1929 года, — отец служил на большой советской фабрике, где он был главным инженером, а я играл на скрипке уже довольно порядочно. Моя любовь к музыке стала серьезна и устойчива. Я уже начинал подумывать о том, чтобы избрать музыку своей профессией, но отец все еще не хотел об этом слышать.

Тем временем в русском обществе происходили грандиозные перемены, вызванные бурными политическими и социальными процессами и потрясениями. Начиналась сталинская эпоха. Была объявлена беспощадная война «классовым врагам». Началась «ликвидация кулачества как класса». Сотни и тысячи товарных поездов с арестованными крестьянами потянулись в концлагеря на север и на восток.

Старая техническая интеллигенция тоже попала в разряд «классовых врагов». Начались большие процессы инженеров: «Шахтинский процесс», процесс «Промпартии» и другие.

Наша семья была причислена к чуждым и классово-враждебным элементам по двум причинам: во-первых — как семья бывших фабрикантов, т. е. капиталистов и эксплуататоров, и во-вторых — потому, что мой отец был инженером с дореволюционным образованием, т. е. принадлежал к части русской интеллигенции, в высшей степени подозрительной и неблагонадежной с советской точки зрения.

Первым результатом всего этого было то, что летом 1929 года нас всех лишили избирательных прав. Мы стали «лишенцами». Категория «лишенцев» среди советских граждан — это категория неполноценных граждан низшего разряда. Их положение в советском обществе во многом напоминало положение евреев в гитлеровской Германии. Государственная служба и профессии интеллигентного труда были для них закрыты. О высшем образовании не приходилось и мечтать. Лишенцы были первыми кандидатами в концлагеря и в тюрьмы. Кроме того, во многих деталях повседневной жизни они постоянно чувствовали униженность своего общественного положения. Я помню, какое тяжелое впечатление на меня произвело то, что вскоре после лишения нас избирательных прав к нам в квартиру пришел монтер с телефонной станции

и унес наш телефонный аппарат. «Лишенцам телефон не полагается», — сказал он кратко и выразительно.

Отец, однако, продолжал служить на своей фабрике. Он был слишком хорошим и труднозаменимым специалистом, и его очень ценил директор фабрики — старый коммунист, поляк по национальности. Этот директор даже пытался помогать отцу в хлопотах по восстановлению нас в избирательных правах. Однако хлопоты не помогали. В правах нас не восстанавливали. Скоро неминуемо должен был наступить конец службе отца.

Этот конец наступил в одну осеннюю ночь 1929 года, когда раздался громкий стук в дверь и к нам в квартиру вошли два чекиста с ордером на обыск и на арест отца и меня.

После моего выхода из тюрьмы сама жизнь становилась на мою сторону в моем споре с отцом о выборе профессии. Волей-неволей мне приходилось становиться скрипачом. Высшие технические учебные заведения были закрыты для меня как для «лишенца», и после высылки отца на меня одного ложилась забота о добывании средств на жизнь.

После того как я сыграл мой первый спектакль во Втором Художественном театре, мое будущее приняло определенное направление. Необходимость совпала с моими желаниями. Я почувствовал, что без профессии музыканта жизнь не имеет для меня большого смысла.

Я продолжал часто играть в театре, заменяя то одного, то другого из скрипачей оркестра, однако на постоянную службу меня не принимали и принять не могли: я ведь продолжал оставаться «лишенцем».

К этому времени относится начало моего серьезного увлечения театром. Пожалуй, именно этому увлечению буду я в недалеком будущем обязан тем, что мне придется быть близким свидетелем процессов, которые в тридцатых годах потрясли все области русского искусства, быстро превращая его в советское искусство «социалистического реализма».

Необычайной представляется мне всегда история русской культуры на фоне общей истории культуры Европы. Эта великая европейская культура в течение столетий медленно и верно шла к своему расцвету. Веками создавались бессмертные творения. XV век дал Леонардо да Винчи и Рафаэля; XVI — Тициана и Шек-

спира; XVII — Рубенса и Рембрандта; XVIII — Баха и Моцарта. В России же к началу XIX века не было еще ничего или почти ничего. И вот, в течение менее чем одного этого самого XIX столетия, русская культура развилась стремительно и неудержимо быстро догнала своих европейских сестер. Как яркий метеор озарила культура России, в конце прошлого и начале этого века, последние десятилетия великой европейской цивилизации.

Было, по моему глубокому убеждению, какое-то совсем короткое время — возможно, это было во втором десятилетии нашего столетия, — когда русская культура еще продолжала свое восхождение, в то время как культуры других европейских народов уже начали свой путь вниз. Но это время длилось недолго. Вскоре и культура России перешла свою роковую черту и начала спуск, еще более стремительный и неудержимый, чем был совсем недавно ее подъем. И причины этого стремительного упадка иные, чем у других культур Европы: там — естественное одряхление после многовекового расцвета; здесь — насильственное разрушение. Я убежден, что не революционные потрясения 1917-1920 годов и не эмиграция многих выдающихся деятелей литературы и искусства в эти же годы привели к упадку русской культуры — наоборот: культура эта выдержала и революционные потрясения, и даже потерю многих своих блестящих представителей. Смертельным для нее оказался тот яд, который начали вливать во второй половине двадцатых годов сначала маленькими дозами, а затем, с тридцатых годов и по сегодняшний день, — широкой струей. Яд этот — насилие над творчеством, требовавшее лживого, тенденциозного изображения жизни.

Русский драматический театр вписал яркие страницы в историю русской культуры. Искусство каждого театра хрупко и недолговечно. Картины, романы, симфонии остаются жить на века и продолжают давать людям радость, когда не осталось уже ни следа от эпох, в которые они создавались. Не то театр. Еще совсем недавно, каких-нибудь три десятилетия тому назад, было тонкое и своеобразное искусство русского драматического театра на вершине своего расцвета, а сейчас уже и следов его осталось немного. У себя на родине оно поблекло и увяло незаметно, как незаметно стареет человек, которого видишь каждый день. Всему же остальному миру это искусство всегда было неизвестно или почти неизве-

стно. Мало общего имел этот русский драматический театр с современными драматическими театрами во всех странах мира. Я надеюсь не утратить объективности, если позволю себе сказать, что русский драматический театр в пору его расцвета был, вероятно лучшим театром нашего времени, так же как Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд были величайшими из современных театральных режиссеров.

С созданием Московского Художественного театра в самом конце прошлого столетия началась эта новая и самая блестящая эра в русском театре. В чем были ее особенности и ее достижения? Главным достижением русского театра этой эпохи было создание театрального спектакля как совершенного целого. Это были спектакли, которые являлись прекрасными произведениями искусства, в которых ничего нельзя изменить или прибавить, как ничего нельзя изменить в прекрасной поэме и как ничего нельзя прибавить к картине великого мастера. Это касалось не только образов, создаваемых актерами. Великие актеры бывали и раньше, есть хорошие актеры и сейчас. Никогда не бывало такого совершенного синтеза всех компонентов спектакля — работы художника, замысла режиссера, идеальных мизансцен, музыки, специально написанной композитором, и, наконец, игры актеров — от главных действующих лиц до самого незначительного статиста в массовых сценах, как это бывало в лучших спектаклях русского театра.

Искусству русского театра были присущи два замечательных свойства русской культуры вообще: ее космополитизм и многообразие форм. Искусство России никогда не шло по одной дороге. В музыке, живописи и в поэзии существовало всегда множество всевозможных стилей, направлений и школ, казалось бы, совершенно исключаящих одна другую. Как непохожи Чайковский на Мусоргского, Достоевский на Чехова, Рахманинов на Скрябина, Блок на Маяковского, Станиславский на Мейерхольда. Нигде, думаю мне, в мире нет и не было такого множества направлений в пределах одной культуры, как это было в России. Лично я также уверен, что эти качества являются большим достоинством и признаком зрелости культуры, а не ее недостатком.

Русский театр не составлял исключения в этом смысле. Еще в конце двадцатых годов в Москве было множество превосходных

театров, которые отличались друг от друга не меньше, чем, например, отличается Рокфеллер-центр в Нью-Йорке от прекрасной старинной испанской церкви где-нибудь в Новой Мексике. Был Художественный театр Станиславского — благородный и скромный театр, где тончайшие выражения человеческих чувств, самые сложные и противоречивые переживания человеческой души находили на сцене совершенное воплощение. Был Московский Малый театр — более консервативный по традициям и стилю, — театр великолепных трагических и комических актеров старой школы. Был Камерный театр Александра Таирова — изящное и изысканное искусство которого, все пронизанное музыкой, так пленило Европу и Южную Америку во время большого его турне в конце двадцатых годов. Был, наконец, ультралевый театр Всеволода Мейерхольда — этого самого талантливого из всех ультралевых театральных режиссеров нашего века, занимавшего положение в новом театре, подобное положению Пикассо в современной живописи. В театре Мейерхольда актеры произносили свои монологи, стоя на вершине какой-нибудь странной конструкции, напоминающей стальной каркас недостроенного небоскреба, или въезжали на сцену через зрительный зал на настоящем мотоцикле (в спектакле «Учитель Бубус»), или стреляли в публику из настоящего пулемета (в спектакле «Последний, решительный»). Все это всегда было талантливо и интересно. Во всем кипела живая творческая мысль и производились поиски нового.

В лучших театрах Москвы и Петербурга еще с начала прошлого столетия установилась традиция создания постоянных трупп. Раз поступив в труппу Московского Малого или Петербургского Александрийского театров, актер часто оставался в ней до конца своих дней. Мало того, часто профессия актера становилась достоянием одной определенной семьи и переходила из рода в род, из поколения в поколение. Так, например, наш современник — актер Малого театра Михаил Садовский является сыном актера этого же театра Прова Садовского, внуком актера Михаила Садовского и правнуком знаменитого актера Малого театра середины XIX века Прова Садовского.

Трудно себе представить, что еще живущая в наши дни актриса этого же Малого театра Александра Яблочкина поступила на сцену в 1888 году, а в начале нашего столетия был на сцене Ма-

лого театра отпразднован юбилей пятидесятилетия сценической деятельности ее матери — актрисы Яблочкиной.

Эту традицию укрепил и развил Станиславский также и в Московском Художественном театре. Группа Художественного театра — а немного позднее и всех других лучших московских театров — представляла собой одну большую семью — дружную и спаянную. Каждый член этой семьи знал, что от него требуется не только его талант, его добросовестная и жертвенная работа для сцены, но и определенные человеческие и моральные обязательства по отношению ко всем его коллегам и к театру в целом. Как послушник в монастыре становится монахом после длительного искуса, так и каждый член труппы Художественного театра или его студий (у Художественного театра было четыре студии) принимался после тщательной проверки и отбора. Внутри театра существовал строгий кодекс этики, как художественной, так и общечеловеческой. Понятие чести артиста и человека так же, как честности и скромности в искусстве и в жизни, стояли на большой высоте. От члена труппы требовались самоотверженность и полное бескорыстие. Если было нужно, актеры (так же, как и музыканты, и рабочие сцены) могли репетировать дни и ночи напролет, не задумываясь ни на минуту ни о собственной усталости, ни о том, сколько им за это заплатят и заплатят ли вообще. Материальная сторона вообще играла совершенно второстепенную роль для каждого из актеров. Было бы, например, совершенно невозможно себе представить, что актер мог уйти из труппы в другой театр только потому, что ему там предложили больше денег.

Эти превосходные традиции распространялись из Художественного театра на все театры, которые были творчески близки к нему, в первую очередь — на его студии.

За кулисами МХАТа 2-го, бывшего еще недавно Первой студией Художественного театра, царил прекрасная атмосфера, полная непередаваемой прелести и очарования. В те дни, когда я впервые пришел за кулисы этого театра, атмосфера его представляла потрясающий контраст с окружающей жизнью — жизнью Советского Союза в 1930 году. Кругом шло знаменитое сталин-



ское «наступление на классового врага по всему фронту». Производились аресты десятков тысяч невинных людей, тюрьмы были полны, в деревнях подавлялись с невероятной жестокостью крестьянские восстания — отчаянные попытки сопротивления ненавистной коллективизации. Кругом были доносы, ложь и страх; в огромной стране начинался голод.

...А за кулисами Второго Художественного театра царили благородство и сердечность товарищеских отношений, полное отсутствие обычных в театрах зависти и интриг, бескорыстное служение искусству и беззаветная преданность своему театру и его идеалам. Замечательно то, что эти прекрасные особенности закулисной жизни распространялись не только на актеров, но и на все другие группы театральных служащих, в том числе, конечно, и на оркестр. Это очарование кулис московских драматических театров было одной из причин того, что многие отличные музыканты охотно шли на службу в оркестры этих театров. Так, в оркестре Второго Художественного театра, кроме моего учителя Василия Ширинского, служил виолончелист О., который был одновременно солистом Московской филармонии. Наш первый альтист был одновременно лидером группы альтов в оркестре московского Радиоцентра, один из вторых скрипачей, В.А. Власов, является сейчас известным композитором и директором Московской филармонии.

Эти интеллигентные и интересные люди отнеслись ко мне — совсем молодому и неопытному их коллеге — с исключительным вниманием и большой товарищеской чуткостью. Зная тяготы моего официального положения — человек, лишенный избирательных прав, — они не только не чуждались меня, но старались выказать мне свое особенное расположение и симпатию. В первые же дни моей карьеры музыканта я столкнулся с одной замечательной особенностью, которая всегда была присуща огромному большинству людей русского искусства. Эта особенность заключалась в глубоком и искреннем сочувствии своим коллегам, по тем или иным причинам попавшим в немилость к советской власти, подвергавшимся гонениям и преследованиям со стороны правительства. Это сочувствие всегда проявлялось и проявляется и сейчас как по отношению к таким скромным музыкантам, каким был я и то время, так и к самым выдающимся представителям русского

искусства. Последующие годы истории искусства в Советском Союзе будут полны примерами такой прекрасной солидарности, иногда переходившей в настоящую героическую оппозицию точке зрения и действиям советского правительства.

Через несколько месяцев после описываемого — в конце лета 1930 года — я получил открытку с вызовом в избирательную комиссию. Вызов был совершенно неожиданным для меня, так как прошения о восстановлении меня в избирательных правах отдельно от родителей я не подавал, а родители мои к этому времени уже успели получить отказы из всех инстанций.

Помню, идя в эту избирательную комиссию, я взял с собой скрипку. Я чувствовал, что как музыкант я мог рассчитывать на более снисходительное отношение к себе, а скрипка в моих руках должна была все время напоминать комиссии, что я был именно музыкантом, а не кем-нибудь другим.

За столом в избирательной комиссии сидело трое пожилых людей, по виду и по одежде — простые рабочие. Это были еще те типы старых коммунистов — участников восстания 1905 года и Гражданской войны, которые с началом сталинской эры начали быстро исчезать из всех официальных учреждений и к середине 30-х годов частью перебрались обратно на свои фабрики и заводы, где они работали до революции, а частью были посажены в концлагеря и ликвидированы. Ко мне эти трое отнеслись с грубоватой приветливостью. Было такое впечатление, что вопрос обо мне был у них уже заранее решен в благоприятном смысле.

— Что у вас, товарищ? — спросил один из них, вероятно председатель комиссии, показывая на скрипичный футляр. То, что он назвал меня «товарищ», а не официально — «гражданин», уже было хорошим признаком.

— Это моя скрипка, — ответил я. — Я только что играл на репетиции во Втором Художественном театре.

— Разве вы работаете? — удивленно спросил другой член комиссии.

— К сожалению, работаю только временно.

Я показал удостоверение из театра о том, что я играл несколько спектаклей, замещая постоянных театральных скрипачей.

— Постоянно служить я ведь не могу — не имею права как лишенный избирательных прав.

— Плохо ваше дело, — сказал председатель, добродушно усмехаясь в усы, хитро подмигнув своим соседям. — Я так считаю, что придется нам помочь молодому музыканту. Как вы думаете, товарищи?

— Да уж нечего делать, придется, — сказал другой член комиссии — человек с суровым морщинистым лицом старого русского рабочего. — Мы ему поможем, а уж он нам за это сыграет.

— А мы попляшем, — сказал третий, передавая председателю на подпись какую-то бумагу.

— Иди-ка ты, товарищ дорогой, спокойно домой со своей скрипкой, — обратился ко мне председатель, — а мы тебя в правах восстановим и пришлем тебе о том извещение. Будешь ты и служить, и играть сколько тебе угодно для пользы рабочего класса.

Я ушел обрадованный и еще более удивленный. Не такого разговора ожидал я, идя в такое страшное учреждение, каким была избирательная комиссия. По неведению своему и по неопытности я готов был приписать мою удачу хорошему впечатлению, которое я произвел на членов комиссии, или просто добродушному и милому характеру трех вершителей моей судьбы. Я тогда еще не знал, что мне выпадала счастливая судьба — принадлежать к той единственной части русской интеллигенции, на которую почти не распространилась жесточайшая классовая и социальная дискриминация эпохи первых двух сталинских пятилеток и которая начала пользоваться исключительной снисходительностью и благоволением советской власти с первых же лет сталинской эпохи. Уже тогда, когда я был вызван в избирательную комиссию, т. е. в 1930 году, даны были директивы этим комиссиям о возможно более мягком и внимательном отношении к людям искусства. Но, конечно, тогда никто не мог предполагать, что еще через несколько лет — к середине 30-х годов — артисты, музыканты и певцы займут такое неслыханно привилегированное положение в советском обществе, какое разве что занимали их предшественники в античных государствах Греции и Рима, да и то вряд ли, и какое, без сомнения, они никогда и нигде не занимали в новейшей истории человечества.

Через несколько дней я получил извещение о том, что я восстановлен в избирательных правах, а еще через некоторое время я

поступил на постоянную службу скрипачом в оркестр Второго Художественного театра.

В это время — на рубеже двадцатых и тридцатых годов — искусство в Советском Союзе переживало переходное и неопределенное время. В стране началась грандиозная ломка всего строя жизни и быта, но до искусства все это еще не дошло или, вернее, начинало доходить постепенно и всегда с некоторым опозданием. В искусстве к 1930 году еще не вполне исчезла либеральная и толерантная атмосфера времен нэпа, которая продолжалась во всей стране с 1922 по 1928 год. Эти шесть лет были единственным временем в истории советского государства, когда существовал довольно тесный контакт с Западом,

Программы симфонических концертов пестрели именами современных западных композиторов. В оперных театрах шли оперы Альбана, Берга, Кршенека, Шрекера и Курта Вейля. На сценах драматических театров ставились пьесы О'Нила, Бен-Хекта и даже Оскара Уайльда и Метерлинка (не говоря уже о западных классиках). В Москве в то время можно было увидеть решительно все: от Аристофана до Шекспира, от Расина до Гоцци и Гольдони, от Мериме и Бальзака до Ибсена и Стриндберга. В витринах книжных магазинов выставлялись изящно изданные полные собрания сочинений Анри де Ренье и Жюль Ромена. Пикассо и Матисс влияли на московских художников тех лет больше, чем Репин или Суриков, струнные квартеты играли сочинения Хиндемита и Казеллы. На эстрадах лучших концертных залов Москвы и Ленинграда Жозеф Сигети, Артур Рубинштейн и Андре Сеговия восхищали восторженную публику своим несравненным искусством. Джаз начал свое триумфальное шествие по Советскому Союзу. Вся советская художественная жизнь тех лет была бесспорно заражена космополитическим духом в высшей степени. И театр, и музыка, и живопись, и даже, в некоторой своей части, литература — все в своих формах, а иногда и в содержании, перекликалось и искало творческих связей с близкими художниками Запада.

Чисто коммунистические организации в области искусства, так называемые «Ассоциации пролетарских» композиторов, художников и писателей, объединяли в те годы небольшое количество достаточно бездарных людей. Они не играли значительной

роли в художественной жизни страны и, что особенно важно, не имели большой власти.

С началом сталинского «наступления на классового врага» в конце 1928 года положение стало медленно, но верно меняться. Творческая свобода начала подвергаться все более и более сильному зажиму со стороны партийной цензуры, все более и более грубой и безжалостной критике с «классовых пролетарских позиций».

Пролетарские группировки начали поднимать головы и постепенно забирать власть. Идеология большевизма начала серьезное наступление на искусство, пожалуй, впервые за все время существования советской власти. Вначале эта агрессия была не слишком стремительной и не шла сомкнутым фронтом. В ней было много отдушин и прорывов. К 1930 году театры сохраняли еще многое от свободной атмосферы «золотых времен нэпа». Еще шли многие из превосходных старых спектаклей, проникнутых духом гуманизма и любви к людям, в которых не было ни малейшего следа воинствующей большевистской пропаганды. Шли многочисленные пьесы западных драматургов. Только изредка ставились новые советские пьесы о Гражданской войне или о только что начинавшемся «социалистическом строительстве». Это была необходимая дань времени и вполне сносная плата за право на относительно свободное творчество.

Много было приятных и интересных впечатлений за кулисами Второго Художественного театра, но вскоре испытал я и одно разочарование.

Как-то пришлось мне посмотреть из зрительного зала один из наших спектаклей. В нем было много музыки, и хорошей музыки, которую я очень любил. Все было прекрасно в этом спектакле: и талантливый замысел режиссера, и превосходная игра актеров, и декорации, написанные рукой большого мастера, с глубоким знанием эпохи и места действия. Но вот хороша ли была музыка — об этом судить было трудно. Музыка было очень плохо слышно, и часто можно было уловить лишь неясный звуковой фон, в котором не только нельзя было расслышать звучание отдельных инструментов, но иногда трудно было уловить даже мело-

дию. Исключение составляли только те места, в которых участвовали медные инструменты.

Причиной этого было расположение оркестра не перед сценой, как обычно, а за сценой. Этот обычай ввел Художественный театр Станиславского с целью возможно меньшего отвлечения от главного, т.е. от того, что происходит на сцене, а его старшее детище — Второй Художественный театр — пошло в этом отношении еще дальше, поместив оркестр за сценой сбоку, на специальной площадке и отгородив его от зала особым бархатным занавесом. Я тогда еще не знал, что каждому из хороших московских драматических театров была присуща определенная, ему одному свойственная степень музыкальности. Второй Художественный театр был одним из наименее музыкальных. Выходило так, что большинство усилий и композитора, и дирижера, и оркестра проходило незамеченным для зрителей, а качество самой музыки не имело большого значения: она могла быть лучше, а могла быть и хуже — никто бы этого не заметил. Только традиция Художественного театра да знаменитая заповедь Станиславского о том, что «в театре нет ничего второстепенного» и что «все важно в равной мере — от актера на сцене и до гардеробщика при входе или билетера в зале», — эта традиция и заповедь были причиной того, что и музыка, и оркестр были хороши. Но, конечно, незначительный результат наших усилий разочаровал меня чрезвычайно.

Весной 1931 года я пошел посмотреть знаменитую трагедию Шиллера «Коварство и любовь» в другом московском театре, тоже в прошлом бывшем одной из студий Художественного театра, — в театр имени Евгения Вахтангова.

Я помню этот спектакль так, как будто я его видел вчера.

Двери зрительного зала закрываются наглухо. Свет гаснет. Вот он уже совсем потух. Погасли и огни рампы. Гаснут, наконец, и красные огни над выходами из зала, и лампочки на пультах дирижера и музыкантов. На несколько секунд в зале воцаряется абсолютная темнота, такая темнота, в которой теряется всякое ощущение пространства. Полная тишина. Зал замер в ожидании. Внезапно перед глазами возникает ослепительный серебряный круг — нечто вроде огромного экрана, диаметром в полную ширину и высоту сцены. Круг сверкает и переливается отраженным светом.

В самом центре круга стоит маленький человек с пышными седыми волосами. На нем коричневый камзол, белые чулки и черные башмаки с пряжками. И внешностью, и костюмом он напоминает кого-то из великих немецких композиторов-классиков, но напоминает неясно, неопределенно: может быть — Бетховена, может быть — Генделя или Баха. Непонятно только, как он стоит в самом центре блестящего серебряного круга, напоминая собой изящный рисунок на старинной тарелке саксонского фарфора огромного размера. Может быть, это только проекция волшебного фонаря на экран? Может быть, это начало какого-то цветного фильма?

Нет, это не волшебный фонарь и не кинофильм. Это стоит живой актер. Вот он взмахивает палочкой, и раздается прекрасная торжествующая музыка. Актер дирижирует великолепно — как настоящий большой дирижер. Звучат валторны и тромбоны, к ним присоединяются трубы, звучат все выше, все напряженней. Вот вступает весь оркестр. Звуки ширятся и, наконец, постепенно успокаиваются. Рождается прекрасная волнующая мелодия. Серебряный круг начинает медленно гаснуть. Мелодия переходит в соло виолончели. Серебряный круг исчез. Виолончель продолжает звучать серьезно и спокойно. Играет превосходный артист. Круг зажигается вновь неярким светом. В нижней левой его части видна декорация скромной комнаты. За пультом стоит тот же старик-музыкант в коричневом камзоле и белых чулках. Сейчас, вместо дирижерской палочки, у него в руках виолончель. Он что-то играет. Это старый музыкант Миллер — одно из главных действующих лиц трагедии Шиллера «Коварство и любовь».

Так начинался этот спектакль в театре имени Вахтангова в Москве.

В самом же конце спектакля, когда герой и героиня трагедии умирают от яда, вновь, как и перед началом, гаснут на секунду все огни в зрительном зале, и опять внезапно загорается ослепительным светом серебряный круг. В центре опять стоит старый музыкант Миллер, а у его ног лежат трупы его любимой дочери и ее возлюбленного. На лице старика неопишущий ужас и беспредельное отчаяние. Сюртука на нем нет, ворот рубашки расстегнут. Он взмахивает руками и опять звучат первые фанфары. Теперь они звучат трагически и безнадежно. Отчаяние старого дирижера

переходит в гнев. В бессилье и ярости грозит он кулаками невидимым врагам. Здесь вспомнил я жест Бетховена, погрозившего кому-то кулаком на своем смертном одре. Но ярость старика снова сменяет безысходное, беспредельное отчаяние. Он закрывает лицо руками, сотрясаясь от немых рыданий. Серебряный круг исчезает. В зале зажигается свет.

Интересно, что этот спектакль (он был поставлен примерно за год до того, как я его увидел) вызвал чрезвычайно неблагоприятные отзывы партийной советской критики, и именно в отношении него был тогда впервые применен термин «формализм». Но в те времена управление искусством было еще далеко от полной тоталитаризации, а мнения газет не являлись приказами. Спектакль продолжал идти и пользовался огромным успехом у москвичей.

Мною овладело одно-единственное желание — во что бы то ни стало поступить в театр имени Вахтангова — самый музыкальный из лучших московских театров. Примерно через полгода я узнал, что в оркестре этого театра освобождается место помощника концертмейстера. Я подал заявление, выдержал конкурс и был принят. Помню, что мне назначили жалованье, которое было почти вдвое меньше того, что я получал во Втором Художественном театре. Ставки в театре Вахтангова, как в театре совсем молодом, в ту пору были значительно ниже, чем в некоторых других театрах Москвы. Но это не имело, однако, никакого значения. Желание мое исполнилось. 1 октября 1931 года я стал вахтанговцем.



## ГЛАВА 2

**Н**а стене большого желтого фойе театра имени Вахтангова в строгой раме красного дерева висит портрет мужчины лет тридцати пяти. Черты его несколько нервного лица свидетельствуют об остром, живом уме и сильной воле. Линия подбородка энергична, но изящна. Красивые темные глаза смотрят открыто и прямо. В прическе, в покрое костюма, в галстуке, повязанном свободно, но не небрежно, — видны благородство, сдержанность и очарование безупречного вкуса.

Это Евгений Багратионович Вахтангов — один из самых замечательных театральных режиссеров нашего времени.

Станиславский был мудр, обаятелен и глубок. Мейерхольд — блестящий новатор и выдумщик формы — был сатиричен и остер. Таиров — музыкален и изящен. Вахтангов же соединял в себе все эти качества без исключения.

Я не имел счастья знать лично этого человека. Он умер в начале 1922 года, когда я был еще мальчиком, всего лишь через несколько недель после официального открытия его собственного театра.

Но в течение всех лет моей работы в театре его имени меня окружали воспоминания о нем, рассказы о нем его любимых учеников и последователей. И невозможно было в стенах созданного им театра не чувствовать постоянно, в нашей повседневной работе, его образа художника, его творческих желаний, мыслей и идей. Когда в нашем театре что-нибудь удавалось, когда режиссер, актер или композитор находили талантливое, яркое, интересное в своем творчестве, то говорили: «Евгений Багратионович был бы рад»... Когда что-нибудь не получалось, говорили: «Это не понравилось бы Евгению Багратионовичу»...

До чего велики были творческая энергия и творческий импульс, которые этот человек вдохнул в свой небольшой коллектив, еще совсем зеленой неопытной молодежи, показывает то, что достаточно оказалось всего только двух спектаклей, которые Вахтангов успел поставить в своей студии до своей смерти, чтобы она продолжала свою работу без него уже как первоклассный театр,

имеющий свои собственные творческие принципы и свой своеобразный творческий стиль. А многие из его учеников стали одними из лучших актеров послереволюционной Москвы.

Евгений Вахтангов начал свою театральную карьеру за несколько лет до Первой мировой войны актером Московского Художественного театра. Вскоре Станиславский обратил внимание на режиссерский талант своего ученика и дал ему возможность этот талант развить и проявить.

Еще совсем молодым человеком Вахтангов начинает педагогическую работу с актерами Первой студии Художественного театра и принимает участие в режиссировании спектаклей. Ко времени Первой мировой войны относятся его первые самостоятельные постановки, из которых постановка «Потопа» Бергера имела в Москве огромный успех и сразу принесла Вахтангову славу и имя первоклассного режиссера. Этот великолепный спектакль о нескольких случайных грешных людях, которые перед лицом неминуемой смерти преображаются и становятся братьями, я видел несколько раз. Он еще изредка шел во Втором Художественном театре в ту пору, когда я там служил.

После революции 1917 года Вахтангов вел режиссерскую и педагогическую работу в нескольких местах одновременно. Кроме занятий в своей собственной студии, он ставил пьесу Стриндберга «Эрик XIV» в Первой студии Художественного театра с Михаилом Чеховым в заглавной роли и занимался с коллективом молодых актеров в еврейской студии «Габима», где он ставил пьесу «Дибук» А-нского на древнееврейском языке (которого, между прочим, сам он не знал). После смерти Вахтангова студия «Габима» выехала из Советской России за границу и совершила большое турне по всему миру, всюду показывая только один-единственный спектакль «Дибук», но и его одного было достаточно для того, чтобы «Габима» завоевала себе репутацию первоклассного театра. Уже много лет тому назад «Габима» нашла свою новую родину в Палестине и продолжает в знойном Тель-Авиве свой творческий путь, который когда-то давно в холодной и снежной Москве указал ей большой русский режиссер Евгений Вахтангов.

Четыре с половиной года, которые прожил Вахтангов после революции 1917 года, были порой его творческого расцвета. В эти первые послереволюционные годы тактичная и гуманная полити-

ка первого народного комиссара просвещения А.В. Луначарского давала полную возможность свободного творчества во всех областях искусства. Все серьезные художественные начинания, независимо от их стиля и направления, получали всегда поддержку Луначарского. Именно ему обязано русское искусство и его представители тем, что благополучно пережили годы революции и Гражданской войны.

В эти послереволюционные годы Вахтангов поставил всего четыре спектакля, но их оказалось достаточно, для того чтобы обессмертить его имя в истории мирового театра. Этими четырьмя спектаклями были: «Эрик XIV» в Первой студии Художественного театра, «Дибук» в «Габиме», «Чудо Святого Антония» Метерлинка и «Принцесса Турандот» Карло Гоцци в собственной его студии. Как видно из этого короткого перечня, Вахтангов был, подобно многим большим людям в искусстве XX века, великим космополитом.

В этих четырех спектаклях Вахтангов осуществил свои собственные творческие принципы и создал свой собственный театральный стиль. Эти принципы и этот стиль были совершенно отличны от стиля его учителя Станиславского, хотя многое из учения Станиславского Вахтангов воспринял и применял, в частности, методы работы с актерами. Но в основных принципах художественного стиля спектакля была огромная разница между учителем и учеником.

Станиславский стремился к тому, чтобы зритель, придя в театр, забыл о том, что он в театре, чтобы он, смотря на сцену, почувствовал, что это и есть сама жизнь, и переживал бы то, что происходит на сцене так, как если бы это было в реальной жизни. Стремясь к этому, Станиславский убирал из своего театра все лишнее, что могло бы отвлечь зрителя от главного — от человеческих переживаний, от глубоких психологических конфликтов и драм, происходивших на сцене. Отсюда исключительная скромность, покой и темные краски всей обстановки Художественного театра. Темно-серые или темно-зеленые тона окраски стен, мягкие ковры на полу, скромные, но удобные, со вкусом сделанные кресла в зале, бесшумно раздвигающийся темно-серый занавес с белой чайкой — эмблемой театра, капельдинеры в скромных форменных костюмах, без обычных золотых пуговиц и позумент-

тов, наконец, оркестр, помешавшийся за сценой и всегда звучащий приглушенно и мягко — как бы откуда-то издалека. Все это вместе взятое располагало к серьезной сосредоточенности и помогало зрителю перенестись в тот мир, который разворачивался перед его глазами на сцене.

Вахтангов же хотел прямо противоположного: «Зритель должен каждую секунду чувствовать, что он находится в театре, а не в жизни. Театр должен быть для него радостным и светлым праздником. Пусть будут в театре яркие краски, пусть зрителей встречают капельдинеры в красных костюмах с золотым шитьем. Пусть торжественно и громко звучит оркестр. И в самый трагический момент сценического действия пусть зрителю напомнят снова и снова, что все это не настоящее, что все это только игра, что нельзя и не нужно ко всему этому относиться чересчур уж серьезно, ибо театр есть театр, а не жизнь».

Эти творческие принципы наиболее совершенно Вахтангов воплотил в своей постановке пьесы Карло Гоцци «Принцесса Турандот». Из этой старинной итальянской комедии, написанной в Венеции в XVIII столетии, Вахтангов создал один из самых замечательных спектаклей современного театра. Блестящим парадом, под удивительно шутливую и вместе с тем торжественную музыку, выходили действующие лица на авансцену — мужчины во фраках, женщины в вечерних туалетах. После парада актеры начинали одеваться тут же, на глазах у публики. Полотенце, повязанное в виде чалмы на голову и яркий кусок шелка, наброшенный на плечи вместо плаща, создавали образ восточного принца. Белое полотенце, привязанное к подбородку, и чайник, надетый на голову, — и вот уже готов старый мудрец при дворе китайского богдыхана. Все смены декорации происходили тут же, на глазах у публики, производимые ловкими маленькими девушками в синих китайских костюмах. Лучшие актеры студии играли роли классических масок итальянской комедии дель арте — Труфальдино, Тартальи, Панталоне и Бригеллы. Эти роли вообще не были написаны в тексте пьесы, и актеры импровизировали их и в каждом спектакле выдумывали все новые и новые диалоги, все новые и новые шутки. В роли Тартальи московская публика впервые увидела молодого Бориса Щукина — самого талантливого из русских актеров, начавших свою сценическую карьеру после революции 1917 года.

«Принцесса Турандот» была вся насыщена музыкой от начала и до конца, и это была совершенно необыкновенная музыка. Долго искал Вахтангов композитора, который мог бы осуществить его желание и создать музыку к «Турандот» — именно ту, которую он, Вахтангов, хотел и звучание которой уже складывалось в его творческом воображении. Долго искал и не мог найти. Кто-то рекомендовал ему добросовестного и знающего композитора, итальянца Эспозито. Решив, что итальянский темперамент поможет ему проникнуться блеском и юмором солнечной венецианской комедии, Вахтангов поручил Эспозито писать музыку к «Турандот». Музыка была написана, но это было не то.

— Как могли вы не понять меня? — в отчаянии повторял Вахтангов и вновь принялся за поиски композитора.

Вскоре ему посчастливилось. Правда, он всегда умел в конце концов находить людей, которые были ему нужны. Нашел и на этот раз. Это был угрюмый, на редкость неприветливый и неразговорчивый молодой человек. Его звали Николай Иванович Сизов. Незадолго до того он окончил Московскую государственную консерваторию по классу Николая Метнера. Кроме нескольких маленьких сочинений для рояля и голоса, Сизов ничего не написал и композитором себя не считал. Две ночи напролет говорил с ним Вахтангов, развивая свои идеи о музыке к «Турандот», и, к концу второй ночи, убедился, что хмурый молодой человек понял его вполне. И это было действительно так. «Принцесса Турандот» получила именно ту музыку, какую должна была получить. Как верно найденная краска в картине, эта музыка вошла в спектакль, создавая вместе с актерами и художником совершенное произведение искусства. Интересно, что Сизов ввел в состав оркестра гребешки, покрытые папиросной бумагой, придав общему звучанию характер странный, резкий и пронзительный. В этом звучании оркестра «Турандот» было, по-моему, какое-то тонкое провидение, какие-то созвучные творческие ощущения тех совершенно новых музыкальных звучаний, которые в эти же годы рождались на другом конце земного шара и которые назывались «джаз».

Трудно было вообразить, что эта поэма радости, блеска, смеха и шуток, какой была вахтанговская «Турандот», создавалась в Москве в эпоху военного коммунизма и Гражданской войны. На-

селение получало четверть фунта хлеба в день, ело ржавые селедки и пило морковный чай. Дров и угля не было. Чтобы не замерзнуть, топили маленькие печурки мебелью и толстыми книгами в переплетах. Вдобавок ко всему этому свирепствовал террор Чека. И вот в такой голодной, холодной и страшной Москве, будучи сам смертельно больным, Вахтангов ставил свою «Принцессу Турандот».

У Вахтангова был рак, но ни на один день он не прекращал своей работы, наоборот, как бы торопясь в те немногие месяцы жизни, которые у него еще оставались, сделать как можно больше, он работал дни и ночи напролет. Ни на мгновение не затухал в его сердце священный огонь творчества. Из своей студии он шел в «Габиму», из «Габимы» — в Первую студию, потом опять к своим и там оставался до поздней ночи, все время работая без устали. Уже незадолго до окончания постановки «Турандот» он заболел еще и воспалением легких. Но и тут могучий творческий дух превозмог болезнь. В нетопленном зрительном зале Вахтангов лежал на стульях, завернутый в меховую шубу, с мокрым полотенцем на воспаленной голове и работал, работал все с тем же огнем, все с тем же талантом. Уже во время последних репетиций ему стало совсем плохо. Температура поднялась. Вечером перед днем премьеры он начал генеральную репетицию, которая оказалась последней репетицией в его жизни. Началась она вяло. Смертельно усталые, измученные актеры не могли дать всего того, что требовал от них Вахтангов. То и дело его слабый, но все еще властный голос прерывал действие — приходилось начинать снова и снова. В третьем часу ночи генеральная, наконец, кончилась. И вот, только что успели отзвучать аккорды заключительного марша, как раздался голос Вахтангова:

— Весь спектакль с начала до конца!

Спектакль был повторен без единой ошибки.

На следующий день вечером состоялась премьера «Принцессы Турандот». В маленьком зрительном зале собрался цвет московского искусства во главе со Станиславским. Вахтангова в театре уже не было. Успех спектакля был потрясающим, необычайным... Публика аплодировала стоя и не желала расходиться. Сохранилась стенографическая запись телефонного разговора в ночь после премьеры между Станиславским и Вахтанговым. Создатель Художественного театра нашел теплые

и проникновенные слова для выражения восхищения блестящим творением своего бывшего ученика.

Через несколько месяцев Вахтангов умер.

На следующий день после его смерти на сцене Первой студии должен был идти, согласно объявленному репертуару, знаменитый вахтанговский «Потоп». Когда публика уже заняла свои места и в зале потухли огни, на авансцену при опущенном занавесе вышел актер Первой студии Алексей Григорьевич Алексеев, известный на всю Москву остроумием и находчивостью.

— По случаю смерти Евгения Багратионовича Вахтангова спектакль «Потоп» заменяется спектаклем «Гибель Надежды», — взволнованно сказал он.

— Безобразие, не могли заменить актера! — послышался возмущенный бас из первого ряда, с тех мест, которые резервировались для партийного начальства. Алексеев сделал быстрый шаг к рампе и устремил взгляд на недовольного.

— Дирекция и актеры театра весьма сожалеют, что вы вчера не могли заменить Евгения Багратионовича на одре его болезни, — произнес он, не задумываясь ни на секунду.

На другой день вся Москва хоронила Вахтангова. Десятки тысяч москвичей пришли проводить великого артиста в его последний путь. Вся артистическая элита Москвы, во главе с седым Станиславским, шла за траурной колесницей. Это было в начале 1922 года.

Я лично сыграл «Принцессу Турандот» около пятисот раз. Уже после моего ухода из театра имени Вахтангова, в феврале 1940 года, я смотрел ее 1000-е представление. Ее показывали и за границей — в Берлине в 1923 году и в Париже на международном театральном фестивале в 1928 году, где этот спектакль получил первый приз. Как печально, что прекрасное искусство театра так недолговечно и что даже лучшие создания режиссерского гения живут так недолго, старея, как люди, и, как люди, уходя в небытие...

После смерти Вахтангова театр, который носил теперь его имя, продолжал свою деятельность чрезвычайно успешно. Творческий порыв, который принес Вахтангов в свой коллектив, был по-

рывом огромной силы, в течение многих лет он еще держался в театре, иссякая вплоть до начала тридцатых годов медленно и незаметно. Лишь с этого времени, под влиянием причин, общих для всякого искусства в России, дух Вахтангова начал быстро уходить из стен театра его имени — этот прекрасный дух свободного и вечного искусства, постепенно заменяясь шаблоном советской пропаганды и потоками тенденциозной лжи, в которых ученики Евгения Вахтангова отчаянно пытались найти хотя бы крупинку правды, стараясь блестящей и оригинальной формой прикрыть убожество и лживость содержания. Но это было позднее, а в течение двадцатых годов в театре была еще поставлена серия отличных спектаклей, в которых свято соблюдались творческие заповеди Вахтангова. Все искусство театра его имени в эти годы было насыщено яркими красками, музыкой, острой шуткой, тонким юмором, остроумными выдумками режиссера. Изредка приносилась и дань времени — ставились советские пьесы из эпохи Гражданской войны. За все двадцатые годы были поставлены всего три такие пьесы. Но они не мешали основной творческой линии театра.

Ко времени моего поступления театр имени Вахтангова имел огромный круг поклонников среди самых разнообразных слоев московского общества. Популярность его можно было сравнить лишь с популярностью Художественного театра. Его любили и новая советская студенческая молодежь, и московская интеллигенция, и, наконец, правительственные круги, в особенности многие из старой ленинской гвардии. Любили театр имени Вахтангова и в кругах руководящих работников ОГПУ — всемогущей советской политической полиции.

Актерский состав театра можно было разделить на три группы. Первую составляло «старшее поколение», т. е. ученики самого Вахтангова. Это было, конечно, основное ядро театра. Среди этой группы было много первоклассных актеров. Вахтангов умел находить людей. Большинство из его учеников было талантливо. Большая часть его учениц была красива. Нигде в Москве нельзя было увидеть такого блестящего созвездия очаровательных женщин, как на параде в начале «Принцессы Турандот», когда все действующие лица, взявшись за руки, выходили на авансцену.

Вторую группу составляли бывшие ученики и ученицы театральной школы, окончившие эту школу в середине двадцатых го-



лов. Наконец, последнюю группу составляла молодежь. Вообще, членом труппы мог стать только тот, кто прошел специальную трехгодичную школу при самом театре и получил театральное воспитание в строгих вахтанговских традициях. И речи быть не могло о приеме в труппу готового актера со стороны — пусть даже перwokлассного. Когда премьерша московского Камерного театра Таирова, прекрасная молодая актриса Елена Спендиарова увлеклась театром Вахтангова и захотела поступить в его труппу, ей — известной сформировавшейся актрисе — предложили поступить на первый курс театральной школы. И она имела мужество принять это условие. Она поступила в школу, окончила ее и была принята в труппу.

Оркестр театра был небольшим, но хорошим оркестром. В нем служило много превосходных музыкантов. У нас играл лучший валторнист Москвы Янкелевич, один из лучших гобоистов — доцент консерватории Юдин. Струнные состояли в большинстве из молодых музыкантов, студентов последних курсов Московской консерватории. Все мы были чрезвычайно увлечены нашим общим делом. Играть отлично считалось делом чести каждого. Культура исполнения была на таком высоком уровне, на каком она бывает разве лишь у камерных ансамблей.

Вскоре после моего поступления в театр начались репетиции «Гамлета».

План постановки «Гамлета» возник у художника и режиссера Николая Павловича Акимова — создателя декораций и одного из режиссеров «Коварства и любви». План этот был в высшей степени эксцентричным, но Акимов так увлекательно развернул его перед художественным совещанием, что возражать ему было нелегко.

— Никого в наш бурный век не интересуют философские мудрствования датского принца, — говорил Акимов. — Современный зритель не хочет скучать во время глубокомысленных, всем давным-давно известных монологов. Для нас гораздо интереснее весь авантюрный элемент трагедии: поединки на шпагах, кровавые и коварные интриги, блестящие пиры во дворце, образ молодого рыцаря Фортинбраса, возвращающегося с победой на родину. И Офелия должна быть не бледной слабоумной девушкой, какой ее обычно изображают, а соблазнительной красавицей,

не очень строгого поведения и умеренной нравственности. Наш Гамлет будет здоровый молодой человек, кутила и фехтовальщик. Мы введем в спектакль сцены королевской охоты, сцены битв и сражений. Лошади будут проносить по сцене рыцарей в блестящих доспехах. От зрелища королевского пира ахнут зрители. Мы наполним нашего «Гамлета» музыкой — музыкой блестящей, острой и новой, а композитором пригласим Шостаковича!

Акимов умел увлекать и убеждать. План показался интересным и вполне «вахтанговским». Но он не был «вахтанговским», хотя и был интересным. Вахтангов прежде всего искал и находил органическую форму для данного содержания — это был один из основных принципов его творчества. Здесь же предлагалось нарушить это единство, столь необходимое во всяком подлинном искусстве. Как ни выдумывай, как ни старайся, все равно нельзя «Гамлета» Шекспира втиснуть в форму авантюрного романа. Для этого пришлось бы переделать всю трагедию заново.

Помню, на репетициях я впервые увидел Шостаковича. Был он тогда еще совсем молодым человеком, лет 25-26 (дело было в 1932 году). Держался он чрезвычайно скромно, замечаний на репетициях никаких не делал, но и не хвалил особенно много. Както вечером был устроен ужин в его честь у одного из наших актеров. Здесь я и познакомился с ним лично. Он много пил за столом, но, вместо того чтобы пьянеть, становился все сдержаннее, молчаливее и вежливее. Только его и без того бледное лицо становилось еще бледнее. Наши девушки ухаживали за ним наперебой, но особенного внимания он им не уделял. Только когда в конце вечера одна из наших актрис стала петь цыганские романсы под гитару, Шостакович сел около нее и молча внимательно слушал. Пела она изумительно. Когда все стали расходиться, он поблагодарил ее и поцеловал ей руку. Сам он в течение всего вечера так и не сел за рояль, как его об этом ни просили.

Музыка, которую он написал к «Гамлету», была превосходна. При всей ее новизне и оригинальности она гораздо ближе подходила к «Гамлету» Шекспира, чем что-либо другое в «Гамлете» Акимова. Но, конечно, были в этой музыке моменты и вполне эксцентрические — вполне в стиле режиссерского замысла. Так, пьяная Офелия на балу (ее играла самая красивая наша актриса Валентина Вагрина) пела веселую песенку с весьма фривольным

текстом, в стиле немецких шансонеток начала нашего столетия, под острый и пряный аккомпанемент джаза. Интересно, что в известной сцене с флейтой Шостакович зло высмеял и советскую власть, и группу пролетарских композиторов, которые как раз в то время были на вершине своего могущества и причиняли немалое зло русской музыке и русским музыкантам. В этой сцене Гамлет прикладывал флейту к нижней части своей спины, а пикколо в оркестре с аккомпанементом контрабаса и барабана фальшиво и пронзительно играло известную советскую песню: «Нас побить, побить хотели...», сочинения композитора Давиденко — лидера группы пролетарских музыкантов, песню, написанную по случаю победы советских войск над китайцами в 1929 году.

Премьера «Гамлета» сопровождалась значительным успехом у широкой публики, но полным провалом у всех критиков без исключения. Серьезная часть московской интеллигенции также в большей своей части отнеслась к спектаклю неодобрительно. Вероятно, это было справедливо. Акимов сдержал все свои обещания. По сцене пролетала королевская кавалькада вдогонку за убегающим оленем. Прекрасный рыцарь Фортинбрас, ломая забор копытами коня, въезжал на сцену на фоне лилового неба, под великолепный марш Шостаковича. По краям забора торчали пики с отрубленными головами, и качались повешенные на виселицах. Офелия была действительно очаровательна и необыкновенно соблазнительна в своем черном бархатном платье, обшитом золотом, с низким вырезом на груди. Гамлет был кутила и забияка. Интересную и талантливую музыку написал Шостакович. Одним словом, все было на месте, как и обещал режиссер. Не было только старика Шекспира. Но на этот спектакль его и не предполагали приглашать.

Впрочем, один из московских юмористических журналов был по этому поводу противоположного мнения. Он поместил злую карикатуру под названием: «Новый способ получения двигательной энергии». На этой карикатуре показан был театр имени Вахтангова. На сцене шел «Гамлет». Рядом была изображена могила Шекспира в разрезе. Великий покойник все время переворачивался в гробу от ужаса и возмущения за свое поруганное произведение. От тела Шекспира шли приводные ремни к динамомашине, которая давала энергию для яркого освещения сцены театра.

Кульминационным пунктом возмущения критиков была громкая статья Карла Радека в «Правде». Карл Радек в то время занимал положение первого советского журналиста и выражал обычно мнение ЦК компартии. Посему, после его статьи «Гамлета» пришлось снять с репертуара, хотя московская публика и валила на него валом, простаивая часами в очередях за билетами.

Однако, уже после того как «Гамлет» в Москве был снят с репертуара, его повезли показывать в Ленинград, по просьбе ленинградских городских организаций и не желая нарушать заключенный еще раньше договор.

И вот перед началом первого спектакля в зале ленинградского Дворца культуры, на авансцене перед закрытым занавесом появляется сам создатель крамольного спектакля — Н.П. Акимов. Его встретило недоумевающее молчание публики. Акимов начал говорить:

— Дорогие товарищи, — сказал он. — Вы сейчас увидите спектакль, который получил самую суровую оценку советской критики. Конечно, эта оценка совершенно справедлива. Без всякого сомнения, мой «Гамлет» очень плохой спектакль, товарищи. И я сам вполне присоединяюсь к мнению нашей советской критики. Но я хотел бы обратить ваше внимание, товарищи, только на один момент — о, конечно, момент в спектакле вполне второстепенный, даже, я бы сказал, совершенно неважный... Много раз ставили бессмертную трагедию о Гамлете — принце датском — на сценах всех лучших театров мира и на сценах всех лучших русских театров. И все это были «Гамлеты», конечно, несравненно лучшие, чем мой. Но давайте будем откровенны, товарищи. Не было ни одного «Гамлета» на свете никогда и нигде, смотря который зрители не начинали бы испытывать томительного чувства скуки. Так вот, дорогие товарищи, за одно уж позвольте вам поручиться: скучать сегодня вы не будете. За это я ручаюсь.

Провал «Гамлета» в нашем театре был крупным инцидентом в художественной жизни Москвы. Однако престиж театра у широкой публики он не поколебал. Так эксцентричная выходка при-

знанного мастера возбуждает шум и любопытство, но не вредит установившейся репутации. Престиж же театра во мнении властей не успел пострадать слишком сильно ввиду последовавших вскоре событий.

Высокой репутации театра имени Вахтангова в правительственных кругах сильно способствовал Максим Горький, незадолго до того возвратившийся в Россию из Италии, где он прожил много лет безвыездно. Знаменитый русский писатель Максим Горький в начале тридцатых годов был влиятельнейшим человеком в Советском Союзе. Со Сталиным он был на «ты». Сталин и другие члены Политбюро бывали частыми гостями в его особняке на Спиридоновке, подаренном ему советским правительством. Во многих событиях в жизни советского искусства, не говоря уже о литературе тех лет. Горький сыграл решающую роль. Влияние его на Сталина продолжалось вплоть до убийства Кирова 1 декабря 1934 года. После этого оно начало падать и продолжало свое падение вплоть до загадочной смерти Горького в 1936 году.

О театре имени Вахтангова Максим Горький не раз высказывал мнение, что это — лучший театр Советского Союза, а нашего актера Бориса Щукина он называл лучшим актером Москвы. Симпатии Горького не носили исключительно платонический характер. Так, свою последнюю пьесу, написанную еще в конце двадцатых годов в Сорренто, «Егор Булычев и другие», он отдал для первой постановки нашему театру, а Щукина попросил сыграть заглавную роль. Премьера должна была состояться в конце 1932 года в день сорокалетнего юбилея литературной деятельности Горького. Никто в театре не ожидал слишком многого от этого спектакля. Относились к нему как к очередной дани времени и политике. Пьесы, которые писал Горький раньше, бывали всегда скучны и лишены сценического действия, хотя и написаны хорошим языком.

Премьера «Булычева» в присутствии самого автора, многочисленных представителей партийной и военной знати состоялась и неожиданно для всех имела феноменальный успех. Спектакль был и в самом деле хорош. А Щукин в роли Булычева был великолепен.

Вспоминая сейчас все постановки советских пропагандных пьес за всю историю советского театра, с его первых дней и до на-

чала Второй мировой войны, могу сказать с уверенностью, что «Егор Булычев» в театре имени Вахтангова был единственным «политическим» спектаклем, который поднялся до высот настоящего искусства, убедительного и правдивого, и смело мог выдерживать сравнение со многими хорошими спектаклями классического репертуара тех лет. В чем был секрет успеха «Булычева»? Прежде всего, действие происходило в последние месяцы царского режима в России, и идеи пьесы были не столько позитивного характера — утверждения определенной большевистской идеологии, сколько негативного обличения и критики уклада жизни и социальных отношений в царской России, что, конечно, давало автору возможность для создания произведения достаточно объективного и искреннего. Образы были написаны правдиво и сочно. Психологические конфликты были сложны и лишены обычной советской рутины. Не было и в помине примитивной схемы новых пропагандных пьес, где большевики и их друзья были наделены всеми достоинствами, а их враги — всеми недостатками. Второй причиной успеха было то, что не только пьеса, но и спектакль был безусловно хорош. И постановка, проникнутая глубоким знанием эпохи, была действительно хороша, и особенно актеры, которые все без исключения играли отлично, создавая из каждой, даже самой незначительной, роли законченный, художественный шедевр. Главной же причиной успеха был все-таки Щукин в роли самого Булычева. Его игра поднялась здесь на высшую степень актерского мастерства, а сам он получил всенародное признание как великий русский актер.

Советская критика захлебывалась от восторгов и похвал. Карл Радек разразился восторженной статьей в «Правде». Восторг критиков на этот раз можно было понять и в его искренность можно было поверить. До сих пор приходилось всеми правдами и неправдами раздувать сомнительные успехи сомнительных советских пьес, разыскивая в них несуществующие достоинства и смотря сквозь пальцы на многочисленные недостатки. Здесь же перед нами была действительно неплохая пьеса и превосходный спектакль. К тому же автором был «великий пролетарский писатель», приятель покойного Ленина и друг живого Сталина, и в день юбилея Горького особенно уместно и полезно было всячески раздуть его новый литературный успех.

1. После успеха «Булычева» наш театр достиг вершины возможной в Москве славы и еще улучшил свое и без того хорошее положение, как вообще в мире советского искусства, так и в смысле официальном. Во всяком тоталитарном государстве положение деятелей искусства зависит прежде всего от взаимоотношений с правительством. Все мы — служащие театра имени Вахтангова — автоматически попали в элиту — новую элиту нового советского общества сталинской эпохи.

2. Осенью следующего, 1933 года была создана в художественном совещании, которое после смерти Вахтангова являлось высшим коллегиальным руководством нашего театра, музыкальная секция для руководства музыкальной частью театра. Эта секция была организована из трех человек. Одним из них назначили меня.

Так я вошел в святая святых нашего театра — в художественное совещание — с правом решающего голоса по всем вопросам, связанным с музыкой, и с правом совещательного голоса по всем остальным вопросам. Так в течение трех лет судьба сделала меня, «лишенца», бесправного парию, членом художественного совещания одного из лучших советских театров, пользующегося особым расположением Кремля.

## ГЛАВА 3

В 1933 году, когда у нас в театре ставили «Гамлета», затрачивая на роскошную постановку сотни тысяч рублей, и пожинали лавры от успеха «Егора Булычева», страна пережила последствия сталинской политики коллективизации деревни и ликвидации классово-враждебных элементов. Это была одна из самых страшных эпох в истории России.

Весной 1933 года наш театр поехал на гастроли на Урал, на большие металлургические заводы. Во время этой поездки я и мои товарищи получили печальную возможность своими глазами увидеть часть того, что делалось в нашей стране. Не забуду никогда бесконечных товарных эшелонов с забытыми крест накрест дверьми вагонов и с решетками на единственном окошке. Сквозь решетки были видны люди в лохмотьях, с бледными изможденными лицами. Вагоны сопровождалась многочисленной охраной с винтовками, в форме войск ОГПУ. Это везли «кулаков» в концлагеря и в ссылку.

Голод, начавшийся еще в 1930 году, достиг к 1932 году своего апогея. На Украине вымирили от голода миллионы. Сотни деревень совершенно обезлюдели. В 1933 году начался страшный голод на Северном Кавказе и на Урале. На каждой городской станции, через которую мы проезжали, мы видели сотни и тысячи голодных крестьян, пришедших из последних сил в поисках куса черствого хлеба из своих деревень. Длинными серыми рядами сидели они у стен вокзалов, тут же спали, тут же и умирали, и каждое утро станционная охрана увозила их трупы на телегах, покрытых брезентом.

На всем пространстве Советского Союза в эти годы свирепствовала политика жесточайшего «классового террора». «Бывших» и их детей, также как и детей «кулаков», выгоняли со всех служб, исключали из учебных заведений и, наконец, просто выселяли из больших городов на все четыре стороны. Эта последняя мера «социальной изоляции» нашла свое высшее выражение в проведенной весной 1933 года паспортизации. Во время выдачи населению паспортов в самой Москве более миллиона москвичей их не полу-



чили и потеряли навсегда право жительства в своем родном городе. В число этих изгнанников вошли все мало-мальски сомнительные в политическом отношении и подозрительные, с большевистской точки зрения, по своим связям с прошлым люди и их семьи. Конечно, все без исключения «лишенцы» были выселены из Москвы в первую очередь.

Все это ни в малейшей степени не коснулось московских учреждений искусств, в том числе и театра имени Вахтангова.

Надо сказать, что, помимо всех тех преимуществ, которые полагались нашему театру и его служащим, в связи с его положением в советском обществе, наши руководители тоже приложили немало усилий и изобретательности к тому, чтобы сделать свою жизнь и жизнь своих товарищей по театру как можно более приятной во всех отношениях как дома, так и на работе, в самом театре.

Более того, если уровень художественного творчества театра после смерти Вахтангова медленно, но неуклонно падал, ни разу не поднявшись до вершин большого искусства, достигнутых вахтанговским гением, то в областях хозяйственно-бытовой и, так сказать, «финансово-политической» наблюдался совершенно обратный процесс быстрого и интенсивного прогресса. Строили новые дома, перестраивали здание театра, улучшали оборудование сцены, доставали сотни вещей, которые, казалось бы, нельзя было достать в стране ни за какие деньги и которые с каждым годом повышали стандарт нашей жизни и условий работы, приближая нас к утопическим условиям «совершенного социалистического общества». Многие из наших руководителей проявили себя прямо изумительными администраторами и хозяйственниками, людьми большого ума и больших талантов, постигшими в совершенстве все сложные особенности благополучного существования в трудных и опасных условиях «первого в мире социалистического государства трудящихся». И надо правду сказать в их оправдание, что с начала тридцатых годов общие политические условия в области искусства все более и более суживали и ограничивали возможность художественного творчества, заставляя театральных руководителей искать применения своей энергии и своих способностей в другом направлении.

Связи нашего театра, вплоть до рокового 1937 года, были поистине огромны, вернее даже — почти безграничны. Помимо осо-

бого расположения, которое нам выказывал Максим Горький, было еще несколько влиятельнейших в те годы членов правительства, которые дарили нашему театру свои исключительные симпатии и были у нас завсегдаятами. К их числу и к числу поклонников наших некоторых красивых актрис относились в первую очередь Абель Енукидзе — секретарь ЦИКа СССР — старый приятель Сталина; Сулимов — председатель Совнаркома РСФСР и Агранов — заместитель начальника ОГПУ. Кроме этих, достаточно важных особ, всегда готовых сделать все возможное для нашего театра, были и более высокие персоны, отношения с которыми были, конечно, более официальными. К их числу относился в первую очередь нарком обороны СССР маршал Ворошилов и В.М. Молотов.

Под покровительством всех этих могущественных людей всем нам жилось приятно и спокойно.

Классовая дискриминация не существовала для лучших московских театров. Так, среди многочисленных служащих нашего театра, начиная от актеров и кончая рабочими сцены и билетерами в зале, было немалое количество «классово чуждых и враждебных элементов», место которым, по советским законам, было совсем не в стенах московского театра, а в значительно менее приятном и благоустроенном месте.

Впрочем, это касалось и других первоклассных московских театров, в первую очередь Большого, Малого и Художественного. Старичок с маленькой белой бородкой, служивший в скромной должности гитариста в Художественном театре, был до революции одним из богатейших людей Москвы — владельцем нескольких десятков огромных домов в центре города. В хоре и в балете Большого театра благополучно спасалось от больших неприятностей немалое количество сыновей и дочерей «бывших». В Малом театре спокойно переживала многочисленные бури советской эпохи Луиза Федоровна Александрова — бывшая статс-дама при императрице Александре Федоровне и бывшая симпатия императора Николая Второго. После того как ее близкие отношения с императором стали явными, ей пришлось покинуть Петербург и переселиться в Москву. Здесь Луиза Федоровна поступила в Малый театр актрисой на незначительные роли, и это спасло ей жизнь. В том же Малом театре в должности помощника заведую-

щего монтировочной частью служил некий Владимир Александрович Шрамченко. До революции он был чиновником особых поручений при московском генерал-губернаторе в чине статского советника и заведовал отделом иностранных паспортов в московском отделении Министерства внутренних дел. Также в Малом театре служил и в 1940 году тихо умер своей смертью Евгений Александрович Зубов — бывший граф и потомок знаменитого екатерининского фаворита, до революции бывший ротмистром лейб-гвардии гусарского полка.

Когда в тридцатых годах в Художественном театре был возобновлен спектакль «Царь Федор Иоаннович», то понадобился квалифицированный звонарь, чтобы звонить на церковных колоколах за кулисами. Но где же было найти церковного звонаря в сталинской Москве тридцатых годов? В Москве его и не нашли, как ни искали, а вот в одном из концлагерей на Севере нашли знаменитого звонаря — старика, который был до революции главным звонарем на колокольне Ивана Великого в Московском Кремле. Звонаря немедленно освободили и доставили в Художественный театр, где он благополучно звонил за кулисами в свои колокола.

Наш театр имени Вахтангова, конечно, не составлял исключения в этом отношении.

Один из наших электротехников был сыном генерала царской армии Г. Наш дирижер был племянником одного из министров внутренних дел царского правительства X., а среди наших молодых актрис выделялась своими тонкими породистыми чертами лица и вечно грустным выражением больших прекрасных глаз княжна Рита Оболенская.

Но, может быть, наиболее невероятный случай, и притом не только за кулисами московских театров, но и вообще на всей территории Советского Союза, являл собой мой сосед по пульту — концертмейстер нашего оркестра — граф Николай Петрович Шереметев. Потомок одного из стариннейших и знаменитейших дворянских родов России, он был еще совсем молодым человеком, всего лишь на несколько лет старше меня, когда я познакомился с ним в 1931 году. Внешность он имел превосходную. Таких уже не встретишь сейчас в России. Часто мне казалось, что если бы надеть на него блестящий военный мундир конца XVIII или начала XIX века, то стал бы он одним из оживших портретов блестящих

гвардейских офицеров екатерининского и александровского времени, какие украшают стены петербургского музея императора Александра Третьего и картинные галереи старинных императорских дворцов. Я просидел с ним за одним пультом в течение восьми долгих лет. Отношения у нас с ним всегда были хорошие, однако никогда не переходили в тесную дружбу. Первые годы он был чрезвычайно требователен и придирчив ко мне, воспитывая из меня настоящего помощника концертмейстера. Сам он был превосходным скрипачом, музыкантом большой культуры и обладал звуком исключительной красоты, силы и очарования. Слух у него был абсолютный. Ему я обязан, в первую очередь, моей квалификацией оркестрового скрипача и хорошей интонацией.

Вспоминая сейчас все его поведение, его манеру обращения с людьми и разговора, даже его характер, я не мог бы сказать о них ничего определенного. Я никогда в жизни не встречал людей, которые были бы так изменчивы, так многолики, как он — граф Николай Петрович Шереметев. Иногда он бывал простоват, даже груб, всеми манерами, разговором и даже костюмом напоминая простого рабочего. Кстати, наши рабочие сцены любили его чрезвычайно, и со многими из них он дружил. Иногда он производил впечатление человека скромного, молчаливого и незначительного. Иногда же он бывал блестящ и элегантен, выделяясь даже среди наших наиболее блестящих молодых актеров.

Когда театр принимал гостей из-за границы — писателей, артистов, режиссеров из Франции, Англии, Германии и других стран, — то Шереметева всегда выпускали вперед, так как он был единственный из всех нас, свободно говоривший на всех главных языках мира. И глядя на него, когда он — спокойный и непринужденный, в превосходно сшитом черном костюме — рассказывал главному режиссеру парижской «Comedie Francaise» на безукоризненном французском языке о Вахтангове и об истории его театра, трудно было поверить, что это был тот же самый Николаша, который вчера в потертых брюках и в засаленной черной косоворотке обсуждал в рабочей «курилке» со своими приятелями рабочими планы будущей поездки на охоту. Охоту, теннис и водку он любил сильно. Пил много, но не пьянел. Разве что когда уж очень много выпьет, становился более разговорчивым, чем обычно. Это бывали единственные моменты, когда можно было от него услышать кое-

что из его прошлого, да и то не много. Его же собственную историю рассказал мне не он сам, а наши товарищи — актеры.

Николай Петрович был прямым потомком графов Шереметевых. Детство свое он провел в Шереметевском дворце в Петербурге. В гимназии он не учился, к нему на дом ходили лучшие учителя России. Знаменитый русский поэт Гумилев, расстрелянный большевиками в 1921 году, преподавал ему ассирийский язык. Его отец был большим любителем музыки и содержал даже свой собственный оркестр. Когда Николаше исполнилось семь лет, его стали учить играть на скрипке. Надо сказать, что в фамильном музее графов Шереметевых была великолепная коллекция старинных инструментов, один из которых — превосходная скрипка Амати — был подарен мальчику. Эта скрипка так и пережила годы революции и годы разрушения старой России, не расставаясь со своим хозяином, а теперь благополучно звучала в нашем оркестре. По счастливой случайности (которые так часты в бурные исторические годы), почти вся семья Шереметевых уцелела в годы революции, за исключением двух старших братьев Николая Петровича, погибших во время знаменитого Ледового похода белого генерала Корнилова на юге России.

Еще во время работы Вахтангова над «Турандот», в самом начале нэпа, поступил молодой Николаша скрипачом в театральный оркестр, а через некоторое время без памяти влюбился в лучшую актрису театра — исполнительницу роли самой принцессы Турандот и любимую ученицу Вахтангова — Цецилию Львовну Мансурову.

Цецилия Львовна была необыкновенно хороша собой. Было в ее прелестном лице, в изгибе тонких губ, в выражении прекрасных карих глаз какое-то непередаваемое, всепобеждающее очарование. К тому же она была очень талантлива. Но она была уже замужем, да и по новым демократическим понятиям была слишком большая дистанция между премьершей театра и скромным молодым скрипачом из оркестра. Однако настойчивое ухаживание красивого молодого человека, ухаживание самого тонкого порядка, чего в наш век уже не встретить, когда предмет поклонения окружается сплошной цепью самого изысканного внимания, а также (что греха таить!) обаяние громкого имени знаменитой графской фамилии — сделали свое дело. Мансурова стала отвечать взаим-

ностью Николаше. В 1924 году всей семье Шереметевых удалось получить разрешение на выезд за границу — в Париж. Николай Петрович тоже получил заграничный паспорт и — в самый последний момент — разорвал его. Любовь его зашла уже слишком далеко. Семья Шереметевых уехала за границу, а Мансурова разошлась со своим первым мужем и вышла замуж за молодого графа Шереметева.

Много доставил ей в будущем забот и хлопот ее молодой красивый муж (он был на 7 или 8 лет моложе ее). В течение всех последующих лет ОГПУ арестовывало Николая Петровича *десять* раз. И ни разу не сидел он в тюрьме больше чем десять дней. Тотчас же ехала верная и любящая его супруга к сильным и могущественным своим почитателям, в первую очередь к заместителю начальника ОГПУ Агранову, и тотчас же давался приказ об освобождении молодого графа из лубянских подвалов. Аресты повторялись. Никак не могли советские власти примириться с тем, что живой граф Шереметев ходит на свободе по улицам пролетарской столицы. Но связи Цецилии Львовны были сильнее советских законов. Николай Петрович продолжал благополучно играть в театре на скрипке, а в 1929 году даже поступил студентом в Московскую консерваторию. Это был как раз тот год, когда началась особенно жестокая классовая дискриминация во всех советских высших учебных заведениях и когда достаточно было иметь дядюшку — в прошлом владельца мелочной лавочки или деда-дьякона, чтобы вылететь из учебного заведения без права обратного поступления когда-либо в будущем.

Когда в Москве проходила паспортизация, пошел, конечно, получать паспорт и Николай Петрович. В районном паспортном отделе, куда он пришел вместе с другими вахтанговцами, сидел молодой милиционер. Проверив по списку и найдя фамилию Шереметева среди тех, кому надлежало паспорт выдать, милиционер усомнился на мгновение и, заподозрив ошибку, спросил:

— А не будете ли вы, гражданин, родственником графов Шереметевых?

— Я и есть сам граф Шереметев, — ответил Николай Петрович.

Милиционер опешил на минуту, потом сорвался с места и бросился в кабинет начальника паспортного отдела. Через до-

волью значительное время он возвратился обратно. Красное лицо его выражало крайнюю степень возбуждения. Он взволнованно говорил что-то своим товарищам по работе — другим милиционерам, находившимся в комнате. Все они встали из-за своих столов, подошли к барьеру, отделявшему их от посетителей, и уставились на настоящего живого графа Шереметева. Несколько секунд длилось абсолютное молчание. Потом пролетарское сердце паспортного чиновника не выдержало.

— Бери, бери паспорт, барское отродье, — прошипел он, побагровев и швыряя паспорт под ноги Шереметеву. Он прибавил еще самое сильное из всех ругательств, существующих на русском языке.

Рядом с такими «бывшими» львами, как граф Шереметев или статс-дама императрицы, я казался совсем мелким зверем с моим дедом-фабрикантом и отцом — старым инженером.

Паспорт мне дали без всяких затруднений.

— Где ваш отец? — спросил меня только чиновник — молодой человек новой, сталинской формации, подтянутый и молодеватый, с пронзительными недобрыми глазами.

— Выслан, — ответил я.

— Вы были лишены избирательных прав?

— Да, был.

— Когда восстановлены?

— Три года тому назад.

— Работаете в театре Вахтангова?

— Да.

— Распишитесь здесь. Получите паспорт. Все. Хороший у вас театр, товарищ Елагин.

Конечно, никто из наших театральных служащих никогда не отбывал военную службу. Все районные военные комиссариаты Москвы просто знали, что призывать вахтанговцев на военную службу не следует, так как все равно они служить не будут. Помню, меня несколько раз вызывали в эти учреждения и каждый раз отпускали обратно, сказав при этом несколько привет-

ливых слов по адресу театра. А один раз военный чиновник, передавая мне обратно мой военный билет, откровенно попросил оставить ему на следующий выходной день две контрамарки в кассе театра.

В начале тридцатых годов невозможно было купить железнодорожный билет дальнего следования, и люди тщетно простаивали дни и ночи в очередях, чтобы протолкнуться к заветному окошечку железнодорожной кассы. Но это затруднение нас тоже не касалось. С нашим театральным удостоверением мы могли пойти прямо к начальнику любой московской железнодорожной кассы, и он немедленно давал нам драгоценный билет из числа тех, которые были у него всегда резервированы для людей из ОГПУ и для партийных чиновников.

Один раз моя мать уехала в Ленинград к своей сестре и никак не могла вернуться обратно в Москву. Билет на поезд в Ленинграде нельзя было достать ни за какие деньги. Когда я сообщил нашему театральному администратору о затруднениях матери, он просто посоветовал мне написать матери, чтобы она лично пошла к начальнику Ленинградской городской железнодорожной кассы и передала ему привет от него — администратора театра имени Вахтангова.

— Если ее не будут пропускать в кабинет начальника, то пусть прямо говорит: «Я из театра имени Вахтангова».

Мать сделала все так, как посоветовал ей наш администратор, и, конечно, получила лично от начальника кассы билет в Москву вместе с просьбой передать обратный привет. И это было в Ленинграде, за 600 километров от Москвы и нашего театра.

Во все театры Москвы мы ходили всегда бесплатно, предъявив в кассе наше театральное удостоверение. Но это уже была мелочь. В общем же надо сказать, что в первой половине тридцатых годов для нашего театра не было ничего невозможного, причем это было в такой стране и в такое время, когда почти всё и почти для всех было невозможно.

В стенах театра было предпринято все для того, чтобы сделать нашу работу как можно более приятной, и для того, чтобы каждый из нас, находясь за кулисами, не испытывал тех многочисленных лишений и неудобств, которые испытывало в те годы (да и не только в те годы) огромное большинство советских граждан.



Новое здание театра было выстроено незадолго до моего поступления. Помещалось оно на углу Арбата и улицы Вахтангова и внешне имело вид умеренно современный. Чувствовалось влияние Ле Корбюзье, но не настолько, чтобы обыкновенные окна были заменены какой-нибудь стеклянной стеной, а вход в здание помещался бы не в середине фасада, как обычно, а где-нибудь совсем в другом месте. Зато здание внутри было удобно и вместительно. Начиная от просторного гардероба для публики и кончая зрительным залом на 1500 мест, с превосходной акустикой и удобными креслами — все было сделано солидно, но в то же время и с хорошим вкусом. Великолепная дворцовая мебель в белом и желтом фойе для публики, роскошные бархатные портьеры на окнах, огромные зеркала во всю стену и прекрасные севрские вазы на красивых тумбах в углах — все это действительно создавало у зрителя праздничное приподнятое настроение, о котором всегда мечтал Вахтангов. Как жаль, что это прекрасное здание уже не существует больше. 23 июля 1941 года оно было совершенно разрушено большой немецкой фугасной бомбой. Какая трагическая случайность! На пространстве всего Арбата и всех прилегающих к нему улиц и переулков была сброшена немцами за всю войну всего-навсего одна-единственная фугасная бомба. И эта единственная бомба совершенно точно попала в здание театра имени Вахтангова, разрушив его до основания и убив всех, кто находился в этот момент в здании.

За кулисами у нас, усилиями наших руководителей, была создана совершенно исключительная обстановка. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что социализм у нас в театре был «осуществлен полностью». Как только мы переступали порог артистического подъезда и входили в артистический вестибюль, мы попадали в обстановку порядка, цивилизации, высокого стандарта жизни и внимания к каждому из нас. В вестибюле в стеклянных будках стояли телефоны, которыми каждый из нас мог пользоваться совершенно бесплатно. Верхнюю одежду мы оставляли нашей постоянной дежурной Арише — симпатичной женщине, с открытым русским лицом, которая каждого из нас звала по имени и отчеству. Правда, полные имена всех нас были выбиты на изящных стальных дощечках, прибитых под вешалками, на которых висели наши шубы и пальто.

Из вестибюля проходили мы в коридор, который вел в уборные актеров. По стенам этого коридора висели стенные газеты различных групп театральных служащих, в том числе и газета нашего оркестра под названием «Crescendo». Выходила она раз в месяц и выглядела очень красиво. В этой газете мы совершенно открыто писали обо всем, что нам не нравилось в нашей театральной жизни и что, по нашему мнению, можно было бы улучшить. Помещали мы злые и острые карикатуры на тех из наших руководителей, которыми мы были почему-либо недовольны. Особенно попадало от нас директору театра Екатерине Николаевне Ванеевой — старой коммунистке, бывшей еще в конце прошлого столетия в эмиграции в Швейцарии вместе с Лениным. Вспоминая сейчас эту старую, полную женщину, я вижу, что она была весьма безобидна для всех нас, хотя и достаточно глупа. Но так как глупость соединялась у нее с мягким характером, то вреда от нее было не много.

Кроме нескольких стенных газет, в театре выходила еженедельно и обычная печатная газета под названием «Вахтанговец». Небольшая типография помещалась у нас же в здании и была неплохо оборудована.

В том же коридоре, который вел в помещение для артистов, находилась дверь в артистический буфет. Этот превосходный буфет, в котором всегда можно было найти и вкусные бутерброды с икрой и балыком, и холодные заливные блюда, и горячие сосиски с капустой, не говоря уже о всевозможных сортах конфет, пирожных и фруктов, был открыт только по вечерам. Днем же к нашим услугам была большая столовая, которая помещалась в нижнем этаже театрального здания и при которой было, кроме того, еще специальное диетическое отделение. Рядом со столовой находилась небольшая комната, где можно было по «твердым» ценам (т.е. по очень дешевым) купить бутылку хорошего грузинского коньяка, крымского белого вина или шампанского.

Под сценой был оборудован бильярд, чтобы артисты, не занятые в спектакле, могли приятно и нескучно коротать свободное время. К их же услугам была и читальня рядом с буфетом, где можно было получить всегда все советские газеты и журналы. Хорошая библиотека была открыта днем и помещалась в другом конце здания. К нашим услугам была театральная прачечная — со-

вершенно бесплатно. Отличные наши театральные портные шили нам хорошие костюмы, правда не бесплатно, но сравнительно недорого.

В помещении театра находился целый ряд врачебных кабинетов, где в определенные дни недели принимали превосходные врачи по всем специальностям, конечно, совершенно бесплатно. Немного позднее в одном из этих кабинетов поместилось даже отделение московского Института красоты, где наши дамы уничтожали свои морщины и превращались из брюнеток в блондинок и наоборот, а мужчины пытались, при помощи современных способов электролечения, приостановить постепенное облысение — и все это совершенно бесплатно.

В театре для всех желающих был организован так называемый Институт повышения квалификации. Любой из нас мог изучать любой предмет, любое дело по своему выбору за счет театра. Большинство из моих товарищей — музыкантов — занималось по специальности у лучших московских преподавателей. Один из моих друзей — альтист — брал уроки живописи. Я сам учился в это время в консерватории и поэтому мало пользовался услугами театрального института. Но все же и я взял несколько уроков инструментовки для джаза — предмет, который меня интересовал в те годы и о котором мне ничего не могли сообщить мои консерваторские преподаватели.

В годы всеобщего увлечения современными танцами для всех нас был организован специальный курс под руководством лучших московских преподавателей. К таковым причисляли одного шведа — стройного элегантного блондина и американского негра Генри Скотта. Хотя оба они были хорошими преподавателями танцев и знали свое дело, мы все же отдавали предпочтение Генри Скотту. В негре чувствовали мы все что-то «настоящее», джазовое. Вероятно, то же самое чувство испытывало, кроме нас — вахтанговцев, еще очень большое количество москвичей, потому что Генри был в эти годы весьма известной и знаменитой фигурой в Москве, имел огромный успех у самых изысканных московских дам и зарабатывал раз в десять больше, чем директор какого-нибудь военного завода. Он приходил к нам на уроки всегда в сопровождении переводчика, пианиста и ассистентки — очаровательной элегантной блондинки.

Кроме того что мы могли ходить всегда совершенно бесплатно во все театры Москвы и даже в кино, часто в самом нашем театре устраивались великолепные по качеству так называемые «ночные» концерты. Лучшие музыканты, певцы и балерины Советского Союза всегда с готовностью откликнулись на просьбу выступить для вахтанговцев, причем делалось это, конечно, совершенно безвозмездно. Концерты эти были обычно короткими. Они редко продолжались больше часа и устраивались всегда ночью после спектакля. Обычно в них участвовало не больше трех исполнителей. Например, в одном из таких концертов в 1936 году участвовали: лучший скрипач Советского Союза — Давид Ойстрах, лучшая балерина Москвы — Марина Семенова и композитор — Сергей Прокофьев. Бывало всегда в этих концертах что-то особенно теплое, какая-то располагающая интимность и уют, как бывает, когда знаменитый артист выступает в гостинице, дома у своих друзей. К этому примешивалось всегда чувство благодарности и дружеской солидарности с лучшими артистами России, отдававшими нам свое дорогое время и свое прекрасное искусство.

Конечно, и ложа дирекции в нашем театре была всегда к услугам выдающихся артистов. Почти каждый вечер бывали у нас на спектаклях почетные гости. К ним относились не только наши знаменитые соотечественники, но также и иностранные гастролеры (в первой половине тридцатых годов), приезжавшие давать концерты в Москве. Помню, последним из таких иностранных гостей был у нас в театре (в 1936 году) великий гитарист Андрэ Сеговия. Он смотрел пьесу Шекспира «Много шума из ничего», а после спектакля любезно согласился поиграть для нас. Кто-то из нашей молодежи поехал в гостиницу, где жил Сеговия, за гитарой, а мы все собрались в нашем прекрасном белом фойе. Было уже за полночь, когда из кабинета директора вышел к нам Сеговия. За ним шел Шукин, в руках у него был футляр от гитары знаменитого артиста. Футляр из крокодиловой кожи был весь оклеен ярлыками отелей всех стран мира. Сеговия сыграл нам четыре вещи, в том числе этюд Таррэги «Альгамбра». Я много раз слышал этого замечательного музыканта, но его выступление у нас в театре, в маленьком белом фойе, оставило у меня на всю жизнь особенно яркое, незабываемое впечатление.

Несколько раз в год устраивались у нас банкеты, на которые приглашалось также небольшое число гостей — выдающихся молодых музыкантов, балерин Большого театра, писателей, близких нашему театру, а иногда и видных партийных и правительственных деятелей, конечно, не самого высшего разряда, во всяком случае, а тех, чья жизнь не охранялась специальным образом и которым не запрещалось общаться с такой большой массой неорганизованных, вполне беспартийных и достаточно легкомысленных людей, какую мы собой представляли. На банкетах этих играл обычно один из лучших джазов Москвы — почти всегда джаз Цфасмана — и танцы продолжались до утра. Кроме того, бывала часто еще и юмористическая концертная программа с остроумными номерами, которые сочинялись нашими остряками специально для данного вечера.

Иногда для лиц, занимавших в правительстве исключительно важное положение, устраивались вечера, носившие совсем интимный, закрытый характер. Так, в 1935 году был устроен на квартире у одного из наших лучших актеров вечер специально для маршала Ворошилова. Кроме Ворошилова и его телохранителей, на этом вечере присутствовали также маршал Буденный и, как это ни странно, Николай Ежов — знаменитый впоследствии начальник НКВД. Лично я не был, к сожалению, на этом вечере. Однако я уверен, что наши дамы ухаживали за маршалом Ворошиловым не меньше, чем в свое время за Шостаковичем. Но так же ли остался к ним равнодушным маршал Ворошилов, как в свое время оставался Шостакович?

Нашей совсем уже из ряда вон выходящей привилегией было то, что раз в неделю на кинофабрике «Мосфильм» специально для нас, вахтанговцев, демонстрировались ленты заграничной кинохроники. Мы могли видеть собственными глазами то, что было не только запрещено видеть простым советским смертным, но о чем им было запрещено даже думать. Мы смотрели американские и немецкие хроникальные фильмы. Мы видели скачки в Париже, журналистов на приеме у президента Рузвельта, гитлеровские ночные шествия с факелами, теннисные состязания на Кубок Дэвиса, Муссолини, говорящего речь с балкона дворца в Риме и заседание английского парламента. Для нас приподнимали один раз в неделю на целый час «железный занавес».

Еще в конце двадцатых годов было закончено строительство первого большого дома с квартирами для актеров. Это был превосходный пятиэтажный дом, построенный так, как строятся хорошие современные дома в западных странах. Каждая квартира имела ванную. Каждая кухня — газовую плиту. Во дворе дома были выстроены гаражи и разбита прекрасная теннисная площадка.

Только было закончено строительство первого дома, как начали строить второй, квартиры в котором должны были получить не только актеры, но и все остальные служащие театра, вплоть до старших билетеров и швейцаров. В разгар строительства второго дома наш оркестр стал совершенно первоклассным. Лучшие музыканты Москвы считали за счастье поступить к нам, рассчитывая получить если не квартиру, то комнату в новом театральном доме. А что такое получить комнату в Москве — это знают только москвичи! Это трудно понять человеку, не жившему в Советском Союзе. Легче целую минуту простоять около здания НКВД на Лубянке и не быть арестованным, легче выйти живым и здоровым из советского концлагеря, чем найти хотя бы одну, самую маленькую комнатку в столице сталинского государства трудящихся — в городе Москве.

Всеми хозяйственными и административными делами театра заведовали два блестящих администратора: Константин Яковлевич Миронов и Лев Петрович Русланов. Оба они были вполне доброкачественными актерами — культурными и знающими, но не слишком одаренными. Зато в области административной они были самыми большими талантами, какие мне когда-либо приходилось встречать в течение всей моей жизни. Каждый из них имел в работе свои особенности, свой стиль. Но каждый был в своей области так же велик, как был велик их товарищ — Борис Шуккин — на сцене. Оба они в пору моего поступления в театр были еще молоды. Им было немного больше 30 лет.

Миронов был очень энергичный человек, с приятным и умным лицом, стройный и ловкий в движениях. Говорил он так же, как и двигался, — чрезвычайно быстро и вместе с тем совершенно спокойно, никогда не торопясь и не суетясь. Подобно Юлию Цеза-

рю, обладал он удивительной способностью одновременно читать одно, диктовать другое и слушать третье. Он никогда ничего не забывал и никогда не делал каких-либо ошибок. Был он великолепным оратором, хотя, может быть, не всегда достаточно эмоциональным. Выступления его на художественном совещании всегда свидетельствовали об уме глубоком и остром и обнаруживали его огромную эрудицию и большую культуру, я не сомневаюсь, что, живи К. Миронов в другой стране, он был бы выдающимся государственным деятелем или военным самого высшего класса. Но он жил в Советском Союзе и находил гораздо более выгодным и приятным для себя быть актером и администратором в театре.

Лев Петрович Русланов был человеком другого типа. Я бы сказал, что его административные способности носили характер несколько более внешний, пожалуй, даже более поверхностный, чем у Миронова, но не менее блестящий и производивший иногда даже более сильное и непосредственное впечатление на тех, кому приходилось с ним сталкиваться впервые.

Помню, во время гастрольной поездки на Урал, вагоны наши были отцеплены на одной из маленьких станций и должны были отправиться дальше с одним из следующих поездов. Однако поезда проходили и проходили, а мы продолжали стоять. Много раз ходили наши администраторы к начальнику станции, просили, ругались и доказывали, но ничего не помогало. Мы оставались на станции. Так прошла ночь и наступил следующий день. В одном из купе нашего вагона ехал и Лев Петрович, однако не в качестве администратора, а как простой актер. Он был за что-то обижен на директора театра и имел вид сумрачный и недовольный. Когда утром мимо нас опять прогрохотали вагоны очередного поезда, по купе наших вагонов пошел «ропот народа»: «Вот если бы Лев Петрович пошел похлопотать, так уж мы давно бы уехали... Эх, вот если бы Льва Петровича попросить!..» Но Лев Петрович дипломатически молчал и делал вид, что это все его совершенно не касается, а наши администраторы из амбиции и самолюбия не хотели его просить делать то, что они должны были сделать сами. Однако после того, как под вечер прошел еще один поезд, не обратив на нас ни малейшего внимания, наш ропот стал грозить перейти в открытую революцию, и администраторам пришлось уступить и пойти на поклон к Льву Петровичу.

Последний заставил долго себя просить, однако в конце концов согласился и пошел на станцию. Через несколько минут после того, как он скрылся в кабинете начальника станции, мы заметили вокруг явные признаки какого-то оживления. Сначала в кабинете начальника были слышны громкие и возбужденные голоса: кого-то распекали и разносили. Потом затрещали телефоны, захлопали двери, забегали дежурные с озабоченными лицами, застучал телеграфный аппарат и, наконец, быстро прошел уполномоченный станционного ОГПУ в сопровождении огромной собаки-ищейки.

Наконец, из кабинета вышел Лев Петрович с выражением крайней степени недовольства на лице. За ним семенил начальник станции, почтительно держа красную фуражку в руке, тщетно стараясь что-то объяснить Льву Петровичу и в чем-то оправдываясь. Шествие замыкал уполномоченный ОГПУ со своей собакой у левой ноги. В это время к станции подошел экспресс из пяти спальных вагонов люкс с иностранными туристами. Экспресс замедлил ход перед закрытым семафором, и машинист дал тревожный гудок, не понимая, в чем причина неожиданной задержки. Конечно, нельзя было и предположить, что наши пыльные вагоны могли бы быть прицеплены к синим вагонам экспресса с иностранными туристами. Но нас прицепили именно к ним, а когда через несколько минут мы отъезжали от станции, на платформе стоял начальник станции с испуганным видом, все еще держа в руке свою красную фуражку, а рядом с ним виднелась фигура уполномоченного ОГПУ с огромной собакой-ищейкой у левой ноги.

Лев Петрович Русланов был человек с внушительной внешностью, скорее немецкого, чем русского типа, любезный, изысканно вежливый, неторопливый в движениях и исполненный чувства собственного достоинства. Весь он сам и его костюм — от белоснежного воротничка рубашки до начищенных до блеска ботинок — были всегда безукоризненны. Была у него одна слабость, вполне, конечно, простительная для каждого, кто ею обладает, тем более что именно этой слабости бывал он часто обязан многими из своих административных успехов: он страшно любил людей известных и чем-либо знаменитых. Чувства его к подобным людям бывали всегда совершенно искренни и глубоки, независимо от того чем именно знаменит был данный человек: был ли он большим писателем или членом коллегии ОГПУ, народным комиссаром



или известным жокеем, бравшим призы на московском ипподроме. Конечно, многие из этих знаменитостей платили Льву Петровичу взаимностью — отсюда и его личные связи в Москве, которые были огромны. В частности, это он заведовал всеми театральными строительствами, всегда с легкостью получая необходимые строительные материалы, которых в стране нельзя было получить ни за какие деньги.

Был Л.П. Русланов в частной своей жизни необыкновенным педантом совершенно немецкого склада. На письменном столе в его домашнем кабинете лежала табличка с надписью: «Просят предметы на письменном столе не передвигать». На его собственном телефоне висела дощечка (очевидно, предназначенная для жены и сына) с запрещением пользоваться телефоном дольше, чем три минуты.

Русланов занимал огромное количество должностей одновременно. В том числе был он и управляющим домом для актеров, который был обязан своей постройкой исключительно ему. Дом этот он держал в необыкновенном порядке при помощи двух дворников, особым образом выдрессированных и вымуштрованных им. Эти два дворника в белоснежных фартуках каждый день в 8.45 утра приходили к Льву Петровичу с докладом о происшествиях за день и о всех вопросах, связанных с домом. Лев Петрович выслушивал их стоя в своем кабинете, как полковник, принимающий рапорт дежурных офицеров. Интересно, что в обязанности этих дворников входило и наблюдение за тем, какие посетители и у кого бывали в доме. Не могу точно сказать, для каких целей это делалось, но знаю только, что молодым людям было совершенно невозможно прийти в гости к какой-нибудь из многочисленных дам, живших в этом доме, без того, чтобы это не стало на другой же день известным ее мужу.

Связей у Льва Петровича было так много, что иногда он позволял себе как бы щеголять ими, пользуясь этими связями по поводу вопросов, казалось бы весьма незначительных и не имеющих ни малейшего значения ни для театра, ни для кого-нибудь из вахтанговцев. Правда, тут уж, вероятно, играла роль его педантичная натура и его несколько упрямый характер.

Следующий случай похож больше на анекдот, однако он имел место на самом деле в 1934 или 1935 году.

В доме актеров нашего театра имел квартиру также и виднейший московский театральный режиссер Алексей Дмитриевич Попов. После смерти Вахтангова он работал некоторое время в нашем театре, однако вскоре ушел и стал руководителем только что открывшегося тогда в Москве Театра Красной Армии. Алексей Дмитриевич жил на пятом этаже, и квартира его имела небольшой балкон, выходящий во двор дома. На этом балконе А.Д. стал разводить цветы, причем, чтобы не занимать площадь и без того маленького балкона, укрепил цветочные горшки за балконной решеткой, крепко привязав их металлическими прутьями с внешней стороны балкона. Вскоре он получил записку от Льва Петровича Русланова, которую ему принес дворник. Записка была написана весьма корректно:

Дорогой Алексей Дмитриевич! Очень прошу Вас убрать цветочные горшки внутрь Вашего балкона, так как они могут невзначай свалиться на голову кого-нибудь из живущих в нашем доме.

Заранее благодарный, искренне Ваш

*Л.П. Русланов*

Алексей Дмитриевич тут же отправил с дворником ответную записку такого содержания:

Дорогой Лев Петрович! Прошу Вас не беспокоиться о моих цветочных горшках, так как они привязаны крепко и на голову никому упасть не могут.

Ваш *А.Д. Попов*

Тогда Русланов послал Попову официальную бумагу со своей печатью управляющего домом. В бумаге было сказано:

...предлагается тов. Попову А.Д. по получении сего убрать цветочные горшки с внешней стороны балкона, ввиду могущих произойти несчастных случаев.

Управляющий домом:

*Л.П. Русланов*

Попов на это требование ничего не ответил, но и цветов не убрал.

На следующее утро пришел участковый милиционер и передал Попову распоряжение начальника районного управления милиции о немедленном снятии злополучных горшков «ввиду опасности, которую они представляют для жизни выдающихся мастеров советского театра, проживающих в этом доме».

Но Алексей Дмитриевич Попов имел не менее твердый характер, чем Л.П. Русланов, и связи имел тоже порядочные. На следующий день он достал удостоверение от самого начальника милиции города Москвы тов. Буля. В этом удостоверении было сказано, что приказ районного начальника милиции не имеет достаточных оснований, так как цветочные горшки привязаны к балкону крепко и ни малейшей опасности для живущих в доме не представляют, «а посему тов. Попову А.Д. разрешается иметь вышеуказанные горшки привязанными с внешней стороны балкона».

Но не таков был Лев Петрович Русланов, чтобы подчиниться начальнику милиции города Москвы. В тот же день он поехал к своему знакомому — главному начальнику милиции всего Советского Союза тов. Маркарьяну и моментально получил у него бумажку о том, что распоряжение начальника милиции города Москвы надлежит считать недействительным и цветы убрать немедленно.

Тогда А.Д. Попов, как руководитель Театра Красной Армии, добился срочной аудиенции у шефа Красной Армии, наркома обороны СССР и члена Политбюро — маршала Ворошилова. Маршал Ворошилов написал строгое письмо с приказом немедленно перестать беспокоить пустяками художественного руководителя Театра Красной Армии тов. Попова, так как ему необходимо полное спокойствие и нормальная обстановка для его ответственной творческой работы в театре рабоче-крестьянской Красной Армии.

Но Русланов и тут не сдался, а, получив письмо маршала Ворошилова, тотчас же поехал на прием к председателю ЦИКа СССР (президенту Советского Союза) Михаилу Ивановичу Калинин и привез от него письменный приказ убрать цветы.

Лев Петрович победил. Выше идти было уже некуда. Если бы вопрос о горшках имел политический характер, то можно было бы

обратиться и в Политбюро, но он такого характера не имел, а потому тов. Калинин — президент Советского Союза — был высшей инстанцией для окончательного разрешения вопроса о цветочных горшках.

Может быть, А.Д. Попов и пытался обращаться к Сталину лично, но, вероятно, безуспешно, так как цветы ему пришлось все-таки убрать. Никогда так не сиял Лев Петрович, никогда не имел более парадного и торжественного вида, как после этой своей блестящей победы.

## ГЛАВА 4

Конечно, такие смешные истории, как история с цветочными горшками, были редким явлением в практике наших администраторов. И Русланов, и Миронов, и все другие руководители театра всю свою энергию, все свои таланты и связи обращали в первую очередь на помощь и на пользу своему театру и всем тем своим коллегам, кого они считали «своими» — вахтанговцами. А каждый из нас, прослужив некоторое время добросовестно и честно в театре, мог уже претендовать на то, чтобы его считали вахтанговцем. Я нигде не встречал такой крепкой товарищеской спайки, таких дружеских искренних отношений, как в коллективе нашего театра. Даже Второй Художественный театр уступал в этом отношении театру имени Вахтангова. Никто из нас никогда не отказывал в помощи своему товарищу, в чем бы эта помощь ни выражалась.

Раз во время одной из наших гастрольных поездок я серьезно захворал. Случилось это в дороге, в поезде, и болезнь моя вызвала панику среди моих товарищей по вагону, так как имела все признаки серьезного заразного заболевания. Жара стояла в те дни отчаянная, и, лежа на вагонной полке с высокой температурой, я совершенно изнемогал. К тому же я страшно боялся, что могу заразить и всех моих соседей. Помню, я умолял товарищей оставить меня где-нибудь по дороге в больнице, но они не соглашались и через двое суток довели меня до того города, куда ехал весь театр. Поместили меня в больницу, которая находилась в четырех километрах от города. Кормили в больнице отвратительно, так как в то время в этой части Советского Союза свирепствовал голод. И вот наши вахтанговские девушки составили себе расписание и по очереди три раза в день носили мне еду из единственной в городе приличной столовой для инженеров (за четыре километра от больницы), где столовался весь театр.

В случае какого-либо несчастья всегда все связи и все возможности театра были к услугам любого из нас, и мы это знали и любили наш театр, как свою семью, а наших товарищей — как своих братьев и сестер.

В августе 1935 года в концлагере в Сибири умер мой отец. В течение последних лет его заключения мать жила в маленьком городке около концлагеря с единственной целью — хоть изредка видеть отца и возможно облегчать его моральные и физические страдания.

После его смерти мать приехала ко мне в Москву. Когда я ее встретил на вокзале, то ужаснулся той перемене, которая с ней произошла со времени ее отъезда в Сибирь. Сейчас это была старая женщина с волосами совершенно седыми и измученным, изможденным лицом, на котором застыло выражение большого горя. Я дал себе слово сделать все, что было в моих силах, для того, чтобы устроить ей у меня спокойную и благополучную жизнь. Но это оказалось не так-то просто.

Недели через две после ее приезда я играл в театре репетицию. Неожиданно мои товарищи музыканты передали мне, что меня вызывают. У входа в оркестр я увидел нашу милую Аришу — дежурную по вестибюлю.

— Очень срочно, — сказала тихо Ариша. Я попросил разрешения у дирижера и вышел вслед за ней.

— К вам ваша мама по важному делу, — говорила Ариша, пока мы шли по коридору. На сердце у меня сразу похолодело. Я знал, что мать никогда не придет ко мне на репетицию в театр, не имея на то исключительной причины. Конечно, это могла быть только новая большая неприятность. Но какая? Взволнованный, я выбежал в вестибюль. С деревянного диванчика около телефонной будки поднялась мать. По ее бледному лицу я увидел, что не ошибся в своих предположениях.

— Прости, что я тебя оторвала отдел, но у меня большая неприятность, — сказала она, стараясь говорить спокойно, когда мы отошли с ней в сторону. — Час тому назад пришел ко мне участковый надзиратель из милиции и сказал, что я, как вдова высланного, не имею права жить в Москве и должна в трехдневный срок выехать из города. Он добавил, что я не имею права жить ближе чем в стокилометровой зоне от Москвы. Ты знаешь, что это для меня значит? Может быть, ты можешь что-нибудь сделать?

Я сразу понял всю трагичность положения. Послать мать жить в полном одиночестве в какой-нибудь городишко или даже город вроде Рязани или Тулы сейчас, когда она только что пережила огромное горе и особенно нуждалась в моральной поддержке

моей и наших немногочисленных сохранившихся родственников, послать ее одну в полуголодную советскую провинцию — это значило добить ее. Этого нельзя было допустить, и я начал немедленно действовать. Первым делом я пошел к нашему театральному доктору по болезням уха, горла и носа — толстому Канторовичу, объяснил ему положение и попросил выписать мне освобождение от работы «по болезни» на одну неделю. Канторович был настоящий вахтанговец, а потому все прекрасно понял и не заставил себя упрашивать. Я получил неделю свободного времени, необходимого мне для хлопот.

На следующий же день вахтанговцы устроили мне прием у начальника паспортного отдела города Москвы — тов. Янова. Паспортный отдел помещался в здании Московского управления милиции на Петровке. Янов принял меня необыкновенно вежливо. Это был красивый молодой брюнет — лет тридцати с небольшим, выхоленный и любезный. Манерами своими он напоминал нечто среднее между старым гвардейским офицером и провинциальным парикмахером. Он был в новенькой с иголки милицейской форме, в лакированных сапогах, которые своим зеркальным блеском могли соперничать разве только с его же блестящим пробором на напомаженных черных волосах.

«Неужели это тот самый человек, который недавно провел страшную паспортизацию и выслал из Москвы больше миллиона ее жителей? — подумал я. — Нет, это невозможно. То был, наверное, не он, а его предшественник».

Товарищ Янов от вежливости даже вышел из-за своего письменного стола, когда я вошел. Он встретил меня посередине комнаты, шелкнул каблуками и крепко пожал мне руку.

— Прошу вас. — Он изысканным жестом руки показал на кожаный диван. Я сел. Он сел рядом, скрипнув своими новенькими ремнями и сапогами. Вероятно тем, что он сел со мной рядом на диван, а не принял меня сидя, как обычно, за письменным столом, товарищ Янов хотел подчеркнуть свое особенное внимание ко мне и к моему делу. Я это почувствовал, и настроение мое сразу поднялось.

— Разрешите вам предложить, товарищ Елагин... — Изящный портсигар, шелкнув, раскрылся передо мной.

— Благодарю вас. Я не курю.

— Я весь внимание и весь к вашим услугам.

Масляные глаза начальника смотрели на меня с такой доброжелательностью и сердечностью, что казалось, будто паспортный отдел города Москвы готов для моего удовольствия дать разрешение на жительство в столице по крайней мере дюжине закоренелых активных контрреволюционеров, а не только одной несчастной пожилой женщине.

Я подробно изложил мою просьбу. Янов не прерывал меня, всем своим видом изображая сочувствие и внимание. Я кончил. Несколько минут царило молчание. Затем начальник начал говорить. Голос у него был прямо бархатный:

— Ваша глубокоуважаемая матушка, конечно, имеет все основания жить вместе с вами в нашей столице, товарищ Елагин. — От доброты и расположения ко мне и к матери в голосе товарища Янова звучали прямо трогательные ноты. — Но все дело в том, что, к крайнему моему сожалению, существует целых два советских закона, на основании которых это совершенно невозможно. Вот если бы один — так уж куда ни шло... Для вас я всей душой готов помочь. Но вы сами понимаете — два закона! Прискорбно. Очень, очень жаль... — Янов искренне огорчен.

— Какие же это законы? — спросил я.

Начальник взял со стола довольно толстую инструкцию, содержащую многочисленные законы, на основании которых гражданам советского государства запрещалось проживание в их собственной столице.

— Вот, извольте ли видеть... первый закон о родственниках контрреволюционеров, осужденных по 58-й и 59-й статьям. — Ваш батюшка по какой?

— Пятьдесят девятая.

— Ну, вот видите, я и говорю... А здесь второй закон, по которому ваша матушка, при всем моем желании, никак не сможет проживать в Москве. У нее паспорт выдан в Сибири, как вы мне изволили сообщить. А лица с иногородними паспортами не имеют права приезжать в Москву без особого на то разрешения властей, которое, как вы сами понимаете, дается только в самых крайних случаях.

— Как, неужели родители не могут приехать жить к своим детям?



— Никак нет. Только в том случае, если им больше пятидесяти лет. Тогда дети имеют право взять их на свое иждивение. Вашей же матушке всего только 45 лет, и она не имеет права быть на вашем иждивении, а следовательно, и проживать с вами имеете.

Потрясенный этими мудрыми законами, я молчал.

— Так что, как видите, даже если бы ваша матушка не была вдовой политического... — Янов хотел сказать «преступника», но удержался и сказал «заключенного», — то и тогда было бы трудно что-либо сделать. Сейчас же это совершенно невозможно... Был бы чрезвычайно рад помочь... Крайне сожалею...

Он проводил меня до двери и опять щелкнул каблуками:

— Очень был рад познакомиться. Сердечно сожалею...

Я поблагодарил за прием и вышел. Мне было ясно, что вахтанговских связей в этом случае хватило на любезный тон и на длительность приема, но не больше. Я подумал о том, как этот товарищ Янов разговаривает не с вахтанговцем, которого его просили принять сильные мира сего, а с простыми смертными, и мне стало не по себе. Почему-то теперь я был совершенно уверен в том, что это именно он провел паспортизацию в Москве.

Я пришел домой в скверном настроении. Мать сказала, что опять приходил участковый, был очень груб и требовал, чтобы она «поскорее выметалась, а то плохо будет...».

Вечером я пошел к заведующему административной частью театра Льву Петровичу Русланову и рассказал ему о моем деле и о моем визите к Янову.

— Напрасно вы пошли к этому наглому молодому человеку, — сказал мне Русланов. — В таких случаях надо начинать всегда с головы. У нас есть друзья среди лиц покрупнее Янова.

Я, конечно, никогда не сомневался в том, что у Льва Петровича есть друзья покрупнее и поважнее, в том числе и совсем крупные и весьма важные.

На следующий день Русланов позвонил мне по телефону и сообщил, что он уже начал действовать вместе с некоторыми из наших актеров — он назвал фамилии двух наиболее прославленных вахтанговцев.

— Пока мы добились отсрочки высылки вашей матушки на одну неделю. Вам нужно завтра поехать лично в главное управле-

ние милиции Советского Союза и получить разрешение. Оно будет готово к двум часам дня.

Русланов сказал мне адрес главного управления милиции СССР, и я понял, что он действительно «начал с головы».

Это управление помещалось на Лубянке, 2 — в главном здании ОГПУ. Есть ли хоть один человек в Москве, который не знал бы этого адреса?

В назначенный час я получил пропуск в комендатуре и, после обычной тщательной проверки документов, шел подлинным, изумительно начищенным коридорам страшного дома. Всегда, когда мне приходилось переступить его порог, мною овладевало смешанное чувство отвращения и любопытства. Я постучал в дверь, на которой был номер, указанный в моем пропуске, и вошел. За столом сидела женщина средних лет в милицмейской форме.

— Бумага готова для вас, товарищ Елагин, — сказала она резким и властным голосом, слегка улыбаясь и передавая бумагу. Весь визит длился менее одной минуты.

Когда я вернулся домой, мать встретила меня в отчаянии: опять приходил участковый, кричал на нее и грозил: «Если ты до ночи не уберешься со всем твоим бараклом, так мы тебя загоним туда, куда и Макар телят не гонял».

— Если он опять придет, покажи ему вот это, — я протянул матери маленькую бумажку. На ней, ниже штампа главного управления милиции, стояло кратко: «Отсрочить высылку из Москвы гражданки Елагиной В. М. на семь дней со дня выдачи настоящего удостоверения».

Это было еще не все, но это было уже много. Ночью я в первый раз за эти трое суток заснул более или менее спокойно.

Было еще темно, когда я и мать проснулись от громкого стука в дверь.

— Это опять участковый за мной, — прошептала мать.

— Подожди, дай я с ним поговорю, — сказал я, надевая халат и доставая драгоценную бумажку. Стук в дверь продолжался:

— Эй, открывайте. Милиция!

Имя матери Юрия Елагина — Лидия Николаевна. Инициалы были изменены автором из соображений безопасности. — *Ред.*

Я подошел к двери и открыл ее. За дверью стояли два дюжих милиционера.

— В чем дело, товарищи? — спросил я. — Почему вы будите людей?

— Елагина уехала? — рявкнул один милиционер, который был ко мне ближе. Рыжая квадратная физиономия его изображала крайнюю степень свирепости.

— Елагина? — удивился я. — Нет, конечно. А зачем ей так торопиться?

— Что вы притворяетесь, гражданин! Мы пришли не шутки шутить. А ну, Сидоров, ступай сюда. — Рыжий сделал шаг в комнату, отстраняя меня. Я загородил дорогу милиционерам и резко изменил тон.

— Будьте любезны не беспокоить людей по ночам. И разговаривайте со мной повежливее. Я очень не люблю, когда со мной вот так разговаривают, как вы сейчас. Читайте удостоверение.

Я сунул ему бумажку под нос. Тон мой, вероятно, удивил блюстителей советского порядка, так как они сразу остановились. Рыжий взял бумагу и стал ее внимательно читать. Я, с чувством огромного удовлетворения, наблюдал, как на его тупом лице появилось выражение недоумения и растерянности. Он долго читал и рассматривал печати и штампель. Пот выступил у него на лбу от непривычного напряжения мысли. Как типичный советский служака, он был груб, хамоват с подчиненными и труслив при малейшем соприкосновении с высшим начальством или хотя бы только с тенью этого начальства. Так и сейчас: он даже не пытался сохранить чувство собственного достоинства, что, вероятно, сделал бы другой на его месте. При виде бумажки, подписанной начальником главного управления милиции СССР — лицом совершенно недостижимым, каким-то олимпийским сверхначальством для рядового милиционера, — рыжий сразу перешел с фортиссимо на пианиссимо:

— Извиняюсь, товарищ. Оно, конечно... Сами понимаете: наше дело — служба. Пошли, Сидоров. До свидания. Будьте здоровы.

Милиционеры ушли, осторожно ступая по коридору своими сапожищами. Мы с матерью облегченно вздохнули. Дело явно шло в гору.

Утром меня вызвал к себе заслуженный артист республики — один из руководителей художественной части Вахтанговского театра.

— Ну что, Юрий Борисович, — сказал он, лукаво улыбаясь и потирая руки. — Садитесь и пишите.

— Что писать? — удивился я.

— Пишите заявление в главное управление милиции.

Я покорно взял в руки перо, еще ничего не понимая.

— Пишите: «Ввиду моей ответственной творческой работы в качестве члена музыкальной коллегии художественного совещания и помощника концертмейстера театра имени Вахтангова, мне особенно нужна покойная домашняя обстановка, которая является совершенно необходимым условием моей продуктивной работы в области советского искусства. По вышеизложенным причинам прошу главное управление милиции Советского Союза разрешить проживать вместе со мной моей матери Елагиной В.М., так как только она способна обеспечить мне необходимые для моей творческой работы домашние условия». Точка. Все. Подпишитесь.

Я подписался под этой галиматьей.

— Неужели этот вздор может помочь? — спросил я.

— То, что мы с вами тут написали, в конце концов, совершенно неважно. Дело уже сделано. Вы же знаете, что у Льва Петровича есть друзья в главном управлении милиции СССР, и нам сейчас нужно только формальное обоснование дела, имеющее хотя бы видимость логики, пусть хоть самой готтентотской. А завтра я и Лев Петрович поедem на Лубянку и лично отдадим это веселое сочинение по назначению. Я уверен в успехе. Можете теперь спать спокойно.

Через два дня мать вызвали к телефону.

— Товарищ Елагина? Здравствуйте. Говорит начальник вашего отделения милиции товарищ Пушкин, — раздался любезный голос. Это был тот самый начальник, который посылал два дня тому назад участкового надзирателя выгонять мою мать на улицу. — Я был бы очень рад вас повидать, товарищ Елагина.

Когда вы сможете ко мне зайти? — Товарищ Пушкин не говорил, а прямо пел в телефон.

— Я могу прийти сейчас, — сказала мать недоумевая.

— Прекрасно. Жду вас.

Когда мать пришла в милицию, ее грубо окликнул дежурный у входа:

— Вам что надо?

— Як начальнику.

— Начальник занят.

— Но он звонил мне и просил прийти.

— Как фамилия?

— Елагина.

— Пожалуйста, товарищ Елагина. Начальник вас ждет.

Товарищ Пушкин был очень мил.

— Я прошу вас, товарищ Елагина, забыть это маленькое недоразумение. Конечно, вы имеете все данные, чтобы жить в Москве. Дайте, пожалуйста, ваш паспорт...

Мать протянула паспорт, и начальник поставил на нем маленькую печать: «Н-ское отделение милиции города Москвы». Эта маленькая печать давала право на жизнь в столице. Как все это оказалось просто и легко!

## ГЛАВА 5

Весна 1935 года. Наш поезд подходит к вокзалу города Днепропетровска. Театр имени Вахтангова приехал на свои очередные гастроли.

Не успели еще остановиться вагоны, как на перроне грянул духовой оркестр. Весь перрон убран красными флагами, зелеными еловыми ветками и полон народа. Мы выходим из вагонов. Каждому из нас улыбающиеся приветливые девушки вручают по большому букету цветов. Через празднично убранное здание вокзала мы проходим на огромную вокзальную площадь. Площадь покрыта многотысячной толпой народа. Колышутся красные полотнища с надписями: «Пламенный привет вахтанговцам от рабочих Днепропетровска!», «Добро пожаловать!», «Привет выдающимся мастерам советского театра!».

На площади сооружена деревянная трибуна. На ней уже стоят городские власти. К ним присоединяются и наши руководители. Начинаются приветственные речи. Ни одно советское официальное торжество, ни один обычный большевистский праздник не могут похвастаться такой атмосферой неподдельной искренней сердечности, теплоты и взаимной доброжелательности, какая царит на площади по случаю нашего приезда.

Так нас встречают в Днепропетровске. Так нас встречают во всех городах Советского Союза, куда мы приезжаем на гастроли.

И театральные связи, и административные таланты наших руководителей, и личные симпатии некоторых из советских вождей, и даже общая правительственная политика внимания к людям искусства не являлись исчерпывающими причинами тех привилегий и тех исключительных условий, которыми мы пользовались.

Не менее важной причиной являлась та необыкновенная любовь к искусству, а особенно к театру, которая стала развиваться во всех слоях народа, особенно с начала эпохи сталинских пятилеток. Острые политические и социальные процессы в стране привели к тому, что искусство стало единственной областью жизни, которую любили все без исключения группы советского общества, в том числе и те, которые находились в состоянии жесткого

конфликта между собой. В театр шли отдохнуть и забыться от тяжелой полуголодной жизни скромные служащие и рабочие. Шли оставшиеся еще на свободе «бывшие», надеявшиеся в праздничной обстановке хорошего спектакля отогнать мысли о разрушенной жизни и вспомнить былые, лучшие времена. Шли чекисты отдохнуть после нервной ночной работы. Шли партийные вожди всех категорий полюбоваться, хотя бы на сцене, зрелищем прекрасной социалистической жизни и посмотреть на образы идеальных социалистических людей. Все шли в театр. Чем тяжелее и опаснее становилась реальная жизнь, чем глубже и острее делались социальные конфликты, тем больше ценили советские граждане театры — единственные учреждения в стране, которые не предлагали им ничего, кроме удовольствия.

Театральные залы представляли собой как бы нейтральную территорию, на которой так приятно бывает отдохнуть от шума битв и от всяких лишений и опасностей военного времени.

С особенной искренностью и охотой шли всегда все советские служащие и чиновники навстречу желаниям и просьбам людей искусства и всегда стремились эти желания и просьбы удовлетворить по мере возможности.

Существовали многочисленные категории советских граждан, которым полагались большие привилегии, сообразно с их положением в стране, и к которым надлежало относиться с исключительным вниманием. Но и привилегии, и внимание давались им не по искреннему желанию и не из-за хорошего к ним отношения, а только по приказу сверху и под страхом наказания за нарушение правительственной политики.

Когда чекист, с откормленным надменным лицом, с петлицами цвета крови на пальто из прекрасной мягкой кожи, расталкивал толпу, стоящую сутки в очереди, и пробивался к окошечку железнодорожной кассы, где тотчас же получал билет в мягком вагоне, — толпа расступалась перед ним испуганно и молча. Когда к заведующему магазином, только что получившему долгожданную партию обуви, звонили по телефону из горкома партии и просили отложить пару дюжин ботинок для партийного руководства, то заведующий подчинялся беспрекословно, скрывая свои настоящие чувства и зная, чем обернется для него отказ. Но для известного артиста или певца, да и просто для любого служащего из хорошего

театра делалось то же самое, но от чистого сердца, с улыбкой приветия, с искренней доброжелательностью, с открытым сердцем, с чувством благодарности за радость, за отдых, за искусство...

В самом правительстве, в партии и в ОГПУ шли междуусобицы и конфликты. Одни партийные группы побеждали и ликвидировали другие. Новые начальники заменяли и уничтожали своих предшественников. Но все и всегда сохраняли в полной неприкосновенности учреждения искусств, в том числе и театры, ибо иначе лишились бы привычных и любимых мест отдохновения от трудов праведных и неправедных. И с особенным удовольствием следовали генеральной линии правительства, требовавшей все большего и большего внимания к людям искусства. Ибо то, что производят эти люди и даже как производят — становилось для советского правительства вопросом чрезвычайной государственной важности.

В начале тридцатых годов кончился переходный период в истории культурной жизни Советского Союза. Процесс советизации пошел быстро и определенно. В первую очередь — в литературе. Сейчас же вслед за литературой — в театре.

Официальный перелом произошел 23 апреля 1932 года, в день опубликования правительственного декрета о ликвидации пролетарских группировок в искусстве и в литературе. Эти пролетарские группировки (ВАПП, ВАПМ и т.д.) начали свою деятельность еще в первые годы существования советской власти и главной своей задачей ставили создание особого, чисто пролетарского искусства, совершенно нового как по форме, так и по содержанию. Это новое пролетарское искусство не могло быть ничем связано с искусством буржуазного мира и с его традициями как с искусством совершенно чуждым пролетариату. А так как все искусство в мире имело вообще несчастье быть созданным в буржуазном мире, то товарищам из пролетарских группировок ничего не оставалось, как рвать со всеми вообще традициями и со всеми авторитетами. И такой творческий «принцип» не был лишен приятности для лиц, в свои школьные годы не затруднявших себя излишним изучением этих традиций и авторитетов.

Вначале в пролетарские группировки входили люди, способности и знания которых определяются в школах оценками от «посредственно» и ниже. Ни одного талантливого человека не было в их числе. Но зато их социальное происхождение было вполне на



высоте. Дело в том, что, по их теориям, пролетарское искусство могло быть создано только людьми безукоризненно пролетарского же происхождения. По сему случаю каждого нового члена своей ассоциации они проверяли особенно старательно именно в этом смысле, не предъявляя зато чересчур строгих требований по линии профессионального мастерства. Почти все члены пролетарских групп были членами коммунистической партии, составляя в этом смысле разительный контраст со всеми людьми искусства в советской России, среди которых в двадцатых годах почти не было коммунистов, да и позже был лишь совершенно незначительный процент партийных. Все эти пролетарские товарищи развивали весьма активную деятельность. Писатели издавали свои повести о героях-большевиках, о классовой борьбе, о строительстве и войне. Поэты вдохновлялись, в общем, теми же темами, уснащая их еще и чисто пролетарскими сентиментальными и лирическими чувствами (сборники: «Рабочий май» Казина, «Гармонь» Жарова). Художники рисовали серыми и фиолетовыми красками мускулистых рабочих с квадратными лицами, работниц в красных платочках и виды фабрик и заводов. Пролетарские музыканты сочиняли одни только массовые песни с ритмичным маршеобразным аккомпанементом, начисто отбрасывая все прочие виды музыкального искусства как несозвучные и чуждые рабочим массам.

Помню, как-то раз в 1926 году я зашел к одному из пролетарских композиторов — Клеменсу — с целью посмотреть его скрипку, которую он хотел продать. Я взял в руки эту скрипку, желая ее попробовать, и начал играть известную сонату Цезаря Франка. Клеменс остановил меня с возмущенным видом:

— Почему вы играете эту музыку, непонятную для широких масс? Как вам не стыдно! Вы — молодой советский музыкант — позволяете себе исполнять сочинение, созданное для буржуазных салонов в эпоху империализма!

— Но ведь я только пробую вашу скрипку, — робко возразил я.

— И пробовать не надо. Не приучайте себя к чуждым и враждебным звукам. Воспитывайте себя стойким большевиком в музыке. Ставьте ваше искусство целиком и полностью на службу пролетариату. Вот, возьмите... Включите в репертуар... Это как раз то, что вам нужно...

Он подсунил мне свои обработки народных песен для скрипки без аккомпанемента (предполагалось, что на фабриках, где должны были исполняться эти песни, еще пока нет роялей) и какой-то марш под названием «Шествие пионеров».

В этом последнем сочинении нужно было ногтем большого пальца левой руки прижать струну «О», а пальцами правой руки быстро и ловко ударять по этой струне, создавая таким образом имитацию барабанного боя. Конечно, сонате Франка было далеко до этой чисто пролетарской музыки. Чрезвычайно интересно, что все эти творцы пролетарского искусства в области формы были, в общем, никакими не новаторами (за каких они сами себя считали), а настоящими реалистами, правда, очень примитивными и вульгарными. Они не поддавались влияниям многочисленных групп и школ левого модернистского искусства, которые часто тоже действовали под пролетарским флагом, и не вступали с ними в союз. И в этом смысле они еще в начале двадцатых годов предвосхитили в своем скудном творчестве многие из основных принципов современной политики советского правительства в области искусства.

До начала сталинского наступления осенью 1928 года все эти пролетарские группы держались на задворках культурной жизни советской России, и влияние их было совершенно ничтожно. Однако с 1929 года, ввиду обострившихся социальных конфликтов и классовой борьбы в стране, правительству понадобились надежные партийные люди в искусстве, и пролетарские группировки начали забирать власть и оказывать все большее и большее влияние на некоторые области искусства при помощи своих эмиссаров в некоторых культурных учреждениях Москвы. Дальше я расскажу о том, что этим людям удалось сделать в области музыкальной жизни за короткий период их господства с 1929 по 1932 год. В театре же их влияние сказывалось только в навязывании новых пьес с классово выдержанным содержанием, так как хорошие московские театры были настолько могущественными и влиятельными организациями, что могли позволить себе не пускать к себе на порог этих бездарных и озлобленных на весь мир людей.

Однако этим группировкам скоро пришел конец.

Правительство решило, что, ввиду чрезвычайной важности искусства как средства агитации и пропаганды в эпоху социалистического наступления, нужно поставить на службу государства

все без исключения творческие и художественные силы страны. Особенное же внимание надлежало обратить на кадры, лучшие в смысле профессионального мастерства. То положение, при котором бездарный поэт, композитор-дилетант или скверный театрик делали дело нужное и политически полезное, а Шостакович, Прокофьев, театры Художественный, имени Вахтангова, поэт Сельвинский, писатель Алексей Толстой создавали произведения совершенно бесполезные, а иногда даже вредные, с точки зрения общей советской политики, — такое положение не могло быть больше терпимым. Необходимо стало приручить любой ценой всех больших мастеров русского искусства и направить их творчество в русло генеральной линии партийной политики. Для этого пришлось провести полную тоталитаризацию художественной жизни страны, организовать единые большие союзы творческих работников, полностью подчиненные контролю партии, и постепенно создать ту совершенную диктатуру в области творчества, какая существует в Советском Союзе в наши дни. Началом этой новой политики в области искусства явился знаменитый декрет от 23 апреля 1932 года о роспуске пролетарских группировок.

Именно с этой даты начался процесс тоталитаризации искусства — процесс, который был долог и труден, изобиловал многими бурными моментами и закончился только лишь в наши дни.

Вначале этот процесс проходил не так болезненно и бурно, как впоследствии. Нельзя сказать, чтобы первая половина тридцатых годов была временем больших потрясений, как был, например, 1936 год для советского театра. Однако именно в это время произошло становление первого из двух слагаемых нового советского стиля: содержания.

Содержание стало безусловно советским. Пьесы, проникнутые активной большевистской идеологией, заняли прочное место на сценах лучших театров, все более и более оттесняя на задний план классический репертуар и почти совершенно изгоняя пьесы современных западных драматургов.

В силу разных причин было задержано установление этого нового советского стиля в некоторых других областях искусства — главным образом в чистой инструментальной музыке.

В первой половине тридцатых годов музыка совершенно выпала из поля зрения советского правительства. Зато все внимание

было обращено на театр, и именно в театре можно было, раньше чем в других областях искусства, распознать, в чем выражается внимание советского правительства, с чем оно связано и что хочет получить советское правительство в обмен на это внимание.

Превосходная жизнь актеров московских театров давалась им, конечно, недаром. Все чаще и чаще театры ставили современные пьесы советских авторов. Все чаще и чаще превосходным актерам приходилось играть лживые, надуманные роли людей, говорящих тяжелым примитивным языком. На сценах лучших театров Москвы появлялось все больше и больше штампованных героев сталинской эпохи: бравых летчиков, стахановцев, девушек-комсомолок, негодяев-белогвардейцев, злодеев-кулаков, иностранных шпионов и т. п.

Это и было то, чем оборачивалась советизация искусства в области содержания. Главной причиной трагедии русского театра (так же как и русского искусства вообще) явилось то, что официальная версия жизни Советского Союза, которую приходилось изображать, резко расходилась с действительностью. Согласно официальной точке зрения, в СССР уже воцарилась райская социалистическая жизнь, полная всевозможных радостей изобилия. Крестьяне весело трудятся на колхозных полях, а после работы идут отдыхать в уютные читальни и клубы послушать радио, посмотреть кинофильм. Рабочие с энтузиазмом перевыполняют планы, а вечером принимают ванну в своих чудесных новых квартирах. Жизнь пограничников, инженеров, сельских учителей и врачей преисполнена красоты, героизма, радости труда, достойной награды за этот труд. Конечно, все советские граждане прекрасно понимают, что этой счастливой жизнью они обязаны только и исключительно их гениальному вождю, учителю и другу товарищу Сталину.

Такова была схема жизни в сталинскую эпоху, созданная и утвержденная в Управлении агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). И эту схему предложено было изображать средствами искусства и литературы.

Так вошла ложь в искусство и в литературу России, а раз войдя, стала отвоевывать себе все большее и большее место, пока, наконец, не залила мутным потоком еще недавно великую русскую культуру. Когда я впервые попал за границу и увидел филь-

мы из современной жизни, меня необыкновенно поразила их правдивость. Сами герои, их поступки, их одежда, дома, обстановка квартир, автомобили и города — все было совершенно таким же, как и в действительной жизни. В советских же фильмах вымыслено все — от колхозной избы, в которой живет герой, и до пальто, которое на нем надето; от характера героя и его действий и до его отношения к товарищу Сталину. То же в литературе. То же в театре.

Все книги, написанные советскими писателями с начала тридцатых годов, — лживы в большей или меньшей степени. Многие из талантливых писателей не смогли научиться лгать и замолчали навсегда. Некоторые перешли на исторические романы, поэты начали заниматься переводами. Некоторые же приспособились и стали в своем творчестве весьма ловко и остроумно изображать официальную версию советской действительности, придавая видимость почти полной правдивости и естественности миру своих выдуманных героев.

Вслед за писателями стали лгать и театры. Вернее сказать, театры получили уже эту ложь в готовом виде — в виде пьес, написанных приспособившимися авторами.

Но для того чтобы облегчить эту ложь авторам и актерам, вернее, для того, чтобы и те и другие скорее сами поверили этой лжи, для этого правительство создавало им хорошие условия жизни — такие же, какие были у героев, которых авторам и актерам приходилось изображать; условия, не существовавшие в действительности для всего населения советской России. Живя в огромной стране, как в заповеднике, не испытывая ни в чем недостатков и лишений, было, конечно, легче принять фантазию за истину. И через некоторое время в этом заповеднике действительно воспиталось изрядное количество драматургов, режиссеров и особенно актеров, научившихся мастерски изображать лживую официальную версию советской жизни.

Я думаю, что если бы советская власть ограничила свою политику в искусстве вопросами содержания, то в течение еще долгого времени театр находился бы на относительно высоком уровне. Правда, уровень актерского мастерства медленно, но верно понижался, но в первой половине тридцатых годов еще можно было в Москве увидеть много интересных и остроумных спектаклей, ко-

торые создавали режиссеры часто из весьма посредственных пьес. В это время все внимание было обращено на поиски блестящей талантливой формы, так как только в области формы еще существовала свобода творчества.

Но советское правительство не ограничило свою политику в области искусства вопросами содержания. Оно предприняло атаку и в области формы. Осенью 1934 года с трибуны Первого съезда советских писателей Максим Горький впервые объявил о новом советском стиле в искусстве и в литературе. На этот раз советский стиль был назван вполне определенно. Имя ему было «социалистический реализм». Таким образом, теперь определилось не только содержание, но и форма. Горький был первым, кто теоретически обосновал новый стиль как единственный стиль, «достойный эпохи строительства социализма». Конечно, возвестил он это после многих разговоров и обсуждений вопроса со Сталиным и с полного одобрения последнего. Мне часто приходилось слышать, что когда Горький провозглашал «социалистический реализм», по его мысли было это якобы не приказом, а рекомендацией, не обязательным, а только желательным. Может быть, это и было действительно так, но события развернулись иначе. Вскоре после провозглашения «социалистического реализма» звезда самого Горького стала закатываться, но в виде «социалистического реализма» сталинское правительство получило в руки страшное оружие для вторжения в самое сердце художественного творчества и для установления над этим творчеством жесточайшей диктатуры.

Таким образом, утверждение сталинским правительством «социалистического реализма», как единственного советского стиля, явилось, может быть, самым трагическим моментом во всей истории культуры России.

Когда я пишу о том, что провозглашение этого стиля явилось самым черным днем в русском искусстве, я совсем не хочу сказать, что это произошло только потому, что новый стиль оказался именно реализмом. Реализм в истории искусства мира, так же как и в русском искусстве, играл всегда заслуженно большую роль и, по моему убеждению, всегда будет ее играть.

Трагедией оказалось то, что советское правительство получило теоретическое обоснование своим собственным вкусам в ис-

кусстве. Это оказалось реализмом, но могло быть и импрессионизмом, или натурализмом, или сюрреализмом. Важно то, что в искусстве была установлена диктатура одного стиля. Я убежден, что диктатура над содержанием в искусстве является преступлением. Но диктатура над формой является преступлением еще бесконечно более жестоким. Ибо именно эта диктатура вторгается в самую сокровенную область творческого духа, совершая безобразное насилие над талантом художника, насилие, которое является, наверное, смертельным не только для таланта, но и для гения. Плохо, когда хорошему театру навязывают для постановки плохую пьесу. Но еще хуже, когда эту плохую пьесу приказывают поставить одним определенным способом. Плохо, когда большому композитору приказывают написать симфонию на тему о коллективизации. Но еще хуже, когда его заставляют писать эту симфонию «под Чайковского».

А именно это и начало делать советское правительство со второй половины тридцатых годов, навязывая железной рукой свои собственные вкусы всему искусству России и безжалостно уничтожая всех, кто пробовал творить вне границ этих вкусов и желаний советской власти.

Так началась невиданная в истории человечества диктатура над творчеством.

Для организации этой диктатуры и для проведения ее в жизнь был в 1935 году создан Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР — сокращенно ВКИ.

Этому высшему правительственному органу — своего рода министерству искусств — было поручено тоталитарное управление всеми видами искусств в стране и строгий надзор за тем, чтобы все области художественного творчества и все крупнейшие их представители сразу же подчинились этой диктатуре и безропотно восприняли идеи и принципы социалистического реализма.

Впереди предстояло еще много бурь и битв.

## ГЛАВА 6

**Х**удожественное совещание заседало всегда в кабинете директора. Это была большая комната, обставленная с торжественной, но несколько мрачной роскошью. Стены были облицованы дубом. Стулья с высокими спинками были обиты бледно-желтым шелком. На стенах висели старинные гобелены и бронзовые барельефы. В углу, на тумбе, обтянутой темно-зеленым бархатом, стоял превосходный бюст Вахтангова. В течение всех тридцатых годов в этой комнате не было ни бюстов, ни портретов Ленина и Сталина. Слева от двери стоял огромный письменный стол директора. Посредине комнаты — другой длинный стол, покрытый зеленой шерстяной скатертью. Это и был стол заседаний художественного совещания.

Художественное совещание в мое время состояло из четырнадцати членов — все руководство театра, режиссеры, лучшие актеры, заведующий литературной частью — известный поэт Павел Антокольский — и, наконец, директор входили в их число.

За исключением нашего директора Ванеевой, все это были люди исключительно умные и культурные, обладавшие большими организационными и ораторскими талантами и к тому же безукоризненно порядочные и строго объективные в отношении своего театра и своих коллег.

Но вот блестящих первоклассных талантов в области театрального искусства не было среди них, за исключением разве огромного актерского дарования Бориса Щукина да, пожалуй, еще изящного, но несколько поверхностного, легковесного режиссерского таланта Рубена Симонова.

Гением чудесной силы в театре был в свое время Вахтангов, всегда умевший зажечь сердца своих учеников пламенем настоящего творчества.

Но Вахтангова уже давно не было, и в мое время общий характер всех заседаний художественного совета был чересчур рационалистичен для учреждения искусства и по тону скорее напоминал заседание кабинета министров или ученого совета профессоров, нежели страстные и пламенные споры художников.



По иронии судьбы, именно это преобладание рассудочного элемента над эмоциями, свойственными большим артистам, отличной организации и здравого смысла над творчеством помогло театру благополучно дожить до наших дней.

Лучшим из больших талантов, и только им одним, свойственна бескомпромиссная борьба не на жизнь, а на смерть за утверждение своих творческих идеалов. И не трудно себе представить, что было бы, если бы Вахтангов дожил хотя бы до 1937 года.

Без него же все текло довольно благополучно. Как опытные капитаны, вели вахтанговцы свой театральный корабль среди подводных скал, мелей и штормов советской действительности, умело лавируя, вовремя отступая, чуя заранее, куда дует ветер, и честно пытаясь сохранить максимум возможностей правдивого творчества и вахтанговских традиций.

И не их, конечно, вина, что этот максимум таял, как сосулька под лучами весеннего солнца, превратясь к 1937 году в мастерское ремесленничество и благонамеренное изображение утопической советской жизни в стиле «социалистического реализма».

Кроме четырнадцати действительных членов художественного совещания, на заседаниях присутствовала еще секретарша, а с осени 1933 года и мы — трое музыкантов — члены музыкальной коллегии. Конечно, наша тройка больше слушала, чем говорила на этих заседаниях. Только в тех случаях, когда дело шло о музыке, голос наш начинал звучать уверенно. Во всех же остальных случаях мы предпочитали слушать и наблюдать. А наблюдать было что! Все многочисленные бурные события в жизни русского искусства, в самый критический период его истории, проходили в сжатом и ярком виде перед нами, находя свое выражение в обсуждении бесчисленных разнообразных вопросов, связанных с театром. Вспоминая сейчас свою жизнь, я вижу, что нигде я так многому не научился и нигде так много не узнал, как на заседаниях художественного совещания нашего театра.

После смерти Вахтангова был установлен коллегиальный принцип художественного руководства театром. Все решения принимались простым большинством голосов. Художественная диктатура считалась настолько нежелательной, что каждого режиссера, даже очень талантливого, беспощадно изгоняли из театра, если он начинал обнаруживать диктаторские тенденции. Так,

пришлось уйти из театра одним из самых способных режиссеров советского театра в настоящее время — Юрию Завадскому и Алексею Попову.

Только в 1937 году, когда Комитет по делам искусств нашел, что коллективный метод управления противоречит основным организационным принципам советского государства, было приказано учредить в нашем театре должность ответственного художественного руководителя, а у художественного совещания была отнята вся исполнительная власть. Оставили ему только функции чисто совещательного органа.

Но осенью 1933 года об единоначалии еще никто и не помышлял, и художественное совещание было единственным, безусловно демократическим учреждением, которое мне пришлось встретить за всю мою жизнь в Европе.

Председателем на совещаниях всегда был тот, кто занимал должность заведующего художественной частью — чисто техническую должность по составлению репертуара и планов работы актеров.

Ее занимал Василий Васильевич Куза — человек во многих отношениях замечательный. Было ему в то время года 32—33. Высокого роста, стройный и элегантный, с красивым властным лицом южного типа — он слыл одним из красивейших актеров Москвы. Актер он был неплохой, но его настоящее призвание лежало, несомненно, совсем в другой области, нежели область сценического мастерства. Куза был самым блестящим оратором, какого мне приходилось когда-либо слышать. Ясность мысли, яркая и оригинальная форма изложения, безукоризненное чувство меры — сдержанность там, где она бывала необходима, и безудержность темперамента в нужный момент, чудесный, обаятельный голос — все это имел Куза-оратор, будучи еще к тому же и превосходным организатором и умея отлично выполнить все то, о чем ему приходилось говорить.

Биография его была необыкновенна. Он происходил из старинного рода румынских королей. Фамилия Куза играла большую роль в истории Румынии. Интересно, что еще в 30-х годах родной дядя Василия Васильевича был одним из руководителей румынской фашистской партии «Железная гвардия» и, вместе с Кодрену и Гогой, пришел к власти в Румынии в декабре 1937 года. Кто-

то из нас предложил тогда сыграть злую шутку и послать нашему Василию Васильевичу поздравительную телеграмму по случаю успехов его дядюшки.

Конечно, это в высшей степени непролетарское происхождение и столь непролетарские родственные связи не могли не помешать Кузе делать карьеру в театре. В начале двадцатых годов Василий Васильевич даже увлекся коммунистическими идеями и вступил кандидатом в партию. Но потом так и остался в кандидатах до самой своей смерти от немецкой бомбы в июле 1941 года.

Вообще, с началом сталинской эпохи доступ в коммунистическую партию для всех людей искусства страшно затруднился. Даже желающих, как правило, не принимали, не говоря уже о том, что всякое насильственное давление в этом смысле совершенно исключалось. Те из артистов и музыкантов, которые поступили в кандидаты партии еще в двадцатых годах, так и оставались ими все время, хотя по уставу партии, кандидатский срок был ограничен двумя годами. Из всего нашего большого коллектива только Куза и Миронов были такими «вечными кандидатами», а полноценных членов партии из числа художественного персонала театра не было вообще.

Театральная партийная организация, которая играла в жизни театра все большую и большую роль, с 1936 года активно вмешиваясь даже в вопросы художественного руководства, возглавлялась театральным парикмахером, которого звали Ваня Баранов. Кроме Вани, в парторганизации состояло еще с десяток членов: несколько рабочих сцены, заведующий столовой, редактор газеты, шеф театральной прачечной и один наш коллега — музыкант, игравший на тубе. Прошу прощения, что забыл о нем, когда писал, что среди художественного персонала театра не было действительных членов партии. Этот наш тубист — звали его Вася Румянцев — был, безусловно, и полноценным партийцем, и, конечно, являлся как музыкант членом художественного персонала театра. Был он еще молодым парнем, высоченного роста, носил очки и вид имел на редкость внушительный, однако был поразительно глуп и отличался какой-то удивительной упорной тупостью. Но не долго Вася оказывал честь парторганизации нашего театра своим участием в ее работе. В 1933—1935 годах многие из наших музыкантов-духовиков служили одновременно и в духовых

оркестрах поиск ОГПУ, получая, кроме жалованья и обмундирования, еще и право пользования прекрасными закрытыми магазинами этого могущественного учреждения. Поступил в один из этих оркестров и Вася Румянцев и исправно играл в нем на тубе в течение первых недель. Однако, придя раз вечером играть на спектакль, мы были потрясены видом огромного военного в великолепной форме офицерского состава ОГПУ, с четырьмя прямоугольниками на малиновых петлицах, что соответствовало званию полковника. Это был все тот же Вася. Партийный билет помог ему в течение нескольких дней сделать фантастическую карьеру в ОГПУ и превратиться из скромного музыканта в чекиста большого чина. Интересно, что для этой метаморфозы не понадобилось от Васи ничего, кроме партийного билета, ибо ничего другого у Васи и не было. Разве что умение играть на тубе. Но зачем чекисту уметь играть на тубе? Может быть, для того, чтобы дуть в уши заключенных на допросе, пытаясь выудить желанное признание?

В музыкальной коллегии художественного совещания пришлось мне узнать и тщательно изучить все вопросы, связанные с музыкой в театре. Передо мной раскрылось своеобразное, очень тонкое и сложное искусство, которое было неразрывно связано с русским театром в пору его расцвета во втором и третьем десятилетиях нашего века.

Как раз к тому времени, когда была организована у нас музыкальная коллегия, т.е. к 1933 году, относятся усиленные поиски лучшими режиссерами Москвы новых интересных форм спектаклей, так как советизация содержания репертуара была в полном разгаре и на сценах театров появлялось большое количество посредственных и лживых пьес, ставивших чрезвычайно ограниченные задачи актерам. Чтобы как-то скрасить убожество и примитивность этих пьес, приходилось выдумывать для них блестящие формы. Таким образом, «формализм», на который так ополчилось советское правительство с 1936 года, на самом деле был, в значительной степени, вызван к жизни политикой самого советского правительства в области искусства.

Музыка, при создавшемся положении, начала играть необыкновенно большую роль. Наш театр не составил исключения в этом смысле. Оркестр наш был увеличен. Лучшие композиторы Советского Союза приглашались писать музыку для наших постановок. Это были годы лебединой песни музыки в русском театре. Театр начал уже увядать. Но первые годы его падения проходили под звуки прекрасной музыки, которая как бы пыталась отвлечь внимание зрителя от общей печальной картины упадка искусства русского театра.

Увеличение значения музыкальной части в нашем театре и послужило причиной организации музыкальной коллегии при художественном совещании, в обязанности которой входило: 1) разработка вместе с режиссером плана музыкального оформления спектакля; 2) рекомендация подходящего композитора; 3) переговоры с этим композитором и контакт с ним во все время его работы в театре. Общий порядок создания спектакля в нашем театре был таков: после того, как пьеса бывала принята к постановке художественным совещанием, для нее выбирался режиссер. При выборе всегда принимались во внимание творческие склонности, стиль и характер дарования того или иного режиссера. Одному были близки русские бытовые пьесы, другому — шекспировские комедии, третьему — французская драматургия XIX века и т. д.

Когда режиссер был выбран, ему предлагали представить художественному совещанию свой план постановки спектакля и сделать о нем доклад. Сообразно с этим общим планом, режиссер определял и принцип музыкального оформления и подробно рассказывал о всех моментах в спектакле, где он предполагал ввести музыку и какую именно, т. е. говорил уже о самом характере этой музыки. Затем, на основании режиссерского доклада, приступали к выбору композитора. Для акимовского «Гамлета», например, выбрали Шостаковича. Для советской лирической комедии пригласили Кабалевского. Если спектакль был насыщен интонациями русской народной песни, приглашали одного из композиторов, которому был близок русский фольклор, например Шапорина. Для современной американской комедии приглашали композитора, умевшего в своем творчестве применять элементы джазовой мелодики. Для спектакля, в котором были необходимы

эпизоды, сопровождающиеся симфонической музыкой романтического характера, приглашали Мясковского и т. д.

Конечно, все это было вполне логично и ясно, и все мы — члены музыкальной коллегии — быстро усвоили эти принципы создания музыкального оформления. Но в первые же недели нашей работы мы столкнулись с одной проблемой, которая показала нам совершенно неясной и вполне нелогичной, вернее даже — проблемой, носившей какой-то странный и болезненный характер. Этой проблемой музыкальной части театра имени Вахтангова был композитор Николай Иванович Сизов — автор музыки к «Принцессе Турандот» и к «Коварству и любви».

\* \* \*

С первых же дней моего поступления в театр я стал горячим поклонником этого замечательного композитора, вернее, его музыки. Самого его я тогда еще не знал. Все без исключения его работы для нашего театра были великолепны. Первая из них была «Принцесса Турандот», последняя по времени — «Коварство и любовь». Никакая театральная музыка, которую мне пришлось слышать, не могла сравниться с музыкой Сизова. Ни один из самых знаменитых композиторов не достигал в своих театральных работах такого совершенства, какого достиг Сизов. Но так как, кроме музыки для театра, он никогда ничего не писал, то я лично затруднился бы, если бы мне пришлось давать объективную музыкальную оценку его творчества. Если рассмотреть всю его музыку отдельно от спектаклей, для которых она была написана, то нужно было бы остановиться в полном недоумении, так как определенного творческого стиля обнаружить бы не удалось.

Можно всегда узнать «на слух» музыку любого композитора, но музыку Сизова узнать было невозможно. Она менялась от спектакля к спектаклю, как хамелеон, изменяя буквально все свои элементы — и гармонию, и мелодику, и даже инструментовки. Иногда его музыка была чрезвычайно хороша сама по себе — исполнена глубокого смысла и оригинальна. Иногда — почти пошла. Она бывала расплывчата и неопределенна по форме, как музыка импрессионистов. Иногда же необыкновенно четка и ритмична. Иногда музыкальный отрывок был вполне закончен-

ным и являлся цельным музыкальным произведением, которое можно было исполнить в любом симфоническом концерте. Иногда же все ограничивалось короткой музыкальной фразой, лишенной, как казалось, всякого смысла. Так, например, в первой картине «Коварства и любви», перед первой фразой героини, скрипка играла маленькое соло из четырех тактов, которое могло казаться бессмысленным с чисто музыкальной точки зрения, но в спектакле производило потрясающее впечатление.

Своего собственного «творческого почерка» у Сизова не было. Он его всегда находил заново, и находил именно тот, который был нужен для данной пьесы, для данного театра и даже для данного режиссера. И находил всегда идеально. Он владел удивительной способностью, не обладая своими собственными творческими идеями и стилем, глубоко проникать в творческие замыслы других и своей музыкой в совершенстве выражать дух, характер и особенности чужого гения. По музыке Сизова нельзя было узнать Сизова, но если его музыку слушал человек, знавший мировую литературу и московские театры, то он с легкостью мог определить, что вот эта музыка написана для Шиллера, а вот эта — для Диккенса, эта — для Гюго, а эта — для Мериме. Вот эта музыка написана для театра имени Вахтангова и носит в себе все элементы стиля именно этого театра, а вот эта написана для Художественного театра или, возможно, для его Первой студии.

Когда я начал работать в музыкальной коллегии, то первый вопрос, который мне захотелось выяснить, был — почему после премьеры «Коварства и любви» в 1929 году Сизов больше ничего не написал для нашего театра?

Когда я задал этот вопрос на художественном совещании, то на несколько секунд воцарилось неловкое молчание. То, что я услышал затем в ответ, показалось мне странным и в высшей степени неубедительным. Оказалось, что среди всех членов художественного совещания не нашлось ни одного человека, который согласился бы взять на себя переговоры с Сизовым, до того невыносимый характер имел этот человек, делая всякое общение с собой мучительным и трудным. Кроме того, он обладал болезненным самолюбием и обижался по каждому малейшему поводу и вообще без всякого повода. Уже после «Принцессы Турандот» он повздорил с дирекцией, придравшись к какому-то пустяковому случаю.

Но на этот инцидент посмотрели сквозь пальцы и пригласили его на следующую постановку. После долгих просьб и уговоров Сизов согласился и опять написал великолепную музыку, к концу работы перессорившись уже более серьезно чуть ли не со всем театром.

Помня, что интересы театра выше всего и цена замечательный талант этого странного человека, не обращая внимания на сплошные обиды, ссоры, уговоры и извинения, его просили написать музыку к пяти спектаклям, что он и сделал. Интересно, что единственным человеком, с которым Сизов никогда не ссорился и с которым работал на редкость дружно, был сам Вахтангов. Но Вахтангова больше не было. Сизов продолжал ссориться, и терпение наших руководителей, наконец, лопнуло. На одном из заседаний художественного совещания было принято решение никогда больше Сизова для работы в театре не приглашать. Однако, когда через два года понадобился композитор для «Коварства и любви», музыкальный план которого предполагался очень сложным и важным, пришлось нарушить принятое решение и опять пригласить этого невозможного человека. На этот раз его уговаривали несколько человек в течение месяца. Он требовал письменных извинений — ему их посылали; ему понадобились извинения устные от директора и заведующего художественной частью — они были ему даны. Наконец, он согласился. Работать с ним было зачастую так же трудно, как и вести переговоры. Режиссер «Коварства и любви» — Борис Захава — рассказывал мне, что Сизов замучил его, требуя ясного ответа на вопрос: «Для чего нужна вам музыка в этом спектакле?»

— Я ему подробно рассказывал о моем плане, — говорил Захава, — но его это не убеждало. Он все твердил мне, что я ошибаюсь и что музыка в «Коварстве и любви» мне совершенно не нужна. Станный это был спор между режиссером и уже приглашенным композитором. Один раз мы проговорили всю ночь напролет, и уже было светло, когда Сизов ушел от меня в особенно мрачном настроении, ни до чего не договорившись и не поняв меня. После этого он неделю вообще не показывался в театре, а через неделю позвонил мне по телефону: «Я долго думал, — сказал он мне, — и мне кажется, что я понял. Но я еще не вполне уверен».

Сизов написал для этого спектакля музыку, которая была, по моему мнению, лучшим музыкальным оформлением за всю ис-



торию русского театра. Ни театральные работы Шостаковича, ни музыка для театра Кабалевского, Прокофьева и многочисленных других московских композиторов не поднимались никогда до совершенства, которого достиг Сизов в этой, шестой по счету, его работе для нашего театра. Как, какими средствами он достиг этого совершенства? Почему, например, в трагическую сцену отравления в последней картине он ввел простой лирический вальс, написанный для скрипки, виолончели и рояля? Зачем понадобилось ему ввести рояль, когда в его распоряжении был отличный оркестр? И каким образом оказался вальс идеальной музыкальной краской для кульминационного момента большой и мрачной трагедии?

После премьеры «Коварства и любви» состоялся торжественный банкет. Присутствовавший на банкете Николай Иванович Сизов нашел, что тост, провозглашенный в его честь, был произнесен в недостаточно почтительных выражениях и, что было особенно возмутительно, следовал не непосредственно после тоста в честь главного режиссера Захавы, а после тоста в честь художника и второго режиссера спектакля Н.П. Акимова. Этого было достаточно, чтобы Сизов тут же встал из-за стола, громко отодвинув стул, с возмущением бросил салфетку на стол и ушел, ни с кем не простившись.

На следующий день художественное совещание во второй раз вынесло решение — никогда больше не приглашать Сизова на работу в наш театр.

И, однако, через четыре года — в 1933 году — это решение чуть-чуть не было нарушено во второй раз, на этот раз по моей инициативе.

Так как я не пережил всех трудностей личного общения с Сизовым и внутренне не очень верил в них, а к тому же был исполнен искреннего восхищения его талантом, то мне удалось уговорить художественное совещание еще раз пригласить его писать музыку для новой комедии советского писателя Валентина Катаева «Дорогой цветков».

— Хорошо, — ответили мне в художественном совещании, — но при условии, что все переговоры с ним возьмете на себя вы сами. Посмотрим, как выполнит эту задачу наша молодая «музыкальная коллегия».

Сизов жил в одном из бесчисленных переулков между Арбатом и Пречистенкой. Мне всегда казалось, что огромное большинство всех людей искусства и литературы, создавших славу России в первой четверти нашего столетия — музыканты, поэты, артисты — жили в кривых и узких переулках этого московского Монпарнаса, полных непередаваемой прелести, со своими маленькими старинными особняками с колоннами и фронтонами в стиле ампир.

В крошечных комнатах своей квартиры встретил меня Николай Иванович Сизов. Было ему тогда около пятидесяти, но он выглядел много старше своих лет. Выражение его лица было суровое и замкнутое, когда он сдержанно здоровался со мной. Был он роста высокого, держался прямо. Костюм на нем был бедный, но опрятный и какой-то старомодный.

— Чем могу служить? — спросил он меня сухо, не предлагая сесть.

— Як вам с большой просьбой от имени художественного совещания и от имени нашего оркестра (я знал, чем можно было подкупить Сизова: он всегда хорошо относился к музыкантам). Мы все были бы счастливы, если бы вы согласились написать музыку для нашего нового спектакля. Убедительно прошу вас не отказываться. Нечего и говорить о том, что театр заранее согласен на все ваши условия.

Сизов молча смотрел на меня и, по-стариковски, двигал ртом. Так прошла минута.

— Прошу садиться, — произнес он, наконец, церемонным жестом показывая на стул. Я сел, а он остался на ногах и даже отвернулся от меня и заходил по комнате из угла в угол. Так прошло еще довольно много времени. Я начал чувствовать какую-то неловкость. Я был смущен. Весь мой порыв и вся моя храбрость исчезли.

— Кто вас послал ко мне? — спросил он меня, перестав, наконец, ходить и остановившись на середине комнаты.

— Как я уже вам сказал, Николай Иванович, меня послало художественное совещание.

— Прошу меня простить, молодой человек, но я вам не верю. Они знают, что я не хочу иметь никакого дела с ними. Они тоже не хотят иметь никакого дела со мной. Прежде чем ответить вам, я

прошу сказать мне прямо: кому пришла мысль послать вас ко мне?

Разговор принимал характер тяжелый и напряженный. Я долго и подробно объяснял. Говорил о музыкальной коллегии, о том, как ценит его оркестр, о моем собственном отношении к его творчеству, наконец, рассказываю о том, как мне поручили вести с ним переговоры.

— Прошу вас не отказываться, — закончил я. — Давайте работать вместе. Давайте создавать настоящее искусство. Ведь, в конце концов, личное не так уж важно. Я понимаю, что к вам отнеслись не с тем вниманием, которого вы заслуживаете, но теперь будет иначе. Музыкальная коллегия дает вам свое слово.

— Мне не нужно их внимания, — прервал меня Сизов резко. — Дело не во внимании. Просто... Просто видеть я их всех не могу. Противны мне они все. Вот и все... Вы говорите «искусство»! Эх, молодой человек, молодой человек... А вы знаете, что такое искусство? Неужели никто из вас не видит, что его уже давно и нет — искусства-то, а они все чёрту служат, да и вы вместе с ними. А искусство-то они же и продали за квартиры с ванной, да за закрытые распределители. А себе оставили от искусства одни подошвы — да и те дырявые. Положим, надо же и вам всем жить, но меня-то уж увольте! Я-то совести своей не продам. А ведь искусство-то настоящее — это и есть совесть. Да, да — совесть художника! И еще искусство есть, молодой человек, — правда, а вы все лжете и мне предлагаете... — Сизов оборвал тираду и опять заходил по комнате. Я молчал.

— Кто режиссер этого спектакля? — неожиданно спросил Сизов.

Я назвал режиссера.

— Скажите, чтобы он пришел ко мне. Я хочу поговорить с ним о пьесе. Не смею больше задерживать.

— До свиданья, Николай Иванович. Был очень рад...

— Прощайте. Оркестру от меня привет.

После разговора с режиссером, длившегося несколько часов, Сизов попросил три дня на размышления. Через три дня он позвонил в театр по телефону и вызвал меня.

— Я долго думал о возможности моей работы с вашим театром...

— Да, Николай Иванович, и...

— ...и пришел к заключению, что это невозможно. А главное, это не нужно. Этой лживой пьесе, которую вы хотите поставить, музыка не нужна.

— Мы говорили вам, что это бесполезная затея — связываться с этим чудаком, — сказали мне в художественном совещании, когда я передал ответ Сизова.

Через год после этого Сизов написал чудесную музыку к «Пиквикскому клубу» Диккенса в Художественном театре, но, как всегда, поссорился и ушел, хлопнув дверью.

Еще через год он написал музыку к «Комику XVII столетия» Островского во Втором Художественном театре, но и здесь финал был тот же самый.

В конце 1935 года его, уже сильно нуждавшегося и больного, пригласил режиссер Рубен Симонов заведовать музыкальной частью в свою собственную театральную студию. Симонов был верный и преданный поклонник Сизова.

Как-то раз я встретил Симонова в коридоре нашего театра и спросил, как чувствует себя Николай Иванович на новом месте.

— Вчера ушел, — ответил Симонов. — Не мог он больше терпеть, да и я тоже. Как бы мы оба ни старались — сил больше нет... Ни у него, ни у меня.

Постепенно снимались с репертуара спектакли с музыкой Сизова, и Москва начала уже забывать его имя. Перед войной я встречал иногда на Арбате этого высокого старика в старомодном пальто с бархатным воротником, в выцветшей черной шляпе и с неизменной палкой в руке. Выглядел он худым и постаревшим, но держался все так же прямо. А в глазах его никогда не затухал какой-то неукротимый и беспокойный огонь.

Какая странная и трагическая судьба выпала на долю многих талантливейших людей России...

## ГЛАВА 7

Если бы разрыва с Сизовым не произошло, деятельность нашей музыкальной коллегии стала бы почти бесполезной. Зачем были бы мы нужны этому человеку, который, во-первых, сам все знал, а во-вторых, никогда не слушал того, что ему советовали другие именно потому, что другие всегда все знали хуже, чем он сам.

Но так как с Сизовым было кончено бесповоротно, то на нашу долю выпало порядочное количество работы, и очень интересной работы. Во-первых, нужно было найти подходящего композитора для злополучной «Дороги цветов». Я рекомендовал пригласить Дмитрия Борисовича Кабалевского. Лирико-романтический характер творчества этого талантливого молодого композитора как нельзя более подходил к общему тону этой комедии — лирической в значительной своей части. Правда, в третьем акте лирическая комедия переходит в гротеск и фарс, но ведь нельзя же на одну постановку приглашать двух композиторов? Остановились на Кабалевском. Я же был особенно рад возможности вновь встретиться с этим приятным и умным человеком, к которому неизменно относился и отношусь с большим уважением и с искренней симпатией.

Еще с 1928 года я начал заниматься у Кабалевского по гармонии и фортепьяно. Наши отношения учителя и ученика скоро перешли в отношения двух товарищей — старшего и младшего, связанных одним общим увлечением и любовью к музыке. Кабалевский был всего на несколько лет старше меня. Жил он тогда со своими родителями и сестрой в маленькой квартирке в одном из переулков около Смоленского рынка. Это была скромная интеллигентная и небогатая московская семья. Сам Кабалевский был тогда еще студентом последнего курса Московской консерватории, где он занимался у Мясковского по композиции и у Гольденвейзера по фортепьяно. Других интересов, кроме музыкальных, у него не существовало. Даже в те вечера, когда собирались мы у него, чтобы повеселиться, веселье наше носило всегда какой-то музыкально-академический характер и заключалось в исполнении на рояле в четыре руки всяких редко исполняемых

симфоний. В качестве же легких интермедий предлагались вниманию присутствующих мастерские импровизации самого Дмитрия Борисовича на заданную ему кем-нибудь из гостей тему. Так и чередовались эти симфонии с импровизациями до самого рассвета. А все гости постепенно засыпали, сидя на большом старом кожаном диване. Под конец оставались бодрствовать только самые фанатические любители музыки, обычно сам хозяин и кто-нибудь еще из молодых пианистов. Уже на улицах было светло и рабочие шли на свою работу, когда Дмитрий Борисович доставал из-под рояля шестую симфонию Мясковского, или первую симфонию Скрябина, или что-нибудь в этом роде и такое же длинное, ставил на фортепьянный пульт и начинал проигрывать от начала и до конца. Обычно, в одном из мест фортиссимо, гости, наконец, просыпались, вскакивали с дивана и начинали прощаться и благодарить хозяина за доставленное удовольствие.

В те годы характерные черты творчества самого Кабалевского сформировались уже вполне определенно и в дальнейшем только развивались и совершенствовались, не уклоняясь от раз намеченного пути. Эти творческие особенности были далеки от современных западных музыкальных течений и, скорее, уходили в традиции русской национальной школы. Интересно, что в конце двадцатых годов, когда формировался его творческий стиль, Кабалевский избежал этих, в те годы столь сильных, модернистских влияний и стоял в этом смысле совершенно особняком среди всех молодых советских композиторов тех лет. Сам он считал себя последователем Бородина, по его мнению, одного из лучших русских композиторов, еще ожидающего своего настоящего признания. Таким образом, реалистические черты творчества Кабалевского, его мелодии, отсутствие усложненного гармонического языка, ясность формы и простота его музыкального мышления не были созданы под давлением сверху, как у многих способных советских композиторов, а явились естественным и искренним выражением его творческой индивидуальности. Поэтому его творчество и носит более цельный и спокойный характер, нежели у других его, менее счастливых коллег. Поэтому он творчески более «уцелел», чем другие.

Однако, будучи сам далеким от музыкального новаторства, Кабалевский никогда не проявлял узости и нетерпимости к инакомыслящим. Он глубоко ценил и понимал композиторов самых

разных школ и направлений, в частности всех выдающихся представителей музыкального модернизма — от Стравинского до французской шестерки, от Хиндемита до Бартока. Был он в искусстве человеком исключительной честности, объективности и терпимости. В мировом же музыкальном творчестве боготворил Баха. Правда, преклонение перед этим великим гением является, вероятно, уделом большинства музыкантов. Но часто это преклонение носит характер, я бы сказал, несколько платонический и не идет дальше теоретического восхищения или практического наслаждения от хорошо исполненного Бранденбургского концерта или арии со скрипкой из «Matthaus Passion». Лишь немногие, оставаясь наедине с самими собой, любят погружаться в величественный и идеальный мир полифонии Баха. К числу этих немногих принадлежал и Кабалевский. Он мог проводить часы за изучением баховских фуг, токкат, хоралов и кантат. В его маленькой тесной рабочей комнатке, вместе с огромным количеством исписанной нотной бумаги с его собственными сочинениями, лежали ноты баховских вещей — на рояле, под роялем, на письменном столе, на диване — везде был Бах...

Когда я, после трехлетнего перерыва, вновь пришел к нему, то не обнаружил в нем перемен, хотя за это время он сумел превратиться из молодого неизвестного музыканта в одного из виднейших композиторов Москвы.

Он по-прежнему сидел за роялем в своей комнатке, окруженный рукописными партитурами и клавирами и неизменным Бахом.

По внешности Кабалевский был неуклюж, высок ростом, руки и ноги имел длинные, лицо на редкость узкое. Но вместе с тем была в его внешности какая-то симпатичная гармония, и с первой же встречи он располагал к себе скромной и открытой приветливостью, простотой, большим тактом в обращении и полным отсутствием самоуверенности.

— Я давно хотел написать музыку к комедии. Как хорошо, что вам пришла в голову мысль меня пригласить, — сказал он мне просто, когда узнал о причине моего прихода. В тот вечер мы долго говорили с ним о его будущей работе у нас, спорили о музыке, о театре и о композиторах, а потом он сел за рояль и начал мне играть свои новые фортепьянные обработки органных вещей Баха.

Когда Кабалевский появился впервые в нашем театре, он сразу же завоевал симпатии наших режиссеров. Большую корректность соединял он с хорошим характером. Работать с ним было одно удовольствие. Музыка его к нашему спектаклю оказалась очень милой и доброкачественной во всех отношениях. Помню, увертюра, которую он написал вначале, ему самому не понравилась, и он принес другую, брызжущую весельем, и добродушным юмором. Как мы и ожидали, он превосходно схватил лирическую линию пьесы, но третий акт оказался для него слишком чуждым. Эти блюзы и танго, которые он написал, носили несколько деликатный и мягкий характер, не свойственный музыке этого рода, и были лишены остроты и резкости гротеска, хотя в инструментовке он проявил немало вкуса и изобретательности.

Одновременно с Кабалевским работал у нас опять Шостакович, который писал музыку для инсценировки «Человеческой комедии» Бальзака. Какие внешне разные люди — Шостакович и Кабалевский! Первый — сдержанный и замкнутый, второй — открытый и приветливый. Первый не носит в себе никаких признаков русского, второй — очень русский во всем. Первый говорит много меньше, чем думает, второй — всегда откровенен. И, однако, как первый, так и второй обладали в равной мере многими хорошими качествами, присущими лучшим музыкантам России, в первую очередь — естественной, искренней скромностью и большой требовательностью к самим себе.

Музыка, которую написал Шостакович для «Человеческой комедии», никогда не исполнялась в виде сюиты на симфонической эстраде, да и вряд ли может быть исполнена по причинам особенностей своей формы. Она представляет собой серию небольших музыкальных отрывков, очень разнообразных по характеру, но написанных на одну и ту же тему. По мысли режиссера, тема эта — основной лейтмотив всего спектакля, тема Парижа — сопровождает все действия героев Бальзака.

— Вот он — Париж, — говорит молодой Растиньяк, распахивая окно своей мансарды, за которым в жемчужной дымке рас-



света лежит прекрасный город. — Его надо завоевать — Париж. И я завоюю его!

Шостакович блестяще разрешил задачу музыкального оформления «Человеческой комедии» и написал как бы ряд вариаций на свою «тему Парижа», особенно широко используя солистов нашего оркестра. Так, один из номеров был написан для валторны соло с аккомпанементом струнных, другой представлял собой изящное виртуозное соло для скрипки с аккомпанементом фагота и контрабаса. Интересно то, что в самой «теме Парижа», в квинтовых и квартовых интервалах ее затактов Шостакович предвосхитил звучание первой части своей знаменитой Пятой симфонии, до которой тогда (в 1933 году) было еще так далеко и до которой пришлось ему так много пережить и перечувствовать. Все советские критики в свое время отметили, что Пятая симфония начала совершенно новую линию в его творчестве. Но это было не совсем так. Музыка к «Человеческой комедии» Бальзака находится вполне на той же линии, что и Пятая симфония, которую я назвал бы «романтико-трагической».

На репетициях Шостакович был, как обычно, молчалив, очень спокоен и внешне совершенно равнодушен к тому, как исполняется его музыка. Американское понятие «релэкс» было, безусловно, применимо к манере его работы (однако без обычной американской улыбки). Все, что он делал, он делал как бы между прочим, как бы играя, всем своим видом показывая, что всё происходящее лишено серьезного значения.

На одной из последних репетиций режиссеру неожиданно понадобился менуэт в сцене бала во втором акте. Сочинять было уже поздно. Шостакович подошел к оркестру и попросил скрипачей сыграть какой-нибудь старинный менуэт. Мы начали наперебой играть всевозможные менуэты от Моцарта и Гайдна до известного всем Боккерини.

— Очень хорошо, но, может быть, вы еще что-нибудь вспомните, — тихо говорил Дмитрий Дмитриевич, после того, как один из нас кончал очередной менуэт. Наконец, мне повезло: — Вот этот можно оставить, — сказал Шостакович, после того как я сыграл менуэт Порпора Крейсlera. Так этот менуэт, в инструментовке Шостаковича, и вошел целиком в наш бальзаковский спектакль.

В 1934 году была принята к постановке комедия Шекспира «Много шума из ничего». Подыскивая подходящего композитора, мы обратили внимание на совсем еще молодого Тихона Николаевича Хренникова. Хренников только что окончил композиторский факультет Московской консерватории и впервые выступил перед московской публикой со своей Первой симфонией. Симфония произвела хорошее впечатление своей свежестью и искренностью. Автор был, без сомнения, талантлив. После некоторых колебаний мы решили его пригласить. Решающим моментом оказалась его молодость: ему было тогда всего 22 года. Мы давно хотели завязать тесные деловые отношения с очень молодым и очень талантливым композитором, который мог бы, формируя свой творческий стиль, воспринять и кое-что из особенностей стиля нашего театра, с тем чтобы в дальнейшем вступить с нами в длительный творческий союз.

Когда этот веселый крепкий паренек с курносым русским лицом и с хитроватыми маленькими глазками появился у нас за кулисами, он сразу всех обворожил. Через несколько дней он был на «ты» чуть ли не со всем театром, хлопал по плечу заслуженных артистов и разгуливал по коридорам, держа за талию наших девушек. От него распространялась атмосфера здоровья, непосредственности и неподдельного веселья. Наш театр ему, видимо, очень понравился. Возможно, он впервые в жизни встретил сразу такое большое количество интересных и интеллигентных людей. Одним словом он приложил все старания, чтобы стать «своим» у нас, и ему это скоро удалось. Особенно потому, что музыка, которую он начал писать для «Много шума из ничего», была очень хороша и прекрасно подходила к спектаклю. В этой музыке было много неожиданно тонко и со вкусом написанных стилизованных старинных танцев и веселых задорных песенок. Гармонии были свежи и достаточно модернистичны. Инструментовка была мастерская. Чувствовалось явное влияние Шостаковича, да и сам Тихон Николаевич («Тишка», как мы его начинали звать) этого не отрицал.

— У меня два бога, — говорил он часто, усаживаясь за рояль, — Чайковский и Шостакович.

Как и большинство недавних студентов, жил он не то в общезитии, не то в какой-то комнатухе вместе со своей бабушкой, где-то на окраине Москвы. И вот, желая помочь Хренникову создать нормальные условия жизни, наш театр нашел для него очень хорошую комнату с роялем в театральном доме, в квартире одной из наших актрис — Ксении Г.

Ксения была вдовой одного из самых выдающихся вахтанговских актеров, и, ввиду заслуг ее покойного мужа перед театром, за ней была закреплена прекрасная квартира, в которой жила она теперь совершенно одна. Хренников въехал в свою новую комнату и быстро в ней акклиматизировался. Первое время он жил с хозяйкой весьма дружно, и оба они были довольны друг другом. Тишка играл целыми днями на рояле, пел, сочинял. Хозяйка смотрела на него с уважением, смешанным с восхищением, ухаживала за ним и создавала для него то, что называется «идеальной творческой обстановкой». Эта идиллия продолжалась несколько месяцев. Но затем Хренников сделал то, что часто делают молодые люди, которые живут в хороших комнатах и имеют «идеальную творческую обстановку»: он женился.

Если бы он женился на своей квартирной хозяйке, то вся композиторская, да и всякая иная его биография пошла бы по совершенно иному руслу, чем они пошли впоследствии. Возможно, из него получился бы выдающийся композитор, во всяком случае данные для этого у него были. Но Хренников женился не на своей очаровательной квартирной хозяйке, а на совершенно другой женщине. Он женился на Кларе Вакс.

Об этой, в своем роде бесспорно замечательной, особе стоит сказать подробнее.

Летом 1930 года в доме отдыха московских ученых в Болшеве под Москвой я встретил впервые Клару Вакс. Ей было тогда не больше двадцати лет. Худенькая женщина, с бледным узким лицом, с тонким ртом — она не была красива. Ее грустные глаза удивительно не вязались с саркастической и ядовитой манерой ее разговора. Вечно старалась она кого-нибудь уколоть. Она была умна — умом острым и злым. Была она кандидатом партии.

В то время, когда я с ней познакомился, Клара только что развелась со своим вторым мужем и вышла замуж за третьего — начинающего литературного критика Тарасенкова — белобры-

сого курчавого паренька лет двадцати двух. При всей неустойчивости и кратковременности своих увлечений и некотором беспорном легкомыслии, Клара влюблялась в своих мужей страстно и сейчас же начинала делать им карьеру. О, эта женщина просто гениально умела делать карьеру своим мужьям! Все средства пускала она в ход, не брезгуя ничем. Все ставила на одну карту и всегда добивалась своего. И ведь не какую-то там литературную, или музыкальную, или научную захудалую карьеру. Такой мелочью Клара не интересовалась. Она делала из своих мужей больших партийных руководителей, крупных советских карьеристов государственного масштаба, суровых твердокаменных большевиков, беспощадных разоблачителей всех и всяческих врагов советской власти, верных слуг партии и советского правительства.

Для этого она прежде всего начинала с обработки самого мужа. Быстро и ловко удаляла она все ненужные моральные преграды, которые, увы, все еще часто отягощают ненужным грузом совесть многих смертных. Затем Клара внушала своему избраннику, что именно он является самым великим и гениальным человеком в Советском Союзе (кроме, конечно, товарища Сталина). Когда вся эта подготовка была проведена, тогда уже вступали в бой партийные связи, намечался точный план действий, и очередной Кларин муж начинал с фантастической быстротой карабкаться по советской карьерной лестнице. Ведь совсем еще недавно был Тарасенков скромным студентом-комсомольцем Литературного института. А вот он уже и в партию пролез, и в Союз писателей, и еще там в какую-то группу, которая как раз начинает забирать высокий полет и заворачивать большими делами. А вот выступил он на какой-то конференции с суровой критикой и беспощадными обличениями видных советских писателей. И ведь что удивительно: как раз в точку попал! Как раз обличил того, кого требовалось. Вот уже и в «Правде» о нем написали. А вот уже и он, Тарасенков, в «Правде» написал статейку и в ней разнес уже совсем в пух и прах лучших советских поэтов. Ай да Тарасенков! Вот его уже и в правление Союза писателей выбрали, и в редакции двух больших журналов пригласили. Уже трепещет всё от одного вида свирепого советского критика Тарасенкова. Велик Тарасенков! С гранитных неприступных марксистско-ленинско-сталинских

позиций громит он формалистов, космополитов, конструктивистов, натуралистов, разоблачает буржуазные вражеские влияния в советской поэзии.

Ловко орудует Тарасенков партийной дубинкой — летят клочья от поэтов и прозаиков. Но ведь, заметьте, как ловко и лавирует он на опасных изгибах генеральной линии: вот и похвалил кого-то, кого только еще недавно в порошок стер; вот и по плечу кого-то похлопал и сказал несколько теплых слов какому-то формалисту. Оказывается, это был не настоящий формалист, а так — слегка сбившийся с путей праведных социалистического реализма. И ведь опять верно! Как раз и в «Правде» написано о «бережном отношении к нашим литературным кадрам»... А вот надо Тарасенкову и в тень на время отойти, с тем чтобы немного позже еще более активно вылезти на самую что ни на есть столбовую дорожку литературной политики советской власти. А за всем этим стоит умный, расчетливый, талантливый и преданный режиссер — Клара Вакс.

Сейчас Тарасенков — один из первых литературных критиков Советского Союза. Сделав блестящую карьеру своему мужу, Клара обычно разводилась с ним и выбирала себе следующего. Конечно, этот следующий должен был носить в себе зародыши своего большого будущего, т.е. быть попросту способным человеком. Чем способнее был муж, тем больше было у него возможностей. Вот только как быть с совестью? Вдруг попался бы Кларе какой-нибудь совестливый чудак с «моральными преградами» из чересчур твердого материала, предпочитающий путь скромного честного специалиста блестящей карьере партийного громилы? В этом была, конечно, известная опасность и риск. Но велика власть умной жены над совестью мужа! В конце концов, Клара ведь не посылала своих мужей грабить государственный банк или устраивать покушение на товарища Сталина. Наоборот. Она как раз делала из своих мужей великолепных большевиков, за которых ее должен был бы благодарить как раз сам товарищ Сталин.

И вот Клара еще один раз вышла замуж — за Тишу Хренникова. На этот раз ей определенно повезло. Ее новый муж был не только просто способный малый, но и по-настоящему талантливый человек. Возможности открывались интересные и заманчивые.

После своей женитьбы Тишка начал меняться у нас на глазах. Быстро исчез его товарищеский тон со всеми нами. Появились солидность и важность во всей осанке. Ходить и двигаться стал он значительно медленнее. Уже неловко стало к нему обращаться «Тиша» — начали его мы все звать Тихоном Николаевичем. Разговаривать он стал все больше с народными да с заслуженными артистами, а к нам в фойе оркестра и вообще перестал заходить. Его квартирная хозяйка — Ксения Г. — как-то сразу прекратила свои восторженные рассказы о своем талантливом жилье и, в ответ на вопросы о молодоженах, отмалчивалась с каким-то испуганным видом. Вскоре она мне сказала, что Клара, а за ней и Тихон Николаевич перестали с ней разговаривать и даже здороваться, придравшись к какому-то пустяку на кухне. Еще через несколько дней я вошел в наш театральный буфет и был поражен видом плачущей Ксении, которую с сочувственным и возмущенным видом обступили наши актеры.

— В чем дело? — спросил я.

— Выселяют. Тихон Николаевич и Клара выселяют меня из моей квартиры, — сквозь слезы произнесла бедная женщина. — Уже и ордер достали от жилищного управления и какие-то бумажки из ЦК партии и из Союза композиторов. Плохо мое дело. — Ксения разрыдалась.

Оказывается, Хренников успел уже вполне созреть и осознать собственное величие, а посему и решил, что в советском государстве не может быть такого возмутительного положения, когда одинокая и ничем не выдающаяся актриса имеет всю квартиру в своем распоряжении, а он — талантливейший молодой советский композитор, краса, гордость и надежда советской музыки — занимает, вместе со своей супругой, одну только комнату. Посему пошел Хренников по всяким высоким партийным и советским учреждениям строчить доносы и лить грязь и клевету на бедную Ксению. В своих доносах композитор Хренников доказывал как дважды два — четыре, что надлежит немедленно выселить эту ничтожную, зловредную и морально разложившуюся женщину, имеющую к тому же, как оказывается, и антисоветский душок в своих мыслях и высказываниях, дочь фабриканта и вообще сомнительного социального происхождения, словом — элемент чуждый в политическом отношении.

в самом нашем театре пошел Тишка вместе с Кларой к нашей директорше — Ванеевой — старой и глупой партийной даме — и в парторганизацию — к парикмахеру Ване Баранову и, как ни странно, вполне их обоих убедил, что, с точки зрения интересов партии и советской власти, надлежит безусловно выселить актрису нашего театра из ее собственной квартиры в нашем театральном доме и отдать эту квартиру Тишке Хренникову и Кларе.

Но ошиблась Клара!

Не «разведала силы противника» достаточно хорошо. Допустила огромный промах, прямо для нее непростительный. Просмотрела она товарищескую солидарность вахтанговцев, а главное, их безграничные связи, которые в то время (в 1936 году) были еще вполне на высоте. Да и Лев Петрович Русланов был тогда еще жив. За Ксению вступился весь театр, как это всегда бывало в таких случаях. Кто-то из наших руководителей съездил куда следует, и сразу потеряли все хренниковские бумажки свою силу и свое значение. И на следующий день Лев Петрович выселил Тишку и Клару при помощи своих дворников. Просто вот так пришли эти два дворника в белых фартуках к Кларе и Тишке в комнату и сказали:

— Так что Лев Петрович приказали вам выметаться из квартиры и чтобы к вечеру тута ваших вещей и духу не было. А то, сказали Лев Петрович, придут милиционеры и плохо будет...

А на следующем художественном совещании наш председатель Куза предложил нам всем не пускать и на порог нашего театра этого прохвоста Хренникова.

И мы все с радостью приняли это предложение.

А директорша наша — толстая партийная дама Ванеева — приятельница Ленина — потеряла свой последний авторитет и последние остатки уважения у нас всех после этой скверной истории и вынуждена была вскоре уйти из театра.

Для Клары все это было серьезным поражением. Но разве могло ее это обескуражить и сбить с намеченного пути? Конечно, нет. Она, как и всегда, добилась своего и, в конце концов, сделала из талантливого, веселого, простого паренька всемогущую руку Политбюро в музыке, зловещего музыкального жандарма, может быть, самую мрачную фигуру за всю историю русской музыки.

Так проходили мимо нас композиторы Советского Союза. Всех их видела, в своих облицованных дубом стенах, комната заседаний художественного совещания. Приглашали мы и Юрия Шапорина — большого знатока русского фольклора, приглашали и маститого русского симфониста — Николая Яковлевича Мясковского. Мясковский был единственным, кто ответил отказом на наше предложение. Причины отказа были весьма типичны для этого старого композитора, которого в музыкальных кругах Москвы звали «отшельником».

— Я был последний раз в театре до Первой мировой войны, — сказал Мясковский нашим представителям. — А потому совсем забыл, что такое вообще есть театр. Так что, при всем моем желании, я ничего не смогу для вас написать. Прошу простить...

После отказа Мясковского пригласили его лучшего ученика — талантливого молодого композитора Киркора. Тот согласился, но через несколько недель его арестовало ГПУ и он исчез. Пришлось приглашать третьего композитора для этого рокового спектакля («Много шума из ничего»).

Кроме композиторов, мы часто встречали на заседаниях художественного совещания многих из лучших советских писателей. Вопрос репертуара постепенно становился самым болезненным вопросом всей жизни нашего театра. Под нажимом сверху приходилось ставить все больше и больше советских пьес, а большинство этих пьес было чрезвычайно плохо. Поэтому, естественно, театр прилагал отчаянные усилия к тому, чтобы установить деловые связи с лучшими и талантливейшими из советских драматургов. Но, увы, именно связи с этого рода драматургами и бывали всегда неверным и рискованным предприятием. Ибо как раз лучшие и талантливейшие драматурги Советского Союза обладали предосудительной особенностью чем-нибудь да грешить против генеральной линии партии, впадая во всякого рода ереси и кончая плохо.

Еще в 1929 году художественное совещание единогласно приняло к постановке талантливую комедию Николая Эрдмана «Самобийца». Герой этой блестяще написанной пьесы, обыкновен-



ный маленький человек, разочаровывается в своей бесцельной серой жизни и принимает решение покончить эту жизнь самоубийством. О своем твердом намерении он широко извещает всех окружающих. И вот этот обыватель сразу становится героем, каким-то сверхчеловеком, которому все позволено, а главное, которому бояться уже больше нечего. Страх, прежде окружавший его со всех сторон, теперь уже не существует для него. И он может даже, просто сидя за бутылкой водки в веселой компании, взять в руки телефонную трубку, позвонить по телефону в Кремль и вызвать председателя Совнаркома. «Самоубийцу» запретил Главрепертком, а немного позднее с Эрдманом случилась большая неприятность.

Как-то в 1933 году на приеме у японского посла знаменитый артист Художественного театра Василий Иванович Качалов читал для собравшегося высокого общества. После того как гости насладились монологами Шекспира и стихами русских классиков в превосходном исполнении, любезный хозяин — японский посол — обратился с личной просьбой к Качалову:

— Скажите, а нет ли в вашем репертуаре чего-нибудь более легкого, так сказать, интимного... Из более современных настроений?..

Хозяин улыбался во весь свой большой рот, показывая ослепительные зубы, поблескивая своими роговыми очками с видом любезным и невинным.

— Нет, к сожалению... — Качалов с искренним огорчением начал перебирать в памяти знакомые вещи, которые могли бы показаться более «легкими». — Хотя... Пожалуй... Я знаю несколько очаровательных басен в стихах, но они не совсем подходят для чтения в таком большом обществе...

— О, прошу вас. Разве у нас уж такое большое общество? — Хозяин весь расплылся от любезности. — Правда, это избранное общество, но не такое уж большое, и вы смело можете читать нам ваши очаровательные басни...

Или был Качалов уже сильно навеселе, или просто произошло у него то, что носит название «затемнения мозгов», но он, конечно, совершенно не сознавал того, что делает, когда начал читать на вечеру у японского посла маленькие сатирические антисоветские басни сочинения Николая Эрдмана и Владимира Масса.

Масс говорил мне позднее (в 1937 году), что, во всяком случае, Качалов не хотел их подвести умышленно. Но он их подвел. Присутствовавший среди «небольшого, но избранного общества» маршал Ворошилов тоже подошел к Качалову.

— Кто написал эти басни? — спросил он тихо, весь побагровев от возмущения и собираясь уезжать.

Песенка Эрдмана и Массы была спета. Эрдман исчез, и судьба его неизвестна. Масс имел счастье быть мужем одной из вахтанговских актрис, а посему получил лишь административную ссылку в Сибирь на пять лет. Качалов же отделался отеческим наставлением в одном из тихих кабинетов на Лубянке.

И это было все. Как хорошо все-таки относятся к артистам в Советском Союзе!

Очень талантливым писателем и драматургом был большой друг нашего театра Юрий Олеша. Часто мы видели его маленькую плотную фигуру с римским профилем и с седой шевелюрой (он был совсем еще молод тогда — лет 35, не более) на наших заседаниях. В конце двадцатых годов наш театр с большим успехом поставил его интересную пьесу «Заговор чувств». К середине тридцатых годов Олеша опять собирался нам дать свою последнюю пьесу. Но в 1935 году в его киносценарии под названием «Строгий юноша» были усмотрены следы фашистской идеологии. Произведения его оказались под запретом.

После Первого съезда писателей осенью 1934 года вновь появился на московском горизонте один из талантливейших советских писателей — Бабель. Бабель молчал в течение многих лет перед съездом, но арестован не был и жил под Москвой на даче. Свою пьесу «Мария», написанную после этих долгих лет молчания, отдал он для постановки нашему театру. Помню, с каким волнением все мы слушали эту талантливую пьесу, написанную несколько натуралистично, но сильно и с большим искренним пафосом. «Мария» была в высокой степени лишена обычного схематизма и примитивного стандарта, свойственного большинству советских пьес. Так, девушка, именем которой названа пьеса, по происхождению дочь известного генерала царской армии, в Гражданскую войну она — комиссар дивизии красных, но при всем том превосходно относится к своим родным, посылает им посылки с фронта и пишет нежные письма. Кстати, за все время дей-

ствия пьесы Мария так и не появляется на сцене ни разу. Ее имя постоянно упоминается действующими лицами, и ее светлый образ как бы незримо противостоит многочисленным отрицательным персонажам и является единственным символом и носителем светлых идей счастливого будущего. Пьеса была принята единогласно. Но вскоре Бабель был арестован и исчез, а все сочинения его были запрещены строго-настрою.

Еще в 1927 году была поставлена в нашем театре чудесная комедия Михаила Афанасьевича Булгакова «Зойкина квартира». Веселый остроумный спектакль имел огромный успех, который был заслужен и театром (вахтанговцы играли в нем великолепно), и автором, который был, может быть, самым талантливым из всех советских драматургов. Однако писательская биография Булгакова была тяжелой и сложной, а вместе с ней такими же тяжелыми и сложными были для московских театров и всякие деловые отношения с ним.

Еще в 1925 году нашел Станиславский где-то на окраине Москвы в бедном доме нуждавшегося и больного автора романа «Белая гвардия», первая часть которого была опубликована в том же году. Станиславскому понравился этот роман, и он захотел познакомиться с автором и попросить его переделать роман в пьесу. Так были написаны «Дни Турбиных» — пьеса из эпохи Гражданской войны в России, в которой обе стороны — и белые, и красные были показаны совершенно объективно, а симпатии автора склонялись, скорее, на сторону первых.

Уже в 1929 году последовала первая опала Булгакова. Все пьесы его были запрещены к исполнению, а все книги — изъяты из библиотек. Но сам автор арестован не был, хотя травля его во всей советской прессе и продолжалась в течение долгого времени. И вот, через три года (в 1931 году), в полном отчаянии от этой травли, написал Булгаков письмо лично Сталину. В этом письме говорил он о том, что возможность творчества является для него самым важным вопросом всей его жизни, а посему он просит или прекратить травлю против него в прессе и дать ему возможность

спокойно писать, или выпустить его за границу, или, если невозможны ни первый, ни второй варианты, — расстрелять его.

Много месяцев ждал Булгаков ответа и уже отчаялся в его получении. Но вот в один из зимних вечеров в конце 1932 года раздался телефонный звонок. Булгаков взял трубку:

— Михаил Афанасьевич Булгаков?

— Да, я у телефона.

— С вами говорит Сталин, — раздался неторопливый низкий голос с легким грузинским акцентом.

— Кто говорит? — переспросил испуганный Булгаков.

— Говорит Сталин, Иосиф Виссарионович. Вы, может быть, не верите? Думаете — смеются над вами? Так вот прошу вас повесить трубку и сейчас же позвонить по телефону «Кремль, номер Х». Я буду ждать вашего звонка. — Разговор прервался. Потрясенный Булгаков вызвал указанный номер и опять услышал тот же голос: — Ну вот, теперь вы уже верите, что с вами говорит Сталин. Я прочел ваше письмо, и я с удовольствием сделаю все, что в моих скромных силах, чтобы вам помочь. Во-первых, никакой травли больше не будет. Я еще имею небольшое влияние (в голосе говорившего послышались нотки мягкого юмора) для того, чтобы эту травлю прекратить. Во-вторых, я завтра скажу, чтобы вас взяли на постоянную службу в Художественный театр. В-третьих, я попрошу Станиславского возобновить вашу пьесу «Дни Турбиных». Я думаю, он не откажется оказать мне эту услугу (Сталин опять слегка усмехнулся). Вас это устроит?..

— Иосиф Виссарионович! Как мне...

— Не благодарите. Пустяки. Рад был с вами поговорить. Всего хорошего. Желаю успеха на новой работе.

На следующий день Булгаков был принят на службу в Художественный театр. А еще через несколько дней были возобновлены в репертуаре «Дни Турбиных».

Этот спектакль был настолько невозможен по своей идеологии для советской Москвы 1933 года, что Главреперткому пришлось издать специальный приказ по этому поводу. В этом приказе пьеса «Дни Турбиных» разрешалась к постановке только и исключительно в Московском Художественном театре. Всем другим театрам Советского Союза ставить эту пьесу запрещалось.

Булгакову сильно повезло. Благодаря приступу великодушия товарища Сталина, он спокойно служил в Художественном театре, где все, начиная с самого Станиславского, относились к нему исключительно хорошо. Он понемногу начинал работать как режиссер и даже как актер (постановка «Пиквикского клуба» 1 декабря 1934 года). После телефонного разговора с вождем народов Булгаков настолько осмелел, что дал несколько новых своих пьес для постановки в московские театры: «Мольер» и «Бег» в Художественный театр и «Пушкин» — нам. Также и театры, зная о знаменитом телефонном звонке, имели смелость эти пьесы к постановке принять и даже успели их поставить, но были жестоко наказаны за свою глупую бестактность: ни одной из этих пьес Главрепертком не пропустил, а дирекциям и художественному руководству сильно влетело за потерю «элементарного политического чутья».

Так в маленьком масштабе повторилась картина, которую можно часто наблюдать в большой политике наших дней. Добрый великодушный дядя Джо всей душой стремится сделать доброе дело — помочь бедным людям, но все его благие намерения разбиваются о злые козни нехорошего советского правительства. Бедный, бедный добрый Джо, несчастный «пленник Политбюро»!

Мой приятель — один из актеров Художественного театра и личный друг Булгакова — рассказывал мне, что Булгаков работал все время с необыкновенной интенсивностью и написал более тридцати пьес, которые никогда и нигде не были поставлены.

— Я пишу для моего письменного стола, — говорил он моему другу.

В 1940 году Булгаков умер. Как ни странно, умер он естественной смертью, в своей квартире в Москве.

В театральном репертуаре назревал жестокий кризис. Все лучшее запрещалось. Не оставалось ничего другого, как обращаться к худшим. И в отчаянии к ним обращались.

В нашем театре была поставлена пьеса Киришона «Большой день». Это была пьеса о войне с Германией, в которой советские войска разбивали немецкие армии в пух и прах к концу второго дня войны. Сам Киришон казался необыкновенно благонадежным

в политическом отношении писателем, и прочность его положению не вызывала никаких сомнений. В прошлом он принадлежал к группе пролетарских писателей, был членом партии и имел солидные родственные связи. Он был близким родственником Ягоды — шефа НКВД. Все было, как казалось, в блестящем порядке. Взяли его плохую пьесу, поставили ее богато, не жалея средств, роли поручили лучшим нашим актерам и вдруг — о ужас! Арестовали самого Ягodu, а с ним и всю его родню и, конечно, в том числе и Киршона. А все его пьесы велели немедленно снять с репертуара, чтобы и духу их не было вовсе.

Трудно стало с репертуаром, ох как трудно!

К 1936 году в нашем театре не оказалось в репертуаре ни одной современной пьесы, кроме пьес Максима Горького. И как раз в это время неожиданно встал вопрос о гастрольной поездке в Польшу. Комитет по делам искусств ставил одним условием этой поездки, чтобы в капиталистической Польше был показан хотя бы один спектакль на современную индустриальную тему «о социалистическом строительстве».

Но где было взять такую пьесу? Вернее, где было взять личную пьесу? Ибо скверных пьес было сколько угодно.

Но всем так хотелось ехать в Польшу — подышать душным воздухом буржуазного эксплуататорского государства, что все-таки решили рискнуть. Из всех плохих пьес выбрали наименее скверную и начали ее ставить. Называлась эта пьеса «Шляпа». Автором ее был Плетнев. Сюжет ее был не сложен.

Завод находится в прорыве и не выполняет план. Но вот появляется молодой директор — твердокаменный большевик, верный сталинец — и быстро налаживает дело, выгнав лодырей и прогульщиков и переарестовав вредителей. В конце пьесы завод уже перевыполняет план.

Для того чтобы сделать эту пьесу терпимым зрелищем для публики, театр прибегнул к самым отчаянным средствам. Роли были поручены самым лучшим артистам театра, в том числе Борису Щукину. Постановка — Рубену Симонову. Отчаянно старался Симонов — просто лез из кожи вон, проявляя необыкновенную изобретательность и стараясь хоть немного оживить скучное бездарное произведение. Так, он решил всячески развить тему «разложения» и «прорыва» на заводе. Симонов ввел даже специаль-

ную картину, которую поставил с большим блеском. В этой картине лодыри, прогульщики и хулиганы — молодые люди в матросских тельниках, в фуражках с проломленными лакированными козырьками и с татуировкой на мускулистых руках выходили под ручку с веселыми девицами в белых юбках и в задорных беретках и необыкновенно лихо пели одесские воровские песенки под мастерский аккомпанемент гитар.

Вся эта картина имела весьма благие цели — показать советскому зрителю, до чего могут довести молодежь лень, пьянство и пренебрежение к социалистическим обязанностям. Но, вероятно, этой цели вся эта сценка не достигала и вообще действовала на публику в диаметрально противоположном направлении, вызывая нездоровый интерес к явлениям, в политическом и социальном смысле весьма вредным. Так, во всяком случае, решили Комитет по делам искусств и Главрепертком, когда после генеральной репетиции приказали выбросить из спектакля эту картину и вообще весь «прогульщицкий» веселый элемент с песнями и танцами. «Шляпа» была показана советскому зрителю, но даже и дисциплинированный и выносливый советский зритель не захотел смотреть это произведение театрального искусства. И в Польшу, конечно, мы так и не поехали. А «Шляпу» вскоре сняли, и декорации ее отнесли в самый дальний угол театрального склада.

Трудно стало с репертуаром.

Ко всем несчастьям, к 1936 году Комитет по делам искусств уже вполне постиг суть стиля социалистического реализма и, не ограничиваясь, как раньше, советизацией содержания искусства, повел жестокую кампанию против всякой нереалистической формы или против такой формы, которая казалась Комитету по делам искусств недостаточно реалистической. В самом деле, как могло дальше советское правительство, уже построившее социализм, терпеть эту возмутительную анархию в вопросах формы в советском искусстве? В конце концов, многочисленные, еще не разоблаченные и не ликвидированные антинародные и вообще вражеские элементы в искусстве морочили голову и водили за нос советскую власть, представляя якобы советское содержание в негодной и вредной форме дегенеративного, формалистического, буржуазного искусства. Это было, конечно, не чем иным, как вредительством, саботажем и диверсией на идеологическом фронте.

Дальше терпеть это было невозможно!

После генеральных репетиций всегда происходило критическое обсуждение новых спектаклей Комитетом по делам искусств. Эти обсуждения всегда происходили в комнате заседаний художественного совещания, и на них присутствовали, кроме ответственных работников ВКИ, также и товарищи из Отдела агитации и пропаганды ЦК партии и из Главреперткома. В особенно важных или в особенно сомнительных случаях, приезжал и сам Керженцев — председатель Комитета по делам искусств. Во всех других случаях — его заместитель Боярский.

В выступлениях этих руководящих лиц всегда можно было уловить самую новейшую линию правительства в области искусства. И сейчас это была линия агрессивного, воинствующего реализма.

Раз, во время обсуждения спектакля «Далекое» (Афиногенова), Боярский сказал, что ему не нравится музыка и он предпочел бы, чтобы ее в спектакле вообще не было. Кто-то из наших режиссеров пытался ему возражать, но Боярский прервал его, заявив, что «может быть, музыка сама по себе и хороша, но это не имеет никакого значения, так как всякая музыка в драматическом спектакле является одним из признаков формализма и Комитет по делам искусств в принципе против музыки в театре». Как замерли сердца у нас троих — членов музыкальной коллегии, когда мы услышали этот суровый приговор нашему любимому искусству из уст одного из вершителей советской художественной политики.

...Музыка, талантливые оригинальные декорации, выдумка и изобретательность режиссера — все уже оказывалось признаком формализма. Пьесы, разрешенные к постановке, были из рук вон плохи. Классические пьесы должны были занимать в репертуаре минимальное место. Что же оставалось делать театрам? В чем можно было проявить еще оставшиеся у лучших московских театров силы превосходных актеров и талантливых режиссеров? Огромное большинство из них было давно готово на любые творческие компромиссы. Но где можно было найти хотя бы компромисс?

И вот, театру имени Вахтангова повезло. Именно ему предоставлена была возможность проявить свои силы в задании, бесспорно весьма трудном и ответственном. Было ли это задание



компромиссом в творчестве, в искусстве? Было ли оно вообще искусством?

Комитет по делам искусств решил, что уже пришла пора изобразить средствами театра и кино великих гениев человечества Ленина и Сталина. После длительного обсуждения в правительственных кругах этого, государственной важности, вопроса создать образ Ленина было поручено нашему актеру Борису Щукину в пьесе «Человек с ружьем». А наш театр должен был впервые осуществить постановку пьесы с участием этих высоких персонажей. Это правительственное поручение сразу подлило масла в еле теплившийся огонек деятельности театра. Имело ли это поручение что-нибудь общее с искусством? По-моему — нет.

Задача лежала совсем в другой плоскости, возможно, в плоскости историко-реставрационной, но чисто театральными актерскими методами. Эта задача была очень трудна во всех смыслах, в том числе и в политическом. Предстояло создать на сцене образ человека, который внешне хорошо был знаком любому из граждан Советского Союза по миллионам портретов и фотографий и, что особенно важно, которого лично хорошо знали почти все теперешние руководители советского правительства, и в первую очередь сам Сталин. У Ленина нужно было выбрать только те его черты и особенности, которые нельзя было бы причислить к отрицательным. Его внешние недостатки надлежало сгладить и придать им характер, скорее, симпатичный и привлекательный. Это относилось, например, к небольшой картавости в речи или к манере ходить, выставив левое плечо сильно вперед, отчего вся фигура принимала асимметричный, слегка кривобокий вид. Нужно было найти этот политически правильный образ идеального Ленина — Ленина, очень похожего на настоящего, но без недостатков последнего. Найти и перевоплотиться в него.

С обычной своей добросовестностью Щукин принялся за работу. Чтобы не отвлекать его от главной задачи, его освободили от выступлений во всех спектаклях. Даже «Булычев» был временно снят с репертуара.

Часами Щукин беседовал со старыми, еще оставшимися в живых, ленинцами, в том числе особенно часто и много с вдовой Ленина — Крупской. Неделями просиживал он в Музее Ленина за изучением рукописей, рассматривая вещи, принадлежавшие

лично Ленину. За эти месяцы Щукин превратился в выдающегося знатока сочинений Ленина, стремясь постигнуть ленинский образ мышления, характер, ленинскую манеру разговаривать. Уже его собственные внешние черты в повседневной жизни, как-то: походка, жесты, тембр голоса и темп речи стали понемногу меняться. Манеры и жесты стали более порывистыми, тембр голоса несколько более высоким, темп разговора более быстрым. Одновременно с работой над ролью Ленина в нашем театре, в посредственной пьесе Погодина «Человек с ружьем», Щукин снимался в этой же роли и в кино в фильме «Ленин в Октябре», а несколько позднее в фильме «Ленин в 1918 году».

После нескольких месяцев такой работы Щукин заболел сильнейшим нервным расстройством и был отправлен в правительственный санаторий «Барвиха» под Москвой. Это было летом 1937 года, а следующей осенью, в день годовщины Октябрьской революции, 7 ноября, состоялась у нас премьера «Человека с ружьем».

В сцене последнего акта, когда Ленин на лестнице Смольного приветствует отряды Красной гвардии, отправляющиеся в бой, вместе с Лениным появляется также и Сталин. Как ни странно, но к показу образа вождя Комитет по делам искусств отнесся не с таким благоговением и серьезностью, как к образу Ленина. Вероятно, это происходило по двум причинам: во-первых, Сталин изображался в тридцать с лишним лет, когда внешность его была почти совершенно неизвестна широким массам, а потому и не требовалось столь тщательного портретного сходства, как для роли Ленина. И во-вторых, Сталин появлялся всегда вместе с Лениным, на положении ученика последнего, говорил две-три фразы, курил трубку, разглаживал усы, усмехался — и это было все.

У нас в театре в последнем акте «Человека с ружьем» вместе со Щукиным — Лениным появлялся и Рубен Симонов — Сталин. Назначили Рубена Николаевича на эту маленькую, но весьма ответственную роль потому, что по национальности он был сам кавказец-армянин, а также, конечно, и потому, что после Щукина он был лучшим актером нашего театра. Но этих двух, весьма уважаемых причин оказалось недостаточно для того, чтобы нашего милого Рубена Николаевича — элегантного, изящного и даже несколько эксцентрического актера — сделать похожим на «отца

народов», хотя бы даже и в молодости. И вот, вместе с действительно внушительным и «похожим» Лениным, показывалась на лестнице Смольного маленькая странная фигурка в длинной военной шинели, с горбатым носом, с большими ушами, длинными черными усами и почему-то в большом плоском картузе. Публика сначала не понимала, в чем дело, потом начинала хлопать. Симон — Сталин говорил небольшую речь с сильным кавказским акцентом (Рубен Николаевич замечательно умел рассказывать веселые армянские анекдоты в хорошей компании за рюмкой водки). Но для изображения Сталина акцент был чересчур силен и носил даже какой-то слегка юмористический характер. Действительный акцент генералиссимуса не намного слабее, чем он был на сцене у Симонова, однако совершенно без юмористического оттенка. Но разве можно показывать советской публике даже небольшие недостатки столь великого вождя?

Как всегда, за два дня до премьеры, состоялся просмотр «Человека с ружьем» Комитетом по делам искусств. Ввиду исключительной важности этого просмотра присутствовал полный состав комитета во главе с председателем Керженцевым. Однако, кроме представителей Комитета по делам искусств, в зале не было никого. Ни «товарищей» из отдела агитации и пропаганды ЦК, ни из Главреперткома, ни из «Правды» и «Известий». Для них был назначен еще один просмотр, на следующий день.

Как хорошо я помню тот момент, когда после просмотра мы все собрались в комнате художественного совещания, с волнением ожидая председателя по делам искусств. Уже успевший разгримироваться Щукин был тоже здесь. Все мы искренне поздравляли его, ибо со своей труднейшей задачей он все-таки справился блестяще. Но Керженцев почему-то не шел. Он все еще о чем-то совещался в зрительном зале со своими приближенными.

И вот открылись высокие резные двери, и в комнату художественного совещания вошел уже старый человек с маленькой седой бородкой, в старомодном золотом пенсне на черном шнурке. Это был всемогущий председатель комитета по делам искусств, друг Ленина — Платон Михайлович Керженцев. За ним шел его многочисленный штаб. Мы все встали. Воцарилось абсолютное молчание.

— Пожалуйста, Платон Михайлович. Мы ждем вас, — нарушил это молчание голос заведующего художественной частью Кузы.

Но Керженцев прошел молча через всю комнату и остановился перед Шукиным. Еще две секунды продолжалось молчание. Потом раздался сухой резкий голос председателя с особенно на этот раз неприятной интонацией:

— Ну что ж, народный артист Союза... Не сыграли Ленина-то. Шукин побледнел. Мы все замерли.

— Как же быть со спектаклем, Платон Михайлович? — раздался дрожащий голос директорши Ванеевой. — Можно его показывать советскому зрителю?

— Можно, можно. Отчего нельзя? Показывайте... — небрежно проговорил Керженцев, направляясь к двери. Мы все расступились. За Керженцевым вышел весь его штаб. Обсуждение спектакля кончилось.

Рецензии газет на «Человека с ружьем», которые вышли на следующий день после премьеры, были полны восторженных высказываний о великих гениях человечества — Ленине и Сталине, бессмертные образы которых были впервые показаны счастливой советской публике, но весьма мало писали о театре и об актерах.

Но изменчив ветер в Советском Союзе, и трудно предугадать сегодня, куда ветер будет дуть завтра. Одновременно с «Человеком с ружьем» были закончены съемки фильма «Ленин в Октябре» также со Шукиным в заглавной роли. И как раз в день, когда Керженцев просматривал нашу премьеру и дал такой резкий отзыв об игре Шукина, состоялся показ фильма для Политбюро в Кремле. И фильм, и Шукин в роли Ленина имели счастье весьма понравиться Сталину, а раз Сталину, то, конечно, и всем прочим его соратникам. И как раз через несколько дней после этого события Шукин поехал на прием к Молотову жаловаться на незаслуженную бестактность Керженцева по отношению к нему. Молотов, под впечатлением фильма «Ленин в Октябре», принял Шукина чрезвычайно радушно, говорил ему комплименты, поздравлял его с большой творческой удачей. А по поводу Керженцева пообещал «принять меры». И меры действительно были приняты. Через несколько недель после этого было снято с работы (а частью арестовано) все руководство Комитета по делам искусств во главе с Керженцевым. Это был полный и совершенный разгром. К началу нового, 1938 года из старых работников этого

учреждения на местах остались только бухгалтеры, машинистки и уборщицы.

Глупый старик Керженцев! Вообразил, что председатель Комитета по делам искусств может безнаказанно иметь свое собственное мнение!

«За блестящее сценическое воплощение образа великого гения человечества В.И. Ленина», как говорилось в правительственном указе, Шукин получил орден Ленина.

А к 21 января 1938 года наш театр удостоился необыкновенной чести. На годичном траурном заседании правительства в Большом театре по случаю очередной годовщины со дня смерти Ленина нам было предложено показать последний акт «Человека с ружьем» — тот самый, где Ленин и Сталин выходят на лестницу Смольного приветствовать идущих в бой красногвардейцев.

Трудным было положение Шукина, которому предстояло играть Ленина перед Сталиным, но еще более трудным оказалось положение Рубена Симонова. Ему предстояло играть Сталина в присутствии Сталина! Где, в истории какого театра могло быть нечто подобное?!

Надо сказать, что в то время как Шукин сумел взять себя в руки и овладеть своим естественным волнением, нервы Симонова не выдержали и сдали. Еще за три дня до выступления он потерял способность принимать пищу. От чрезвычайного нервного состояния он не мог глотать, и желудок отказался работать. Симонов сразу осунулся, похудел, лицо его приняло какой-то землистый оттенок.

Но хуже всего было то, что, когда уже на самом роковом вечере Симонов в роли Сталина вышел на сцену и увидел прямо перед собой в ложе сидящим настоящего живого Сталина, — у него от ужаса перестали работать и голосовые связки, и он совершенно потерял голос. Свою напутственную речь красногвардейцам, отправляющимся в бой, Симонов сказал совсем неслышным шепотом, смешно шевеля губами и жестикулируя правой рукой, как сломанная заводная игрушка...

## ГЛАВА 8

Весной 1938 года по Москве разнесся слух, что знаменитый советский писатель Алексей Толстой пишет пьесу.

Легко себе представить необыкновенное волнение, воцарившееся в московских театрах по этому поводу. Да и было от чего заволноваться. Самый крупный, после смерти Горького, писатель Советского Союза, писатель, политическое лицо которого оказалось настолько безупречным, что он прошел одним из немногих совершенно невредимым через огненный 1937 год, частый гость и собеседник Сталина, завсегдатай Кремля, прославленный автор талантливого романа «Петр Первый», имевшего огромный успех у самых разнообразных кругов советских читателей, — этот большой писатель решил написать пьесу, да еще и с самим Сталиным в качестве одного из главных действующих лиц.

Особенный интерес вызывало то, что Толстой приступил к работе над пьесой после длительного перерыва в его литературной деятельности, который начался после окончания им «Петра Первого» в 1933 году и продолжался целых пять лет. Естественно было предположить, что за эти годы творческого отдыха, писатель еще больше развил свое мастерство, углубил свой дар, занимаясь как истинный художник и мыслитель непрерывным самосовершенствованием — изучая, познавая и размышляя. Большой интерес и большие надежды, с которыми смотрела в то время на Толстого вся московская интеллигенция, особенно обострялись тем общим положением, в котором очутилась советская литература (а вместе с ней и драматургия) к 1938 году.

Это был жесточайший кризис.

Правильнее было бы даже назвать это положение разгромом. Это сильное выражение оказалось бы в данном случае вполне уместным. В самом деле, та советская литература, которая (как бы к ней ни относиться) создала за двадцатые годы много интересного и талантливого, фактически перестала существовать. Максим Горький был отравлен, Маяковский застрелился; Пильняк, Бабель, Ясенский, Эрдман и много других были арестованы и исчезли. Булгакову заткнули рот, и он тихо сидел за кулисами Художест-

венного театра. Наконец, целая группа советских писателей благо- разумно замолчала сама. Виднейшими в этой многочисленной группе были поэты Илья Сельвинский и Борис Пастернак и писа- тели Михаил Шолохов и Алексей Толстой. И вот Толстой оказался первым, кто решил нарушить творческое молчание. Конечно, меч- той каждого большого московского театра стало во что бы то ни стало заполучить первым эту пьесу для постановки. Для этого все способы, все меры, все связи должны были быть пущены в ход.

Граф Алексей Николаевич Толстой появился в русской лите- ратуре еще до Первой мировой войны и обратил на себя внимание милыми, прекрасно написанными повестями и рассказами, глав- ным образом из быта увядающего русского дворянства. Сам автор принадлежал к известному русскому дворянскому роду графов Толстых, уже давшему России в минувшем столетии двух выдаю- щихся писателей: великого Льва и блестящего поэта и романиста Алексея Толстого-старшего, прямым потомком которого и был наш Алексей Толстой-младший. Алексей Толстой-старший был братом деда Алексея Толстого-младшего.

После революции 1917 года он эмигрировал в Париж, где та- лант его не только не увял, но наоборот — еще развился и где окончательно оформился своеобразный сочный и яркий стиль его литературного языка. В Париже он написал целую серию талант- ливых повестей и рассказов, в том числе и первую часть своей большой эпопеи из эпохи Первой мировой и Гражданской войн в России — «Хождение по мукам». В первой половине двадцатых годов граф Алексей Толстой возвратился на родину. После воз- вращения он писал много и в самых разнообразных литературных жанрах: тут и увлекательный фантастический роман «Гиперболо- ид инженера Гарина», и пьеса «Заговор императрицы» — о по- следних годах русской императорской династии, и рассказы из жизни русской эмиграции, и повесть «Аэлита» о том, как молодой советский инженер устраивает пролетарскую революцию на Мар- се, предварительно покорив прекрасную Аэлиту — дочь марсиан- ского властителя, и вторая часть «Хождений по мукам» — может быть, самая увлекательная книга о годах русской Гражданской войны.

Во второй половине двадцатых годов Алексей Толстой сделал- ся одним из самых популярных и любимых писателей советской

России. Когда в конце 1928 года начались беспокойные и тревожные сталинские времена, Толстой сразу же благоразумно утихомирил бурный поток своего творчества и переключился на более безопасный и спокойный исторический жанр. Он написал пьесу «Петр Первый», в которой личность русского царя была выставлена в весьма отрицательном виде. Как мне пришлось услышать впоследствии, Толстой был в этом случае вполне искренним, так как всегда считал великого преобразователя России источником всех будущих российских несчастий. В своем первоначальном варианте пьеса «Петр Первый» не увидела света. Главрепертком ее не пропустил. И сам автор вскоре узнал, почему именно. Уже тогда, в 1929 году, стало известно, что Сталин проявляет особый интерес к личности Петра Первого. Этого было достаточно для того, чтобы советские историки тогда же исключили Петра из длинного ряда всех других российских императоров, которым были приданы все существующие в этом мире человеческие пороки и недостатки. В Петре стали находить положительные качества, признавая его заслуги в деле организации России как современного государства, развития промышленности и преобразования всего уклада русской жизни на европейский лад. Конечно, самому Сталину в личности Петра более всего импонировала его динамичность, стремительные темпы его деятельности, суровые, иногда жестокие методы достижения цели и разрешения государственных проблем.

И вот умный Алексей Толстой быстро понял причины своей неудачи, а поняв, переделал пьесу на нужный лад и, как оказалось, попал в точку. В новом варианте пьеса была поставлена во втором Художественном театре. Успех был большой и искренний. Зритель был приятно удивлен, увидев неожиданно на сцене образ великого русского императора без обычной карикатурной тенденциозности. Сталин тоже был доволен и сам лично дал Толстому мысль написать на эту же тему большой роман. Эта первая встреча кремлевского диктатора с графом и русским барином Алексеем Толстым состоялась в самом начале тридцатых годов в доме Максима Горького. С этого момента начинается быстрое возвышение Толстого в официальных, правительственных и партийных кругах. Роман «Петр Первый» был вскоре закончен и оказался бесспорно интересным, талантливо написанным произведением, хотя зачастую и грешащим против исторической правды.



В те годы Толстой жил в Царском Селе под Ленинградом, где у него была собственная дача. Жил он широко, по-барски, имел прислугу, устраивал великолепные приемы, на которых стол ломился от яств и бутылок. Лакеем был у него старый слуга, служивший его родителям, графам Толстым, еще до революции и все еще продолжавший звать своего хозяина по старой привычке «Ваше сиятельство». И было, конечно, в высшей степени оригинально, когда, например, кто-нибудь из видных партийцев приезжал по делу к советскому писателю Алексею Толстому и встретивший его старый лакей почтительно сообщал, что «их сиятельство уехали на заседание горкома партии».

После успеха «Петра Первого» Толстому предложили переехать в Москву, поближе к Кремлю. В Москве он получил прекрасную квартиру, а в скором времени выстроил себе еще и большую дачу в одном из лучших и живописнейших мест Подмосковья (Барвиха). К этому времени тираж его книги достиг таких огромных размеров, а его собственное положение в правительственных кругах стало столь значительным, что ему был предоставлен так называемый «открытый счет» в государственном банке. Такой открытый счет до него имели в те времена (в середине тридцатых годов) всего два человека во всей стране: Максим Горький и инженер А.Н. Туполев — знаменитый конструктор самолетов. Теперь же к ним присоединился третий — «рабоче-крестьянский граф», как его стала звать народная молва, — Алексей Толстой. Этот открытый счет заключался в том, что каждый, им обладавший, мог в любой момент взять в государственном банке любую нужную ему сумму — сто тысяч рублей или миллион — это было безразлично. Я не знаю — могли счастливый обладатель открытого счета взять сто миллионов или миллиард, — думаю, что нет. Но зачем, живя в Советском Союзе, иметь миллиард? Что на него можно купить такого, чего нельзя было бы купить и за несколько десятков тысяч?

Так как Максим Горький умер в 1936 году, а А.Н. Туполева арестовали в 1937 году, то Толстой остался единственным во всей стране человеком, не ограниченным в денежных средствах.

В Москве Алексей Николаевич Толстой начал вести еще более широкий образ жизни, чем в Ленинграде. После успеха «Петра» писать больше уже не имело особого смысла, тем более что

и времена наступали вновь тревожные и небезопасные. Толстому дали орден Ленина «за выдающиеся успехи в советской литературе», сделали его депутатом Верховного Совета СССР, а главное, стали приглашать в Кремль на все официальные и полуофициальные приемы и банкеты. Сталин к нему явно благоволил. Он часто беседовал с писателем — остроумным собеседником и прекрасным рассказчиком, а главное — ловким, хитрым и дипломатичным царедворцем.

Теперь все время и вся энергия Толстого уходили на совершенно другие дела, не имеющие прямого отношения к литературной деятельности. Эти дела были, во многих отношениях, легче и приятнее, да, пожалуй, и выгоднее. Торжественный ужин в Кремле — Толстой первый гость на нем. Прием в честь захватившего в Москву знаменитого иностранного писателя — и тут Толстой необходим. Показывают в кино достижения социализма на культурном фронте — как же можно обойтись без Толстого? На первой странице «Правды» помещена фотография встречи на вокзале руководителей коммунистических партий западных государств — и тут на переднем плане внушительная фигура Толстого. Большой человек, персоне выдающегося государственного значения, важная, очень важная личность в Советском Союзе — писатель Алексей Толстой.

Квартиру свою Толстой обставил старинной дорогой мебелью. Особенно любил он вещи красного дерева и карельской березы эпохи Павла Первого. Он покупал дорогие картины, коллекционировал фарфор, любил редкие книги. Библиотека его была превосходна. Иногда его выпускали за границу «проветриться», откуда он привозил десятки ящиков и чемоданов, наполненных всем — начиная от холодильника и кончая сотнями грампластинок. Хорошо жил его сиятельство граф Алексей Николаевич Толстой при советской власти!

Но для полного счастья ему было необходимо и простое неофициальное общество, так сказать, общество «для души», где он мог бы всегда и вполне быть самим собой и мог бы говорить все или почти все, что ему хотелось, и вести себя совершенно так, как ему заблагорассудится. Такое общество он нашел в лице очень видных представителей московской артистической и литературной богемы — людей талантливых, блестящих и больших поклонни-

ков Бахуса и Венеры, людей, продавших свои таланты без остатка, также как и сам Толстой, — советской власти — и взамен получивших полную возможность в сталинской Москве вести образ жизни легкий, приятный и веселый. Еще во время своих случайных наездов в Москву из Царского Села Толстой подобрал себе подходящую компанию друзей, в которую входили: артист Московского театра драмы (бывший Театр Корша) — один из лучших актеров Москвы на роли светских джентльменов — Радин, превосходный артист Малого театра Остужев и знаменитый московский литератор Павел Сухотин — автор инсценировки романов Бальзака для нашего театра.

При всем различии характеров членов этой компании — например, Радин был изысканно вежливым человеком не только на сцене, но и в жизни, а Павел Сухотин (или, как его звали многие, несмотря на его седины, — «Пашка») был хамоват и невосдержан на язык, — при всем этом различии было и много такого, что объединяло их всех. Во-первых, были они людьми большой культуры, острого ума, широкой эрудиции, к тому же и по-настоящему талантливыми. Во-вторых, все они любили хорошо поесть, а главное — как следует выпить. Иногда ночью, проходя мимо ярко освещенных подъездов «Метрополя» или «Националя» можно было увидеть, как несколько официантов и швейцаров почтительно тащили под мышки грузные, в тяжелых богатых шубах с бровными воротниками, фигуры членов теплой компании, пытаясь погрузить их в автомобиль, что им, в конце концов, с трудом и удавалось. Для характеристики нравов, а также и подлинных настроений этого маленького общества интересен один случай, происшедший в начале тридцатых годов, о котором рассказывал мне один из его очевидцев — очень видный актер нашего театра.

Случилось это еще в те времена, когда Толстой жил под Ленинградом. Часто приезжая в Москву, он останавливался обычно у кого-нибудь из своих друзей, имевшего хорошую большую квартиру, чаще всего у Радина. Дочь Толстого от первого брака жила в Москве постоянно и училась в университете. И вот наступила в ее жизни пора, которая наступает рано или поздно у всех девушек: она решила выйти замуж. Избранником ее оказался молодой комбриг (генерал-майор) Красной армии, член партии, человек серьезный, суровый солдат, твердый большевик, чуждый всяким

отжившим интеллигентским тонкостям и старомодным правилам буржуазно-мещанского поведения.

Когда Алексей Толстой узнал о скором замужестве своей дочери, то, как и подобает всякому отцу, воспитанному в старомодных буржуазно-мещанских правилах, он решил поближе познакомиться со своим будущим зятем и устроить в честь его специальный ужин.

Комбриг был удивлен таким неожиданным и непонятным приглашением, но согласие дал, желая сделать приятное своей будущей жене. Ужин должен был состояться на квартире Радина, который любезно и предоставил ее для этого исключительного события в полное распоряжение Толстого. Ауж Алексей Николаевич не ударил в грязь лицом! В обставленной с большим вкусом столовой стол был сервирован по-царски. Великолепный старинный сервиз, серебро и хрусталь, крахмальная скатерть, салфетки, затейливо сложенные на приборах, два лакея, специально приглашенные из «Метрополя»... Самые изысканные закуски, самые тонкие вина, самый лучший коньяк, самые ароматные водки украшали стол. План ужина был задуман действительно с большим размахом, в лучших классических традициях этого искусства. Пригласил Толстой всех своих обычных приятелей, но предупредил их строго-настрою, чтобы они, боже упаси, не напивались, держали бы себя в строгих рамках, не давали воли языку и вообще вели бы себя в высшей степени сдержанно, вежливо и прилично. Разговор же предполагалось вести больше об искусстве и о литературе и избегать тем острых и скользких.

Когда приятели стали вечером собираться на ужин, то уже один их внешний вид доставил Толстому полное удовлетворение и рассеял все его сомнения. Видимо, его строгие предупреждения были восприняты полностью. Все друзья явились в извлеченных из сундуков смокингах, а кто и в визитках с полосатыми брюками, изрядно попахивавших нафталином. Лица у всех были выбриты и вымыты до блеска и носили выражение торжественное и значительное. Вся комната напоминала, скорее, солидное общество отставных министров какого-нибудь приличного капиталистического государства, нежели советских актеров и литераторов.

В ожидании приезда комбрига похаживали они чинно вокруг сияющего стола, потирая руки и стараясь не смотреть на запотев-

шие графинчики с водкой, серебряные ведерки с шампанским во льду и на хрустальные и серебряные блюда с балыком, икрой и слоеными пирожками. Наконец раздался звонок, взволнованный Толстой побежал в переднюю встречать дорогого гостя. Через минуту статный подтянутый военный с ромбами в петлицах, с орденами на груди входил в столовую.

— Позвольте вам представить — товарищ комбриг Хмельницкий, — произнес Толстой.

Комбриг, человек лет сорока, со строгим неподвижным лицом, сдержанно пожал руки пожилым джентльменам в смокингах и визитках. Наступило минутное замешательство. Комбриг молчал, а вся компания, помня наставления хозяина, тоже не знала, с чего начать разговор.

— Прошу, товарищи, к столу, — поспешно пригласил всех Толстой, не без оснований предполагая, что несколько рюмок водки под хорошую закуску сразу же разрядят, неизбежную в начале, некоторую напряженность атмосферы.

Гости сели за стол. На председательском месте поместился жених, напротив него — на другом конце стола — сел Павел Сухотин.

— Прошу по первой, товарищи, — оживленно произнес Толстой, поднимая рюмку. — За здоровье нашего дорогого гостя, товарища Хмельницкого!

— Я не пью. Прошу простить... — сухо ответил комбриг, к ужасу всех присутствующих и особенно самого Толстого.

— Как не пьете? Совсем не пьете?

— Совсем не пью.

— Да, хм... Это хорошо. Это очень хорошо, что вы не пьете... — Толстой нерешительно опустил полную рюмку на стол. — Пить, конечно, нехорошо, не полезно... хм...

Воцарилось опять молчание. Общая натянутость не только не исчезла, а наоборот — стала еще усиливаться. Некоторое время слышен был только стук тарелок, ножей и вилок. Кое-кто из гостей попробовал было завести разговор об искусстве и литературе, как и предполагалось по плану, но разговор повис в воздухе. Комбриг молчал и молча ел то, что ему накладывали на тарелку. Так прошла первая половина ужина. Вся компания, помня строгие наставления хозяина, держала себя чинно и пила умеренно. Но так

как напряженность атмосферы за столом все нарастала, то некоторые из гостей, в отчаянии, потеряв надежду на непринужденную застольную беседу, начали наливать себе водку уже не маленькими рюмочками, а солидными гранеными стаканчиками. Первым налил себе водки Павел Сухотин. Этот седой джентльмен даже и не пытался завязывать разговор с комбригом, а хмуро молчал весь вечер, иногда недружелюбно поглядывая на непьющего жениха. За Сухотиным последовали другие. Напрасно Толстой толкал под столом ногой своих приятелей и бросал на них свирепые взгляды. Приятели явно вышли из повиновения и быстро напивались. Сухотин пил больше всех и все чаще злобно поглядывал на военного. Молчание же все продолжалось и приняло совсем уже зловещий характер затишья перед бурей.

И буря, наконец, грянула.

Неожиданно Сухотин поднялся со стула и, опершись руками о стол, вызывающе уставился на комбрига. Все замерли.

— Ты что сидишь, как болван, сукин сын?.. — начал Сухотин своим хриплым голосом. — Ты что думаешь — мы тут все собрались глупее тебя? Ты надел свои побрякушки и гордишься перед нами, осел! — Вид Сухотина был страшен, лицо налилось кровью, глаза, казалось, готовы были выскочить на лоб. Толстой от ужаса онемел. Радин бросился к Сухотину.

— Ты с ума сошел, Паша! — закричал он с отчаянием в голосе. — Что ты делаешь? Опомнись!

— Подожди, не мешай. — Сухотин отстранил Радина. — Дай я проучу этого хама. — Вероятно, он почувствовал молчаливых союзников в некоторых из присутствовавших и продолжал изрыгать поток самых оскорбительных ругательств в адрес комбрига.

— Ты и мизинца нашего не стоишь, идиот! Ты — мальчишка, что ты знаешь? Ни черта ты не знаешь! Разве что своего Маркса да как из пушки стрелять! А ты Платона читал, дурак? А ты знаешь, кто такой Платон? Ты вот раз в жизни попал в приличное общество, а вести-то себя как следует не умеешь, собака... — Сухотин обрушил на жениха град уже совершенно нецензурных выражений. Радин, при помощи лакеев, оттаскивал его от стола. Комбриг не мог сообразить, как ему реагировать на оскорбление: застрелить ли Сухотина на месте, самому ли уйти или вызвать по телефону НКВД. Толстой же, наконец, очнулся от оцепе-

нения, выбежал в переднюю, схватил шубу и бросился опрометью на улицу. С тех пор, как мне говорили, он ни разу не встречал мужа своей дочери.

Проводя весело и приятно время в попойках с приятелями, в клубах и ресторанах Москвы, на банкетах в Кремле, Толстой, как я сказал уже, после окончания им «Петра Первого» ничего не написал в течение пяти лет. Молчать дальше становилось уже неудобно. Необходимо было сочинить что-нибудь в высшей степени благонамеренное и тем отблагодарить великого вождя за безусловно счастливую и очень зажиточную жизнь. Итак, в начале 1938 года все узнали, что Толстой начал писать пьесу «Путь к победе» или «Поход четырнадцати держав» на тему об интервенции капиталистических государств в России в эпоху Гражданской войны и о выдающейся роли товарища Сталина в отражении этой интервенции. Одновременно он приступил к работе над большим романом под названием «Хлеб» — о разгроме Белой армии под Царицыном в 1919 году. Этот разгром произошел также под мудрым предводительством товарища Сталина. За пьесой «Путь к победе» и начали отчаянную охоту все московские театры, в том числе, конечно, и наш театр имени Вахтангова.

Но наступило уже лето, сезон подходил к концу, скоро должен был начаться летний отпуск, а определенного ответа от Толстого все не было, хотя вахтанговцы и имели больше всех шансов получить пьесу, так как некоторые из наших лучших актеров были большими личными друзьями Толстого.

Но сезон кончился, и мы все поехали на время отпуска в наш дом отдыха.

Театральный дом отдыха играл чрезвычайно важную роль в жизни работников нашего театра и давал каждое лето нам всем большую радость превосходного отдыха после трудного и длительного сезона.

Впервые администрация нашего театра решила обзавестись собственным домом отдыха в 1933 году, когда грандиозный успех горьковского «Егора Булычева» сразу поставил театр, а с ним и всех нас, в исключительно привилегированное положение в со-

ветском государстве. Нашим выдающимся руководителям не составило большого труда получить необходимое разрешение властей на покупку имения, и все формальности были проделаны быстро и гладко. Какие высшие учреждения Советского Союза могли в 1933 году отказать в чем-либо театру имени Вахтангова? В скором времени большое имение было куплено за гроши и поступило в полную собственность нашего театра. Имение находилось на реке Оке, неподалеку от маленького городка Елатьмы, верстах в 300—350 от Москвы.

Летом 1933 года я получил путевку в наш новый дом отдыха и впервые поехал в Елатьму.

На берегу широкой реки, на горе, покрытой фруктовыми садами, стоял большой, старый и запущенный барский дом. Когда в июле 1933 года я впервые его увидел, ремонт еще не был вполне закончен. Плотники стелили новый пол на веранде (старый давно сгнил), стекольщики вставляли стекла в окна, маляры красили стены, но все эти маленькие неполадки и недоделки не могли нарушить впечатления непередаваемого очарования. Это была прелестная русская помещичья усадьба, с заглохшим садом, липовыми аллеями, заросшими травой, старыми полусгнившими скамейками на обрыве над рекой. Кругом стояла тишина и полный покой. Изредка по реке проходили баржи. На другом, отлогом, берегу поблескивали заливные луга. Место было дикое и безлюдное. Редкие бедные деревушки были раскинуты на большом расстоянии одна от другой. Верстах в пяти от дома отдыха находился городок Елатьма.

Как странно было мне впервые в жизни увидеть места, еще недавно богатые и людные, а теперь пришедшие в полный упадок. Вероятно, подобные пришедшие в упадок районы имеются во многих странах, но вряд ли этот процесс увядания произошел в них с такой быстротой и был таким бурным, как в России, ибо где же еще, в какой другой стране пульс истории бился последние десятилетия с такой лихорадочной быстротой? И как странно, что именно в советской России, в стране, где, даже по мнению скептиков и многих убежденных противников коммунизма, произошли якобы процессы исключительного экономического прогресса, индустриального развития, заселения и строительства — как раз



в советской России оказывались на самом деле целые области, пришедшие в полный упадок именно за время существования советской власти.

За двадцать лет до того, как Вахтанговский театр купил свою усадьбу, жизнь здесь, на берегах Оки, кипела, Елатьма была значительным торговым центром, а окрестные села и деревни славились своей зажиточностью и своими чудесными фруктовыми садами. Теперь же в самой Елатьме стояли полуразвалившиеся домики с заколоченными окнами. В них либо никто не жил, либо жили голодные и больные инвалиды. Соседние же деревни, только что пережившие коллективизацию, поражали своей исключительной бедностью и запущенностью.

Вообще трудно было себе представить, что в центре европейской России, совсем недалеко от Москвы, находится такой дикий и глухой край. Железных дорог вблизи не было. Не было и шоссе-ных. Проселочные дороги весной и осенью были совершенно непроезжими для автомобилей. Ехать можно было только по реке пароходом. И старенький пароход, с колесами по бокам, медленно тащился по Оке, часто садясь на мели, с которых его долго не могли стащить маленькие буксиры. Природа кругом была совершенно дикая. Часто мне представлялось, что нигде в мире — ни в Африке, ни в дебрях Бразилии — не могут быть места более дикие и пустынные, чем берега Оки между Муромом и Елатьмой. Часами можно было плыть на пароходу и не встретить ни одной деревушки, ни одной лодки, ни одного встречного парохода, ни одного человека. Только цапли неподвижно стояли на одной ноге на отмелях, да у берега торчали красные и белые треугольники бакенов...

И вот в такой глуши и купили вахтанговцы старую усадьбу и стали ее устраивать на свой вахтанговский лад — солидно, богато, с комфортом и удобствами, как устраивает свое новое поместье энергичный состоятельный хозяин. В скором времени нельзя было и узнать еще недавно заброшенную усадьбу. Она ожила и расцвела вновь, составив потрясающий контраст с окружавшими ее бедностью, убожеством и дикостью.

Вахтанговцы оказались блестящими «колонизаторами». С первого же года наш дом отдыха оказался устроенным превосходно. Дом был заново отремонтирован. Были выстроены две новые дачи, разбита теннисная площадка, расчищен старый парк,

приведен в порядок большой фруктовый сад. Наконец, у новой, только что выстроенной нашей пристани красовалась целая флотилия наших вахтанговских, только что купленных в Москве лодок — из них шесть гребных, один моторный катер под названием «Егор Булычев» и две чудесные парусные яхты — «Принцесса Турандот» и «Карина». На соседних лугах паслись наши стада коров. В просторном свиномнике было полно свиней. Местные крестьяне обрабатывали вахтанговские огороды и засеивали наши поля. Они же работали на кухне, пасли коров, рубили дрова, расчищали парк. Как богатые феодалы, как конквистадоры среди покорного покоренного народа жили мы — советские артисты и музыканты, среди «самых передовых крестьян в мире» — советских колхозников в социалистическом государстве в эпоху сталинских пятилеток, когда, по словам «Краткого курса истории ВКП(б)», социализм был уже почти осуществлен в нашей стране и оставались совсем пустяки до полного его завершения.

В дополнение к продуктам, получаемым от нашего собственного хозяйства, дирекция театра получила в Москве разрешение правительства на снабжение нашего дома отдыха «совнаркомовским» пайком, который в то время выдавался только самым ответственным партийным и правительственным работникам. И нам стали регулярно доставлять из Москвы первоклассные продукты: сыры и колбасы, ветчину и икру, лучшие конфеты и превосходное печенье. Никогда я не ел так вкусно и обильно, как в нашем доме отдыха в 1933 году.

Знали ли мы тогда, что в эти же самые дни лета 1933 года в других областях нашей страны — на Украине и Северном Кавказе — вымирали от голода миллионы наших соотечественников? Что трупы валялись неубранными на улицах деревень и городов? Что было много случаев людоедства? Знали ли мы все это? Верили ли мы этому? Нет. Мы старались об этом не знать, мы прилагали все свои усилия к тому, чтобы этому не верить. Подобно миллионам советских граждан, мы учились заглушать голос нашей совести, ибо как же можно было жить иначе? А мы все любили жизнь и хотели жить.

Когда кто-нибудь из вахтанговцев приезжал из Москвы на пароходе в дом отдыха, то, прежде чем остановиться у пристани Ела-

тмы, пароход должен был пройти мимо нашей усадьбы. И тут обычно прибывающему устраивалась торжественная встреча. На реку выезжала вся наша флотилия лодок и яхт. На берегу мы палили из ружей, а капитан парохода отдавал распоряжение подавать приветственные гудки в честь вахтанговцев.

В общем, редко кто из богатых помещиков в старой России жил так привольно и весело, как мы в нашем доме отдыха. Днем мы катались на яхтах, играли в теннис, гуляли по окрестностям, ухаживали за нашими девушками. По вечерам уезжали за реку жечь костры, петь наши любимые цыганские песни под гитары и тоже ухаживать за нашими девушками. Было среди нас несколько страстных охотников и рыболовов. К числу последних принадлежал наш председатель художественного совещания и заведующий художественной частью театра Куза. Каждый день на рассвете уезжал он за реку, вместе с одним из наших служащих — толстым молчаливым человеком, и к обеду возвращался. Он входил обычно прямо на веранду, где мы все обедали. И мы всегда встречали его аплодисментами, так как он торжественно нес свою добычу: огромных рыб — стерлядей, сомов и щук. Я много раз просил его взять меня с собой на рыбную ловлю, но он неопределенно бормотал что-то в ответ или вообще отмалчивался. Наконец, я, вероятно, так ему надоел своими просьбами, что он согласился и сказал, чтобы на следующий день я был готов к пяти часам утра.

Рано утром переплыли мы широкую реку и высадились на песчаной отмели у пустынного низкого берега. Куза и его толстый компаньон вылезли из лодки и стали вытаскивать поставленные на ночь крючки с приманками. На нескольких крючках болтались маленькие рыбешки величиною с палец, а большинство было вообще пусто. Однако этот, без всякого сомнения скверный улов, видимо, нимало не огорчил рыболовов, и они начали тут же бодро и энергично вновь забрасывать удочки. Я присоединился к ним и скоро убедился, что мои дилетантские познания в рыболовном искусстве совершенно достаточны, чтобы не отставать от такого гроссмейстера рыбной ловли, каким мы всегда считали Кузу.

Вернее было бы сказать, что все мы трое ловили рыбу очень плохо. Или, может быть, мы ловили ее не так уж плохо, но рыба просто сама не ловилась или не подплывала к нам близко. Мы закидывали и закидывали наши удочки и вытаскивали их обычно пу-

стыми, или попадалась мелкая рыбешка, которой, если ее зажарить, вряд ли можно было даже закусить рюмку водки, до того она была мала. А между тем время шло и уже приближался час нашего возвращения к обеду в дом отдыха. Я заметил, что мои спутники стали все чаще и чаще поглядывать вверх по реке и выказывать некоторые, непонятные для меня, признаки беспокойства и нетерпения. Вскоре вдаль показалась маленькая лодка с одним гребцом. Лодка все приближалась и, к моему удивлению, уверенно направилась прямо на нашу отмель. В лодке сидел «туземец» — бородатый мужичок в стареньком картузе и в голубой вылинявшей ситцевой рубашке. Лодка была завалена рыбой всех пород и размеров — от рыбешки, вроде той, которую мы вылавливали, и до больших сомов в аршин длиной. Мужичок причалил, вылез из лодки и снял картуз.

— Ты что опоздал сегодня? — строго спросил его Куза. — Я же тебе говорил, чтобы ты самое позднее был здесь к двенадцати. А сейчас уже половина первого.

Мужичок стал оправдываться.

— Сеть сегодня тяжелая была. Уж я ее ташил, ташил — на силу выташил...

Куза выбрал в лодке большую стерлядь и прикидывал ее вес на руке.

— Смотри, завтра приезжай пораньше. Сколько?

— Пять рублей.

— Дорого ты брать стал. — Куза достал пятирублевую бумажку. Мужичок уехал на своей лодочке, проворно работая единственным веслом.

— Только смотрите! Никому! А то больше не возьмем... — сказал мне Куза внушительно. Я понимающе кивнул головой.

Когда мы входили на веранду дома отдыха, обед был уже в полном разгаре, и нас встретили дружными аплодисментами. Куза шел впереди и гордо нес большую окскую стерлядь...

Так провели мы четыре лета с 1933 по 1936 год включительно. Осенью 1936 года наша дирекция продала наш милый дом отдыха какому-то профсоюзу. Причина продажи нашего имения,

на которое было затрачено столько усилий и столько средств, была весьма серьезной. В конце лета река слишком мелела, и парходное движение почти прекращалось. Если же в дополнение к этому начинались дожди и размывало дороги, то выехать в Москву вообще оказывалось невозможно. В конце августа 1935 года как раз создалось такое положение, когда начало театрального сезона 1 сентября стояло под угрозой срыва, так как все мы застряли в Елатье из-за дождей. Добраться в Москву можно было разве лишь по воздуху, но дирекция наша еще не располагала собственными аэропланами, и только внезапное прекращение дождей случайно предотвратило катастрофу. Во избежание подобных рискованных ситуаций в будущем, решили наш дом отдыха продать, а вместо него купить другой.

Так и сделали.

На лето следующего, 1937 года мы поехали уже в другой дом отдыха. Он находился всего лишь в 70 километрах от Москвы, и туда всегда можно было добраться на автомобиле. Это была очаровательная небольшая усадьба Плесково, принадлежавшая до революции графам Шереметевым, расположенная среди лесов, на берегу маленькой извилистой речки Пахры. Единственным недостатком новой нашей резиденции, по сравнению с Елатьмой, была невозможность пользоваться нашими яхтами и моторными катерами, которые по этому случаю пришлось продать. Нам же приходилось ограничиваться простыми лодками. Во всех же других отношениях новый дом отдыха был, пожалуй, даже еще лучше старого.

После памятного эпизода на рыбной ловле я близко сошелся с Кузой, и мы проводили с ним много времени вместе, уходя на охоту или уплывая на рыбную ловлю. И охотники, и рыболовы мы были оба очень плохие. Но зато природу любили мы страстно и получали всегда огромное удовольствие от наших прогулок, даже если возвращались назад без всякой добычи. Кроме того, я любил и ценил общество умного и доброго человека, каким был мой новый друг, который, хотя и был старше меня годами, тоже любил обсуждать со мной самые разнообразные вопросы — начиная от проблем театрального репертуара и кончая последними событиями мировой политики.

Помню, вскоре после приезда в дом отдыха Куза сказал мне о новой пьесе Алексея Толстого.

— Почти совсем было уже решил отдать ее нам, да вдруг опять стал крутить. Видно, кто-то на него другой нажимает. По моим расчетам — Художественный. Боюсь, как бы они нас не обыграли. Но Толстой дал мне слово приехать к нам сюда в Плесково погостить. Вот тут-то мы и должны во что бы то ни стало его обработать. Это последний и единственный шанс. Но как обработать? Чем? Кем? Чем его удивить? Как ему доставить удовольствие? Он все на свете имеет, все на свете видел и испытал...

Долго мы думали и гадали — чем можно было бы удивить и обрадовать знаменитого писателя, и, наконец, у нас созрел план. И чем больше мы обсуждали этот план, тем более удачным он нам казался. Это была, без всякого сомнения, блестящая идея!

Мы решили организовать грандиозный, небывалый пикник в честь Толстого. Такой пикник, который он бы действительно запомнил на всю жизнь и после которого у него не осталось бы другого выхода, как отдать свою новую пьесу нам, и только нам.

Перед приездом Толстого в наш дом отдыха вместе с его молодой женой (он женился в четвертый раз совсем недавно на бывшей своей секретарше) мы приступили к составлению подробной диспозиции пикника. Генеральный штаб армии не разрабатывает план решающего сражения с большей тщательностью, чем мы с Кузой разрабатывали план приема нашего гостя. Прежде всего, день предполагаемого приезда Толстого Куза решил объявить официальным рабочим днем для всех актеров и служащих нашего театра, находящихся в данный момент на территории дома отдыха. Таким образом, все мы оказывались как бы мобилизованными в порядке служебной театральной дисциплины. Куза предполагал также произвести и полную мобилизацию «технического инвентаря», т.е. забрать на день пикника все лодки, все продукты, всю водку, все гитары и все ружья, какие только были в Плескове. План этой мобилизации вещей и продуктов несколько осложнился тем, что, кроме нас — вахтанговцев, в доме отдыха находились также и лица (их было около 50 процентов всего количества отдыхающих), не имевшие никакого отношения к театру, над которыми Куза не имел ни малейшей власти. Это были москвичи, которые покупали наши путевки за большие деньги (наша дирекция не стеснялась с «чужими»), желая провести свой ежегодный отпуск в избранном и изысканном обществе артистов. Однако они потом

сильно разочаровывались и ругали нас на чем свет стоит, потому что в наше общество мы их, как правило, не принимали, предпочитая отдыхать и развлекаться в своем тесном кругу.

Так вот, можно было предположить, что наша тотальная мобилизация вызовет бунт «чужих» или, как мы их почему-то называли, «негров». Долго мы думали об этом и, наконец, решили не принимать «негров» во внимание. Слишком уж важные интересы были поставлены на карту. Куза издал специальный приказ о внеочередном рабочем дне для работников театра. Вскоре была вывешена и подробная «диспозиция». По ней каждому была поручена определенная роль и определенные обязанности. Здоровые молодые люди были назначены гребцами на лодки. Были выбраны рулевые, гитаристы, запевалы. Девушки были определены танцовщицами и певицами. Две самые наши лучшие девушки были специально назначены занимать и развлекать дорогого гостя. Одна из наших весьма солидных актрис была назначена на должность «заведующего хозяйством». Мне был поручен ответственный пост заведующего музыкальной частью. Я должен был составить точную программу песен во время путешествия на лодках, а также программу (и подготовку) всех музыкальных, вокальных и танцевальных номеров во время большого пира у костра. Кроме того, я назначался помощником начальника пикника, с обязанностями общего надзора за порядком и за точным выполнением диспозиции. Себя Куза назначил начальником пикника.

И вот, в прекрасный солнечный день, в начале августа, часов около десяти утра, большой черный автомобиль ЗИС-101 мягко въехал на площадку перед главным зданием дома отдыха. Из автомобиля вылез шофер — чекистского вида человек, с квадратной физиономией, в штатском пиджаке, в военных синих галифе и в сапогах — и раскрыл дверцы кабины. Из кабины легко выпорхнула очаровательная, элегантно одетая молодая женщина лет 28, и медленно выбралась грузная и неуклюжая фигура его сиятельства «рабоче-крестьянского графа» Алексея Николаевича Толстого. Толстой был уже весьма и весьма в годах. Лицо его, с некогда красивыми и породистыми чертами, сильно обрюзгло и расплылось. Под подбородком висела огромная складка жира. Большую сияющую лысину окаймляли постриженные в кружок волосы — прическа странная и несовременная (в старой России

так стриглись извозчики). Куза подбежал к приехавшим. Мы все стояли в отдалении. После первых приветствий Куза начал представлять нас гостям. Толстой, видимо, был в превосходном настроении.

— Ох и девушки у вас! Прямо малина! — сказал он, лукаво подмигнув, когда Куза знакомил его с нашими молодыми актрисами. Девушки и в самом деле были хороши — загорелые, стройные, в пестрых летних платьях и в ярких открытых сарафанах. Жена Толстого — ее звали Людмила Ильинична — была тоже очень хороша собой, но совсем в другом роде. В ней не было ничего от того спортивного, несколько простоватого, но в своем роде очень привлекательного типа, к которому принадлежали лучшие московские девушки советского времени. У жены знаменитого советского писателя внешность была совершенно не советская. Это была, скорее, изящная парижанка или, может быть, хороший образец дамы с Пятой авеню, но уж никак не москвичка сталинской эпохи. На красивом лице незаметен загар, но зато можно обнаружить мастерский грим первоклассной косметики, положенный со вкусом и умением. Фигура у нее была стройная, женственная и миниатюрная. Одетая она была очень хорошо, даже великолепно — в дорогие вещи, сделанные явно в презренном капиталистическом мире. В маленькой руке, затянутой в светло-серую перчатку, — чудесная сумка из крокодиловой кожи. Но Людмила Ильинична оказалась дамой на редкость приветливой и любезной.

Мы все представляемся ей и целуем у нее руку с несколько большим жаром, чем того требует простая вежливость. Впрочем, разве может вежливость иметь предел, если она вызвана высшими интересами нашего театра?

Куза приглашает Толстых на веранду, где их ожидает легкий завтрак, и сообщает им о пикнике. Толстой довольно улыбается и бормочет себе под нос что-то одобрительное. Людмила Ильинична в восторге. Куза шепотом отдает мне приказ быть готовым к отплытию через полчаса. Я немедленно отправляюсь приводить нашу экспедицию в полную готовность. Через полчаса все наши лодки выстроены у пристани в одну линию и являют собой красивое и почти внушительное зрелище. Гребцы держат весла наготове. Впереди расположились гитаристы и запевалы. Большая лодка, в которой должен плыть сам Толстой с женой, покрыта



дорогим ковром, с лежащими на нем пестрыми подушками и напоминает тот челн Стеньки Разина, на котором, по преданию, он справлял свою свадьбу с персидской княжной. Я нахожусь на «флагманском крейсере» — в чудесной немецкой складной парусиновой лодочке-байдарке. Это — собственная лодка Кузы, которую он никому не доверяет, кроме меня. Я плаваю вокруг нашей эскадры и проверяю в последний раз — все ли в порядке. Перед самым отплытием я должен принять на борт «начальника экспедиции» Кузу и встать в голове всей флотилии.

Наконец на берегу показываются наши гости с Кузой. Они уже успели переодеться. На Толстом — просторный парусиновый костюм. Людмила Ильинична — в изящном купальном халате. Куза — в обычных своих рыболовных синих брюках, которые уже много лет тому назад необходимо было бы хорошенько выстирать. Когда Толстые подходят к мосткам пристани, раздается оглушительный залп из полдюжины охотничьих ружей. Гребцы поднимают весла в знак приветствия. На большой лодке, покрытой ковром, поднимается флаг нашего театра — темно-красный с золотым силуэтом профиля Вахтангова на фоне черного ромба. Людмила Ильинична громко выражает свое восхищение. Я подгребая на нашей байдарке к пристани.

— Ах, какая прелесть — эта лодочка! — говорит Толстая. Куза, как галантный кавалер, предлагает гостье сесть в нашу байдарку. Хотя в ней всего лишь два места, но третий может примоститься на коленях у гребцов. Толстая очень рада. Конечно, она хочет ехать в байдарке, и только в байдарке. Она снимает свой халат и остается в прекрасном купальном костюме цвета терракоты.

Наконец все уселись. Куза дает последнюю команду, и наша армада медленно трогается в путь. Гребцы запевают широкую волжскую песню. Солнце стоит высоко. Скоро уже полдень. На небе — ни облачка. Узкая живописная река Пахра извивается между крутых лесистых берегов. На реке полно кувшинок и белых лилий. В некоторых местах деревья сплетаются над водой, и кажется, что плывешь по какой-то прекрасной зеленой аллее. Ослепительной голубизны небо проглядывает сквозь зелень ветвей, причудливо отражающихся в спокойной темной воде. Прелестная природа, белые лодки, песни, звон гитар, мерный плеск весел, красивые нарядные женщины, присутствие самого знаменитого из

ныне живущих писателей России — все это создает обстановку незабываемую, неповторимую.

Наше путешествие длится более часа. Мы заплываем в совершенно дикие и пустынные места и, наконец, пристаем к берегу и высаживаемся. Очаровательная полянка на высоком берегу реки, окруженная лесом, выбрана нами заранее. Неподалеку струится ручей с холодной, как лед, водой. На полянке нас уже ждет наша заведующая хозяйством с двумя своими помощницами. Они прибыли на место «сухим путем» через лес на подводе, нагруженной продуктами, посудой и водкой. Чего-чего они только не привезли с собой! Тут и икра, и жареные поросята, и заливная осетрина, и маринованные белые грибы, и соленые грузди, и окорока, и цыплята, зажаренные по-грузински... Водку — ее взяли пятнадцать литров — несут к ручью и опускают в ледяную воду. Наша «хозчасть» начинает разводить костер, в котором надлежит печь картошку. Какой же русский пикник может состояться без картошки, испеченной на костре, и могут ли все, самые изысканные и дорогие яства в мире заменить эту горячую, сморщенную, наполовину обуглившуюся и обсыпанную золой картошку?

Пока разгорается костер и печется картофель, Толстому предлагают совершить небольшую прогулку и пострелять из мелкокалиберной винтовки рыб в реке. Это странная помесь охоты с рыбной ловлей была изобретением Кузы. Вообще, надо сказать, милый Василий Васильевич — человек серьезнейший и порядочнейший в жизни и в больших делах — обладал одной маленькой слабостью: во всех вопросах, связанных с охотой или с рыбной ловлей, поражал он меня своим необыкновенным легкомыслием, фантазерством, склонностью ко всякого рода преувеличениям и даже к прямой мистификации. Барон Мюнхгаузен мог бы позавидовать необыкновенным историям и приключениям Кузы, которые с ним постоянно случались во время его охотничьих и рыболовных экспедиций. То свирепый лось загнал его на дерево и караулил до темноты, когда он смог, наконец, обмануть его и скрыться по верхушкам деревьев, перепрыгивая с ветки на ветку. То он поймал в нашей маленькой Пахре щуку в метр длиной, которая вступила с ним в отчаянную борьбу, поранила руку, перегрызла удочку пополам и ушла. В доказательство Куза показывал всем действительно сломанную удочку и забинтованный палец на руке.

Так было и в отношении стрельбы по рыбам из винтовки. Куза уверял, что где-то, не то в Южной Африке, не то в Северной Америке, рыба добывается исключительно таким необыкновенным способом. Он также таинственно намекал, что достиг уже немалых успехов в стрельбе по рыбам из винтовки 22-го калибра. И действительно, во время наших прогулок, он иногда усаживался на берегу и начинал стрелять в воду, долго и тщательно прицеливаясь своими близорукими глазами неизвестно куда. Но в рыб он не попадал. Это я мог бы засвидетельствовать совершенно точно. Я даже мог бы поручиться с полной ответственностью, что за всю свою жизнь Куза не убил из ружья ни одной самой захудалой и невкусной рыбешки. Как бы там ни было, но вся компания охотно направилась к расположенному неподалеку высокому мосту, с которого предполагалось на сей раз провести охоту на рыб. Толстому было торжественно вручено ружье. Усевшись на краю моста, он свесил свои толстые ноги и стал высматривать рыб. Один из специально назначенных по «диспозиции» для этой цели молодых людей стоял рядом с ним, глядя вниз в воду в большой призматический бинокль и высматривая добычу для дорогого гостя. Вода была прозрачная, и иногда в ней действительно мелькали какие-то рыбы небольших размеров.

— Вон, вон идет! Вот, под корягой! Один хвост торчит... Ух, какая!.. — взволнованно говорил молодой человек с биноклем, почему-то шепотом, боясь, вероятно, как бы рыба не испугалась громкого голоса и не ускользнула бы от Толстого. Бах, бах... — стрелял тот. По воде шли круги от пуль, но «подстреленные» рыбы упорно не всплывали на поверхность.

— Попали, Алексей Николаевич, честное слово попали, — говорил Куза уверенным тоном, шуря близорукие глаза. — За корягу зацепилась. Какая досада!

Постреляв так с полчаса и не убив, конечно, ничего и никого, мы возвратились на поляну, где весело потрескивали два больших костра. Картошка была уже готова и давно поджидала нас. Мы уселись вокруг одного из костров. Толстой и Людмила Ильинична расположились на почетном месте — на двух подушках, принесенных из лодки. Началась застольная часть программы. Грянули гитары, и мы запели чудесную старинную цыганскую песню, каждый куплет которой сопровождался припевом:

Кому чару пить, кому выпивать?  
Свету Алексею Николаевичу!

Тут Толстому подносился довольно большой граненый стаканчик водки, и, пока он его выпивал до дна, хор все время повторял:

Пей до дна, пей до дна...

Когда же стакан был выпит, мы начинали следующий куплет, опять все с тем же припевом. Всего в песне было три куплета, и Толстой выпил таким образом три стаканчика водки, одобрительно крикая, причмокивая и ухая. Закусывал он маринованными грибочками, которые доставал прямо руками из большой банки. Когда же песня была окончена и хор замолчал, то неожиданно раздался голос нашего высокого гостя, уже весьма хриплый, хотя еще и твердый:

— Давай сначала всю песню!..

Песню спели еще один раз, полностью все три куплета, и Толстой выпил еще три граненых стаканчика. После этого он весьма повеселел и совсем оживился. Программа продолжалась. Песня следовала за песней. Наша Нина Н. — красивая девушка, ловкая и гибкая — танцевала цыганскую венгерку, трясая плечами и бросая огненные взгляды на Толстого. Людмила Ильинична (она, кстати, почти совершенно не пила) тоже изъявила любезное желание принять участие в программе и очень мило спела два русских старинных романса Гурилева и Варламова. Наконец, сам Толстой решил выступить.

— Давай, играй польку, — махнул он рукой нашим гитаристам и с трудом поднялся со своей подушки. Гитаристы заиграли цыганскую польку, и Толстой начал слегка притоптывать ногами и прихлопывать в ладоши, как большой медведь в зоологическом саду, которому бросают печенье посетители. Потопав и похлопав, он сказал под музыку какое-то совершенно дурацкое и не вполне приличное стихотворение про девочку и птичку. Все присутствующие были в полном восторге. А граненые стаканчики тем временем наполнялись и осушались с поразительной быстротой. Совсем еще немного времени прошло с тех пор, как мы уселись у костра, а уже мало что оставалось от привезенных пятнадцати

литров. Конечно, все считали своим долгом не отставать от дорогого гостя по мере своих сил, хотя поспеть за ним в этом отношении было действительно трудновато.

Как бы там ни было, но после польки Толстого вся программа сама собой нарушилась. Все начали так громко смеяться, разговаривать и кричать, что поддерживать стройно выработанный порядок оказалось совершенно невозможным, да и ненужным. Сам Толстой спел и сплясал свою польку, выпил еще несколько стаканчиков, свалился на подушки и сладко заснул. Еще через полчаса вокруг не осталось ни одного трезвого человека, за исключением Людмилы Ильиничны, Кузы и меня. Мне Куза еще до начала пикника строго запретил пить больше двух стаканчиков. Вот тут-то и произошло непредвиденное трагическое осложнение всей ситуации. Мы с Кузой не рассчитали пустяка, когда тщательно составляли план нашего пикника! Мы уподобились тем многочисленным генералам, которые, рассчитав до мелочей план сражения, всегда что-то упустят, чего-то недосмотрят, и в результате — сражение проиграно. Так и у нас с Кузой. Все, казалось бы, предусмотрели, а вот то очевидное обстоятельство, что пятнадцатью литрами водки все безусловно и непременно напьются и выйдут из строя — упустили. А это именно и произошло. Да и почему бы, казалось, молодым людям было и не выпить как следует, на лоне природы, тем более что в подробном приказе Кузы о пикнике ни слова не было сказано по этому поводу.

Короче говоря, вся масса пьяных гребцов, гитаристов, певцов и танцовщиц совершенно вышла из повиновения. Гребцы почему-то решили изменить водной стихии и отправиться назад в дом отдыха пешком, напрямик через лес, прихватив с собой девушек. Напрасно Куза приказывал, кричал, грозил уволить из театра и изрыгал проклятья. Гребцы с девушками разбрелись по лесу, оставив лодки сиротливо стоять у берега. Спасло нас только то счастливое обстоятельство, что двоих скромных, недавно принятых в театр и почти не пьяных молодых людей Кузе все-таки, наконец, удалось запугать и заставить приступить к исполнению их прямых обязанностей. С их помощью мы с трудом подняли спящего Толстого и стали осторожно погружать его в лодку. Но, увы, когда казалось, что все уже в порядке, один из молодых людей (он все-таки не был вполне трезв) оступился на скользкой траве и упал

в воду, увлекая за собой драгоценную ношу. Бедный Алексей Николаевич исчез в воде со страшным шумом и плеском, хотя в этом месте было не так уж глубоко — разве что по пояс. Пришлось нам всем спешно лезть в воду и спасать знаменитого писателя. Мы его извлекли из воды, вытащили на поляну, раздели, растерли докрасна, надели кальсоны и рубашку, которые кто-то из присутствующих услужливо одолжил, и закатали в ковер, так, как одеяла у нас не оказалось. Вода была холодная, и Куза очень беспокоился, что Толстой может простудиться.

Когда мы вытащили Толстого из воды, он проснулся на некоторое время, но, промывав что-то непонятное, опять заснул. Мы бережно взяли тяжелый и толстый сверток с Толстым и, на этот раз очень удачно, погрузили его на корму одной из лодок. Было уже совсем темно, когда жалкие остатки нашего флота тронулись в обратный путь. Большую часть лодок пришлось оставить. Некому было на них грести. Осторожно продвигались мы в темноте по узкой реке, среди многочисленных коряг и мелей. Далеко вперед ушла лодка с Толстым. Мы трое на нашей байдарке замыкали поредевшую флотилию. Не проплыли мы и четверти часа, как вдруг впереди за поворотом реки послышались какие-то возбужденные крики и громкие голоса.

— Что случилось? — испуганно сказал Куза. — Пльвем скорее туда. Неужели они его опять уронили в воду?!

Мы нажали на весла и через минуту были уже у места происшествия. Куза зажег свой карманный фонарь и осветил совершенно удивительную картину: в очень узком мелком месте, как раз посередине реки, стояла в воде одна из наших девушек, ушедшая домой со своими спутниками через лес. Она стояла, как была — в белом шерстяном свитере, по плечи в холодной воде — и весело декламировала какое-то стихотворение. Так как река была в этом месте совсем узкая — не шире большого ручья, то девушка загроживала фарватер, и лодки не могли ее объехать, да особенно и не старались, а остановились и составили как бы сочувственную и понимающую публику этого необыкновенного выступления.

Куза и на этот раз действовал со своей обычной энергией. Девушку быстро вытащили из воды, проделали над ней такую же лечебную процедуру, что и над Алексеем Толстым. Но когда нужно было закутать ее во что-нибудь теплое, то другого ковра под рукой

не оказалось. Поэтому пришлось раскатать наш единственный ковер с Толстым и завернуть и ее тоже в него. Толстой в это время уже совсем проснулся и громко выражал свое полное удовлетворение от неожиданного, но приятного соседства. Куза же теперь вполне оценил всю серьезность обстановки, всю ее рискованность и сомнительность, так сказать, с государственно-политической точки зрения. В самом деле: в сырой туманный вечер, на маленькой лодке, с нетрезвыми гребцами, в чьих-то чужих подштанниках и нижней рубашке, завернутый в грязный и пыльный ковер, лежал депутат Верховного Совета СССР, личный друг Сталина, знаменитый писатель, краса и гордость советской литературы — Алексей Толстой!

Как же тут было не испугаться? И как же было не забить тревогу? Куза испугался и забил тревогу.

— Товарищ Елагин, — сказал он мне голосом четким и строгим. — От имени Государственного театра имени Вахтангова приказываю вам вылезти из байдарки и пересесть в лодку к Алексею Николаевичу. Вы возьмете весла и будете грести сами всю дорогу, никому не доверяя и не позволяя вас сменить! Вы должны довести его до дома отдыха в полной сохранности. И помните, вы отвечаете за его жизнь и за его здоровье перед всей страной. Подумайте о той огромной ответственности, которая на вас лежит!

Я влез в лодку, взял весла и один вез всю дорогу Толстого с девушкой в ковре и двух дюжих гребцов, отставленных от гребли Кузой, и нашу солидную заведующую хозяйством — даму очень тяжелую, — и целый склад подушек, кастрюль, тарелок, гитар и ружей, которые все находились в этой лодке. Целая вечность, казалось мне, прошла, пока я, совершенно выбившись из сил, не въехал в то место, где Пахра делает поворот и огибает большой луг и где уже видны огни дома отдыха. Мы еще были далеко от пристани, когда заметили признаки исключительного волнения на берегу. По не скошенному лугу ездил автомобили, бежали с фонарями какие-то люди. Из ярко освещенного дома отдыха слышались громкие взволнованные голоса. Наконец нас осветили с берега фонарем. Я увидел испуганное лицо шофера Толстого, державшего револьвер в руке. Бедняга, видимо, здорово переволновался. Еще бы! Что было бы ему от его начальства, если бы с Толстым что-нибудь случилось!

Но все хорошо, что хорошо кончается. Мы подъехали к пристани. Толстого взяли под руки и медленно повели к дому. Так и шел он — в чужих белых кальсонах с тесемками у шиколоток, босиком, с накинутым на толстые плечи ковром.

Было уже около одиннадцати часов вечера. На освещенной веранде главного здания, куда направлялось шествие, стоял только что приехавший из Москвы Рубен Николаевич Симонов — большой друг Толстого. Он стоял, как всегда, изящный, непринужденный, нарядный, в своем белом фланелевом костюме...

— Здравствуй, Алексей Николаевич. Очень рад тебя видеть, — сказал Симонов спокойно, обращаясь к странной босой фигуре в кальсонах с тесемочками.

— Здравствуй, Рубен. — Приятели обнялись и поцеловались.

Куза достиг того, чего хотел. Алексей Толстой запомнил этот пикник на всю жизнь. И долго по Москве ходили его приукрашенные рассказы о нашем пикнике.

Раз как-то, примерно через год, проходил я по ресторанному залу московского Дома актера. За одним из столиков увидел я Толстого в компании знаменитых московских артистов. Я хотел было пройти мимо, но он неожиданно ухватил меня за рукав.

— Постой, постой! Я тебя помню... — пробормотал он заплетающимся языком, смотря на меня мутным взором. -- Ты меня тогда на лодке вез и всю дорогу один греб... Давай выпьем... — Он протянул мне чей-то недопитый стакан с водкой и полез целоваться...

А пьеса? Как было дело с пьесой «Путь к победе», из-за которой устраивался весь этот грандиозный пикник? Пьесу Толстой отдал для постановки нашему театру. Роли в ней поручили играть лучшим нашим актерам. На постановку ее не пожалели денег. Но пьеса оказалась такой скверной, бездарной и скучной, что даже неизбалованный и покорный советский зритель не захотел ее смотреть, и после нескольких спектаклей ее пришлось снять с репертуара.

И роман «Хлеб», который появился в Москве примерно в это же время, не захотел читать неизбалованный советский читатель. Совсем плохой, никуда не годный роман написал спившийся, некогда талантливый советский писатель Алексей Толстой.



Горького отравили, Маяковский застрелился, многих сослали в концлагеря, некоторых расстреляли...

А Алексея Толстого споили, разложили морально и заставили лгать. И талант его погиб так же быстро и так же окончательно, как и таланты тех, кого расстреляли или сослали. Но сам он еще прожил долго. Он умер в 1945 году, и советская власть всегда показывала его демонстративно всему миру — в газетах, и в журналах, и в кино, и на самых торжественных официальных приемах и банкетах: «Смотрите, вот он — большой писатель, гордость советской культуры! Смотрите, вот бывший дворянин и граф, а ныне — преданный и восторженный певец сталинской эпохи, великий бард победившего социализма!..»

И не всякий, видя Толстого на экране, читая о нем в «Правде» и видя его на фотографиях вместе с членами правительства или со знатными иностранцами, знал, что этот толстый человек, с некогда красивым, а теперь обрюзгшим и заплывшим лицом, был всего лишь очередной ложью советской власти. Ибо был это уже и не писатель, и никакой не певец, а некое декоративное существо, нечто вроде «свадебного генерала», которого приглашают в бедный дом на свадьбу, чтобы иметь возможность рассказывать потом соседям:

— Вот, смотрите, какие мы интеллигентные люди! Даже настоящий генерал в мундире на нашей свадьбе был и за столом сидел.

## ГЛАВА 9

**М**ягкий светло-серый ковер в коридоре второго этажа делает совсем неслышными шаги. Этот коридор ведет к выходу на сцену, и в него выходят двери уборных заслуженных артистов. Огромное, во всю стену зеркало в конце коридора как бы удлиняет его и придает ему нарядный и светлый вид. Если идти по направлению к этому зеркалу, то на стене с правой стороны окажется ряд портретов, много портретов в черных траурных рамах. Это портреты вахтанговцев, которых уже нет в живых.

Когда незадолго до начала войны я в последний раз проходил этим коридором, внимание мое невольно остановилось на них. Станным образом, хотя театр Вахтангова был одним из самых молодых среди лучших театров Москвы, но он потерял уже многих своих выдающихся артистов. Даже Художественный театр, который был на целое поколение старше него, не мог бы взять первенства в этом печальном соревновании. Вахтанговцы часто умирали молодыми, едва достигая сорока лет. В чем была причина? В бешеном ли темпе ежегодно меняющегося уклада жизни? В грандиозных ли нервных потрясениях, захватывавших все без исключения группы русской интеллигенции и часто бывших особенно острыми и болезненными именно для тех, кто был моложе? Или, наконец, просто в напряженной повседневной работе, особенно тяжелой как раз для лучших и наиболее известных актеров, которым приходилось, наряду с их основной службой в театре, также сниматься в кино, режиссировать спектакли в других театрах и много заниматься педагогической деятельностью?

Кто знает, в чем была причина того, что так много людей, блестящих и талантливых, еще совсем недавно украшавших вот эту, бывшую совсем рядом, тут же за стеной, сцену своим мастерством, хороших сердечных товарищей, веселых, любивших жизнь, друзей, свой театр, искусство — сейчас молчаливо и строго смотрели из своих траурных рам. Вот висит портрет Осипа Басова — старого музыканта Миллера из «Коварства и любви» — актера тонкого и умного, обладавшего большой разносторонней культурой. Дальше — Лев Петрович Русланов, в неизменном своем

крахмальном воротничке, как всегда безукоризненный, подтянутый, немножко строгий. Уже нет больше этого неутомимого строителя театра, доброго товарища, верного друга.

А вот и Борис Щукин. Осенью 1939 года умер он внезапно от разрыва сердца, ночью, лежа на диване, с книгой «Мемуары актрисы» Дидро в руках. После работы над ролью Ленина, наряду с нервным перенапряжением, у него обнаружили серьезную сердечную болезнь, которую не смогли вылечить лучшие врачи Москвы.

Рядом с портретом Щукина висит портрет совсем еще молодого человека — на вид почти юноши, красоты необыкновенной, поразительной. Сколько благородства в тонких породистых чертах его лица, снятого в профиль. Все в нем совершенство и гармония. Ни один ваятель в мире не смог бы создать ничего лучшего, чем это прекрасное лицо. Это — Дмитрий Дорлиак. Много воспоминаний вызывает у меня его портрет — портрет моего друга Димы Дорлиака, умершего осенью 1938 года в возрасте всего лишь 26 лет. Странную жизнь — феерическую, шумную, полную больших успехов и больших огорчений и неудач, — успел прожить молодой Дорлиак в советской Москве тридцатых годов — жизнь, которая отличалась от жизни всех других 180 миллионов советских граждан, как небо от земли, не меньше, чем, например, жизнь бизнесмена из Манхэттена отличается от созерцательного бытия обитателей тибетских монастырей.

Если еще и уцелели в разных безопасных углах Советского Союза представители русской аристократии, то все они все-таки успели за эти годы потерять многое из бывших своих характерных особенностей. Актерами за кулисами театров, продавцами в антикварных магазинах, зрителями в музеях или еще где-нибудь в укромных местах сидели они, скромно работая и радуясь тому, что доживали свой век на свободе, — благодарили свою счастливую судьбу. Некоторые устраивались хорошо, как, например, Щерметев. Другие — их было всего несколько человек во всей стране — устраивались даже совсем неподалеку от кремлевского Олимпа, как, например, писатель Алексей Толстой — «рабочекрестьянский граф», как звали его в Москве; генерал граф Игнатьев и другие. Но и эти вели себя осторожно и тактично, хорошо зная, что именно от них требуется и чего будет им стоить каждый их не-

верный шаг. Их жизнь была полюбовной сделкой с советской властью, в которой обе стороны лояльно выполняли условия договора.

А вот Дима Дорлиак ухитрился прожить свою короткую жизнь, не заключая никакой сделки с советской властью. Он был по натуре своей (также, впрочем, как и по рождению) аристократ с головы до ног — как были аристократами гвардейские офицеры прошлого века, как были ими блестящие придворные Екатерины Второй или Людовика XIV. Кроме того, жил в нем и молодой русский барин — широкая душа, кутила и ухажер, отчаянная голова, смесь безрассудства и благородства — нечто вроде гусара Долохова из «Войны и мира». И он настолько не боялся и не стыдился своего аристократизма и своего барства, что с возрастом он даже развивал их в себе, как будто бы действительность советской столицы — Москвы тридцатых годов — была для него Пажеским корпусом или закрытым колледжем для детей английских лордов в XVIII столетии.

Вскоре после моего поступления в наш театр осенью 1931 года познакомился я с Димой — тогда еще учеником театральной школы. Он был на два года моложе меня. Было ему тогда 19 лет. Мы подружились с ним. Может быть, потому, что у нас нашелся один общий интерес — Дима очень любил музыку и отличался необыкновенной врожденной музыкальностью. От него самого узнал я его историю.

Он происходил из старинного французского аристократического рода. Его предки бежали в Россию во время Великой французской революции. Мать его — Ксения Николаевна Дорлиак — была фрейлиной при дворе последней русской императрицы Александры Федоровны. После революции 1917 года Ксения Дорлиак не погибла и не эмигрировала за границу, как большинство лиц ее круга, а неплохо устроилась при новой советской власти. Она была хорошей певицей, с прекрасной школой, и ее приняли преподавательницей пения в одну из петербургских музыкальных школ. Так как она оказалась очень хорошей преподавательницей, то вскоре она сделала себе солидную карьеру на этом поприще и была приглашена профессором в консерваторию. В самом начале тридцатых годов она получила еще новое повышение, будучи назначенной заведующей кафедрой пения в Московской консерватории. Из ее класса вышло много молодых солистов Большого театра, в том числе любимицы Сталина — Кругликова и Наталья Шпил-

лер. И в середине тридцатых годов бывшая фрейлина императрицы — Ксения Николаевна Дорлиак — получила орден Трудового Красного Знамени и почетное звание заслуженного деятеля искусств.

Таким образом, сын ее Дима имел как бы двойную броню: во-первых, сам был актером театра имени Вахтангова, а во-вторых, мать его была незаменимой воспитательницей молодых советских певцов и певиц. В этом прочном панцире мог он смело жить в Советском Союзе и дышать советским воздухом, не боясь ничего, кроме случайных неприятностей и недоразумений с властями, которые всегда могли быть легко улажены. Дима окончил театральную школу и перешел в труппу нашего театра. Он не обладал большими способностями, к тому же говорил немного грассируя, произнося неясно букву «р», что было всегда заметно на сцене. Но тем не менее он сразу начал быстро продвигаться по театральной лестнице. Помогла его замечательная наружность. Ни в одном из театров Москвы не было молодых актеров с таким лицом и с такой фигурой — высокой, сильной, стройной, — как у Димы. Был он ко всему превосходным спортсменом: теннисистом и пловцом.

Уже в 1933 году получил он большую роль Люсьена Левена в «Человеческой комедии» Бальзака. С этого времени начинается его сказочный успех в Москве. Ни один из знаменитых теноров Большого театра — ни Козловский, ни Лемешев — не имели такого успеха у москвичек, каким стал пользоваться Дима с первых же недель своего появления на сцене. В вечер, когда он играл, десятки девушек, не попавших в зал, часами простаивали у выходов из театра, чтобы только взглянуть на Дорлиака в тот момент, когда он выйдет из дверей на улицу. Случалось ему после спектакля оставаться на ночные репетиции, которые кончались обычно перед рассветом, — бедные девушки так и простаивали терпеливо всю ночь под снегом или под дождем с букетами цветов в руках, которые уже начинали увядать, прежде чем бывали отданы тому, для кого они предназначались. Десятки писем, которые получал Дима ежедневно, с предложением если и не руки, то уж сердца по меньшей мере, давал он прочитывать своим товарищам в качестве «легкого развлекательного чтения» или просто рвал и выбрасывал, но сам никогда не читал.

Вскоре пригласили Диму сниматься в фильме «Пламя Парижа» — из истории Парижской коммуны 1871 года. Он играл цен-

тральную роль молодого парижанина-коммунара. С того времени в жизни его произошли перемены.

В театре нашем, при всех великих преимуществах нашего положения, жалование получали мы сравнительно небольшое. В особенности это относилось к таким молодым актерам, каким был Дорлиак. Кино же сразу дало ему много денег. За участие в фильме платили всегда тысячи — в этом отношении Москва ничем не отличается от Голливуда.

И тут Дима начал свой знаменитые кутежи в московских ресторанах.

Странно, что, за исключением трехлетнего перерыва — с 1929 по 1932 год включительно, — в Москве всегда было открыто сравнительно много хороших ресторанов, и некоторые из них имели первоклассную кухню. Да и с 1929 по 1932 год эти рестораны не закрывались, но существовали только для иностранцев — туристов и инженеров, с участием которых выполнялся первый пятилетний план. В течение этих трех лет московские рестораны торговали только на иностранную валюту и были, таким образом, совершенно недоступны для советских граждан. С 1933 года в них ввели уже двойной прејскурант цен — на валюту и на советские деньги.

Конечно, цены в советских деньгах были совершенно астрономические. Например, хороший ужин для двоих, с водкой и шампанским стоил столько, сколько рабочий зарабатывал за две недели работы на фабрике. И, так как к 1933 году еще не успел вполне сформироваться широкий слой высокооплачиваемого советского населения, то было не вполне понятно, для какой категории советских граждан, собственно, предназначаются все эти дорогие рестораны. Тем более что и поведение правительства в отношении этих ресторанных посетителей было в высшей степени подозрительным, чтобы не сказать больше. Был установлен строгий контроль за каждым из гостей. Ресторанные залы всегда были под наблюдением агентов ОГПУ, и простой смертный всегда рисковал большими неприятностями, если начинал слишком часто заходить в эти храмы кулинарии и гастрономии.

Но это было в 1933 году. А к 1934 году уже стал складываться этот привилегированный слой новой советской элиты, и каж-

дый, кто считался принадлежащим к этому слою, мог открыто прокучивать сотни рублей, не вызывая подозрений у чекистов. И, конечно, все актеры и музыканты Москвы попали в число избранных в первую очередь.

А хороши были эти московские рестораны! Некоторые из них унаследовали все традиции старой, хлебосольной, купеческой Москвы, любившей хорошо, вкусно поесть, и могли смело выдержать конкуренцию с наиболее изысканными ресторанами Нью-Йорка или Парижа.

В знаменитой кавказской шашлычной, помещавшейся в подвале на улице Горького, напротив здания Центрального телеграфа, жарили фантастические шашлыки с испанским печеным луком, подавали бесподобное «мукузани» — ароматное и нежное, как глаза горной козы, и такой грузинский коньяк тифлисского разлива, что достаточно было только понюхать его, чтобы почувствовать себя отрешенным от всех сует мира сего и испытать полное и абсолютное наслаждение. В ресторане «Метрополь» на Театральной площади дивные стерляди плавали живьем прямо в бассейне в центре ресторанного зала, и вы могли сами выбрать любую рыбу в прозрачной воде, и ее вылавливали для вас при помощи серебряного трезубца, а через пятнадцать минут эта стерлядь уже красовалась на вашем столе, сваренная на пару. А может ли быть в мире что-нибудь вкуснее, чем русская окская или волжская стерлядь?

Но московские рестораны привлекали не только своей кухней. Так сказать, «художественная» часть бывала в них всегда тоже на высоте. В вышеупомянутой шашлычной на улице Горького выходил танцевать каждый вечер лезгинку мальчик-осетин по имени Борис. Этот Борис взял первый приз на международном фестивале народного танца в Лондоне в 1935 году и танцевал свой бешеный танец с двенадцатью острыми, как бритва, кинжалами совершенно потрясающе. Многие из иностранных послов часто приходили в шашлычную специально, чтобы посмотреть Бориса. Особенно любил его мосье Альфан — посол Франции.

В «Метрополе» играл чудесный чешский джаз Циглера, в «Национале» — лучшие советские джазы Цфасмана и Утесова. Наконец, в ресторане «Прага» на Арбате приютились последние потомки знаменитых московских цыган. Старые цыганки, когда-

то солистки известных всей России цыганских хоров у Яра и покорительницы сердец богатейших и знатнейших людей старой России, теперь тихо доживали и «допевали» свой век в маленьком хоре «Праги». И каждый вечер сидели они на высокой эстраде в своих стареньких ярких шалях, уцелевших еще от лучших времен, и равнодушно смотрели их усталые темные лица на шумную пьяную толпу посетителей советского ресторана. Гитаристом был маленький лысый старик в потертом кафтане из черного бархата. Это был Лебедев — известный аккомпаниатор некогда знаменитой цыганской певицы Вари Паниной. В конце вечера выходила плясать цыганскую венгерку худенькая женщина уже не первой молодости. Это была любимица Москвы времен нэпа — танцовщица Мария Артамонова.

Трудно сказать, по каким именно причинам понадобилось советской власти сохранить в неприкосновенности и даже, в некоторых случаях, пытаться заново восстановить ресторанный мир дореволюционной Москвы. В тоталитарных государствах ничто не делается без причины, и притом без причины политического характера. И даже в отношении такой мелочи в масштабе жизни государства, как столичные рестораны, — тоже была какая-то определенная и точная цель.

Но какая? Предназначались ли они для того, чтобы служить местом отдыха и некоей «разрядки» для ответственных строителей социализма? Причем это были единственные во всей стране места совершенно аполитичного отдыха, без малейшей дозы пропаганды в той или иной форме. Или ресторанам надлежало играть роль своеобразных заповедников старины, неких своеобразных гастрономических музеев и создавать лишнюю привлекательную особенность столицы советского государства?

Но раз уж рестораны были оставлены в их старом виде, то приходилось держать в них и многочисленный штат служащих-специалистов, без которых был бы невозможен высокий класс ресторанного мастерства. Так что, наряду с театрами и еще некоторыми немногочисленными учреждениями (вроде, например, известных Сандуновских бань), рестораны Москвы оставались теми единственными местами во всем Советском Союзе, где сохранился старый персонал дореволюционного времени. Причем не было ни малейшей надежды, что со временем придет молодое по-



коление такой же высокой квалификации, ибо уже не существовало тех условий и той жизни, которые воспитывали специалистов этого рода. И великолепные повара, и великолепные лакеи, и важные метрдотели в смокингах, которые они умели носить куда лучше, чем молодые солисты Большого театра или советские дипломаты, и швейцары при входе, с бакенбардами (единственные носители бакенбард в Советском Союзе), и старые грузины — заведующие шашлычными, великие знатоки самой вкусной в мире кухни — грузинской, — все было на своих местах, все было, как и в доброе старое время, все было готово к услугам новых посетителей. Но хотя этот новый посетитель встречался внешним радушием, радушие это было чисто профессиональным, напускным и не носило характера сердечности и искреннего уважения.

Московские рестораны не уважали своих новых гостей, как не уважает мастер профана, специалист — дилетанта. И старый лакей в «Метрополе» или в «Национале» молча терпеливо стоял у столика, за которым компания загулявших летчиков изучала сложное ресторанное меню, и с трудом сдерживал презрительную усмешку, наблюдая, как гости пытаются тщетно понять, что такое представляет собой «сюрприм де-воляй» или «суффле-сюрприз». И, странное дело, советские граждане удивительно любили эту обстановку хороших московских ресторанов, именно тех ресторанов, где их не вполне уважали лакеи и метрдотели.

И желание подышать этим старомодным воздухом, побыть в этой, безусловно, антисоциалистической обстановке, да к тому же очень вкусно поесть, выпить, потанцевать, послушать цыган — было столь велико, что многие несли в ресторан последние рубли, продавали последние вещи, занимали деньги у друзей, отказывая себе во всем неделями, чтобы только хоть изредка побывать в этом мире, таком непохожем на все, что было кругом.

И это можно понять и можно простить, ибо провести вечер в хорошем ресторане — это была единственная для советского гражданина вполне реальная и почти безопасная возможность выбраться хотя бы на несколько часов из-под железного занавеса или, вернее было бы сказать, создать себе иллюзию того, что он из-под него действительно выбрался.

И вот, когда у Димы Дорлиака появились деньги, то стал он постоянным посетителем лучших московских ресторанов. К этому времени он уже сильно возмужал и перестал быть юношей. Барская осанка и манеры аристократа появились у него и стали его естественными повседневными особенностями. Все то, что Шереметев проявлял на приемах иностранных гостей, а потом тщательно прятал и скрывал, Дима показывал ежеминутно, открыто, ничего и никого не боясь, не желая носить маску и подделываться под окрешающее. И его манеры, и поведение представляли собой невероятный контраст с простыми грубоватыми манерами москвичей, хотя никогда не производили впечатления вызывающего, наигранного, ибо были совершенно естественны. Он стал одеваться с изысканной и благородной простотой, свойственной безукоризненному вкусу. Любопытно отметить, что по улице он всегда ходил с тростью. Это была старинная трость красного дерева с серебряным набалдашником тонкой ручной работы. И в тридцатых годах нашего столетия Дима был, безусловно, единственным молодым и совершенно здоровым человеком на всей территории Советского Союза, который ходил с тростью. А все другие молодые люди, которые когда-то тоже гуляли с тростью по Кузнецкому мосту и по Камергерскому и имели изысканные манеры, уже давным-давно таскали камни на Беломорканале или рубили лес на Колыме. Те же немногие, которым посчастливилось избежать этой печальной участи, уже много лет тому назад продали свои трости и фетровые шляпы старьевщикам и носили комсомольские полувоенные гимнастерки, засаленные кепки и брились два раза в неделю, а в разговоре старались употреблять возможно чаще словечки нового советского жаргона, а то и более крепкие выражения.

Не то Дима. Со своими изящными, спокойными, исполненными достоинства манерами, безукоризненно одетый, выглядел он в советской Москве, как молодой маркиз на общем собрании бродяг из Боуэри или на митинге русских ломовых извозчиков. И, удивительное дело, так как чувство классовой ненависти стало уже давно носить характер, скорее, теоретический и несколько абстрактный, ввиду полной ликвидации враждебных пролетариату классов (в том числе, конечно, и аристократов), то особа Димы не

вызывала ни у кого иных чувств кроме удивления, которое переходило в восхищение, как только узнавали, что он — артист одного из лучших театров Москвы. И восхищаться было чем, ибо какое же другое чувство может вызвать замечательно красивый, хорошо одетый и идеально воспитанный молодой человек?

Ни в одном городе мира нет такого огромного количества мест, для входа в которые требуется предъявление документов, специальных пропусков и именных приглашений, как в Москве. И, вероятно, Дима Дорлиак был единственным человеком, который всегда проходил если не во все, то во многие из этих мест без всяких пропусков и специальных приглашений. Я не хочу этим сказать, что его пропустили бы без пропуска в Кремль или в здание НКВД на Лубянке, но в учреждения не столь серьезные, как, например, Дом писателя, Клуб летчиков, здания средней руки наркоматов, кулисы всех больших театров — пропускали его всегда беспрепятственно, просто не решаясь спросить необходимый для всех прочих смертных пропуск.

Помню, раз как-то в Колонном зале Дома союзов должен был происходить какой-то грандиозный вечер-концерт для иностранных рабочих делегаций с участием лучших артистических сил Москвы. Вход был по специальным приглашениям, которого мне не удалось получить, несмотря на все мои усилия. В день концерта утром в нашей театральной столовой встретил я Диму и пожаловался ему на неудачу.

— Нет приглашения? Пустяки. Я тоже хотел пойти сегодня. Если хочешь, я тебя с удовольствием проведу.

— А у тебя-то разве есть приглашение? — спросил я, недоумеваю.

— Нет, конечно, но у меня его никогда не спрашивают, — ответил он мне спокойно, без тени бахвальства. Я пожал плечами, но условился с ним о встрече вечером.

Когда мы подходили к ярко освещенному Дому союзов, то еще издали увидели кольцо милиционеров вокруг здания. Контроль был особенно усилен ввиду предполагаемого присутствия на вечере нескольких членов правительства. Мы были довольно далеко от входных дверей, когда у нас первый раз спросили пропуск.

— Пропустите его, — сказал Дима с достоинством милиционером, указывая на меня. — Он идет со мной.

Нас пропустили. Это была единственная фраза, которую сказал Дима за то время, пока мы проходили через добрый десяток контролеров. Во всех остальных случаях он просто молча шел вперед, со своей тростью из красного дерева с серебряным набалдашником, в своей черной шляпе, надетой строго и прямо, без малейшего намека на фатовство и легкомыслие. Когда мы доходили до очередного контролера, он показывал через плечо назад на меня большим пальцем левой руки, затянутой в серую лайковую перчатку, не давая себе труда даже повернуть голову. Я же, когда доходил до этого самого контролера, показывал указательным пальцем правой руки на высокую фигуру Димы. Так прошли мы беспрепятственно через всех контролеров, и я, наконец, облегченно вздохнул, когда мы вошли в прекрасный, белый, весь залитый огнями Колонный зал Дома союзов и уселись во втором ряду в удобные кресла красного бархата.

Есть ли где-нибудь в мире еще такой красивый зал, как Колонный зал Дома союзов в Москве?

Когда Дима Дорлиак впервые появился в московских ресторанах, то весь мир ресторанных служащих отнесся к нему — я бы не сказал, с уважением — этого было бы мало. Это было гораздо больше, чем уважение — это было настоящее преклонение. Да, все старые официанты, метрдотели, шашлычники, цыгане, швейцары и буфетчики встретили его так, как в старые времена народ, изнывавший под иноземным постылым игом, встретил бы своего законного наследного принца. Ресторанный мир Москвы стал обожать Диму. Ни одно из самых знаменитых лиц Советского Союза — ни генералы, ни писатели, ни даже популярнейшие киноактеры — не пользовались и десятой долей того внимания со стороны ресторанного персонала, как наш Дима. Стоило ему войти в зал, какуже старый метрдотель в смокинге спешил к «самому Дмитрию Львовичу», приветствовал его и лично провожал к лучшему столику.

В каждом большом ресторане Москвы были у него уже свои столики. Официанты бросали других гостей и подбегали к Диме, склоняясь в почтении, небывалом в России со времен революции 1917 года. Цыгане оживленно передавали друг другу: «Батюшка наш — Дмитрий Львович приехали», — и запевали любимые Димины песни: «Эх, матушка, скушно мне» и старинную «Малярку». Дима любил цыганские песни и любил цыган. Потом, уже пе-

ред закрытием ресторана, цыгане всегда запевали свою знаменитую застольную — «За дружеской беседою...» с припевом: «К нам приехал наш любимый Дмитрий Львович дорогой». В перерывах подходили цыгане и цыганки к Диминому столику, и, глядя на изящного молодого человека, которого весело окружала эта пестрая толпа смуглых женщин в ярких платьях, мужчин в бархатных безрукавных кафтанах, с гитарами в руках, казалось, что это какая-то живописная сцена из жизни Москвы прошлого века и уж никак не действительность эпохи последних лет второй сталинской пятилетки.

Был Дима прекрасным товарищем — верным, добрым и щедрым. Даже у нас в театре, где было много людей отзывчивых и внимательных к нуждам своих друзей, Дима выделялся, отдавая часто нуждавшемуся последние свои рубли. Вообще, просить его о чем-либо бывало очень легко — гораздо легче, чем кого-либо другого, — до того просто, корректно, без единого вопроса выполнял он просьбу, если только в состоянии был ее выполнить.

В рестораны почти никогда не ходил он с дамами, хотя женщины играли всегда большую и запутанную роль в его жизни. Он ходил всегда с товарищами, и если бывал он при деньгах, то лучше было и не предлагать заплатить свою долю по счету. Смерит, бывало, таким взглядом, как будто ты и в самом деле оскорбил его глубоко.

После фильма «Пламя Парижа» Диму пригласили играть главную роль в фильме по сценарию Юрия Олеши «Строгий юноша». Может быть, жестокий крах, который потерпел этот фильм, а вместе с ним и автор сценария, был обязан не только содержанию, сомнительному с точки зрения идеологии, но и замечательной внешности его героя, которая помогала особенно выразительно донести до зрителя основную идею фильма. Эта внешность Димы Дорлиака не имела ничего общего с внешностью нового советского человека — рабочего-стахановца, инженера, командира Красной армии. А идея фильма заключалась в том, что, по мысли Олеши, в новом социалистическом обществе должен был быть создан тип совершенного социалистического человека — идеаль-

ного не только по своим внутренним идейным качествам безукоризненного большевика, но и внешне представляющего собою гармоническое совершенство — некое подобие древнегреческих юношей, дискоболов и атлетов. И эта идея показалась политконтролю настолько вопиюще противоречащей основным идеологическим положениям большевизма, что фильм был провозглашен «антисоветским по духу, проникнутым фашистской идеологией», автор сценария — талантливый Юрий Олеша — был подвергнут литературному остракизму, а режиссеру Роому вынесли строгое порицание с запрещением впредь самостоятельно ставить фильмы.

На актеров репрессии не распространились, и сам «строгий юноша», прекрасный социалистический дискобол Дима Дорлиак вышел сухим из воды. Его уже пригласили вновь сниматься в каком-то другом фильме (я уже не помню названия), но тут вскоре его постигла неожиданная неприятность, навсегда закрывшая для него возможность сниматься в кино.

Все больше и больше запутывался Дима в своих увлечениях, все больше и больше женщин входило в его жизнь, входило большей частью бурно и тяжело. Я не думаю, чтобы по своей натуре он был очень легкомысленным человеком. Мне кажется, что он таким не был. Сам характер его романов — серьезный и всегда немножко трагический — говорил против этого. Но чересчур много соблазнов окружало ежедневно этого еще очень молодого и полного жажды жизни человека. Красивейшие женщины и девушки Москвы были у его ног и часто находили возможность давать ему об этом знать откровенно и бесстыдно. Мимо десятков из них проходил он равнодушно, не обращая ни малейшего внимания на самые тонкие и сложные ухищрения очаровательных соблазнительниц, но единицам иногда удавалось его увлечь, и увлечь сильно.

К женщинам вообще относился Дима с большой нежностью, с искренней и глубокой почтительностью, в наш век странной и редкой. Он, например, не мог себе представить, как можно сидеть в трамвае или в метро, если женщина рядом стоит, или смотреть, как женщина несет ношу, и не помочь ей. К самой простой девочке-продавщице из гастронома или к уборщице относился он с вежливостью, предупредительностью и вниманием несколько церемонным, но искренним, как к молодой и прекрасной принцессе. Отказать женщине он не мог ни в чем, как не мог он и обижать-

ся на женщин. Помню, раз как-то поздним вечером шли мы большой компанией по московским переулкам, и одна из девушек, обидевшись на какую-то вполне невинную шутку одного из наших товарищей, отделилась от нас и быстро пошла в обратную сторону. Мы не придали ее уходу слишком уж большого значения, но Дима неожиданно рассвирепел на «обидчика».

— Ты с ума сошел! — закричал он в искреннем возмущении. — Девушка ушла домой ночью одна, а ты стоишь, как болван, и молча смотришь ей вслед. Беги за ней сейчас же, проси ее. Становись на колени. Умоляй ее простить тебя. Или проводи ее домой, или ты будешь иметь дело со мной!

Еще в те времена, когда Дима снимался в первом своем фильме «Пламя Парижа», начался у него роман с его партнершей — красивой киноактрисой Антониной Максимовой. Роман был (как почти всегда у Димы) очень бурный и болезненный, и когда пришло время разрыва, то получил он почему-то громкую огласку в кругах кино. Кончилось тем, что в газете «Кино» была напечатана большая статья под названием «Пошляк из театра Вахтангова», где в самых сильных выражениях описывалась несчастная судьба покинутой Антонины, а поведение Димы клеймилось как недостойное новой социалистической морали. Результатом этой статьи явился приказ самого начальника всей кинопромышленности Советского Союза — Бориса Шумяцкого. Этим приказом строжайше запрещалось всем киностудиям всех одиннадцати республик (в те годы их было одиннадцать) Советского Союза «приглашать для участия в кино съемках артиста театра имени Вахтангова Д.Л. Дорлиака, ввиду безнравственного поведения вышеназванного артиста, недопустимого для советского артиста».

Это был удивительный, единственный в своем роде приказ в истории советского кино, да и вообще советского искусства. Удивителен был он своей полной аполитичностью и своей неожиданной, для высших советских руководителей тех лет, реакцией на легкомысленное увлечение молодого человека. Но, как бы то ни было, приказ этот оказался для Димы большим ударом. Сразу прекратился главный источник его существования, и ему пришлось перейти на скромное театральное жалованье. В довершение беды, его собственная мать, профессор консерватории, женщина строгих правил и твердого характера, возмутилась легкомысленным поведением

своего сына, получившим огласку, и отвернулась от Димы. К матери присоединилась и его сестра Нина Дорлиак — известная камерная певица и доцент консерватории. Самые близкие родственники Димы разорвали отношения с ним и перестали принимать его у себя. Все киностудии Советского Союза были для него теперь закрыты. Правда, в театре его положение оставалось достаточно прочным, и дело ограничилось отеческим внушением дирекции и серьезным предупреждением. Товарищи любили его, конечно, по-прежнему. Московская же публика, в особенности ее прекрасная половина, после всей этой истории стала относиться к Диме с еще большим обожанием, и толпы девушек с букетами цветов у выходов из театра по вечерам все увеличивались и увеличивались, а количество ежедневных писем от поклонниц уже не могло уместиться в отделении нашего почтового театрального ящика на букву «Д».

Но не только милые восторженные девушки, а даже и самые видные и известные московские дамы были бессильны улучшить финансовое положение своего кумира. Нет вообще и, я уверен, никогда не было ни одного государства в мире, где влияние женского пола было столь ничтожным, как в Советском Союзе. Вернее было бы сказать, что это влияние вообще сведено к нулю или даже равняется какой-то отрицательной величине. И все, без малейшего исключения, советские руководители, начиная от членов Политбюро и кончая мелкими провинциальными заведующими и начальниками, верно следуют и даже развивают в своей деловой практике известные заветы и принципы в отношении прекрасного пола, установленные еще Магометом, советовавшим правоверным «выслушать, что скажет женщина, и сделать наоборот», и Наполеоном, который, как известно, говорил своей первой жене Жозефине: «Раз ты просишь за этого человека, это уж само по себе является достаточной причиной для того, чтобы я ничего для него не сделал».

Бедный Дима Дорлиак постепенно продавал свои костюмы, купленные в годы его благополучия, и свои грампластинки, а на вырученные деньги продолжал ходить с верными товарищами в рестораны. Но костюмов оказалось не так уж много, и скоро последний был отнесен в комиссионный магазин, а сам Дима облачился в единственную оставшуюся у него потертую коричневую бархатную куртку. На рестораны денег больше не было.



и вот тут-то и произошло нечто совершенно удивительное и труднообъяснимое с точки зрения нормальной логики. То общее поклонение, которым он бывал всегда окружен в мире ресторанного персонала, за время его финансового упадка не только не уменьшилось, но стало даже еще сильнее, перейдя уже в область вполне метафизическую. Когда Дима в своей бархатной курточке в стареньком пальто, с шарфом на шее, но все еще с тростью красного дерева (на нее не нашлось покупателя) входил в ресторан, то еще ниже склонялись перед ним швейцары и официанты которым он теперь не давал уже больше щедро на чай, еще быстрее подбегал к нему метрдотель, с радостью и неподдельным бескорыстным радушием провожая его к лучшему столику в зале.

— У меня мало денег сегодня, — спокойно говорил Дима официанту, почтительно, с неизменной крахмальной салфеткой под мышкой ожидавшему заказа именитого гостя. — Дай мне рюмку водки и селедку. Это все.

— Не извольте беспокоиться, батюшка Дмитрий Львович, — говорил старый «человек из ресторана». — Заказывайте, что вам будет угодно. Они уж на кухне для вас постараются. А ведь продукты-то государственные. Так что уж никому и обидно не будет...

До сознания старика, вероятно, еще не дошел знаменитый советский закон «о хищении социалистической собственности», в силу которого малейшее присвоение государственного имущества рассматривалось всегда как преступление неизмеримо большее, чем кража у частного лица. Да и до всех служащих лучших московских ресторанов тех лет, видно, этот закон не доходил, либо они, по каким-то им одним ведомым причинам, не считали его применимым к Диме Дорлиаку. А потому для него продолжали жарить потрясающие шашлыки с испанским печеным луком, вылавливать лучших стерлядей из бассейна в «Метрополе», доставать из погребов какие-то заветные заплесневелые, покрытые паутиной бутылки с божественными винами полувековой давности. А деньги? Денег с Димы не брали или брали «сколько пожалуете на чаек повару». Цыгане по-прежнему пели его любимые песни и обступали его тесной толпой в перерывах. От одного его ласкового слова расцветали старые цыганки, в давней своей молодости — знаменитые примадонны у «Яра» и в «Стрельне», и загора-

лись живым блеском, казалось, уже навеки потухшие глаза стариков-гитаристов.

Было похоже, что все эти люди, эти случайно уцелевшие осколки мира, разбитого вдребезги и уже давным-давно не существовавшего, избрали своим королем нашего Диму, избрали единодушно, не сговариваясь, в силу какой-то интуиции, каких-то подсознательных чувств, для нас всех непонятных и не поддающихся логическому анализу. Был ли он для них молодым и прекрасным символом этого погибшего мира старой России — мира, в котором они прожили свою жизнь и который не переставали любить? Или среди новой советской публики, заполнившей рестораны, публики бесспорно грубоватой, безвкусной, шумной, не понимавшей ничего ни в гастрономии, ни в цыганском пении, не умевшей отличить советское «Абрау-Дюрсо» от настоящего шампанского, — был среди этой публики Дима Дорлиак единственным исключением, единственным, кто напоминал всему дряхлому ресторанному миру, по какому-то капризу советской власти уцелевшему, — его молодость, когда был этот мир неотъемлемой и живой частью жизни старой, радушной, гостеприимной, хлебосольной и добродушной России?..

Летом 1938 года, во время обычного летнего отпуска, группа вахтанговской молодежи организовала небольшую труппу и поехала на гастроли в Сибирь. Эти гастроли маленьких трупп бывали хорошим средством заработка и пополнения обычно пустых карманов молодых актеров и организовывались нашими администраторами каждое лето.

Поехал с одной из этих групп и Дима. Для него было теперь особенно важным некоторое улучшение его финансового положения, и товарищи охотно пошли ему навстречу и включили его в число участников турне (всегда очень ограниченное).

Уже в конце гастролей, когда группа находилась где-то за Байкалом, Дима заболел брюшным тифом. Сильный, молодой его организм долго не хотел поддаваться болезни, и, несмотря на уговоры товарищей, Дима продолжал оставаться на ногах и, с обычным своим легкомысленным молодечеством, отказывался от диеты.

— Любая болезнь проходит у меня от стакана водки и хорошего бифштекса... — говорил он и лечил свой брюшной тиф эти-

ми оригинальными лекарствами. Был ли с его стороны умысел в этом странном поведении? Один из его самых близких друзей, бывший вместе с ним на гастролях в Сибири, рассказывал мне, что как-то незадолго до болезни Дима сказал ему:

— Знаешь, у меня такое чувство, что я уже прожил свою жизнь. Я не могу объяснить, но мне часто кажется, что на этом свете мне уже делать нечего...

Как и следовало ожидать, болезнь вскоре приняла тяжелую форму. Товарищи отвезли его в Иркутск и, при помощи соответствующего нажима из Москвы, получили разрешение положить Диму в военный госпиталь — лучший госпиталь в Центральной Сибири. Его навещали ежедневно и окружали всем, возможным в тех условиях, вниманием, как это и всегда бывало в таких случаях в нашем дружном коллективе. Но, на беду, был уже конец августа и предстояло скорое открытие театрального сезона в Москве. Вся группа должна была спешно уезжать из Иркутска, и бедный Дима остался лежать один в госпитале за 6000 километров от его родного города. А болезнь все ухудшалась и грозила принять трагический оборот.

Мать и сестра Димы вылетели на самолете в Иркутск. Настало время простить их легкомысленного сына и брата и забыть старые размолвки. Скоро появилась в нашем вестибюле доска с ежедневными сообщениями о состоянии здоровья больного. Эти сообщения не предвещали ничего хорошего. В конце сентября положение стало безнадежным. И, войдя одним утром в вестибюль, я увидел толпу вахтанговцев, молча стоявших перед доской. Я протиснулся ближе и увидел, что обычный белый листок на доске обведен траурной каймой. Сообщение было кратко: «Вчера, в такой-то час, в иркутском военном госпитале скончался Дмитрий Львович Дорлиак».

Станным обаянием обладал бедный Дима. Весь театр почувствовал необъяснимым образом, что в лице этого молодого человека, не такого уж даже талантливого в актерском смысле, он понес потерю тяжелую и незаменимую. Я не запомню других дней такого искреннего глубокого траура, какие настали после смерти Димы. Забылось все плохое, пустое... А хорошее вдруг предстало всем таким, каким оно, вероятно, представлялось старым цыганам, когда они пели для своего любимого Дмитрия

Львовича — другого такого не будет уже никогда. Этот был последним.

Самые внушительные связи были пущены в ход для получения разрешения на перевоз гроба с телом Димы в Москву. Такое разрешение, в виде специального приказа наркома обороны — маршала Ворошилова, было получено. И через неделю мы все пошли на вокзал встречать нашего Диму. Это был случай единственный в Советском Союзе за время всей сталинской эпохи. Подумать только: из Иркутска в Москву привезли тело умершего молодого человека, беспартийного и ничем не отличившегося перед советской властью и ничем особенным не знаменитого, разве что своими веселыми похождениями. Из специального вагона мы вынесли большой запаянный цинковый гроб и отвезли в наш театр. И поставили в нашем желтом фойе на высокий помост, усыпанный цветами, прямо под большим портретом Вахтангова. И оркестр играл финал из Шестой симфонии Чайковского. А когда кончил играть оркестр, то рядом, в соседнем белом фойе, где стоял чудесный рояль Бехштейн, зазвучала великолепная музыка и звучала два дня не переставая, вплоть до того момента, когда гроб вынесли из зала на улицу.

Вряд ли еще какие-нибудь другие похороны в целом мире сопровождались такой изумительной, потрясающей музыкой! Самые лучшие музыканты и певцы России подходили к роялю один за другим, играли и пели. И не было ни одного среди них, который не пришел бы и не отдал свой последний долг Диме — долг прекрасным своим искусством. Давид Ойстрах играл «Чакону» Баха, Эмиль Гилельс — Шопена и Листа, лучший струнный квартет Москвы — квартет имени Бетховена — сменял знаменитого тенора Лемешева, за квартетом Бетховена следовал Лев Оборин, после Оборина пела Барсова, и так бесконечно долго — целых два дня — звучали эти лучшие звуки в России для Димы Дорлиака. А в соседнем желтом фойе, перед помостом в цветах, на котором стоял запаянный цинковый гроб, стояли красивейшие женщины Москвы. Стояли и рыдали навзрыд. Когда же через два дня гроб вынесли на улицу, поставили на траурную колесницу и Дима отправился в свой последний путь по его любимому Арбату, то многотысячная толпа запрудила все соседние улицы вокруг театра.

Ни одного своего самого выдающегося артиста не хоронила советская Москва так, как она хоронила Диму Дорлиака. Даже когда через год после этого умер Борис Щукин — знаменитейший актер советской России, то за его гробом шло значительно меньше народа, чем за Димой. Шли тысячи, десятки тысяч девушек, среди них самые лучшие девушки Москвы. Шли артисты и музыканты, шли знаменитые балерины Большого театра, шли актеры кино, шли метрдотели из ресторанов, шли швейцары с бакенбардами, повара и официанты. Шли грузины из шашлычных, шли все цыгане и цыганки, какие только были в Москве и в ее окрестностях. Так ехал Дима последний раз по Арбату. И перед ним шел лучший в Москве духовой оркестр пограничной школы и играл траурный марш из героической симфонии Бетховена.

И милиционерам пришлось закрыть все движение по Арбату на целых три часа!

Вечером близкие друзья Димы устроили ему поминки и решили обойти все его любимые рестораны. И во всех ресторанах Москвы был траур в тот вечер. А старые цыгане в «Праге» пели любимые песни Димы, а «застольную» пели с припевом: «Не приедет к нам любимый Дмитрий Львович дорогой...»

## ГЛАВА 10

1937 год начался еще в 1936-м», — часто приходилось мне слышать в Москве.

Этот хронологический парадокс правильно выражал ход событий, происходивших в это странное время. Но, может быть, точнее было бы сказать, что этот год начался еще в тот вечер 1 декабря 1934 года, когда в Ленинграде в своем рабочем кабинете был убит Киров — один из ближайших соратников Сталина. Именно дата этого убийства оказалась исходной точкой для медленного накала новых и больших политических событий, для постепенного развития болезненных процессов, которые в течение долгого времени происходили где-то в глубине, не выходя на поверхность жизни страны, не замечаемые простыми смертными. Как злокачественная опухоль, как глубокий гнойник созревали эти процессы полтора года, пока, наконец, не появились в 1936 году их первые внешние признаки в виде смещений и арестов людей, еще вчера находившихся на вершине власти, первого «большого процесса» Каменева и Зиновьева, усиления террора и, наконец, идеологической агрессии во всех областях культуры и искусства, в размерах и формах до той поры небывалых. Каждая неделя несла события непонятные, неожиданные и страшные, о которых люди избегали говорить даже шепотом, но о которых думали много и напряженно, стараясь уловить их подлинный смысл и понять их настоящие причины.

В сентябре 1936 года был смещен и вскоре арестован шеф НКВД Ягода и на его место назначен Николай Ежов. Началась «ежовщина». В скором времени всю страну залила волна беспощадного террора.

На фронте идеологии достигла кульминационного пункта нетерпимость ко всему тому, что не вполне совпадало с генеральной линией или хотя бы недостаточно быстро приспособлялось к ее новому крутому повороту. А этот поворот был действительно очень крут, и приспособиться к нему было нелегко для тех, кто был воспитан на старых классических принципах интернацио-

нального коммунизма. Новое же иногда было диаметрально противоположно старому. Это был национализм, реабилитация, если не всего, то многого из исторического прошлого народа, утверждение откровенного духа диктатуры, признание значения личности в истории. Требовалась немалая ловкость, чтобы эти новые установки втиснуть в марксистские и ленинские концепции. И их кромсали, извращали, переворачивали наизнанку, но все-таки втискивали. И это было то новое, что относилось к содержанию. В области же формы началась впервые официальная борьба с формализмом и насильственное внедрение реализма во все виды искусства и литературы.

Первый удар нового курса в области содержания был нанесен опере «Богатыри» в Камерном театре Таирова.

Первое нападение по линии формы началось двумя статьями в «Правде» против музыки Шостаковича. Оба эти события произошли в начале 1936 года.

В ноябре 1936 года в Камерном театре была поставлена неизвестная до сих пор и незаконченная опера Бородина «Богатыри». Она была оркестрована и инструментована дирижером театра Александром Метнером (братом известного композитора), а либретто написал заслуженнейший поэт — Демьян Бедный. В эпоху Гражданской войны Демьян Бедный был единственным деятелем литературы, который занимал в стране положение, равное по значительности и влиянию положению большого правительственного чиновника. Он был приятелем многих большевистских вождей тех лет. Он даже жил вместе с ними в Кремле. Он был единственным литератором в течение первых десяти лет существования советской власти, получившим за свои заслуги орден Трудового Красного Знамени. Поэт он был совершенно бездарный, но зато был верным большевиком без сомнений и упреков. Сочинения его, не отличаясь ни глубиной содержания, ни блеском формы, являлись, в сущности, изложением злободневных политических лозунгов, облеченных в популярную стихотворную форму басен и сказок. В «Богатырях» он вывел героев русского народного эпоса — сказочных богатырей (Илью Муромца, Добрыню Никитича

и Алешу Поповича) в резко отрицательном, карикатурном виде. Спектакль был уже принят и одобрен Комитетом по делам искусств. Все было как будто в высшей степени благополучно. Но, на беду, сам Молотов приехал смотреть премьеру и, просмотрев один акт, демонстративно встал и уехал. Таирову передали, что перед отъездом он бросил всего лишь одну возмущенную фразу: «Безобразие! Богатыри ведь были замечательные люди!»

«Богатыри» были, конечно, немедленно запрещены. Камерный театр с Таировым и сам Комитет по делам искусств подверглись жестокому разному за «отсутствие политического такта в изображении прошлого нашего народа». А автор текста — вчера еще знаменитейший пролетарский поэт Демьян Бедный — был низвержен с высоты сразу же на самое дно. Его выгнали из Союза советских писателей и из квартиры. Писать ему запретили, книги его изъяли из библиотек. Каким чудом он избежал ареста — это долго оставалось загадкой для москвичей.

Инцидент с «Богатырями» было приказано обсудить и «проработать» на специальных общих собраниях во всех театральных и музыкальных учреждениях Советского Союза. Это был первый случай применения нового способа художественно-политического воспитания работников искусств. С того времени эти общие собрания для обсуждения правительственных действий в области искусства становятся обычным явлением, без которого редко обходилась наша трудовая неделя. Обычно в нашем театре эти общие собрания проходили так: секретарь парторганизации, директор театра или специально присланное лицо из Комитета по делам искусств читали очередную разоблачительную статью из «Правды» или только что опубликованное правительственное сообщение и пространно комментировали и разжевывали и без того всем понятные, ясные факты. Затем начинались «прения». Брала слово наши активисты — кто-нибудь из парторганизации, рабочий сцены или парикмахер — и долго и наставительно поучали актеров одного из лучших театров Москвы, какие выводы они должны сделать из мудрых исторических статей и постановлений. Иногда выступал кто-нибудь из наших художественных руководителей и произносил сложную дипломатическую речь.

В январе и феврале 1936 года появились две редакционные статьи в «Правде», направленные против музыки Шостаковича



ча — «Сумбур вместо музыки» (об опере «Леди Макбет Мценского уезда») и «Балетная фальшь» (о балете «Светлый ручей»). Статьи были написаны Ждановым. Музыка, совершенно выпадавшая до той поры из поля зрения правительства, стала сразу объектом жестокой агрессии. Вполне сформировавшиеся к этому времени художественные вкусы советских вождей нашли свое выражение в этом походе на самое абстрактное из искусств. Результатом этих статей была опала Шостаковича. Но эта опала была лишь неизбежным побочным следствием их. Главным же следствием этих статей оказалась широкая дискуссия о формализме «как о вреднейшем антинародном явлении в советском искусстве». Дискуссия была проведена в размерах до тех пор невиданных в истории советского искусства. Эту дискуссию московские деятели искусств встретили мрачным демонстративным молчанием, не приняв в ней ни малейшего участия. Дискуссию о формализме пришлось проводить чиновникам из Комитета по делам искусств, критикам и агитаторам из отдела агитации и пропаганды ЦК. Помню, какое недоумевающее и ироническое настроение царило у нас на первом общем собрании по поводу статей в «Правде» о Шостаковиче. Шостаковича в нашем театре любили и ценили. И мы молча слушали, как секретарь театральной парторганизации — парикмахер Ваня Баранов — горячо громил, разоблачал и разносил в пух и прах бедного композитора.

Итоги борьбы с формализмом не замедлили сказаться весьма быстро в театрах Москвы. Все спектакли стали ставиться в добрых старых традициях конца прошлого столетия. Все завоевания режиссерского мастерства, культура спектакля как единого целого, всё или почти всё созданное русским театром в пору его расцвета, было зачеркнуто. Музыка, оригинальные декорации, выдумка и изобретательность режиссера — все это было объявлено элементами формализма, все было осуждено и просто запрещено. Комитет по делам искусств начал проводить свою идеологическую и антиформалистскую «ежовщину».

Председателем Комитета был тогда Керженцев. Его заместителями — Боярский (начальник Театрального управления) и Шумяцкий (начальник Управления по делам кинематографии). По именам этой тройки была остроумно названа вся эпоха их деятельности в искусстве в 1936-1937 годах — «Сеча при Кержен-

це», «Боярская дума» и «Шемацкий суд». И действительно, сеча шла вовсю. В конце 1936 года приказом правительства был неожиданно ликвидирован Второй Художественный театр — бывшая Первая студия Художественного театра, вписавшая в историю русского театра страницы блестящие и славные. Второму Художественному предложили переехать на постоянную работу на Украину, в Киев. Артисты, прожившие всю жизнь в Москве, отказались. Тогда театр просто закрыли.

После этой откровенной ликвидации стали применять другую, более тонкую форму уничтожения театров. Их стали «сливать». Театр закрывали, но небольшую часть его актерского персонала определяли в другой театр, из которого одновременно увольняли некоторую часть актеров. Так, под вывеской «слияния» с Камерным театром, был закрыт театр режиссера Охлопкова (бывшая Четвертая студия Художественного театра), театр режиссера Дикого (бывший Театр пролеткульта) был слит с Театром комсомола, а сам Дикой переведен в Ленинград, где и был вскоре арестован. Театр Завадского был послан в Ростов и там слит с местным драматическим театром. Театр-студия режиссера Симонова был просто закрыт без всякого слияния.

Предложено было и Мейерхольду слить его театр с Театром революции, а самому ему занять в новом «гибриде» должность рядового режиссера. Но Мейерхольд отказался наотрез. Тогда (17 декабря 1937 года) в «Правде» появилась редакционная статья под названием «Чужой театр». В этой статье были жестоко разгромлены Мейерхольд и его театр.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд принадлежит, бесспорно, к самым блестящим и самым своеобразным театральным режиссерам нашего времени. Он был яркой и значительной фигурой в современном искусстве вообще. Точнее, в той части искусства, которая носит название «левого». Новаторство художников-модернистов искало своего выражения по-разному — от изящного изысканного неоклассицизма, салонной утонченности или абстрактного, отрешенного от сует мира сего «парения в мирах иных» и до острого, парадоксального, плакатного, революционного искусства, которому обязательно свойственны смелые поиски новых форм и ломка установившихся традиций. Мейерхольд, так же, как и большой русский поэт Владимир Маяковский, как и ве-

ликий испанец Пикассо, принадлежит к деятелям именно этого рода искусства.

Мейерхольд начал свою театральную карьеру артистом Художественного театра. Так же, как и Вахтангов, он был учеником Станиславского. И также, как Вахтангов, он ушел от своего великого учителя, когда почувствовал в себе непреодолимую жажду самостоятельного творчества. В этом было одно из замечательнейших свойств Станиславского-учителя, который, прививая своим ученикам высокую театральную культуру и развивая их профессиональное мастерство, никогда не подавлял их собственной творческой индивидуальности, никогда не насилывал их художественный стиль.

Одно время, после ухода из Художественного театра, Мейерхольд был режиссером в театре Комиссаржевской. Его режиссерский талант вскоре обратил на себя внимание дирекции императорских театров, и его пригласили для постановки нескольких спектаклей в Александрийском и Мариинском театрах в Петербурге. Первой его постановкой в Александрийском был «Дон Жуан» Мольера (в 1910 году), последней — «Маскарад» Лермонтова с музыкой Глазунова. Премьера «Маскарада» состоялась зимой 1917 года, за несколько дней до Февральской революции. В Мариинском театре он поставил «Орфея» Глюка и «Тристана и Изольду» Вагнера.

Революцию Мейерхольд встретил восторженно. С первых же дней он встал безоговорочно на сторону большевиков и принял самое активное участие в революционной борьбе на культурном фронте. Одним из первых среди деятелей искусства он вступил в коммунистическую партию. Вскоре, постановкой «Мистерии Буфф» Маяковского, он открыл свой собственный театр в Москве. Весь свой большой талант, свой искренний революционный пафос, свою блестящую фантазию Мейерхольд вложил в этот свой театр. Он ставит острые кричащие «левые» пьесы: «Даёшь Европу» Эренбурга, «Рычи, Китай» Третьякова, «Мандат» Эрдмана, «Учитель Бубус» Файко, «Баня» и «Клоп» Маяковского. Все это были яркие создания нового плакатного революционного искусства. В них было много сатиры и много гротеска. Можно было ненавидеть эти спектакли, но нельзя было счесть их бездарными и незначительными.

Вскоре театр Мейерхольда стал Меккой и Мединой для всего левого мирового театра. К нему съезжались учиться «левые» режиссеры всех революционных театров мира. В это время (двадцатые годы) влияние Мейерхольда было очень велико в Советском Союзе. И к ореолу большого талантливого режиссера присоединились еще и его личные связи с высшими партийными кругами. У него было много друзей среди видных представителей старой ленинской гвардии. Все это создавало для него большие возможности, делало его влиятельнейшим человеком в советском искусстве. И он мог себе позволять то, чего не мог бы позволить никто другой. Так, например, он принял к постановке комедию Эрдмана «Самоубийца», после того как Главрепертком решительно запретил ее ставить в театре имени Вахтангова. Пьеса была доведена Мейерхольдом до генеральных репетиций, но показать ее московскому зрителю все-таки не позволили даже ему. Перед самой премьерой спектакль был запрещен по приказу Кремля.

Ставил Мейерхольд и пьесы русских классиков: «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Лес» Островского. Эти постановки обычно вызывали в Москве наибольший шум и наибольшее возмущение консервативной части публики. Действительно, спектакли эти были чрезвычайно эксцентричными. Так, в «Ревизоре» был подчеркнут сексуальный момент, для чего, конечно, понадобилась чрезвычайная фантазия и большие усилия режиссера. Но, например, «Лес» был поставлен исключительно талантливо и в течение нескольких лет был одним из любимейших спектаклей москвичей.

Казалось, что все, что только могла создать богатая фантазия современного режиссера, было испробовано и применено. Каждый спектакль Мейерхольда заключал в себе бездну режиссерской выдумки и изобретательности. То бывало на сцене нагромождение сложнейших декораций, то не было вообще никаких. Сама плоскость сцены принимала неожиданные и разнообразные положения. То она была наклонна к залу, то значительно поднята против обычного уровня. Иногда действие разворачивалось на широкой лестнице под потолком, иногда же на площадке в центре зрительного зала. Через самый зал ездили настоящие автомобили и мотоциклы.

В спектакле «Даешь Европу» играл первый джаз, появившийся в Москве, — настоящий негритянский джаз Сиднея Беше.

В пьесе Всеволода Вишневского «Последний решительный» матросы и пограничники на сцене отражали атаку наступающих фашистов, стреляя в зрительный зал из настоящего пулемета и из винтовок холостыми патронами. Пальба длилась довольно долгое время, до тех пор пока всех действующих лиц не убивали. Но еще до этого момента из зрительного зала выносили женщин, упавших в обморок, и успокаивали тех, у кого от испуга случился припадок истерии. Справедливость требует отметить, что все это происходило только на генеральной репетиции. Главрепертком, конечно, запретил пальбу, и на премьере пришлось ограничиться мирной буфаторской стрельбой при помощи трещоток и больших барабанов.

Вообще, я мог бы теперь сказать с полной объективностью, что нигде за границей — ни в Европе, ни в Америке — я не находил в театрах, культивирующих современный стиль спектакля, режиссерских приемов и нововведений, которые не были бы в свое время уже осуществлены или, по меньшей мере, намечены к осуществлению Мейерхольдом в его театре в Москве.

Мейерхольд был в искусстве художником смелым, честным и последовательным. Это был человек саркастического ума и иногда злой иронии. К инакомыслящим он относился нетерпимо. Характер имел жесткий, зачастую неприятный для тех, кому приходилось с ним иметь дело. В своем театре он был полновластным диктатором. Когда он входил в репетиционный зал, раздавалась команда помощника режиссера: «Встать! Мастер идет!» И актеры и присутствовавшая в зале публика обязаны были вставать. Однажды он поссорился с одним из своих помощников режиссера (по имени Исаак Мохамед) и уволил его, запретив ему раз и навсегда переступать порог театра. Мохамед поступил к нам, в театр Вахтангова, спокойно работал и вскоре забыл о своем конфликте с Мейерхольдом. Раз как-то, года через два после этого, пошел Мохамед смотреть генеральную репетицию новой постановки своего бывшего шефа. Он предъявил, как обычно, билет при входе в зал, вошел и сел на свое место. Уже зажглись огни рампы и стал гаснуть свет, когда открылась одна из боковых дверей и в зал быстрыми шагами вошел Мейерхольд.

— Кто впустил Мохамеда?! — раздался его резкий голос в наступившей тишине. — Я спрашиваю, кто впустил Мохамеда? — повторил он. К нему подбежали билетеры. — До тех пор

пока Мохамед не выйдет из зала, спектакль начат не будет! — кричал он.

Мохамед встал и молча вышел. Он говорил мне потом, что если ему надо было пройти по Тверской мимо Мейерхольдовского театра, он обязательно переходил на другую сторону улицы.

И сам Вахтангов, и его ученики относились к Мейерхольду с огромным уважением. Мейерхольд тоже к нашему театру относился гораздо более снисходительно, чем ко многим другим. В конце двадцатых годов его даже приглашали вахтанговцы поставить у нас один из спектаклей, и он ответил согласием, чего никогда не делал для других театров. Лишь его неожиданный отъезд за границу помешал ему осуществить эту постановку.

Взаимно благожелательные отношения между Мейерхольдом и вахтанговцами продолжались вплоть до одного из вечеров весны 1930 года. В этот вечер Мейерхольд, вместе со своим приятелем — литератором Волковым, пришел посмотреть у нас «Коварство и любовь». Романтический, изящный и сентиментальный спектакль Акимова пришелся не по вкусу вождю революционного театра. Зрелище трогательной любви Фердинанда и Луизы, представленное в стиле старинных саксонских миниатюр, даже настолько возмутило Мейерхольда, что он не смог сдержать своего негодования и вышел из границ такта и приличного поведения. Он так громко выражал свое возмущение Волкову во время действия пьесы, что на него оборачивались и негодуяще шикали соседи из публики.

— Какая дрянь! Пошляки!.. Слюнтяи! Мещанство!.. — кричал Мейерхольд забывшись, громко, на весь зал. В антракте к нему, как обычно, почтительно подошли наши режиссеры и попросили его пройти за кулисы и высказать исполнителям его мнение о спектакле. Злой Мейерхольд молча встал и пошел за кулисы. Но, вместо объективной критики, он обрушил на актеров град самых резких и обидных выражений. Он начал просто ругаться. Особенно досталось от него Акимову. Долго молча слушали вахтанговцы разбушевавшегося мэтра, пока, наконец, не раздался голос нашей актрисы Елизаветы Алексеевой — женщины решительной и смелой:

— Что же вы все стоите и молчите?! Тут оскорбляют нашего режиссера, хаят нашим актерам, а мы стоим и молчим? Да как вы

смеете так себя вести в нашем театре?! — закричала она на опе- шившего Мейерхоolda. — Убирайтесь вон и не приходите к нам ни- когда!

Смертельно обиженный Мейерхоold ушел и разорвал «дип- ломатические отношения» с нами навсегда. Он присылал обратно билеты на генеральные репетиции, которые ему продолжала по- сылать наша дирекция. Наши актеры избегали даже произносить его имя.

С середины тридцатых годов, когда уже наметился стиль со- циалистического реализма и сформировались официальные вкусы в искусстве, Мейерхоolda понемногу начали травить сверху, и только что организованный Комитет по делам искусств сразу ус- тановил с ним плохие отношения. Это учреждение и было создано для того, чтобы приказывать и командовать, а Мейерхоold не хо- тел и органически не мог позволить, чтобы им кто-то командовал. И тут к его творческому самолюбию большого, знающего себе це- ну мастера примешивался и его властный строптивый характер. Но комитет был сильнее, и на Мейерхоolda сыпались одна непри- ятность за другой. Его почитатели, из числа старых соратников Ленина, уже не могли ему ничем помочь. У них у самих почва уп- лывала из-под ног.

Спектакли Мейерхоolda теперь часто браковались и запре- щались. Впустую затрачивались большие усилия и средства. Ог- ромное новое здание, которое начали строить для его театра в 1934 году на Триумфальной площади, осталось стоять незакон- ченным. Было приказано постройку прекратить. Это был особен- но большой удар для Мейерхоolda. Именно в этом новом театре, выстроенном по его собственным планам и указаниям, собирался он осуществить свои большие творческие замыслы. Кроме всех обычных новейших достижений технического оборудования сце- ны, должен был быть в нем применен впервые ряд совершенно оригинальных усовершенствований. Так, например, сцена была подвижная. Она могла быть перенесена в центр зала в течение од- ной минуты. Кресла для зрителей предполагались вертящиеся, так что зритель мог удобно наблюдать действие в любой части зала.

К 1936 году гонение и нажим на Мейерхоolda достигли боль- шой остроты. И именно в эти годы он поставил пьесу Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», со своей женой — красивой ак-

трисой Зинаидой Райх — в заглавной роли. Был ли этот спектакль дерзким вызовом Комитету по делам искусств? Или это был каприз больного мастера? Или, может быть, дань новым настроениям, смутной тревоге, предчувствию скорого трагического конца? Во всяком случае, было создано прекрасное произведение театрального искусства — неожиданное и необычное для всей творческой деятельности Мейерхольда. И как поражены были москвичи, увидев на сцене знакомого им «левейшего из левых» театра трогательную поэму любви, поставленную с изысканным вкусом, с тончайшим ощущением образов и духа Парижа середины прошлого века.

Спектакль был поставлен в строгом и сдержанном стиле. Это был на редкость аристократический спектакль, и это была классика, но не классика широких ярких мазков, открыто проявляемых чувств, бьющих через край страстей. Это был не Бальзак, но Мерииме, не картина, написанная масляными красками, а, скорее, превосходная гравюра — скромная по тону и колориту, но не менее, а часто и более выразительная для ценителя тонкого и культурного. Мейерхольд нашел мизансцены предельно четкие и скупые, стиль и манеру игры актеров — исключительной сдержанности, на грани схематизма, но никогда не переходящие эту грань. И это потрясало не менее, а может быть, и более, нежели бурный темперамент актеров реалистической школы. Декорации спектакля были также скромны и строги. Интересно отметить, что картины пьесы были обставлены не обычной бутафорской обстановкой, а подлинной. Актеры играли в окружении прекрасных настоящих старинных вещей эпохи Дюма-сына — второй империи: мебель красного дерева, старинные севрские вазы, серебряный туалетный прибор на туалетном столе в спальне, дивная шкатулка ручной работы на столе в гостиной...

Когда Мейерхольда спросили, не думает ли он, что можно было бы обойтись и обычной бутафорией, так как зритель из зала все равно не отличит подлинную обстановку и настоящие вещи от подделки и не оценит их, то Мейерхольд ответил так:

— Зритель не оценит, но зато оценят актеры. Чудесные старинные вещи, сделанные много лет тому назад, каких уже не умеют делать теперь, заключают в самих себе дух минувшей эпохи. И актеры, находясь в окружении этих вещей, скорее почувствуют



образы и страсти былого и вернее передадут их. А вот уж это заметит и оценит зритель.

Это были странные слова в устах вождя левого театра, коммуниста, агитатора и революционера, каким все считали Мейерхольда. «Дама с камелиями» имела огромный успех. Москвичи 1936 года ходили на этот спектакль, чтобы поплакать над старинной сентиментальной мелодрамой, чтобы посочувствовать личной трагедии, каких уже не было в окружающей жизни, ибо кругом бушевали трагедии и страсти совсем другого рода. И надо прямо сказать, что в это время, на пороге 1937 года, мейерхольдовская «Дама с камелиями» была самым несовременным, самым далеким от советской действительности и от нового стиля сталинской эпохи спектаклем в репертуаре всех без исключения театров Москвы.

В то же примерно время Мейерхольд ставит «Пиковую даму» Чайковского в Ленинградском Малом оперном театре. И в этой своей второй «Даме» он также создал спектакль большого очарования, спектакль тонкий и талантливый, исполненный глубокого пессимизма, настроений сумеречных и трагических.

Так позволила великодушная судьба большому художнику пропеть перед гибелью две прекрасные лебединые песни, какими оказались мейерхольдовские «Дама с камелиями» и «Пиковая дама».

Статья в «Правде» («Чужой театр») была жестоким ударом по Мейерхольду. В ней обвинялся он во многих грехах. Он оказывался отцом формализма в советском театре. Он оказал вреднейшее влияние на многих режиссеров и задержал развитие всего театра по линии социалистического реализма. Он оказался проводником враждебных антинародных тенденций и т.д., и т.п. Вспомнили ему и «Самоубийцу», и «Даму с камелиями», и «искажение классического наследия». Вспомнили и самое тяжелое его преступление — то, что свой спектакль «Земля дыбом» (поставленный в 1921 году) он «неслучайно» посвятил «презренному врагу народа Троцкому».

Через несколько дней после опубликования статьи последовали «оргвыводы». Было опубликовано постановление прави-

тельства о немедленной ликвидации театра Мейерхольда. Комитет по делам искусств в день опубликования приказа отдал распоряжение провести во всех театрах Советского Союза митинги, на которых актерам и режиссерам предлагалось открыто осудить Мейерхольда и одобрить правительственный приказ. В тот же день у нас в театре состоялся митинг. Молча собирались вахтанговцы в нашем желтом фойе. Настроение было у всех подавленное. Друг с другом старались не разговаривать. Предстояло осудить уже осужденного и уничтоженного Мейерхольда. Казалось бы, что для вахтанговцев это было делом нетрудным: ведь речь шла о режиссере, отношения с которым были вот уже в течение семи лет самые скверные, который когда-то оскорбил наш театр жестоко и несправедливо. К тому же и творческие принципы Мейерхольда, и весь его стиль были во многом чужды вахтанговцам. И разве трудно было, принимая во внимание все это, бросить в него несколько лишних камней?

За столом, покрытым красным сукном, расположился президиум митинга: специально присланный чиновник из Комитета по делам искусств, секретарь театральной парторганизации — парикмахер Ваня Баранов, директор театра Ванеева, заведующий художественной частью Куза и еще два-три видных актера. Ваня Баранов открывает собрание и дает слово чиновнику из Комитета по делам искусств. Тот читает правительственный приказ от начала до конца и сопровождает его соответствующими комментариями. Он заканчивает словами:

— Комитет по делам искусств не сомневается, что творческие работники театра имени Вахтангова целиком и полностью присоединятся к мудрому решению правительства о ликвидации враждебного советской общественности театра Мейерхольда!

Баранов открывает «прения».

— Кто хочет высказаться, товарищи?

Молчание. Проходит минута.

— Кто просит слова, товарищи?

Опять молчание. Еще одна томительная минута. Напряжение нарастает. Баранов что-то шепчет чиновнику из комитета, тот наклоняется к Кузе и что-то тихо говорит ему, прикрывая рот рукой. Куза отрицательно качает головой. За столом президиума полное замешательство. Наша директорша Ванеева сидит точно окаме-

нев, бессмысленно уставившись глазами в одну точку. Кажется, что вот-вот ее хватит апоплексический удар. Партийцы перешептываются. Актеры молчат, как будто набрали в рот воды. Наконец, Баранов объявляет:

— Я хочу сказать...

Он начинает говорить и минут десять повторяет в разных вариантах фразы из приказа и статьи «Правды». Закончив и снова пошептавшись с чиновниками из комитета, Баранов объявляет:

— Общее собрание считается закрытым. Резолюция еще не вполне готова и поэтому не может быть зачитана сейчас. Она будет зачитана позже...

Мы все молча расходимся.

Также прошли подобные собрания и в других лучших театрах Москвы. Нигде не находились желающие выступить, везде царило молчание, многозначительное и демонстративное. Но было одно исключение: на собрании театра МОСПС, после зачитания приказа и открытия прений, раздался голос:

— Я прошу слова!

Со своего места поднялся молодой режиссер Червинский (фамилия вымышленна).

— Пожалуйста, товарищ Червинский, просим... — обрадовалось партийное начальство за столом президиума. Червинский медленно подошел к столу и повернулся лицом к сидящим в зале.

— Товарищи, — сказал он громким звенящим голосом, — сегодняшний день навеки явится самым черным днем в истории советского театра. Сегодня закрыт театр величайшего режиссера нашего века — Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Нет слов...

— Лишаю слова! — отчаянно закричал председатель, изо всех сил звоня в колокольчик.

Червинский умолк. Он опустил голову и быстро вышел из зала.

Через несколько дней после собрания в нашем театре были сняты со своих постов за «совершенно неудовлетворительное состояние политико-воспитательной работы среди коллектива творческих работников» наш секретарь парторганизации Ваня Баранов и наша директорша Ванеева — старая приятельница Ленина. Ваня Баранов опять занялся своим прямым делом — причесыванием актеров и надеванием на них париков. Ванеева же ушла из

театра, и дальнейшая судьба ее не дает повода для оптимистических предположений.

Самого Мейерхольда не арестовали после закрытия его театра. Он просто попал в тяжелую опалу и присоединился, таким образом, к бывшему уже полтора года в опале Шостаковичу. Надо сказать, что это были два первых случая в истории искусства Советского Союза. И раньше бывали отдельные аресты, увольнения, но официальных опал не было. Не было такого положения, чтобы тот или иной видный деятель искусства был открыто осужден правительством за несозвучие его творчества с генеральной линией партии в области искусств. И эти опалы, как новое средство насильственного давления на творчество, были, бесспорно, признаком того, что процесс тоталитаризации искусств вступил уже в заключительную свою фазу.

То великодушное сочувствие, которое выказали Мейерхольду театры Москвы, носило, конечно, вполне платонический характер. Помочь ему никто ничем не мог. На работу его принять без разрешения правительства никто не имел права. Это грозило бы огромными неприятностями смельчаку да и вообще представлялось совершенно невозможным и бессмысленным. Но, к чести русских людей искусства, такой смельчак, совершивший невозможное, все-таки нашелся. И нельзя без волнения вспомнить об этом акте величия духа и бесстрашия в годину самого жестокого террора в истории Советского Союза. Старый Станиславский, уже давно отстранившийся отдел Художественного театра, подал руку помощи опальному Мейерхольду. Великий деятель реалистического театра пришел на помощь своему яркому противнику на фронте искусств, вождю левого антиреалистического театра. Оба они были большие художники — честные, смелые и непреклонные в своих художественных убеждениях. Оба отдали всю свою жизнь без остатка настоящему большому искусству — тому искусству, которое, как говорится в старой театральной поговорке, «не прощает измен».

Станиславский позвал Мейерхольда и предложил ему место преподавателя и режиссера в своей театральной студии.

— В Художественном театре я уже больше не хозяин, Всеволод Эмильевич, — сказал великий старик, — а вот в студии еще пока распоряжаюсь. И это место — все, что я могу сейчас вам предложить.

Мейерхольд принял предложение с радостью, а еще через некоторое время Станиславский предложил ему постановку новой оперы в своем Оперном театре-студии.

— Так ведь сейчас же никто не захочет идти смотреть мой спектакль, — сказал опальный режиссер своему покровителю. — Опера наша провалится, Константин Сергеевич.

— Вы слишком плохого мнения о москвичах, Всеволод Эмильевич, — ответил Станиславский Мейерхольду. — В таком большом городе, как Москва, всегда найдется несколько сот настоящих любителей искусства, которые придут на ваш спектакль и оценят его.

У нас, в театре имени Вахтангова, эти переговоры были предметом глубокого и искреннего восхищения и сочувствия. Все плохое в Мейерхольде было забыто. Для всех нас он стал великим режиссером, жертвой борьбы за настоящее свободное искусство, каким еще недавно был русский театр и каким он перестал быть на наших глазах. Те, кто были непримиримыми творческими противниками Мейерхольда, сейчас доброжелательно молчали. Остальные же не стеснялись говорить открыто и прямо о том, что было на душе. Много еще честных людей искусства оставалось в России в 1937 году.

Между тем ежовщина продолжалась, и темпы ее нарастали. Расстреляли Тухачевского и других лучших генералов Красной армии. Офицеров арестовывали тысячами. «Большие процессы» были в разгаре. Наутро шепотом передавали об арестах лиц, еще вчера бывших на вершине власти. Аресты же простых смертных не поддавались никакому учету. Исчезали по ночам партийцы всех рангов, инженеры, врачи, учителя, студенты, служащие и рабочие... Кругом воцарилось какое-то безумие.

Работников искусств Москвы аресты коснулись сравнительно меньше, чем других кругов населения, но и среди них оказались жертвы. В особенности пострадали те довольно многочисленные актрисы, которые были женами высокопоставленных лиц, оказавшихся теперь «врагами народа». Так, в Большом театре арестовали и вскоре расстреляли певицу Михайлову — жену маршала Бу-

денного. Арестовали и сослали в концлагерь художественную руководительницу Центрального детского театра, талантливую актрису и режиссера, Наталию Сац — жену маршала Тухачевского. В Камерном театре арестовали жену заместителя начальника Воздушных сил Красной армии Малиновского — одну из очаровательнейших женщин Москвы, актрису Зою Смирнову. У нас в театре арестовали Валентину Вагрину — самую красивую женщину среди всех наших актрис. За несколько недель до ее ареста я сидел на веранде нашего дома отдыха «Плесково» с одной из наших видных актрис и разговаривал с нею на тему о счастье.

— Все мы, вахтанговки, какие-то несчастные. У каждой из нас есть своя личная драма, — говорила мне моя собеседница. — Либо мы любили и нам не отвечали взаимностью, изменяли и бросали нас. Либо нас любили безумно, а мы ненавидели... И есть среди нас одна только действительно счастливая женщина — это наша Вавочка Вагрина. Вот уж кому природа дала все, что только могла дать. И красавица она каких мало, и муж у нее молодой, умный и богатый, и любит он ее необыкновенно, прямо боготворит, и она его любит. И квартира у них чудесная, и автомобиль! Одних меховых шуб у нее десять штук! И актриса она талантливая, и человек она добрый и милый, и весь театр ее любит. И за что только ей все это дано?..

Действительно, все это была правда. Муж Вагриной, Давид Калмановский, был председателем Союзпромэкспорта. Он часто ездил за границу в служебные командировки, откуда привозил своей красавице жене десятки ящиков подарков. В первой половине тридцатых годов Вагрина была самой элегантной дамой в Москве, обладательницей огромного гардероба великолепных парижских туалетов. Но тогда в разговоре на веранде моя собеседница сглазила Вавочку. Осенью 1937 года арестовали Калмановского, а вместе с ним, в ту же ночь, и его жену. Самого его вскоре расстреляли, а Вавочку сослали в концлагерь. Зыбко счастье в Советском Союзе!

Примерно в это же время (осенью 1937 года) был арестован у нас в театре один молодой актер, носивший громкую фамилию Троцкий. История его ареста была столь оригинальна (а может быть, наоборот, столь обыкновенна), что на ней стоит остановиться.

Желая подработать немного сверх своего скудного театрального жалованья (Троцкий был так называемым сотрудником, т. е. актером в массовых сценах, и получал совсем мало денег), молодой человек подрядился раскрашивать стены в клубе московского завода имени Горбунова. Раскрашивая стены одной из комнат, он снял висевший в ней портрет Сталина и поставил его на пол, прислонив к стене, а поверх него поставил репродукцию с картины Репина «Бурлаки» и еще какие-то другие картины, висевшие в той же комнате. На беду Троцкого, в этот момент вошел начальник клуба и сразу же заметил возмутительное непочтение, оказанное портрету великого вождя. Начальник тут же на месте арестовал Троцкого, вызвал по телефону НКВД, и через полчаса молодого человека увезли. Когда вахтанговцы через несколько дней попробовали было навести справки на Лубянке о бедном Троцком, то о нем не стали даже и справляться, а ответили, что человек, носящий презренную фамилию злейшего врага советского народа и до сих пор не удосужившийся ее переменить, не может не быть сам врагом народа.

Вообще же в 1937 году оборвались все огромные связи нашего театра в правительственных и высших партийных кругах. Все наши наиболее влиятельные покровители оказались арестованными и, в большинстве своем, расстрелянными. И Енукидзе, и Сулимов, и Агранов, и Рудзутак, и много, много других, включая и главного начальника милиции Советского Союза Маркарьяна, который за два года до того разрешил моей матери жить в Москве. Кончилась наша привольная жизнь. Кончились связи, к которым так часто приходилось прибегать за помощью. Кончились привилегии и преимущества нашего положения. С Олимпа приходилось возвращаться на землю — полную опасностей и неприятных случайностей, советскую землю 1937 года. Еще за год до того красавица Вагрина не сидела бы и трех дней в НКВД. Моментально позвонили бы, попросили бы кого следует, нажали бы где нужно, и вышла бы наша Вавочка на свободу, да еще домой бы привезли на автомобиле, да еще и извинились бы...

А теперь, при Ежове, порядки стали уже не те. Попробовали было вахтанговцы сунуться куда-то в сферы по старинной привычке, но там им что-то такое ответили, от чего все наши руководители целую неделю ходили какие-то встрепанные, избегая смотреть

на нас всех. Арестовали также и нашего нового секретаря парторганизации, присланного из московского комитета партии совсем недавно на место Вани Баранова. Новый секретарь, по фамилии Егизаров, был человек бойкий и довольно интеллигентный, но рост имел маленький, а ноги совсем коротенькие. Вероятно, это обстоятельство и послужило причиной того, что на другой же день после его ареста по театру стал распространяться слух, что Егизаров был японским шпионом, природным японцем по национальности. Каким все-таки приходилось быть бдительным, чтобы не попасть впросак! Все мы были убеждены, что Егизаров — самый что ни на есть настоящий армянин, а он оказался японцем.

К 1937 году относится гастрольная поездка Художественного театра в Париж на международную выставку. Конечно, со стороны устроителей выставки было в высшей степени бестактно устраивать ее именно в 1937 году и тем самым ставить советское правительство в затруднительное и неловкое положение. Как раз в этом году кишел Советский Союз миллионами шпионов, и всякий контакт советских граждан с иностранным миром представлялся особенно нежелательным и опасным. Но терять государственный престиж все-таки было нельзя, и советских артистов пришлось послать на выставку в Париж. Художественный театр показал в Париже три спектакля: инсценировку «Анны Карениной», «Враги» Максима Горького и «Любовь Яровую» Тренева — и блистательно провалился. И мало кто знает, что одним из главных непосредственных виновников этого провала был не кто другой, как сам Сталин лично.

Художественный совет театра выбрал для парижского турне репертуар гораздо более тонкого вкуса и лучшего качества, нежели три упомянутые пьесы. Директор театра Аркадьев утвердил этот репертуар и представил в Комитет по делам искусств, который его, в свою очередь, утвердил. И только после этого окончательного утверждения узнал Сталин о парижском репертуаре своего любимого театра. Сталину репертуар не понравился. Он нашел его слишком аполитичным и недостаточно пропагандным. Аркадьев был тотчас же арестован, а репертуар был изменен, и из трех спектаклей два оказались вполне пропагандного характера, а третьим была «Анна Каренина» — любимый спектакль Стали-



на. Но, увы, вкусы парижан оказались отличными от вкусов вождя Советского Союза, и провал Художественного театра был полный. Правда, было бы несправедливо сваливать причины провала только на репертуар. Конечно, главным было то, что Художественный театр, как и все другие лучшие русские театры, к 1937 году завершил путь своей идейной и художественной деградации. К этому времени он успел растерять в своем творчестве честность, правду, искренность и свободу. И его, некогда высокое, искусство превратилось в простое ремесленничество, хотя в этом ремесленничестве и участвовали блестящие мастера своего дела, какими еще бесспорно оставались актеры Московского Художественного театра.

В ночь на 20 декабря 1937 года наш театр выехал на кратковременные гастроли в Ленинград. На следующий день мы узнали, что вагон с нашими декорациями застрял где-то по дороге и первый ленинградский спектакль состояться не может. Таким образом, вечер 21 декабря 1937 года оказался у нас свободным. И именно в этот вечер состоялась в Ленинграде премьера новой симфонии Шостаковича. Это была его Пятая симфония.

Еще с весны 1937 года опальному Шостаковичу предоставлена была возможность давать его новые сочинения для исполнения оркестру Ленинградской филармонии. Правительство руководствовалось в данном случае совершенно правильным соображением, что одно-единственное исполнение симфонического произведения никогда не получит большой огласки среди широких масс, если не будет поддержано критикой, и не представит почти никакой опасности в политическом смысле. Зато такое исполнение позволит наблюдать за творческой эволюцией композитора в желательную для правительства сторону, что, конечно, крайне важно.

Еще весной 1937 года дал Шостакович оркестру для разучивания свою Четвертую симфонию, но, после первой же репетиции, он взял назад партитуру и голоса и разорвал их. Четвертой симфонии Шостаковича не существует. И вот теперь, к концу года, он написал еще одну симфонию — Пятую. И эту симфонию мы имели возможность услышать вечером 21 декабря 1937 года.

В сравнительно небольшом зале — бывшем зале Ассоциации камерной музыки — собрался цвет интеллигенции Ленинграда. Было много писателей и поэтов, музыкантов и артистов, ученых и военных. Зал был набит битком. Молодежь стояла в проходах у стен. При помощи наших ленинградских знакомых мы получили много билетов, и человек тридцать из нас, вахтанговцев, присутствовали на концерте. Помню, в первом отделении превосходный оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского играл Вагнера. Так как всю предыдущую ночь в вагоне поезда я играл с товарищами в шахматы и совершенно не спал, то мне большого труда стоило не заснуть в кресле под звуки «шелеста леса» из оперы «Зигфрид» и «смерти Изольды». Но вот, после антракта, опять поднялся Мравинский на дирижерскую эстраду, поднял палочку и начал, первое в мире, исполнение Пятой симфонии Шостаковича.

Когда я потом старался понять причину того потрясающего впечатления, которое произвела эта превосходная симфония на меня и на весь зал, то для меня становится бесспорным, что одних ее музыкальных достоинств оказалось бы для этого недостаточно, как бы ни были они велики сами по себе. И, конечно, понадобился целый комплекс событий, фактов и настроений, чтобы прекрасная музыка Пятой симфонии вызвала у слушателей ее такой взрыв восторга, такую невероятную овацию, такую бурю чувств, какие разразились в ленинградском концертном зале 21 декабря 1937 года. Лишь только замолк последний аккорд финальной части симфонии, весь зал дрогнул от аплодисментов и встал. И стоя аплодировали бесконечно долго, ни на мгновение не ослабляя аплодисментов. Шостакович выходил на авансцену кланяться бесчисленное количество раз: 10, 20, 40 раз. Он просто ходил, не останавливаясь, от середины рампы до выходной двери на эстраду и сейчас же должен был поворачиваться и идти обратно к рампе. Через полчаса я вышел с моим другом из зала, а овация все продолжалась и Шостакович все выходил и выходил на авансцену.

Долго ходили мы по берегу Невы, потрясенные только что пережитым. Идти в гостиницу спать мы не могли. До сна ли было нам! Конечно, этот небывалый триумф подготовило талантливому композитору само советское правительство своей полуторагодичной травлей его и своей невежественной критикой его творчества.

и собравшиеся в зале представители русской интеллигенции устроили грандиозную демонстрацию — искреннюю и восторженную — не только в знак своего восхищения симфонией, но и как выражение своего глубокого возмущения нажимом на свободное искусство, как знак солидарности с опальным композитором и сочувствия ему.

Когда мы с моим другом возвратились в отель «Астория», где обычно все мы останавливались, было уже около двух часов ночи. Войдя в вестибюль, мы услышали оживленные голоса и стук тарелок из соседнего ресторанного зала. Мы пошли в ресторан. За длинным, нарядно сервированным столом сидели многие из выдающихся представителей московской и ленинградской художественной интеллигенции. Банкет, судя по всему, начался совсем недавно, и все его участники явно находились под властью тех же самых чувств, которые владели мною и моим другом. Сидевший во главе стола знаменитый ленинградский артист В. постучал ножом по тарелке и поднялся с полным бокалом. Все замолчали.

— Позвольте, товарищи, мне произнести тост, — начал он, — ...и хотелось бы мне всю мою совесть — совесть человека, тридцать пять лет жизни отдавшего искусству, все мои чувства, все мои идеалы, все мое сердце — все! — хотелось бы мне вложить в этот мой тост. Бывают, товарищи, большие художники, великие артисты, творческий путь которых усыпан розами и которые легко и свободно идут вперед к успехам и славе. Но есть и другие художники. Путь их тяжел, препятствия поджидают их на каждом шагу, дорога перед ними усыпана терниями. Но, несмотря ни на что, идут они все вперед и вперед к самым сверкающим вершинам настоящего большого искусства. Я предлагаю тост за замечательного советского композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича!

Присутствующие поднялись со своих мест и с волнением подняли свои бокалы. Но не успели еще их осушать, когда раздался голос Кузы:

— И за другого большого художника — гордость и славу советского театра — за Всеволода Эмильевича Мейерхольда!

После фурора, произведенного симфонией, опала Шостаковича кончилась. Так было выгоднее для правительства. Шостакович был объявлен перестроившимся. В Пятой симфонии критики на-

шли обильные залежи и социализма, и реализма. Поистине, музыка — дело темное! И кто мог определить с полной достоверностью, что именно хотел Шостакович изобразить в этом, по существу, трагическом произведении, полном внутренних противоречий и глубоких конфликтов. Были ли это чувства восторга перед «победой социализма в одной стране» или что-нибудь совсем другое?

Как бы там ни было, но с начала 1938 года Шостакович больше не разделял с Мейерхольдом высочайшей немилости. А к лету 1938 года появились признаки ослабления опалы и для Мейерхольда. Комитет по делам искусств решил, что полугодового срока было вполне достаточно для полной творческой перестройки старого режиссера и для осознания им его собственных ошибок. Пришла пора подумать и о возможном, в недалеком будущем, привлечении его к работе. Изредка в печати стало проскальзывать его имя уже без приложения суровых эпитетов «формалист», «декадент» и т.д. Раз даже его пригласили на заседание театрального управления Комитета по делам искусств. Мейерхольд вел себя на нем крайне сдержанно и скромно, старался больше молчать. В июне 1939 года Комитет по делам искусств решил созвать в Москве Первый всесоюзный съезд режиссеров. Съезд должен был подытожить достигнутое советским театром за последнее время, окончательно и навсегда поставить его на рельсы социалистического реализма и еще раз осудить формализм. Мейерхольд получил приглашение принять участие в работе съезда, и приглашение это он принял.

Когда я попросил у нашего администратора билет на открытие съезда режиссеров, он серьезно взглянул на меня и сказал:

— Советую пойти не на первый день заседания, а на второй. В этот день будет говорить Мейерхольд.

Будет говорить Мейерхольд! Я взял билет на второй день.

В самый день открытия съезда, 13 июня 1939 года, мы узнали о неожиданном изменении в программе заседаний. Еще задолго до этого дня было объявлено во всех газетах, что участники съезда прослушают три доклада: режиссера А.Д. Попова, артиста Михоэлса и заведующего театральным управлением Солодовникова. Велико было удивление москвичей, когда оказалось, что все три оратора были заменены одним-единственным.

Правда, этот единственный докладчик был бесспорно самым главным «режиссером» Советского Союза и наиболее выдающимся знатоком «социалистического реализма». Это был сам Вышинский.

Однако в повестке второго дня работы съезда изменений не предполагалось, и выступления Мейерхольда все ждали по-прежнему.

Идя в Дом актера, где происходили заседания, я вспомнил Пятую симфонию Шостаковича. Сейчас и Мейерхольду предстояло выступить с его «Пятой симфонией». Но только его «симфония» была много труднее... Шостакович написал хорошую музыку. Ее сыграли и похвалили. И подвели под нее ту программу, которую было выгодно подвести, ибо музыка все-таки дело темное. А что мог сделать Мейерхольд? И были ли у него вообще какие-либо возможности, кроме одной-единственной возможности — жестокой и унижительной. Ему предстояло во всеуслышание зачеркнуть все сделанное им за его творческую жизнь и признать правоту его судей. И сделать это в форме открытой и недвусмысленной. Ибо речь, слово — всегда ясны и не могут быть истолкованы двояко. И вот смотреть на это унижение большого мастера я и шел на съезд режиссеров. Что это было с моей стороны? Нездоровое любопытство, подобное тому, которое влечет людей смотреть на казнь? Или сочувствие затравленному старику? Странное дело — я испытывал тогда какое-то очень неясное чувство надежды. Но на что? Я бы не мог ответить на этот вопрос.

Зрительный зал Дома актера был полон. На сцене стоял стол президиума съезда, покрытый, как обычно, красным сукном. Слева — кафедра для ораторов. В глубине сцены — огромный, окруженный цветами бюст Сталина. Уже после моего прихода члены президиума заняли свои места за столом, и председатель объявил очередное заседание открытым. Первые два оратора — режиссеры из провинции — очень бойко, в сильных выражениях, говорили об огромных достижениях советского театра за истекший сезон и горячо благодарили за это великого покровителя и друга советского театра — товарища Сталина. После них председатель спокойно объявил: «Слово предоставляется Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду».

Опять я вспомнил «Пятую симфонию», когда дрогнул зал от грома аплодисментов. Со своего места в зале поднялся человек с большой шевелюрой седых волос, с характерным профилем. Со старым портфелем в руке идет он на сцену. Овация не умолкает. Мейерхольд неподвижно стоит на кафедре с каким-то усталым и безразличным видом. Он положил портфель перед собой и спокойно смотрит в зал, выжидая конца овации. А она все не утихает. И даже председатель и члены президиума заразились общим настроением и горячо аплодируют, вместо того чтобы прекратить явную и очевидную демонстрацию. Наконец овация кончается так же дружно, как и началась. В зале становится сразу удивительно тихо. Мейерхольд начинает говорить. Он говорит очень тихо, медленно, голосом глухим и, как вначале показалось, неуверенным. И лишь постепенно загораются его глаза, крепнет и становится уверенным голос. И к концу речи в нем звучит сталь. И на сцене стоит уже не усталый старик, безразличный ко всему на свете, а сильный и бесстрашный человек, пламенный художник — неподкупный и непримиримый...

— Я бы хотел выразить мою искреннюю благодарность организаторам Первого всесоюзного съезда режиссеров, пригласившим меня принять участие в работе съезда, предоставивших мне возможность выступить на этой трибуне и открыто высказаться о моих творческих принципах и моем отношении к тем многочисленным критическим суждениям, которые были высказаны за последний год по моему адресу. Меня упрекали и упрекают в многочисленных ошибках, которые свойственны моей деятельности театрального режиссера. Я должен сказать совершенно искренне, что я признаю большинство из этих моих ошибок. И вот на них мне хотелось бы остановиться более подробно. С них — с моих ошибок — мне хотелось бы сегодня начать.

Меня сурово осудили за то, что я оказывал вредное влияние на ряд молодых советских режиссеров, способствуя этим зарождению в советском театре печального и вредного явления, которое получило остроумное название «мейерхольдовщина». Я очень сожалею, что действительно не выступал достаточно активно и принципиально против многочисленных бездарных и некультурных режиссеров, которые пытались подражать мне, но перенима-

ли лишь форму моего творчества, да и то с грехом пополам, искажая ее, опошляя, не пытаясь даже близко подойти к моим творческим принципам, извращая мои идеи и не постигая моей художественной цели. Эти горе-режиссеры действительно нанесли и наносят большой ущерб советскому театру, создавая спектакли бессмысленные и безвкусные. Я искренне осуждаю их. И если вы называете жалкое творчество этих режиссеров «мейерхольдовщиной», то я, Мейерхольд, горячо выступаю против «мейерхольдовщины». Это первое.

Второе: меня жестоко упрекают в извращении мною классического наследия. В том, что я делал непозволительные опыты над бессмертными созданиями Гоголя, Грибоедова, Островского. И в этом обвинении есть истина. Действительно, в некоторых моих инсценировках классических пьес я позволил себе чересчур много экспериментировать, давал излишний простор собственной фантазии, подчас забывая, что художественная ценность самого материала, с которым я имел дело, была всегда и во всяком случае выше всего того, что я бы мог прибавить к этому материалу. И я признаю, что иногда именно в постановках классических пьес мне надлежало больше ограничивать себя, иметь больше творческой скромности. Но все это не относится к моим «Лесу» и «Даме с камелиями». Я убежден, что эти спектакли были хороши и то, что я внес в них моего, только помогло советскому зрителю понять содержание и идею этих пьес и сделало их более интересными и привлекательными. Это второе.

И, наконец, третье: меня упрекают в том, что я формалист, в том, что я в моем творчестве, в погоне за новой оригинальной формой, забывал о содержании. В поисках средств забывал о цели. Это серьезное обвинение. Но вот с ним я могу согласиться только отчасти. Действительно, в течение моей творческой биографии я поставил несколько спектаклей, в которых мне хотелось проверить некоторые мои, незадолго до того найденные, идеи и мысли именно в области театральной формы. Это были экспериментальные спектакли. В них действительно форма занимала главенствующее место. Но таких спектаклей было не много. На одной руке хватило бы пальцев, чтобы их пересчитать. Да разве мастер (а я все-таки имею смелость считать себя таковым) не имеет права на эксперименты? Разве он не имеет морального права проверять свои твор-

ческие идеи — пусть даже оказавшиеся ошибочными — на опыте? И разве, в конце концов, не имеет права на ошибки? Ибо все смертные имеют право на ошибку, а я такой же смертный, как и все остальные. Но такие проверки, такие эксперименты, которые в самом деле заслуживают названия формалистических, я допускал крайне редко. Все же остальное мое творчество было лишено формализма. Наоборот. Все мои усилия были направлены на поиски органической формы для данного содержания. Я позволю себе утверждать, что мне часто удавалось находить эту органическую форму, вполне соответствующую содержанию пьесы. Но это была всегда моя форма — форма Мейерхольда, а не форма Сидорова, Петрова или Иванова, и не форма Станиславского, и не форма Таирова. И она, эта форма, носила все черты именно моей творческой индивидуальности. Но разве это есть формализм?

Что такое вообще формализм, по вашему мнению? Я бы хотел задать также и обратный вопрос: что такое антиформализм? Что такое социалистический реализм? Вероятно, именно социалистический реализм является ортодоксальным антиформализмом. Но я хотел бы поставить этот вопрос не только теоретически, а и практически. Как вы называете то, что происходит сейчас в советском театре? Тут я должен сказать прямо: если то, что вы сделали с советским театром за последнее время, вы называете антиформализмом, если вы считаете то, что происходит сейчас на сценах лучших театров Москвы, достижением советского театра, то я предпочту быть, с вашей точки зрения, «формалистом». Ибо по совести моей я считаю происходящее сейчас в наших театрах страшным и жалким. И я не знаю, что это такое — антиформализм, или реализм, или натурализм, или еще какой-нибудь «изм». Но я знаю, что это бездарно и плохо. И это убогое и жалкое нечто, претендующее называться театром социалистического реализма, не имеет ничего общего с искусством. А театр — это искусство! И без искусства нет театра!

Пойдите по театрам Москвы, посмотрите на эти серые скучные спектакли, похожие один на другой и один хуже другого. Трудно теперь отличить творческий почерк Малого театра от театра Вахтангова, Камерного от Художественного. Там, где еще недавно творческая мысль была ключом, где люди искусства в поисках, ошибках, часто оступаясь и сворачивая в сторону, действительно



творили и создавали — иногда плохое, а иногда и великолепное, — там, где были лучшие театры мира, там царит теперь, по вашей милости, унылое и добропорядочное среднеарифметическое, потрясающее и убивающее своей бездарностью. К этому ли вы стремились? Если да — о, тогда вы сделали страшное дело. Желая выплеснуть грязную воду, вы выплеснули вместе с ней и ребенка. Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!

Ему дали договорить. Может быть, потому, что в зале сидели люди искусства, да и в президиуме съезда тоже. Но, вероятнее всего, потому, что была получена сверху директива — дать Мейерхольду возможность высказаться. «Пятая симфония» была доиграна до конца. Только последствия оказались другими, чем у Шостаковича. На другой же день Мейерхольд был арестован и канул в небытие. Через несколько недель после его ареста была зверски убита у себя на квартире его жена — актриса Зинаида Райх. Убийцы нанесли ей семнадцать ран ножом. После убийства дом оставался окруженным милицией в течение многих дней. Квартира была опечатана НКВД. Все имущество конфисковано.

В «Правде» от 15 июня 1939 года можно найти краткое сообщение о выступлении Мейерхольда на съезде режиссеров. Но это был единственный недосмо'р.

Нигде после этого, ни в одной из советских газет нет даже упоминания имени Мейерхольда. Нет его имени и в книге о Первом съезде режиссеров, изданной в Москве осенью 1939 года. Потому что имя Мейерхольда для советской власти стало в ряд с самыми опасными и ненавистными именами.

Мейерхольд был и по своим политическим убеждениям, и по направлению своего творчества одним из наиболее ярких представителей тех, и посейчас весьма многочисленных во всех странах мира, деятелей модернистского искусства, которые искренне считают себя левыми и прогрессивными. И они, без сомнения, таковыми и являются, но советское правительство и советская критика их таковыми не считает. Наоборот, она считает их формалистами и реакционерами в искусстве. И поэтому эти деятели левого искусства являют собой сейчас во всем мире стран-

ную и печальную картину. Это — как бы любящие без взаимности. Они любят коммунизм и советскую власть искренне и преданно. А советская власть отвечает на их любовь самой лютой ненавистью. Ничто так не ненавидит советская власть в искусстве, как все проявления и все виды модернизма. Ненавидит советская власть и Пикассо. Много погромных статей посвящено его творчеству в советской прессе. А сам Пикассо сочувствует коммунизму и очень активно. В 1948 году обрушила коммунистическая итальянская газета уничтожающую статью на итальянских скульпторов-модернистов. А скульпторы-то оказались все сами коммунистами и долго не могли понять — как мог их постигнуть такой жестокий удар со стороны их же единомышленников.

То же было и с Мейерхольдом. Но когда настал его решительный час, то у него нашлось большое мужество не унизиться перед невеждами и предпочесть славную гибель. У многих ли его единомышленников достанет этого мужества, когда придет их решительный час?

За несколько месяцев до ареста Мейерхольда — 6 августа 1938 года — умер Станиславский. Перестройка советского театра на базе социалистического реализма была в основном закончена. Отдельные уклоны и сдвиги, которые иногда имели место в течение последующих десяти лет, уже не могли ничего изменить и не представляли большой опасности для театральной политики советского правительства.

***Конец первой части***

## ЧАСТЬ II

# МУЗЫКА

Но один закон наши правители должны соблюдать строго, никогда не упускать его из внимания и следить за ним с большей тщательностью, чем за всеми другими. Мы должны держать новые виды музыки в отдалении от нас, как опасность для общества. Потому что формы и ритмы музыки никогда не меняются, не производя изменений в важнейших политических формах и направлениях.

Платон. Республика

## ГЛАВА 11

В самый разгар моего увлечения театральными делами, мне стали часто приходить мысли о завершении моего музыкального образования. Заседания художественного совещания, интересные встречи, разговоры, все очарование театрального мира, вся увлекательность сложных и стремительных процессов, происходивших в русском искусстве, — все это не могло заслонить от меня основного: я был музыкант-скрипач. Я горячо любил мой инструмент и сделал уже достаточно много в этой моей основной профессии для того, чтобы останавливаться на полдороге. Я стал серьезно подумывать о поступлении в консерваторию.

Когда я впервые (в начале 1934 года) рассказал о своих планах моим театральным друзьям, все они отнеслись к ним весьма скептически.

— Ты просто чудак, — сказал мне один из наших актеров, — зачем тебе консерватория? Ты сейчас зарабатываешь не меньше, чем профессор этой самой консерватории, куда ты собираешься поступать, а живешь ты в десять раз лучше него. Наверное, профессора консерватории не ездят каждое лето в дом отдыха, не катаются на яхтах, не имеют закрытого распределителя, а уж о приличной квартире и говорить нечего. Да и положение в обществе у них неважное. И то сказать: театр имени Вахтангова или какая-то консерватория! Да самого главного вашего профессора ни в один приличный закрытый ресторан не пустят поужинать и водки выпить и билета на поезд ему не продадут. А студенты — это уж и вообще не лица, а так себе — мелюзга... Так что — не советую. Подумай как следует, прежде чем делать эту глупость!

Тогда — этот разговор относился к весне 1934 года — все это была правда. Разница в социальном положении и в связанных с ним условиях труда и жизни между людьми театра и деятелями серьезной музыки была огромна. В то время музыка не пользовалась ни вниманием, ни особенным расположением правительственных кругов, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Исключение составляла, вернее, совсем недавно — с 1933 года — начала составлять музыка легкого жанра, в первую очередь

джаз, становившийся своего рода массовым психозом, и первые опыты создания новой советской массовой песни, которые в то время были гораздо ближе к тому же джазу, чем к русскому фольклору. Серьезная же музыка и ее представители были, в сущности, предоставлены самим себе.

Эта необычная и странная для советской жизни тридцатых годов ситуация установилась в мире музыки начиная с весны 1932 года, после разгрома пролеткультовских организаций. Пока еще не было признаков того, что эта ситуация должна будет в скором времени измениться. Как бы там ни было, но мне предстояло из мира блестящего, привилегированного, прекрасно устроенного в материально-бытовом отношении, перейти в тихий и скромный мир чистой музыки — мир Московской государственной консерватории. Возможно, что у меня и не хватило бы идеализма и любви к музыке для такой самоотверженной перемены. Но тут, как и всегда в трудный момент, мне на помощь пришли наши милые театральные руководители. Для меня были созданы такие условия работы, которые делали вполне возможным совмещение учения в консерватории со службой в театре. И в будущем я легко проходил весь курс высшей музыкальной премудрости без того, чтобы бросить мой театр, к которому я так привык и который так любил.

В начале лета 1934 года я стал усиленно готовиться к экзаменам. Вопрос о поступлении в консерваторию несколько осложнялся тем, что у меня не было аттестата об окончании средней школы, по той простой причине, что я в ней никогда не учился. В первые годы после революции родители не отдавали меня в школу умышленно, боясь новых влияний, а впоследствии я не мог бы в нее поступить, если бы и хотел, как сын классово-враждебных элементов. Так как по своему статусу Московская консерватория была вузом (высшим учебным заведением), то прежде чем быть допущенным к специальным экзаменам, мне приходилось сдавать общеобразовательные предметы в объеме советской средней школы. И опять мне на помощь пришел театр.

Наш администратор позвонил по телефону директору одной из соседних с театром средних школ, и тот, конечно, почел за честь оказать не совсем обычную услугу одному из вахтанговцев. Он

предоставил мне лучших учителей своей школы, которые в течение двух недель восстановили мои умеренные познания в математике, физике и общественно-политических науках. В моих познаниях в русской литературе я был вполне уверен. А вот химия... Ранее в моих домашних занятиях я никогда не занимался этой наукой, а потому и не имел о ней ни малейшего представления. Но наверстывать упущенное было уже слишком поздно. Приходилось рисковать и идти держать экзамены, не зная химии.

Лето 1934 года я провел так, как обычно проводят лето молодые люди перед трудными экзаменами в высшее учебное заведение: я занимался с раннего утра и до поздней ночи. На одну подготовку экзаменационной программы по скрипке уходило у меня больше половины всех моих сил. Требования по специальности для поступающих на первый курс Московской консерватории были не из легких. Нужно было сыграть два трудных этюда (Донта-старшего, Гавинье или Паганини), один из которых должен был быть в двойных нотах; две части из сольных сонат Баха и один концерт Мендельсона, Сен-Санса, Венявского, Бруха, Вьетана или что-нибудь в этом роде. Хотя в то время (осень 1934 года) еще не были отменены ограничения на прием по социальному положению, но мои справки и рекомендации из театра мгновенно устранили все сомнения в моей благонадежности и в безупречном пролетарском происхождении моих родителей. Документы мои были приняты, и через несколько дней я увидел свою фамилию в списке допущенных к экзаменам.

Первый экзамен был по математике. Он не представил для меня большого труда, так как требования оказались невысокими. К математическим познаниям будущих виртуозов относились весьма снисходительно, и, решив несколько несложных алгебраических задач, я получил отметку «очень хорошо». Следующим был экзамен по русскому языку и по литературе. Моя самоуверенность в этих предметах, порожденная нескромным, по молодости лет, чувством собственной осведомленности как члена художественного совещания театра Вахтангова, чуть было меня не погубила. Как раз в то время правительство взяло, как обычно, весьма резкий курс на улучшение преподавания русского языка и обязало всех учителей сильно повысить требования к студентам по этому предмету.

В классе, куда я вошел вместе с двумя десятками моих коллег, поступающих на оркестровый факультет, уже сидел преподаватель русского языка — старичок с седой острой бородкой, в очках. Вид у него был очень несовременный. Я уже давно не встречал в Москве таких старичков. Экзамен состоял из трех частей: диктант, сочинение и устный экзамен по литературе. Диктант я написал довольно прилично, сделав 3—4 ошибки и не поставив несколько запятых. Далее шло сочинение. Старичок дал нам на выбор три темы: помещичий быт по «Старосветским помещикам» Гоголя, крестьяне в творчестве Чехова и поэзия Некрасова. Как только эти темы дошли до моего сознания, так мое чувство уверенности и некоторого даже высокомерия в делах литературных улетучилось, как дым. Я не мог вспомнить, чем отличался быт старосветских помещиков от быта всех прочих помещиков в русской литературе. И из всех крестьян в творчестве Чехова мне на ум пришел только один «Злоумышленник», а Некрасова я всегда терпеть не мог, а потому органически не мог написать ничего хорошего о его поэзии. Я сидел в отчаянии за партой, не зная, что предпринять и собираясь уже начать писать первое попавшееся в голову. Как вдруг меня выручил неожиданный счастливый случай. Один из моих соседей — молодой человек весьма энергичного вида, в комсомольском «юнгштурме», с всклокоченной шевелюрой — неожиданно поднялся со своего места и сказал строгим голосом, обращаясь к учителю:

— А чем объяснить, товарищ преподаватель, что среди тех тем, которые вы нам дали, нет ни одной современной политической темы? Может быть, вам они не нравятся? Или еще по какой-нибудь причине вы их избегаете?

Старый учитель внимательно посмотрел из-под очков на молодого человека со всклокоченными волосами.

— Нет, что вы, товарищ... Я с удовольствием дам вам политическую тему... — Старичок откашлялся. — Вот, пожалуйста...

Он дал нам две политические темы, из которых одна была «О значении Первого съезда писателей для развития советской литературы». Так как я часто бывал на этом съезде, который происходил как раз в те дни, то мне не составило труда написать небольшое сочинение, насыщенное всякими трескучими газетными фразами. Эту же тему взяли и другие экзаменующиеся, и всем нам

старичок поставил «отлично», подавив в себе искреннее негодование к молодым людям, не знающим своей родной классической литературы и не читающим ничего, кроме газет.

Как были мы благодарны нашему догадливому товарищу! Он действительно выручил всех нас, но сам в консерваторию так и не попал, получив через неделю после этого «неудовлетворительно» на экзамене по основной специальности.

Следующий экзамен после русского языка был по физике. Уже без прежней моей уверенности вошел я в класс. После случая с темами для сочинений я уже был готов ко всяким неожиданностям. Учитель физики — толстый добродушный человек в бархатной куртке — вызывал по фамилиям молодых людей, подходивших к доске один за другим, и после нескольких вопросов отпускал их с миром, поставив «удовлетворительно». Хотя молодые музыканты все как на подбор обнаруживали необыкновенное невежество в физике, в классе царил весьма бодрое и даже веселое настроение. Скоро дошла очередь и до меня.

— Пожалуйста, товарищ Елагин, — сказал приветливый учитель. — Очень рад с вами познакомиться.

Я, в свою очередь, выразил ответную радость по этому поводу.

— Ну, скажите, учили вы когда-нибудь физику?

— Учил, — ответил я.

— Прекрасно. Гм... Очень, очень хорошо. В таком случае, вы, вероятно, смогли бы мне ответить на мой вопрос: вот бывает два рода электричества — одно бывает положительное, а вот какое бывает другое?

— Отрицательное, — сказал я.

— Великолепно, прекрасно, гм... А не смогли бы вы сказать мне, помните ли вы какой-нибудь физический закон?

— Помню, — ответил я уже совершенно уверенно.

— Великолепно. А можно полюбопытствовать — какой именно?

Я довольно бойко изложил закон Архимеда.

— Необыкновенно! Удивительный молодой человек! А скажите, может быть, вы и еще какой-нибудь закон помните?

Я рассказал о законе Паскаля.

Учитель был совершенно потрясен моими познаниями. Он даже как-то озадачился и стал несколько менее приветливым.



— А закон Бойля—Мариота?

Я изложил и Бойля—Мариота. И тут уже учитель с серьезным видом задал мне настоящий трудный вопрос о теплоте. Зачем он мне его задал? Вероятно, просто из любопытства. На этот вопрос я не ответил, и, по выражению моего лица, учитель физики понял, что проявлять неуместное любопытство больше не следует. И он отпустил меня, поставив мне «отлично».

Следующий экзамен был по неизвестной мне науке — химии. Я долго стоял в нерешительности перед дверью класса со страшной табличкой «химия». Конечно, идти на экзамен по этому предмету, зная, что  $H_2O$  — это вода, а другого ничего не зная, было рискованно. И после минутного раздумья я повернулся и пошел по коридору прочь от сомнительной двери.

И опять случай мне помог! Каким-то образом мою «химию» не заметили, а через несколько дней я узнал, что сдал все экзамены по общеобразовательным предметам и допущен к специальным экзаменам по музыкальным дисциплинам. Сначала нужно было сдавать фортепьяно, гармонию, историю музыки и сольфеджио. Последние три экзамена происходили в тех же самых классах, где за неделю перед тем я сдавал общеобразовательные предметы, но тут уж было не до шуток и не до счастливых случайностей. Строгие теоретики и историки Московской консерватории устроили настоящий конкурсный экзамен и приложили все усилия к тому, чтобы половину из нас провалить и не допустить к последнему и главному экзамену — по основной специальности. К финишу подошли лишь немногие из нас. Я уцелел только потому, что Кабалевский в свое время привил мне солидные и прочные знания по гармонии и полифонии.

Наконец, настал и последний экзамен. С трепетом вошел я со скрипкой в руках в большой класс на четвертом этаже и поднялся на невысокую эстраду. От волнения у меня дрожали ноги и было темно в глазах. Прошло некоторое время, прежде чем я осмотрелся вокруг. Прямо перед эстрадой стоял большой стол экзаменационной комиссии. За столом находился весь цвет профессуры струнного отделения Московской консерватории. Тут были и старшие профессора, заведующие кафедрами скрипки — Абрам Ямпольский, Цейтлин и Мострас, и молодые профессора — Цыганов, Ойстрах и Рабинович. Слева от меня сидели профессора

виолончели — Козолупов со своим красным лицом и с гривой волос, как у льва, и маленький Марк Ямпольский. Находились в комиссии и некогда известные виртуозы, а ныне профессора-ассистенты, не имевшие особенно солидной репутации: Борис Сибор и Михаил Эрденко. Сидел и молодой красивый человек — Вадим Борисовский, профессор по классу альты, один из культурнейших музыкантов Москвы. Председательствовал А. Ямпольский.

— Что вы нам сыграете, товарищ Елагин? — спросил он своим тихим высоким голосом. Я назвал все приготовленные вещи.

— Все играть не надо. Сыграйте, пожалуйста, «Прелюд» Баха, этюд Паганини и первую часть концерта Мендельсона. А для начала сыграйте гамму ми-бемоль мажор октавами и терциями.

Я поднял скрипку и пришел в себя, только когда добрался до каденции в Мендельсоне. В тот же вечер я узнал, что принят в число студентов Московской государственной консерватории.

В то время это прекрасное музыкальное учебное заведение уже полностью ликвидировало печальные последствия учебной политики предшествующих лет и вновь вполне, или почти вполне, восстановило свои славные традиции и высокий уровень своей музыкальной культуры. Два обстоятельства помогли осуществить эту реконструкцию чрезвычайно быстро. Первое из них заключалось в том, что Московская консерватория была одним из немногих высших учебных заведений (если не единственным) в Советском Союзе, в котором профессорский состав полностью сохранился и даже самые опасные годы советской истории не вели к изменениям в нем, во всяком случае, эти изменения не касались основных специальных кафедр. Я не могу вспомнить ни одного случая за все тридцатые годы, чтобы из консерватории Зыл уволен или арестован хотя бы один крупный профессор. Вторым обстоятельством было то, что советское правительство, вплоть до середины тридцатых годов, совершенно не вмешивалось в чисто музыкальные вопросы, если не считать, конечно, советизации текстов вокальной музыки и оперы. Специальная музыкальная политика проводилась в некоторые годы отдельными учреждения-

ми или организациями по их собственной инициативе без определенных санкций правительства и не обладала поэтому ни достаточными возможностями, ни авторитетом для коренных изменений музыкальной жизни страны.

И вот, в результате этих двух причин, все вредные явления в Московской консерватории, бывшие неизбежным следствием общей учебной политики советской власти, носили характер локальный. Они разрушали иногда стройность организации консерватории, тормозили учебный процесс, вели даже к понижению профессионального уровня образования если не всего студенчества, то части его, но все-таки не разрушали основного. Традиции прошлого иногда отступали, уходили временно в тень, но не умирали и, при первых благоприятных возможностях, появлялись опять в прежнем своем блеске великих достижений русской музыкальной культуры. И носители этих традиций все еще составляли основную группу профессорско-преподавательского состава Московской государственной консерватории.

Свой единственный большой урон понесла Московская консерватория в первые годы после революции, когда эмигрировали некоторые из профессоров. Но большая часть осталась, в частности профессора классов фортепьяно — Игумнов, Гольденвейзер, Гедике, Кипп, Фейнберг, Неменова-Лунц. Скоро к ним присоединился Феликс Blumenфельд из Киева.

Со скрипачами дело обстояло хуже. Большинство уехало за границу, в том числе профессор Могилевский. Лучшего скрипача России, Карла Григоровича, поймали в 1920 году на границе, которую он хотел перейти нелегально, и расстреляли. Примерно в те же годы были приглашены профессорами по классу скрипки Лев Цейтлин, бывший концертмейстером в московском оркестре Кузевицкого, и Абрам Ямпольский. Оба они были учениками Ауэра и в высшей степени солидными скрипачами, хотя к большим художникам отнести их было нельзя. И их музыкальная культура была бесспорно несколько ниже, чем у их коллег — профессоров фортепьянного факультета.

Как бы то ни было, занятия в консерватории в годы Гражданской войны шли своим чередом. И в нетопленных классах профессора, одетые в шубы, в валенках на ногах, по-прежнему открывали способной молодежи высшие тайны музыкального искусства.

В те времена в высшие учебные заведения нахлынули новые студенты из рабочих и комсомольских кругов. Тогда же были введены при приеме строгие правила отбора классово-близких пролетарских элементов. Однако в консерватории наплыв студентов нового типа был невелик. В те суровые времена музыка еще не считалась достаточно достойным делом для строителей нового коммунистического общества. И правила классовой дискриминации в консерватории были не столь строги, как в других вузах, в результате чего еще долгое время основная масса консерваторского студенчества состояла из интеллигентного и мечтательного вида юношей и девушек, явно сомнительного социального происхождения.

В начале двадцатых годов была проведена организационная реформа, в результате которой консерватория лишилась своих первых четырех курсов и была сделана высшей ступенью музыкального образования с пятигодичным сроком обучения. С тех пор появилась в Москве не лишенная остроумия поговорка: «Для того, чтобы поступить в консерваторию, нужно уметь играть лучше, чем для того, чтобы ее кончить». Конечно, это было преувеличено, но действительно требования при приеме были очень велики, и программа вступительных экзаменов отличалась от дипломных выступлений не так уж сильно. Вскоре учебная политика советской власти докатилась и до консерватории. В начале же двадцатых годов был организован рабфак — рабочий факультет, на который, как и во все подобные организации, стали принимать молодежь безукоризненного пролетарского происхождения почти вообще без всяких экзаменов.

Но в течение всех лет наступившего вскоре нэпа рабфак не нарушал основной работы консерватории. Он был в ней как бы самостоятельной организацией, чужеродным телом и долгое время казался достаточно безвредным. И тогдашний директор, выдающийся пианист Константин Николаевич Игумнов, легко руководил Московской консерваторией, не снижая ее высокой музыкальной культуры и обычных требований к основной массе нерабфаковских студентов. Даже за годы Гражданской войны был выпущен ряд выдающихся музыкантов. В годы же нэпа в консерватории учились и окончили ее очень много первоклассных молодых музыкантов, в том числе пианисты Лев Оборин, Григорий

Гинзбург, Юрий Брюшков, скрипач Цыганов, альтист Борисовский, композиторы Кабалевский и Хачатурян.

Первый международный конкурс пианистов имени Шопена в Варшаве в 1927 году показал высокий уровень последних выпусков Московской консерватории. Первый приз на этом конкурсе получил Лев Оборин, четвертый — Григорий Гинзбург.

Однако, одновременно с общим развитием политических процессов внутри страны, стало в консерватории увеличиваться влияние рабфака и некоей, вначале совершенно незначительной, организации студентов композиторского отделения под названием «Проколл» — производственный коллектив студентов-композиторов. Этот «Проколл» нужно запомнить каждому, интересующемуся историей музыкальной жизни в советской России. Современные советские музыковеды официально считают его первенцем всей ортодоксальной музыкальной доктрины советского правительства (статья С. Ряузова в № 1 «Советской музыки» за 1949 год).

Несмотря на сравнительную терпимость и мягкость всей эпохи нэпа, классовая политика в вузах и классовый подход к студентам никогда не прекращались. И в Московской консерватории в эти годы существовало как бы два учебных плана и два совершенно различных критерия оценок. Один был для всех обычных студентов, другой — несравненно более низкий — для питомцев рабфака. Это была необходимая дань времени и советской власти. Таким образом, наряду с действительно талантливой и прекрасно подготовленной молодежью, учились в консерватории и весьма бойкие молодые люди, которые не пытались особенно энергично грызть гранит музыкальной науки, но зато принимали активнейшее участие во всяких общественно-политических акциях, организовывали всякие комитеты и коллективы и, вообще, шли в ногу с советской жизнью. Эта политически активная, в большинстве своем партийная, молодежь поставляла свежие пополнения для музыкальных организаций Пролеткульта, а те, в свою очередь, поставляли свои, безукоризненные в классовом отношении, в большинстве своем партийные, кадры для рабфака консерватории.

Но что такое представляли собою музыкальные организации Пролеткульта и их наследница — знаменитая ВАПМ — Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов?

Основной идеей Пролеткульта, организованного еще в первые годы военного коммунизма, была идея создания совершенно новой пролетарской культуры и нового пролетарского искусства. Эта пролетарская культура и искусство, как важнейшая часть ее, должны были не только по содержанию, но и по форме быть ничем не связанными с глубоко враждебными и чуждыми им культурой и искусством буржуазного мира и совершенно независимыми от них. Правда, предполагалось, что и в буржуазной культуре бывали прогрессивные моменты, революционные порывы, близкие по характеру подлинно пролетарской культуре и как бы ее предвосхищавшие. К таким созданиям буржуазного творчества надлежало относиться со вниманием и уважением. Все же остальное нужно было просто выбросить за борт для блага и для пользы пролетариата.

В тех областях искусства, где творческая индивидуальность художника может быть достаточно свободной и от традиций, и от материала художественного произведения, может быть независимой ни от кого и ни от чего в своем творчестве, как, например, в театре, в кино, отчасти в живописи — там пролеткультовцы создавали иногда интересные и талантливые вещи. Так, из Пролеткульта вышел талантливый советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, к Пролеткульту были одно время близки Мейерхольд и Маяковский. Но в таком искусстве, как музыка, с ее выработанными в течение столетий формами, прошедшем длительный путь стройной и последовательной эволюции, надо было быть сверхгением, чтобы создать значительное новое, совершенно зачеркнув старое. Да если бы и явился такой гений, то захотел ли бы он зачеркивать это прекрасное старое? Не правильнее ли было бы предположить, что такие мысли в музыкальном искусстве могли прийти в голову людям в сущности своей антимузикальным?

Во всяком случае, в работе пролеткультовских музыкальных организаций приняли с самого начала участие композиторы недоучившиеся и бездарные. Прикрываясь своей партийностью и пролетарским происхождением, они создали эти новые, по их мнению, формы пролетарского музыкального искусства. Таковой оказалась исключительно вокальная музыка, обычно несложная песня с примитивной гармонизацией и с маршеобразным аккомпанементом.

Во второй половине двадцатых годов пролетарские композиторы начинают вводить в свое творчество элемент фольклора как

русского, так и азиатских народов Советского Союза. Но что особенно интересно отметить — в противовес своим пролеткультовским коллегам из театральных студий и из художественных ателье, пролетарские музыканты никогда не подвергались влиянию современных модернистских музыкальных школ. В этом они грешны не были. И что бы ни писали сейчас советские музыкальные критики и как бы ни осуждали пролеткультовских композиторов за «примитивизм, вульгаризацию и упрощенчество», но ядро всей музыкальной политики советской власти как раз находилось в творческих принципах этих композиторов. И это было: преимущественное значение вокальной музыки в сравнении с инструментальной, простые формы и ясная гармонизация, ненависть к западному модернизму и элемент фольклора. Только в современной советской музыкальной доктрине этот последний момент занял первенствующее положение, являясь альфой и омегой официальной советской музыкальной политики.

В первой половине двадцатых годов влияние пролеткультовских музыкальных группировок (вскоре они объединились в одну организацию под названием ВАПМ — Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов) на музыкальную жизнь Советского Союза было совершенно ничтожным. Однако уже в эти годы группировки начинают получать пополнение в кадрах сравнительно более квалифицированных. Московская консерватория дала ВАПМу весьма активную группу молодых композиторов, воспитанников рабфака, членов пресловутого «Проколла». Эти композиторы, еще будучи студентами, вступили в московское отделение ВАПМа и вскоре стали в нем играть ведущую роль. Имена этих композиторов (их было пять человек): Давиденко, Коваль, Белый, Шехтер и Чемберджи. Эти имена следует запомнить каждому интересующемуся историей советской музыки.

Как волчата, которые будучи совсем маленькими, выглядят такими же невинными и добродушными, как и щенки и, лишь постепенно вырастая, начинают все чаще и чаще показывать клыки, так и пять рабфакских питомцев в Московской консерватории вначале ограничивались обычной общественной активностью и лишь постепенно начинали действовать все более и более смело и открыто. Забрав инициативу в «Проколле», они стали травить с классовых и идеологических позиций своих товарищей — сту-

дентов-композиторов, несогласных с их творческими установками. Они начали, при помощи партийной организации консерватории, постепенно усиливать политику классово-дискриминации в отношении студентов. Были случаи, когда они добивались даже исключения из консерватории неугодных им студентов как классово-чуждого элемента. Они создавали для директора К.Н. Игумнова все более и более тяжелые условия работы.

Постепенно осмелев, став членами ВАПМа, они перешли и к травле некоторых профессоров, обвиняя их в отсталости и в нежелании идти в ногу с жизнью. Так маститого композитора Н.Я. Мясковского — своего учителя — они прямо называли реакционером в музыке, врагом проведения в жизнь основного лозунга пролетарских музыкантов: «Искусство — трудящимся».

Однако общая обстановка в стране пока еще ограничивала возможности вапмовцев. Они ждали своего часа. И их час пришел в конце 1928 года, когда началось сталинское наступление на классовых врагов. В то время еще не существовало руководящей правительственной организации по вопросам искусства, а потребность в идеологическом нажиме на искусство у правительства уже назрела. И вполне естественно, что проведение этого нажима было возложено на пролетарские ассоциации как организации, в большей своей части состоявшие из членов партии и по духу своему наиболее классово близкие советской власти.

Таким образом, с 1929 года музыкальная политика оказалась в руках пяти вапмовцев — Давиденко, Коваля, Шехтера, Белого и Чемберджи — еще совсем молодых людей, недавних студентов Московской консерватории. К счастью для музыкальной жизни страны, их деятельность не вышла за пределы Москвы, да и в самой Москве не затронула некоторые учреждения, в частности Московскую филармонию. Вапмовцы не имели крепкого централизованного административного аппарата и, при инертном отношении правительства к музыке в те годы, так и не смогли его создать. Но многое сделать они все-таки успели.

Прежде всего они захватили главную музыкальную цитадель Москвы — консерваторию. Они произвели в ней своего рода пролетарскую революцию. «Октябрь 1917 года» наступил в Московской консерватории лишь в 1929 году. Эта революция произведена была под управлением вапмовцев быстро и решительно —



рабфаковцами, комсомольцами и членами «Проколла». Директор Игумнов был отставлен от своей должности. Вместо этого выдающегося музыканта, порядочного и скромного человека, пришел новый, свой вапмовский, директор по фамилии Пшибышевский. Пшибышевский был поляк по происхождению, родственник известного писателя-декадента начала нашего века. Новый директор был членом партии, но музыкантом он не был. Вид у него самого был совершенно не пролетарский. Он носил нормальный буржуазный костюм и чистые воротнички. Немедленно по вступлении на новую должность он начал осуществлять свои задачи. А задачи эти оказались грандиозными. Он задался целью ни много ни мало упразднить Московскую консерваторию, как таковую, и учредить на ее месте музыкальное учебное заведение совершенно нового типа.

Прежде всего Пшибышевский ликвидировал самое название «консерватория» как совершенно неблагонадежное в политическом смысле, происходящее от того же корня, что и «консерватизм», т. е. иначе говоря — контрреволюция. Отныне стало называться руководимое им учебное заведение «Высшая музыкальная школа имени Феликса Кона». Но, конечно, дело не ограничилось одним изменением названия. Новое музыкальное учебное заведение должно было коренным образом перестроить свою работу, прежде всего в смысле решительного отказа от связи с прошлыми традициями и с русской музыкальной культурой. Свои задачи Пшибышевский изложил в первом же своем выступлении перед профессорско-преподавательским составом.

— Нам солисты не нужны, — сказал он потрясенным профессорам. — Нам нужен музыкант-массовик, музыкант-общественник. Мы должны изменить всю негодную систему музыкального воспитания, которая создает у студентов нездоровый ажиотаж и несознательное стремление к личным достижениям в ущерб коллективу. Начиная с сегодняшнего дня я отменяю оценки и экзамены. Что за бессмыслица! Что за буржуазные пережитки! Разве не ясно, что каждый сознательный пролетарский студент, прочувшившись пять лет музыке у высококвалифицированного профессора, может и без всяких экзаменов принять активное участие в музыкальной жизни государства трудящихся? Также и в отношении учебного материала: мы должны будем изменить наше беспечное отношение к этому важнейшему вопросу. Отныне

предлагается вам всем придерживаться в учебном процессе изучения музыки близкой по духу пролетариату и решительно пресечь недопустимую практику изучения композиторов нам глубоко чуждых и враждебных. Это изучение не может принести ничего, кроме вредного буржуазного влияния на пролетарскую психику и притупления классового самосознания. Вам необходимо внимательно ознакомиться с анализом музыкального творчества прошлого, произведенного руководящими товарищами из Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов...

Этот «анализ творчества прошлого» действительно пришлось внимательно изучить. Вапмовцы установили с полной достоверностью, что Чайковский был выразителем русского загнивающего паразитического аристократизма, Шуман — антиобщественного ультраиндивидуализма, Шопен был салонный эстет, Скрябин — мракобес и мистик, Бах — церковник. Эмигрант Рахманинов — просто белобандит в музыке. Этим композиторов предлагалось не изучать и исключить из учебных планов. В противовес же этим представителям реакционных направлений в музыкальном искусстве, обращалось особое внимание на глубоко прогрессивное творчество двух композиторов буржуазной эпохи — Бетховена и Мусоргского. Первый был выразителем прогрессивных идей французской революции в своей музыке; второй был основоположником народно-революционного бунтарского начала в русской музыке. Портреты этих двух композиторов и были торжественно повешены на стенах Малого зала консерватории в назидание и профессорам, и студентам. А портреты всех прочих композиторов были со стен сняты, дабы не действовали развращающим образом на молодых советских музыкантов.

На Московскую консерваторию надвинулись черные времена настоящей музыкальной инквизиции. В отношении студентов новый директор ввел политику жесточайшей классовой дискриминации. Главным требованием при поступлении было теперь незапятнанное пролетарское происхождение. Все же студенты классово-враждебного происхождения были из консерватории исключены, в том числе и те, которые уже были на последнем курсе. Зато требования в смысле музыкальных знаний и музыкальной одаренности были необыкновенно снижены. Понятие «плохая успеваемость» вообще перестало существовать. Скоро «Высшая

музыкальная школа имени Феликса Кона» действительно стала мало похожа на бывшую еще совсем недавно на ее месте Московскую государственную консерваторию. И московские музыканты метко прозвали «школу имени Феликса Кона» — «конской школой». Квалификация музыкантов, окончивших эту «конскую школу», была неизмеримо ниже обычного уровня квалификации выпускников Московской консерватории, что и подтвердил Второй международный конкурс пианистов в Варшаве в начале 1932 года. Посланные туда советские пианисты Гутман, Иохелес и Аптекарев не только не взяли никакого приза, но и не были допущены к последнему туру конкурса.

23 апреля 1932 года было опубликовано постановление правительства о ликвидации всех пролетарских группировок. Золотые дни вапмовцев кончились. Политика в стране сделала новый крутой поворот, Пшибышевский был снят с работы и вскоре арестован. «Конская школа» была спешно реорганизована в старую добрую консерваторию.

Директором ее был назначен некто Шацкий — человек хотя и партийный, но интеллигентный и мягкий, а главное — сам музыкант-теоретик, хотя и не из крупных. Когда же, примерно через год, Шацкий умер, то на его место был назначен пианист Генрих Густавович Нейгауз — один из самых талантливых и культурных музыкантов Советского Союза. Восстановить все разрушенное деятельностью Пшибышевского не составило большого труда, ибо, несмотря на большие разрушения, главное все-таки уцелело. Вся профессура оставалась на своих местах и, конечно, с радостью помогла новому директору в его восстановительных стремлениях. В первую очередь был восстановлен старый высокий критерий требований к студентам. Были «реабилитированы» запрещенные вапмовцами композиторы и вновь включены в учебные планы. Опять появились на стенах классов и в Малом зале снятые Пшибышевским портреты Чайковского, Баха и Шопена. Опять были введены строгие экзамены и оценки, сначала даже по двенадцатибалльной системе. И ко времени моего поступления — осени 1934 года — прежний уровень музыкальной культуры консерватории был восстановлен вполне, а на фортепьянном факультете, находившемся под особым наблюдением Нейгауза, даже повышен по сравнению с прошлыми годами директорства Игумнова.

Косени 1934 года от разрушительной деятельности Пшибышевского и его ставленников не осталось и следа. Блестящий состав профессуры помог восстановить нормальную учебную жизнь консерватории в самый короткий срок. Чрезвычайно способствовало этому то, что до поры до времени консерватория оказывалась сброшенной с главной дороги идеологических битв и внутривластных эксцессов. А что может быть более важным для каждого искусства, нежели покой и свобода! А эти два условия, хотя и в весьма относительном и несовершенном виде, все же существовали в Московской консерватории после разгрома вапмовцев.

Вся консерваторская обстановка составляла в то время разительный контраст со знакомым мне театральным миром. Эта обстановка была бесконечно более скромной, идеалистической и цельной, нежели московский театальный мир. За кулисами театров вот уже несколько лет не прекращались идеологические бури, шла непрерывная советизация репертуара. Атмосфера была нервной и беспокойной. Театральные деятели чувствовали себя как бы под огромной лупой, через которую непрестанно наблюдал за ними внимательный и строгий глаз. Каждый идеологический уклон, каждая маленькая политическая ошибка делались немедленно объектом свирепой критики и безжалостной проработки. Наоборот — каждый успех всячески раздувался, а иногда становился событием государственного масштаба. И на виновников этого успеха обильно сыпались щедрые милости — ордена, почетные звания, премии, путевки в дома для актеров, повышение жалованья иногда для всего театрального коллектива в целом. Все давали и все было в театрах. Не было только покоя и свободы. Темп работы, весь ее характер становились все более лихорадочными, все более исключалась возможность спокойного полноценного творчества. А потому и дух настоящего искусства уходил со сцен театров Москвы и чувствовал себя много лучше и прочнее в стенах старого консерваторского здания на улице Герцена (Большой Никитской). В консерватории, куда мне так не советовали поступать

мои театральные друзья, действительно не оказалось ни хорошей столовой, ни красивых нарядных девушек, ни благоустроенной комфортабельной обстановки. Но не оказалось там и тлетворного веяния деградации искусства, иногда заглушаемого блеском и суетой театральной жизни, но тем не менее с каждым годом становившегося все заметнее и заметнее.

В консерватории царило и задавало тон всей консерваторской жизни прекрасное старинное искусство — музыка.

В фойе Малого зала вновь висели снятые Пшибышевским огромные доски из белого мрамора, отделанные золотом, с высеченными именами лауреатов. Славные имена! Славные страницы истории музыкальной культуры России — одной из самых блестящих новейших музыкальных культур мира! Почти каждый год, начиная с 1869-го, высечен на досках золотыми буквами. И под каждым годом имена, имена... Танеев, Аренский, Рахманинов, Скрябин, Игумнов, Метнер, Николай Орлов, Михаил Пресс... А вот и молодые — Цыганов, Борисовский, Оборин, Кабалевский, Хачатурян... И кажется, что тени Чайковского — первого профессора Московской консерватории — и Николая Рубинштейна — ее основателя и первого директора — невидимо присутствуют в этом маленьком фойе Малого зала, где висят на стене большие, белые мраморные доски, отделанные золотом.

Особенности тех высоких музыкальных традиций Московской консерватории, которые достались ей в наследство от ее первых великих деятелей, в мое время тщательно сохранялись и культивировались лучшей частью профессуры исполнительских факультетов — фортепьянного и оркестрового. Главной особенностью этих традиций было стремление к органическому равновесию между технической стороной исполнения и глубоким проникновением в дух и содержание музыкального произведения. Совершенством был идеальный синтез техники и музыкальности. Техника не считалась целью, но лишь важнейшим средством для достижения цели. И, как на важнейшее средство, на технику обращалось чрезвычайное внимание, однако никогда не переходящее в увлечение. Увлекала всегда только цель — музыка.

Как странно было мне, в течение последних лет моих зарубежных странствований, нигде не встретить этих, по моему глубокому убеждению, единственно естественных и возможных прин-

ципов музыкального образования. Конечно, я не говорю об исключениях. Отдельные выдающиеся профессора имеются во многих культурных странах мира. Но, если иметь в виду музыкальное образование в целом, то, например, в Германии, в стране, имеющей такое великое музыкальное прошлое, царит преклонение перед содержанием серьезной музыки и полное презрение к технике. И в результате уровень исполнительской культуры молодых немецких музыкантов невероятно упал, так как, не обладая достаточным техническим аппаратом, они не могут осуществить свои художественные замыслы, как бы высоки эти замыслы ни были сами по себе и как бы ясно их ни представляли себе исполнители. В Америке я часто наблюдал обратное явление — преклонение перед техникой, увлечение внешним блеском и забвение высших целей музыкального искусства. И часто слышал я на знаменитой сцене Карнеги-холла очень талантливых и очень известных молодых американских скрипачей, которые блестяще играли концерт Паганини, но не могли достаточно осмысленно и музыкально сыграть сонату Бетховена.

Я вспоминаю, какое смятение воцарилось среди профессуры Московской консерватории, когда ее студент — блестящий молодой скрипач Буся Гольдштейн, только что вернувшийся из Варшавы, где на конкурсе скрипачей имени Венявского он получил четвертый приз (первый достался Жаннет Невэ, второй — Ойстраху), сыграл на студенческом вечере невыразительно и немusically сонату Франка. Тогда же директор Нейгауз предложил обратить еще большее внимание на развитие музыкальной культуры студентов. И еще большее значение после этого случая получила кафедра камерного ансамбля, которой руководил великолепный музыкант, глубокий знаток Баха — старый Александр Федорович Гедике.

Другой особенностью старинных традиций Московской консерватории было стремление к наиболее объективному постижению духа композитора. Творческая индивидуальность студента не подавлялась, но только до тех пор, пока она не стремилась к разрушению индивидуальных особенностей стиля музыки, а наоборот — стремилась их раскрыть возможно полнее и ярче. Экцентрическая интерпретация, манерный изломанный стиль исполнения, в котором индивидуальность исполнителя выпячива-

ется на первый план в ущерб смыслу и характеру музыкального произведения, считается признаком дурного вкуса и недостаточной музыкальной культуры. В результате и выработался тот особенный объективный стиль исполнения молодых московских музыкантов, который неизменно приносил им триумфы на международных музыкальных состязаниях. Это и был тот традиционный старый стиль — особенность русской музыкальной культуры, — который со второй половины 1935 года советские музыкальные критики неожиданно стали определять как «новый советский стиль исполнения, порожденный глубоким и всесторонним овладением великими принципами марксизма-ленинизма». И как смеялись мы — студенты консерватории, когда читали о том, что традиции Чайковского, Рубинштейна, Танеева и Рахманинова стали называться «принципами марксизма-ленинизма».

Консерватория в советское время представляла собой третью и высшую ступень музыкального образования. Первой ступенью была музыкальная школа с семилетним курсом обучения. Второй ступенью — музыкальное училище с пятигодичным обучением. После окончания третьего курса музыкального училища наиболее способные студенты могли быть направлены держать экзамены в консерваторию. Срок обучения в последней был пятилетний, но наиболее талантливые студенты задерживались обычно на последнем курсе еще на лишний год. Музыкальное образование в училище и в консерватории было бесплатным всегда, за исключением периода с осени 1940 года и до 1943 года, когда была введена плата за обучение. За обучение в музыкальной школе всегда надо было платить. Для перехода на следующий курс консерватории всегда и всем нужно было держать годовые экзамены. Тех, кто по специальности получал неудовлетворительную оценку, немедленно исключали. Выпускные экзамены были трудными, как в смысле высокого уровня предъявляемых требований, так и в смысле количества этих требований. Оканчивавшие отделение струнных инструментов должны были выступить перед выпускной экзаменационной комиссией три раза — каждый раз с перерывом в один день. В первый день нужно было сыграть сонату и трио, следующий раз надо было сыграть струнный квартет и, наконец, в последний день выступить с большой сольной программой, об-

щая длительность которой должна была быть не менее полутора часов.

Чрезвычайно большую роль в течение всего учебного курса в консерватории играло изучение произведений Баха. Это относилось как к фортепьянному факультету, так и к обоим отделениям — струнному и духовому — оркестрового факультета. Я был поражен, узнав, как мало играют Баха на его родине в Германии по сравнению с Московской консерваторией, ни один экзамен — будь то вступительный, переходный с курса на курс или выпускной — не мог обойтись и не был бы принят комиссией без исполнения Баха. Это тоже было одной из великолепных старых традиций.

В конце тридцатых годов ввели более торжественный и еще более трудный тип выпускных экзаменов, теперь они назывались «государственными экзаменами». В председатели государственной экзаменационной комиссии стали назначать одного из профессоров Ленинградской консерватории, для того чтобы обсуждения и оценки дипломных выступлений были предельно объективными и свободными от личных симпатий или антипатий. Заключение государственной экзаменационной комиссии создавалось только на основании непосредственного впечатления от игры студента на выпускном экзамене. Его успеваемость в течение всего учения в консерватории совершенно не принималась во внимание. И часто бывали случаи, когда ничем не выдающийся студент неожиданно блестяще играл на выпуске и кончал консерваторию с золотым дипломом. И, конечно, бывали случаи и обратные. Нервы способного прилежного студента-отличника не выдерживали тяжелого финиша, и он неудачно и бесцветно играл выпускной экзамен и получал посредственную оценку. Те дипломные выступления, которые получали оценку «отлично», были выступлениями выдающегося качества, примерно на уровне сильных выступлений на международных конкурсах. И никогда не было случая, чтобы самое блестящее в техническом отношении исполнение получило высшую оценку, если оно не было безупречным также и в музыкальном отношении, в отношении художественного вкуса. Так, на государственных экзаменах в 1939 году два превосходных молодых музыканта — пианист Арам Татулян (лауреат всесоюзного конкурса пианистов в 1937 году) и скрипач Лев Закс



не получили за исполнение «Крейцеровой сонаты» Бетховена «отлично» только потому, что взяли слишком быстрый темп в первой и в последней частях.

Московская консерватория была огромным учебным заведением, в котором училось больше чем 1500 студентов. В ней были факультеты: фортепьянный, оркестровый (с двумя отделениями: струнных и духовых инструментов), вокальный, дирижерский, композиторский, музыкально-теоретический, исторический, музыкально-педагогический и военный. Этот последний факультет, организованный в начале тридцатых годов, готовил капельмейстеров для духовых оркестров армии и флота.

Не все из этих факультетов стояли на одинаково высоком уровне. Лучшим из всех был фортепьянный. Хороши были струнное отделение оркестрового и теоретический факультет. Отделение духовых инструментов было слабее. Композиторский факультет имел сильный профессорский состав и целый ряд талантливых студентов, но больше всех других был подвержен всяким политическим нажимам извне и больше всех других пострадал от деятельности вапмовцев. Это же относилось и к историческому факультету. Обстановка на этих двух факультетах была нервной и редко давала возможность полноценной последовательной работы. Учебные программы исторического факультета приходилось менять почти каждый год, в зависимости от общих принципов преподавания истории, которые проделывали замысловатые зигзаги, вместе с генеральной линией партии, в области идеологии. Дирижерский и вокальный факультеты были значительно слабее всех остальных. Первый — за отсутствием крупной профессуры, второй — за отсутствием студентов с хорошими вокальными данными. Военный факультет был на посредственном уровне по обоим этим причинам.

Вообще же задавали тон и определяли деятельность Московской консерватории с ее лучших сторон два так называемых исполнительских факультета: фортепьянный и оркестровый. Именно эти факультеты я имею в виду, когда пишу о высоком музыкально-художественном уровне деятельности Московской

консерватории и о ее неразрывной связи с лучшими традициями прошлого музыкальной культуры России. На этих факультетах была и лучшая часть профессуры, и наиболее талантливая часть студенчества. И это было убедительным примером того бесспорного общего положения, что вся обстановка музыкальной жизни Советского Союза всегда, также, как и теперь, создавала и создает благоприятные условия только для деятельности исполнительской части музыкального искусства — единственной абсолютно аполитичной области искусства вообще, — органически не могущей быть подверженной какого-либо рода идеологическим или конструктивным нажимам. К сожалению, другая половина музыкального искусства — творческая — уязвима для этих нажимов. И как одно из следствий этой аксиомы, композиторский факультет Московской консерватории никогда не мог подняться до уровня своих соседей — факультетов фортепьянного и оркестрового.

Внутри факультетов существовали, как это обычно бывает в высших учебных заведениях, кафедры, во главе которых стояли наиболее заслуженные профессора. Некоторые кафедры обслуживали несколько факультетов. Например, кафедра камерного ансамбля обслуживала оркестровый и фортепьянный факультеты. Некоторые же обслуживали все факультеты без исключения, как, например, кафедра общественно-политических дисциплин. Эта последняя кафедра никогда не имела определенного профессора-руководителя, а находилась при консерваторской партийной организации и заведовал ею секретарь этой организации.

Учебный план исполнительских факультетов был составлен так, что большая часть времени отдавалось занятиям по специальным дисциплинам. На каждом курсе нужно было слушать всего-навсего один политический предмет. Таким образом, за все время учения нужно было прослушать их пять: историю международного рабочего движения, политическую экономию, диалектический материализм, ленинизм (по Сталину) и на последнем курсе — знаменитый «Краткий курс истории ВКП(б)». Это занимало всего два часа в неделю и, конечно, было весьма терпимо, по сравнению с другими высшими учебными заведениями.

Во главе консерватории стояла дирекция, состоявшая из директора и двух его заместителей. В год моего поступления директором был Г.Г. Нейгауз — музыкант огромного масштаба, глубоко-

кой разносторонней культуры, большой артист, человек исключительной художественной честности. Немного позднее, когда правительство обратило серьезное внимание на музыку, Нейгаузу пришлось уйти с директорского поста. На его место был назначен единственный видный профессор, которого можно было считать вполне благонадежным в политическом отношении. Это был старый пианист, когда-то друг и последователь Льва Толстого, А.Б. Гольденвейзер — человек хитрый, непорядочный, нелюбимый студентами, но хороший музыкант и отличный администратор. Особенно интересно отметить, что Нейгауз и Гольденвейзер не были членами партии. Их заместители были тоже беспартийные. В тридцатых годах Московская консерватория была единственным высшим учебным заведением в Советском Союзе, во главе которого стояла беспартийная дирекция.

Студенты Московской консерватории представляли собой весьма пеструю и неоднородную картину. Были среди них и воспитанники недавно ликвидированного рабфака. Эти молодые люди учились с огромным трудом и кое-как перелезали с курса на курс. Их времена — когда можно было учиться при помощи комсомольского билета и проработки «реакционной» профессуры на общих собраниях — давно кончились. Среди этих бывших рабфаковцев был наибольший процент исключаемых за академическую неуспеваемость. За все годы моего учения я не помню случая, чтобы кто-нибудь из них был допущен к выпускным экзаменам. В мое время этот тип студента был уже «вымирающим», так как породивший его рабфак больше не существовал.

Но зато существовала другая группа студентов, которая с каждым годом получала все большие и большие пополнения. Это была молодежь из разных национальных республик Советского Союза: грузины, татары, узбеки, армяне, таджики и т. п. Многие из них были на ином положении, нежели мы все — обычные студенты. Их присылали в Московскую консерваторию местные национальные власти в порядке учебной командировки, они были как бы вольнослушателями, обычно

не на исполнительских факультетах. Вступительного экзамена они не держали, так же как и выпускных, и вместо дипломов получали свидетельство о «прослушании курса». Небольшая часть наиболее способных из этой группы студентов проходила полный нормальный курс консерватории на общих основаниях. Интересно отметить, что на исполнительских факультетах это почти всегда были армяне. Представители этой нации составляли очень заметную часть среди самых талантливых студентов фортепьянного и оркестрового факультетов. Многих из них можно было причислить к самым выдающимся советским музыкантам, например самый лучший струнный квартет Советского Союза был армянский струнный квартет имени Комитаса во главе с первоклассным скрипачом Аветом Габриэляном. Очень хорош был и другой армянский квартет, составленный из студентов консерватории, — квартет имени Спендиарова.

Грузины имели нескольких способных студентов на композиторском факультете (самым ярким среди них был, ныне столь известный благодаря постановлению ЦК партии о музыке, Вано Мурадели), но совершенно не имели хороших исполнителей. Единственный грузинский струнный квартет студентов братьев Шанидзе служил в течение нескольких лет предметом насмешек всей консерватории. Отец этих братьев, грузинский крестьянин, один раз в своей жизни услышал где-то струнный квартет и так пленился его звучанием, что решил во что бы то ни стало организовать такой же квартет из своих четырех сыновей. При содействии местных грузинских властей ему это удалось. И вот братья Шанидзе — здоровые, высокие молодцы, смуглые, с суровыми энергичными лицами — учились, вернее, пытались учиться в Московской консерватории. Но их большие сильные руки так и не смогли привыкнуть держать такие легкие изящные предметы, как смычки. И всех братьев в конце концов выгнали, несмотря на все хлопоты и рекомендации грузинских властей и несмотря даже на то, что они были земляками самого товарища Сталина.

Студенты различных факультетов составляли группы, весьма отличавшиеся одна от другой даже по внешнему облику. ПИАНИСТЫ были, в большинстве своем, одетые в потертые костюмы и скромные платья молодые люди и девушки с интеллигентными серьезными лицами. Они жили бедно, на одну стипендию, нигде не

прирабатывали, не служили, но занимались с раннего утра и до поздней ночи. Иногда лучших из них посылали на конкурсы за границу, где они обычно брали первые призы. Тогда перед ними открывалась сразу блестящая концертная карьера. Большинство же и после окончания консерватории занималось скромной, но достойной деятельностью культурных музыкальных педагогов.

Резко отличались от пианистов студенты оркестрового факультета. Это была чрезвычайно привилегированная группа — своего рода студенческая аристократия. Они выделялись и своим уверенным видом, и своими хорошими костюмами — часто значительно лучшими, чем у профессоров. Почти все эти студенты, одновременно с учением в консерватории, служили в многочисленных московских оркестрах, в том числе и в театральных, и, таким образом, входили в более высокие круги советского общества. Некоторые служили даже в оркестре Большого театра, а позднее в только что организованных (с 1936 года) государственных музыкальных коллективах, т. е. были почти что на положении «придворных музыкантов». Многие имели даже не одну, а две или три службы и носились целые дни как угорелые с одной службы на другую, а с той — в консерваторию. Один из моих приятелей-скрипачей — ученик профессора Цейтлина — днем учился в консерватории, вечером играл в театре, а с 12 часов ночи до 7 утра играл в оркестре на фабрике кинохроники. Когда он спал и когда он ел?

Да и у меня у самого не всегда хватало времени на два эти весьма полезные и необходимые занятия. В течение одного из учебных годов (если я не ошибаюсь, это был 1936/37 год) я регулярно не обедал по вторникам и пятницам — не было свободных десяти минут. Кроме того, я в течение всего учебного сезона не имел ни одного свободного дня, и мой первый выходной день выдавался всегда не раньше июня, так как я был свободен от консерваторских занятий по воскресеньям, но каждое воскресенье нужно было играть два спектакля в театре, в промежутке между ними еще и радиопередачу. Но в такой бешеной работе заключалось и большое преимуще-

ство — значительно лучшая материальная обеспеченность, нежели у других студентов и даже профессоров. Особую группу составляли среди нас уже хорошо известные концертанты, лауреаты конкурсов международных и всесоюзных. Так, все победители конкурсов в Брюсселе и в Варшаве в 1937 году еще долгое время продолжали свое учение в консерватории. Исключение составлял Давид Ойстрах, бывший уже тогда профессором.

Певцов можно было всегда узнать по их малоинтеллигентному виду и по тупым самодовольным лицам. Редко обладали они какими-либо интеллектуальными достоинствами — разве что посредственным голосом. Но это достоинство, скорее, уже не интеллектуальное, а чисто физическое. Среди певиц часто можно было встретить симпатичный тип русской девушки из провинции: блондинки высокого роста с приятными открытыми лицами и голубыми глазами. Это были обычно лирические сопрано. Именно из числа этих девушек вышло в тридцатых годах несколько хороших оперных и концертных солисток.

Как и во всех учебных заведениях мира, студенты Московской консерватории разделялись также на прилежных и ленивых, на талантливых и бездарных. Были одновременно и прилежные, и талантливые. Из этой категории выходили, конечно, наиболее выдающиеся музыканты. Но много очень хороших музыкантов выходило и из числа не очень талантливых, но весьма прилежных. Эта категория студентов пользовалась большим уважением в консерватории, в противовес другой группе — талантливых лентяев, которых не любили и охотно исключали.

Я не могу себе представить, что где-нибудь еще, в каком-либо музыкальном учреждении мира, существует такое блестящее созвездие профессуры, какое существовало в мое время и существует пока еще и сейчас на исполнительских факультетах Московской консерватории.

Это относится особенно к лучшему факультету консерватории — фортепьянному.

Прекрасные традиции русской фортепьянной школы, традиции братьев Рубинштейн, Рахманинова, Зилоти, нашли достойных

продолжателей, в первую очередь, в лице профессоров Г.Г. Нейгауза и К.Н. Игумнова. Все те прекрасные особенности музыкальной культуры Московской консерватории, о которых я говорил выше, были в полной мере свойственны классам этих больших артистов и превосходных педагогов. За ними шли также отличные фортепьянные классы профессоров Гольденвейзера, Фейнберга, Оборина и Гинзбурга. В учебной практике всего факультета в целом, наряду с солидной технической подготовкой, обращалось особое внимание на развитие культуры студента — не только музыкальной, но и общей. Нейгауз часто высказывал мнение, что действительно большим музыкантом может быть только человек, обладающий высокой культурой, человек разносторонне образованный, с широким кругозором. И никогда узкий ограниченный специалист не достигнет в искусстве высших ступеней, никогда не войдет в последние заветные двери высших достижений творческого духа.

Маленький класс Нейгауза — всего восемь человек — состоял из необыкновенно талантливых и подготовленных студентов, в большинстве своем — вполне законченных в техническом отношении виртуозов. Так, к нему в класс в 1936 году поступил молодой Эмиль Гилельс, за год до того взявший первый приз на Всесоюзном конкурсе музыкантов в Москве. Часто, вместо того чтобы заниматься на уроках изучением приемов фортепьянной игры, Нейгауз читал своему ученику стихи своих любимых поэтов — чаще всего Пастернака. Или шел вместе с ним в одну из московских картинных галерей. Результат этих необычных занятий оказался поразительным. Технически блестящая, но поверхностная и несколько холодная игра Гилельса сильно изменилась и приняла все черты, свойственные исполнению серьезного мастера, артиста большой культуры. На конкурсе пианистов в Вене в конце 1936 года он получил второй приз, уступив первенство Якову Флиэру — ученику Игумнова. А через год, на большом конкурсе в Брюсселе, Гилельс завоевал первое место и получил признание международной музыкальной критики как один из самых выдающихся молодых пианистов мира.

В мое время учился в классе Нейгауза совсем еще молодой человек, лет 17—18, по имени Святослав Рихтер. В своих выступлениях на студенческих концертах производил он на меня впечат-

ление таланта необыкновенной яркости и очарования, свойственных только натуре большого артиста. И я не удивился, узнав, что сейчас Святослав Рихтер является одним из лучших, а возможно, и лучшим из молодых пианистов России.

Профессура скрипичных классов несколько отличалась от своих коллег пианистов. В особенности это относилось к представителям старшего поколения — к профессорам Ямпольскому, Цейтлину, Сибору и, отчасти, Мострасу. Эти профессора, будучи вполне солидными, знающими свое дело музыкантами, опытными педагогами, не были артистами такого масштаба, как Нейгауз или Игумнов. Поэтому и стиль учебной работы их классов носил несколько более «материалистический» характер, подобно большинству вполне хороших скрипичных классов обычного типа, и развивал в студентах, в первую очередь, чисто скрипичные технические качества игры. А уж музыкальной культуры их студенты набирались не столько от собственных профессоров, сколько от всей консерваторской обстановки, от общения с пианистами, от посещения концертов, от занятий в классах камерного ансамбля А.Ф. Гедике и в классе струнного квартета профессора Евгения Михайловича Гузикова.

Этот последний представлял собой фигуру в высшей степени оригинальную, я бы даже сказал — странную. Если судить по результатам его педагогической деятельности, то он был, без сомнения, одним из самых выдающихся профессоров по классу струнного квартета — я беру на себя смелость сказать — во всем мире. Армянский квартет имени Комитаса был его детищем, но, наряду с этим замечательным квартетом, все его другие многочисленные студенческие квартеты были ненамного хуже комитасовцев. Многие из них я мог бы поставить на одну доску с известными струнными квартетами, пользующимися мировой известностью. Замечательно было то, что Е.М. Гузиков был чрезвычайно глух. Разговаривая с ним, приходилось кричать. На занятиях в классе он ходил все время вокруг учеников, наклоня свое правое ухо (единственное, которое еще немного слышало) то к одному, то к другому инструменту. И всегда все слышал и всегда замечал каждую малейшую ошибку! Злые языки говорили, что он не столько слышал, сколько видел, зная заранее все трудные места, в которых обычно ошибаются молодые музыканты. Квартет он



любил страстно и считал его единственно совершенной формой музыкального искусства.

Молодые профессора скрипичных классов, в первую очередь Давид Ойстрах и Дмитрий Цыганов, сильно отличались по стилю занятий с учениками от профессоров-скрипачей старшего поколения. Они были более крупными артистическими индивидуальностями и музыкантами большей культуры, нежели их старшие коллеги. Таким образом, в этом отношении они стояли ближе к профессуре фортепьянного факультета, но зато не обладали достаточным методическим и педагогическим опытом, а, может быть, как это бывает часто с молодыми выдающимися концертантами, не особенно старались этот опыт приобрести. Ойстрах — один из талантливейших скрипачей нашего времени, много концертировал и по Советскому Союзу и за границей и занимался со своим классом редко и нерегулярно. Был один учебный год, когда он успел дать своим студентам всего-навсего четыре урока. На большее не хватило времени. В классе был он всегда человеком отменно любезным и доброжелательным. Со студентами был вежлив и многого с них не спрашивал. Но играть им самим особенно не любил и вынимал свой Страдивариус из футляра только тогда, когда оказывалось необходимым сыграть какой-нибудь отдельный технический пассаж или показать технический прием.

В этом он отличался от моего профессора — Дмитрия Михайловича Цыганова — превосходного скрипача, с эрудицией в области скрипичной литературы и искусства скрипичной игры, каких мне не приходилось больше встречать в моей жизни. Цыганов охотно и много играл своим ученикам, играл всегда все совершенно безукоризненно во всех отношениях. Не было ничего такого во всей мировой скрипичной литературе, чего бы он не знал, и притом не знал бы основательно. Не составляли исключения и совершенно забытые сочинения для скрипки, и самые современные, «ультраформалистические» произведения Стравинского, Хиндемита, Бартока, Шенберга и других. Раз как-то, незадолго до войны, он собрал и отредактировал для издания 50 (!) каденций к скрипичному концерту Бетховена.

Был Цыганов, так же как и Ойстрах, всегда вежливым и ровным со студентами, но и весьма требовательным, хотя свои требования выражал часто в форме сжатой и лаконической. Помню,

когда я сыграл ему «Испанскую симфонию» Лало, он сказал мне всего-навсего одну фразу: «В вашем исполнении не хватает широты замысла». Иногда, когда он знал, что студент исчерпал свои возможности и лучше играть уже не сможет, он предпочитал ничего вообще не говорить. Помню, мне не удался концерт Венявского (я вообще не любил и не умел достаточно хорошо играть сочинения этого композитора). Цыганов заставил меня приготовить мое нелюбимое произведение и, когда концерт был уже совершенно готов, за день до моего выступления с ним на студенческом концерте, я проиграл его в классе весь целиком. Цыганов сам аккомпанировал мне, как он это часто делал. Кончив играть, я с волнением ждал приговора. Но Цыганов только сказал, внимательно рассматривая какие-то такты в фортепьянной партии: «Как странно, что в этом издании здесь удвоены басы...»

Знаменитый скрипач, большой артист Мирон Полякин тоже любил много играть своим студентам. Он вообще находился в Московской консерватории на особом положении. Приглашен он был во второй половине тридцатых годов заниматься с несколькими наиболее талантливыми и уже известными молодыми виртуозами. Так, с ним занималась, взявшая пятый приз на конкурсе в Брюсселе Марина Козолупова. Всего было у него в классе два или три студента. Полякин не переносил их игры и совершенно не мог ее слушать. Прослушав несколько тактов скрипичного концерта в исполнении превосходного молодого скрипача, он всегда обрывал игру и раздражался градом сильных выражений (он не особенно церемонился со студентами). Потом брал скрипку и начинал сам играть. Правда, надо признать, что как бы хорошо ни играл студент, Полякин играл всегда еще лучше. Вообще он представлял собой редкий и симпатичный в истории музыкального исполнительства пример виртуоза, к преклонным годам не только не снизившего уровень своего искусства, но поднявшего его еще выше. Никогда не играл Мирон Полякин так превосходно, как в последние годы перед своей смертью (весной 1941 года), разделяя вместе с Ойстрахом место лучшего скрипача России.

Надо признать, что большинство скрипичных классов Московской консерватории — как раз классы наиболее талантливых в артистическом смысле профессоров — не обладали последовательной разработанной методикой преподавания, так облегчающей

студентам усвоение нового и ранее неизвестного. Способ преподавания был труден для ученика и подчас суров. Профессор играл, а студент должен был слушать и сам понять, что ему предстояло делать. Это удавалось только наиболее способным или наиболее толковым. Для остальных же, рано или поздно, наступала катастрофа: их исключали без сожаления. Является ли такой жестокий метод преподавания правильным для высшего музыкального учебного заведения? По моему глубокому убеждению, вообще — нет. Но для скрипичных классов Московской консерватории я делаю исключение. Там этот метод оказывался, в общем, естественным и нормальным. И причиной этого была та своеобразная роль, которую играли эти классы в общем процессе подготовки молодых скрипачей в России в новейшее время.

Величайшим педагогом скрипки в первые два десятилетия нашего века был Леопольд Ауэр. Первым среди преподавателей скрипки во всем мире в течение двух последующих десятилетий, бесспорно, являлся Столярский в Одессе.

Столярский являл собой в истории музыки двадцатого столетия фигуру весьма странную, даже фантастическую, но бесспорную. Его педагогический гений дал миру таких блестящих скрипачей современности, как Натан Мильштейн, Давид Ойстрах, Лиза Гилельс, Буся Гольдштейн, Миша Фихтенгольц, и многих других, менее ярких артистов, но превосходных виртуозов. Почти все лучшие молодые скрипачи Советского Союза начинали свои занятия со Столярским. Что представлял собой этот замечательный педагог? Я не имел возможности встретить его лично, но рассказами о нем была полна наша консерваторская жизнь, и многие из его бывших учеников были моими хорошими знакомыми. Столярский сам был совсем плохим скрипачом. Неизвестно, где он учился и у кого. Он об этом не любил говорить. С грехом пополам мог он сыграть на скрипке несколько легких этюдов Мазаса или Крейцера, и это было все. В дополнение ко всему, был он человек малоинтеллигентный и даже не вполне грамотный. Во всяком случае, о его скверном русском языке ходило много смешных рассказов. Это Столярский на **торжественном** банкете по поводу открытия музыкальной школы его имени произнес знаменитый тост: «За здоровье товарища Калинина и всех прочих шишек, помогших мне открыть школу имени мне!»

Как он учил? Мне не приходилось никогда слышать связного изложения его педагогических принципов. Без сомнения, его педагогическая интуиция была гениальной, а его школа постановки обеих рук — совершенной, к тому же лишенной шаблона, столь свойственного многим видным профессорам скрипки нашего времени. Например, у его ученика Ойстраха локоть правой руки опущен низко и как бы свисает. Наоборот, у Лизы Гилельс правая рука поднята при игре очень высоко. Совершенно своеобразная постановка у Миши Фихтенгольца, в особенности левая рука. Однако все эти скрипачи играют замечательно и все они обязаны этим Столярскому.

Мне рассказывали, что одним из основных элементов его педагогического метода являлось психологическое внушение маленькому ученику высокого мнения о его, ученика, собственной исключительной талантливости, о том, что у него имеются все данные для того, чтобы стать в будущем мировым виртуозом. Результатом всегда бывало то, что маленький скрипач начинал себя действительно чувствовать избранным, Богом отмеченным талантом и с первых же лет учения приобретал необыкновенное чувство уверенности в себе. Главное же было то, что ребенок начинал заниматься с необыкновенным увлечением, которое только и помогало ему выдержать свирепые требования Столярского в области ежедневных занятий. А эти требования, вероятно, составляли одну из тайн педагогических успехов Столярского и были действительно огромны.

Столярский требовал, чтобы его ученики вынимали скрипку из футляра рано утром, немедленно после завтрака, и клали ее обратно в футляр перед сном! В идеале заниматься нужно было весь день, за исключением того времени, которое необходимо было уделять всяким другим неизбежным делам. Эти дела Столярский требовал сокращать до возможного минимума, в том числе и школьные занятия. Вся жизнь ребенка должна была быть отдана скрипке. Заниматься меньше пяти часов в день Столярский не позволял. Если ученик по каким-либо причинам не мог выдержать этого тяжелого режима, ему приходилось прекратить уроки — Столярский считал его безнадежным.

Отлично подготовив ученика в техническом отношении, Столярский посылал его в Москву в консерваторию. Девяносто про-

центов всех выдающихся студентов скрипачей в Московской консерватории было учениками Столярского. И все советские скрипачи — лауреаты международных конкурсов в довоенные годы — были также учениками Столярского, за исключением одной только Марины Козолуповой. Но учеников Столярского превращали в законченных скрипачей международного класса именно скрипичные классы Московской консерватории. Ученики Столярского обычно приезжали в Москву, будучи во всеоружии высших скрипичных технических достижений, но часто недостаточно культурными музыкантами, с неразвитым художественным вкусом. Они играли в бешеном темпе двойные терции и фингерзацы, сыпали головокружительными пассажами, как из рога изобилия, но не могли ни объяснить на словах, ни показать своей игрой различные стили музыки Моцарта и Брамса, Баха и Чайковского. Вот тут-то и выступала на сцену Московская консерватория и в течение короткого времени повышала культуру молодых скрипачей, как общую, так и музыкальную, и развивала их художественный вкус.

В этом, и только в этом, по существу, заключалась задача московских профессоров, ибо остальное все было уже сделано до них Столярским. Московская консерватория играла в этих случаях как бы роль шлифовальщика, придающего последний блеск драгоценному, но не обработанному алмазу. И профессорам не приходилось даже прилагать для этого особенных усилий. Сама обстановка консерватории, дух ее большой музыкальной культуры неизбежно оказывали свое благотворное влияние, и за несколько лет учения все пробелы молодых виртуозов оказывались восполненными, и они могли ехать на любой международный конкурс и поражать жюри не только техническим совершенством своего исполнения, но и его музыкальной законченностью и безукоризненным художественным вкусом. И не имело большого значения, у кого учился молодой скрипач, бывший ученик Столярского, в Москве: у Ямпольского или у Цейтлина, у Ойстраха или у Цыганова. Все равно он делал успехи и набирался музыкальной культуры, не мог не набраться ее в стенах Московской консерватории. А уж о поддержании его техники, достигнутой занятиями со Столярским, заботился его московский профессор при помощи все того же ортодоксального педагогического принципа многочасовых ежедневных упражнений. Наши профессора всячески старались

заставить нас заниматься как можно больше, видя в этом основной залог наших успехов.

Очень характерной для всего стиля занятий скрипичных классов Московской консерватории является речь одного из ее крупнейших профессоров по классу скрипки — Абрама Ильича Ямпольского, с которой он обратился к нам, студентам-скрипачам, в один из первых месяцев 1938 года. Абрам Ильич сказал так:

— Я хотел бы сказать вам, дорогие товарищи студенты, нечто, по моему глубокому убеждению, чрезвычайно важное, до чего я дошел путем моего долголетнего педагогического опыта. Вот вас тут собралось несколько десятков очень способных молодых людей, уже неплохо умеющих играть на скрипке и мечтающих в недалеком будущем стать первоклассными скрипачами. Но, смею вас уверить, что среди вас всех имеется не более трех-четырех человек, которые, занимаясь регулярно каждый день по три часа, смогут стать в будущем действительно первоклассными скрипачами. Я думаю, что среди вас находится человек 12-15, которые станут ими, занимаясь каждый день не менее четырех часов. И поверьте мне, что каждый из вас обязательно станет, в недалеком будущем, превосходным, выдающимся скрипачом, если будет ежедневно заниматься по пять-шесть часов.

Вспоминая сейчас все круги интеллигенции, которые мне пришлось встретить за время моей жизни в Советском Союзе, я могу сказать с полной уверенностью, что профессура специальных классов исполнительских факультетов Московской консерватории являлась самой честной, самой порядочной и чистой в моральном отношении частью русской интеллигенции в советское время. В особенности это относится к наиболее выдающимся музыкантам как старшего, так и молодого поколения. Может быть, этим они отчасти обязаны и советской власти, которая позволяет им, больше чем другим, оставаться аполитичными и не торговать своей совестью и моральными принципами. Но все же факты остаются фактами. В личной своей жизни, в общественных делах, в искусстве, в консерватории — были это всё люди скромные, правдивые и объективные, чуждые интригам, зависти и саморекламе. Никогда они не выдвигали своего ученика, если он того не заслужил, никогда не старались преуменьшить успехи студента своего коллеги. Никогда

не слышал я, чтобы выдающийся профессор Московской консерватории выступал на собраниях с прославлением Сталина и советской власти. Никогда они не осуждали опального коллегу, не били лежащего, не хвалили возвышаемое ничтожество, никогда не лгали и не притворялись. Если нельзя было говорить того, что они хотели сказать, то молчали. Исключение составлял один лишь А.Б. Гольденвейзер, да еще 2-3 молодых, менее значительных преподавателя.

Так было в мое время, так есть и сейчас.

Если внимательно изучить материал большой музыкальной дискуссии, развернувшейся после 10 февраля 1948 года, когда вышло знаменитое постановление ЦК компартии о музыке и о композиторах — это беспрецедентное в истории свидетельство насилия над творческим духом человека, — то можно ясно увидеть, что вся профессура Московской консерватории (за исключением того же Гольденвейзера) нашла в себе достаточно мужества и порядочности, чтобы не выступить открыто против лучших композиторов России, не признать черное белым, а хорошее дурным и наоборот. Гольденвейзер оказался единственным, кто принял активное участие на стороне правительства в предварительном совещании, предшествовавшем опубликованию декрета о музыке — том самом совещании в ЦК компартии, на котором Жданов сравнил творчество Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Мясковского и других с «музыкальной душегубкой или бормашиной зубного врача» (брошюра «Совещание деятелей советской музыки» — издательство «Правда», Москва, февраль 1948 года).

Но этого мало: на общем собрании в Московской консерватории, состоявшемся в середине февраля 1948 года по поводу постановления ЦК не выступил с осуждением несчастных композиторов ни один из видных профессоров или доцентов исполнительских факультетов. Вообще, на этом собрании, как свидетельствует газета «Советское искусство» (официоз Комитета по делам искусства) от 28 февраля 1948 года, выступили всего лишь трое — профессор-теоретик Беляев, преподаватель фортепьяно на вокальном факультете Живов и, конечно, секретарь парторганизации. И глава советского искусства — председатель Комитета по делам искусств Лебедев — с грустью сообщил на заседании Всесоюзного съезда композиторов в Москве 24 апреля 1948 года, что «среди части музыкантов имеются настроения сочувствия компо-

зиторам, допустившим формалистические ошибки. Такие настроения наблюдаются и в выступлениях некоторых видных деятелей музыки уже после опубликования постановления ЦК» («Известия» от 25 апреля 1948 года).

Как одинокие, случайно уцелевшие здания среди руин, высятся и по настоящий день фортепьянный и оркестровый факультеты Московской консерватории среди разгромленного, униженного, потерявшего былой блеск русского искусства. Из двух половин, которые вместе составляют прекрасное музыкальное искусство — творческой и исполнительской, — одна лишь последняя половина — культура музыкального исполнительства, в силу своих счастливых особенностей, находится в Советском Союзе в положении, не исключающем возможности творчества и возможности прогресса. И потому музыканты-исполнители — это единственные люди искусства Советского Союза, которые в наше время могут смело конкурировать со своими коллегами по эту сторону железного занавеса. Их мастерство еще долго будет застраховано от стремительной деградации, в полосу которой уже вступило, по вине советского правительства, творчество их несчастных коллег — лучших, талантливейших композиторов России.



## ГЛАВА 13

Три обстоятельства послужили причиной того, что к середине тридцатых годов советское правительство совершенно изменило свое, до тех пор нейтральное и совершенно равнодушное, отношение к музыке.

Вот эти обстоятельства в хронологическом порядке их возникновения:

В 1933 году, после завершения первого пятилетнего плана, произошло резкое изменение внутривластного курса. С тактической точки зрения, необходимым оказалось дать разрядку напряженной атмосферы в стране, поднять настроение населения, только что перенесшего годы коллективизации, голод и террор. Был выброшен известный сталинский лозунг: «Жить стало лучше, жить стало веселей». Политическую погоду старались изменить быстро, при помощи всех возможных средств. И в арсенале этих средств почетное место было отведено музыке, но исключительно популярной музыке легкого жанра — джазу, танцевальной музыке, музыке для кино и веселой, бодрой массовой песне. Именно эти жанры музыкального искусства были первыми, которые удостоились пристального внимания советского правительства, а композиторы этого рода музыки оказались первыми советскими музыкантами, сделавшими уже в течение следующих, 1934—1935 годов головокружительную карьеру, получившими ордена, почетные звания и назначения и на целых пять лет опередившими в этом отношении своих коллег — серьезных композиторов симфонической и камерной музыки.

Это было первое обстоятельство.

Вторым обстоятельством оказалось то, что ко второй половине тридцатых годов уже сложился быт кремлевского сталинского двора. И, как каждый двор, сталинский двор начал формировать свой собственный стиль и свои вкусы во всем, в том числе и в музыке. Эти музыкальные вкусы находили свое выражение в программах кремлевских правительственных концертов, которые вначале совершенно не включали инструментальной музыки,

но были насыщены оперными ариями и дуэтами, балетными номерами и особенно всеми видами фольклора.

С весны 1936 года музыкальные вкусы советского правительства впервые приняли форму определенной музыкальной политики. Первыми уверенными агрессивными действиями этой политики оказались две статьи в «Правде» против музыки Шостаковича — оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей».

В конце 1935 года дошла очередь до инструментальной музыки, вернее, до ее исполнительских кадров. Толчок к этому был дан в тот вечер этого года, когда молодые музыканты — пианисты и скрипачи — победители большого всесоюзного конкурса выступили в Кремле перед Сталиным и его приближенными. Вождь Советского Союза чрезвычайно заинтересовался новой для него в то время областью искусства и обратил особенное внимание на выдающиеся музыкально-технические достижения своих молодых талантливых граждан. Необыкновенный интерес вызвал у Сталина скрипач Буся Гольдштейн — тогда еще совсем мальчик, 12-13 лет. Тогда же после концерта Сталин долго беседовал с Бусей, угощал его конфетами и сделал ему ряд подарков. В следующие же дни после этого «исторического события» произошли большие перемены в положении всех вообще музыкантов-исполнителей Советского Союза.

В Московской консерватории были учреждены специальные стипендии для наиболее талантливых студентов, были повышены ставки профессуре и концертантам. А Буся Гольдштейн и другие молодые талантливые скрипачи получили в постоянное пользование великолепные скрипки Страдивариуса и Гварнери из государственной коллекции. Когда же в последующие годы — 1936-м и 1937-м — советская музыкальная молодежь одержала ряд блестящих побед на международных конкурсах в Варшаве, Вене и Брюсселе, то музыканты вообще заняли одно из самых привилегированных мест в советском обществе, сравнявшись по положению с актерами лучших театров, а в некотором смысле даже и перегнав их.

Победители заграничных конкурсов получили ордена и квартиры в Москве. Скрипач Давид Ойстрах получил, кроме того, и автомобиль. Ордена и почетные звания получили и наиболее

выдающиеся профессора Московской и Ленинградской консерваторий и, конечно, знаменитый Столярский в Одессе. Музыкантом в Советском Союзе стало быть почетно, приятно и выгодно во всех отношениях. К 1937 году представители всех других профессий интеллигентного труда — учителя, врачи и даже инженеры — оказались стоящими на советской социальной лестнице значительно ниже музыкантов. На равном уровне стояли лишь актеры и писатели. Выше же были только чекисты, партийные и правительственные руководители и генералитет Красной армии.

Что послужило причиной этого возвышения музыкантов-инструменталистов? Этой причиной оказалось третье обстоятельство: советское правительство увидело в молодых советских виртуозах могущественное средство для поднятия престижа Советского Союза в мировом общественном мнении. Музыкантам надлежало продемонстрировать всему миру достижения советской власти в области культуры. Они должны были стать живым опровержением всего того плохого, что говорилось и писалось о Советском Союзе, ибо что может возбудить в людях большую симпатию, нежели хорошая музыка, и от чего может все на свете представиться в розовом свете, как не от той же прекрасной всепокоряющей музыки?

Кроме того, советским музыкантам выпадала еще одна чрезвычайно важная и конкретная задача: они должны были во всем мире ослабить впечатление от начинавшегося ежовского террора, от больших процессов и массовых казней. Они должны были сбалансировать общественное мнение. И, наконец, советские музыканты должны были стать одним из главных средств культурных связей с заграницей. Эти связи тогда были нужны советскому правительству, так как враждебный капиталистический мир был еще велик и силен и был расколот на две части, между которыми приходилось лавировать: то заискивать, то угрожать, иногда менять курс — улыбаться и расшаркиваться там, где это было нужно, а где можно — показывать зубы.

Вот это и было третьим обстоятельством, привлечшим исключительное внимание советского правительства к вопросам музыки. И насколько важным оказалось это обстоятельство, видно из того, что в угоду ему пришлось на долгое время отказаться

от развития и доведения до конца ортодоксальной внутренней советской музыкальной политики «социалистического реализма» в музыке. Во всяком случае, это нужно отнести к области чисто инструментального, симфонического музыкального творчества, наиболее «экспортного» из всех видов музыки. Потому что к международным успехам советских пианистов и скрипачей оказалось в высшей степени выгодным и уместным присоединить также и успехи композиторов, тем более что для этого приходилось затрачивать совсем незначительные усилия, — вместо всегда сложной и рискованной процедуры посылки за границу живых людей, нужно было посылать всего лишь партитуры — неодушевленные предметы, без сомнения, не подверженные влияниям антисоветской пропаганды. Вот по этой причине и пришлось допустить относительную свободу творчества в симфонической музыке — своего рода «тактическое отступление», или музыкальный нэп.

Эта же причина привела и к прекращению первой опалы Шостаковича после премьеры его Пятой симфонии — первой симфонии, которая, будучи экспортирована, принесла столько славы новейшему периоду русской музыки. С этой симфонии начался последний ренессанс русского музыкального искусства, продолжавшийся, ввиду возникшей вскоре войны, в течение целых десяти лет. И успехи русской музыки достойным образом украшали и дополняли, перед лицом демократического мира, успехи Красной армии. И звуки Седьмой симфонии Шостаковича, написанной в Ленинграде в дни немецкой блокады, вторили раскатам сталинградской победы.

Только когда окончательно исчезла необходимость завоевания симпатий мирового общественного мнения и необходимость культурного экспорта — только тогда вновь проявилась на сцене музыкальная политика советского правительства в еще более откровенной и агрессивной форме, нежели в 1936 году.

Теперь уже не было больше надобности в симфонической музыке того рода, который так любит ненавистный Запад. И теперь уже не существовало причин, в силу которых советских симфонистов нельзя было заставить писать то, что нужно, и так, как нужно писать, с точки зрения советского правительства.

Негативные идеи Кремля в области музыки были сформулированы в начале 1936 года в двух статьях против Шостаковича. А через несколько недель после этого советское правительство совершенно ясно выразило и свои позитивные музыкальные вкусы при следующих обстоятельствах.

В начале лета 1936 года приехал в Москву на гастроли Ленинградский Малый оперный театр (бывший Михайловский) и привез целый ряд своих постановок, в том числе и оперу молодого ленинградского композитора Ивана Держинского «Тихий Дон», на сюжет одноименного романа Михаила Шолохова. Сталин со своими коллегами посмотрел «Тихий Дон», вызвал композитора к себе в ложу, сказал ему несколько милостивых слов и выразил благодарность за первую удачную попытку создания новой советской оперы.

Действительно, надо признать, что «Тихий Дон» обладал всеми признаками добропорядочного, с точки зрения Сталина, музыкального произведения и находился вполне на генеральной линии советской музыкальной политики. Во-первых, это была опера, т.е. сочинение музыкально-вокальное, а не чисто инструментальное, симфоническое. Во-вторых, опера была написана на политически безупречный сюжет одного из самых любимых советских писателей. В-третьих, опера была написана вполне в традициях доброй старой музыки, с благозвучными гармониями, без всяких диссонансов и прочих подозрительных формалистических новшеств. В-четвертых, «Тихий Дон» был насыщен интонациями казачьего песенного фольклора и даже заключал в себе одну действительно хорошую казачью песню — «От края и до края»... Что нужно было еще? И разве могло иметь значение то, что опера Держинского была незрелым и плоским произведением, не содержащим ни одной интересной, живой музыкальной мысли... Музыка ее — рыхлая и бесформенная, примитивно гармонизованная — была еще к тому же на редкость скверно инструментована.

На следующий же день все газеты напечатали официальное сообщение о вызове Ивана Держинского в ложу к Сталину. О великих музыкальных достоинствах «Тихого Дона» были написаны десятки глубокомысленных статей. Сам Держинский получил ор-

ден Ленина, главный дирижер Ленинградского Малого оперного театра Самуил Абрамович Самосуд тоже получил орден Ленина, звание народного артиста Советского Союза (высшее звание в иерархии советского искусства) и, что особенно замечательно, был из Ленинграда переведен в Москву и назначен ни много ни мало главным дирижером Большого театра — лучшего оперного театра России. Специально для Самосуда была даже, впервые в истории этого театра, учреждена должность «музыкального руководителя».

С этого времени — слета 1936 года — Дзержинский и Самосуд начинают задавать тон всему серьезному музыкальному творчеству в Советском Союзе. Оба они, вплоть до конца опалы Шостаковича, т.е. до начала 1938 года, делаются непререкаемыми государственными авторитетами в вопросах музыки, заняв в советском музыкальном мире положение почти что равное положению Исаака Дунаевского — знаменитого композитора легкой музыки.

Самосуд был, без сомнения, опытным и знающим оперным дирижером, хотя и большим карьеристом и человеком исключительного нахальства. Дзержинский же был в высшей степени посредственным композитором, недоучившимся и достаточно бездарным. Интересно было наблюдать, как этот молодой недоучка, волею Сталина ставший одним из вершителей судьбы советской музыки, сам постепенно стал проникаться искренним сознанием своей собственной значительности. Он опубликовал в «Советском искусстве» большую статью о проблемах советского музыкального творчества, в которой доказывал, что овладение композиторской техникой для гениальных композиторов не обязательно. Можно было вполне обходиться и без излишнего мастерства. Важно было чувствовать дух народного творчества и уметь претворять его в своих произведениях. Как пример приводил он Мусоргского, гениального полудилетанта, который, по его мнению, сделал более ценный вклад в русскую музыку, нежели такой блестящий мастер и знаток оркестровки, как Римский-Корсаков. Из этого частного случая пытался Дзержинский вывести некий общий принцип. А в подтексте статьи чувствовался еще более яркий исторический пример преимущества гения перед мастерами — самого Ивана Дзержинского перед всеми прочими русскими композиторами.

С 1938 года начался «музыкальный нэп». С этого времени и вплоть до опубликования знаменитого постановления о композиторах 10 февраля 1948 года в советской музыке существовали как бы две линии. Одна из них продолжала ортодоксальную музыкальную советскую политику социалистического реализма в музыке. Эта линия предназначалась исключительно для «внутреннего потребления», и на ней по-прежнему находились композиторы массовых песен и плясок, и особенно область национальной музыки окраинных республик Советского Союза, которую как раз с этого времени начали энергично развивать. Но эта «внутренняя» линия советской музыки была в течение этого десятилетия, пожалуй, даже несколько в тени, по сравнению со второй «внешней» линией, той, которую определяли действительно выдающиеся русские композиторы, воспользовавшиеся счастливой возможностью почти полной свободы творчества, предоставленной им случайным стечением политических обстоятельств. За это время эти композиторы создали много по-настоящему талантливой интересной музыки. И это был последний взлет русского музыкального творчества, последний порыв закатывающейся большой культуры.

Как видно из вышеизложенного, история музыкальной жизни Советского Союза значительно отличалась от истории советского театра. Театр пришел к единому знаменателю социалистического реализма на целых десять лет раньше музыки.

Внимание, которое уделяло советское правительство театру и музыке в различные годы своего существования, можно выразить схематически диаграммой, особенно наглядной, если мы примем уровень внимания к вопросам кино за некий постоянный максимум. Еще в 1920 году Ленин сказал, что «из всех искусств самое важное для нас — кино», и с тех пор советское правительство никогда не нарушало этого завета своего учителя.

Интересно также сравнить условия оплаты труда людей театра и музыки до 1935 года и после.

В 1934 году профессор консерватории получал в месяц 400 рублей, доцент 200-250, музыкант первоклассного симфонического оркестра — 400-500 рублей.

В этом же году актер среднего положения получал в месяц 500-600 рублей, актер высокого ранга — 1000-1500 рублей,

выдающиеся актеры — 2000 рублей. Но основная разница между заработками актеров и музыкантов заключалась не в месячном твердом жалованье, а во всякого рода дополнительных приработках, которых было в те годы очень много в театре и почти совсем не было в чисто музыкальных учреждениях. Так например, в 1934 году мое официальное жалованье в театре было всего 320 рублей в месяц, но на самом деле я никогда не получал меньше 550—600 рублей при помощи каких-то махинаций бухгалтерии и хитроумных комбинаций со сведениями о несуществующей переработке, подаваемых нашим инспектором оркестра. Государственная финансовая дисциплина была в те времена не очень обязательной для такого значительного учреждения, каким был театр имени Вахтангова.

Кроме моего жалованья в театре, я получал деньги за музыку, которую писал для спектаклей в подшефных нашему театру рабочих клубах, в колхозных театрах (в ведении театра имени Вахтангова находились все колхозные театры Горьковского и Кировского краев — бывших Нижегородской и Вятской губерний). Я писал также музыку и для наших молодежных бригад, выступал на концертах, играл вместе с нашим оркестром по радио и т.д. В общем, я никогда не зарабатывал меньше 1000 рублей в месяц. Актеры же, даже среднего положения, редко зарабатывали меньше 2000-3000 рублей в месяц. Они снимались в кино, ставили спектакли в других небольших театрах, занимались с актерами-любителями в клубах. Известные же первоклассные актеры зарабатывали деньги невероятные. В этом отношении их можно, пожалуй, сравнить разве что с голливудскими звездами. В самом же Советском Союзе совершенно не было групп населения, которые могли бы выдержать сравнение с ними в финансовом отношении.

Так, например, наш первоклассный актер Рубен Николаевич Симонов получал в 1935 году 2000 рублей театрального жалованья ежемесячно. В своей театральной студии, которой он руководил, он получал еще 3000 рублей. В кино, где он часто снимался, он зарабатывал 5000-6000 рублей в месяц; за одно десятиминутное выступление в концерте он брал 400—500 рублей. Ежегодно он приглашался режиссировать физкультурный парад на Красной площади, и за эту работу, отнимавшую одну неделю времени, он получал 35 000 рублей. Нужно еще иметь в виду, что чем лучше



1

был актер и чем больше получал он в театре жалованья, тем меньше был он за это жалованье занят, так как всегда существовала рядом со шкалой жалованья также и шкала норм. Так, например, молодой актер за свои 400 рублей обязан играть 20 спектаклей в месяц и обычно играл их. А наш знаменитый Щукин за ежемесячные 3000 рублей (в 1935 году) должен был выступить всего 7 раз. Фактически же он почти никогда не выполнял и этой нормы, редко бывая занят более 4—5 раз в месяц.

В этом отношении на первом месте были лучшие певцы Большого театра, которые при жалованье в 5000 рублей должны были спеть всего три (!) оперы в месяц.

Нелишним будет для сравнения привести заработки советских граждан других профессий. В те годы, о которых идет речь — 1934-1935-й, — амбулаторный врач в Москве получал 300-350 рублей в месяц, инженер 500—600 рублей, главный инженер большого завода 900-1100 рублей. Средний рабочий — 200-250 рублей, уборщица — 80-100 рублей в месяц.

Разницей в зарплате не ограничивалось в те годы различие условий жизни служащих театров и деятелей чистой музыки. В Советском Союзе всегда был и есть целый ряд вещей, которые невозможно купить ни за какие деньги, не имея на то специального разрешения. Вот этих-то хороших вещей и не было у музыкантов, даже самых видных. Не было у них ни хороших столовых, ни домов отдыха с собственными яхтами, ни закрытых распределителей, где можно было купить вещи, о которых все другие советские граждане могли только мечтать. Не было у профессоров консерватории (так же, как и у самых выдающихся виртуозов) и хороших квартир со всеми удобствами, какие имели почти все артисты лучших театров Москвы.

Мой профессор Д.М. Цыганов — превосходный скрипач, музыкант мирового класса — жил со своей женой в маленькой комнате (18 кв. метров) в коммунальной квартире дома № 20 на Сивцевом Вражке. В квартире этой, кроме него, жило еще 4 семьи. Жена моего профессора была пианистка, студентка Московской консерватории и должна была ежедневно много заниматься на своем инструменте. Перед выпускными экзаменами ей пришлось играть также и по ночам, так как дневных не хватало на подготовку экзаменационной программы, ввиду того что комнату

приходилось отдавать для занятий ее супругу. И вот их соседи по квартире не выдержали этой непрерывной пытки музыкой и объявили двум молодым музыкантам беспощадную войну. Они наливали им керосин в бифштексы и в супы, колотили ногами и руками в стены и в двери, перерезали электрические провода. Но ничто не помогало: храбрые музыканты не сдавались. Жена моего профессора прекрасно окончила консерваторию, а сам Д.М. Цыганов занимался ежедневно по 4-5 часов и приготавливал в год несколько новых концертных программ.

Надо сказать, что частных уроков в Советском Союзе никто не дает, в том числе, конечно, и профессора музыки. Частные уроки считаются уделом лиц свободной профессии и облагаются непомерными налогами. Но дело не в налогах. Гораздо важнее то, что лица свободных профессий являются, по мнению советского правительства, категорией граждан, не изживших еще «пережитков капитализма в сознании», а потому неполноценных и даже опасных в политическом и социальном отношении. Поэтому и Д.М. Цыганов не имел частных уроков, хотя перед моим поступлением в консерваторию он несколько раз занимался со мной совершенно бесплатно, подготовив меня к вступительным экзаменам.

Однако тогда же, в годы 1933—1935-й, существовали музыканты, которые хотя формально и не имели всех «закрытых» благ закулисной театральной жизни, но зато зарабатывали такие огромные деньги и пользовались такой огромной любовью всех без исключения слоев советского общества, в том числе и самых влиятельных, что без труда получали все преимущества, какие только могли иметь привилегированнейшие из советских граждан. Это были музыканты известных джазов, достигших как раз к этому времени зенита своей всенародной славы и популярности. Известные руководители советских джазов — Александр Цфасман, Леонид Утесов, Яков Скоморовский — зарабатывали несколько десятков тысяч рублей в месяц, и их музыканты — не менее 5000 рублей. Как далеко до них было скромным профессорам Московской консерватории!

Огромные деньги зарабатывали и театральные композиторы, получавшие кроме основной суммы за заказанную музыку еще и «авторские» с каждого спектакля (обычно 5 процентов с валю-

вого сбора). Это было естественно, так как данную категорию музыкантов можно было вполне причислить к людям театра. Например, наш заведующий музыкальной частью Александр Александрович Голубенцев — композитор, безусловно, весьма посредственный — зарабатывал несколько десятков тысяч рублей в месяц своей «музычкой», которую он быстро и ловко сочинял для многочисленных московских театров, иногда продавая в несколько разных мест один и тот же материал.

К концу тридцатых годов, когда музыка находилась на линии важных государственных интересов, положение сильно изменилось.

В 1939 году основное жалование актерам увеличилось примерно в полтора раза, но зато приработков стало значительно меньше, а часто и совсем не бывало, и общий месячный заработок заметно понизился. Заработки же музыкантов сильно увеличились. Профессор консерватории — глава кафедры — получал 1500 рублей в месяц, профессор-ординатор — 900 рублей. Солисты зарабатывали большие деньги. Ойстрах получал 500 рублей за десятиминутное выступление. В оркестрах ставки были от 700 рублей до 1200 (концертмейстер) в симфонических и от 600 до 1100 рублей (концертмейстер) в оперных.

А опытный врач в амбулатории или в больнице по-прежнему получал свои 350 рублей в месяц, учитель — 300 и хороший инженер — 700 рублей. Средний рабочий приносил домой 300-350 рублей, а уборщица в учреждениях — 100-120 рублей в месяц...

Для работников искусства еще в двадцатых годах были установлены следующие почетные звания:

- 1) Заслуженный артист республики;
- 2) Заслуженный деятель искусств;
- 3) Народный артист республики.

В 1936 году был торжественно установлен высший титул в иерархии искусств —

- 4) Народный артист Советского Союза.

В день официального установления этого титула, он был пожалован тринадцати выдающимся деятелям советского театра, в том числе Станиславскому и нашему Борису Шукину. Ни одного музыканта не было в числе этих тринадцати. Дирижер Самосуд

был первым музыкантом, получившим звание народного артиста Советского Союза, и это случилось только в конце 1936 года.

Чрезвычайно мало было вначале музыкантов и среди работников искусств, награжденных орденами. Начиная с 1934 года началась раздача орденов режиссерам и артистам кино и театров — в первое время в умеренном количестве, а затем все более и более щедро. К 1938 году ордена на людей искусства сыпались как из рога изобилия. Началась какая-то орденоносная вакханалия. К этому времени в число награждаемых входили уже и музыканты-композиторы, лауреаты международных конкурсов, профессора консерватории. Конечно, во многих случаях ордена получали люди в высшей степени достойные, много делавшие на поприще искусства, но еще больше было несправедливых случайностей, когда орден сваливался на голову человека так же неожиданно и незаслуженно, как на другого внезапный ночной арест.

Так, один из моих товарищей — тоже ученик Цыганова — Давид Штильман после окончания им консерватории по классу скрипки получил место дирижера в московском цирке. Место было, безусловно, плохое, и мы все искренне жалели нашего товарища. Особенно огорчен был сам Цыганов тем, что его ученик — превосходный скрипач — должен был дирижировать в цирке всякие марши и галопы, аккомпанируя наездникам, клоунам и дрессированным медведям. Но не прошло и полгода, как был в Москве отпразднован двадцатый юбилей всех советских цирков и «Правда» напечатала длинный список цирковых артистов, награжденных орденами. Все получили ордена: жонглеры, фокусники, акробаты, дрессировщики морских свинок, музыкальные клоуны и девушки, ходившие по проволоке с большими зонтиками. Получил орден «Знак Почета» и наш Давид и тем сразу стал положению в советском обществе не только на десять голов выше нас всех, но и выше нашего профессора Цыганова, у которого тогда не было еще никакого ордена.

В том же самом списке награжденных цирковых деятелей на самом первом месте стояло и имя начальника главного управления цирков СССР Владимира Петровича Беллера, получившего за свое выдающееся руководство цирковыми делами высокий орден Трудового Красного Знамени. А через три месяца после этого в газете «Советское искусство» был опубликован новый приказ

председателя Комитета по делам искусств, который гласил, что «за полный развал работы государственного управления цирков СССР снять с должности начальника управления В.П. Беллера и направить на периферию на менее ответственную работу...».

Уже во время войны Беллер был директором Кисловодской филармонии, в которой я тогда служил, и внушительный орден Трудового Красного Знамени все еще красовался на его груди. Ордена в Советском Союзе отбирают только при аресте.

Один из молодых актеров Вахтанговского театра — симпатичный и довольно способный малый — по имени Андрияша Тутышкин был приглашен сниматься в фильме режиссера Григория Александрова «Волга-Волга». Андрияша страшно гордился этим приглашением, и мы все ему завидовали. Но фильм вышел плохой и безвкусный и среди интеллигентной московской публики не имел никакого успеха, и наш Андрияша как-то сразу приумолк и стал избегать говорить о своем кинодебюте, да и действительно хвастаться было особенно нечем. Прошел почти год после первого появления на экране «Волги-Волги», когда неожиданно появился в «Правде» список награжденных участников фильма. Список был длинный. Сам Александров и его жена — Любовь Орлова, исполнительница главной роли — получили по ордену Ленина (высший орден Советского Союза). Не был забыт и Андрияша Тутышкин, которому дали орден «Знак Почета». Он сам рассказывал нам, что его родной брат, прочитав в газете о награждении, был так возмущен несправедливостью судьбы и правительства, что разорвал газету, плюнул на пол и убежал из дома.

Но иногда орденоносная фортуна играла и злые шутки. Так, например, в конце 1939 года должен был особенно торжественно праздноваться двадцатилетний юбилей «самого важного из всех искусств» — советского кино. Был составлен и уже одобрен начальством грандиозный список награжденных орденами. В последний момент попал этот список, как обычно, к самому Сталину. И надо же было так случиться, что

как раз за несколько дней до того посмотрел Сталин американский фильм «Большой вальс» — из жизни композитора Иоганна Штрауса, с Милицей Корьюс в главной роли. Этот фильм попал в руки Красной армии при оккупации восточной Польши и вызвал в Советском Союзе настоящий фурор. Понравился «Большой вальс» и вождю народов. И вот он взял в руку карандаш и перечеркнул крест-накрест весь список награжденных киноработников. «Вот когда научатся делать такие фильмы, как "Большой вальс", тогда мы им дадим ордена. А сейчас еще рано...» — сказал Сталин начальнику Главного управления кинематографии.

В учрежденном в 1935 году Комитете по делам искусств начало функционировать и Главное музыкальное управление, сначала как один из отделов Комитета по делам искусств. Но так как интерес к музыкальным делам у правительства шел в это время crescendo, то уже в будущем, 1936 году Главное музыкальное управление разрослось в отдельное учреждение, только формально подчиненное председателю Комитета по делам искусств, а в действительности получившее все полномочия для проведения государственной музыкальной политики. А, как всегда бывает в Советском Союзе, вместе с политическими полномочиями получило музыкальное управление и превосходный новый пятиэтажный дом на улице Вахтангова, совсем неподалеку от нашего театра, куда немедленно и переехало из большого неудобного помещения Комитета по делам искусств на Старой площади в Китай-городе.

Немедленно вслед за организацией государственных учреждений, руководящих искусствами, советское правительство столкнулось с проблемой подбора кадров администраторов и чиновников для этих учреждений. Среди партийцев второй и третьей величины нашлось небольшое количество интеллигентных людей, любителей театра, которые и были назначены на руководящую работу в Комитет по делам искусств. К числу таких партийных меценатов принадлежали и первый председатель комитета Керженцев, и его заместитель — начальник управления театров Боярский. Но людей, знающих и любящих музыку, среди партийцев не оказалось. И в этом случае, как и во многих других, советское правительство

предпочло поставить на руководящие посты в новой музыкальной администрации людей совершенно невежественных, но зато надежных и политически проверенных.

Первым начальником Главного музыкального управления был Шатилов — человек грубый и неинтеллигентный. Попал он на этот пост из НКВД, где служил в средних чинах, чем-то проштрафился и был разжалован. Конечно, для него было обидным понижением — из такого солидного учреждения, как НКВД, вдруг быть назначенным в какое-то музыкальное управление. Но духом он не упал, а в наступившие скоро ежовские времена решил вспомнить свои былые чекистские дни и применить принципы и методы работы политической полиции и в новой сфере своей деятельности. Да и то сказать! Страна кишмя кишела шпионами и диверсантами. Почему можно было предположить, что область музыки составляла исключение в этом смысле? Чем она была лучше всяких других областей жизни Советского Союза? Не правильное ли было бы предположить, что и в музыке дело обстоит нечисто и что священной обязанностью Главного музыкального управления является высшая форма бдительности и беспощадное разоблачение врагов народа хитро скрывавшихся под маской невинных музыкантов?

Первым делом Шатилов обезопасил самого себя и все музыкальное управление от проникновения шпионов и от могущих иметь место актов диверсии и саботажа. Он учредил при входе в управление комендатуру, поставил часовых и организовал «бюро пропусков». Чтобы попасть в здание музыкального управления, нужно было оставлять паспорт в комендатуре и получать сложный пропуск, с отмеченным временем выдачи, который нужно было предъявлять для отметки всем чиновникам, с которыми приходилось иметь дело. Затем Шатилов начал большую чистку среди музыкантов. Он запретил все гастролы иностранных артистов, резонно предположив, что уж эти-то артисты наверное являются настоящими шпионами. Аргентинский джаз Бьянко, гастролеровавший тогда в летнем театре в «Эрмитаже», получил приказ выехать за границу в 24 часа. Музыканты голландского джаза, игравшие в кинотеатре на Арбатской площади, не отделались так счастливо и были все арестованы по обвинению в шпионаже. Шатилов всячески старался ввести систему доносов среди москов-

ских музыкантов. Он вызвал к себе в кабинет профессоров консерватории и предложил им составлять докладные записки с жалобами и с доносами на своих коллег. Профессора отказались и даже поехали жаловаться к председателю Комитета по делам искусств — Керженцеву.

Решил развернуть усиленную сыскную деятельность Шатилов и во время Всесоюзного конкурса пианистов, состоявшегося в Москве в 1937 году. Уже после того как прошли первые два тура конкурса и выявились участники третьего, заключительного тура, Шатилов произвел тщательную политическую проверку будущих лауреатов с похвальной целью не допустить, чтобы призы и почетные титулы победителей достались вражеским элементам. Молодые музыканты были крайне удивлены, когда в последние, решающие дни конкурса, требующие от участников предельного физического и нервного напряжения, их стали вызывать на неприятные, утомительные допросы к начальнику. Старания Шатилова не пропали даром. Бдительность восторжествовала. У пятнадцатилетней пианистки Жени Ярмоненко оказался арестованным дядя. Молодой армянский пианист Арам Татулян жил в квартире своего недавно арестованного отчима. Нашлись арестованные и в семьях других пианистов. Год-то ведь был тогда 1937-й!

Шатилов инкриминировал всем «связь с врагами народа» и отстранил от участия в заключительном туре конкурса. Весь конкурс оказался сорванным. В консерватории воцарилось смятение. Никто не мог понять, что случилось. Поехали к высшему начальству выяснять и жаловаться. И вот тут-то оказалось, что Шатилов плохо рассчитал и переусердствовал. Одно дело — по ночам приходиться и без шума арестовывать людей, а другое дело — срывать Всесоюзный конкурс пианистов, да еще как раз в тот год, когда молодые советские музыканты выиграли ряд международных конкурсов в Вене, Варшаве, Брюсселе и разнесли славу о музыкальных достижениях Советского Союза по всему миру. Срыв конкурса пианистов превращался в удар по всей музыкальной политике правительства, и этого допустить было нельзя. Как всегда в таких случаях, арестовали самого Шатилова, обвинив его во вредительстве и в троцкизме, а конкурс приказано было довести до конца. И счастливые молодые пианисты и пианистки благополучно сыграли в последнем туре и получили призы, а вскоре и ордена.



Кто же был все-таки виноват во всей этой трагикомедии? Шатилов ли или те, кто назначил незадачливого чекиста руководителем русского музыкального искусства?

После Шатилова начальником Главного музыкального управления был назначен Гринберг — человек гораздо более культурный и мягкий, хотя и не музыкант. При нем было создано несколько хороших музыкальных коллективов, которые все вместе составили группу так называемых «правительственных ансамблей» под официальным названием «Государственные музыкальные коллективы Советского Союза». Еще во времена Шатилова был создан первый из этих коллективов — Государственный симфонический оркестр СССР. При Гринберге были организованы: Государственный оркестр народных инструментов, Государственный духовой оркестр, Государственный ансамбль танца народов СССР, Государственный хор и, наконец, Государственный джаз СССР.

Эти оркестры и ансамбли формировались в порядке обязательной мобилизации из лучших музыкантов Советского Союза и были поставлены с самого начала в исключительно привилегированное положение по сравнению со всеми другими оркестрами как в отношении жалования, так и в смысле условий работы.

В начале 1939 года Гринберга сняли с работы и на его место назначили Владимира Николаевича Сурина, который и по настоящее время является начальником Главного музыкального управления.

Сурин — человек грубоватый и не слишком интеллигентный, однако не глупый и довольно способный администратор. Сам он в прошлом был трубачом в провинциальном духовом оркестре и, вероятно, по этой причине чувствовал симпатию к музыкантам-духовикам и вообще к проблемам музыки для духовых оркестров.

На других постах музыкальной администрации, в том числе на весьма ответственных, еще долгое время сидели партийные чиновники — тупые и невежественные, плохо понимавшие разницу между музыкальным учреждением и пивным заводом или фабрикой резиновых изделий, которыми они руководили раньше.

Я беру на себя смелость утверждать, что и до сих пор сидят руководители такого рода в ряде музыкальных учреждений Советско-

го Союза. Ибо такова уж сама природа партийного государства, а как известно — «гони природу в дверь, она влетит в окно»...

Весьма оригинально проявили себя эти музыкальные администраторы летом 1940 года, когда вышел новый закон об обязательном введении восьмичасового рабочего дня во всех учреждениях Советского Союза.

В оперной студии Московской консерватории, помещавшейся в том же доме, что и музыкальное управление, директор вывешивал строгий приказ о необходимости всем служащим, певцам и музыкантам работать полных 8 часов. Было составлено подробное расписание репетиций и спектаклей с таким расчетом, чтобы новый закон правительства был выполнен с величайшей точностью. Составлено было такое расписание и на те дни, когда в студии шла новая постановка оперы Чайковского «Евгений Онегин». Как обычно, было предусмотрено, чтобы артисты и музыканты были заняты на спектакле вечером 3,5 часа, а днем на репетиции 4,5. Но тут директор столкнулся с неожиданной проблемой, поставившей его на некоторое время в тупик. А как быть с певцом, певшим Ленского? Ведь Ленского, как известно, убивают на дуэли еще в конце второго акта, и таким образом исполнитель этой роли оказывается свободным на целый час раньше своих коллег, т. е. вместо восьми часов работает всего семь.

Конечно, такого вопиющего нарушения правительственного постановления допустить было невозможно, и директору пришлось искать выход. Он нашел его. Он издал приказ, в котором певцу, исполняющему партию Ленского, предлагалось не разгримировываться после смерти на дуэли, а находиться в гриме и костюме в артистическом фойе вплоть до конца оперы. И бедный Ленский сидел в своей тяжелой меховой шубе и в бобровой шапке в фойе, терпеливо читал книгу и, только услышав заключительную фразу Онегина — «...позор, тоска, о жалкий жребий мой!», — стремглав бежал к себе в уборную и срывал с себя и шубу, и шапку, и парик.

Тем же летом 1940 года я лично был свидетелем конфликта, возникшего между директором городского парка в одном из южных городов и дирижером духового оркестра. Директор парка еще ранней весной заключил с духовым оркестром контракт, по которому оркестр обязывался играть на открытой эстраде парка в течение

летнего сезона для развлечения и удовольствия гуляющих, как то и полагается во всяком порядочном городском парке. Но вот вышел правительственный декрет о восьмичасовом рабочем дне, и директор парка потребовал от дирижера духового оркестра, ни много ни мало, чтобы музыканты дули в свои трубы, кларнеты и гобои восемь часов в сутки без перерыва. Так и не удалось уговорить директора парка и доказать ему, что его требование физически невыполнимо. «Правительство лучше вас знает, что выполнимо, а что нет...» — твердил он упрямо. А так как начальник местного отдела музыки присоединился к этому мнению, то городской парк так и остался без музыки в течение всего лета 1940 года.

Как напоминают мне все эти факты один старинный анекдот о том, как глухой старый генерал от артиллерии впал в немилость у царя и был назначен директором провинциального оперного театра. Обследуя деятельность своего театра, генерал обратил внимание на оркестр и остался недоволен его работой. Он издал следующий приказ по этому поводу:

«Производя обследование высочайше вверенного мне театра, обнаружил, что музыканты оркестра относятся к своему делу нерадиво и достойны всяческого порицания и наказания. Так, некоторые музыканты играют на больших скрипках, держа их по лености своей не под подбородком, как то следует, а промеж ног. А другие музыканты, тоже по причине крайней лености, не играют все время без перерыва, а делают непозволительные остановки во время игры.

Отныне приказываю:

Во-первых, все скрипки, а том числе и самые большие, держать исключительно под подбородком.

Во-вторых — как только дирижер взмахнул палочкой, начинать играть всем сразу и играть все время без перерыва».

Но это ведь был только анекдот.

**Б**ольшая чистка 1937 года коснулась музыкальной жизни Советского Союза еще в меньшей степени, нежели театра. В театре если и не было массовых арестов, то идеологический нажим и борьба за полное утверждение социалистического реализма достигли к этому времени высшего напряжения и вскоре получили свое победное завершение в деле Мейерхольда. В музыке же наоборот, уже ко второй половине 1937 года наметилось ослабление опалы Шостаковича и вообще некоторое разряжение атмосферы, воцарившейся с весны 1936 года после начала борьбы с формализмом. Станным образом антиформалистическая агрессия, начавшаяся со страниц «Правды» против Шостаковича, т. е. против музыки, в скором времени сошла с музыкальных рельс и продолжалась дальше уже в области других искусств, в первую очередь в театре. Утверждение социалистического реализма в музыке осталось тогда незавершенным. Выше я уже говорил о причинах этой десятилетней отсрочки. Мысль об исключительном значении музыки как средства улучшения международных отношений пришла советскому правительству как раз в этом же предсловутом 1937 году.

Интересно, что, кроме музыкантов, была еще одна группа советских граждан, которая также в том году достигла выдающихся международных успехов в своей области и также способствовала привлечению симпатий мирового общественного мнения к Советскому Союзу и к ослаблению впечатления от нараставшей ежовщины. Это были советские летчики. Чкалов, а за ним и Громов — прилетели в Америку через Северный полюс. Самолеты Водопьянова приземлились на Северном полюсе и высадили четырех отважных исследователей во главе с Папаниным. И вот самыми знаменитыми людьми в советской стране стали в тот год летчики и скрипачи. Пожалуй, к ним можно было бы присоединить и замечательного советского шахматиста Михаила Ботвинника, тогда же выигравшего какой-то трудный и большой международный турнир. На представителей этих трех профессий перенесли народные массы все свои открытые симпатии в 1937 году.

Все остальное казалось зыбким и призрачным. Сбитый с толку, ничего не понимающий обыватель с ужасом и недоумением смотрел, как летели в ежовскую мясорубку генералы, писатели, члены правительства, философы-марксисты, инженеры, ученые... Вчерашние кумиры сегодня оказывались фашистами, троцкистами, шпионами, бухаринцами, изменниками, диверсантами, саботажниками, врагами народа... Жизнь принимала характер нереальный, фантастический... И казалось, что во всей стране только летчики, музыканты и шахматисты стоят прочно на своих ногах. С ними можно было иметь дело без особенного риска для жизни, ими можно было свободно восхищаться, без боязни быть уличенными в симпатиях к врагам народа. И это были, без сомнения, славные ребята, никому не делавшие ничего плохого. Летчики храбро летали через Северный полюс, музыканты превосходно играли на своих скрипках и роялях, шахматисты блестяще обыгрывали своих противников. Портретами скрипача Давида Ойстраха пестрели первые страницы «Правды» и «Известий». Сталин снимался вместе с летчиками и с папанинцами. Он сам подарил Ботвиннику хороший автомобиль.

7 ноября 1937 года, в день годовщины Октябрьской революции, состоялся традиционный большой парад на Красной площади. Как всегда, после конца военного парада, началось прохождение многочисленных колонн гражданского населения. Помню, шли стройными рядами тысячи детей — учеников московских школ. Первая колонна несла огромные белые буквы на голубом фоне: *«Мы хотим быть летчиками»*. Вторая, не менее внушительная, колонна несла красные буквы на желтом фоне: *«Мы хотим быть скрипачами»*.

Блестящее положение, достигнутое музыкантами в Советском Союзе к 1937 году, отвело от них много серьезных неприятностей; которые были неминуемыми для всех других советских граждан. Достаточно было случайных встреч с кем-либо из крупных «государственных преступников», чтобы исчезнуть бесследно в одну из ночей. А вот скрипачи не исчезали! Хотя многие из числа выдающихся московских скрипачей были весьма хорошо знакомы с таким крупнейшим государственным преступником, как маршал Тухачевский, и встречались с ним довольно часто.

В 1934—1935 годах, будучи на первом курсе Московской консерватории, я слушал курс истории скрипки и ее мастеров, который читал выдающийся московский скрипичный мастер Евгений Витачек. Как-то на одной из лекций он объяснял нам внутреннее устройство скрипки и упомянул о «приборе для измерения дужки системы Тухачевского». Сейчас же на лектора посыпались недоумевающие вопросы. Оказалось, это был тот же самый Михаил Николаевич Тухачевский — прославленный маршал Красной армии, первый заместитель Ворошилова, герой Польского похода. С удивлением узнали мы, что скрипка была большой страстью маршала. Сам он играл довольно порядочно и, в первые годы после возвращения из германского плена во время Первой мировой войны, занимался ежедневно по несколько часов техникой скрипичной игры. Но что особенно замечательно — еще больше, чем играть на скрипке, любил он делать скрипки. Был он настоящим незаурядным скрипичным мастером. Еще в бытность его командующим польским фронтом в его вагоне была оборудована специальная мастерская. Большая скрипичная мастерская находилась также и в его особняке в Москве.

Тухачевский имел коллекцию великолепных итальянских скрипок, среди которых находились и Страдивариусы, и Гварнери, и Гваданини. Конечно, он питал симпатии ко всем вообще скрипачам, а некоторые из скрипачей Москвы пользовались особенным расположением маршала. Они часто бывали в его доме и играли с ним квартеты. Тухачевский привозил им из своих зарубежных командировок струны и ноты. Иногда то у одного, то у другого из скрипачей появлялась прекрасная итальянская скрипка. В середине тридцатых годов один из маститых профессоров консерватории получил превосходную квартиру в одном из новых московских домов. Эту квартиру он приобрел в обмен на одну из своих чудесных скрипок, которую отдал молодому талантливому скрипачу в полную собственность. Но откуда взялась квартира у молодого скрипача в Москве, да еще в первой половине тридцатых годов? Да если бы даже и была квартира, как мог бы скрипач обменять ее на что-либо, когда всякая продажа или меновые операции с жилищной площадью запрещены в Советском Союзе строго-настрого? У молодого талантливого скрипача и не было никакой квартиры. Это покровительствовавший ему маршал Тухачевский устроил хо-

рошую квартиру профессору консерватории с тем условием, чтобы тот отдал одну из своих скрипок своему молодому коллеге.

Можно себе представить, какая паника воцарилась среди видных московских скрипачей после ареста маршала в июне 1937 года! Но, по счастью, гроза прошла для них мимо. Дело ограничилось вызовами на Лубянку, допросами и строгими внушениями. Арестован не был никто. Во всяком случае, в связи с делом Тухачевского. Еще за несколько месяцев до этого дела, в самом начале 1937 года, была арестована небольшая группа студентов, главным образом композиторского факультета. Среди них был один из самых талантливых молодых композиторов по фамилии Киркор. Усилилась подозрительность на наших лекциях по политическим дисциплинам. Один раз я сам чуть было не стал жертвой этой подозрительности.

На одну из лекций по политической экономии (которые читал некий Седов) приехал специальный инспектор из Комитета по делам искусств. Наш преподаватель решил блеснуть подготовкой своего класса перед начальством и начал задавать нам довольно сложные вопросы. Достался вопрос и мне. Мне предложили объяснить разницу между интенсификацией труда в капиталистическом производстве и рационализацией — в социалистическом. Я начал с ортодоксальных объяснений в том плане, в котором нас учили, но вскоре легкомысленно уклонился в сторону, увлекся, стал импровизировать.

— Интенсификацию и рационализацию можно было бы сравнить с ударничеством и со стахановским движением, — высказал я мысль, которая только что пришла мне в голову.

— Вот это очень интересно! Развейте вашу мысль, товарищ Елагин, — оживленно сказал преподаватель, радуясь своемумышленому, как ему показалось, ученику.

— Рационализация лежит в основе стахановского движения... — продолжал я, ободренный интересом преподавателя, — ...а интенсификация, так же как и ударничество, есть не что иное, как увеличение количества выработки, в результате большего напряжения рабочей силы...

— Как, как? Повторите... — раздался ледяной голос с задней скамьи класса. Чиновник из Комитета по делам искусств подал первые признаки жизни. Я повторил еще раз мое определение

рационализации и интенсификации, но уже менее уверенным тоном.

— Откуда вы взяли эту типичную троцкистскую концепцию о труде? Кто вас научил сравнивать интенсификацию производства, порожденную эксплуататорскими стремлениями капиталистов, с нашим социалистическим ударничеством?

Я начал бормотать что-то не вполне внятное в оправдание. Тон чиновника и сама постановка вопроса не оставляли для меня сомнений. Я понял, что мое дело плохо. Преподаватель, бледный, молча сидел на своей кафедре.

«Хорошо будет, если я отделаюсь исключением из консерватории, — мелькали у меня мысли с быстротой молнии. — А вдруг что-нибудь похуже?»

— Я надеюсь, что товарищи выступят и дадут должный отпор странному заявлению товарища... Как ваша фамилия?.. товарищу Елагину, — продолжал чиновник, записывая мою фамилию в блокнот. Староста нашей группы — Коля Полудни, комсомолец из бывших рабфаковцев — поднял руку. Он долго говорил, разнес меня в пух и прах и в общем определил мое выступление как троцкистскую вылазку.

На следующий день меня вызвали в парторганизацию консерватории и долго допрашивали и пробирали. Самое неприятное было то, что почему-то никто не верил тому, что сказанное мною на лекции пришло мне в голову там же, на этой самой лекции. Меня допрашивали о том, кто мне внушил то, что я сказал? Какие запрещенные книги я прочитал? Кто мне дал эти книги? С какими троцкистами я был знаком лично? Кто арестован из моих родственников и друзей? В отчаянии после допроса в парторганизации пошел я, как всегда в трудных случаях, к моим милым вахтанговцам. В тот же день Куза позвонил по телефону в консерваторию и сначала говорил с директором А.Б. Гольденвейзером, а потом с секретарем парторганизации. Куза был очень умный человек и блестящий артист. С Гольденвейзером он говорил внушительно, но вежливо, давая мне самую лучшую рекомендацию, а с секретарем говорил грубо, просто кричал на него, требуя прекратить преследование молодых специалистов из-за пустяков, иначе он, Куза, найдет на него управу. Тогда, в начале 1937 года, театр Вахтангова был еще очень силен, а консерватория, вернее, советские



и партийные заместители в консерватории еще не чувствовали себя достаточно значительными, с точки зрения государственно-политического престижа. Дело мое было прекращено. Я был спасен.

Реальные результаты того музыкального нэпа, который был допущен правительством в области инструментальной музыки после премьеры Пятой симфонии Шостаковича, были велики. Они известны по эту сторону железного занавеса, может быть, даже лучше, чем в самом Советском Союзе. Пятая, Шестая, Седьмая, Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, его же квартет, квинтет и трио; Пятая и Шестая симфонии Сергея Прокофьева, его же Второй скрипичный и виолончельный концерты, скрипичная соната и Второй струнный квартет; Скрипичный концерт и семь последних симфоний Мясковского, в том числе одна из лучших — 21-я; много талантливых сочинений Кабалевского и Хачатуряна, в том числе чудесные фортепьянный, скрипичный и виолончельный концерты последнего — это далеко еще не полный список созданного русскими композиторами за десятилетие 1937—1947-й, которое по праву может быть названо последним Ренессансом музыкального искусства. И как-то стухевались в течение этих десяти лет все, столь многочисленные в советской музыкальной жизни, ловкачи и «арапы». Сгинули вапмовцы, исчезли со страниц «Советского искусства» имена Держинского и Самосуда, даже «сам» Дунаевский — этот музыкальный Калиостро нашего времени — притих и как-то поблек. Вся эта компания ушла в тень и терпеливо ждала целых десять лет, чтобы 10 февраля 1948 года снова появиться на советской музыкальной авансцене — появиться на этот раз в роли торжествующих, окончательных победителей.

После 1937 года в области серьезной симфонической музыки воцарилась нормальная атмосфера, в которой лучшие задавали тон. Кабалевский был назначен редактором журнала «Советская музыка», Шостаковича пригласили профессором композиции в Московскую консерваторию. Когда в 1940 году были выданы первые Сталинские премии, то премии за лучшие музыкальные сочинения получили Шостакович — за фортепьянный квинтет, Мясковский — за 21-ю симфонию и Прокофьев — за музыку

к фильму «Александр Невский». Как радовались все московские музыканты, когда не обнаружили в списках награжденных ни Дунаевского, ни Держинского. И, так как большинство людей любит носить розовые очки, любит надеяться и не замечать плохого и неприятного, то многие из музыкантов Советского Союза не видели и не хотели видеть в то время другую «внутреннюю» линию советской музыки — ортодоксальную советскую музыкальную линию, линию музыкального социалистического реализма, линию ВАПМа и «Проколл», статей 1936 года против Шостаковича, линию Дунаевского и Самосуда, личных музыкальных вкусов Сталина и Жданова, декрета 10 февраля 1948 года. А эта линия — генеральная линия советской музыки — ушла на время на второй план, слегка стусевалась, но отнюдь не исчезла, и каждый внимательный наблюдатель мог бы обнаружить ее во многих областях советской музыкальной жизни предвоенных лет.

На этой «внутренней» линии советской музыки целиком находились методы создания национального искусства. Я именно говорю об искусственных методах насаждения сверху национального искусства, а не о самом национальном искусстве. Искусство народов СССР создавали некоторые из этих народов сами так, как вообще создается всякое искусство — свободно и постепенно, пройдя перед этим предварительные стадии культурного развития, обязательно заключающие в себе законченный период формирования фольклора. Ибо, конечно, сам по себе фольклор, в его чистом виде — это еще не есть искусство. Так создали свое искусство маленькие в количественном отношении, но прошедшие большой исторический путь народы Грузии и Армении. Их искусство возникло естественно и непринужденно на основе богатого фольклора. Лучшие грузинские оперы композиторов Палиашвили, Баланчивадзе и Аракишвили написаны еще до Октябрьской революции, также как и опера «Алмаст» армянского композитора Спендиарова. И молодое поколение советских грузинских и армянских композиторов могло лишь продолжать естественный процесс дальнейшего развития своего национального искусства, что они и делали, иногда более, иногда менее удачно.

Но наряду с такими, вполне зрелыми в культурном отношении, народами есть в Советском Союзе народы, еще не вышедшие из предварительных стадий своего культурного развития. Эти на-

роды (к ним, в частности, принадлежат все среднеазиатские народы) уже создали свой фольклор, но для создания своего национального искусства еще не созрели.

И вот, у таких народов советская власть пытается в срочном порядке создать искусство искусственными методами. Пытается, но ей это не удается, несмотря на колоссальные затраты и огромные усилия. Ибо разве можно создать искусство насильственным методом, создать там, где для него нет естественной почвы? Не создала его и советская власть. И вместо подлинного музыкального искусства был противоестественным образом выращен некий уродливый гомункулус, получивший громкое название национального искусства народов Советского Союза.

Ни о чем так не любит говорить советская власть, как о своих достижениях именно в этой области музыки. Шостакович в своей речи на митинге Конгресса мира в Нью-Йорке в Медисон-сквер-гарден 27 марта 1949 года посвятил целый большой раздел достижениям музыкального искусства в республиках Средней Азии. Если формально подойти к вопросу, то, действительно, как будто Шостакович и прав. Действительно, в столицах азиатских советских республик есть оперные театры, в которых идут оперы на национальные сюжеты. И в Москве иногда торжественно проводятся декады национальных искусств, после которых на участников обильно сыплются ордена и другие награды.

На самом же деле техника создания «национальных искусств» такова: какому-нибудь московскому композитору, чаще всего среднего качества, предлагают выехать «на места», т. е. в отдаленную республику, ознакомиться с фольклором и на его основе написать оперу или балет. Платят за это очень хорошо, и композитор обычно с радостью соглашается. Так, киргизские оперы и балеты создали москвичи Владимир Власов и Владимир Фере, казахскую оперу — Брусиловский, таджикскую — Богатырев и т.д. Даже бурято-монгольскую оперу ухитрились создать ловкие руководители Комитета по делам искусств. Какой-то молодой московский композитор (я уже забыл его фамилию) поехал в эту полудикую страну за озеро Байкал и там, с чрезвычайной быстротой, написал и оперу, и балет на бурято-монгольские сюжеты.

Когда опера написана, из Москвы присылаются (тут уж часто и в принудительном порядке) певцы, музыканты, администраторы.

Оперу (или две оперы, или оперу и балет) разучивают, привлекая возможно большее количество местных национальных певцов и танцоров-любителей, и затем привозят в Москву показывать Сталину. Все, что в этих зрелищах бывает интересного и яркого — это те места, в которых фольклор передается в его чистом виде. Азиатские национальные песни и танцы всегда хороши, хотя часто и несколько однообразны. Но когда на сцене московского Большого театра показывают длинные оперы на азиатские сюжеты, написанные посредственными советскими композиторами, то это являет собой зрелище жалкое и совершенно невыносимое для человека с нормально развитым музыкальным вкусом. Однообразные мелодии, инструментованные примитивно и плоско, чередуются с ариями в скверном исполнении безголосых певцов. И об этом убожестве говорил Шостакович в Нью-Йорке 27 марта 1949 года: «...Безграничны достижения национальных искусств советского Узбекистана, советского Таджикистана и других народов Средней Азии. Они обогащают мировую культуру, их искусство принадлежит всему человечеству. Каждый передовой прогрессивный человек не может не знать творчества этих народов...» («Русский голос», 30 марта 1949 года).

Москва и Петербург были в старой дореволюционной России центрами русской культуры. Культурная жизнь этих двух городов была намного выше, чем во всех других городах страны. Иностранцу даже трудно бывало зачастую представить себе эту разницу культур столиц и провинции. Как ни странно, несмотря на то, что пишут советские официозы, разница эта в настоящее время не только не исчезла, но еще более углубилась. С той только оговоркой, что теперь культурная жизнь Москвы находится на значительно более высоком уровне, чем в Ленинграде, так как правительство систематически переводит из Ленинграда в Москву наиболее талантливых из людей искусства. В Москву были переведены: скрипач Мирон Полякин, Шостакович, лучшая балерина Советского Союза Галина Уланова, большое количество лучших ленинградских драматических артистов и много других. В результате единственное место в Советском Союзе, где есть большое ко-

личество действительно первоклассных культурных сил, — это Москва.

В Москве есть несколько хороших оркестров. Лучший из них — это Государственный симфонический оркестр СССР, так называемый «правительственный оркестр». Великолепен оперный оркестр Большого театра. Струнные группы этих двух оркестров не уступят таковым в лучших оркестрах Соединенных Штатов и являются бесспорно одними из лучших в мире. Однако медные духовые, а особенно деревянные, хуже, чем эти группы в лучших оркестрах Америки. Два других симфонических оркестра Москвы — Московской филармонии и Оркестр радиокomiteта — значительно хуже первых двух. В особенности оркестр Московской филармонии, который не возвышался никогда над уровнем посредственности.

Печальным обстоятельством, чрезвычайно тормозящим деятельность московских оркестров, является отсутствие культурных, талантливых дирижеров. Первоклассных дирижеров в Советском Союзе нет ни одного. Есть несколько способных, знающих дирижеров, в общем, среднего уровня, если мерить их на международный масштаб. Лучший из них — Евгений Мравинский в Ленинграде (главный дирижер Ленинградской филармонии). Способный, но ограниченный по музыкальной культуре дирижер — Константин Иванов (главный дирижер Государственного симфонического оркестра) — превосходный интерпретатор Чайковского. Неплохи темпераментные дирижеры — Мелик-Пашаев в Большом театре и Натан Рахлин в Киеве.

Среди солистов на первом месте находятся, бесспорно, пианисты. Они просто великолепно и в числе их имеется немало количество артистов международного класса. Таковы Нейгауз и Софроницкий — представители старшего поколения. Затем Оборин, Гинзбург, Гилельс, Флиер, Михновский, Зак и, наконец, молодой Святослав Рихтер.

Скрипачи (за исключением изумительного артиста Давида Ойстраха) несколько слабее пианистов, прежде всего в области культуры и яркости дарования, хотя тоже очень хороши.

Виолончелисты намного слабее и пианистов, и скрипачей. В Москве нет ни своего Пятигорского, ни Иосифа Шустера.

Оперные певцы в вокальном отношении редко поднимаются выше среднего уровня. Несмотря на огромную популярность искусства пения и на исключительное внимание правительства к его представителям, Большой театр стоит сейчас на несравненно более низком уровне, чем он стоял в дореволюционной России. Голосов в Советском Союзе сейчас нет. Времена Шаляпина, Собинова, Неждановой прошли безвозвратно. Солисты нью-йоркской Метрополитен-оперы поют значительно лучше, чем их московские коллеги. Хотя общая культура оперного спектакля в Москве, режиссура, декорации, хор, массовые сцены все еще очень хороши и, в наше время всеобщего упадка оперного искусства, вряд ли имеют соперников в мире. Балет превосходит по-прежнему. Этот род искусства вполне сохранил все свои былые славные традиции.

Внешне формы концертной жизни Москвы мало отличаются от таковых в других мировых столицах. Давно прошли эксперименты в левом ультракоммунистическом духе. Нет теперь в Москве ни оркестра без дирижера, ни «симфоний» фабричных гудков, которые пытались организовать в годы военного коммунизма. «Симфонии» эти свелись, в свое время, к трем первым нотам мелодии «Интернационала», которые фальшиво и нестройно проревели фабричные трубы московских фабрик. Ничего этого нет сейчас, но есть все-таки одна своеобразная особенность в концертной жизни сталинской столицы, причем эта особенность не только не имеет тенденции исчезнуть, но наоборот — получает все большее распространение. Я имею в виду форму большого сборного концерта, некоего грандиозного дивертисмента, заключающего в себе самые разнообразные жанры музыкального, балетного, циркового и всякого другого искусства. В Москве концерты этого рода начинается обычно Ойстрах, или Гилельс, или какой-нибудь другой выдающийся музыкант, затем появляется оперная певица, после нее — балет, после балета — опереточный дуэт, потом акробатические танцы, цыганские певицы с гитаристами и, наконец, выходят фокусники, жонглеры и дрессированные собаки.

Конечно, кроме этих концертных коктейлей, в Москве можно услышать и нормальные концерты серьезной музыки, как симфонические, так и сольные. И в Москве еще до последнего времени

находилось достаточное количество интеллигентной публики для того, чтобы заполнять превосходные концертные залы (их три: Большой зал консерватории. Колонный зал Дома союзов и новый зал «имени Чайковского») на концертах лучших музыкантов России. Но это только в Москве, да еще, пожалуй, в Ленинграде. Нигде в других городах Советского Союза публика не проявляет хотя бы и умеренного интереса к серьезной музыке. В этом отношении можно было бы отметить не прогресс, но регресс по сравнению даже с дореволюционной Россией.

Приехав в 1940 году в провинцию из Москвы, я был поражен и потрясен музыкальной инертностью советской публики. Мирон Полякин собрал на свой концерт в Кисловодске весной 1940 года 40 слушателей. На концерт обладательницы лучшего колоратурного сопрано Советского Союза Деборы Пантофель-Нечецкой весной 1941 года в одном из краевых центров Северного Кавказа (в Ставрополе) было продано 26 билетов и, чтобы хоть как-нибудь заполнить зал, начальство привело две роты красноармейцев и усадило их на балконе и галерке. На концерт великолепного пианиста Михновского в том же городе перед самой войной был продан один билет, который купил бедный польский еврей, живший на Кавказе с 1939 года на положении административно высланного.

Зато залы на концертах джазов, цыганских певиц, всяких многочисленных народных ансамблей песни и пляски — всегда полны в провинции, так же как и в Москве.

И не так страшно само по себе отсутствие интереса советского слушателя к серьезной музыке, как то, что в результате основной идеи правительственной музыкальной политики интересу этому вряд ли суждено развиваться когда-нибудь в будущем. Потому что вместо того, чтобы развивать музыкальный вкус массы и поднимать уровень музыкальной культуры народа, прилагаются все усилия к тому, чтобы музыку опускать все ниже и ниже, упрощая ее формы и делая ее доступной для самого непритязательного в культурном отношении слушателя. Печальное впечатление производит этот искусственно создаваемый регресс, когда искусство, как в вертящейся назад кинематографической ленте, идет вспять от сложных своих форм, достигнутых в результате многовекового развития, к самым примитивным, пока, наконец, не переступит

последней черты и не превратится опять в чистый фольклор, растворяясь в той самой почве, из которой поднялось и расцвело когда-то...

Правительственное постановление, имеющее силу закона, регламентирующее сочинение музыки определенным образом, утверждающее ее стиль и ее формы, впервые в истории человечества появилось в Москве 10 февраля 1948 года. Вряд ли можно считать прецедентом этого постановления известную папскую буллу 1326 года, осуждавшую новый тогда полифонический стиль церковного пения и предлагавшую возвратиться к старым одногласным григорианским песнопениям. В этой булле духовная власть вмешивалась в одну из областей церковного ритуала, что можно признать, в общем, естественным.

Советский же декрет от 10 февраля 1948 года направлен против свободного сочинения светской музыки вообще и включает в себе целую программу государственной музыкальной политики, вернее, ее позитивную, или «конструктивную», часть.

Вторая часть музыкальной политики, которую можно было бы назвать негативной (или «деструктивной»), заключающаяся в запрещении определенной, уже ранее написанной музыки, также достигла небывалого развития в наш жестокий, антигуманный век.

Следует признать, что именно в музыкальной дискриминации, проводимой современными тоталитарными государствами, впервые нашла свое практическое осуществление высказанная более двух тысяч лет тому назад мысль Платона о неразрывной связи политических и государственных форм и форм музыкального искусства. И не странно ли, что приведенные выше в виде эпиграфа слова древнегреческого философа можно было бы отнести к Сталину, Жданову или к доктору Геббельсу, если бы они говорили иногда более откровенно, чем они это делали и делают.

Можно найти оправдание для церковных указов о духовном пенни: Можно также логически объяснить запрещение музыки той страны, с которой идет война, хотя мне Лично и это кажется неуместным и бесполезным, с точки зрения мобилизации духа народа против врага. Но что же сказать о запрещении музыки в мирное время?



Искусство музыки представляется мне одним из высших и благороднейших созданий творческого духа человека. Чем светлее, чем прогрессивнее бывали эпохи в истории человечества, тем более расцветала и развивалась и музыка. Так, на почве восторжествовавших идей гуманизма эпохи Ренессанса создано музыкальное искусство XVIII и XIX веков.

В большей мере, нежели другие искусства, музыка заключает в себе семена того лучшего, что заложено в натуре человека. Ничто не выражает с такой ясностью неосуществленные идеалы всемирного братства людей и торжества их душ, как музыка. Ничто так не космополитично, в лучшем смысле этого слова, как музыка. Никогда чувства и переживания людей самых различных национальностей и характеров, говорящих на разных языках, воспитанных в разных частях земного шара, не будут так едины, как при слушании гениального музыкального произведения. И эти чувства и переживания могут быть веселыми или грустными, глубокими или поверхностными, но никогда они не будут дурными.

Вот поэтому-то те, кто стремится разрушить добрые, гуманные стремления человека, направить его на путь зла, — и проводят свои разрушительные манипуляции в музыкальном искусстве. Они совершенно правильно предполагают, что музыка может помешать им в их обработке душ, в стремлении заковать в цепи дух человека. Потому-то и получили в наш век концлагерей, массового террора, уничтожения миллионов невинных людей такое значение вопросы музыки. Поэтому и пришлось современным тоталитаристским диктатурам, действующим во времена, непосредственно следующие за веком высшего расцвета музыкального искусства, разрабатывать детальную систему музыкальной дискриминации, пришлось запрещать для исполнения многие из лучших творений человеческого музыкального гения.

После Октябрьской революции 1917 года единственное музыкальное произведение, которое было запрещено официально в России, был старый гимн царской России «Боже, царя храни». Однако уже в то время к этому официальному запрету прибавилась серия неофициальных, но не менее действенных запретов.

В первую очередь они касались музыки, написанной на религиозные темы, например оратории Генделя, «Страсти» Баха, его же месса В-минор и кантаты, «Реквием» Моцарта, «Месса солемнис» Бетховена, религиозные сочинения Чайковского, Танеева и других русских композиторов. Знаменитую «Аве Мария» Шуберта издали без текста под названием «Романс».

В эпоху первой пятилетки к религиозной музыке прибавилась вся современная западная танцевальная музыка — джаз. В эти же годы вапмовцы начали проводить свой «классовый подход к музыкальному наследию» и запретили (или пытались запретить) больше половины всей существующей на свете музыки. Тогда же, во времена первой пятилетки 1929—1933 годов, прекращается исполнение всех современных иностранных композиторов, но уже по другой, более утилитарной причине: не было лишней валюты, которой нужно было платить за заграничный нотный материал и авторские авторам. Вся валюта шла на стройки пятилетки и была на счету.

С 1933 года, со времени прихода Гитлера к власти, была запрещена музыка Рихарда Штрауса и всех современных немецких композиторов. Вагнер, хотя и не был запрещен официально, однако никогда не исполнялся в эти годы. С 1936 года, с момента появления статей против Шостаковича, была вычеркнута из концертных программ вся современная музыка — Хиндемита, Стравинского, Бартока, Козелли, Шенберга, новые французы (кроме импрессионистов, включая Равеля) и другие.

Осенью 1939 года, после подписания пакта с Гитлером, началось проведение пронемецкой музыкальной политики. В Большом театре в Москве поставили любимые оперы фюрера — «Валькирию» и «Мейстерзингеров» Вагнера. Симфонические оркестры сразу заиграли вещи Рихарда Штрауса. Москвичи валили валом в концертные залы, желая послушать еще вчера запрещенную «фашистскую», «гитлеровскую» музыку.

Во время войны, как ни странно, политика музыкальных запретов была даже несколько ослаблена, что было логическим следствием общего ослабления генеральной линии большевистской идеологии. Были допущены к исполнению религиозные произведения классиков и русских композиторов, исполнялась даже несколько раз увертюра Чайковского «1812 год», в которой тор-

жественно звучит гимн царской России «Боже, царя храни». Много играли и современных композиторов союзных стран — Англии и Америки.

После конца войны все это скоро исчезло и уступило место новой агрессивной, ультранационалистической и антизападной политике в области искусств, известной под названием «ждановщины». Достижения русской музыки стали непомерно возвеличиваться. Были извлечены с самых пыльных полок музыкальных библиотек, исполнены и расхвалены критиками произведения явно второго или даже третьего сорта: оркестровые сочинения Аренского и Рубинштейна, камерная музыка Алябьева и Гурилева, оперы Кюи и Серова. В связи с созданием «народных демократий» в Восточной Европе, стали много играть музыку чешских, польских и болгарских композиторов. Наоборот, круг исполнения музыки, написанной композиторами стран, лежащих по сию сторону железного занавеса, сузился до ограниченного числа наиболее известных произведений классиков и романтиков.

Вся современная западная музыка, как серьезная, так и легкого жанра, запрещена сейчас в Советском Союзе строго-настрого. Не исполняются совершенно произведения Брукнера, Малера, Сибелиуса, Дебюсси, Равеля, Рихарда Штрауса, Хиндемита, Стравинского, почти все вещи Прокофьева и Шостаковича. По-прежнему не играют сочинений религиозного характера — оратории и мессы. Не играют почему-то и симфоний Брамса, кроме Четвертой.

Интересно, что новейшая музыкальная политика советской власти является точной копией гитлеровской политики. Покойный д-р Геббельс, по части разработанной программы музыкальной дискриминации, опередил сталинское управление агитации и пропаганды ЦК. При нем в Германии было запрещено для исполнения (или признавалось нежелательным) не менее половины всей существующей музыки. Вся не немецкая исполняемая музыка сводилась к нескольким названиям, например из русской музыки играли несколько вещей Чайковского, из французской — «Кармен» Визе и «Фауст» Гуно и т.д. Все же остальное признавалось или чуждым германскому духу, или просто не заслуживающим внимания. Модернизм фюрер также ненавидел, как и Сталин со Ждановым.

Эта музыкальная политика внесла свою долю в дело антигуманистического воспитания еще в недавнем прошлом культурного немецкого народа, результатом чего явились невиданные зверства, совершенные гитлеровскими армиями во время войны, а также и воспитание в немцах чувства собственного превосходства и презрения ко всем другим народам. Вот эти задачи — воспитание в своих гражданах чувства превосходства над всем остальным миром и уничтожения принципов гуманистической морали в их душах — и преследует современная музыкальная советская политика, беря пример с Гитлера и Геббельса.

## ГЛАВА 15

Однажды, весенним днем 1938 года, я проходил по вестибюлю консерватории и, как обычно, остановился перед доской объявлений и приказов дирекции. Внимание мое привлекло помещенное на видном месте объявление о конкурсе на сочинение марша для Красной армии. Конкурс был организован одновременно тремя весьма солидными музыкальными учреждениями: Союзом советских композиторов, Государственным музыкальным издательством и Инспекцией военных оркестров Красной армии. Первая премия была установлена в десять тысяч рублей. Основной задачей конкурса было — как стояло в объявлении — «...создание новых военных маршей, являющихся высококачественными музыкальными произведениями, а также удобных для походного шага...», и которые «...поднимали бы боевой дух бойцов и командиров нашей доблестной Рабоче-крестьянской Красной армии».

Неожиданная мысль принять участие в конкурсе пришла мне в голову. Возможно, это была странная, не вполне серьезная мысль, но ведь, в сущности, я ничем не рисковал. Я никогда не считал себя композитором и всегда был убежден в полном отсутствии у меня каких-либо музыкальных творческих способностей. Но, благодаря моим театральным связям, мне иногда заказывали писать музыку к драматическим спектаклям в маленьких театрах Москвы и провинции. Единственное качество, которое у меня, несомненно, выработалось к тому времени в области музыкального сочинительства, это было ощущение стиля музыки малых форм и умение находить для данных сценических образов музыкальные характеристики.

Идея написать марш пришла мне прежде всего потому, что в течение всей моей жизни я был равнодушен к военной музыке. Слушая новые марши Красной армии, я сравнивал их со старыми маршами эпохи Первой мировой войны, под мелодии которых прошли годы моего раннего детства. Сравнение было не в пользу первых. Новые марши были рыхлы и вялы в ритмическом отношении, звучание их было слишком мягким, без столь необходимых этому роду музыки торжественности, блеска и остроты. Ча-

сто это были просто новые советские песни, инструментованные для духового оркестра. Как ни странно, советские композиторы создали хорошую массовую песню, но не смогли создать удовлетворительных армейских маршей. И полки московской пролетарской дивизии на торжественных ежегодных парадах на Красной площади проходили (да, вероятно, и сейчас проходят) под звуки всегда одного и того же так называемого «Первого встречного» марша — на самом же деле бывшего старым русским маршем лейб-гвардии гренадерского ее величества полка.

Марш, который я решил написать для конкурса, должен был, по моей мысли, явиться синтезом старых русских гвардейских маршей, современной советской массовой песни и классического военного марша в прусском стиле — том стиле, который берет свое начало в маршах Фридриха Великого и достигает завершения в «Die alten Kameraden» Тейке, знаменитейшем марше в истории европейских армий последнего полувека.

Мне удалось увлечь моим замыслом моего большого друга Абрама Б. — первоклассного пианиста, доцента Московской консерватории, и мы решили сочинять марш вместе.

Принялись за работу мы с большим увлечением и, конечно, это было единственное время в нашей жизни, когда мы с Абрамом превратились в убежденных милитаристов. Выходя вместе на улицу из дверей консерватории, с нашими неизменными портфелями под мышкой, мы даже шагали старались в ногу на военный манер, усердно ударяя левыми галошами по мокрым весенним московским тротуарам.

Благодаря связям Абрама, наш марш согласился инструментовать профессор инструментовки факультета духовых инструментов Московской консерватории Вилковир — добросовестный и педантичный русский немец, без особенно больших творческих фантазий, но опытный и знающий музыкант. Когда партитура была готова, Вилковир дал разучить марш одному из оркестров московского гарнизона, капельмейстером которого был его ученик. И вот, наконец, в один из солнечных мартовских дней, мы с Абрамом отправились за город в военные казармы прослушивать наше новорожденное сочинение.

Помню, когда небольшой военный оркестр сыграл наш марш, то особенного восторга он во мне не вызвал. Несмотря на мое, ве-

роятно, весьма пристрастное (в положительную сторону) отношение к нашему детищу, впечатление, произведенное им на меня, нельзя было бы счесть выдающимся. Однако слушавший вместе с нами загорелый, плотный майор Красной армии, как ни странно, был более удовлетворен маршем, чем мы — авторы. Майор одобрительно качал головой, топал в такт ногой и, наконец, уверенно произнес: «Хорошо ходить!» Пожалуй, я мог из сего заключить, что, по крайней мере, два условия конкурса были нами выполнены — марш был удобен для шага и «поднимал дух бойцов и командиров».

Сейчас, через много лет, я могу вполне объективно оценить наше создание, без боязни уронить мое профессиональное достоинство, ибо, повторяю, я не композитор и никогда им не буду. Это был, без сомнения, посредственный марш, написанный в обычной стандартной форме военных маршей. Первая часть была достаточно примитивна по мелодии, но ритм ее был четок и действительно удобен для маршировки. Тему второй части, как и полагается в добром классическом марше, играли басы и флейты. Наконец, трио мы написали в стиле новых советских песен, придав ему отчасти народный колорит, а также и некоторую своеобразную лихость, свойственную старым русским солдатским песням.

Встал вопрос о названии. Мы с моим другом единогласно решили, что для более верного успеха нам нужно название нашего марша найти в какой-нибудь популярной цитате из речей Сталина. Вскоре мы нашли то, что хотели. Из известной фразы в докладе Сталина на XVII съезде партии в 1934 году «...и ответил ударом на удар поджигателей войны...» мы взяли слова «ударом на удар».

Марш под девизом «Ударом на удар» был послан на первый тур конкурса.

Конкурс состоял из трех туров. Первый был отборочным. Партитуры и клавиры маршей направлялись по почте в Музгиз, где музыкальные редакторы рассматривали их и производили отбор лучших для второго тура. Второй тур происходил на специальном заседании Союза композиторов, где марши исполнялись на рояле и, после тщательного строгого отбора, направлялись на третий, и последний, тур. Этот заключительный тур должен был состояться в торжественной обстановке, в Краснознаменном зале

Центрального дома Красной армии. Марши исполнялись лучшими духовыми оркестрами Москвы, в составе жюри, наряду с известными композиторами и дирижерами, должны были присутствовать также комиссары и работники политуправления Красной армии. Однако все эти три тура конкурса были обязательны только для маршей неизвестных или не слишком известных авторов. Видным же советским композиторам были специально заказаны марши за определенную, гарантированную плату, с правом представления их прямо на третий тур. В числе этих композиторов, как мы узнали, были Сергей Прокофьев, Василенко, Иванов-Радкевич (декан композиторского факультета Московской консерватории) и несколько известных «малоформистов» — Дмитрий Покрасс, Юлий Хайт и др.

При самом большом самомнении с нашей стороны, мы с Абрамом не могли претендовать на то, чтобы попасть в это избранное (хотя и весьма не равноценное в смысле квалификации) общество. А посему, скромно послав наше произведение на первый тур, мы начали терпеливо ждать ответа.

Последний не заставил себя долго ждать.

Через две недели мы получили наш марш обратно вместе с письмом такого содержания: «Марш под девизом "Ударом на удар" не может быть допущен на второй тур конкурса, как бессмысленный по музыкальному содержанию и примитивный по форме. Жюри первого тура конкурса».

Отзыв был, конечно, уничтожающий, и мы в первый момент совсем пали духом. Однако уныние не продолжалось лично у меня слишком долго. Что-то в этом заключении жюри показалось мне преувеличенным и несправедливым. Конечно, марш наш был не так уж хорош, но все же в нем был кое-какой смысл, а главное, он имел весьма четкую и определенную форму — классическую, трехчастную форму обычного военного марша.

— Они ничего не понимают, это старые музыкальные крысы, — сказал я Абраму.

Действительно, экспертами первого тура были музыкальные редакторы Музгиза, посредственные композиторы: Иван Шишов и Александр Юровский — из того рода музыкальных педантов и схоластиков, которые обычно преподают в консерваториях сольфеджио и полифонию.



— в нашем марше есть настоящий боевой дух, а они не смогли уловить его. Они даже не знают, чем вообще отличается военный марш от трехголосной фуги. Давайте плюнем на них и пойдем прямо к товарищу Чернецкому. Он нам поможет. Я в этом уверен!

Мой оптимизм заразил и моего друга, и мы действительно пошли к Чернецкому. Такие отчаянные решения принимаются только в молодости.

Но мы и были тогда очень молоды.

Комбриг Семен Александрович Чернецкий был в течение многих лет бессменным инспектором всех военных оркестров Красной армии. В то время, о котором идет речь, ему было за пятьдесят. Был он родом из Киева, где и начал (но явно не закончил) свое музыкальное образование. Недостаточные познания в области чисто музыкального мастерства он с лихвой возмещал своим многолетним «военно-музыкальным» опытом, исключительной самоуверенностью, а, главное, блестящим усвоением всех премудростей, необходимых для каждого крупного карьериста в Советском Союзе. Он имел неплохие связи в Кремле, внимательно следил за сложными изгибами «генеральной линии», вовремя разоблачал своих друзей, попавших в опалу, и вообще, как говорится, умел держать нос по ветру.

Своим ведомством — инспекцией военных оркестров — Чернецкий управлял вполне в духе времени. Он был полновластным диктатором в области военной музыки. Не было в мире ни одного музыкального авторитета, включая самых крупных и наиболее заслуженных советских композиторов, с которыми бы он считался или к которым относился бы, как равный к равным. Шостакович или Василенко, Глиэр или Прокофьев значили для него не больше, чем последний барабанщик в скверном полковом оркестре. Никакой самый знаменитый композитор, написавший марш для Красной армии, не мог рассчитывать, что Чернецкий исполнит этот марш или хотя бы даже заинтересуется им. О его высокомерии и наглости ходили в Москве анекдоты. Рассказывали, что одного из маститых московских композиторов, профессора консерватории, человека почтенного, пожилого, известного, написавшего марш, Чернецкий вызвал к себе в инспекцию, заста-

вил ждать два часа в приемной, а потом возвратил марш и посоветовал пойти в Красную армию и послужить в пехоте рядовым годика два-три — «тогда вы, может быть, поймете, что такое походный марш. А пока что это для вас то же самое, что для меня — китайская грамматика».

И все-таки, говоря, что музыкальных авторитетов для Чернецкого не существовало, я допускаю непростительную неточность. С мнением наркома обороны маршала Ворошилова в области музыкального искусства Чернецкий считался чрезвычайно, также как и с мнением всех других членов Политбюро.

Надо сказать, что не только чисто музыкальные вкусы высшего начальства служили для него высоким образцом. Подражая руководителям Советского Союза и считая, вероятно, это признаком хорошего тона, он ввел для своей особы специальную охрану и никуда не ездил без часовых и адъютантов, хотя трудно было бы предположить, что его жизнь представляла особый интерес для многочисленных шпионов и диверсантов.

Раз в неделю он приезжал на военный факультет Московской консерватории давать уроки инструментовки студентам военфака — будущим капельмейстерам Красной армии. Мы с Абрамом решили попытаться увидеть его именно в его консерваторском классе — это было все-таки легче и имело больше шансов на успех.

Когда мы, в нужный день и час, подошли к дверям одного из лучших классов консерватории, дорогу нам преградил часовой. «Что нужно? — спросил он. — Комбриг занят и не принимает». Я объяснил возможно более убедительным тоном, что два молодых советских композитора желают видеть товарища Чернецкого по делу чрезвычайно важному для всей Красной армии. Часовой недоверчиво оглядел нас с головы до ног, секунду помедлил и исчез за дверью. Не прошло и минуты, как он возвратился и немедленно пропустил нас в класс.

Семен Александрович Чернецкий встретил нас стоя посреди комнаты. Я впервые увидел его вблизи. Внешность у него была действительно внушительная, рост огромный. На его мундире комбрига красовался только один орден «Знак Почета» — самый незначительный из всех советских орденов, но рядом висели еще

какие-то значки, медали и жетоны, так что издали впечатление создавалось вполне солидное. Кроме того, черная шелковая повязка, закрывая его левый глаз, придавала ему особенно боевой вид храброго, закаленного в сражениях солдата (хотя за всю свою жизнь он воевал только с трубами и барабанами, а глаз потерял при совершенно штатских обстоятельствах).

Мы вежливо и скромно поздоровались с ним и объяснили ему цель нашего прихода. К крайнему моему удивлению, выражение интереса и даже некоторое подобие приветливой улыбки оживило суровое лицо старого воина.

— А-ну, ребята, сыграйте-ка мне ваш марш, — сказал он отрывистым низким голосом.

Абрам — блестящий пианист — сел за рояль и сыграл наше произведение. С первых же тактов марша Чернецкий начал весьма активно проявлять все признаки удовлетворения, местами переходящего в прямой восторг. Он стучал в такт ногой, шелкал пальцами, подпевал, качал головой, а в трио даже закрыл свой единственный глаз и томно произнес:

— Замечательно! Какая мелодия!

Когда Абрам кончил, Чернецкий рассыпался в похвалах:

— Великолепно! Блестящий марш! Поздравляю! Молодцы! Мы были просто потрясены.

— Вам надо инструментовать его, я дам его разучить образцово-показательному оркестру Наркомата обороны и представлю его прямо на последний тур.

— Но марш уже инструментован, — робко сказали мы, передавая ему партитуру.

— Кто инструментовал? — спросил Чернецкий сурово.

— Профессор Вилковир, — ответили мы.

— Дрянь, старая песочница, штатский крючок, ни черта не понимает! — разразился комбриг. — Я прикажу ваш марш инструментовать моим оркестровщикам. Вот это будет дело!

Впоследствии мы узнали, что у товарища Чернецкого были свои собственные твердые принципы в области инструментовки военных маршей, сводившиеся, в общем, к старому правилу из анекдота о глухом генерале — чтобы все инструменты играли с начала и до конца, без всяких пауз и перерывов и чтобы не было никаких соло.

— Хороший марш должен быть слышен в последней роте, — любил повторять он часто.

Через несколько дней после нашего визита к Чернецкому один мой знакомый военный капельмейстер открыл нам тайну нашего успеха. Оказывается, незадолго до встречи с нами товарищ Чернецкий имел большие неприятности с Ворошиловым. Нарком весьма отрицательно оценил деятельность товарища Чернецкого во многих отношениях, кричал на него, обвиняя в семи смертных грехах, — в частности в том, что все оркестры Красной армии не играют никаких других маршей, кроме маршей самого товарища Чернецкого, и вообще инспектор военных оркестров не дает ходу молодым советским композиторам, всячески их затирает и дискредитирует. В те времена (весной 1938 года) подобный разговор с наркомом легко мог иметь чрезвычайно серьезные последствия, и Чернецкий, конечно, не мог этого не учесть. И вот надо же было так случиться, что тут-то как раз мы с Абрамом и подвернулись. Два безусловно молодых и вполне советских композитора пришли к товарищу Чернецкому и принесли ему довольно приличный марш. Какой счастливый случай!

Через несколько недель после всего описанного выше состоялся последний тур конкурса.

Нарядный Краснознаменный зал Центрального дома Красной армии (бывшего московского екатерининского института для благородных девиц) был заполнен избранной публикой; в большей части это были всё военные со своими дамами. Среди меньшей, штатской, публики можно было заметить многих советских композиторов, главным образом специалистов по «легкому жанру» — Блантера, Юлия Хайта, Кручинина, Жарковского, Сигизмунда Каца и других. За столом жюри сидело несколько человек в военной форме и несколько композиторов: Дунаевский (специально для этого случая вызванный из Ленинграда), Василенко, Иванов-Радкевич, наши «старые приятели» Шишов и Юровский — редакторы Музгиза, давшие такую убийственную оценку нашему маршу на первом туре. На председательском месте за столом жюри, величественно и внушительно восседал инспектор оркестров Рабоче-крестьянской Красной армии, комбриг Семен Александрович Чернецкий. На золотых позументах его мундира,

на всех его медалях и жетонах, на ордене «Знак Почета» играли яркие лучи московского весеннего солнца, проникая через высокие окна зала.

На эстраду выходит духовой оркестр высшей пограничной школы ОГПУ (фуражки с зеленым верхом) — великолепный оркестр. Капельмейстер Николаевский — к его седой бородке, очкам, всему облику учителя чеховских времен удивительно не подходит форма пограничника — поднимает палочку. Конкурс начался.

Марши следуют один за другим. Оркестр пограншколы сменяет оркестр транспортной школы ОГПУ, под управлением Агапкина (малиновые фуражки).

Во время исполнения одного из маршей, справа, за линией белых колонн, окаймляющих зал со всех сторон, слышится шум и движение. Входит большая группа военных и следует по коридору позади колонн, в ложу справа от эстрады (в зале всего две ложи — справа и слева от эстрады, устроенные в промежутке между колоннами). Внимание всех приковывается к правой ложе. В нее входят Ворошилов, Буденный, Шапошников, Щаденко и ряд других высших чинов Красной армии. Ворошилов садится в первом ряду ложи. Его скромная форма, без знаков отличия и орденов, представляет разительный контраст с мундирами его спутников, сверкающих золотым шитьем и десятками орденов.

Оркестр продолжает играть. Исполняется действительно превосходный марш Иванова-Радкевича. Ворошилов аплодирует. Военные в зале смотрят на ложу с Ворошиловым и тоже аплодируют. Но вот и оркестр транспортной школы ОГПУ уходит с эстрады. Его место занимает лучший духовой оркестр Советского Союза — образцово-показательный оркестр Наркомата обороны. Сейчас этот оркестр выступает в неполном составе, около 120 человек (всего в нем более 200 музыкантов). Оркестр исполняет марш сочинения самого Чернецкого. Марш этот, вероятно, имеет еще меньше музыкальных достоинств, чем наш, но огромный оркестр, оглушительный рев труб, грохот десятка барабанов производят благоприятное впечатление на Ворошилова, а за ним и на всю остальную военную публику. Раздаются аплодисменты. Когда аплодисменты стихли, Чернецкий с видом победителя встает из-за стола жюри, проходит на эстраду к дирижерскому пульта и подни-

мает руки. Раздается потрясающий барабанный бой, через восемь тактов переходящий в такие знакомые нам звуки нашего марша. Чернецкий явно старается и дирижирует с темпераментом. Музыканты под грозным взглядом начальства дуют изо всех сил. В ушах стоит страшный грохот — звучание сильно превышает скромные акустические возможности зала. Однако нарком обороны доволен и что-то говорит с одобрительным видом своему соседу Шаденко. После окончания марша раздаются сильные аплодисменты. Успех! К Чернецкому подходит адъютант и вызывает его в ложу к Ворошилову. Чернецкий прямо сияет. Теперь ему уже не грозит нагоняй от наркома. Теперь уже не скажет ему Ворошилов, что он, Чернецкий, затирает молодые кадры. Весь зал только что видел и слышал, как он старался, выдвигал марш двух никому не известных, начинающих композиторов. И сам Ворошилов это видел и слышал.

Заседание жюри продолжалось недолго. Говорил один Чернецкий, а все другие с ним соглашались. Марш Иванова-Радкевича получил первую премию — 10 тысяч рублей. Наш марш — вторую — 7500 рублей. Сам Чернецкий скромно удовольствовался третьей премией — пять тысяч. Никому из знаменитых советских композиторов не досталось ровно ничего.

После распределения премий к нам с Абрамом подошли члены жюри первого тура конкурса Шишов и Юровский. «Поздравляем вас с заслуженным успехом. Прекрасный марш. Мы очень рады, что наша дружеская критика пошла на пользу и вы так удачно переделали ваш марш, что его и узнать нельзя». Мы благодарим, пожимаем руки и молчим, молчим о том, что в нашем марше не изменилась ни одна-единственная нотка с тех пор, как его забраковали в жюри первого тура редакторы Музгиза Шишов и Юровский.

Через несколько недель после конкурса я и Абрам получили пригласительные билеты на Первомайский парад на Красной площади. Приглашение мы получили через инспекцию военных оркестров, и там же нам объявили, что наш марш будет исполнен на этом параде. Наша радость была безгранична. В тот момент мы

серьезно стали думать, что мы облагодетельствовали Красную армию и написали действительно замечательное музыкальное произведение.

Два ежегодных парада на Красной площади — 1 мая и 7 ноября — несравнимы ни с какими другими зрелищами подобного рода в других странах, как по грандиозности масштаба, так и по сложности своей организации. Достаточно сказать, что подготовка к ним начинается за много недель до самих парадов и одних только генеральных репетиций на Красной площади бывает обычно две; обе происходят ночью от 2 до 5 часов. Некоторые моменты в организации парада чрезвычайно сложны и требуют от его участников исключительно точных и согласованных между собой действий. Например, первые самолеты огромной воздушной эскадры (в тысячу и больше машин) должны появиться над Красной площадью одновременно с первыми колоннами танков на самой площади. Один мой знакомый летчик рассказывал мне, как это трудно и какой точности расчет необходим для этого, принимая во внимание и возможные изменения скорости ветра, и множество всяких других обстоятельств. Самолеты вылетают со многих подмосковных аэродромов и строятся в ряды над Калинином за 200 километров от Москвы. Сталин очень любит, чтобы самолеты появлялись перед ним вместе с танками, и советские летчики дважды в год прилагают все свои усилия, чтобы доставить ему это удовольствие.

Для всех его участников парад на Красной площади является делом сложным, трудным и ответственным. В Москве много говорили о том, как один танк (в 1936 году), уже проехав благополучно Красную площадь и миновав Василия Блаженного, наехал на угол дома. Незадачливого командира танка не смогли даже наказать за его проступок: в страшном испуге от им содеянного он умер от разрыва сердца там же на месте.

Участников парада и следующей за ним непосредственно грандиозной демонстрации бывает очень много — несколько десятков тысяч войск и много больше миллиона гражданского населения проходят мимо своих вождей, стоящих на крыше Мавзолея Ленина, демонстрируя этим свою горячую преданность советскому правительству и отцу всех трудящихся — товарищу Сталину. Однако зрителей на этих больших парадах бывает совсем мало.

В любой, даже самой маленькой из столиц мира, самый незначительный праздник смотрит гораздо большее число людей, нежели в Москве 1 мая и 7 ноября. Вряд ли число зрителей московских великолепных парадов превышает 5—7 тысяч. Это члены Политбюро, члены ЦК компартии, члены правительства, генералитет, иностранные послы и военные атташе, иностранные коммунистические делегации и, наконец, несколько тысяч особенно отличившихся советских граждан — стахановцев, инженеров, писателей, артистов и ученых. Попасть в качестве зрителей на парад на Красную площадь — это несбыточная мечта для каждого рядового советского гражданина. И вот эта несбыточная мечта становилась явью для нас с Абрамом.

На пропуске, который я получил, был точно указан путь — по каким улицам я должен был идти и с какой стороны должен был войти на Красную площадь. Мое место было на правой трибуне (от Мавзолея Ленина), и войти на площадь я мог только со стороны Москвы-реки, между Спасскими воротами и Василием Блаженным. На пропуске было написано, что доступ на Красную площадь открывается в 9 часов утра и прекращается в 9.50.

От волнения я спал в ту ночь плохо и с трудом дотерпел до 8.30, когда по всем расчетам можно было уже выйти из дома. Все московские улицы в центре города были к этому времени закрыты для простых смертных сильными отрядами милиции. Но мой чудесный пропуск уничтожал передо мной с волшебной быстротой все препятствия, и я, с особенным удовольствием, предьявлял его суровым, молчаливым милиционерам. Чтобы попасть на Красную площадь, мне пришлось обойти весь Кремль. Везде на улицах стояли войска, готовые к параду, артиллерия, танки и кавалерия. Они стояли так всю ночь в ожидании торжественного часа. Пушки и танки были покрыты брезентом. Красноармейцы были в легкой летней форме: ведь первое мая — праздник весны, солнца и тепла. Ближе к входу на Красную площадь контроль стал более строгим, и его производили уже не милиционеры, а чины НКВД в форме и в обычных своих голубых фуражках. Теперь, вместе с пропуском, у меня также спрашивали и паспорт, который рассматривали и изучали долго и внимательно.

Но всему приходит свой конец, и вот я иду уже рядом с Кремлевской стеной, направляясь к Спасским воротом. Огромные чер-



ные часы на Спасской башне показывают четверть десятого. Справа от меня подъезжают машины послов. Их дальше не пускают, и солидные джентльмены — некоторые из них в цилиндрах — выходят из своих больших черных автомобилей и идут дальше пешком. Я вхожу на Красную площадь и направляюсь к трибуне, указанной в моем пропуске. На всем моем пути, через каждые десять-двадцать шагов, очень вежливые люди в форме желают мне помочь найти мое место и посему внимательно изучают мой пропуск. Наконец я дохожу до цели. Сидеть на трибуне нельзя, и мне предстоит простоять не менее пяти часов. Парад окончится в 12 часов, а следующая за ним демонстрация — не ранее трех. Однако и Сталин со своими коллегами тоже простаивает на ногах все это время, так что нам-то уже и сам бог велел.

Я осматриваюсь кругом. Парад еще не начинался. На трибунах народу немного, хотя почти все приглашенные уже пришли. Мы стоим свободно: на расстоянии одной сажени стоят 2-3 человека. В проходах стоит охрана в форме НКВД. Это, так сказать, официальная охрана. Однако и среди публики можно заметить немало людей специфического вида, с квадратными, неподвижными физиономиями, в военных, начищенных сапогах, в галифе и в штатских черных коротких пальто.

Эти люди внимательно следят за каждым нашим движением. Особенно пристальное их внимание привлекает шумная группа французских рабочих, стоящая в первом ряду трибуны как раз передо мной. Веселые, живые французы, в беретах и шляпах, являют собой яркий контраст с чинными, молчаливыми, дисциплинированными советскими гражданами. Французы громко разговаривают, смеются, сидят на низком барьере, отделяющем трибуны от площади, бегают вдоль всего ряда и вообще ведут себя совершенно непозволительно. Чекисты обступили их с озабоченным видом со всех сторон, однако пока не принимая никаких контрмер. Но вот у одного из французов оказался в руках фотоаппарат необычного вида, с трубой, очевидно для телескопической съемки на больших расстояниях. Этому уже чекистское сердце выдержать не могло. Два человека в штатском и один в форме быстро подошли к французу и молча, без всяких вопросов, занялись изучением фотоаппарата с трубой. Через минуту выясняется, что последний действительно есть фотоаппарат, а не пулемет и не бомба. Так же молча

чекисты отходят. Но француз уже больше не смеется и не шутит. Так же, как и мы все, стоящие рядом с ним советские граждане, проникается он серьезностью и величием минуты.

Без пяти минут десять. По трибунам проносятся аплодисменты. Это вышли из Кремля и взошли на левое крыло Мавзолея члены Политбюро. Через две минуты новый взрыв аплодисментов показывает, что Сталин присоединился к своим соратникам. Он всегда поднимается на Мавзолей несколько позже всех остальных. С той трибуны, где стою я вместе с основной массой приглашенных, левого крыла Мавзолея не видно. Сделано это, конечно, специально во избежание возможных покушений на жизнь «любимых» вождей. С той стороны, где стоят Сталин и другие, находятся трибуны значительно меньших размеров, на которых разрешено быть только вернейшим из верных членам ЦК партии, членам правительства и чекистам в больших чинах.

На правом же крыле Мавзолея, хорошо видном с моей трибуны, стоят маршалы и генералы Красной армии. Перед ними, уже на самой площади, на низком бетонном возвышении, находится яркая группа иностранных военных атташе, в разнообразных красочных мундирах армий всех стран мира. Прямо передо мной на площади стоят войска: московская пролетарская дивизия, полк НКВД, моряки, специально прибывшие из Ленинграда, и, наконец, огромный оркестр. Этот оркестр состоит из двух групп. Меньшая — 400—500 музыкантов — это объединенные оркестры НКВД. Цветные фуражки трех различных ведомств этого серьезного учреждения — голубые, малиновые и зеленые — придают всей группе яркий, нарядный вид. Большая группа, группа армейских оркестров, состоит из 700—800 музыкантов. Обе эти группы вместе объединяют около 35 оркестров. Их можно сосчитать по числу барабанщиков, которые все стоят в первом ряду. Перед каждым из оркестров стоит капельмейстер, а перед всеми 35 капельмейстерами стоит Чернецкий, в парадном мундире, с видом невероятной торжественности и значительности.

Командующий парадом, маршал Буденный, командует: «Смирно!» Часы на Спасской башне бьют десять.

С последним ударом часов из Спасских ворот вылетает на рыжем коне Ворошилов.

Парад начался.

Нарком объезжает войска и здоровается с ними. В ответ по рядам гремит «Ура!». Маршал поднимается на левое крыло Мавзолея, то, где стоят Сталин и члены Политбюро, и произносит речь. После речи пушки в Кремле начинают пальбу — традиционный праздничный салют. Когда салют окончен, войска четко пере-страиваются, готовясь к церемониальному маршу, Чернецкий взмахивает палочкой, и Красная площадь оглашается торжественными звуками труб. Я смотрю не отрываясь на великолепное зрелище и с необычайным волнением жду услышать знакомую мелодию. Когда же будут играть наш марш — мой марш? Я напряженно вслушиваюсь в звуки музыки, но тщетно. Вот уже и пехота вся прошла, вот уже и последние эскадроны кавалерии скрылись за Василием Блаженным. Прогрохотала артиллерия всех калибров, от маленьких скорострельных пушек, до огромных осадных орудий на тяжелых тракторах. А марша нашего все нет и нет.

После того как прошла артиллерия, Красная площадь на минуту пустеет. На ней остается только один оркестр, и тот делает паузу и перестает играть. Но вот слышится глухой шум. Он усиливается и скоро переходит в оглушительный грохот. Первые танки вползают с обеих сторон Исторического музея на Красную площадь. К ним присоединяется гул сотен самолетов. Летчики показали в тот день высокий класс точности. Первые эскадрильи показали за остроконечными башенками Исторического музея. И вот, в этом стремительно нарастающем треске, я с трудом уловил вступительные такты нашего марша. Через несколько секунд музыка окончательно растворилась в потрясающем грохоте и лязге сотен тяжелых танков и в рокоте тысячи самолетов.

Ни один человек на Красной площади не услышал марш двух молодых советских композиторов под названием «Ударом на удар», удостоенный второй премии на конкурсе военных маршей. Так перехитрил Чернецкий и меня с Абрамом, и самого Ворошилова — члена Политбюро и народного комиссара обороны Советского Союза.

## ГЛАВА 16

В 1922 году окончилась Гражданская война, а с ней вместе и мрачная эпоха военного коммунизма. После введения нэпа страна начала быстро восстанавливать разрушенное хозяйство. Усталые люди, только что пережившие голод и террор, особенно сильно стремились к развлечениям и к радостям, которые может дать искусство. Кольцо блокады разжалось. Жизнь в Москве была ключом. Иностранные гастролеры — дирижеры, виртуозы — пианисты и скрипачи — стали постоянными гостями на эстрадах лучших московских концертных зал. Только что организованный Персимфанс — симфонический оркестр без дирижера — впервые играл восторженным москвичам сочинения Сергея Прокофьева и французской «шестерки». Дул свежий ветер — ветер с Запада.

В мире «малого» искусства тоже царил не меньшее оживление. Открывались многочисленные театры-миниатюры типа «Синей птицы» и «Летучей мыши». В витринах музыкальных магазинов появились яркие обложки нот с незнакомым до тех пор названием «фокстрот». Интересно отметить, что первые фокстроты и танго в Москве написали композиторы Матвей Блантер («Джон Грей»), Юлий Хайт («Цветок солнца») и Дмитрий Pokpacc. Эти композиторы сделали впоследствии блестящую карьеру и сейчас находятся среди наиболее заслуженных (с официальной точки зрения) советских композиторов.

Немного позднее (в 1924 году) к ним присоединился Исаак Дунаевский — ныне знаменитейший из знаменитых, дважды орденносец, заслуженный деятель искусств, лауреат Сталинской премии, депутат Верховного Совета, суровый обличитель «формалистов», верный последователь генеральной линии советского правительства в музыке.

Но в те годы этим начинающим молодым сочинителям было еще очень далеко до большой славы, до орденов и даже до настоящего успеха. Они пописывали свои фокстроты и цыганские романсы для маленьких московских театриков и для ресторанных оркестров. О новой танцевальной музыке было у них представление

довольно примитивное, да и откуда было взяться другому? Знали только, что ритм фокстрота на четыре четверти. Ритм танго писали таким, каким он был до Первой мировой войны — «Под знойным небом Аргентины...» В воздухе уже носилось слово «джаз-банд», но что оно значит — никто толком не знал. Предполагали, что это какой-то новый тип салонного оркестра, обязательно с большим количеством ударных инструментов. Во многих московских кино и больших ресторанах начали рекламировать «джаз-банды» — на самом деле — обычный салонный состав с виолончелью и со «стоячим» скрипачом.

Интересно, что в это время замечаются в Москве поиски нового необычного звучания маленьких оркестров.

Евгений Вахтангов еще в начале 1921 года в своей «Принцессе Турандот» использовал звучание гребешков, покрытых папиросной бумагой. Во всей мелодике знаменитого оркестра «Турандот» было, по моему глубокому убеждению, какое-то тонкое провидение и своеобразное ощущение некоторых элементов того, совершенно нового, музыкального стиля, который делал свои первые уверенные шаги на другом конце земного шара и который назывался «джаз».

Первый настоящий джаз Москва услышала в 1925 году. Это был небольшой американский джаз из шести негров. Руководителем его был саксофонист Сидней Беше.

Джаз давал по несколько концертов в день в течение полугода при битком набитом зале. Публика приходила в такое возбуждение, что во время исполнения стучала ногами об пол, кричала и неистово аплодировала.

Влияние этого маленького джаза на всю музыкальную жизнь советской России тех лет было огромно и распространилось не только на область чисто джазовой музыки, но и на творчество очень многих серьезных советских композиторов, главным образом из молодого поколения, в частности на Шостаковича, который в то время дебютировал своей Первой симфонией. Влияние джаза заметно на многих его последующих произведениях, начиная со Второй симфонии и оперы «Нос» и кончая такой откровенной попыткой перенесения джаза на большую симфоническую эстраду, как вариации на тему фокстрота «Таити-тrott» для симфонического оркестра.

Но у негритянского джаза Сиднея Беше нашлись в советской России и настоящие последователи, которые своей единственной задачей поставили создание ортодоксального джаза по образу и подобию американского.

Самым крупным и талантливым из них был Александр Цфасман, с именем которого связана большая часть истории джаза в СССР.

Цфасман — уроженец города Горького — был талантливым пианистом Московской консерватории. Он был учеником профессора Феликса Blumenфельда (у которого учился также и Владимир Горовиц). Цфасман был уже на последнем курсе консерватории, когда он услышал негров Беше. Этот момент стал переломным во всей его музыкальной биографии. Цфасман ушел из консерватории, организовал свой собственный джаз и отдал все свои силы изучению нового музыкального стиля. Он был очень талантлив, и ему скоро удалось постигнуть тайны искусства джаза. Его собственный джаз, подобранный из таких же, как и он, талантливых молодых музыкантов, скоро становится настоящим хорошим джазом и завоевывает среди широкой публики огромную популярность. Его репертуар в это время (вторая половина двадцатых годов) составлен исключительно из вещей западной и американской музыки для джаза, которые Цфасман обычно списывал по слуху с граммофонных пластинок и сам инструментировал.

Немного позднее организует свой джаз Леонид Утесов — популярный певец, исполнитель одесских песенок и уличных куплетов. Ему первому пришла в голову идея использовать джаз для аккомпанемента этому своеобразному «фольклору». Для аранжировки своих песенок для джаза он приглашает Исаака Дунаевского — в те годы молодого начинающего композитора.

Но и Цфасман, и Утесов, а вместе с ними и все джазы в СССР должны были резко затормозить свою успешную деятельность. В 1929 году началась эпоха «великих сталинских пятилеток». Был выброшен лозунг «наступления на классового врага по всему фронту». В деревнях ликвидировали кулаков, и длинные эшелоны с арестованными крестьянами тянулись в концлагеря на север и восток.

В искусстве тоже начали беспощадную войну с «вражескими капиталистическими влияниями». Всю власть получила так назы-

ваемая ВАПМ — всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов, уже упоминавшаяся выше. Члены ее — пять композиторов — сыграли печальную роль в истории русской музыки. Эти пять музыкальных инквизиторов старались повсю. Запретили исполнять Чайковского и Шопена, ликвидировали Московскую консерваторию. Досталось и джазу, который был объявлен «продуктом разложения буржуазии» и запрещен строго-настрою.

Цфасман и Утесов с Дунаевским исчезли из музыкальной жизни СССР эпохи первой пятилетки. Любопытно, однако, отметить, что особенных неприятностей для них, в результате нового сурового политического курса, не последовало. Скорее, даже наоборот. Маэстро советского джаза весьма мило «пересидели» тяжелые времена в комфортабельных отелях для иностранных туристов и инженеров, с участием которых осуществлялась первая пятилетка. Дополнять привычный буржуазный комфорт этих «желательных иностранцев» звуками своих джазов было нетрудной и приятной задачей Цфасмана и его коллег в эти годы.

Однако скоро ветер в стране подул совсем в другую сторону.

Приказом правительства от 23 апреля 1932 года ВАПМ был ликвидирован. Сталин провозгласил: «Жить стало лучше, жить стало веселей!» Были разрешены современные танцы и джаз.

В это время (конец 1932 или начало 1933 года) возвратился из Голливуда Григорий Александров — кинорежиссер, ассистент знаменитого Сергея Эйзенштейна. Александров приехал в Советский Союз весь во власти голливудских вкусов и американских методов работы. Он начинает ставить свой знаменитый фильм «Веселые ребята», с Утесовым в главной роли. Композитором был приглашен Исаак Дунаевский. Этот фильм весь насыщен музыкой и ритмами джаза. Лейтмотив фильма, знаменитый марш — это мексиканская народная песня, которую привез Александров в Москву из Голливуда. «Веселые ребята» имели огромный и повсеместный успех. Александров с Дунаевским сразу поднялись на Олимп официального советского искусства.

Александр Цфасман со своим джазом тоже вышел из закрытых отелей «Интуриста» на большую концертную эстраду Совет-

ского Союза. Начиная с 1933 года он совершает свои триумфальные гастролы по всей стране.

Измученные тяжелыми годами лишений эпохи первой пятилетки, люди находят огромную радость в музыке джаза и в современных танцах. К середине 30-х годов в стране царит какое-то умопомешательство. Танцевать учатся седые профессора и колхозники, генералы и рабочие. Ворошилов и Молотов берут уроки танцев и прилежно изучают па танго и румбы. В каждом маленьком городке, а иногда и деревенском клубе, есть свой маленький джаз и свой дансинг.

Александр Цфасман становится некоронованным королем в огромной стране.

Его положение в это время настолько своеобразно, что на нем стоит остановиться подробнее.

В эту эпоху уже полной социализации всех областей советской жизни, он и его четырнадцать молодых являются, вероятно, единственным частным коллективом в стране.

Они не состоят на государственной службе, они даже не члены профсоюза, не говоря уже об их полной аполитичности и абсолютной беспартийности. Их любят одинаково как чекисты и высшее партийное начальство, так и самые рядовые обыватели. Легче подписать приказ об аресте маршала или члена ЦК ВКП(б), чем арестовать музыканта из джаза Цфасмана. Пользуясь своей популярностью, Цфасман позволяет себе невероятные вещи, которые дорого бы обошлись любому простому смертному. Так, например, в Тифлисе он, в пылу пустяковой ссоры, избил начальника городской милиции, резонно заявив при этом, что «такой дряни, как ты, у нас тысячи, а Цфасман — один». Пострадавший начальник милиции, вместо того чтобы арестовать обидчика или, по меньшей мере, выслать его из города, на следующий день приехал к Цфасману в отель мириться, прислав предварительно дюжину бутылок доброго старого кахетинского.

Ездил Цфасман и его ребята всегда только в международных спальных вагонах. Если билетов нельзя было достать, то «ребята» не стесняясь лезли прямо в вагон со своими барабанами и саксофонами, бесцеремонно занимая места законных пассажиров с билетами, зная, что все равно ничего плохого не будет, ибо «этой дряни тысячи, а Цфасман один».



Надо иметь в виду, что подобное презрение выказывал Цфасман не к рядовым советским гражданам (которые в Советском Союзе в спальных вагонах никогда не ездят), а исключительно к партийным чиновникам и вообще к советскому начальству.

Летом 1936 года его джаз был приглашен участвовать в открытии летнего сезона в парке «Эрмитаж» в Москве — лучшей летней эстрады столицы.

По какой-то причине джазу не заплатили денег в установленный срок — явление обычное во всех учреждениях Советского Союза. Но Цфасман не проявил в этом случае обычной покорности и терпения запуганного советского гражданина.

— Эй, ребята! — крикнул он. — Собирай инструменты и пошли домой!

Дело было на генеральной репетиции в присутствии начальников из Всесоюзного комитета по делам искусств, музыкального управления и Главреперткома (советская цензура). Велико было удивление начальства, когда «ребята» весело соскочили с эстрады и, уложив свои инструменты, вышли из зала, не обращая ни малейшего внимания на возмущенных партийных чиновников.

— Вернемся тогда, когда нам деньги принесут на дом. До свидания. Желаю вам всего наилучшего, — вежливо сказал Цфасман на прощание, приподнимая свой безукоризненный светло-серый стетсон.

Быт джаза тоже сильно отличался от быта обычных советских граждан. Зарабатывали цфасмановцы бешеные деньги. Вероятно, никто в стране столько не зарабатывал. Одевались у лучших портных Москвы. Сам Цфасман имел несчетное количество костюмов. Особенно любил он яркие цвета — голубой, тёмно-красный, зеленый; летом — песочный и белую фланель. Каждому из его ребят ничего не стоило оставить за собой в один вечер в ресторане месячный заработок инженера или профессора университета.

С самого основания своего джаза Цфасман был горячим и преданным поклонником Америки.

Не говоря уже о полном копировании американского джазового стиля, даже во всех «немузыкальных» областях жизни, Цфасман выше всего на свете ставил все американское и не стеснялся выражать это совершенно открыто. Ему даже и это прощалось! Так, например, в середине 30-х годов он разыскал в СССР

американку, не говорящую ни одного слова по-русски, и женился на ней.

Один раз (в сезоне 1934/35 года) оркестр одного из московских театров, в котором я работал, должен был играть с Цфасманом «Голубую рапсодию» Гершвина. Чтобы показать нам, как нужно исполнять это произведение, Цфасман принес на репетицию американские пластинки этой рапсодии, наигранные, если не ошибаюсь, джазом Поля Уайтмана. Услышав знаменитое глissандо кларнета в начале рапсодии, наш кларнетист спросил Цфасмана, как его играть.

— Не пытайтесь это сыграть — все равно ничего не выйдет, — ответил Цфасман. — Такое глissандо получается только тогда, когда за него платят доллары, а не советские рубли.

В конце 1936 года начальство впервые обратило свое недремлющее око на джаз Цфасмана и решило «перевоспитать» его музыкантов в советском духе и образовать их политически. Прежде всего их обязали вступить в профсоюз. Затем самого Цфасмана (!) обязали регулярно проводить «политико-воспитательную работу» в его маленьком коллективе и делать доклады о международном положении. Позднее мне рассказывал один цфасмановец о том, какие именно доклады делал их шеф о международном положении. Начинал он всегда с Америки.

— Америка, — говорил он своим «ребятам», — это вам не кот заплакал. Америка это... одним словом... Да!

В середине тридцатых годов в Москву приезжает довольно много иностранных джазов. Вспоминаю хороший чешский джаз Циглера, аргентинцев Бьянко и американских «Синкопаторс». Всех их влечет большой заработок и огромный успех. Вместе с Цфасманом они прочно владеют сердцами москвичей.

Но иностранным гастролерам пришел конец очень скоро. В 1937 году, в годы свирепого террора, их всех объявили «шпионами и агентами иностранных разведок». Наиболее счастливые уехали к себе на родину, а незадачливые были арестованы и исчезли в подвалах НКВД. Цфасман благополучно пережил ежовщину. У него имелись горячие поклонники среди всех групп высшего начальства, которые в это время с лихорадочной поспешностью сменяли одна другую, поедая друг друга, как пауки в банке.

Но летом 1938 года джаз Цфасмана постиг жестокий удар. Опасность пришла совсем с неожиданной стороны.

Репертуар советских джазов — это обычный репертуар американских и английских джазов, только с русским текстом вокальных рефренов. В инструментовке заметно влияние польских и французских танцевальных оркестров с их аккордеонами и очаровательной наивной лиричностью. Начиная с Дунаевского в «Веселых ребятах», текст песенок с советским «активным» содержанием начинает входить в репертуар каждого джаза, и истории трогательных романов и прощаний советских летчиков, моряков и пограничников распеваются под музыку танго и блюза, списанную с модной заграничной пластинки.

В это время уже полным ходом шла тоталитаризация всей музыкальной жизни Советского Союза.

Кому-то в Кремле — говорят, самому «Дяде Джо» — пришла в голову идея пустить весь джаз на советские рельсы и, при помощи обычных инструментальных средств джаза, создать совершенно новый, стопроцентно советский по содержанию джаз. Комитет по делам искусств (председатель Назаров) и Главное музыкальное управление (начальник Гринберг) получили приказ осуществить затею правительства и организовать Государственный джаз СССР.

Организован был этот огромный оркестр поистине тоталитарным способом. Из всех лучших джазов страны были выбраны лучшие музыканты и без всяких разговоров мобилизованы в новый правительственный джаз. Из 14 музыкантов джаза Цфасмана было мобилизовано таким образом 11. Самому Цфасману предложили играть партию второго рояля (вероятно, имея в виду его предосудительное в новых условиях «низкопоклонничество» перед Америкой). С негодованием и обидой он отверг это предложение, а начальство не слишком настаивало.

Лучшего трубача в Советском Союзе Владимира Сафонова привезли на репетицию в Москву прямо из тюрьмы одного из провинциальных городов, где он сидел по приговору суда за оскорбление партийного чиновника. По приказу Кремля ему, конечно, простили его преступление и немедленно освободили.

Главным музыкальным руководителем государственного джаза был приглашен композитор Матвей Блантер — способный со-

чинитель легкой музыки, хорошо знавший вкус широкой публики, а главное — вкус кремлевского начальства. Музыкантом он был не слишком грамотным и не умел не только инструментовать, но даже и гармонизовать свои сочинения. Эти задачи выполнял обычно дирижер джаза Виктор Кнушевицкий — его правая рука. Кнушевицкий был исключительно талантливым музыкантом, тонко чувствовавшим стиль и дух народной песни и имевший солидное музыкальное образование и отличный вкус. Одного только не чувствовал и не понимал Виктор Кнушевицкий — стиля и ритмов настоящего джаза. Вернее, он знал этот стиль своей головой, но он не чувствовал его своим сердцем. Джаз не сидел у него в крови так, как сидел у Цфасмана.

Кнушевицкий был удачно найденным выразителем желаний и идей начальства. Он имел все, что, по мысли Комитета по делам искусств и Главного музыкального управления, было нужно для создания нового советского джаза.

В конце августа 1938 года один из моих знакомых молодых московских музыкантов пригласил меня послушать репетицию государственного джаза.

Я помню, как мы с моим другом пришли в репетиционный зал музыкального управления и там я впервые увидел этот оркестр.

На большой эстраде, построенной в виде пирамиды из блестящих никелированных трубок и затянутой голубым сукном, сидели музыканты джаза (их было 43 человека) и репетировали «Триану» Альбениса в инструментовке Виктора Кнушевицкого. Этот последний вел репетицию.

Меня восхитила красочная пряная звучность оркестра, так гармонировавшая с ритмами и гармонией Альбениса. Однако еще больше поразила меня тонкая слаженность джаза, которую можно было сравнить разве только с сыгранностью отличного струнного квартета. Музыканты играли без нот и, как мне объяснил мой друг, дирижер присутствовал только на репетиции. На концертах джаз должен был обходиться без него. После «Трианы» Иван Козловский — солист Большого театра и лучший тенор страны — стал репетировать романс Рахманинова «Не пой, кра-

савица, при мне». Аккомпанемент джаза звучал превосходно. Я почувствовал, что меня начала увлекать новая затея.

Через несколько дней после этой репетиции я узнал, что в государственном джазе открылась вакансия помощника концертмейстера. Я решил попытать счастья и, при помощи двух видных московских музыкантов, был допущен к испытанию. Удачно сыгранный концерт Глазунова определил мою судьбу. Я ушел из театра Вахтангова и стал помощником концертмейстера Государственного джаза СССР. Концертмейстером был Борис Гордон, до этого бывший первым концертмейстером Большого театра. Через три месяца Гордон ушел по приказу ВКИ обратно в Большой театр, а я стал концертмейстером и одновременно членом художественного совета Государственного джаза СССР.

Как всегда для всех правительственных затей, средств на нас не жалели. Ассигновано было два миллиона рублей. Репетиционный период определили сначала в 2 месяца, однако потом продлили еще на 6 недель. Костюмы и фраки для музыкантов шили у лучшего портного Москвы — знаменитого Журкевича. Лучшим композиторам Советского Союза было заказано создавать наш репертуар. Шостакович написал сюиту для джаза. Особенно я любил вторую часть — прелестную колыбельную для солирующего саксофона-сопрано.

Условия работы для музыкантов джаза были прямо сказочные. Оклады были почти вдвое выше, чем в лучших симфонических оркестрах Москвы, а норма выступлений — вдвое ниже (все-го 11 выступлений в месяц).

Само собой разумеется, что государственный джаз мыслился исключительно как концертный оркестр, выступающий только в лучших концертных залах страны.

Весь репертуар государственного джаза разделялся на 4 отдела: классическая музыка, песни и танцы народов СССР, советские песни и, наконец, западная джазовая музыка. Этот последний отдел считался наименее важным из всех, и я могу вспомнить только «Караван» Дюка Эллингтона, который мы иногда играли на менее ответственных концертах.

Исполнение доводилось до большой степени совершенства, в чем была заслуга Кнушевицкого. В течение нашего репетиционного периода нас часто приезжали слушать лучшие музыканты

СССР, композиторы и дирижеры. Все они обычно искренне выражали свое восхищение нашим оркестром. Помню, в каких теплых словах благодарил нас Шостакович за те несколько вещей, которые мы сыграли для него. Дунаевский, прослушав «Триану» Альбениса, сказал:

— Я не слышал ничего подобного в своей жизни и уверен, что и нигде в мире никто не слышал такого совершенного исполнения.

Однако один вопрос чрезвычайно тревожил наших руководителей. Это был вопрос внешности джаза. Имелись в виду, конечно, не только наши костюмы и специальная эстрада (по проекту художника Бориса Кноблока), но и наше поведение во время концертов, наши движения и вообще «зрительный элемент». Для разрешения этой проблемы была учреждена должность «главного режиссера Государственного джаза СССР», на которую Комитет по делам искусств пригласил знаменитого кинорежиссера Григория Васильевича Александрова — автора «Веселых ребят» и «Цирка». Лучшего кандидата нельзя было найти во всей стране.

Я хорошо помню тот день, когда этот приветливый, элегантный, великолепно одетый человек, еще молодой (ему было тогда лет сорок с небольшим) — пришел в первый раз к нам на репетицию в сопровождении целой свиты всякого начальства из ВКИ и музыкального управления. После того как мы сыграли ему несколько вещей, он захотел сказать нам несколько слов о своих впечатлениях и о своих планах работы с нами.

— Товарищи, — начал Александров, со своей обычной подкупающей улыбкой. — Я долго жил в Америке и слышал лучшие джазы мира. Я слышал Уайтмана и Хилтона, Эллингтона и Гудмана. Я должен вам сказать откровенно — вы играете еще лучше них. Вы играете замечательно. Но... — тут он сделал небольшую паузу и заулыбался еще приветливее, — самый захудалый джазик в самой грязной мексиканской деревушке производит лучшее впечатление на своих слушателей, чем вы все с вашими похоронными физиономиями. Вы играете ваши технические пассажи и сольные места с таким видом, как будто у вас в это время рвут здоровые зубы без всякого наркоза. Меня удивляют ваши инструменты, которые почему-то не отказываются служить таким мрачным лично-

стям, как вы. Джаз — это искусство радости, веселья, отдыха, а главное — улыбки. Улыбайтесь, товарищи, больше! Если вы даже возьмете пару фальшивых нот и спокойно улыбнетесь при этом, то слушателю будет куда приятнее, чем слушать вашу безукоризненную игру и смотреть на ваши сердитые напряженные лица.

Александров еще долго говорил нам о значении внешности в искусстве вообще. Рассказывал, как знаменитый дирижер Леопольд Стоковский приглашал специального режиссера для постановки своего выхода на симфоническую эстраду, рассказывал о больших музыкантах с мировыми именами, которые исключительное значение придают внешнему элементу в своем исполнении.

Все это было для нас совершенно ново и казалось странным. До сих пор нам обычно внушали, что внешность для советского артиста ни малейшей роли не играет и важна только для отсталой, примитивной, буржуазной публики, которая ходит на концерты с единственной целью — посмотреть на красивую артистку и полюбоваться ее туалетом.

Александров начал заниматься с нами ежедневно.

Я мог наблюдать, какое огромное влияние оказали на него годы его пребывания в Америке. Буквально во всем — начиная от костюма и неизменной улыбки и кончая постоянными рассказами и примерами из виденного им самим в США — сквозило его искреннее преклонение перед этой страной. Например, он поразил нас уже на первой репетиции тем, что знал, как зовут каждого из нас по имени и по фамилии. Оказалось, он брал список нашего состава у директора и специально учил наши имена. Случай небывалый в Советском Союзе, но, как нам объяснили, обычный для каждого американского руководителя.

Зная все это, а также и фильмы, поставленные Александровым, американское влияние в которых сквозит в каждом кадре, мне особенно странно было прочесть недавно его статью об интернациональном кинофестивале в Венеции, состоявшемся в 1947 году (или в 1946-м?). В этой статье он жестоко обрушился на американские фильмы и на Америку.

Впрочем, совесть советского гражданина не может отвечать за то, что выходит из-под его пера.

Первое наше выступление состоялось на правительственном концерте в Большом театре 6 ноября 1938 года.

Сталин на этом концерте не присутствовал.

Реакцию публики определить было трудно. Концерт был огромный (в нем принимало участие несколько сот артистов и музыкантов), длился около четырех часов, и мы играли на нем всего три небольших номера.

В конце ноября состоялась наша открытая премьера в Колонном зале Дома союзов в Москве. Успех был солидный, но не блестящий. В приеме публики чувствовался какой-то холодок. Через несколько дней мы дали концерт специально для артистического и музыкального мира Москвы. Этот концерт был единственным настоящим триумфом в истории государственного джаза. Интеллигентная публика оценила исключительное мастерство исполнения и тонкий вкус в инструментовке и в интерпретации серьезной музыки. Вскоре (в начале декабря 1938 года) состоялся наш первый большой концерт для широкой рабочей аудитории. Это было в городе Туле, в огромном клубе оружейного завода. Знакомое слово «джаз» привлекло огромное количество слушателей, которые набили битком колоссальный зал, в надежде услышать свои любимые песенки, танго и вальсы и посмотреть на танцы в красочных костюмах. Каково же было возмущение аудитории, когда вместо того вышли 43 одетых в черное музыканта и с очень серьезными лицами (старания Александрова не имели особенно большого успеха среди нас) начали играть сюиту Шостаковича и прелюды Рахманинова.

Провал был полный. Именно после этого концерта Кнушевицкий в отчаянии разорвал партитуру «Трианы», которая была освистана особенно сильно.

Под впечатлением этого и последующих неудач у широкой публики музыкальное управление и наша дирекция стали изыскивать отчаянные средства для поправки дела и стремились точно определить причины нашего фиаско.

Как член художественного совета я присутствовал на многочисленных совещаниях, которые собирались по этому поводу обычно в кабинете нового (вместо смещенного Гринберга) начальника музыкального управления Владимира Николаевича Сурина и часто носили весьма бурный характер.



Помню, как один раз, прослушав американскую пластинку джаза Гарри Роя, Сурин кричал на нас:

— Почему вы, черт возьми, не умеете так играть?! Почему у вас нет этой остроты ритма, этой легкости, этого юмора?! — Он стучал кулаком по столу и ругался, но успех у публики не становился от этого больше.

Именно в это время начальство, под давлением художественного совета, решилось, наконец, придать нашему исполнению несколько более типичный джазовый стиль. Встал вопрос о приглашении Цфасмана. Однажды мы увидели на наших репетиционных пультах даже ноты «Голубой рапсодии» Гершвина. Были приложены большие усилия, чтобы найти подходящую солистку-певицу, которая не только хорошо бы пела в стиле джаза, но и хорошо выглядела.

Но тут нас пригласили играть в Кремль для Сталина и его гостей.

Это приглашение имело печальные последствия для Государственного джаза СССР.

Сталин усмотрел стиль и приемы настоящего «буржуазного» джаза у нашей новой певицы Нины Донской.

Создалось действительно трагикомическое положение. Широкие массы слушателей не приняли нас потому, что мы слишком мало были похожи на настоящий знакомый и любимый джаз. Сталину же не понравились мы потому, что кое-что от настоящего джаза в нас все-таки было.

Конечно, именно это «высочайшее неблаговоление», а не неуспех у публики послужило причиной того, что ВКИ и музыкальное управление резко изменили свое отношение к джазу вообще. После концерта в Кремле наша солистка была уволена, а с государственного джаза снято почетное звание «СССР». Художественный совет был распущен.

Вскоре после этого я ушел из государственного джаза и стал усиленно готовиться к государственным экзаменам в Московской консерватории. От моих бывших коллег узнавал я, что дела государственного джаза быстро шли вниз. Его состав вскоре сократили до 28 человек, которым, в свою очередь, сильно снизили жалованье.

Лучшие из музыкантов джаза стремились уйти из него, и нельзя сказать, что музыкальное управление особенно противодействовало этим желаниям.

Перед войной государственный джаз концертировал (как обычно — без большого успеха) в Сибири и на Дальнем Востоке. После начала войны он был расформирован.

Единственный джаз в Советском Союзе, который пережил военные годы, был старый джаз Леонида Утесова. Этот джаз не занимался изысканием новых путей в джазовой музыке, не подражал американским джазам и вообще не «мудрствовал лукаво». Он только аккомпанировал своему шефу, который распевал свои бесчисленные советские песенки с военно-лирическим содержанием. Это было не очень оригинально, но зато вполне безопасно.

Перед самой войной джаз Утесова получил титул «Государственный джаз РСФСР».

Как-то минувшим летом в Нью-Йорке я купил в русском книжном магазине на 56-й улице несколько номеров «Советского искусства». В одном из них мне попала на глаза небольшая заметка о том, что «по приказу начальника Главного музыкального управления, Государственный джаз РСФСР переименовывается в Государственный эстрадный ансамбль РСФСР».

Так последний джаз в СССР лишился единственного, что еще связывало его с настоящим джазом, — своего названия.

## ГЛАВА 17

Утром 31 декабря ко мне пришел курьер из Главного музыкального управления и передал письменное распоряжение нашего директора явиться к двум часам дня на репетицию. Это было совершенно неожиданно, так как только вчера наш оркестр получил три дня отдыха, и мы все были очень рады редкой для музыкантов возможности провести новогодние праздники вместе с нашими близкими и друзьями. Особенно странным мне показалось то, что в повестке предписывалось явиться на репетицию «в полном концертном костюме», т.е. во фраке. Было непонятно — зачем понадобилось надевать фрак для обычной репетиции?

К назначенному сроку я пришел на репетицию. Мои товарищи уже знали причину нашего неожиданного вызова: нас должен был прослушать председатель Комитета по делам искусств перед тем, как послать на новогодний концерт в Кремль. Мы садимся на наши места и настраиваем инструменты. Через несколько минут в зал входят все руководители советского искусства и советской музыки, во главе с председателем ВКИ Назаровым.

Мы играем около двадцати номеров нашего репертуара, после чего начальство, быстро посоветовавшись, выбирает шесть вещей — в том числе «Сентиментальный вальс» Чайковского и любимую грузинскую песню Сталина «Сулико». После выбора программы председатель ВКИ обращается к нам с краткой речью. Он говорит очень серьезно и сжато, как командир, посылающий своих солдат на выполнение важного и опасного задания:

— Товарищи, вам сегодня предстоит высокая честь впервые выступить на концерте в Кремле. Вас будут слушать лучшие люди Советского Союза. Вас будут слушать члены советского правительства. Вас будет слушать товарищ Сталин. Я уверен, что каждый из вас отнесется со всей серьезностью к сегодняшнему выступлению. Обратите особое внимание на все детали вашего костюма вплоть до носков. Держите себя сдержанно и дисциплинированно. Не будьте фамильярными, даже если бы представилась к тому возможность. Желаю вам полного успеха!

После этого председатель обращается к начальнику Главного музыкального управления и говорит вполголоса: «Всем быть с паспортами у кремлевских ворот в 11 часов вечера». Начальник тут же передает нашему директору: «Всем быть с паспортами у кремлевских ворот к 10.30 вечера». Директор отдает приказ инспектору оркестра: «Сзывай всех к 10 часам с паспортами». Инспектор возбужденно кричит нам: «Ребята, всем быть к 9 часам вечера с паспортами у кремлевских ворот!»

Когда мы собрались к девяти часам у кремлевских ворот (это были ближайшие ворота к Москве-реке со стороны Александровского сада), то охрана нас не пропустила, так как мы пришли за 2 часа до назначенного срока. Мы стояли у ворот, и на нас падал крупный пушистый снег. Прошло не менее 40 минут, в течение которых дежурные звонили куда-то по телефону, и наконец, после тщательной проверки паспортов, мы были впущены в Кремль и вошли на ярко освещенную кремлевскую площадь. Идти нам было недолго. Справа от нас стена и внизу — Москва-река. Слева начинается здание Большого Кремлевского дворца. Нас ведут два солдата из охраны. По дороге мы никого не встречаем, кроме нескольких часовых. Кругом очень чисто, пустынно и тихо. Нас провожают до больших стеклянных дверей, и мы входим во дворец.

В большом светлом вестибюле нас встречает приветливый чекист.

— Государственный джаз? Здравствуйтесь, товарищи. Прошу вас здесь раздеться.

Чекист в парадной форме капитана госбезопасности. У него брюки навыпуск и лакированные полуботинки. Со своей блестящей лысиной и веселым громким голосом он похож на конференсье или на опереточного комика. Однако он быстр в движениях и очень энергичен. Как оказывается, он является нашим шефом на весь сегодняшний вечер.

— Прошу за мной с инструментами!

Мы поднимаемся по белой мраморной лестнице, покрытой темно-красным ковром. На площадке бельэтажа, куда мы входим, прямо перед лестницей висит огромная во всю стену картина — «Битва на Куликовом поле». Мы проходим мимо нее, но один из моих коллег останавливается и, несколько отстав, смотрит на картину. Тотчас же от стены отделяется человек в форме НКВД

и подходит к нему: «Товарищ, здесь нельзя останавливаться. Проходите вперед».

Мы идем по широкому коридору. Паркет натерт до ослепительного блеска. Чистота необыкновенная. Налево от нас большие дворцовые комнаты с каминами, зеркалами и старинной мебелью. Направо, через определенные промежутки, небольшие комнаты за широкими стеклянными дверями. Обстановка этих комнат весьма «современна». Простые столы и дубовые скамьи, покрытые лаком под цвет паркета. Много телефонов и телеграфных аппаратов. Какие-то щиты с лампочками и рубильниками. Стойки с винтовками. В комнатах сидят люди в знакомой форме с красными петлицами и малиновым кантом.

В течение всего нашего пути мы не встречаем ни одного человека в штатском, мы вообще никого не встречаем за исключением чинов НКВД. Интересно, что все эти многочисленные чекисты имеют уже довольно солидные чины, не ниже лейтенантов госбезопасности. Я совсем не вижу сержантов и младших лейтенантов, не говоря уже о солдатах.

Наш великолепный капитан приводит нас в помещение, которое предназначено специально для нас и которое является на весь вечер нашей «артистической». Это большая квадратная комната с широкой застекленной дверью. Через дверь виден коридор, по которому ходит дежурный чекист. По всем стенам комнаты идут длинные деревянные скамейки из дубовых планок. Несколько простых столов. Дверь в другую, меньшую комнату, где помещается несколько умывальников с холодной и горячей водой и телефон. Тут же дверь в отдельную уборную. Все блестит и сверкает чистотой — и паркетный пол, и скамейки, и умывальники, и стекла двери (окон в комнате нет).

По телефону можно звонить в город, и я пользуюсь случаем поздравить с наступающим Новым годом моих друзей. Уже десять часов. До Нового года остается два часа. Мы ждем. Многие музыканты достают из футляров с инструментами карты и домино и начинают игру. Торжественность и необычность момента, вероятно, на них не слишком действуют. Часы идут. Вот уже двенадцать. Мы поздравляем друг друга с Новым годом и жалуем, что в руках у нас нет бокалов. Такое впечатление, что о нас забыли. В коридорах дворца царит полная тишина. Не слышно ничего, кроме звуков

шагов чекистов по паркету. Только в час ночи появляется опять наш приветливый капитан:

— Ну что, товарищи, как вы себя чувствуете?

— Скажите, а нет ли здесь буфета, где можно бы купить бутылочку минеральной воды? Очень пить хочется. Прямо в горле пересохло.

В вопросе слышен явный намек и не менее явная жалоба. Капитан отвечает весьма сухо:

— У нас тут не ресторан, товарищ.

Проходит еще час. Время тянется медленно. У каждого на уме компания друзей, которая где-то там в городе встречает Новый год и, конечно, уже успела немало выпить и повеселиться. Наконец, в два часа ночи появляется капитан и командует:

— Товарищи, за мной с инструментами! Футляры не брать!

Мы выходим и, предводительствуемые нашим шефом, опять идем по коридорам. Наконец, мы поднимаемся на следующий этаж и попадаем в огромный зал.

В зале уже находится несколько сот артистов. Тут и знаменитый Красноармейский ансамбль Александрова в составе 240 певцов и танцоров, и Государственный ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева, и много солистов Большого театра, и знаменитые балерины. Чекистов в зале чрезвычайно много — несколько десятков. Они стоят у всех дверей и снуют между артистами. Вид у чекистов взволнованный. Они суетятся, бегают и производят впечатление людей, выполняющих какое-то необычайно трудное и ответственное дело. Самое удивительное это то, что в зале нет ни одного стула, ни одной скамьи. Все артисты стоят или прохаживаются взад и вперед. Некоторые сидят прямо на полу, поджав ноги по-турецки.

Наш ударник Коля Ш. чувствует себя особенно хорошо. Он с комфортом уселся на одном из своих барабанов, а другой уступил единственной даме в нашем джазе — певице Нине Донской, стройной белокурой девушке.

Комната, в которой мы были все собраны, играла роль фойе при знаменитом Андреевском зале и была расположена рядом с ним. В самый Андреевский зал вело несколько высоких красивых дверей, около каждой из которых стояло несколько чекистов. Одна дверь, самая левая, иногда открывалась, пропуская артис-

тов, уже кончивших свое выступление или, наоборот, выходящих на эстраду. Программой командовал какой-то чекист в форме майора госбезопасности. Он был весь красный и потный от волнения и не выкрикивал фамилии артистов, а прямо рывкал и рычал, как заправский фельдфебель на провинившихся солдат.

В 2.30 ночи дверь открывается, и мы слышим новую команду: — Ансамбль Моисеева! Следующий — государственный джаз!

Моисеевские девочки в своих ярких национальных костюмах проходят за таинственную дверь, а мы тихо настраиваем инструменты и, волнуясь, выстраиваемся в шеренгу. Наконец, дверь распахивается и цербер в чекистском мундире кричит хриплым голосом: «Госджаз, входите по одному!» Мы входим в Андреевский зал.

Огромный зал слабо освещен и совершенно пуст. Это зал заседаний Верховного Совета. В нем ряды новых кресел, как в театре или, вернее, как в аудитории университета, потому что при каждом кресле есть маленький пюпитр для записей и радионаушники. Между креслами два прохода во всю длину зала. Мы идем по правому — в сторону противоположную эстраде. А по левому проходу, навстречу нам, идут моисеевские танцовщицы, только что закончившие свое выступление.

Когда я пишу, что зал был пуст, я выражаюсь не совсем точно, потому что в проходах через каждые четыре шага стоят чекисты. Кроме них в зале нет ни души, и все кресла пустуют. Мы идем и слышим команду очень тихим голосом: «Идите вперед! Быстро! Не останавливаться!» Нас обшаривают глазами со всех сторон. Перед нами в конце прохода дверь. Около нее два последних чекиста. Они распахивают дверь, и мы сразу выходим в другой зал и попадаем на эстраду.

Зал поражает нас обилием света. Это Георгиевский зал — нарядный, двусветный, белый зал — парадный зал для кремлевских приемов и банкетов. В зале идет пир горой. За большими столами полно народу. Прямо перед нашей эстрадой, несколько изолировано от всех остальных, стоит стол для членов Политбюро. Вожди сидят спиной к нам и лицом к залу. Они сидят без дам, строго по рангу. Сталин посередине, справа от него Молотов, слева Ворошилов. Члены Политбюро сидят чинно и спокойно и про-

изводят впечатление единственно трезвых людей в зале. За столом налево сидит компания летчиков. Они что-то весело кричат и громко чокаются бокалами. Толстый и пьяный Алексей Толстой стоит на столе и машет белой салфеткой. Справа кто-то говорит тост, стараясь всех перекричать и заставить себя слушать. По залу носятся лакеи в черных смокингах, с подносами и бутылками в руках. Их очень много — почти столько же, сколько и гостей. Это все молодые и здоровые ребята с молодецкой выправкой, и почему-то кажется, что им куда больше подошел бы не смокинг, а совсем другой костюм. Чекистов в зале нет ни одного. Вообще обстановка кругом самая мирная, и никому в голову не может прийти, что для чего-то может понадобиться охрана.

Когда мы входим на эстраду, Сталин и его соседи поворачиваются к нам и аплодируют. Сталин одет в куртку защитного цвета, без орденов и каких-либо знаков отличия. Он улыбается и ободряюще кивает нам головой. Перед ним стоит наполовину наполненный стакан. По цвету похоже на коньяк.

Мы начинаем играть. Из всего зала нас слушают только члены Политбюро. Они перестают есть и оборачиваются в нашу сторону. Вся остальная публика продолжает есть и не обращает на нас ни малейшего внимания. Стучат тарелки, звенят бокалы.

Мы играем виртуозное сочинение для джаза, «Еврейскую рапсодию» Кнушевицкого. Когда солисты играют свои трудные пассажи, Сталин ухмыляется и обращает внимание своего соседа Ворошилова на мастерство музыканта. После конца номера Сталин аплодирует и улыбается. Однако, когда наша певица начинает петь, то вожди слушают ее почему-то не так внимательно. Они отворачиваются от нас и начинают есть. Вероятно, европейский вид Нины Донской и настоящий джазовый стиль ее пения (она подражала в манере петь известным заграничным джазовым певицам) не производят на Сталина хорошего впечатления. Последствия этого «высочайшего неблаговоления» не заставят, конечно, себя ждать, и на следующий день бедной девушке придется навсегда проститься со своей карьерой.

Когда мы кончаем нашу программу, вожди хлопают долго и энергично. Уже у самого выхода из зала я оборачиваюсь и вижу усатое лицо «вождя народов», который продолжает нам аплодировать.



Через Андреевский зал мы снова попадаем в большое фойе. Через несколько минут к нам снова подходит наш шеф-капитан.

— Товарищи, занесите ваши инструменты в комнату, а потом милости просим откусать!

После того как мы уже выступили, наблюдение за нами делается значительно слабее, и чекисты не проявляют к нам прежнего интереса. Мы относим инструменты и идем в большой зал на первом этаже, где накрыты длинные столы специально для участников концерта. На столах самая разнообразная закуска. Много икры, окорока, салаты, рыба, свежие овощи и зелень. Однако все холодное. Графины с водкой. Красные и белые вина. Великолепный армянский коньяк. Столы накрыты не менее чем на тысячу человек, а нас всех не более четырехсот. Так что можно рассаживаться свободно и есть и пить вволю.

Мое особенное внимание привлёк салат из свежих помидоров, которые в это время года в Москве достать совершенно невозможно. Шампанское не стоит на столах, но его можно получить в неограниченном количестве тут же за специальным буфетом. Чекист с лейтенантскими петличками выполняет роль буфетчика и чрезвычайно ловко и быстро, как заправский ресторанный кельнер, открывает бутылки. Вообще, в то время как наверху высоких гостей обслуживали лакеи в смокингах, нам прислуживали исключительно чекисты в форме. Очевидно, мы были не столь важные птицы, чтобы для нас стоило специально переряжаться. И наблюдая, как здоровые молодцы в коверкотовых гимнастёрках с кубиками и шпалами на петлицах воротничков, меняли у нас грязные тарелки, откупоривали бутылки, наливали вина, я не мог избавиться от странного чувства удовлетворения. Это был, вероятно, единственный возможный случай, когда всесильная большевистская полиция прислуживала рядовым советским гражданам.

Вскоре к нам пришли с верхнего этажа наши начальники: председатель Комитета по делам искусств, начальник музыкального управления и вместе с ними видные советские артисты — гости Сталина и завсегдатаи кремлевских банкетов: В.В. Барсова, И.С. Козловский, В.И. Качалов и другие. Они пришли, чтобы поздравить своих младших коллег и подчиненных с Новым годом и, конечно, произнести несколько подходящих случаев тостов.

Первым говорил Назаров. Он провозглашает тост за Сталина. Затем следуют тосты за партию и правительство. Барсова предлагает ответный тост за председателя ВКИ Назарова. Наконец, один из наших товарищей, после изрядного количества рюмок водки и коньяка, совершенно потрясенный и глубоко восхищенный окружающим великолепием, тоже поднимается и просит слова.

— Товарищи! — говорит он заплетающимся языком. — Где, в какой другой стране это возможно, чтобы я, простой музыкант, попал сюда? Этим я обязан только нашему отцу, другу и великому вождю всех музыкантов, дорогому товарищу Сталину! За здоровье товарища Сталина! Ура!

После этой речи наши хозяева решили, что нам пора разъезжаться по домам. Хотя мы сидели за столом не больше 40 минут, но некоторые из нас успели отдать должное винам и коньяку больше, чем следовало. Слух о том, что пора ехать, возникает внезапно и быстро облетает всех. Мы встаем и идем по широкой лестнице вниз в вестибюль. Приятная неожиданность! У подъезда нас ждут машины. Это закрытые военные автомобили, в которых помещаются радиостанция и телефоны. Нас набивается человек 12 в кабинку, шофер трогает, и через минуту мы выезжаем за кремлевские ворота.

Идет снег. На башнях горят красные звезды. Часы показывают половину пятого утра.

## ГЛАВА 18

В репетиционном зале Главного музыкального управления собралось высшее музыкальное начальство Советского Союза, во главе с начальником управления Гринбергом. Первую программу Государственного джаза СССР должен прослушать и одобрить председатель Комитета по делам искусств, прежде чем показать свое новое детище советской публике.

Председатель запаздывает. Собравшиеся в зале смотрят то на часы, то на дверь. Мы сидим на нашей эстраде с уже настроенными инструментами в руках и немного нервничаем. Начальник музыкального управления о чем-то разговаривает со специально приехавшим для такого торжественного события из Ленинграда Шостаковичем. Кроме Шостаковича, приглашено еще несколько видных советских композиторов, в том числе Глиэр и Хачатурян.

Наконец, двери открываются, и в зал входит председатель Комитета по делам искусств со своим штабом. Но, как ни странно, не председатель является центральной фигурой в этой вошедшей группе. Не на него обращено все внимание чиновников и партийных руководителей советского искусства. Все это внимание обращено на маленького лысого человека с большими оттопыренными ушами, в превосходном синем костюме и с двумя орденами — Ленина и Трудового Красного Знамени — на левой стороне груди. Это его услужливо пропустил вперед при входе в дверь всемогущий председатель Комитета по делам искусств. Это ему подвинули стул к самому центру стола комиссии. Это с ним с первым поздоровался начальник музыкального управления. Человек этот — Исаак Осипович Дунаевский — самый знаменитый из всех композиторов Советского Союза.

Во время нэпа, в 1924-1925 годах. Московский театр сатиры поставил комедию «Вредный элемент». Спектакль имел огромный успех. Это была остроумная сатира на новый советский быт, прекрасно сыгранная талантливыми актерами. В спектакле было много музыки и песенок. Музыка тоже имела успех. Особен-

но широкую популярность в Москве приобрел «жестокий» романс: «Все, как прежде, все та же гитара шаг за шагом ведет за собой». Автором музыки был Дунаевский. Так впервые это имя вошло в свет. Правда, это был еще совсем маленький свет сочинителей цыганских романсов, авторов модных «жанровых» песенок и фокстротов.

Дунаевский был, безусловно, весьма способным «малоформистом», а главное, гораздо более музыкально грамотным, чем некоторые из его коллег (например, известный сочинитель песенок — впоследствии автор знаменитой «Катюши» — Матвей Блантер до последнего времени не умел сам гармонизовать свои сочинения, а писал только одну мелодию).

В конце двадцатых годов Дунаевский много пишет для популярнейшего жанрового певца в советской России Леонида Утесова и своими мастерскими обработками «блатных» одесских песенок немало способствует огромному успеху последнего. Именно в это время Дунаевский изучает джаз, его ритмы и его инструментовку. Это сыграет потом большую роль в его карьере.

Но в 1929 году началось «наступление на классового врага по всему фронту». Джаз и цыганские романсы были запрещены строго-настрою.

В музыке начинается период полного господства ВАПМ (Все-союзная ассоциация пролетарских музыкантов). Что делали в эти суровые годы Дунаевский и его коллеги — об этом история умалчивает. Скорее всего, выжидали, пока переменится политическая погода в стране и когда снова придет их время.

Ждать долго не пришлось. Их время скоро пришло.

В апреле 1932 года декретом правительства были ликвидированы все пролетарские группировки, в том числе и ВАПМ.

В 1934 году Александров начинает ставить фильм «Веселые ребята» с Л. Утесовым в главной роли. Музыка приглашен писать Дунаевский. Текст песен — Лебедев-Кумач.

Так вышел Дунаевский уже в другой — гораздо больший мир — мир советского кино, «самого важного для нас искусства» (Ленин).

К тому же именно картина «Веселые ребята» должна была утвердить и подчеркнуть весь новый курс внутренней политики — «жить стало лучше, жить стало веселей».

Фильм имеет необыкновенный успех. Музыка — тоже. Нужно сказать, что последняя действительно написана хорошо. Джаз звучит превосходно, песенки быстро запоминаются и делаются популярными. Вся страна распевает: «Сердце, тебе не хочется покоя» и веселый марш — «Легко на сердце от песни веселой»...

Вот, правда, с этим маршем вскоре вышел, большой конфуз. В самом начале 1935 года происходил в Москве международный фестиваль кино. В числе многих кинокартин был показан и американский фильм из мексиканской жизни «Вива Вилья!».

Каково же было удивление публики, смотревшей этот превосходный фильм, когда в одном месте с экрана зазвучал целиком и даже без каких-либо изменений марш из «Веселых ребят» сочинения Дунаевского. Случай получил огласку в московских газетах. В то время Дунаевский еще не успел взобраться на самую вершину советского Олимпа и его еще можно было критиковать. В своем ответном письме в редакцию И. О. сохранил полное достоинство. Он сообщил, что никогда и не думал выдавать марш за свое собственное сочинение, а просто обработал народную мексиканскую тему, которую ему дал Александров и которую тот привез, в свою очередь, из Америки. Дело замяли, и широкая публика вскоре забыла о нем, но зато музыканты не забыли, как не забывают, если знакомый человек совершит какой-нибудь не вполне красивый поступок. Летом 1935 года вышел на экран второй фильм Александрова с музыкой Дунаевского. Это был известный «Цирк» — фильм, в котором советская идея сочеталась со стопроцентно американской формой.

Фильм имел успех еще больший, чем в свое время «Веселые ребята».

В этом фильме впервые зазвучала знаменитая советская песня «Широка страна моя родная», ставшая как бы вторым, неофициальным гимном Советского Союза. Успеху этой песни (как и вообще всех песен Дунаевского) в сильной степени способствовал текст Лебедева-Кумача — простой и быстро запоминающийся.

Вскоре после появления на экране «Цирка» Дунаевский получил орден Трудового Красного Знамени.

Впервые за все время существования советской власти был награжден орденом композитор! В указе правительства так и бы-

ло сказано: «За выдающиеся успехи в деле создания советской песни и музыки для кино».

Тогда это казалось прямо невероятным событием. Московские музыканты при встрече друг с другом удивленно пожимали плечами, а когда их мнения спрашивали посторонние, отвечали уклончиво или молчали.

С этого времени вообще все критические разговоры о музыке Дунаевского уходят глубоко в «подполье». Официальная критика, все газеты, ораторы на общих собраниях, лекторы и даже некоторые музыковеды-историки (!) начинают курить Дунаевскому фи-миам и восхвалять его так, как, вероятно, еще никогда и нигде не восхваляли композитора.

Звезда Дунаевского приближалась к зениту советской славы.

Однако самый зенит был еще впереди. В 1937 году Дунаевский избирается депутатом в Верховный Совет СССР. Композитор — член высшего правительственного учреждения в государстве! Это был действительно предел возможного.

К этому времени его сочинения — песенки, марши и танцы — давно уже покинули те места и те сцены, где обычно исполняются произведения этого рода, и перебрались на самую большую концертную эстраду страны. В Большом зале Московской консерватории, в Колонном зале Дома союзов (бывшего Дворянского собрания) лучшие симфонические оркестры столицы — Государственный оркестр СССР, оркестр Московской филармонии. Государственный хор СССР, лучшие солисты-певцы — Барсова, Козловский, Обухова — играли и пели его песенки, марши и танцы в концертах, посвященных целиком творчеству «композитора-орденоносца И.О. Дунаевского».

На последнем курсе Московской консерватории с 1938 года ввели курс «истории музыки народов СССР». Курс читался в течение одного семестра. Лектором был доцент-историк Юрий Келдыш. Творчеству Шостаковича было отведено 30 минут (четверть лекции). Дунаевскому была посвящена целая лекция (2 часа). Во многих газетах и журналах, как специальных («Советское искусство»), так и общих, печатаются глубокомысленные статьи с серьезным анализом творчества И. О. по всем правилам новейшего музыковедения. Даже братья его начинают делать большую музыкальную карьеру. Сама фамилия — Дунаевский — уже ка-

жется залогом успеха во всех крупных музыкальных начинаниях. Летом 1939 года брат И.О.Дунаевского — Зиновий Дунаевский — приглашается музыкальным руководителем ансамбля песни и пляски НКВД. Этот грандиозный ансамбль, по замыслу его организаторов, должен превзойти знаменитый Красноармейский ансамбль Александрова. Сама солидность «фирмы» уже свидетельствовала о том, что будущий ансамбль мог быть только первым в стране.

Еще раньше — в 1937 году — Дунаевский был избран председателем Ленинградского отделения Союза композиторов, того союза, членом которого был Шостакович. На одном из очередных заседаний союза, новый председатель произнес программную речь, в которой дал руководящие установки для развития творчества своих коллег в необходимом направлении. Он сказал: «Не думайте, что я не пишу симфоний и концертов потому, что я их не умею писать. Мне, конечно, ничего не стоит написать, например, симфонию, но не это сейчас нужно советскому народу. Я сейчас выполняю социальный заказ трудящихся моей родины. И я убежден, что каждый честный советский композитор должен делать то же самое».

В зале сидел опальный Шостакович и слушал мудрые наставления начальства.

За музыку к фильму «Волга-Волга» Дунаевский получает второй орден, на этот раз орден Ленина — высшую награду в стране.

К этому времени относится остроумный анекдот, который ходил «под полую» в музыкальных кругах Москвы. Анекдот рассказывал о том, как С.В. Рахманинов заболел манией величия. Он бегал по Бродвею и кричал: «Я — Дунаевский, я — Дунаевский!» Этот анекдот очень характерен для отношения музыкантов к Дунаевскому и к его творчеству. Вообще настоящие серьезные музыканты — это народ в большей части честный, искренний и твердый. Я теперь часто с благодарностью и с восхищением думаю и вспоминаю и тех заслуженных профессоров Московской консерватории, и настоящих больших музыкантов и композиторов, с которыми я имел счастье встречаться в мои молодые годы. Они никогда не говорили неправды о музыке, они не были тенденциозны и не торговали своей совестью. Если нельзя было гово-

рять — они молчали. И всегда скромно и добросовестно делали свое большое дело — старались всеми силами сохранять славные и высокие традиции русской музыкальной культуры, часто в невыносимо тяжелых и опасных условиях.

К чести Дунаевского надо сказать, что в годы его наибольшей славы родник его творчества отнюдь не иссяк. Наоборот. Продуктивность его даже усиливается. Он пишет и музыку к многочисленным кинофильмам, и оперетты («Золотая долина» и др.), и песни, и гимны, и марши, и, конечно, «Песню о Сталине» для большого оркестра, хора и солистов.

Большинство его сочинений завоевывает популярность быстро. Они легко запоминаются, мелодичны и просты. Однако одно свойство его творчества, проявленное еще в марше из «Веселых ребят», дает знать о себе все чаще и чаще. Его «Гимн моряков-подводников» — это точная копия американского вальса-бостон «Ночь в Каролине», только с несколько измененным ритмом. Песенка капитана из фильма «Дети капитана Гранта» целиком списана из сборника неаполитанских народных песен. Песня «Каховка» смахивает на «Ехал на ярмарку ухарь-купец...» и т.д.

Среди музыкальной молодежи становятся своего рода спортом поиски оригинала очередного нового сочинения Дунаевского. Увы, поиски часто увенчиваются успехом, и об этом все больше и больше говорят втихомолку. Летом 1939 года произошел следующий смешной случай. В Москве происходил последний тур Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Председателем жюри был И.О. Дунаевский. После окончания конкурса состоялся торжественный банкет в честь победителей-лауреатов. Однако большинство хвалебных речей и тостов ораторы произносили, конечно, в честь «нашего дорогого председателя, организатора побед советской эстрады, выдающегося композитора, избранника советского народа — И.О. Дунаевского». Настроение царило неприкрытое. Выпито было немало. И вот, в конце ужина, поднялся с полным бокалом представитель Грузинской ССР:

— Дорогой наш друг и любимый руководитель, Исаак Осипович! — начал оратор не совсем твердым языком. — За твоё здоровье и за твои успехи тут уже много пили. Но пили и хвалили тебя все больше как председателя жюри, организатора нашего конкурса. Я же, от всего сердца, хочу выпить за тебя как за заме-



чательного композитора нашей великой сталинской эпохи. Многие говорят про тебя, что ты не свою музыку пишешь, что ты ворешь из разных других сочинений. Ты не верь им, дорогой! Они все врут и клеветают на тебя. Они ничего не понимают. А ты делай свое большое дело и пиши дальше свои замечательные сочинения во славу нашей великой сталинской эпохи. За здоровье нашего самого лучшего композитора, дорогого И.О. Дунаевского!

## ГЛАВА 19

Сталин, без сомнения, не принадлежит к числу государственных деятелей, равнодушно относящихся к вопросам музыки. Также не считает он, что музыка есть частное дело музыкантов, в которое не следует вмешиваться правительству. И никогда не была бы современная музыкальная политика советской власти такой уверенной и активной, если бы сам вождь Советского Союза не любил бы музыку и не имел бы своих, вполне определенных, взглядов и вкусов в музыкальном искусстве.

Однако нет никаких данных для того, чтобы утверждать, что этот интерес Сталина к музыке был у него всегда, а не возник в начале тридцатых годов и не развился особенно сильно к предвоенному пятилетию, приняв форму настоящего увлечения некоторыми видами этого искусства.

Развитие (или упадок) тех или иных областей жизни Советского Союза, так же как и их направление, всегда определяется отношением к ним правительства и, конечно, в первую очередь — Сталина. И вся советская политика в области искусств, в течение тридцатых годов, явилась лишь отражением формирования и эволюции личных вкусов Сталина.

В начале тридцатых годов Сталин со своими приближенными часто бывал в театрах. Точнее — в трех театрах Москвы: в Большом, Малом и Художественном. Только в этих театрах были выстроены специальные правительственные ложи с бронированными стенками, с отдельными выходами на улицу и с телефонными аппаратами прямого провода. Во всех трех театрах эти ложи помещались в одном и том же месте — в бенуаре с левой стороны, рядом со сценой (если смотреть на сцену из зрительного зала). Прежнее расположение императорских лож в театрах царской России — в центре бельэтажа, прямо против сцены — было признано органами государственной безопасности совершенно неудовлетворительным, с точки зрения охраны вождей. Царь сидел в такой ложе старого типа на виду у всей театральной публики.

Сталин же, сидя у левой стенки своей боковой ложи, бывает совершенно невидим из зрительного зала.

В другие театры, кроме трех вышеупомянутых, Сталин никогда, в течение всех тридцатых годов, не ходил. Не мог пойти, даже если бы захотел. Как ни странно, но внутри Политбюро есть специальная «тройка», ведающая высшими вопросами безопасности вождей и имеющая право даже самому Сталину запрещать все, что не имеет гарантий от неприятных случаев, например посещение театров, не имеющих бронированных лож, поездку в то или иное место, пользование воздушными средствами передвижения и т.д.

Только весной 1938 года наш театр имени Вахтангова получил распоряжение выстроить у себя правительственную ложу. Причиной для этого послужил успех спектакля «Человек с ружьем» со Щукиным в роли Ленина. Этот спектакль захотели посмотреть и члены Политбюро.

В течение лета 1938 года был произведен капитальный ремонт здания театра, и ложа была выстроена. Так же, как и в других театрах, она помещалась слева от сцены и имела изолированное фойе и отдельный выход на улицу Вахтангова. Ложа эта была всегда заперта, и ключ от нее находился у директора театра. Никто из нас никогда не бывал ни в самой ложе, ни в ее фойе.

Как-то раз, вскоре после начала нового сезона осенью 1938 года, я шел, как обычно, на очередной вечерний спектакль. Завернув с Арбата на улицу Вахтангова, на которой находился артистический подъезд, я сразу почувствовал какие-то изменения в привычной обстановке. По пустынной всегда в это время улице неторопливо шагали личности в штатских пальто и в военных сапогах, пытливо вглядываясь в каждого прохожего. У недавно выстроенного подъезда правительственной ложи стояло несколько автомобилей. Я прошел по тротуару мимо этого подъезда и вошел в следующий за ним в 20-30 метрах артистический подъезд. В нашей раздевалке поразила меня молчаливая и серьезная обстановка, без обычных шуток и смеха. Я разделся, передал пальто Арише и, со скрипкой в руке, направился к двери, ведущей в большой коридор.

— Предъявите документы, товарищ, — услышал я тихий, но очень уверенный голос. Тут только я обратил внимание на че-

ловека в синем костюме и в военных галифе, стоявшего у этой двери и проверявшего документы у всех входивших. Подавив возникшее у меня инстинктивно чувство внутреннего протеста, я достал театральное удостоверение и протянул его человеку в галифе. Он долго, внимательно читал его и сверял фотокарточку с моей физиономией.

— Проходите, — тихо сказал он, разрешая мне пройти в фойе нашего оркестра, в которое я входил каждый вечер вот уже в течение семи лет моей службы в театре. Некоторые наши актеры не вытерпели и с непривычки возмутились.

— Зачем я буду показывать мои документы в моем театре? — сказал артист Шухмин человеку в галифе. — Я здесь двадцать лет служу. Меня каждая собака здесь знает. А вот вас-то я не знаю и в первый раз в жизни вижу.

— Предъявите документы, — еще тише и еще серьезнее произнес человек в военных галифе. — Иначе не будете допущены к участию в спектакле и пойдете под суд как прогульщик...

Я вошел в комнату оркестра, вынул скрипку из футляра и пошел в оркестр, чтобы настроить ее, как всегда, заранее. Было еще рано, публику в зрительный зал еще пускать не начали, и в оркестре было темно. Я хотел было пройти к моему месту, как вдруг отделившаяся от стены фигура загородила мне дорогу.

— Вам что здесь нужно, товарищ? — Вопрос этот, как ни странно, задал не я незнакомой личности, а личность мне.

— Я играю в оркестре, — ответил я. Я хотел бы настроить мою скрипку.

— Еще рано, товарищ, — сказала личность. — Очистите помещение.

Позже, когда спектакль начался, личность молча сидела в углу на стуле рядом с контрабасами и внимательно наблюдала за каждым из нас. В перерывах между музыкальными номерами мы любили подходить к барьеру оркестра и смотреть действие на сцене. Кто-то из нас попробовал сделать это и в этот раз. Но личность с быстротой молнии вскочила со своего стула, подошла к любопытному и сказала очень кратко, но твердо;

— Товарищ, сядьте на ваше место...

В тот вечер впервые был гость в новой правительственной ложе. Сам Молотов приехал смотреть наш спектакль.

Еще в первой половине тридцатых годов в Кремле начали устраиваться большие концерты для членов правительства и их гостей. Вскоре это стало постоянным явлением, а со времени организации Комитета по делам искусств, составление программ этих концертов приняло солидный государственный размах и производилось лично председателем комитета. К середине тридцатых годов уже вполне определилось три типа правительственных концертов. Это были:

1) Большой торжественный концерт в Большом театре. Концертами этого рода обычно заканчивались всякие правительственные и партийные сессии, конгрессы, съезды или просто торжественные заседания;

2) Концерты в Большом Кремлевском дворце, происходившие во время приемов, банкетов, встреч Нового года и т.п. Эти концерты вначале носили более скромный характер, нежели грандиозные дивертисменты в Большом театре, но с окончанием ремонта и перестройки Кремлевского дворца в 1936 году, когда в Георгиевском зале была выстроена большая концертная эстрада, они стали по масштабам своих программ вровень с концертами в Большом театре.

3) Наконец, третий тип был: небольшой интимный концерт для некоторых членов Политбюро, обычно происходивший на их частных квартирах в Кремле.

До 21 января 1938 года я не принимал участия ни в одном из концертов для правительства. НКВД имело определенные правила относительно артистов и музыкантов, которым дозволялось участвовать в этих концертах. И, согласно этим правилам, я в число этих артистов и музыкантов не входил. Как ни странно, дело было не в том, что мой отец умер в концлагере, а в том, что один из моих дядей был эмигрант и жил за границей (в Турции) еще с 1919 года, о чем я имел неосторожность написать в свое время в анкете при поступлении в театр имени Вахтангова.

По правилам НКВД, все люди искусства, у которых были родственники за границей, не могли быть допущены к участию в концертах или спектаклях в присутствии членов Политбюро. Это оригинальное правило иногда вело к курьезам. Например, у превосходного виолончелиста, солиста Большого театра Святослава Кнушевицкого были какие-то родственники за границей, и он по-

этому никогда не играл в те вечера, когда Сталин со своими коллегами смотрел спектакли. Вместо Кнушевицкого соло играл другой, значительно худший виолончелист. И бедному Сталину приходилось удовлетворяться этим худшим исполнением музыканта, у которого зато не было совершенно никаких родственников за границей.

Раз в конце 1937 года отрывок из одного нашего спектакля должен был быть показан в Кремле. Как и всегда в таких случаях, назначили играть всех наших скрипачей, кроме графа Шереметева и меня. На другой день после концерта на репетиции все наши товарищи наперебой, захлебываясь от восторга, рассказывали, каким чудесным ужином угощали их в Кремле, какие вкусные были закуски — икра, свежие помидоры, балык, крымские вина, армянский коньяк. Помидоры и коньяк переполнили чашу моего терпения, и я пошел к моему другу Кузе жаловаться на порядки НКВД, не разрешавшие мне играть в Кремле.

— Дядюшка за границей, говорите? Гм... — Куза задумался. — А когда пришло от него последнее письмо?

— Последнее письмо от него получила моя бабушка шесть лет тому назад, — ответил я.

— А сколько лет вашему дядюшке?

— Да лет пятьдесят будет.

— Но вы не писали ведь в анкете, сколько именно ему лет? Ему может быть сейчас все девяносто восемь или даже сто два года, — сказал умный Куза. — Напишите заявление в НКВД о том, что от дядюшки вот уже двенадцать лет как нет никаких известий и, так как ему теперь должно было исполниться — ну не 102, а скажем, 92 года, то его наверняка уже давно нет в живых. Особенно если принять во внимание, что живет-то он не в счастливом социалистическом государстве, а в несчастном капиталистическом, где люди мрут, как мухи, в расцвете лет. Заявление это дайте мне, а я передам его куда следует.

Я написал заявление и отдал его Кузе. Прошло после этого месяца два.

17 (или 18) января 1938 года меня вызвали к директору театра. Я вошел в красивый кабинет с резной дубовой мебелью и с гобеленами на стенах — зал заседаний нашего художественного содействия. В кабинете уже находились директор театра — молодой

партиец, которого прислали на смену нашей старушке Ванеевой, секретарь парторганизации и Куза. Вид у всех был такой торжественный и серьезный, что я сразу понял, что дело нешуточное.

— Товарищ Елагин, — сказал директор внушительно. — Ваша просьба, поддержанная нами, удовлетворена органами государственной безопасности. Ваш дядя признан умершим, и вы вычеркнуты из списков лиц, имеющих родственников за границей... — Тут он сделал паузу, которой я воспользовался для выражения моей сердечной признательности как нашей дирекции, так и органам государственной безопасности.

— Отныне вам разрешается принимать участие в спектаклях, на которых присутствуют члены правительства и руководство партии. И я не сомневаюсь, что вы примете за выражение большого доверия к вам просьбу, с которой мы решили к вам обратиться...

Тут директор сделал опять паузу и уставился на меня пронизывающим взглядом. Я понял, что дело идет о каком-то важнейшем и ответственнейшем поручении государственного масштаба. В недоумении я повернул голову в сторону Кузы. Куза сидел на диване и равнодушно смотрел в окно, шуря свои близорукие глаза. Лишь на губах его мелькала, как мне показалось, насмешливая улыбка, да в глазах пробегали веселые огоньки.

Я не ошибся. Вопрос был действительно государственной важности. Дело было в том, что через три дня — 21 января 1938 года, на траурном заседании в Большом театре по случаю годовщины со дня смерти Ленина, должен был быть показан один акт «Человека с ружьем». В конце этого акта духовой оркестр играл восемь тактов марша, под который уходил на фронт отряд революционных моряков и красногвардейцев. Неожиданно, в последний момент НКВД по каким-то причинам не допустило к участию в спектакле нашего барабанщика. И вот, зная, что я умею играть на барабанах, дирекция обратилась ко мне с просьбой сыграть барабанную дробь для самого товарища Сталина в день годовщины смерти товарища Ленина. Я не заставил себя долго уговаривать, хотя на правительственных концертах в Большом театре и не угощали бесплатным ужином со свежими помидорами и с хорошим коньяком.

Вечером 21 января я сидел в самом центре обширного пространства оркестра Большого театра со своим барабаном и впервые

в жизни увидел прямо перед собой на расстоянии половины длины сцены знакомое усатое лицо с маленькими глазками. Это и был как раз тот вечер, на котором Щукин играл роль Ленина, а Рубен Симонов — роль Сталина. Живой настоящий Сталин сидел передо мной в своей ложе и смотрел, ухмыляясь себе в усы, на сцену и много аплодировал. Аплодировал он и охрипшему от необыкновенного волнения Симонову, загримированному под него — Сталина, каким он был в молодости. И эта жалкая сцена не вызвала у него, по-видимому, ничего, кроме удовольствия. Когда же пришел мой черед играть на барабанах, то я отнюдь не растерялся и не потерял присутствия духа от волнения и страха, подобно Симонову. Наоборот! Я ударил мою барабанную дробь с такой силой и так громко, что даже сам Сталин вздрогнул и бросил в мою сторону испуганный взгляд...

Впоследствии, когда я играл в государственном джазе, я много раз участвовал в правительственных концертах в Большом театре. За день до каждого такого концерта нам всем выдавались специальные пропуска, на которых фамилия каждого из нас была напечатана не на пишущей машинке, а типографским способом. Текст пропуска кончался фамилией начальника охраны, почему-то тоже напечатанной печатными буквами. Как сейчас помню эту фамилию: «Комиссар госбезопасности III ранга Дагин».

Всем участвующим в этих концертах необходимо было соблюдать некоторые правила, о которых нас специально предупреждали. Например, нам рекомендовалось не расхаживать без дела по театральным коридорам и не отдаляться от отведенной для нас артистической комнаты. Разрешалось ходить только в ближайшую уборную и в буфет. Другое правило обязывало всех участников концерта, без малейшего исключения, прибыть на концерт не позже, чем за час до начала. Прибывшие позже этого срока считались опоздавшими, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Чтобы понять всю странность этого распоряжения, надо иметь в виду, что огромная программа правительственных концертов никогда не заканчивалась раньше, чем через четыре часа после начала, иногда же затягивалась и на все шесть. Таким образом, кон-



церт, начавшийся, например, в 8 часов вечера, всегда оканчивался после 12 часов ночи. И те артисты, которые выступали в конце концерта, должны были приходиться к семи часам вечера и терпеливо просиживать 5 и больше часов за кулисами, опустошая буфет и слоняясь из угла в угол по артистической.

Единственными среди всех участников правительственных концертов, которые никогда не скучали в течение этих часов томительного ожидания, были артисты Государственного джаза СССР, в особенности бывшие цфасмановцы. В этих вольных людях, не прошедших, подобно всем прочим советским гражданам, строгой школы политического и дисциплинарного воспитания, не было и в помине ни подобострастного уважения, ни страха, смешанного с любопытством, перед таким событием, как концерт в присутствии самого Сталина. Цфасмановцы всегда привозили на правительственные концерты всякие игры — карты, домино и, предъявив при входе в Большой театр свои паспорта и расписавшись на общем списке против своих фамилий, они торопились в отведенную для них комнату и сразу садились за игру.

Играли всегда на деньги и всегда по крупной. За те несколько часов, которые проходили в ожидании выхода на сцену, они успевали проигрывать или выигрывать несколько сотен рублей. В домино и даже в шахматы играли тоже на деньги. Стучали костяшками, в азарте хлопали картами об стол, выкрикивали масти, ссорились, изрыгали замысловатые ругательства и мирились. Солидные певцы, хорошенькие балерины, известные драматические актеры приоткрывали дверь и долго удивленно смотрели сквозь клубы табачного дыма на необыкновенных людей, не обращавших, видимо, ни малейшего внимания на шедший рядом на сцене торжественный концерт, на котором им самим предстояло выступить, ни на Сталина, сидевшего в своей бронированной ложе и слушавшего этот концерт.

Незабываемый случай произошел в один из вечеров конца января 1939 года.

В Москву специальным поездом прибыли деятели искусств из Ленинграда, награжденные орденами. Утром им были вручены ордена, после чего они были приглашены на большой обед, устроенный в их честь председателем президиума Верховного Совета М.И. Калининым. Вечером же новые орденосцы должны были

слушать специальный концерт в присутствии членов Политбюро. Так как в эти дни производился ремонт Большого театра, то концерт, против обыкновения, должен был состояться в Художественном театре, где также была правительственная ложа. Назначили в этом концерте участвовать и нас — Государственный джаз СССР. Концерт был ограничен во времени, так как гости должны были отбыть обратно в Ленинград поездом, отходившим в 12.30 ночи.

Помню, придя, как всегда, за час до начала, я увидел по подписям на листе, что большинство моих товарищей — артистов государственного джаза — уже прошло в здание театра еще раньше меня. Не знаю, по каким причинам, но охрана за кулисами Художественного театра в тот вечер была заметно слабее, чем на обычных правительственных концертах. Может быть, потому, что ложа правительства здесь была более изолирована от всех других помещений. Может быть (и это вернее), потому, что, как оказалось впоследствии, Сталин так и не приехал на этот концерт, прислав вместо себя Молотова, Жданова и Ворошилова. Я был приятно удивлен, когда охрана, проверявшая документы, разрешила мне пойти в любую из свободных артистических уборных. Я выбрал одну из самых уединенных на верхнем этаже, с тем чтобы, не теряя времени даром, поупражняться хорошенько на скрипке. Конечно, предварительно я ознакомился с программой и узнал, что мы выступаем третьим номером второго отделения. Я мог спокойно заниматься в своей уборной, не боясь пропустить наше выступление, так как в каждой уборной было радио, по которому передавался концерт на сцене и, таким образом, можно было легко следить за программой.

Прошло уже очень много времени. По характеру номеров можно было определить, что первое отделение близилось к концу. Вдруг неожиданно радиопередача концерта прервалась, и чей-то голос произнес в микрофон:

— Артисты госджаза (голос назвал около десяти фамилий) — где вы? Где вы? Немедленно явитесь на сцену к директору джаза товарищу Фадееву.

Голос умолк, и опять послышались звуки дуэта из известной оперетты и взрыв аплодисментов зрительного зала. Но не прошло и пяти минут, как передача опять прервалась и тот же голос, но уже более нервным тоном, сказал:

— Кто знает, где находятся артисты госджаза такие-то? Прошу немедленно заявить ведущему концерт.

Голос повторил эту фразу несколько раз. В недоумении взял я скрипку и пошел по коридорам и лестницам вниз на сцену. Только что начался антракт. В коридоре второго этажа, ведущем на сцену, и на самой сцене царила настоящая паника. Инспектор нашего джаза метался из стороны в сторону с выражением отчаяния на лице. Бледный директор, стремясь всеми силами сохранить хладнокровие, отдавал распоряжение дежурным пожарным — обыскать весь театр. Я спросил инспектора — в чем все-таки дело? Оказалось, несколько наших музыкантов, в том числе все самые ответственные солисты — первый саксофон, первая труба и первый тромбон, — куда-то исчезли. Прошли в здание театра они вовремя, даже раньше, чем полагалось. Об этом свидетельствовали их собственноручные подписи на листе. Но потом они словно провалились сквозь землю. Выйти из театра они не могли. Весь театр был оцеплен охраной. У каждой двери стояли посты НКВД, имевшие распоряжение никого не выпускать. Музыканты явно были где-то в театре. Но где?

Уже антракт близился к концу, уже отзвучал второй звонок, когда пожарные возвратились, обыскав все театральные уборные и прочие помещения без малейшего успеха. Музыкантов не было. Наш директор, потеряв наконец самообладание, начал умолять ведущего концерт конферансье Гаркави задержать начало второго отделения.

— Хоть на пять минут! Пожалуйста! Они придут. Наверное придут. Не может быть, чтобы не пришли!

— О чем вы просите, товарищ директор, — холодно говорил Гаркави. — Чтобы я задержал программу концерта, на котором присутствуют члены правительства? Да вы соображаете, о чем вы просите? Придите в себя и не разводите панику. Через одну минуту я даю занавес. Первым номером Качалов читает шекспировский монолог — всего шесть минут. После него Норцов поет два романса Чайковского — 5 минут. В вашем распоряжении 12 минут. Достаточный срок для того, чтобы найти ваших музыкантов.

На сцене Художественного театра устроен вращающийся круг — старинное приспособление для быстрой смены декораций. Сейчас на закулисной стороне круга стоял наш красивый голубой

станок, поблескивая своими многочисленными никелированными трубками. Мы все сидели уже на наших местах с настроенными инструментами в руках и с ужасом смотрели на пустые стулья наших исчезнувших солистов. Что должно было случиться через несколько минут? Конечно, для наших руководителей, так же как и для отсутствовавших товарищей, это был неминуемый конец не только карьеры, но и жизни на свободе. Всему же джазу грозила немедленная ликвидация.

Прозвучал третий звонок. Зажглись огни на сцене. Занавес раздвинулся с легким шелестом. Качалов вышел на сцену и начал читать. Как бесконечно долго тянутся минуты. Все ближе надвигается катастрофа. Директор наш онемел от ужаса. Вот кончил читать Качалов. Аплодисменты. Пантелеймон Маркович Норцов — выхолненный, розовощекий, величественный, не торопясь идет на сцену. Он начинает романс Чайковского. Это один романс, потом еще одна совсем коротенькая ария из «Иоланты» и... конец.

Романс близился к концу, когда в коридоре, ведущем на сцену, послышался шум шагов многих людей и приглушенные голоса. Директор наш сорвался с места и выбежал навстречу. Какое невероятное облегчение испытали мы, когда, наконец, услышали сердитый голос нашего первого саксофониста Ланцмана:

— Я тебе говорил, надо было с туза червей ходить. А ты, дурак, выбросил козыри. Из-за тебя я игру потерял!

— Сам прошляпил, а на других сваливаешь, — возражал другой знакомый голос. — Ну и нахальство!

— Товарищи, — послышалось громкое шипение нашего директора. — Вы с ума сошли! Что вы делаете! Марш бегом на ваши места!

— Ничего, ничего, — сказал Ланцман. — Торопиться некуда. Без нас не начнут. И так не дали пульку доиграть. Не волнуйтесь, товарищ директор. Это вредно для здоровья!

Оказывается, приятели забрались в самый укромный уголок трюма, где никто не мог помешать им, и спокойно играли в карты. Радио они прекрасно слышали, но не хотели прерывать игру и утруждать себя откликом на отчаянные призывы. Время рассчитали они, что называется, в самый обрез и появились на сцене за минуту до выхода. А через полминуты на всех без исключения никелированных стульях нашего голубого станка торжественно восседа-

ли фигуры во фраках с блестящими инструментами в руках. И вертящийся круг сцены Художественного театра двинулся и, негромко грохоча, вывез нас на ярко освещенную сцену. И когда, через мгновение, наши глаза привыкли к ослепительным огням рамп, мы увидели в зале нарядную публику с орденами, а в ложе, справа от нас, — знакомые упитанные физиономии членов Политбюро. И мы подняли наши инструменты и начали играть...

Второй тип правительственного концерта — концерт в Большом Кремлевском дворце — описан мною в предыдущей главе. Конечно, охрана на этих концертах была неизмеримо строже, нежели на концертах в Большом театре. Концерты в Кремле обычно являлись частью программы грандиозных дворцовых приемов и банкетов для многочисленных и разнообразных гостей Сталина. Но кто бы ни был в числе этих гостей — награжденные орденами колхозники из Средней Азии, дипломатические миссии иностранных государств, летчики, отличившиеся в Испании, Китае или Финляндии, ученые и инженеры, сконструировавшие новые самолеты и пушки, — всегда и неизменно среди сталинских гостей присутствовали видные деятели искусства. Это были, главным образом, артисты лучших театров Москвы — Большого, Малого, Художественного и Вахтанговского.

Уже к середине тридцатых годов у Сталина вошло в обычай, для придания большего блеска своим приемам, приглашать на них актеров и актрис, следуя в этом отношении примеру добрых старых просвещенных монархов. Действительно, эти хорошо выглядящие, нарядно одетые, остроумные и общительные люди придавали всей атмосфере кремлевских вечеров характер непринужденный, иногда даже почти веселый, сглаживая натянутость и напряженность обстановки, для каковых было, конечно, достаточно причин. И гости Большого Кремлевского дворца всегда испытывали одновременно несколько разнообразных ощущений: тут было и потрясение от созерцания настоящего живого Сталина, и восхищение от встреч со знаменитыми актерами и красивыми актрисами и балеринами, одетыми в вечерние платья, в мехах и бриллиантах.

в именных, отпечатанных в типографии, приглашениях на эти сталинские банкеты всегда указывалась и форма одежды. На банкеты в Кремлевский дворец мужчинам всегда надлежало являться в темных костюмах. Никогда ни во фраках, ни в смокингах. На официальных вечерах в отдельных министерствах (не в Кремле), например, в Министерстве обороны или иностранных дел, предписывалось надевать обязательно «фрак или черный пиджак».

Интересно, что сталинские придворные гости очень редко приглашались с женами (или с мужьями). Я вообще не могу вспомнить такого случая, чтобы какого-нибудь нашего вахтанговского актера пригласили на вечер в Кремль с женой. Исключения делались в тех случаях (и то не всегда), когда и муж, и жена были одинаково знамениты. Например, артисты Художественного театра Иван Москвин и Алла Тарасова приглашались часто вместе. Это невнимание к семейным узам вообще составляло всегда одну из отличительных особенностей всего уклада жизни Советского Союза и шло, без сомнения, «сверху» — от самих вождей. Не только гости бывали без своих законных половин на кремлевских приемах, но и сами хозяева бывали всегда на холостом положении. Никогда никто из нас не видал, чтобы члены Политбюро бывали вместе со своими женами, — будь то в театрах, на банкетах или на официальных вечерах. И никто из нас даже не знал, кто из них был вообще женат и на ком именно.

На приемах в Большом Кремлевском дворце Сталин часто подходил к актерам и актрисам и разговаривал с ними. Обычно это был взаимный обмен приветствиями и несколько незначительных фраз. Но иногда происходили и более серьезные разговоры. Так, в начале 1941 года в кругах людей искусства Москвы большое впечатление произвел разговор Сталина с меццо-сопрано Большого театра — Давыдовой, имевший место на новогоднем банкете.

Уже было позже 12 часов, и вечер был в полном разгаре, когда Сталин не спеша, своей немножко развалистой походкой подошел к Давыдовой — высокой, эффектной женщине, в сильно открытом серебряном платье, с драгоценностями на шее и на руках, с дорогим палантином из чернобурых лисиц, наброшенным на плечи. Великий вождь, одетый в свой неизменный скромный

френч защитного цвета и сапоги, некоторое время молча смотрел на молодую женщину, покуривая свою трубочку. Потом он вынул трубку изо рта.

— Зачем вы так пышно одеваетесь? К чему все это? — спросил он, указывая трубкой на жемчужное ожерелье и на браслеты Давыдовой. — Неужели вам не кажется безвкусным ваше платье? Вам надо быть скромнее. Надо меньше думать о платьях и больше работать над собой, над вашим голосом. Берите пример вот с нее... — он показал на проходившую мимо свою любимицу — сопрано Большого театра Наталью Шпиллер. Шпиллер была настоящей красавицей — идеальным воплощением образа Анны Карениной — высокая, статная, с правильными чертами лица, исполненными своеобразного очарования, свойственного красивым русским женщинам. При всем аристократизме ее манер, одевалась она с нарочитой скромностью, носила всегда закрытые платья темных цветов, не надевала драгоценностей, почти не употребляла косметики.

— Вот она не думает о своих туалетах так много, как вы, а думает о своем искусстве... — продолжал Сталин. — И какие она сделала большие успехи. Как хорошо стала петь...

Обе дамы стояли молча и слушали вождя. Что они могли сказать в ответ? Рассказывали, что Давыдова едва сдержалась, чтобы не разрыдаться. И было от чего!

О концертах третьего типа — интимных вечерах на квартирах членов Политбюро в Кремле — разговаривать было не принято. До середины тридцатых годов такие вечера в честь какого-нибудь одного из вождей устраивались иногда на квартирах известных актеров. Одним из этих вечеров был банкет для маршала Ворошилова, устроенный вахтанговцами в 1935 году, о котором я упомянул в первой части этой книги. Вскоре после этого членам Политбюро было запрещено ездить в гости к актерам. Вместо этого актеров стали приглашать в Кремль на квартиры членов Политбюро. Вернее, не актеров, а актрис. Часто их будили среди ночи телефонными звонками и просили быть готовыми через несколько минут. Просили или приказывали? И через несколько минут подъезжал

большой закрытый автомобиль с кремлевским номером и увозил известную всей стране балерину или певицу, едва успевшую надеть платье, набросить шубку и напудрить заспанное лицо...

Наталью Шпиллер — жену лучшего виолончелиста Москвы Святослава Кнушевицкого — часто вызывали на эти ночные концерты. О своем дебюте на них она кое-что рассказывала. Рассказывала, как ее ввели в 4 часа утра в комнату одной из кремлевских квартир, где находилось несколько членов Политбюро — как всегда, без своих прекрасных половин. Некоторые из них были настолько пьяны, что не могли уже ни двигаться, ни разговаривать. Другие были весьма навеселе, но исполнены бодрости и энергии. Они-то и вызвали Шпиллер специально для того, чтобы она спела им несколько русских народных песен. По ее словам, все не совсем пьяные вожди были с ней исключительно милы и любезны. О Сталине она не упоминала. Было уже светло, когда ее привезли домой...

Первые концерты, которые устраивались в конце двадцатых и в начале тридцатых годов в Большом театре для официальных правительственных собраний, были обычными концертами с разнообразной программой из музыкальных, вокальных и балетных номеров самого лучшего качества. Постепенно из этих программ отсеивалось все то, что не нравилось Сталину или что оставляло его равнодушным. И все номера, вызывавшие его особенное одобрение, начинали включаться постоянно во все концерты.

Уже к 1934-1935 годам вполне определился музыкальный вкус Сталина. И, как результат этого, определилась музыкальная политика советского правительства. Анализ сталинских музыкальных вкусов дает картину поразительного и полного соответствия с официальной музыкальной доктриной советской власти, носящей столь объективную маску «социалистического реализма в музыке». Доктрина эта обоснована политически, философски и исторически. Сотни глубокомысленных статей и книг написаны на эту тему, придуманы эстетические теории, проведены исторические изыскания, введена точная терминология. Тут и «формализм», и «космополитизм», и «демократизация искусства», и «декаденты», и т.п.

А на деле все это сводится к тому, что любит Сталин и чего он не переносит. Какая музыка доставляет ему удовольствие и какая



действует на него «как бормашина зубного врача или музыкальная душегубка» (по выражению Жданова).

Правительственные концерты как в Большом театре, так и в Кремле представляют собой грандиозный музыкально-балетный винегрет, в котором редко принимают участие меньше 400—500 артистов и музыкантов. Как те, так и другие за участие в этих концертах ничего не получают. Они выступают всегда бесплатно, и я сомневаюсь, что когда-нибудь кто-нибудь отказался от этого рода благотворительной деятельности.

Концерт в Большом театре обычно начинается исполнением небольшого музыкального сочинения. Оркестр Большого театра или Государственный симфонический оркестр, под руководством одного из лучших советских дирижеров, играет или увертюру или отрывок из какой-нибудь оперы русских композиторов, чаще всего из опер Глинки и Римского-Корсакова, реже — Чайковского. В особенно торжественных случаях оркестр вместе с хором исполняет одну из бесчисленных «песен о Сталине».

Иногда выступление оркестра заменяется огромным ансамблем из студентов и преподавателей Московской консерватории. Ансамбли эти (в количестве не менее 30 музыкантов) играют две небольшие пьесы в унисон с аккомпанементом рояля. Один раз (в ноябре 1938 года) кому-то в главном музыкальном управлении пришла в голову не лишенная оригинальности идея продемонстрировать Сталину десять струнных квартетов, играющих в унисон. Квартеты уже несколько раз репетировали две короткие вещицы армянского композитора Комитаса, но в последний момент какой-то здравомыслящий чиновник отменил это странное выступление.

Однако и оркестры, и унисонные ансамбли-монстры выступают только на правительственных концертах в Большом театре. В Кремль их никогда не приглашают. Даже симфонический оркестр СССР, официально именующийся «правительственным», за все время до войны не принял ни разу участия в концертах в Большом Кремлевском дворце. Эти последние концерты иногда начинаются выступлением одного из выдающихся советских музыкантов-солистов — Давида Ойстраха или Эмиля Гилельса, которые играют две очень маленькие технические пьесы, обычно в танцевальной форме. В большинстве же случаев кремлевские

программы обходятся без этого вступления и сразу приступают к делу. Основные номера этих концертов составляют выступления разных известных советских ансамблей, в первую очередь Ансамбля песни и пляски Красной армии, Хора русской народной песни имени Пятницкого и Ансамбля танцев народов СССР под руководством Игоря Моисеева. Эти ансамбли занимают большую часть во всей концертной программе и всегда доставляют Сталину искреннее удовольствие.

Можно вообще с полной достоверностью утверждать, что пристрастие Сталина к народным песням и танцам к концу тридцатых годов приняло форму сильного увлечения, а Ансамбль Красной армии стал его главным фаворитом. Этот ансамбль все увеличивался и увеличивался в размерах, прямо пропорционально возраставшим сталинским симпатиям к нему, пока, наконец, не перевалил за 200 человек. И когда эти две сотни здоровых молодых в полной военной форме выходили на сцену, то они производили впечатление внушительного войскового соединения, с той только разницей, что вместо винтовок и пулеметов в руках у них были балалайки и гармошки.

Ни один из концертов в Кремле не обходился без певцов и балетных артистов из Большого театра. Певцы и певицы — Михайлов, Рейзен, Пирогов, Козловский, Лемешев, Шпиллер, Кругликова, Давыдова, Максакова и др. — обычно пели арии из русских и популярных иностранных опер, а также, неизменно, народные песни и новые песни советских композиторов. Балерины и их партнеры гораздо чаще танцевали характерные танцы, нежели классические.

С конца 1938 года в программы стали включать также и цирковые номера очень хорошего качества — жонглеров и акробатов. Я никогда не замечал, чтобы среди них были фокусники и клоуны. Очевидно, Сталин не любит фокусников и клоунов.

Сталин слушает концерты очень внимательно. Если выступление артиста ему понравилось, он приветливо улыбается и долго демонстративно аплодирует. Иногда он продолжает аплодировать даже после того, как все другие слушатели уже замолчали.

Если номер ему не понравился, Сталин обычно отворачивается от сцены и начинает разговаривать с соседями. Для выступающего артиста такая реакция вождя всегда ведет к реальным пе-

чальным последствиям, часто — к концу артистической карьеры (как это произошло с Ниной Донской).

Однако такие случаи бывают сравнительно редко. Люди из Комитета по делам искусств, организующие кремлевские концерты, хорошо знают сталинские вкусы и почти всегда действуют без излишнего риска. Довольный Сталин бывает обычно очень щедр к угодившим ему артистам и не жалеет для них наград. Часто **какой-нибудь** певец после концерта в Кремле одним махом взлетает на самую вершину советского Олимпа. Так было, например, с Иваном Козловским.

Превосходный тенор Козловский был известен на всю Москву своим заносчивым, неуживчивым характером и пренебрежением к правилам самой элементарной дисциплины. В 1939 году чаша терпения дирекции Большого театра переполнилась, и, после какого-то серьезного проступка, Козловского уволили. Как-то через год после этого в Кремле изъявили желание послушать строптивного тенора. Конечно, Козловского немедленно разыскали и привезли. Он был в ударе в тот вечер и пел действительно очень хорошо. Особенно понравилась Сталину «Песенка герцога» из «Риголетто».

— Повторите, пожалуйста, еще раз... — сказал Сталин. Козловский показал рукой на горло. Вероятно, ему было тяжело вытянуть два раза подряд знаменитое заключительное фермато. Но Сталин очертил пальцем на левой стороне своей груди кружок, и Козловский, поняв знак, спел еще раз «Сердце красавицы склонно к измене...».

Через несколько дней то «сердце красавицы» принесло ему орден Ленина (высший орден), звание народного артиста Советского Союза (высшее звание) и торжественное возвращение в Большой театр, на небывалых условиях.

Однажды два танцора из ансамбля Игоря Моисеева проплясали перед Сталиным танец под названием «Подмосковная лирика». Танец так понравился, что получили ордена не только оба танцора, но и аккомпанировавший им гармонист. Этот же самый орден «Знак Почета» Ойстрах получил после того, как завоевал первый приз на Международном конкурсе скрипачей имени Изаи в Брюсселе.

Александров — руководитель хорового ансамбля Красной армии — имел все ордена и все почетные звания, какие только су-

ществуют в Советском Союзе, включительно до чина армейского интенданта первого ранга (соответствует чину генерала армии).

Если проанализировать программы правительственных концертов в Большом театре и в Кремле, то легко можно установить музыкальные вкусы Сталина.

Сталин любит оперу. Оперные спектакли слушает он всегда в Большом театре, отрывки из опер — на каждом своем концерте. Он предпочитает дореволюционные оперы Чайковского, Римского-Корсакова, Глинки, Мусоргского и Бородина, а также известные оперы западных композиторов девятнадцатого столетия — «Кармен», «Фауст», «Аида»... Самая его любимая опера — это «Пиковая дама» Чайковского. Слушает он иногда и новые оперы советских композиторов. «Тихий Дон» Ивана Дзержинского ему понравился, а «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Великая дружба» Ваню Мурадели — не понравились. Последствия этих трех случаев были велики для русского музыкального искусства.

Особенно любит Сталин народные песни — в первую очередь, русские, украинские и свои родные — грузинские. Фольклор в чистом виде не считает он за низший род музыкального искусства и не признает разницы между ним и европейской музыкальной культурой.

Нравится ему и балет. Но здесь он классическому танцу предпочитает танцы характерные и национальные. Танцевальный фольклор в чистом виде признает он за высший род балетного искусства.

Высшим родом музыки считает он музыку вокальную. Это его мнение нашло свое полное выражение в музыкальной политике советского правительства и теоретически обосновано в постановлении ЦК от 12 февраля 1948 года.

Сталин не любит инструментальную музыку вообще. И совсем не переносит музыку симфоническую и камерную. Не жалуется он длинных сочинений для сольных инструментов — сонаты, концерты. Это как раз и есть формы музыки, разоблаченные в постановлении ЦК как антидемократические.

Терпеть не может Сталин современную модернистскую музыку во всех ее формах без исключения — как в инструментальных,

так и в вокальных. Но и простые популярные виды музыки любит он далеко не все. Так, например, всю современную популярную музыку Запада ненавидит он лютой ненавистью. Ненавидит венскую оперетту, американский джаз, французские песенки, аргентинские танго.

Музыкальные вкусы Сталина — это вполне нормальные вкусы среднего человека, не очень искушенного в музыкальном искусстве. И ничего, конечно, нет плохого в том, что он любит народные песни и оперу предпочитает симфонии. Плохим оказалось только то, что эти музыкальные вкусы диктатора облеклись в форму тоталитарной музыкальной политики, в форму беспощадного полицейского террора в области музыкального творчества. И вот в такой форме эти средние, безобидные, обывательские вкусы и оказались роковыми для музыкальной культуры России. Эта культура к началу нашего столетия достигла высших степеней достижений музыкального творческого гения.

И трагедией оказалось то, что человеку, не понимающему разницы между частушкой и симфонией, выпало на долю направлять ход и решать судьбы этой великой музыкальной культуры.

## ГЛАВА 20

Оченью 1938 года для меня наступили трудные времена. Одновременно со службой в государственном джазе, я начал готовиться к выпускным экзаменам в Московской консерватории.

То был год начала последнего взлета русского музыкального творчества, когда безукоризненно благонадежный в политическом отношении термин «музыка советских композиторов» прикрывал собой часто просто хорошую, серьезную, талантливую музыку. Каждый месяц приносил интересное, яркое, новое. Только что впервые прозвучали с эстрады Большого зала Московской консерватории фортепьянный концерт Хачатуряна, скрипичный концерт Мясковского, виолончельный и Второй скрипичный концерты Сергея Прокофьева; Шостакович писал струнный квартет. Хачатурян заканчивал свой чудесный скрипичный концерт...

Всеобщее увлечение нашей новой музыкой захватило и нас — консерваторскую молодежь. Посоветовавшись со своими профессорами, я включил в мою дипломную программу два крупных сочинения советских композиторов: трио Хачатуряна для рояля, скрипки и кларнета и Второй скрипичный концерт Прокофьева, который тогда только что был впервые с большим успехом исполнен в Москве Борисом Фишманом. Сыграть этот концерт на государственном экзамене было, во-первых, увлекательно, а во-вторых, — выгодно, так как свидетельствовало бы о моем интересе к новой советской музыке и о стремлении ее пропагандировать. Кто мог тогда предполагать, что через несколько лет это превосходное произведение будет сравниваться с «мяуканьем кошки или царапаньем ножа по тарелке» («Советское искусство» от 21 февраля 1948 года).

Государственные экзамены в Московской консерватории к тому времени приняли вновь форму сложных и торжественных испытаний перед огромной комиссией, состоящей из лучших музыкантов России. От одной мысли об этих экзаменах, которые мне предстояло держать в самом начале июня 1939 года, у меня уже сердце замирало от ужаса. Подготовиться к ним нужно было хоро-

шо, и я начал заниматься с раннего утра и до позднего вечера. Проиграв несколько часов и наскоро проглотив бутерброд, я бежал на репетицию, а возвратившись домой, опять брал скрипку в руки и не выпускал ее до тех пор, пока, совершенно не выбившись из сил, не валился на диван и не засыпал. Д.М. Цыганов занимался со мной внимательно и добросовестно, совершенно не считаясь со временем. Вместо положенных полутора часов в неделю, он редко уделял мне меньше четырех. Мы ходили с ним на концерты, слушали повторение нашего Второго концерта Борисом Фишманом, а также и технически безукоризненное, но бессмысленное и немзыкальное исполнение этого же концерта известным молодым советским скрипачом — Бусей Гольдштейном.

В январе 1939 года Цыганов сообщил мне, что мы идем в гости к Прокофьеву, который только что получил из Америки грампластинки Второго концерта, наигранные Хейфецом. Этот визит был для меня событием исключительной важности. Надо сказать, что еще с детских лет, с тех пор как в начале 20-х годов я впервые услышал марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», я стал горячим поклонником этого композитора. Когда же Жозеф Сигети в 1925 году сыграл в Москве его Первый скрипичный концерт, мое детское увлечение перешло в верную и преданную любовь, которой я не изменил и до настоящего времени. Я и сейчас считаю этот концерт самым совершенным среди всех инструментальных сочинений современной музыки. И на всю жизнь одним из самых ярких музыкальных впечатлений остались у меня юношеские впечатления от «Классической симфонии», «Скифской сюиты», «Шута», фортепьянных концертов и фортепьянных пьес. Музыка Прокофьева всегда была близка мне и всегда казалась и кажется сейчас простой и понятной. Конечно, это дело вкуса и следствие определенного музыкального воспитания, но и с совершенно объективной точки зрения, я убежден, что Прокофьев — это один из самых больших, самых ярких композиторов нашего века.

Сергей Сергеевич встретил нас в своей новой квартире, в только что выстроенных домах рядом с московским Курским вокзалом. Кроме нас с Цыгановым, в тот вечер пришли к нему Эмиль и Лиза Гилельс. Все мы хотели послушать пластинки его

концертов, которые нам предстояло играть в скором времени. Эмиль готовил Третий фортепьянный концерт для исполнения на Международной выставке в США в 1939 году, Лиза работала над Первым концертом для скрипки, я — над Вторым. Знаменитый хозяин отнесся к нам приветливо и искренне. За его сдержанной, несколько суровой, отрывистой манерой разговора чувствовалась большая симпатия к нам — молодым музыкантам — и юношеское увлечение музыкой. Он завел нам на великолепной американской радиоле пластинки Третьего фортепьянного концерта в своем собственном исполнении в сопровождении бостонского оркестра с Кусевичким, Первый скрипичный в исполнении Жозефа Сигети и, наконец, Второй — в исполнении Яши Хейфеца.

Помню, как, затаив дыхание, слушали мы с Цыгановым это прекрасное исполнение, стараясь уловить аппликатуру (финжеринг) и штрихи (бовинг) великого скрипача, что нам во многих местах и удалось, благодаря превосходной записи фирмы «Колумбия». Потом Прокофьев повел нас в свою студию — уютную небольшую комнату, обставленную мебелью в строгом современном стиле, с высокими стоячими лампами, бросавшими свет в потолок. В студии стоял большой рояль.

— Это мне прислали из Чехословакии, — сказал Сергей Сергеевич.

— Как прислали? Почему из Чехословакии? — удивился Гилельс.

— Так, очень просто. Прислали, и совершенно бесплатно. Полагается мне по рангу иметь рояли от всех крупных фирм. У меня в моей маленькой квартире нет места для них, поэтому я ограничиваюсь одним. Я люблю эту фирму...

Мы были поражены тем, что капиталистические буржуазные фирмы присылают свои рояли знаменитым композиторам, да еще в Советский Союз. Этот чехословацкий инструмент был действительно очень хорош, что и продемонстрировал нам наш хозяин, сев за него и сыграв несколько отрывков из своего знаменитого Третьего концерта. Помню, как какое-то техническое место, представлявшее большую трудность даже для такого выдающегося пианиста, как Эмиль Гилельс, прозвучало совершенно легко у автора. Гилельс с уважением смотрел на огромные руки Прокофьева, шутя бравшие самые широкие интервалы. Из студии пе-



решили мы опять в гостиную, где Лина Ивановна — жена Сергея Сергеевича — маленькая брюнетка с тонкими чертами лица (она была испанка по национальности), сервировала нам чай. Кстати, за всю свою жизнь я только в двух домах пил чай, вкус которого мог бы счесть совершенным: в тот вечер у С.С. Прокофьева и в доме Надежды Михайловны Вахтанговой — вдовы великого режиссера.

За чаем наш хозяин много рассказывал нам об Америке, куда скоро предстояло ехать Эмилию, говорил о своих многочисленных американских друзьях, называл имена лучших и солиднейших композиторов. Зашел разговор о только что напечатанной статье одного из партийных музыкальных критиков, в которой с, казалось бы, уже исчезнувших в те годы, позиций «борьбы с формализмом» давалась уничтожающая оценка виолончельного концерта Прокофьева.

— Они всегда ругают то, чего не понимают, — сказал Сергей Сергеевич. — Если обращать на это внимание, то нужно вообще перестать писать музыку.

После чая он стал нам заводить только что полученные им пластинки лучших американских джазов. Прокофьев оказался большим поклонником и знатоком настоящего джаза. То, что он нам заводил, был именно джаз, а не претенциозная подделка под него, производимая нашим огромным Государственным джазом СССР. И до трех часов ночи слушали мы — трое молодых советских музыкантов и профессор Московской консерватории — пластинки Дюка Эллингтона, Гарри Роя и Бени Гудмана, которые заводил нам один из величайших композиторов нашего времени...

Вечер у Прокофьева оказал исключительно большое влияние на мою подготовку к выпускным экзаменам. Помню, как на следующий день я, с совершенно другим настроением, взялся за скрипку, и мои ежедневные многочасовые упражнения стали для меня радостью, а не утомительной необходимостью, как раньше. Государственные экзамены уже перестали казаться мучительной экзекуцией, и все мои помыслы, все усилия устремились на овладение Вторым концертом, музыка которого представилась мне ясной и логичной, исполненной глубокого смысла. Прелестная лирика второй части и «вальс хромого черта» в финале (как определил сам автор характер третьей части, в сложных ритмах и четких рез-

ких звучаниях которой есть действительно что-то дьявольское) стали одними из моих любимейших сочинений для скрипки и самыми удачными из моих работ за все время учения в консерватории.

\* \* \*

В самый разгар моего увлечения подготовкой дипломной программы, в феврале 1939 года, меня вызвали к директору Московской консерватории А.Б. Гольденвейзеру. Я вошел в приемную и доложил о себе. Секретарша попросила меня немного подождать. Я сел на потертый кожаный диван около двери в кабинет и «немного подождал» — около двух часов. В кабинете за письменным столом я увидел знакомую маленькую фигуру старика с высохшим лицом, с небольшими седыми усиками, в черной шелковой шапочке на голове. Маленькие бесцветные глазки смотрели на меня зло и подозрительно. Гольденвейзер не только не извинился за то, что заставил меня ждать два часа, но даже не поздоровался и не предложил мне сесть.

— Я должен вам сообщить, что вам, как выпускнику Московской консерватории, нужно после сдачи государственных экзаменов ехать на работу на периферию на пять лет, — лаконично сказал мне Гольденвейзер своим тоненьким голосом, скрипучим, как плохо смазанная телега. Я не сразу понял его.

— Как ехать? Ведь я работаю здесь в Москве... — начал было я.

— Ваша работа здесь никого не интересует, молодой человек, — оборвал меня бывший друг Льва Толстого и сам бывший толстовец и непротивленец злу. — Вам придется подчиниться советскому закону о молодых специалистах и поехать туда, куда вас пошлют. — Гольденвейзер сделал жест маленькой сухой рукой, давая понять, что аудиенция окончена.

Я вышел от него в большом смятении. Чувствовал, что нарождается неприятность, но всей серьезности положения я тогда сразу еще не понял. Только через несколько дней она стала для меня более или менее ясной, и я должен был тщательно обдумать и обсудить с одним из моих самых верных друзей странный, я бы даже сказал — совершенно фантастический вопрос. Это был вопрос о том, сдавать ли мне государственные экзамены и получать

ли диплом или бросить консерваторию перед самым ее окончанием, не получая ни диплома, ни официального звания.

Вопрос этот стоило обсуждать, и решение его было не так-то просто и вот почему: на основании советского закона 1932 года «О молодых специалистах» каждый молодой человек, после окончания им высшего учебного заведения, поступал в распоряжение соответствующего наркомата (министерства) и посылался на работу в провинцию сроком на пять лет, и именно на ту работу, на которую его считал нужным послать наркомат. Согласия самого молодого специалиста не спрашивали. За отказ ехать в провинцию ему грозила отдача под суд и суровое наказание. Это было тяжелой платой за учение, платой, о которой ничего не говорится в прекрасной статье советской конституции, гласящей о том, что «все граждане Советского Союза имеют право на образование»...

До 1937 года этот закон о молодых специалистах совершенно не применялся в отношении музыкантов. Посылали в провинцию молодых врачей, инженеров и учителей, но не скрипачей, композиторов и пианистов. На мое несчастье, новое руководство Комитета по делам искусств решило резко изменить это положение и начать самыми крутыми мерами «распространение музыкальной культуры по всем необъятным пространствам Советского Союза». Мне предстояло стать одной из жертв этой новой политики.

Не каждый здесь, за границами Советского Союза, поймет сразу всю жестокость «закона 1932 года о молодых специалистах». В самом деле, что, казалось бы, страшного в том, что молодой человек поедет на несколько лет в провинцию работать по специальности для пользы своей страны и блага своего народа? Не является ли это вполне естественным и нормальным долгом каждого гражданина перед государством?

На самом деле это не так. Вернее, не совсем так. Как это и бывает обычно в практике коммунистического государства, об одном принято говорить красивыми словами, а о другом совершенно умалчивать. Вот это «другое» и делает «закон 1932 года» одним из самых жестоких и несправедливых законов, попирающих одно из самых элементарных прав человека — право избрать свой жизненный путь.

Для многих же категорий молодых людей закон этот являлся настоящей трагедией. Например, что было делать семейным?

В Советском Союзе, как правило, муж и жена имеют какую-нибудь специальность и либо учатся, либо работают. Что делать, если, например, муж кончил университет как врач, а жена его — инженер или пианистка? Мужа посылают на пять лет в какую-нибудь сибирскую деревушку или среднеазиатский городок. Жену же туда послать не могут, потому что в этой деревушке или городке нет ни завода, где мог бы работать инженер, ни музыкальной школы, где могла бы преподавать пианистка. А так как никакой специалист в Советском Союзе не имеет права быть безработным, то жену тоже посылают на пять лет, но совсем в другое место. Польза государству от всего этого, конечно, большая. Правда, семья и жизнь молодых людей разрушены, но разве это так уж важно?

Трагическим образом оборачивался этот закон и для москвичей. Для них отъезд на пять лет в провинцию значил, прежде всего, потерю драгоценного московского паспорта, т.е. потерю права жительства в Москве *навсегда*, ибо въезд в Москву для советских граждан строго запрещен. Исключения делаются только для имеющих: а) служебную командировку в Москву; б) свидетельство об учении в одном из московских учебных заведений; в) паспорт, выданный в Москве. Срок моего паспорта истекал в декабре 1940 года, и было ясно, что, уехав из Москвы на пять лет, я должен буду обменять его на провинциальный и уже никогда не смогу вернуться в мой родной город, где я родился и вырос, где жили все мои родственники и друзья. Кроме того, по закону, комната в Москве сохранялась за уехавшими в командировку только в течение одного года. Таким образом, уехав на больший срок, я автоматически терял мою московскую «жилплощадь», т.е. то место, куда я мог бы возвратиться когда-нибудь в будущем. А найти в Москве комнату без помощи правительства так же трудно, как найти на Бродвее стодолларовую бумажку, а, может быть, даже еще труднее. И не мудрено, что многие из моих товарищей москвичей — студентов консерватории — предпочитали не сдавать государственные экзамены и бросать занятия перед самым их окончанием, только чтобы не быть высланными навсегда из Москвы.

Но я решил все-таки кончать консерваторию! Обсудив со всех сторон этот важный вопрос и посоветовавшись с друзьями, я при-

шел к заключению, что другой выход был бы для меня невыносимым. Бросить занятия перед их концом, превратиться на всю жизнь в недоучку, затратив впустую пять лет на учение — все это показалось мне невозможным. Вместо этого я решил попробовать применить законные средства, которые могли бы мне помочь остаться в Москве. Прежде всего, я решил перейти из государственного джаза в Государственный симфонический оркестр СССР. К этому времени госджаз уже начал свое стремительное падение, и служба в нем не являлась, по моему мнению, гарантией от высылки в провинцию. Наоборот, я считал также, как и мои друзья, что служба в лучшем симфоническом оркестре Советского Союза могла бы явиться такой гарантией. И я был очень рад, когда мне удалось без большого труда уйти из госджаза и поступить первым скрипачом в Государственный симфонический оркестр, даже без обычного конкурса. Оба эти оркестра были в ведении одного и того же начальства — Управления государственных музыкальных коллективов СССР, которому каждый из нас был хорошо знаком.

Служба в Государственном симфоническом оркестре мало чем отличалась от службы в любом первоклассном симфоническом оркестре. Наша группа первых скрипок была очень хороша, по красоте и силе тона являлась одной из лучших в мире, однако несколько уступала знаменитым западным оркестрам в отношении ансамбля и культуры штрихов. Большим минусом Государственного симфонического оркестра в мое время был его посредственный во всех отношениях руководитель — дирижер Гаук. Этот толстый и самодовольный русский немец был музыкантом с ограниченным кругозором, культурой и репертуаром. Его художественный вкус был груб. Он любил примитивные дешевые эффекты, рассчитанные на легкий успех. Только исключительно острый дирижерский кризис в России явился причиной того, что Гаук попал на место руководителя лучшего симфонического оркестра столицы.

Но недолго пришлось мне играть в Государственном симфоническом. Уже в апреле 1939 года пришел приказ Комитета по делам искусств о моем увольнении и откомандировании в распоряжение отдела руководящих кадров для направления на работу в провинцию. Не помог мне симфонический оркестр! План мой оказался несостоятельным. Приходилось готовиться к немедленному отъезду из Москвы навсегда.

Вначале было мне очень тяжело. Но постепенно и довольно скоро я стал успокаиваться и свыкаться с мыслью о высылке. Что было причиной этого? Моя молодость или большая любовь к скрипке, как раз в то время достигшая апогея и заслонившая все другие мои привязанности и мечты. Вероятно, и то, и это. В конце концов, хотя я и терял мой город, моих родных и друзей, но самое дорогое у меня все-таки оставалось. Ну, пошлют меня куда-нибудь в Монголию, в Сибирь или на Дальний Восток — все равно я буду играть, буду концертмейстером симфонического оркестра или солистом на радио, буду давать концерты, создам себе большой репертуар. Одним словом — жизнь была все-таки не так уж плоха!

Прошло два месяца. В первой половине июня я сдал все мои государственные экзамены и получил долгожданный диплом. Экзамены мои прошли успешно. Сильная усталость не мешала чувствовать удовлетворение от сделанного большого дела. Я отдыхал и ждал вызова в Комитет по делам искусств, который должен был определить мое будущее.

Вызов пришел в конце июля 1939 года. Его принес мне курьер из Комитета по делам искусств и отдал мне под расписку, что свидетельствовало о важности дела. Маленькая повестка, напечатанная на плохой бумаге, предлагала мне явиться завтра, 25 июля 1939 года, в отдел руководящих кадров Комитета по делам искусств.

Утром следующего дня я подходил к большому пятиэтажному дому на Старой площади с широкими окнами из зеркального стекла. До революции в нем помещались банки и многочисленные деловые конторы московского торгового мира. Сейчас здесь находились наркоматы и учреждения в ранге наркоматов, для входа в которые не надо было брать обычных специальных пропусков и предъявлять паспорт. К таким наркоматам, очевидно, не представлявшим большого интереса для многочисленных иностранных шпионов и диверсантов, относились, кроме Комитета по делам искусств, еще Комитет по делам высшей школы и Наркомат речного транспорта.

Комитет по делам искусств помещался на третьем этаже. Я и раньше бывал в различных его управлениях, но в отдел руководящих кадров шел в первый раз. Этот отдел находился в темном тупике длинного коридора. Я постоял несколько секунд у двери, обитой войлоком, глубоко вдохнул воздух и решительно вошел, не постучавшись.

Ждать долго в приемной не пришлось. Секретарь, человек средних лет, с бледным злым лицом, которое показалось мне знакомым, доложил начальнику, и я был тотчас же приглашен в кабинет.

Секретарь вошел вслед за мной с довольно толстой папкой в руках. Это было мое «дело».

За большим письменным столом сидел человек лет 45, в хорошо сшитом синем костюме. Мне бросился в глаза его превосходный цвет лица и пушистые белокурые волосы. Это был начальник отдела руководящих кадров — очень важного отдела — товарищ Кайдалов. Этот товарищ мог одним росчерком пера назначать и увольнять руководителей театров, главных дирижеров филармоний и директоров консерваторий. Он встретил меня приветливо.

— Поздравляю вас, товарищ Елагин, с успешным окончанием Московской консерватории.

Я вежливо благодарю и через письменный стол пожимаю мягкую белую руку.

— Садитесь, пожалуйста. Курите?

Я сажусь в удобное кожаное кресло и отказываюсь от папиросы.

Начальник раскрывает принесенную секретарем папку и просматривает ее. Минуту царит молчание. Потом он поднимает на меня глаза.

— Правительство оказывает вам большое доверие, товарищ Елагин. Мы решили назначить вас на чрезвычайно важную и ответственную работу. Мы имеем хорошие отзывы о вас и уверены, что вы оправдаете наше доверие... — Тут он сделал паузу, рассчитывая на усиление эффекта.

Я начинаю испытывать чувство смутной тревоги и, в то же время, острого любопытства.

— Вы назначаетесь начальником отдела музыки Таджикской ССР. На вас возлагается почетная задача организовать творческие возможности молодой братской республики, подобрать кадры

и, в конечном итоге, создать на основе богатейшего фольклора музыкальное таджикское искусство, достойное нашей великой эпохи, достойное быть показанным на очередной декаде в Москве партии и правительству. — Начальник говорит теперь резким и твердым голосом.

Мысли в моей голове работали с лихорадочной быстротой. Надо успеть до того момента, как он кончит, правильно оценить ситуацию и дать нужный ответ. Это вопрос всего моего будущего.

— Вам — молодому специалисту — будет нелегко на первых порах, но вы можете рассчитывать на всемерную помощь и поддержку местных партийных и правительственных организаций и, конечно, на нашу помощь. — Он сделал ударение на слове «нашу».

Мой ответ был уже готов. Оценить положение оказалось нетрудно. Оно, увы, слишком ясно.

— Я благодарю Комитет по делам искусств за большое доверие ко мне, однако, позвольте мне отказаться от этого назначения. Я не чувствую себя достаточно сильным организатором для такой серьезной работы. Кроме того, для моего отказа существует еще целый ряд уважительных причин, вам, вероятно, известных, товарищ начальник.

Лицо Кайдалова совершенно теряет приветливое выражение, а глаза делаются бесцветными и неприятными.

— Каковы же эти причины, товарищ Елагин, о которых якобы должно быть мне известно?

— Я ведь кончил консерваторию по классу скрипки. Я скрипач. Кроме того, я уже имею двенадцатилетний стаж работы по этой моей специальности, что вам, конечно, известно. Мое заветное желание — идти дальше и совершенствоваться по этой линии. Тем более теперь, после окончания консерватории, я надеялся на значительное расширение моей деятельности — при вашей помощи, конечно... — Я стараюсь говорить спокойно, но не выдерживаю, и волнение уже слышится в моем голосе.

— Говорите откровенно, товарищ Елагин, вы просто не хотите уезжать из Москвы.

— Нет. Я готов ехать куда угодно. Пошлите меня хоть на Северный полюс, хоть на Колыму — только играть на скрипке, а не на административную работу!



Я говорю искренне. С отъездом из моей милой, родной Москвы я уже давно примирился. Он был все равно неизбежен. Но ехать на край света — в далекую Среднюю Азию, на границу Афганистана и Индии — музыкальным чиновником, бросить мой любимый инструмент и с каждым днем терять квалификацию, приобретенную за двадцать лет упорного труда! О нет. Это невозможно.

Выражение лица Кайдалова непроницаемо. Я не могу обнаружить на нем ни малейших следов того, что мои доводы производят на него хоть какое-нибудь впечатление.

— ...к тому же у меня нет опыта большой руководящей работы, — продолжаю я. — Я могу не справиться с ней и не оправдать доверия правительства — вашего доверия...

Начальник медленно приподнимается с кресла. Он опирается обеими руками о стол. Его глаза сверлят меня в упор.

— Стране важнее, чтобы вы посредственно руководили, нежели отлично играли. Я надеюсь, что вы это поймете и запомните. Я буду ждать вашего ответа. До свиданья.

Он слегка кивает мне головой и не подает руки.

В приемной я опять вижу знакомое лицо секретаря. Я иду по длинным коридорам большого здания на Старой площади и почему-то стараюсь изо всех сил припомнить — где я раньше встречал этого бледного человека со злыми косыми глазами. Вспомнил! Пять лет тому назад, когда я поступал в консерваторию, я сдавал все свои документы и бумаги именно этому человеку. Его фамилия была Пономарев. Он был секретарем парторганизации консерватории и одновременно ее студентом. Вероятно, очень плохим студентом, так как, несмотря на его партийные заслуги, его все-таки вскоре выгнали. Он тогда все требовал от меня справку о социальном положении родителей. Я уверял его, что мой отец работает очень далеко и что справку я не смогу получить к нужному сроку. Но Пономарев был неумолим.

— Без справки о социальном положении родителей вы допущены к вступительным экзаменам не будете, — твердил он упрямо.

Где я мог взять справку о социальном положении отца, который в то время сидел в концлагере в Сибири? Тогда мне помогли вахтанговцы. Кто мне поможет теперь?

Я не позвонил в отдел руководящих кадров. Согласиться ехать в Таджикистан начальником отдела музыки я не мог. Это было бы равносильно самоубийству. Я прекрасно понимал, чем было на самом деле это назначение, такое почетное с виду (министр музыкальных дел!), а в действительности гибельное для меня во всех отношениях. Дело было, в конце концов, не только в скрипке. Самая работа «руководителя музыки» далекой азиатской республики таила в себе большие и реальные опасности. Легко было попасть в тот или иной уклон и быть обвиненным либо в «формализме», либо в невнимании к национальным формам, либо наоборот — в «вульгаризации и упрощенчестве». Даже если и не делать в первое время ошибок и строго следить за «генеральной линией», то все равно, рано или поздно, эта генеральная линия обязательно сделает какой-нибудь резкий поворот, который предвидеть невозможно. И тогда жизнь кончится, как это бывало и бывает с ответственными советскими чиновниками.

Через две недели меня снова вызвали в отдел руководящих кадров.

На этот раз я ждал в приемной долго и принял меня не начальник, а его заместитель — товарищ Гуляев. Это был молодой еще человек с лицом восточного типа. Всем своим видом и манерами он походил на работника НКВД в небольших чинах — так, не выше сержанта госбезопасности или младшего лейтенанта. Даже одет он был в гимнастерку из коверкота форменного образца, в галифе и сапоги. Недоставало только красных петлиц с малиновым кантом.

Он был немногословен и суров.

— Комитет по делам искусств идет навстречу вашим желаниям и назначает вас директором таджикского музыкального училища в городе Ленинабаде.

— Но ведь я же просил товарища Кайдалова!..

В совершенном отчаянии я повторяю все мои доводы еще раз. Зам. начальника смотрит на меня холодно и равнодушно.

— Это назначение окончательное и пересмотру не подлежит. Даем вам три дня на размышления. После этого срока ваше дело будет передано прокурору, и вы будете отданы под суд.

— Под суд? За что?

— За нарушение закона от 1932 года «О молодых специалистах». Можете идти. Помните: три дня!

За эти три дня я хорошо обдумал положение, в которое меня поставил ультиматум отдела руководящих кадров. Оно было тяжелым. Если я откажусь — мне грозил суд, тюрьма и, в результате, испорченная жизнь. В Советском Союзе человек, имеющий судимость, уже не является полноценным гражданином государства. Если я соглашусь, я должен буду проститься с мыслью о карьере скрипача. Это было бы концом всех моих жизненных стремлений.

Я узнал от своих товарищей, что не один я попал в это неприятное положение. Многие квалифицированные молодые музыканты оказались моими товарищами по несчастью. Партийные бюрократы в отделе кадров получили от своего начальства распоряжение — отправить как можно больше музыкальной молодежи в провинцию на административную или педагогическую работу, и вот они старались изо всех сил поскорее выполнить приказ. Талантливую скрипачку-концертантку, лауреатку Всесоюзного конкурса скрипачей Славу Рошаль они решили послать на Урал в город Молотов преподавать в маленькой детской музыкальной школе. Виолончелиста Калужского — долголетнего члена Государственного струнного квартета имени Глинки — назначили директором консерватории в Армении; мой товарищ Додик Штильман, очень хороший скрипач, почему-то получил назначение дирижером в один из советских цирков, концертный пианист Файнштейн был послан в один из южных городов директором фабрики грампластинок.

Посоветовавшись со своими друзьями, я решил не подчиняться приказу отдела кадров и не ехать в Таджикистан. Решение это было крайне рискованным, но у меня возник план, на успех которого я рассчитывал...

На следующий день я пошел в крупнейшую концертную организацию Советского Союза — ВГКО (Всесоюзное гастрольно-концертное объединение). Я попросил у дирекции разрешения сыграть им. Оно было дано, и я тут же был принят солистом в ВГКО. Один из моих знакомых служил в этом учреждении и помог мне обойти некоторые необходимые формальности и щекотливые вопросы, обычные при оформлении поступления на новую службу. Когда меня спросили, куда именно я хочу ехать в концертную

поездку, я попросил послать меня поскорее куда-нибудь подальше и на возможно больший срок.

— Прекрасно. У нас как раз есть нечто вполне подходящее для вас, — сказал мне заведующий оперативным отделом ВГКО товарищ Александров. — Вы поедете с группой артистов на Дальний Восток на шесть месяцев. Кроме того, дорога туда и обратно займет еще двадцать два дня. Сейчас середина августа. Вы выезжаете через неделю и вернетесь в Москву в середине марта следующего года. Вы будете давать концерты — по 25 концертов ежемесячно для частей дальневосточной Красной армии и для моряков Тихоокеанского военного флота. Вы знаете из газет, что как раз сейчас отдельные части дальневосточной армии отражают атаки японцев в Монголии у Халхин-Гола. Поэтому все художественно-культурное обслуживание этой армии является особенно важным и ответственным делом. Играйте хорошо. Всего вы должны будете выступить на 150 концертах. Вас это устраивает?

— О да!

Я был очень счастлив.

— Прекрасно. Завтра приходите получать аванс на дорогу — пять тысяч рублей. Через четыре дня вы получите билет до Владивостока в мягком спальном вагоне и специальный пропуск на въезд в запретную зону. Через неделю вы выезжаете.

План мой был прост. Я хотел просто убежать из Москвы. Я не мог себе представить, что меня будут искать на берегах Тихого океана за двенадцать тысяч километров от Москвы. Я надеялся, что за шесть месяцев моего концертного турне обо мне забудут и оставят меня в покое.

На следующий день я получил аванс, а вечером пошел к моим друзьям — поделиться с ними своими успехами. Неожиданно меня вызвали к телефону. Звонила моя мать. С трудом сдерживая волнение, она сообщила мне, что я только что получил вызов к районному прокурору. Люди из отдела кадров опередили меня и успели так отдать меня под суд. Дело приняло совсем плохой оборот.

Я провел бессонную ночь, а ранним утром следующего дня уже сидел в приемной моего знакомого адвоката — умного, сведущего и доброжелательного человека. Адвокат (его звали Густав Иванович) внимательно выслушал меня и сообщил, что положение мое незавидное.

— Сейчас идет как раз государственная кампания за посылку молодых специалистов на периферию. За отказ ехать карают без пощады. Еще в прошлом году за это преступление не давали больше года тюрьмы, а теперь редко дают меньше трех. Ваша мысль уехать на Дальний Восток не плоха, хотя и рискованна. Однако как вы можете ее осуществить сейчас? Если вы завтра явитесь к прокурору, то он возьмет у вас подписку о невыезде из Москвы и вы не сможете уехать. Если же вы не явитесь к нему завтра, то вечером за вами придет милиционер и отведет вас в тюрьму. В этом случае вы тоже, без сомнения, не сможете уехать...

Густав Иванович задумался. Я молча сидел и с отчаянием и надеждой смотрел на него.

— Я предложил бы вам один вариант... Это, так сказать, военная хитрость, но другого выхода у вас, по-моему, нет. Идите завтра утром к Кайдалову, в отдел кадров, и добейтесь всеми правдами и неправдами, чтобы он в вашем присутствии позвонил прокурору и попросил его отложить ваше дело. Обещайте ему что хотите, просите, умоляйте, но добейтесь своего. А после этого скорее уезжайте. Из дальневосточной армии вас не так-то легко будет достать. А за полгода может произойти много перемен. Желаю успеха.

Я в точности и весьма удачно последовал совету Густава Ивановича. Дело мое было отложено, а я взамен обещал поехать чиновником в Таджикистан и должен был зайти через неделю в отдел кадров для окончательных переговоров.

Но я не пришел к ним через неделю. Через неделю я любовался прекрасными видами озера Байкал из окна спального вагона экспресса «Москва—Владивосток». А еще через пять дней я гулял с моими товарищами — артистами нашей группы по главной улице Владивостока. Сквозь легкую дымку над заливом Петра Великого неясно вырисовывались силуэты судов. С океана дул легкий ветерок...

Наше концертное турне было долгим и трудным. Зима в том году была исключительно суровая. Большие холода, переезды на открытых грузовых машинах при сильных ветрах, ночлеги в землянках или палатках, нетопленные клубные залы, где у зрителей

изо рта валил пар, а у меня на эстраде застывали пальцы во время исполнения — все это утомляло до предела. И все-таки, в такой тяжелой обстановке, мы прилагали все наши силы к тому, чтобы наши концерты проходили на высоком художественном уровне. Для меня же было особенно важно зарекомендовать себя с самой лучшей стороны во время первого в моей жизни большого концертного турне. Я много занимался, расширял свой репертуар и был очень счастлив видеть, что мои выступления имели успех у слушателей. Администратор нашей группы часто просил командиров и комиссаров военных и морских частей, в которых мы играли, давать нам письменные отзывы о наших концертах. Я был рад заметить, что в этих отзывах все чаще и чаще попадалось мое имя.

Настроение у наших слушателей было обычно превосходное. Еще в самом начале нашего турне узнали мы о жестоком разгроме японцев в Монголии частями дальневосточной армии. Подъем, вызванный этой победой, мы часто чувствовали во время наших выступлений в армейских частях. Когда же мы были в Ворошилове-Уссурийском, где находился штаб 1-й ОКА (Особой краснознаменной армии), то нас пригласили в Дом Красной армии на интереснейшую лекцию об операции в Монголии, которую читал начальник штаба 1-й ОКА. Из этой лекции мы узнали много интересных деталей о поражении 6-го корпуса Квантунской армии при реке Халхин-Гол. Услышали мы и о первом применении крупных танковых масс, которыми руководил неизвестный, но, вероятно, очень способный молодой генерал по фамилии Жуков.

Шли месяцы. Ежедневные концерты, трудности переездов, успех и удовлетворение от проделываемой работы, новые интересные впечатления — все это помогло мне забыть мои московские неприятности. К тому же я благополучно продолжал турне, и не было никаких признаков того, что мне стремятся в этом помешать. Казалось, что план мой имел полный успех, что обо мне совершенно забыли в отделе руководящих кадров и по приезде в Москву прекрасная желанная карьера скрипача-солиста откроется передо мной.

Однако я горько ошибался.

Закончив наше турне, невероятно усталые, но счастливые, сели мы в поезд «Владивосток—Москва». Каждый из нас заработал

большие деньги — это обстоятельство также весьма поднимало наше настроение. Вскоре после того, как наш экспресс тронулся в обратный долгий путь, я пошел с моими коллегами в вагон-ресторан отметить бутылкой шампанского и хорошим ужином благополучное завершение нашей концертной поездки.

— А знаешь, — сказал мне наш администратор, чокаясь со мной полным бокалом, — у меня есть кое-кто интересное для тебя. Только уговор — не волноваться. Все будет хорошо... — Наш администратор был во всех случаях жизни большим оптимистом и никогда не терял веселого расположения духа... — Мы ведь получили по поводу твоей персоны ни много ни мало как пять телеграмм из Москвы, из Комитета по делам искусств. Из них две — за подписью лично Храпченко (Храпченко был председатель Комитета по делам искусств)... Требовали тебя немедленно выслать в Москву. Но, как ты знаешь, наша группа находилась все эти шесть месяцев в распоряжении дальневосточной армии. И когда я доложил начальнику политуправления, то он сказал, что плюет на Храпченко и на весь Комитет по делам искусств вместе с ним с высоты самого высокого дерева, а Елагина в Москву не отошлет и даст ему спокойно закончить турне. Так мы и сделали. Кроме того, решили тебе ничего не говорить до конца турне об этих телеграммах, чтобы тебя не огорчать. Но теперь ты должен быть в курсе дела.

Я с ужасом слушал эти «интересные новости» и сразу понял, что весь мой план рухнул. Теперь мне уже ничего не оставалось, как по приезде в Москву явиться в отдел кадров с повинной и безропотно покориться своей участи. Сердце сжималось при мысли о том, какие огромные усилия оказались затраченными впустую и желанная концертная эстрада, так приветливо принявшая было меня в число своих участников, теперь уйдет от меня, вероятно, уже навсегда.

По приезде в Москву я узнал, какой неожиданно громкий оборот приняло мое дело. Теперь о нем уже знали во всех музыкальных учреждениях Москвы, как о «деле скрипача». Когда история моего бегства стала известна председателю Комитета по делам искусств Храпченко, он рассвирепел и немедленно издал по сему поводу специальный приказ, помещенный в печатном ежемесячном

бюллетене «Приказы и распоряжения по Комитету по делам искусств» в последнем или предпоследнем номере за 1939 год. Приказ гласил следующее:

Отдел руководящих кадров Комитета по делам искусств установил, что руководство ВГКО приняло на работу скрипача — выпускника Московской консерватории — Ю.Б. Елагина без надлежащей проверки его документов и направило его в гастрольную поездку на Дальний Восток.

Приказываю: 1) За принятие на работу скрипача Елагина без надлежащей проверки его документов объявить строгий выговор с занесением в личное дело зав. отделом кадров ВГКО тов. Герману. 2) Вышеприведенный факт поставить на вид зав. оперативным отделом тов. Александрову. 3) Немедленно вернуть скрипача Елагина с Дальнего Востока.

Председатель Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР —

*Храпченко.*

После того как этот приказ был издан, дано было распоряжение проработать его на студенческих собраниях в Московской консерватории и во всех музыкальных училищах столицы. И вот чинуши из Комитета по делам искусств, перед многочисленными студенческими аудиториями Москвы, читали этот приказ и «сурово клеймили злостного карьериста и обманщика государства — скрипача Елагина, обманувшего бессовестным образом доверие советских правительственных органов и самовольно уехавшего на Дальний Восток».

Что мне оставалось делать, когда я узнал обо всем этом? Прежде всего я, конечно, пошел за советом к моему милому Густаву Ивановичу, прихватив на всякий случай многочисленные благодарности и отзывы о моих выступлениях, подписанные офицерами и комиссарами армии и флота. Я шел к Густаву Ивановичу с чувством полной обреченности. Единственное, что я хотел у него узнать, это оставался ли у меня хоть какой-нибудь шанс не попасть на несколько лет в тюрьму или концлагерь. Остальное меня уже не интересовало. К моему крайнему удивлению, Густав Иванович, вы-



слушав мой рассказ и взглянув на бумажки с благодарностями, улыбнулся мне обнадеживающе и, как мне показалось, лукаво.

— Ваше дело, мой дорогой друг, стоит сейчас много лучше, чем оно стояло перед вашим отъездом... — Густав Иванович задумался на мгновение и продолжал уже совсем весело: — Прекрасно! Мне просто нравится положение вашего дела. Я же говорил вам когда-то, что полгода — срок большой и могут произойти перемены. Вот, например, пока вы ехали на Дальний Восток, наши разбили японцев у Халхин-Гола. Вот вам и новость! И ведь заметьте, как раз части той армии разбили, для которой вы поехали играть. Вот ведь как удачно получилось!.. Слушайте меня внимательно...

И тут мой умный друг Густав Иванович посоветовал мне завтра же идти в отдел руководящих кадров и дал мне точную инструкцию о том, как мне себя вести и что говорить. О, это была необыкновенная инструкция!

Опять я в знакомом кабинете. Опять вижу я за большим столом человека лет 45 в хорошо сшитом синем костюме. Это товарищ Кайдалов — начальник отдела руководящих кадров — очень важного отдела. Его румяное лицо выражает гнев и непреклонную решимость сурово покарать преступного скрипача.

— Вернулись, наконец, гражданин Елагин? Ну с вами теперь разговор будет короткий. Пойдете под суд...

Теперь я опираюсь обеими руками о стол и смотрю на Кайдалова в упор.

— Что вы говорите, товарищ начальник? Я, кажется, вас плохо понял. Кто пойдет под суд?

Кайдалов удивленно поднимает брови. Он не понимает ни моего вопроса, ни моего тона.

— Вы, конечно, пойдете под суд, гражданин Елагин.

— Шутить изволите, товарищ начальник отдела руководящих кадров. Но мне не нравятся эти ваши шутки! Что вы разыгрываете эту комедию с молодым советским специалистом! — Я повышаю голос. — Что вы дурака валяете, в конце концов! — кричу я на Кайдалова со зверским выражением лица и ударяю кулаком по его письменному столу. — С кем я разговариваю? С советским

руководящим работником или с туполобым бюрократом, которых товарищ Сталин учит гнать метлой из наших учреждений?

Я вхожу в роль. Милый Густав Иванович был бы мною доволен.

— Вы что, не знаете, откуда я приехал? Вы что, не знаете, что я сыграл 150 концертов для нашей героической Красной армии, только что разгромившей японских империалистов у Халхин-Гола? И я хорошо сыграл эти 150 концертов. Я доставлял хороший культурный отдых нашим победоносным бойцам и командирам. Вот, потрудитесь прочесть...

Я бросаю на стол кучу бумажек с рекомендациями.

— Сколько радости доставила наша группа доблестным защитникам нашей родины! А вы меня за это под суд собираетесь отдать? Вам не нравится, вероятно, товарищ начальник, когда советские артисты выступают для частей действующей Красной армии? Вы не любите, когда мы доставляем радость нашим войскам, грудью отстоявшим наши границы от японских захватчиков! Так, что ли, прикажете вас понимать? Не выйдет! Я на вас управу найду, и очень скоро! А вы знаете, что товарищ Сталин сказал о таких вот, как вы?..

Я и сам не знаю, что сказал товарищ Сталин о таких, как Кайдалов, а может быть, он ничего и не говорил или сказал что-нибудь одобрительное, но это было удачным заключением моей бурной тирады.

— Успокойтесь, сядьте, товарищ Елагин... — Кайдалов говорит мягко. Он немного побледнел, но выражение его лица спокойно и дружелюбно. Он встает и дотрагивается рукой до моего плеча. — Мы всегда можем с вами легко договориться, товарищ Елагин. Не волнуйтесь. Ай, ай, как же вы на меня накричали! А ведь я постарше вас. Ну, да уж ладно. Я на вас не сержусь. Знаю, что вы устали после трудной поездки. Так вот... куда же вы все-таки хотите ехать? — Он нажимает кнопку звонка. Вошел Пономарев. — Принесите лист вакансий. Тот, который в зеленой папке...

Через минуту мы склонились с ним над большим листом.

— Здесь у нас список самых лучших вакантных мест работы на периферии. Рекомендую вам вот этот город. Интересная работа. Как раз то, что вы хотели...

Мы действительно легко договорились с Кайдаловым. Я получил назначение в один из лучших южных городов России с пре-

красным климатом и очаровательным местоположением. Мне дали скрипичный класс в музыкальном училище и место солиста в филармонии. Правда, меня назначили к тому же еще и заместителем директора этого же училища, но это было уже не так страшно. Главным было то, что я мог оставаться скрипачом. Надолго ли?

Через неделю вечером мои друзья провожали меня на московском Курском вокзале. Это были все мои милые москвичи, с которыми я расставался надолго, вероятно навсегда. Их — моих друзей — я терял. Терял я навсегда и город мой — мою Москву, в которой родился и вырос, в котором родились и жили мои родители, деды и прадеды. Это все были печальные результаты проигранных битв, тяжелых неравных битв с сильнейшим врагом — с моим собственным государством. А вот и последствие победы — моей победы. Ценой страшных усилий, при помощи верных, умных друзей и счастливого стечения обстоятельств, выиграл и я одно большое сражение — сражение за мой маленький любимый инструмент, который лежит сейчас в своем футляре в багажной сетке вагона, слегка покачиваясь в такт колесам. Как должен быть я счастлив, что мне удалось отстоять его — отстоять свое право играть на нем, отстоять свою любимую профессию... На этот раз мне это удалось. Удастся ли в следующий?

Мимо окна вагона бежали огни семафоров, мелькали железнодорожные постройки, мосты, будки, тянулись длинные заборы. Поезд мягко вздрагивал на стрелках. Скоро исчезли и пригороды, и только позади еще долго виднелось зарево от тысяч огней большого города — огней Москвы...

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Сейчас я с интересом слежу за всем происходящим в искусстве Советского Союза. Особенно острым был этот интерес вначале — тотчас по приезде в Америку из лагерей Ди-пи («Displaced Persons»). С волнением покупал я номера «Советского искусства» у газетчиков на углу 5-й авеню и 42-й улицы. Это было естественное волнение эмигранта, узнающего новости о том, другом мире, покинутом им навсегда, о его старых друзьях и знакомых. Но, странное дело, после некоторых прочитанных номеров этой газеты волнуемое любопытство уступило место чувству, как будто я только что прочел о том, о чем уже читал когда-то раньше. Как будто в руках у меня были экземпляры «Советского искусства» не за 1948 и 1949 годы, а эпохи конца тридцатых годов. И не только знакомый внешний облик газеты и не многочисленные письма и приветствия товарищу Сталину, приказы о награждении орденами и передовые с трафаретными громкими заголовками были причиной этого ощущения. И даже не обилие знакомых имен (удивительно, до чего мало новых молодых имен пришло в советское искусство за последние восемь лет!).

Нет, сами факты, о которых я читал, развитие событий, резкая критика одних и награждение и одобрительное похлопывание по плечу других — все показалось мне до странности знакомым. Настолько, что мне нетрудно было предугадать ход событий последующих недель, и я предугадывал их довольно точно. В следующих номерах «Советского искусства» появлялись как раз имена тех режиссеров и композиторов, названия тех театров, которые и должны были появиться, по моим расчетам. И это было понятно. То была вновь атмосфера большой идеологической чистки, столь знакомая мне по 1936, 1937 и 1938 годам. Сейчас ставились последние точки над «і» — те, которые не успевали поставить тогда. И, кроме того, спешно завинчивали ортодоксальные идеологические гайки, так сильно отпущенные во время войны.

Масштабы этой «последней решительной» чистки искусства были еще более возмутительными, чем в 1937 году. Теперь впервые проводилась она под маркой ЦК партии. Один из виднейших членов Политбюро, Андрей Жданов, провел кампанию полной и окончательной ликвидации «искусства для экспорта». Надобность в нем миновала. Дипломатические заигрывания с одной из половин капиталистического мира больше вести уже не приходилось. Пришла пора опустить железные занавесы со всех сторон и, вместо симфонических партитур и скрипачей-виртуозов, посылать на Запад Вышинского, Громыко и многочисленных Губичевых.

Внутри же границ Советского Союза нужно было организовать полное, стопроцентное торжество социалистического реализма во всех без исключения видах искусства, в том числе, конечно, и в музыке. Именно на эту, последнюю, приходилось обратить особое внимание, приходилось возиться больше, чем со всеми другими искусствами, вместе взятыми, потому что музыка за десятилетний период своей относительной свободы совсем отбилась от социалистических рук. По этой причине и удостоилась музыка самого обширного, детально разработанного и продуманного постановления ЦК по вопросам искусства за все время существования советской власти. Ей же было посвящено несколько темпераментных речей самого Жданова на совещании деятелей советской музыки в начале 1948 года.

Не связанные между собой местные случаи уклона к формализму во время военных лет не нуждались во вмешательстве ЦК компартии и привели к резолюции 1947 года, указывавшей средства к улучшению драматических репертуаров. Но театр, подвергшийся радикальной чистке в 1938 году, не обнаружил никаких следов ереси даже во время войны. Лишь отдельные, наиболее талантливые театральные режиссеры не смогли устоять перед искушением полусвободного творчества и создали за последние два военных года и два послевоенных несколько оригинальных и ярких спектаклей. С этим можно было бороться обычными административными мерами.

Строже всего нужно было наказать Н.П. Акимова — создателя «Коварства и любви» и «Гамлета». Будучи художественным руководителем ленинградского Театра комедии, он особенно далеко отдалился от генеральной линии советского искусства, как в смысле стиля своих постановок, так и в смысле репертуара. В течение нескольких лет он поставил непростительно много пьес западных драматургов: «Опасный поворот» Пристли, «Скончался господин Пик» Пайро Шапю, «Малыш» Летраза, «Дорога в Нью-Йорк» Рискина, «Путешествие Перримона» Лябиша и т. д.

Акимов был прикончен специальным приказом Комитета по делам искусств, изданным в августе 1949 года. Он был снят с работы, и ему было посвящено несколько убийственных статей в советской прессе. Обвиняли его в «некритическом перенесении порочных антиреалистических методов растленного западного искусства в советский театр», в «открытой проповеди формализма», в «настойчивом протаскивании в репертуар театра американско-французской пошлости» (Советское искусство. 1949. 17 сент.). Припомнили ему и «Гамлета».

«Акимов повторял в модернизированном виде старые мейерхольдовские зады... — пишет критик Г. Осипов в «Советском искусстве». — ...Особенно ярко нигилистическое отношение к классике отразилось

в постановке "Гамлета", осуществленной Н. Акимовым в театре им. Вахтангова. Отрицая философский смысл трагедии Шекспира, постановщик превратил ее в фарсовое зрелище, где Гамлет изображался немецким бургером, а Офелия — потаскушкой».

Незадолго до снятия Акимова, в марте того же, 1949 года, советский поэт Константин Симонов — один из официальных проводников линии Политбюро в искусстве и в литературе — выступил в журнале «Новый мир» с большой погромной статьей, направленной против театральных критиков-космополитов. В конце этой статьи он помянул недобрым словом и два московских театра, по его мнению (т.е. по мнению ЦК партии) «слишком плотно запертых на замок» — театр имени Вахтангова и Камерный театр. «Оргвыводы» последовали быстро. В следующем месяце — апреле 1949 года — маститый Александр Яковлевич Таиров, основатель и бессменный в течение 35 лет руководитель Камерного театра, был снят с работы как «формалист» и «космополит». Театру же Вахтангова была дана возможность реабилитироваться, чем бывшие ученики великого режиссера и воспользовались, проявив еще раз исключительную гибкость и умение приспосабливаться к самым трудным обстоятельствам. За время после появления статьи Симонова и до начала зимнего сезона того же 1949 года они ухитрились поставить четыре новых пьесы советских авторов и удостоились в сентябре 1949 года благодарности Комитета по делам искусств за хорошо проведенные летние гастроли на периферии. Зимний сезон они открыли 15 октября в новом здании, выстроенном на месте разрушенного немецкой бомбой старого театра.

\* \* \*

Разгром музыки 10 февраля 1948 года был проведен солидно и со знанием дела. Интересно отметить, что его подготовка и проведение поручены были не партийным администраторам вроде Кайдалова или Шатилова, а нескольким известным советским музыкантам, поставившим себя на верную службу Политбюро; композитору Тихону Хренникову, историку и композитору Асафьеву, профессору Московской консерватории (и ее бывшему директору) А.Б. Гольденвейзеру, дирижеру русского народного хора Захарову и бывшему вапмовцу — композитору Мариану Ковалю. Эти несколько музыкантов помогли Политбюро провести музыкальную операцию, обосновав ее, так сказать, исторически и теоретически.

Атмосферу, воцарившуюся в советской музыкальной жизни после опубликования декрета от 12 февраля 1948 года, хорошо характеризует фраза Мариана Ковалья, сказанная им в ноябре 1948 года в Центральном доме композитора при обсуждении новых произведений харьковских композиторов. Коваль сказал дословно следующее;

«...Неверно, что мы не имеем положительных образцов музыкального творчества. Но если бы даже их и не было, у нас есть зато постановление ЦК ВКП(б)...» (Советская музыка. 1948. № 10. С. 80).

Я уже говорил раньше о том, что огромное большинство лучших музыкантов России ответило на это постановление либо демонстративным молчанием, либо открытым несочувствием ему. С достоинством вели себя Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Кабалевский, Глиэр, лучший дирижер Советского Союза Мравинский, вся профессура Московской консерватории, за исключением Гольденвейзера...

Шостакович.

Этот талантливейший из композиторов современности храбро перенес свою первую опалу 1936—1937 годов. Во втором случае — в 1948 году — нажим именно на него был особенно велик. Шостаковича им надо было заполучить в свой лагерь во что бы то ни стало. Он был и самым известным и любимым широкими массами, и самым молодым. У советского правительства есть много средств воздействия. Перед ними смирились сильнейшие духом люди — храбрые военные, профессиональные революционеры... Мог ли устоять композитор? Никогда не буду я осуждать Шостаковича. Никто не обязан быть героем. Да и за свое смирение перед невеждами из Политбюро поплатился Шостакович слишком дорого. Что может быть дороже творчества!

Интересно отметить, что «Кантата о сталинском плане лесонасаждений», написанная Шостаковичем после декрета от 10 февраля в стиле ортодоксальной музыки социалистического реализма, т.е. «ясным, понятным языком, повествуя о нашей прекрасной социалистической действительности» (слова доцента Московской консерватории С. Скребкова на совещании в Центральном доме композитора в апреле 1950 года) — эта кантата так и не получила полного одобрения руководителей советской музыки. По их мнению, «образ будущего, например, нарисованный в шестой части оратории («Прогулка в будущее») дан композитором лишь в созерцательно-лирическом плане — в этой части отсутствует тема социалистического труда...» (Советское искусство. 1950. Апр.).

Исаак Дунаевский — эта замечательная в своем роде фигура в истории советской музыки — некая смесь Фигаро, барона Мюнхгаузена и картежного шулера — много раз выступал после «декрета 10 февраля» с речами и с декларативными статьями. Хитрый Исаак Осипович применил в этих выступлениях известную классическую тактику, когда укравший кричит громче всех «Держи вора!» и действительно отвлекает внимание от своей собственной персоны совсем в другую сторону. Некоторые выступления Дунаевского настолько забавны, что я позволю себе привести из них дословные выдержки. Так, на заседании Первого съезда композиторов, 24 апреля 1948 года, он заявил:

«...Музыка, обращенная к широчайшим массам, должна быть очищена от рабского копирования американских и западных образцов» (Известия. 1948. 25 апр.).

Эта тема «копирования», вероятно, очень уж не дает покоя старому музыкальному жулику, так как он возвращается к ней снова через год, в майском номере журнала «Советская музыка» за 1949 год. В своей статье «Слово композитора-песенника» он пишет:

«Также остро стоит вопрос о заимствованиях и ремесленнических подражаниях в песенном творчестве. Я, в свое время, предлагал организовать нечто вроде "творческой милиции", которая следила бы за всякого рода "заимствованиями" и "хищениями", ставшими у нас своего рода общественным бедствием. Ловят за руку человека, который присвоил чужую мелодию, и это считается вполне нормальным, несколько неззорным делом. Мы слышали недавно студенческую песню Ивана Дзержинского, припев которой почти точно повторяет известную украинскую песню. Возникает законный вопрос: зачем ее напечатали?..»

Интересно было бы знать, что случилось бы, если бы «творческая милиция», которую предлагает организовать Исаак Осипович, занялась расследованием «заимствований и хищений» в творчестве самого Исаака Осиповича?

А как поживает суровый представитель Комитета по делам искусств Храпченко, приказавший когда-то «вернуть скрипача Елагина с Дальнего Востока»? О, он чувствует себя превосходно. После опубликования декрета о музыке его сняли для приличия с его ответственной должности (надо же было на кого-то свалить недосмотр за «формалистами»), однако через несколько месяцев назначили на то же самое место — случай очень редкий в Советском Союзе. Вероятно, товарищ Храпченко совершенно незаменимый руководитель и выдающийся знаток советского искусства. Или, может быть, он в совершенстве постиг искусство принудительной трансформации самых что ни на есть заядлых формалистов в добропорядочных социалистических реалистов...

Советская власть получила в наследство от старой России большую культуру и великолепное искусство — одно из самых блестящих среди новейших искусств мира. Это русское искусство обладало всеми признаками зрелости: 1) высоким формальным и техническим совершенством; 2) большим разнообразием художественных стилей, направлений и школ; 3) оно было, в значительной своей части, космополитично — в нем отсутствовала национальная ограниченность (хотя некоторые из его школ и носили ярко выраженный национальный характер).

И вот это, еще недавно первоклассное, искусство находится сейчас у себя на родине на краю гибели. Все, что создается сейчас в Советском



Союзе, в том числе (после 10 февраля 1948 года) и музыка, — все это носит характер глубоко провинциальный, формально примитивный. На всем лежит четкая печать второсортности. Если не все, то многое производит впечатление технического убожества и одичания.

Произошло это потому, что 1) с возведением примитивных форм фольклора в высшие степени искусства, были снижены формальные и технические требования к художественному творчеству; 2) искусство было насильственно придан национально-ограниченный характер. Были разорваны все его связи с культурами других народов; 3) были уничтожены и запрещены все художественные стили, кроме одного — реализма.

Но этого мало.

Вместе с требованиями обязательного «социалистического содержания» в искусство был введен элемент лжи. Правдивое объективное изображение жизни стало невозможным, ибо официальная большевистская концепция как жизни Советского Союза, так и жизни капиталистических стран, есть концепция лживая от начала и до конца. Верно то, что советское правительство затрачивает на искусство огромные средства и уделяет вопросам искусства исключительное внимание. Верно то, что люди искусства Советского Союза находятся среди самых привилегированных слоев общества. Верно и то, что никто из советских людей искусства не нуждается материально. Не нуждаются даже те, которые находятся в опале. Даже Сергей Прокофьев сейчас вряд ли нуждается.

Но не слишком ли дорогая цена берется с них за это материальное благополучие? Не та ли это подписанная кровью расписка, которой требовал Мефистофель от Фауста, когда обещал ему все земные блага в обмен на проданную душу?

Несмотря на огромные усилия, несмотря на угрозы, уговоры, обещания, ордена и деньги, квартиры и автомобили — советские мастера искусств не могут создать ничего первоклассного, опускаясь с каждым годом все ниже — туда, к последней черте, где вообще кончается всякое искусство, переходя в жалкое лживое ремесленничество. Может быть, нет среди них талантливых людей? О нет! Есть еще пока немало. Есть даже люди, по моему мнению, гениально одаренные, например Шостакович. Но и эти потенциальные гении не могут дать и никогда не дадут ничего лучшего, ничего более высокого, нежели кантаты о Сталине или «о лесонасаждениях». Потому что вовлечены они в черную сделку — сделку, в которой должны платить своей творческой совестью и разбазариванием своего таланта. Потому что нет у этих несчастных художников того, что для них гораздо важнее орденов и сотысячных сталинских премий: нет у них свободы творчества.

Трагический опыт русского искусства как раз и свидетельствует со страшной ясностью о том, что никакие материальные блага в мире ни-

когда не приведут к расцвету искусства, если отнята у этого искусства свобода творчества.

Многие из великих гениев человечества жили и умерли бедняками. Скромно жили Моцарт и Бетховен, Шуберт и Шуман. Берлиоз нуждался всю жизнь. Чайковский едва сводил концы с концами. Мусоргский жил последние свои годы на пожертвования друзей. И все-таки были они неизмеримо счастливее своих советских потомков, ибо никто не порабощал и не насиловал их творческий дар, никто не отнимал у них высшей радости, данной Богом лучшим из людей — радости свободного творчества.

## ЮРИЙ ЕЛАГИН В АМЕРИКЕ

### *Послесловие дочери*

В конце Второй мировой войны мой отец оказался в лагере для перемещенных лиц. Выжить в лагере ему помогло то, что он играл на скрипке. Там на него обратила внимание одна американка, которая предложила ему и его жене приехать в Соединенные Штаты.

Папа прибыл в Нью-Йорк в декабре 1947 года. Некоторое время он оставался в этом городе, преподавая игру на скрипке и изучая английский язык. В эти дни издательство имени Чехова заключило с ним договор написание книги «Укрощение искусств».

В 1948 году мой отец попробовал поступить в симфонические оркестры Балтимора и Хьюстона. Оба оркестра приняли его. Он выбрал Хьюстонский — главным образом потому, что в детстве читал романы о Диком американском Западе. Детская мечта осуществилась.

Папа проработал скрипачом в Хьюстонском симфоническом оркестре (часто играя первую скрипку) вплоть до апреля 1965 года. В течение этих лет он выступал с такими дирижерами, как Ефрем Курц, Фредерик Фрискэй, Леопольд Стоковский и сэр Джон Барбиролли.

Часто с Хьюстонским оркестром выступали и приглашенные дирижеры, в том числе Игорь Стравинский. Когда маэстро Стравинский был в Хьюстоне, папа с готовностью вызвался возить его на репетиции. Был случай, когда маэстро очень разговорился. Мой отец тактично напомнил ему, что репетиция скоро начинается. Но маэстро не обратил внимания и продолжал говорить. Папа снова прервал его, но тщетно — маэстро рассказывал и рассказывал истории из своего прошлого. Время начала репетиции уже прошло, и мой отец прервал его еще раз. «Юрий Борисович, ну что вы беспокоитесь, — сказал маэстро. — Стравинского они подождут».

Важным моментом в музыкальной жизни моего отца было назначение Леопольда Стоковского музыкальным директором Хьюстонского симфонического оркестра. Маэстро Стоковский очень любил русскую кухню и стал часто бывать в доме моего отца. У них стало традицией, чтобы папа встречал маэстро на вокзале, когда тот приезжал в начале сезона, и они тут же договаривались об очередном обеде. Маэстро получал такое удовольствие от визитов в дом моего отца, что стал подписывать свои письма к нему «В и 3» — «водка и закуска».

Постепенно общественность Хьюстона, поддерживавшая оркестр, начала разочаровываться в Леопольде Стоковском. Причиной тому были его вызывающие манеры и настойчивость, с которой он каждый сезон включал в репертуар оркестра новомодные произведения.

Однажды, например, произошел такой случай. Маэстро Стоковский кончил дирижировать одну современную пьесу, встреченную аудиторией без всякого энтузиазма. Маэстро повернулся к залу и сказал:

— Похоже, вы не поняли вещь, которую мы только что исполнили. Поэтому мы сыграем ее еще раз.

И оркестр заиграл снова. Мой отец потом рассказывал, что почти половина слушателей ушла из зала во время вторичного исполнения этой вещи.

И все же отъезд Стоковского из Хьюстона опечалил моего отца, потому что он видел в нем одного из самых выдающихся дирижеров XX века. Папа также считал, что маэстро поднял Хьюстонский симфонический оркестр на очень большую высоту. Это мнение разделяли и многие музыкальные критики, восторженно писавшие о выступлениях оркестра во время его поездок по Соединенным Штатам.

Сэр Джон Барбиролли, вступивший в должность музыкального директора после маэстро Стоковского, сохранял высокий уровень этого музыкального коллектива. Однако моего отца захватила жажда перемен. В апреле 1965 года он решил оставить музыку и заняться литературным творчеством. Ему было тогда 55 лет.

В какой-то мере это решение было связано с ощущением пустоты, возникшим у него с уходом Леопольда Стоковского. Но главной причиной все же была его давнишняя любовь к литературным занятиям.

«Укрощение искусств» и вторая папина книга, «Темный гений» — биография Всеволода Мейерхольда, — были опубликованы в 1950-е годы. «Укрощение искусств» имело успех у читателей, и некоторое время мой отец активно участвовал в литературной жизни Нью-Йорка. Велись даже переговоры о съемках фильма по этой книге. Обсуждалась также возможность поставить «Темного гения» на сцене.

Кстати, в этот период жизни папе довелось пережить одно разочарование. Преподаватель драматического искусства Ли Страсберг устроил вечер в честь моего отца, на который он пригласил свою бывшую студентку Мэрилин Монро. Мой отец был страстным поклонником этой актрисы, но, к сожалению, она не смогла прийти.

В годы работы в Хьюстонском симфоническом оркестре папа писал статьи для различных журналов, включая «Америку» — журнал, выпускавшийся Американским информационным агентством (Ю-си-ай-эй) и распространявшийся в Советском Союзе в соответствии с заключенным по этому поводу американо-советским соглашением.

В апреле 1965 года папа женился второй раз и переехал в Вашингтон, чтобы начать работать в Ю-си-ай-эй в качестве автора и переводчика. Одной из первых работ, порученных ему, был перевод на русский язык «Отчета комиссии Уоррена» — официального отчета об убийстве президента Джона Ф. Кеннеди.

В Вашингтоне мой отец вскоре стал активным членом русской эмигрантской общины. Многие контакты завязались в результате его работы в Ю-си-ай-эй и на радиостанции «Голос Америки». Декан кафедры славянских языков в Университете Джорджа Вашингтона, профессор Елена Якобсон, пригласила моего отца вести несколько классов по русскому языку и истории русской культуры.

Отец любил преподавать. Живя в Хьюстоне, он преподавал в Университете Раиса и в Хьюстонском университете. В Университете Джорджа Вашингтона его считали одним из лучших преподавателей русского языка.

В начале 1970-х деятельность Ю-си-ай-эй активизировалась. Расширились программы культурного обмена, и моему отцу было поручено подбирать американцев, знающих русский язык, на должности экскурсоводов по американским выставкам, устраивавшимся в Советском Союзе. Он ездил по всей Америке, проводя собеседования и отбирая молодых американцев для этой важной работы.

Американское посольство в Москве и руководители Министерства иностранных дел считали работу моего отца очень важной, потому что американские экскурсоводы сопровождали выставки во все города Советского Союза. В среднем в каждом городе выставку посещало до 200 тысяч человек. Они встречались с американскими экскурсоводами, разговаривали с ними, иногда спорили. Для большинства советских граждан это была единственная возможность поговорить с живым американцем, знающим их язык. Поэтому моему отцу приходилось отбирать для этой важной, трудной и деликатной работы молодых американцев, способных не только свободно говорить по-русски, но умеющих также сформулировать свои взгляды на американский образ жизни, на основные ценности и идеалы Америки, на ее культуру и политическую жизнь. Каждую американскую выставку в СССР сопровождало около двух десятков экскурсоводов, и каждый из них выступал от лица всей Америки. Многие американские дипломаты считали эту программу важнейшей среди мероприятий двустороннего американо-советского культурного обмена. И папа играл в ней ключевую роль.

В дополнение к этому мой отец переводил, а порой и писал сам, брошюры, раздававшиеся на выставках тысячам советских посетителей. За эту работу он был награжден почетной грамотой Ю-си-ай-эй.

Вскоре ко всем этим видам деятельности добавилась еще одна ответственная роль: отец стал редактором русского отдела журнала «Диалог». Этот журнал печатает лучшие произведения американской литературы, критики, поэзии, философской мысли. Он распространяется в Советском Союзе и высоко ценится русской интеллигенцией. Отец отбирал статьи для включения в этот журнал и наблюдал за качеством материалов и переводов.

Папа оставался редактором «Диалога» вплоть до своей смерти в 1987 году. За эту работу он тоже был отмечен в 1985 году почетной наградой. В ней отмечалась его преданность делу и творческий подход к созданию журнала, который дал возможность целому поколению советской интеллигенции лучше понять американскую точку зрения на важнейшие проблемы нашего времени.

Как я упоминала выше, первым важным моментом в музыкальной жизни моего отца в Америке была работа с Леопольдом Стоковским. Вторым оказалась встреча, случившаяся летом 1975 года.

После ухода из Хьюстонского оркестра папа никогда больше не играл на скрипке. В течение последовавших десяти лет он редко ходил на концерты. И только после встречи с Мстиславом Ростроповичем летом 1975 года он снова обратился к музыке.

Слава был приглашен в Вашингтон дирижировать Национальным симфоническим оркестром. Папа и я пошли на концерт и потом пригласили маэстро, Галину Вишневскую и их двух дочерей к нам на обед. Хотя мой отец был на семнадцать лет старше Славы, они стали очень близкими друзьями. С этого времени он не пропускал ни одного выступления Славы в Вашингтоне.

Обычно сразу после концерта папа спешил за кулисы, чтобы приветствовать Славу. Также стало традицией, что на следующее утро после первого концерта он звонил Славе, будил его и читал газетные рецензии на концерт.

Примерно месяц спустя после смерти моего отца я и Слава обедали вместе. Я рассказала ему, как мне не хватает отца. Слава ответил:

— А мне как его недостает! После концерта на прошлой неделе я не спал всю ночь, потому что знал, что ваш отец не позвонит и не прочтет мне рецензии.

Отец и Слава были как братья. Много раз Слава ночевал у нас в свободной спальне, которую вскоре начали называть «Славина комната». Часто Слава приводил к нам друзей на обед. Среди них были Максим и Дмитрий Шостаковичи, Энн-Софи Муттер, Михаил Барышников, Виктория Муллова и Габриэль Гликман.

Так как мой отец был на первом исполнении Пятой симфонии Шостаковича, они подолгу обсуждали с Максимом особенности исполнения этого произведения. Тесные отношения с Энн-Софи Муттер сложились благодаря тому, что они играли на одном инструменте — на скрипке. Когда у Габриэля Гликмана была выставка его работ в галерее Коркоран в Вашингтоне, отец заказал ему свой портрет.

Галина Вишневская провела большую часть 1984 года в Вашингтоне, в основном работая над своей необычайно успешной автобиографией — «Галина». Я с отцом часто бывала у нее и слышала их долгие разговоры о литературе, музыке, театре, политике. Последним оперным

спектаклем, увиденным моим отцом, была «Царская невеста», в которой Галина выступала с Вашингтонской оперой. Эта постановка имела такой же успех, как и ее автобиография.

В конце 1970-х и в начале 1980-х в Вашингтоне обосновалось много новых русских эмигрантов. Среди них были художники и писатели, знавшие папины книги и ставшие постоянными гостями в нашем доме. У папы возникла тесная дружба с писателем Василием Аксеновым и его женой Майей. Мы вместе отмечали праздники: День благодарения у нас. Рождество — у них. Также папа дружил с видным эмигрантским поэтом Иваном Елагиным (настоящая фамилия которого была Матвеев). Когда у Елагина были выступления в Вашингтоне, он останавливался у нас.

В 1981 году в Вашингтоне поселились Циля и Евгений Михновские — вдова и сын известного русского пианиста Исаака Михновского. Так как они были очень дружны со Славой и Галиной, мы часто встречались с ними. Евгений, будучи врачом, помогал ухаживать за моим отцом в последний год его жизни.

В марте 1986 года отец встретился вновь с другом своей юности — Юрием Любимовым. Юрий уехал из Советского Союза за два года до этого и работал в Европе. В Вашингтон он был приглашен театром «Арена Стэйдж» поставить «Преступление и наказание». Хотя отец говорил с Любимовым и его женой Катей, когда они были в Европе, повидать друг друга им еще не доводилось. Это был очень волнующий момент, когда Юрий приехал в Вашингтон и они увиделись с моим отцом — впервые после пятидесяти лет.

Летом 1986 у отца началось сердечное заболевание. Доктора сумели вылечить его лекарствами, и после выздоровления он возобновил работу, но не на полный рабочий день. Летом 1987-го у него обнаружили рак пищевода. Выбирать надо было между операцией и химиотерапией. Хотя отец чувствовал себя слабым, он предпочел операцию. Долгое сопротивление с раком отпугивало его. Ему хотелось избавиться от опухоли как можно быстрее. Вплоть до отправления в больницу он продолжал работать для Ю-си-ай-эй. Он даже завершил свою работу для следующих шести номеров журнала «Диалог».

Операция состоялась 21 августа. Опухоль была удалена успешно, но слабое сердце отца не выдержало травмы операции. Он скончался в тот же вечер.

Скоро исполнится год со смерти отца, но дня не проходит, чтобы я не вспоминала и не тосковала о нем. Когда я прихожу на концерты Славы и мы встречаемся за кулисами, нам обоим недостает его и мы оба чувствуем печаль.

Хотя отца больше нет с нами, память о нем жива, и сам он продолжает жить в своем творчестве.

*Кэролайн Виллингхэм*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А-нский 28  
 Абрам см. Б. Абрам  
 Агапкин В.И. 280  
 Агранов Я.Д. 44, 48, 185  
 Акимов Н.П. 35-38, 91, 176, 360, 361  
 Аксенов В.П. 370  
 Аксенова М. (Майя) 370  
 Алексавдр III 46  
 Алексавдра Федоровна, императрица 44, 150  
 Александров 351, 355  
 Александров А.В. 305, 314, 334  
 Александров Г.В. 248, 290, 297-299, 311, 312  
 Александрова Л.Ф. 44  
 Алексеев А.Г. 33  
 Алексеева Е.Г. 176  
 Альбап М. 22  
 Альбенис И. 295, 297  
 Альфан Ш. 153  
 Алябьев А.А. 270  
 Амати 47  
 Антокольский П.Г. 82  
 Аптекарев И. 214  
 Аракишвили Д.И. 261  
 Аренский А.С. 216, 270  
 Аристофан 22  
 Ариша 51, 64, 318  
 Аркадьев 186  
 Артамонова М. 154  
 Архимед 203  
 Асафьев Б.В. 361  
 Ауэр Л.С. 12, 206, 230  
 Афиногенов А.Н. 114  
  
 Б. Абрам 273, 275, 277-279, 281, 283, 286  
 Бабель Н.Э. 108, 109, 120  
 Баланчивадзе М.А. 261  
 Бальзак О. де 22, 98, 99, 125, 151, 178  
 Баранов И. (Ваня) 85, 105, 171, 180, 181, 186  
 Барбиеролли Дж. 366, 367  
 Барсова В.В. 166, 308, 309, 313  
 Барток Б. 97, 228, 269  
 Барышников М.Н. 369  
 Басов О.Н. 148  
 Бах И.-С. 15, 25, 97, 166, 201, 205, 213, 214, 217, 219, 232, 269  
 Бедный Демьян 169, 170  
 Беллер В.П. 247, 248  
 Белый В. 210, 211  
 Беляев В.М. 234  
 Берг А. 22  
 Бергер Х. 28  
 Берлиоз Г. 365  
 Бетховен Л. ван 12, 25, 26, 166, 167, 213, 217, 220, 228, 269, 365  
 Беше С. 174, 288, 289  
 Бизе Ж. 270  
 Блантер М.И. 279, 287, 294, 311  
 Блок А.А. 16  
 Блуменфельд Ф.М. 206, 289  
 Богатырев А.В. 262  
 Боккерини Л. 99  
 Борис, танцовщик 153  
 Борисовский В.В. 205, 208, 216  
 Бородин А.П. 96, 169, 335  
 Ботвинник М.М. 255, 256  
 Боярский 114, 171, 249  
 Брамс И. 232, 270  
 Брукнер А. 270  
 Брусиловский Е.Г. 262  
 БрухМ. 201



- Брюшков Ю.В. 208  
 Буденный С.М. 55, 183-184, 280, 285  
 Булгаков М.А. 109-111, 120  
 Буль 61  
 Бьянко 250, 293  
 В. 189  
 Вагнер Р. 173, 188, 269  
 Вагрина В.Г. 36, 184, 185  
 Вакс К. (Клара) 101-105  
 Ванеева Е.Н. 52, 82, 105, 118, 180, 181, 322  
 Варламов А.Е. 142  
 Василенко С.Н. 275, 276, 279  
 Вахтангов Е.Б. 16, 27-36, 43, 46, 47, 49, 51, 60, 82, 83, 90, 139, 148, 166, 173, 175, 176, 201, 259, 288, 296, 361  
 Вахтангова Н.М. 340  
 Вейль К. 22  
 Венявский А.-Т. 201, 229  
 Вилковир 273, 278  
 Виллингхэм К. 370  
 Витачек Е. 257  
 Вишневский В.В. 175  
 Вишневская Г.П. 369  
 Власов В.А. 19, 262  
 Водопьянов М.В. 255  
 Волков Л.А. 176  
 Ворошилов К.Е. 44, 55, 61, 108, 166, 257, 277, 279-281, 285, 286, 291, 306, 307, 325, 330  
 Вышинский А.Я. 191, 359  
 Вьетан А. 201  
 Г. 45  
 Г. Ксения 101, 104, 105  
 Габриэлян А.К. 223  
 Гавинье П. 201  
 Гайдн И. 99  
 Гаркави М.Н. 326  
 Гаук А.В. 344  
 Гварнери 237  
 Геббельс К.Ф. 267, 270, 271  
 Гедике А.Ф. 206, 217, 227  
 Гендель Г.-Ф. 25, 269  
 Герман 355  
 Гершвин Дж. 293, 300  
 Гёте И.-В. 9  
 Гилельс Э.Г. 166, 226, 264, 265, 332, 338, 339, 340  
 Гилельс Е.Г. 230, 231, 338, 339  
 Гинзбург Г.Р. 207-208, 226, 264  
 Гитлер А. 269, 271  
 Глазунов А.К. 173, 296  
 Гликман Г. 369  
 Глинка М.И. 332, 335  
 Глиэр Р.М. 276, 310, 362  
 Глюк К.-В. 173  
 Гога О. 84  
 Гоголь Н.В. 174, 193, 202  
 Голубенцев А.А. 246  
 Гольденвейзер А.Б. 95, 206, 222, 226, 234, 259, 341, 361, 362  
 Гольдони К. 22  
 Гольдштейн Б. 217, 230, 237, 338  
 Гордон Б. 296  
 Горовиц В. 289  
 Горький Максим 39, 40, 44, 80, 112, 120, 122, 123, 147, 186  
 Гоцци К. 22, 29, 30  
 Грибоедов А.С. 174, 193  
 Григорович К.-К. 206  
 Гринберг М.А. 252, 294, 299, 310  
 Гроббе Ф.Ф. 12  
 Громов М.М. 255  
 Громько А.А. 359  
 Губичевы 359  
 Гудман Б. 297, 340  
 Гузиков Е.М. 227  
 Гуляев 349  
 Гумилев Н.С. 47  
 Гуно Ш. 270  
 Гурилев А.Л. 142, 270  
 Густав Иванович 351, 352, 355-357

- Гутман т.д. 214  
Гюго В. 89
- Давиденко А.А. 37,210,211  
Давыдова В.А. 329, 330, 333  
Дагин 323  
Дебюсси К. 270
- Дзержинский И.И. 240, 241, 260,  
261,335, 363  
Дидро Д. 149  
Диккенс Ч. 89, 94  
Дикий А.Д. 172  
Донская Н. 300, 305, 307, 334  
Донт Й.-В. 201  
Дорлиак Д.Л. (Дима) 149-152,  
156-167  
Дорлиак К.Н. 150, 151  
Дорлиак Н.Л. 162  
Достоевский Ф.М. 16  
Дунаевский З.О. 314  
Дунаевский И.О. 241, 260, 261, 279,  
287, 289, 290, 294, 297, 310-  
316. 362,363  
Дюма А. 177
- Егизаров 186  
Ежов Н.И. 55, 168, 185  
Екатерина II 150  
Елагин (наст. фам. Матвеев) И.В.  
370  
Елагина В.М. 68-71  
Елагина Л.Н. см. Елагина В.М.  
Енукидзе А.С. 44, 185
- Жарковский Е.Э. 279  
Жаров А.А. 75  
Жданов А.А. 6, 171, 234, 261, 267,  
270, 325, 332, 359, 360  
Живов 234  
Жуков Г.К. 353  
Журкевич 296
- Завадский Ю.А. 84, 172  
Зак Я.И. 264
- Закс Л. 219  
Захава Б.Е. 90,91  
Захаров В.Г. 361  
Зилоти А.И. 12, 225  
Зиновьев Г.Е. 168  
Зубов Е.А. 45
- Ибсен Г. 22  
Иванов К.К. 264  
Иванов-Радкевич Н.П. 275, 279-  
281  
Игнатъев А.А. 149  
Игумнов К.Н. 206, 207, 211, 212,  
214,216, 226, 227  
Иоахим Й. 12  
Иохелес А.Л. 214
- Кабалевский Д.Б. 87, 91, 95-98,  
204,208,216, 260,362  
Казелла А. 22  
Казин В.В. 75  
Кайдалов 346-349, 352, 356, 357,  
361  
Калинин М.И. 61,230,324  
Калмановский Д. 184  
Калужский 350  
Каменев Л.Б. 168  
Канторович, врач 65  
Катаев В.П. 91  
Кац С.А. 279  
Качалов В.И. 107, 108, 308, 326,  
327  
Келдыш Ю.Г. 313  
Кеннеди Дж.-Ф. 368  
Керженцев П.М. 114, 117-119,  
171,249,251  
Кипп К.А. 206  
Киркор Г.В. 106, 258  
Киров С.М. 39, 168  
Кирион В.М. 111, 112  
Клара см. Вакс К  
Клеменс 75  
Кноблок Б.Г. 297

- Кнушевицкий В.Н. 295, 296, 299, 307
- Кнушевицкий С.Н. 320, 321, 331
- Коваль (паст. фам. Ковалев) М.В. 210, 211, 361
- Кодряну Н. (Кодреану) 84
- Козелли 269
- Козловский И.С. 151, 295, 308, 313, 333, 334
- Козолупов С.М. 205
- Козолупова М.С. 229, 232
- Комиссаржевская В.Ф. 173
- Комитас (псевд. С.Г. Согомоняна) 332
- Корбюзе Ле 51
- Корнилов Л.Г. 47
- Корш Ф.А. 125
- Корьюс М, 249
- Крейслер Ф. 99
- Крейцер Р. 230
- Кругликова Е.Д. 150, 333
- Крупская И.К. 115
- Кручинин В.Я. 279
- Кршенек Э. 22
- Куза В.В. 84, 85, 105, 133, 134, 136-141, 143-146, 180, 189, 259, 322
- Курц Е. 366
- Кусевицкий С.Л. 206, 339
- Кюи Ц.А. 270
- Лало Э. 229
- Ланцман М.М. 327
- Лебедев, аккомпаниатор Вари Паниной 154
- Лебедев, чиновник 234
- Лебедев-Кумач В.И. 311, 312
- Лев Петрович см. Русланов Л.П.
- Лемешев С.Я. 151, 166, 333
- Ленин В.И. 40, 52, 82, 105, 115-119, 124, 149, 177, 181, 242, 311, 314, 318, 322, 323, 334
- Леонардо да Винчи 14
- Лермонтов М.Ю. 173
- Летраз Ж. де 360
- Лина Иваиовпа 340
- Лист Ф. 12, 166
- Луначарский А.В. 29
- Любимов Ю.П. 370
- Любимова К. 370
- Людмила Ильинична см. Толстая Л.И.
- Людвик XIV 150
- Лябиш Э. 360
- Мазас Ж.-Ф. 230
- Максакова М.П. 333
- Максимова А.М. 161
- Малер Г. 270
- Малиновский Р.Я. 184
- Мансурова Ц.Л. 47, 48
- Маркарян 61, 185
- Маркс К. 128
- Масс В.З. 107, 108
- Матисс А. 22
- Маттер Э.-С. 369
- Маяковский В.В. 16, 120, 147, 172, 173, 209
- Мейерхольд В.Э. 16, 17, 27, 172-183, 189-196, 209, 255, 367
- Мелик-Пашаев А.Ш. 264
- Мендельсон Ф. 201, 205
- Мериме П. 22, 89, 178
- Метерлинк М. 22, 29
- Метнер А.К. 169, 216
- Метнер И.К. 31
- Мильштейн Н.М. 230
- Миронов К.Я. 56, 57, 63, 85
- Михайлов М.Д. 333
- Михайлова 183
- Михновская Ц. 370
- Михновский Е.И. 370
- Михновский И. 6, 264, 266, 370
- Михозэл С.М. 190
- Могилевский А.Я. 206
- Моисеев И.А. 305, 306, 333, 334

- Молотов В.М. 44, 118, 170, 291, 306, 319, 325  
 Мольер 173  
 Монро М. 367  
 Москвин И.М. 329  
 Мострас К.Г. 204, 227  
 Мохамед И. 175, 176  
 Моцарт В.-А. 15, 99, 232, 269, 365  
 Мравинский Е.А. 188, 264, 362  
 Муллова В. 369  
 Мурадели В.И. 223, 335  
 Мусоргский М.П. 16, 213, 241, 335, 365  
 Муссолини Б. 55  
 Мясковский Н.Я. 7, 88, 95, 96, 106, 211, 234, 260, 337, 362
- Н. Нина 142  
 Назаров 294, 302, 309  
 Наполеон Бонапарт 162  
 Невэ Ж. 217  
 Нежданова А.В. 265  
 Нейгауз Г.Г. 214, 217, 221, 222, 226, 227, 264  
 Некрасов Н.А. 202  
 Немцова-Лунц М.С. 206  
 Николаевский 280  
 Николай II 44  
 Норцов П.М. 326, 327
- О. 19  
 Оболенская Рита 45  
 Оборин Л.Н. 166, 207, 208, 216, 226, 264  
 Обухова Н.А. 313  
 Ойстрах Д.Ф. 54, 166, 204, 217, 225, 228, 229-232, 237, 246, 256, 264, 265, 332, 334  
 Олеша Ю.К. 108, 159, 160  
 О'Нил Ю. 22  
 Орлов Н.А. 216  
 Орлова Л.П. 248  
 Осипов Г. 360
- Островский А.Н. 94, 174, 193  
 Остужев А.А. 125  
 Охлопков Н.П. 172
- Павел I 124  
 Паганини Н. 201, 205, 217  
 Палиашвили З.П. 261  
 Панина В.В. 154  
 Пантофель-Нечецкая Д. 266  
 Папанин И.Д. 255  
 Паскаль Б. 203  
 Пастернак Б.Л. 121, 226  
 Петр I 122  
 Пикассо П. 17, 22, 173, 196  
 Пильняк Б.А. 120  
 Пирогов А.С. 333  
 Платон 128, 197, 267  
 Плетнев В.Ф. 112  
 Погодин Н.Ф. 116  
 Покрасс Д.Я. 275, 287  
 Полудни Н. 259  
 Полякин М.Б. 229, 263, 266  
 Пономарев 348, 357  
 Попов А.Д. 60-62, 84, 190  
 Пресс М.И. 216  
 Пристли Дж. 360  
 Прокофьев С.С. 7, 54, 77, 91, 234, 260, 270, 275, 276, 287, 337, 338-340, 362, 364  
 Пушкин, чиновник 70, 71  
 Пшибышевский, директор Московской консерватории 212, 214 — 216  
 Пятигорский Г.П. 264
- Рабинович Я.И. 204  
 Равель М. 269, 270  
 Радек К.Б. 38, 40  
 Радин Н.М. 125, 126, 128  
 Разин С. 139  
 Райх З.Н. 178, 195  
 Расин Ж. 22  
 Рафаэль 14

- Рахлин Н.Г. 264  
 Рахманинов С.В. 12, 16, 213, 216, 218, 225, 295, 299, 314  
 Рейзен М.О. 333  
 Рембрандт Х. 15  
 Ренье А. де 22  
 Репин И.Е. 22, 185  
 Римский-Корсаков Н.А. 241, 332, 335  
 Рискин р. 360  
 Рихтер С.Т. 226, 227, 264  
 Рой Г. 300, 340  
 Ромен Ж. 22  
 Роом А.М. 160  
 Ростропович М.Л. 7, 369, 370  
 Рашаль Слава 350  
 Рубенс П. 15  
 Рубинштейн А.Г. 225, 270  
 Рубинштейн Артур 22  
 Рубинштейн Н.Г. 216, 218, 225  
 Рудзутака Я.Э. 185  
 Рузвельт Т. 55  
 Румянцев В. 85, 86  
 Русланов Л.П. 56-63, 67, 68, 70, 105, 148  
 Рызуов С. 208  
 Садовский М.П. 17  
 Садовский М.П., дед М.П. Садовского 17  
 Садовский П.М., отец М.П. Садовского 17  
 Садовский П.М., прадед М.П. Садовского 17  
 Самосуд С.А. 241, 246, 260, 261  
 Сафонов В. 294  
 Сац Н.И. 184  
 Сеговия А. 22, 54  
 Седов 258  
 Сельвинский И.Л. 77, 121  
 Семенова М.Т. 54  
 Сен-Санс К. 201  
 Серов А.Н. 270  
 Сибелиус Я. 270  
 Сибор Б. 205, 227  
 Сигети Ж. 22, 338, 339  
 Сидоров 69  
 Сизов И.И. 31, 88-95  
 Симонов К.М. 361  
 Симонов Р.Н. 82, 94, 112, 116, 117, 119, 146, 172, 243, 323  
 Скоморовский Я. 245  
 Скотт Г. 53  
 Скребков С. 362  
 Скрыбин А.Н. 16, 96, 213, 216  
 Смирнова З. 184  
 Собинов Л.В. 265  
 Солженицын А.И. 6  
 Солодовников 190  
 Софроницкий В.В. 264  
 Спендиаров А.А. 261  
 Спендиарова Е. 35  
 Сталин И.В. 6, 39, 40, 44, 62, 78-80, 82, 102, 103, 109-111, 115-120, 122, 124, 129, 145, 150, 168, 185-187, 191, 221, 223, 234, 237, 240, 241, 248, 249, 256, 261, 263, 267, 270, 274, 282, 284-286, 290, 299, 300, 302, 306-309, 317, 318, 321-325, 328-335, 357, 359, 364  
 Станиславский К.С. 16-18, 24, 27-29, 32, 33, 109-111, 173, 182, 183, 194, 196, 246  
 Стоковский Л. 298, 366, 367, 369  
 Столярский П.С. 230-232, 238  
 Стравинский И.Ф. 97, 228, 269, 270, 366  
 Страдивариус 228, 237  
 Страсберг Л. 367  
 Стриндберг А.-Ю. 22, 28  
 Сулимов Д.Е. 44, 185  
 Суриков В.И. 22  
 Сурин В.Н. 252, 299, 300  
 Сухотин П.С. 125, 127, 128

- Таиров А.Я. 17, 27, 5Г, КИ), 170, 194,361
- Танеев С.И. 216, 218, 269
- Тарасенков А.К. 101-103
- Тарасова АД. 329
- Таррэги Ф.Э. 54
- Татулян А. 219, 251
- Тейке Ф. 273
- Тициан 14
- Толстая Л.И. 138, 139, 141-143
- Толстой А.К. 121
- Толстой А.Н. 77, 120-129, 135-147, 149, 307
- Толстой Л.Н. 121, 222, 340
- Толстые 121, 123
- Тренев КА. 186
- Третьяков С.М. 173
- Троцкий, актер 184, 185
- Троцкий Л.Д. 179
- Туполева А.Н. 123
- Тутышкин А. 248
- Тухачевский М.Н. 183, 184, 256-258
- Уайльд О. 22
- Уайтман П. 293, 297
- Уланова Г.С. 263
- Утесов Л.О. 153,245,289,290,301, 311
- Файко А.М. 173
- Фадеев А.А. 325
- Файнштейн 350
- Фейнберг С.Е. 206, 226
- Фере В.Г. 262
- Фет А.А. 9
- Фихтенгольц М.И. 230, 231
- Фишман Борис 337, 338
- Флиер (Флиэр) Я.В. 226, 264
- Франке 75, 76, 217?
- Фридрих Великий 273
- Фрискэй Ф. 366
- Хайт 10).Л. 275,279,287
- Хачатурян А.И. 7, 208, 216, 234, 260,310,337, 362
- Хейфец Я. 338, 339
- Хект Б. 22
- Хилтон 297
- Хиндемит П. 22, 97, 228, 269, 270
- Хмельницкий 127
- Храпченко М.Б. 354, 355, 363
- Хренников Т.Н. 100, 101, 103-105, 361
- Хрушев Н.С. 6
- Цезарь Юлий 56-57
- Цейтлин Л.М. 204, 206, 224, 227, 232
- Циглер 153, 293
- Цфасман А.Н. 55, 153, 245, 289-295, 300
- Цыганов Д.М. 204, 208, 216, 228, 229, 232, 244, 245, 247, 338, 339
- Чайковский П.И. 16, 81, 100, 166, 179, 213, 214, 216, 218, 232, 253, 269, 270, 290, 302, 326, 327, 332, 335, 365
- Чемберджи Н.К. 210,211
- Червинский 181
- Чернецкий С.А. 276-281, 285, 286
- Чехов А.П. 16, 202
- Чехов М.А. 28
- Чкалов В.П. 255
- Ш. Коля 305
- Шаляпин Ф.М. 265
- Шанидзе 223
- Шапорин Ю.А. 86, 106
- Шапошников Б.М. 280
- Шапюи П. 360
- Шатилов 250-252,361
- Шацкий С.Т. 214

- Шекспир У. 14-15, 22, 36, 37, 54, 100, 107, 361
- Шенберг А. 228, 269
- Шереметев Н.П. 45-49, 149, 156, 321
- Шереметевы 47, 48
- Шехтер Б.С. 210,211
- Шиллер Ф. 24, 25, 89
- Ширинский В.П. 11, 19
- Шишов И. 275, 279,281
- Шолохов М.А. 121,240
- Шопен Ф. 12, 166,213,214,290
- Шостакович Д.Д. 5, 7, 36, 37,55, 77, 87,91,98-100, 169-171, 182, 187-191, 195, 234, 237, 239-241, 255, 260-263, 269, 270, 276, 288, 296, 297, 299, 310, 313, 314, 335, 337, 362, 364, 369
- Шостакович Д.М. 369
- Шостакович М.Д. 369
- Шпиллер Н.Д. 150-151, 330, 331, 333
- Шрамченко В.А. 45
- Шрекер Ф. 22
- Штильман Д. 247, 350
- Штраус И. 249
- Штраус Р. 269, 270
- Шуберт Ф. 269, 365
- Шуман Р. 213,365
- Шумяцкий Б.З. 161 171
- Шустер И. 264
- Шухмии Б.М. 319
- ЩадепкоЕ.А. 280, 281
- Шукин Б.В. 30, 39, 40, 54, 56, 82, 112, 115-119, 149, 167, 244, 246,318,323
- Эйзенштейн С.М. 209, 290
- Эллингтон Д. 296, 297,340
- Эрденко М. 205
- Эрдман Н. 106-108, 120, 173, 174
- Эренбург И.Г. 173
- Эспозито Э. 31
- Юдин Г.Я. 35
- Юровский А. 275, 279,281
- Яблочкина А.А. 17, 18
- Ягода Г.Г. 112, 168
- Якобсон Е.А. 368
- Ямпольский А.И. 204-206, 227, 232, 233
- Ямпольский М.И. 205
- Янкелевич А.А. 35
- Янов 65-67
- Ярмоненко Е. 251
- Ясенский Б. 120

## О Г Л А В Л Е Н И Е \*

<i>М. Ростропович. Памяти моего большого друга Юрия Елагина</i> .....	5
---	---

### Часть I. ТЕАТР

Глава 1. Московские театры.....	11
Глава 2. Евгений Багратионович Вахтангов.....	27
Глава 3. Неустанная забота партии об актерах.....	42
Глава 4. Как прописать в Москве вдову политзаключенного.....	63
Глава 5. Начало наступления на искусство.....	72
Глава 6. Музыка для театра. Композитор Сизов.....	82
Глава 7. Кабалевский и Хренников. Кризис репертуара.....	95
Глава 8. Алексей Толстой. Театральный дом отдыха.....	120
Глава 9. Кумир Москвы — артист Дима Дорлиак.....	148
Глава 10. Всеволод Эмильевич Мейерхольд.....	168

### Часть II. МУЗЫКА

Глава 11. Поступление в Московскую консерваторию.....	199
Глава 12. Профессора консерватории.....	215
Глава 13. Да здравствуют советские музыканты!.....	236
Глава 14. Музыка и политика.....	255
Глава 15. Марш для Красной армии.....	272
Глава 16. Советский джаз. Цфасман и Утесов.....	287
Глава 17. Новогодний концерт в Кремле.....	302
Глава 18. Композитор И.О.Дунаевский.....	310
Глава 19. Музыкальные улады вождей.....	317
Глава 20. Молодых специалистов — на периферию.....	337

Послесловие.....	359
------------------	-----

<i>К. Виллингхэм. Юрий Елагин в Америке</i> .....	366
---	-----

Указатель имен.....	371
---------------------	-----

*В авторском тексте главы шли только под номерами. Названия глав даны издательством, чтобы помочь читателю ориентироваться в тексте.*



- Елагин Ю. Б.  
Е47 Укрощение искусств / Предисл. М. Ростроповича; послесл. К. Виллингхэм. — М.: Русский путь, 2002. — 384 с, илл.

ISBN 5-85887-119-4

Воспоминания Ю. Б. Елагина (1910-1987), талантливого скрипача и тонкого знатока музыки, волею судеб после Второй мировой войны оказавшегося в Америке, охватывает страшное для российской культуры десятилетие — 1930-1940 гг. Книга восстанавливает многие неизвестные и забытые факты, касающиеся политики советской власти в области искусства и судеб людей творческих профессий в Советском Союзе. При достоверности воссоздания мрачной атмосферы тех лет, автора не покидает чувство юмора.

«Укрощение искусств», дважды изданное на Западе и широко распространявшееся в годы советской власти в самиздате, публикуется в России впервые.



1,

Лидия и Борис Елагины (родители Юрия)  
в свадебном путешествии в Ницце



7.

Юрий Елагин и скрипач Исаак Стерн после концерта  
Хьюстонского симфонического оркестра



8.

70-летие Ю.Б.Елагина (1980).  
Рядом с юбиляром — Александр Гинзбург



11.

Чарльз Вик, Мстислав Ростропович, Юрий Елагин



12.

В гостях — Василий и Майя Аксеновы (1985)



5.  
Юрий с отцом

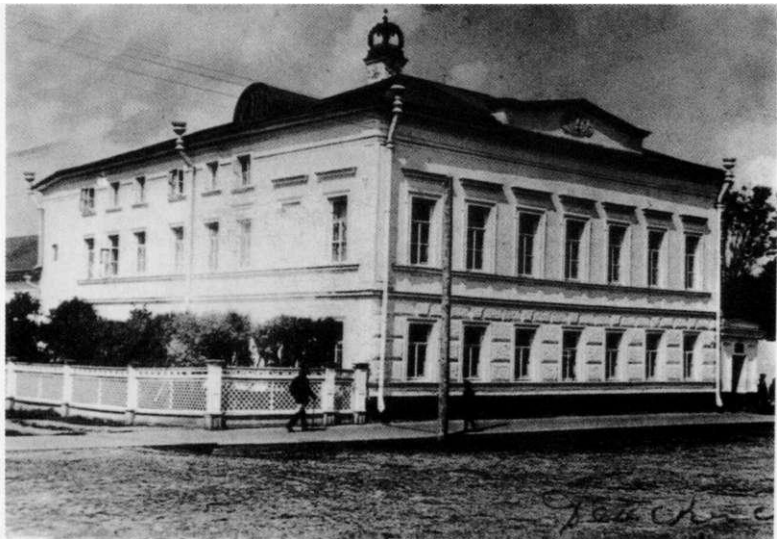


6.  
Летняя дача Елагиных под Богородском

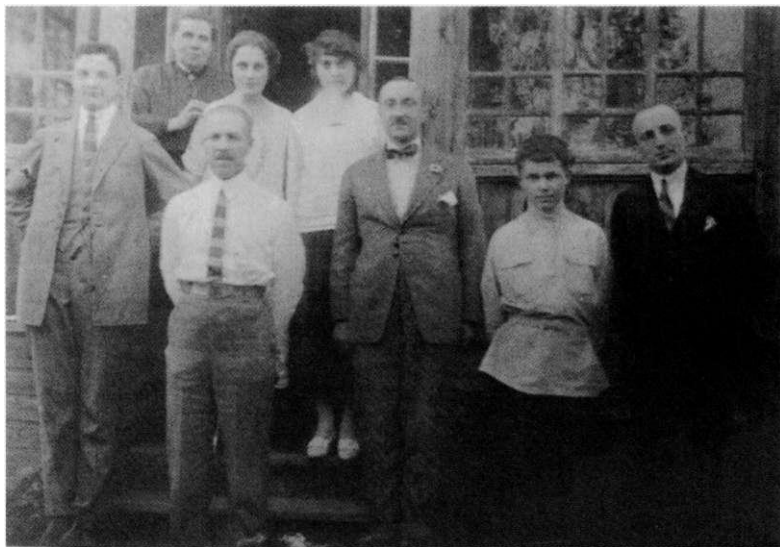


13.

Обед в День благодарения (1986).  
В гостях — Юрий и Екатерина Любимовы



3.  
Дом Елагиных



4.  
Семья Елагиных с друзьями.  
*В первом ряду:* Юрий — второй справа, Борис Елагин — второй слева.  
*Во втором ряду, слева направо:* Мария Алексеевна Елагина  
(бабушка Юрия); Любовь Елагина (тетка Юрия); Лидия Елагина



9.

Юрий Елагин и его гости.  
Среди них — Мстислав Ростропович и отец Виктор Потапов



10.

Юрий Елагин и Мстислав Ростропович





11.

Чарльз Вик, Мстислав Ростропович, Юрий Елагин



12.

В гостях — Василий и Майя Аксеновы (1985)

