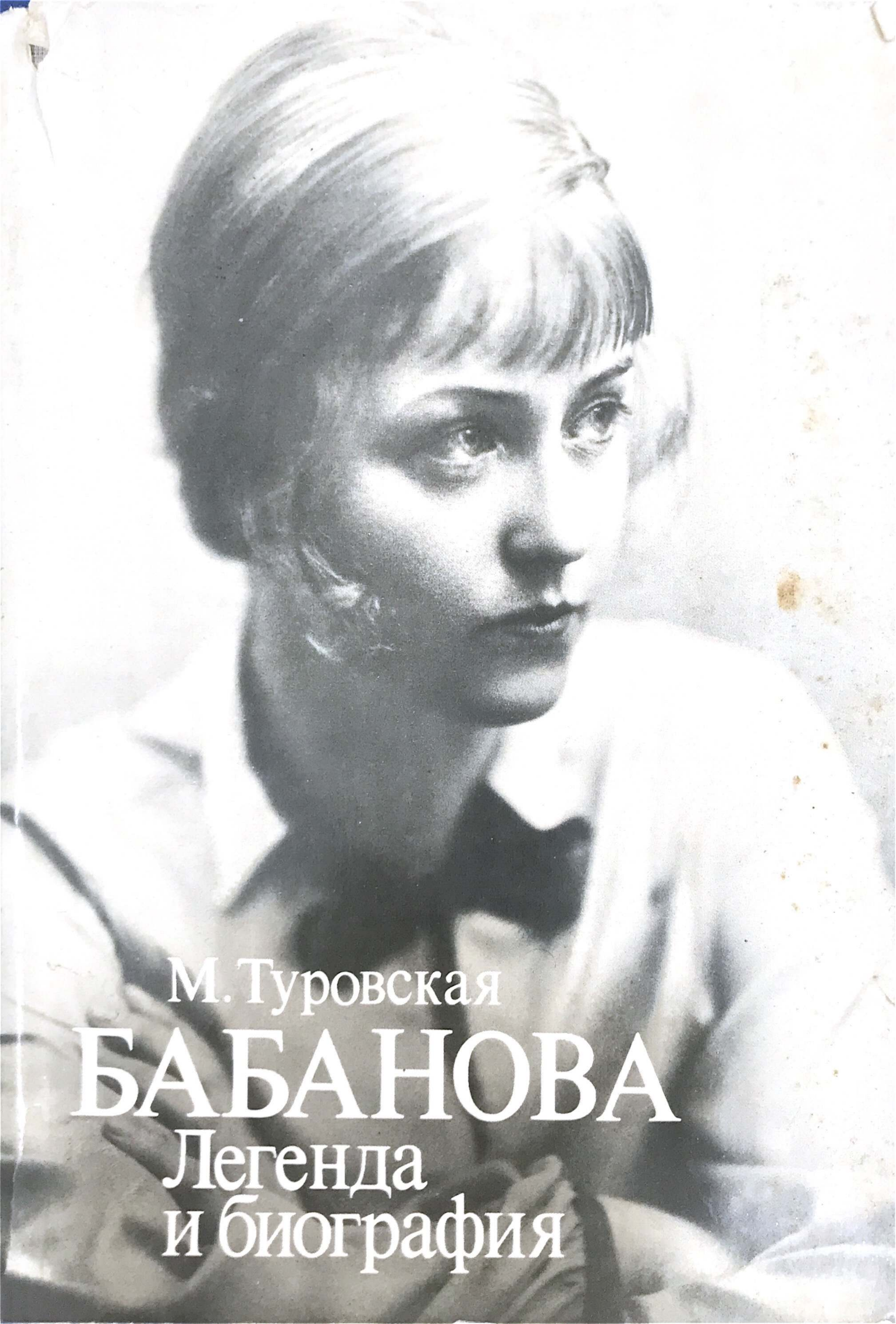


М. Туровская

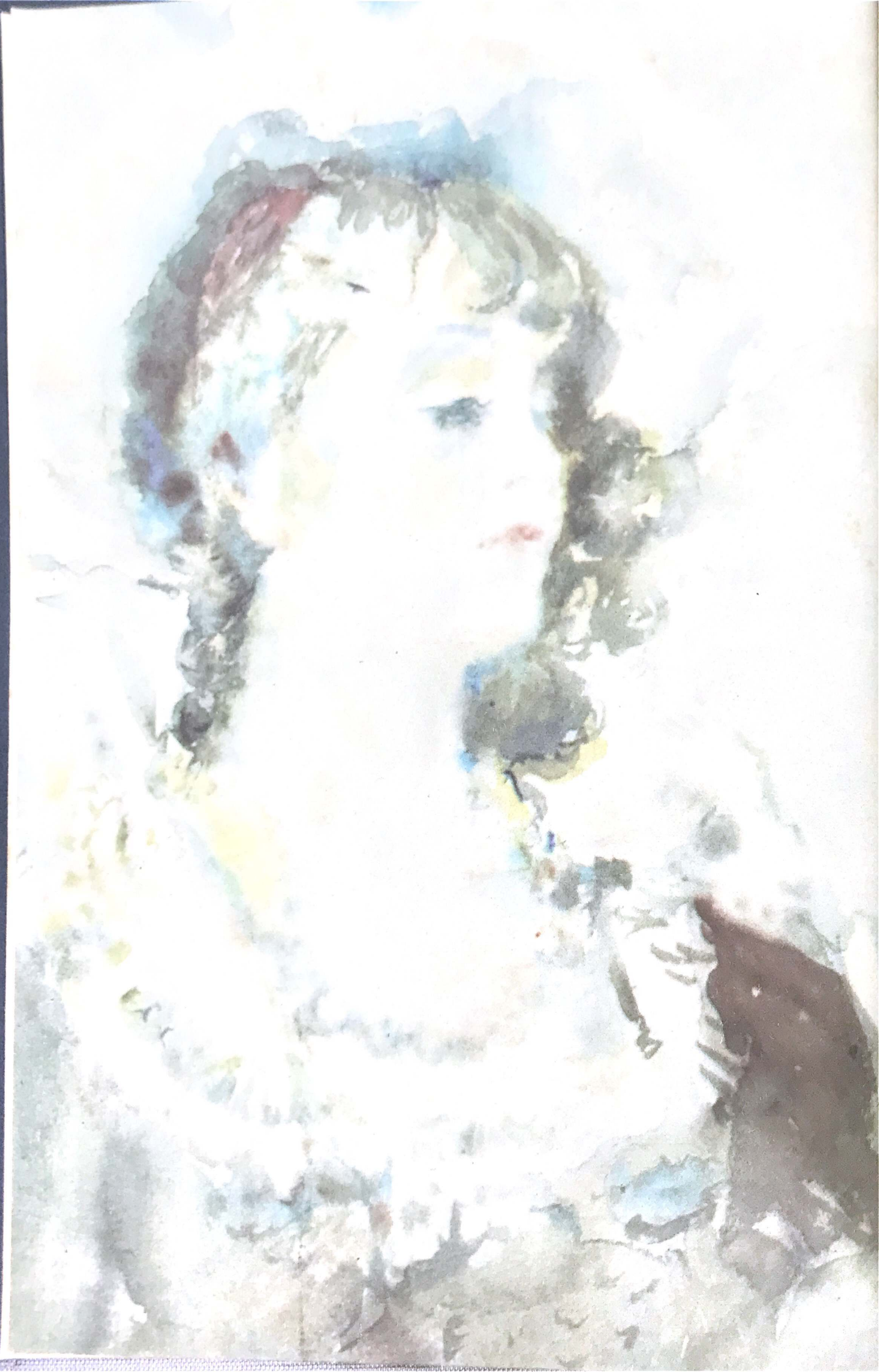
БАБАНОВА

Легенда и биография

М. Туровская

БАБАНОВА

Легенда и биография



М. Туровская

БАБАНОВА

Легенда и биография

Москва
«Искусство»
1981

ББК 85.443(2)7
Т 88

Т $\frac{80105-003}{025(01)-81}$ 24—80 49070000

© Издательство «Искусство», 1981 г.

БИБЛИОТЕКА 8-й СТРАНИЦЫ

Актриса и время

10 VI 1981 ЛГ

Свою книгу об актрисе Марии Бабановой критик Майя Туровская начинает так: «Если есть искусство, о котором надо писать, то это театр». Весь вопрос только в том, как писать. Ведь даже звуко- и видеозаписывающие устройства бессильны передать атмосферу спектакля, его голос и колер. Что же может слово? Оказывается, многое.

В рассказе о судьбе артистки одним из главных действующих лиц сразу же становится время. Оно буквально врывается на страницы книги — обилием фактов, характеризующих общественную и культурную жизнь эпохи, образным описанием ее быта и настроений. Будто кадры исторической хроники, проходят перед читателем картины послереволюционной Москвы, которую поистине в одночасье покорила двадцатидвухлетняя Муся Бабанова, сыграв главную роль в знаменитом новаторском спектакле Мейерхольда «Великодушный рогоносец». Затем тридцатые годы, начавшиеся для артистки с образа Анки из погодинской «Поэмы о топоре» и завершившиеся премьерой арбузовской «Тани». Свидетельства времени — воспоминания и письма самой Бабановой, актеров и режиссеров, с которыми она работала, наконец, зрителей, на всю жизнь запомнивших ее искусство. Эти документы органично ложатся в ткань повествования, делают его объемным. С ними соседствует точная, данная с пониманием исторической перспективы, оценка событий.

Революционная новь, перепахавшая русскую жизнь, сразу предложившая женщине занять в ней то место, о котором раньше она не могла и мечтать, и мучительно трудный путь большой актрисы, наследницы легендарных любимиц русской сцены, чей голос «пел и плакал о весне» целому поколению, — на перекрестке этих дорог складывалась биография артистки. Вот только сам феномен Бабановой уже полностью принадлежал своему времени. Не случайно в названии одной из глав читаем: «Мария Ивановна Бабанова и «новая женщина».

Майя Туровская талантливо сопрягает творческую и человеческую судьбу своей героини. Актриса, родившаяся, кажется, под счастливой звездой, выбежавшая на подмостки в свой день и час, она потом дорогой ценой платила за подаренную новым временем духовную самостоятельность, преданность главному делу жизни — Театру. Платила, но не изменяла раз и навсегда обретенным идеалам. Может быть, именно этой стойкостью и объясняется секрет легенды Бабановой, умевшей появиться на сцене в трех выходах и за несколько минут (роль Боя в спектакле «Рычи, Китай!») потрясти зал. Актрисы, способной десятилетиями оставаться «властительницей дум», несмотря на периоды жестокого безрепертуарья и отсутствие по-настоящему преданного ее таланту режиссера.

Все творческие взлеты и разочарования артистки — то и другое в изобилии выпало на ее долю — рассматриваются автором книги не просто как события одной, хотя бы и необычайно яркой биографии, но прежде всего соотносятся с процессом развития советского театра вообще. Поэтому становятся понятнее, ближе и ранние триумфы Бабановой, когда ею восхищались как актрисой нового типа, носительницей новой техники и новых идей, и прочная ее слава в последующие годы, и беда неосуществленности многих замыслов большого художника. Поэтому почти все, что говорится по поводу актерской судьбы, успевшей уже превратиться в легенду, впрямую касается проблем сегодняшней сцены, задевает за живое.

Иногда ловишь себя на том, что скрупулезно точное, изобилующее документами повествование читается почти как роман. Сколь напряжена и драматична одна только история театральных взаимоотношений Бабановой и Мейерхольда с их первым совместным оглушительным успехом, с редкими потом мгновениями подлинного сотворчества, наконец, с вынужденным уходом ученицы от боготворимого ею Мастера! Замечательна догадка Туровской о том, что для Марии Ивановны ее первый учитель, сценическое наследие которого и сегодня вызывает страстные споры, — это вечно длящееся настоящее, до сих пор пронизывающее каждую ее роль и каждый ее поступок.

В последнее время внимание читающей публики больше, может быть, привлекают книги, написанные самими работниками искусства, нежели работы театроведов. Достаточно привести в качестве примера замеченные всеми воспоминания Алисы Коонен или режиссерские размышления Анатолия Эфроса. В этих произведениях личность художника не приравнивается к простой арифметической сумме его побед и поражений, но предстает во всей полноте и многозначности, выражает немаловажные тенденции времени. Театральная проза Майи Туровской обнаруживает те же достоинства, помноженные на высокой пробы мастерство литератора, вкус критика и талант исследователя.

Н. АГИШЕВА

М. Туровская. «Бабанова. Легенда и биография». Издательство «Искусство». М. 1981.

Памяти моего мужа, Бориса Медведева,
который научил меня любить театр

Если есть искусство, о котором надо писать, то это театр. Стихи и романы, картины и кинофильмы живут во времени. Книгу можно снять с полки, картину увидеть в музее. Спектакль преходящ. Он существует сегодня, сейчас, сию минуту, вместе с этим залом. Пройдет недолгое время, и он сойдет. Или даже, оставаясь в репертуаре, станет другим. Разрозненные части его — эскизы декораций, режиссерские экспликации, фотографии — и даже все вместе, заснятое на пленку, — только документы к истории искусства, но не само искусство.

Если есть в театре лицо, о котором следует писать, то это актер. Это он одушевляет спектакль. Он приносит на сцену нечто большее роли: свою личность, биографию, судьбу. Он олицетворяет время в его текучести и преходящести: его будничные привычки, изыски моды, капризы предрассудков, его пафос и его мелодию. Искусство актера тем эфемернее, чем сильнее воздействует оно на современников. Его следы нематериальны. Но, не оставив по себе почти ничего, большие актеры оставляют нечто большее самих себя: свои легенды. Нет ничего более приблизительного, но нет и ничего правдивее этих легенд; музыка времени звучит в них.

Но если уж писать об актерах, то я выбираю актрис. Судьба женщины труднее и драматичнее. Актрисы играют, любят, страдают, торжествуют и гибнут — в жизни и на сцене — от имени всех своих безымянных современниц. Их прекрасные легенды чаще всего горестны. Даже побеждая, они становятся жертвами — страсти, возраста, общественных условностей, собственной славы. А не то так яда, чахотки, черной оспы, равнодушия современников. Адриенна Лекуврер и Элеонора Дузе, Варвара Николаевна Асенкова и Вера Федоровна Комиссаржевская оставили нам не только образы, ими созданные, но и свои образы. Они существуют рядом с образами искусства — Федрой и «Неизвестной» Крамского, Настасьей Филипповной и Незнакомкой Блока.

И если вспоминать об актрисах, то я выбираю актрис русской сцены. Есть что-то бесконечно родное — горделивое и одновременно щемящее — в их милых лицах, глядящих со старинных портретов или просто со старых, пожухлых фотографий; в их удивительных судьбах с залетом из крепостного состояния в графские хоромы или, напротив, в страшной и ранней гибели где-нибудь в глухом медвежьем углу; в самом начертании их дорогих имен с величанием по батюшке.

Встречались, конечно, актрисы-каботинки. Были деловитые коммерсантки, продававшие свою красоту и талант с большого аукциона сцены. Попадались

жалобные жертвы грубых мужских страстей и безжалостные их эксплуататорши. И без числа — по сей день — маленькие спекулянтки своею известностью. Что с того? Это не унижает легенд.

Может быть, нигде не было положение актрисы так низко и зависимо, как в России, но зато нигде не было и так высоко, и так свято. Пушкин и Некрасов, Блок, Заболоцкий, Пастернак и многие другие недаром посвятили свои строки русской актрисе.

И если уж о них, то я предпочитаю писать об актрисах беспокойного двадцатого века, а лучше всего о тех, кого знала и хоть немного могла наблюдать сама. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова... Алиса Георгиевна Коонен... Мария Ивановна Бабанова... Целые эпохи русской жизни, целые громады русской культуры, вочеловеченные в живых и неповторимых лицах!

Мы живем рядом с ними и не замечаем этого. Мы даем протечь мимо себя этим живым легендам, погруженные в суету сегодняшнего дня, вовлеченные в его не всегда столь существенные полемики, — не обидно ли это, не жаль?

...Я сижу с Марией Ивановной Бабановой у нее дома, в квартире на улице Москвина. Покой этой красиво убранной квартиры обманчив. Сколько душевных борений видели эти стены, какая толпа оставшихся невоплощенными лиц. Если бы столы, диваны, люстры умели говорить!

Впрочем, на старинном столе красного дерева лежит как ни в чем не бывало современная штучка — маленький диктофон. Мария Ивановна долго дичилась его, как живого существа, но постепенно махнула рукой и привыкла — пусть себе шелестит потихонечку пленкой. Конечно, можно было не осложнять наши отношения его нежелательным присутствием — он затрудняет воспоминания. Но человеческая память несовершенна, «все врут календари». А интонация иногда бывает красноречивее слов. К тому же Мария Ивановна не любитель вспоминать. И все же спасибо научно-технической революции — почти все беседы с Марией Ивановной, которые я привожу в этой книге, списаны прямо с пленки.

И еще я хочу поблагодарить — не говоря уж о самой Марии Ивановне — всех тех, кто согласился поговорить со мной, дать себе нелегкий труд воспоминаний, — их имена не раз встретятся на страницах этой книги. И особо — Александра Вильямовича Февральского, современника и летописца многих описываемых событий, который помнит все и был незаменимым для меня консультантом. А также всех тех, кто помог мне делом — в Центральном государственном архиве литературы и искусства, в библиотеке и кабинетах Всероссийского театрального общества и просто частным образом — в поисках материалов к скудной материалами биографии Марии Ивановны Бабановой.

Глава I

В Замоскворечье

Мария Ивановна Бабанова родилась в Замоскворечье 11 ноября 1900 года. Но если бы она питала малейшую слабость к памятным и юбилейным датам, ей по справедливости следовало бы отмечать 25-е число апреля месяца. В этот весенний день 1922 года, полный солнца, текущей разрухи и пламенных надежд, в Москве на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского), в здании театра бывш. Зона, она стала актрисой. И если по гороскопу, столь любезному эпохам суеверий, Мария Ивановна родилась под знаком скорпиона, то по революционному антирелигиозному календарю ранних двадцатых она вполне могла бы избрать своим знаком «Великодушного рогоносца». Так назывался спектакль Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Никому не ведомая ученица мейерхольдовских Мастерских после премьеры проснулась, как принято писать в таких случаях, первой актрисой нового времени. А это кое-что значило: артисты театра, не тиражированные еще ни телевидением, ни радио, были больше чем «властителями дум» — они олицетворяли чаяния и надежды времени. Она была ровесницей века.

Есть время и время. Одно делает историю — оно к прошлому относится пристрастно и избирательно. Другое осознает себя в поисках за утраченным временем: история — его конек и фаворит. Это время архивов, мемуаров, исследователей и писателей.

Время Бабановой было временем истории, а не воспоминаний о ней. Это было время режиссеров, актеров — Театра с прописной буквы. На улицах совершалось настоящее — Театр говорил от имени будущего. Он самозарождался в любых средах: возникал из стихии митинга, заменял отдых и учебу, легко переходил в общее празднество. Он осуществлял себя на первых попавшихся подмостках: на трамвайных платформах и привокзальных площадях, на крошечных клубных сценах и на огромных просторах петроградских проспектов. Театр на сцене был частным случаем театра революционного действа. Жизнь была разомкнута во внешнее пространство, она была публична, театр был ее глашатаем.

Бабанова явилась сразу на острие той пирамиды, которую представлял этот новый, возводящийся и становящийся театр. В основании ее было широкое, стихийное, повсеместное движение «самодеятельности» — смысл слова ныне затерся и почти прохудился от долгого канцелярского употребления, но тогда оно было новым, как и все остальное: его пустил в оборот В. Тихонович. Театр

был не развлечением, а деятельностью: собственной деятельностью и деланием самого себя. В вершине пирамиды был самый изощренный из мастеров прошлого — Всеволод Мейерхольд. Радикальный по природе, Мейерхольд вошел в театр послеоктябрьских лет в полувоенном френче и обмотках.

«Великодушный рогоносец» был его манифестом, и главная женская роль в нем досталась Бабановой почти нечаянно. Она еще расплатится за эту неслыханную удачу.

Впрочем, уже первый день своей славы она провела в отчаянии и, кажется, собиралась даже броситься под трамвай. Во всяком случае, едва ли она отдавала себе отчет в том, что это и есть дебют — начало легенды и биографии. Едва ли и вообще мечтала она о чем-нибудь похожем на славу в представлении чеховской Нины Заречной: отдать всю свою жизнь «толпе», но зато уж пусть возит на колеснице! Между тем как раз нечто подобное и станет ее судьбой.

Но ничто до 25 апреля 1922 года этого не предвещало. Не было у Муси Бабановой, как тогда ее называли, ни артистической родословной, ни театрального детства.

К детству своему Мария Ивановна Бабанова относится с сухой и точной враждебностью, которую не размягчили годы. Ни разу слеза или простая растроганность не окрасила ее по-прежнему прекрасный голос при воспоминании о доме.

Говорит она о своем детстве урывками, не слишком на нем задерживаясь.

Из письма М. И. Бабановой к автору

«Не люблю воспоминаний, может быть, потому, что было так мало «сладостных» воспоминаний, да и то минутных и почти всегда связанных с театром.

Самые далекие — детские — не были ни счастливыми, ни тяжелыми. Я не знала ни нужды, ни богатства, я жила в среде, которую можно назвать «косной» и, по меткому выражению Горького, «зажиточной без культуры».

Мы жили в одном из переулков Замоскворечья, который назывался Офицерским; он выходил на так называемый «плац», за которым тянулись длинные ряды казарм, построенных еще при Павле I. В переулке обычно жили военные среднего ранга, дома́ все, конечно, «собственные», двухэтажные, с неизбежным садом перед домом, так что летом переулок казался уютным; но... никаких удобств. В начале моего существования — керосиновые лампы, которые я помню все до одной. Самая любимая была лампа-«молния» с сильным светом, на которую надевался голубой стеклянный абажур с оборками по краям и светлым легким рисунком. Я ее очень любила, потому что она всегда приводила меня в какое-то сказочное, небывалое настроение.

Мы жили в одном доме с матерью моей матери, но в разных квартирах. Не знаю почему, я почти не помню свою мать. Зато бабушку помню очень хорошо, потому что я предпочитала жить у нее, а не с родителями. С ними было скучно, мать была какая-то бесцветная, ни злая, ни нежная. Я с чувством зависти читаю, как дети помнят свою мать, ее нежность, заботу, ласку. Этого у меня не было, как ни тяжело мне это писать. Нежностью вообще во всей семье не «страдали». Никто и ни к кому, хотя бабка по-своему любила своих сыновей и мою мать, которая слушалась и не имела своего мнения ни о чем. Важно, что скажет «мамаша».

Замоскворецкие переулки с реставрированными церквами и пузатыми, толстостенными особняками, вызывающие у нас приступы неведомой ностальгии, Мария Ивановна видит так, как видела тогда: без умиления. Разве что по вечерам, когда за окнами синело, а по углам сгущались сумерки, дающие приют детским фантазиям и страхам, дом для нее оживал. Бледная фотография сохранила облик семилетней мечтательницы, похожей на грустных девочек Достоевского.

Но по-настоящему «страну детства» она откроет для себя позже, уже как актриса. Как человек, она прожила холодное, бедное впечатлениями детство. Между голой сценой театра «б.Зон» и неуютным детством пролегла не только граница Москвы-реки, но целая историческая эпоха. Уклад старого московского посада распахивался прямо в конструктивизм. То, что было до Мейерхольда, кажется ей обрывочным и однообразным.

Между тем нам весь этот старый замоскворецкий быт представляется скорее живописным, чем скучным; он живо напоминает пьесы Островского, которые шли в те годы в Малом театре. И история семьи из обрывков сведений встает, скорее, романтически: «сюжеты» ее намекают на силу и даже страстность характеров.

Дедов своих Мария Ивановна не знала, едва помнит даже, как их звали. Муж бабушки, Марии Павловны, Василий был весьма состоятельным человеком: у него было садоводческое дело, поставленное по тому времени на полупромышленную ногу. Но об этом семейном благосостоянии внучка знала уже только по-наслышке: дед стал пить, спустил все, что имел, и умер, оставив вдову с четырьмя детьми на руках почти без средств. Мария Павловна не растерялась, не впала в нищету, а начала все сначала, на свой страх и риск. То зажиточное, не богатое, но и не бедное житье, которое застала внучка, было делом собственных бабкиных рук. Со временем она стала домовладелицей: в Замоскворечье у нее было четыре или пять каменных домов, которые сдавались внаем.

Дом, где родилась Муся Бабанова, состоял из четырех квартир. Наверху жила сама Мария Павловна Прусакова, внизу — замужняя дочь. Остальные две квартиры сдавались. Жильцы были обычные для Офицерского переулка.

Квартиру в первом этаже занимали две старые генеральши с несметным количеством кошек. Над ними жил полковник; по воскресеньям он торжественно появлялся при полном параде. Нянька водила свою питомицу гулять к казармам — у нее были знакомства среди солдат. Так что название переулка — Офицерский — не было для девочки пустым звуком.

История неравного брака Екатерины Васильевны Прусаковой и Ивана Ивановича Бабанова тоже не обошлась без страстей, семейных драм и романтических подробностей.

Если Екатерина Васильевна происходила из купеческого рода, то Иван Иванович вел свою родословную из цыганского табора. Совсем недавно Мария Ивановна получила письмо от дальней родственницы, о существовании которой до сей поры и не подозревала. «Наши предки, цыгане, около 1800 года заехали в ивановские леса, село Иваново, и осели в нем, — пишет ей троюродная племянница Евстолия Петровна из Саратова. — Табор, который возглавлял старший цыган Евстафий Кочергин, прижился там». У Евстафия Кочергина было трое детей. Средняя дочь, Клавдия Евстафьевна, вышла замуж за Ивана Бабанова, по-видимому местного жителя, и сыну их, Ивану Ивановичу Бабанову, внуку предводителя табора, как раз и предстояло стать отцом Марии Ивановны. «Как жаль, что я не по прямой линии от Евстафия Кочергина происхожу! — воскликнула она, прочитав это письмо. — Кочергина — для сцены было бы более звучно». Как всегда и во всем, она осталась актрисой, озабоченной сценой.

Иван Иванович Бабанов был уже не вольным цыганом, а оседлым пролетарием. Он работал на английском заводе Бари токарем по металлу. Он немало

Иван Иванович Бабанов

Екатерина Васильевна Бабанова, урожденная Прусакова

зарабатывал и принадлежал, что называется, к аристократии рабочего класса. Он был хорош собой, одевался щегольски и вместо коней обожал свой велосипед — занимался спортом. Все же состоятельному семейству Екатерины Васильевны — дядья ее просто были богаты — это показалось мезальянсом. Но она не захотела отступиться от своего выбора. Тогда влюбленным поставили ультиматум: Иван Иванович должен бросить завод и вступить в заведование одним из магазинов братьев невесты. Ему не хотелось, но делать было нечего. Молодые поселились у Марии Павловны. Быть может, мятежные порывы были до конца растрачены в молодости; может быть, любовь стала привычкой: отблеск ее не упал на дочь.

В том, что весьма условно можно назвать архивом Бабановой, — в скудном, разрозненном, случайном хаосе уцелевших писем и фотографий — сохранились два старых снимка, украшенных традиционными медалями. На одном из них застыла некрасивая женщина с тяжелым подбородком и высокой прической, в парадном платье с буфами — Екатерина Васильевна Прусакова. Другой снимок изображает господина средних лет в высоком крахмальном воротничке и черном галстуке, с большими глазами и изящными, породистыми чертами — Иван Иванович Бабанов. Такие тонкие, одухотворенные лица встречаются в народе чаще, чем кажется. С детских лет отец запомнился Марии Ивановне спортсменом: в кепи, затянутым в талии широким кожаным ремнем, с любимым велосипедом. Но любви она сохранила к нему еще меньше, чем к матери.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Отец был бессмысленно, тяжело скуп, прятал даже мои детские деньги, которые давались к празднику. Сколько я ни просила его купить какую-нибудь ленточку, пустяк, он ни разу не дал. Потом, когда пришла революция, отобрали со всем прочим и эту копилку. До сих пор помню эти неистраченные детские деньги, от которых так и не дождалась самой маленькой радости.

Я, как только стала зарабатывать, всю семью сразу взяла на свое иждивение, чтобы о деньгах с ними не разговаривать. Хотя отец вернулся на завод и получал, наверное, больше меня».

Впрочем, от отца она унаследовала нечто гораздо более существенное, чем любое имущество: тонкую правильность черт, большие голубые глаза, пристрастие к спорту и крепкое здоровье.

Жизнь у бабушки тоже не была веселой; она была достаточной и не более; считалось, что заботиться надо лишь о телесных нуждах, о них и заботились. Мария Павловна вела хозяйство твердой рукой, не скупо, но экономно. Антоновские яблоки покупались ящиками, но выдавались понемногу. Ягоду на варенье брали решетами, перебирали все вместе, но не дай бог положить в рот: бабкин взгляд был красноречивее слов. Виноград, апельсины считались уже необязательным баловством. То же относилось и к лакомствам.

Из письма М. И. Бабановой

«Родные были не очень любимы мной, так как от них я получала только бытовые «блага», но не получала того, что так нужно детскому сердцу. Все, что я любила, находило жестокий запрет. Я очень много испытала ненужных обид. Братья моей матери всегда дразнили меня — шутливо, конечно, но я этого не понимала, — и это очень охлаждало мое отношение к

ним. Общий стиль всего дома был ни добрым, ни злым, никогда никто не бранился друг с другом, не кричали, не рыдали — но были очень прохладны друг к другу. Царило равнодушие, которое меня очень задевало и отдаляло от них — всех без исключения.

Я помню, как один-единственный раз я после какого-то «проступка» со слезами раскаяния бросилась бабке на шею, как она холодно меня отстранила, и как это было в последний раз.

Мне всегда говорили, как хорошо было бы быть всегда аккуратной девочкой, тихо и спокойно сидящей на месте и вышивающей или вяжущей хорошенькие салфеточки. Они горевали, что у меня все наоборот. Я не выносила неподвижного сидения, тем более рукоделия, которое ненавижу всю свою жизнь. Я любила бегать, прыгать, всякие игры с мячом или веревочкой».

Пройдет шесть десятков лет, и Мария Ивановна Бабанова, включив радио и услышав нечаянно радиоспектакль по Диккенсу, где она исполняла роль юной Флоренс (обычно она себя не слушает), скажет с необычной для нее мечтательностью:

— Как жаль, что мне не дали сыграть маленького Поля Домби.

— Почему же вы не попросили?

— Бог с вами, я никогда в жизни не просила роли. Если они не догадались и предложили мне эту нудную Флоренс (она выразилась резче)... Вот и получилась голубизна. А Поль Домби — это не простой мальчик, это сло-ожный мальчик...

Казалось невероятным, что женщина семидесяти пяти лет от роду, прославленная артистка, не доигравшая в своей сценической карьере даже и половины, жалеет не о какой-нибудь бенефисной роли Элеоноры Дузе, не о знаменитой героине мирового репертуара, а о «сложном мальчике» Поле Домби из старого английского романа, прожившем короткую и несчастливую жизнь в холодном и скаредном доме...

Был, правда, двор, где она верховодила мальчишками. Сначала они дичились столь важной персоны, как внучка домовладелицы, но ей удалось вовлечь их в проказы, и самолюбие, постоянно уязвленное дома, тешилось этим дворовым первенством.

Муся Бабанова была худенькой, малокровной девочкой; она любила смеяться, но чаще плакала; была нервна, обидчива и склонна к фантазиям. Все это могло казаться еще детством, но уже было характером.

Из письма М. И. Бабановой

«В доме почти не было книг. Все, что было, я перечитала еще до школы. Однажды я перебирала календарь отца и набрела на страницу, где были русские имена и их значения в Древней Греции. Имя «Мария» означало «горькая». Мне это очень запомнилось и испугало; что-то вроде предчувствия кольнуло меня. А теперь я думаю—как это попало в точку моей жизни...».

Надо ли удивляться, что при первой возможности Муся Бабанова с радостью вырвалась из крепостных стен замоскворецкого затвора в школу?

Училище Московского общества распространения коммерческого образования, куда ее отдали, было выше уровня обычной казенной гимназии. Память у ученицы была отличная, ученье давалось легко, кроме математики. Она стала даже своего рода знаменитостью в школе — выступала на утренниках с чтением

стихов. Ее уже знали, встречали аплодисментами. Приходили на утренники ученики мужского коммерческого училища. Она декламировала Гаршина, Некрасова, «Снегурочку» Островского. Репетировала даже Антониду в «Сусанине», но перед самым спектаклем заболела. Это не раз еще повторится в ее биографии, как многое другое, что началось в детстве.

Может быть, и вправду к счастью для Муси Бабановой, как напишут биографы Марии Ивановны, она не участвовала в школьных любительских спектаклях. Ее сильный талант гранился под спудом, в тишине и одиночестве, пока в школьном зале и во дворе, в играх, декламации или спорте природа и жизнь готовили для него подходящий физический аппарат: уникальный голос Бабановой; несравненную музыкальность Бабановой; редкостную пластичность Бабановой. Не понадобится ничего, кроме возможности, кроме права, чтобы в один прекрасный день она стала актрисой.

В Коммерческом училище она смогла удовлетворить свою любовь к чтению и музыке и осуществить страсть к спорту. Она играла во все: не только в пинг-понг или волейбол, но даже в футбол. И не как-нибудь, а в составе женской команды. Мария Ивановна смеется, вспоминая, как мяч, вместо сетки ворот, угодил ей в живот: «Сейчас убил бы, наверное, но тогда было нипочем. Я была худая, тела не было, зато легкая и живот тренированный. Потом запретили женский футбол».

Так сквозь минорный лад Бабановой вдруг прорывается звонкий голос девчонки первой и отчаянной поры женской эмансипации.

В 1915 году школа была окончена, хотя и без медали, на которую в последних классах прилежания уже не хватило. Жизнь была интереснее школы. Бабанова поступила на естественное отделение Коммерческого института, потом перевелась на Высшие женские курсы — все это было мимолетно.

Ну конечно, она торопилась скинуть с себя внешние оковы своего замоскворецкого домостроя и броситься очертя голову в поток жизни. Быт разламывался эпохой.

Когда грянула революция, имущество Марии Павловны конфисковали, и, чем сильнее был бабкин характер, тем сильнее оказался и удар. Второго разорения она не перенесла: ее разбил паралич; и так пролежала она в неподвижности двенадцать лет. Иван Иванович вернулся на завод: принадлежность к рабочему классу стала, можно сказать, привилегией. Муся Бабанова не жалела о конфискациях и потерях: конфискации подлежали решетки, засовы и замки, которые отделяли ее от воли. Она бунтовала молча, про себя, энергия сжималась в пружину. Но, странным образом, одновременно с внешним раскрепощением начал строиться свой душевный домострой. Он скажется в образе жизни, вкусах, привычках, поведении, — где наступала свобода, футбол для женщин, право учиться, работать, выходить замуж и разводиться. Сама еще похожая на школьницу с золотистыми косичками, она поступила сначала в дошкольный отдел Наробраза, потом в школьный отдел — уже в родном Замоскворечье. Входящие и исходящие, машинопись, белая блузка, спорт — молодая и энергичная, она обещала стать одной из образцовых деловых барышень новой эпохи. Какой-нибудь Ундертон при Главначпупсе, но без губной помады. И вообще без буржуазных пережитков.

Замуж она вышла почти со школьной скамьи. Это было не столько замужество, сколько продолжение школьной дружбы. Она все так же заплетала косички, ходила на низком каблуке. Дома целый год она об этом умалчивала.

Зато интеллигентная еврейская семья, куда она попала из своего замоскворецкого затвора, была таким же открытием, как школа. Здесь зародилась первая мысль о театре.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Семья была большая, веселая, дружная. Здесь любили детей и гостеприимство. Всякого гостя сажали за стол и, хотя время было голодное и трудное, вкусно кормили. За столом говорили о жизни, об искусстве, о политике. Муж мой вступил в партию большевиков, старший брат его был меньшевик, сестра — эсерка. Старший брат умер не так давно; он следил за моей жизнью в театре, передавал мне приветы.

Однажды в дом приехала знаменитая актриса Грановская — она была какая-то родня мужа. Я ее обожала. Замечательная была мастерица! Она услышала мой голос — из другой, кажется, даже комнаты — и сказала: «С таким голосом надо на сцену».

Шел 1919 год. Мусе Бабановой было восемнадцать лет. Она поступила в театральную студию ХПСРО. За неблагозвучным набором прописных букв, за аббревиатурой, столь любезной этому времени патетического и телеграфно-краткого жеста, стояла фигура одного из самых эрудированных и блестящих театральных деятелей — Федора Федоровича Комиссаржевского, сына известного оперного артиста и брата великой Комиссаржевской. Название же означало: Художественно-просветительный союз рабочих организаций.

Так стояло на «Программе занятий и правилах для занимающихся» — полным текстом и заглавными литерами, сплетенными художником Ленту-ловым вместе с подобием театральной маски в футуристическую виньетку. Эти же летящие, зазубривающиеся, пронзающие друг друга плоскости, угловатые скачущие буквы, острые изломы линий можно увидеть на обложках книг, на уникальных ныне тарелках. А тогда они изборождали своими молниями еще и стены домов и даже прозаические продуктовые ларьки Охотного ряда. Виньетка осталась молекулой времени грозного и нищего, эстетически изощренного и пламенного.

Театральная студия ХПСРО помещалась в том самом здании театра «б.Зонъ», как писали тогда (реформа правописания была объявлена в 1917 году, но с твердым знаком еще царил хаос), где будет сыгран «Великодушный рогоносец». Для Бабановой это обстоятельство, вроде бы пустячное, почти символично. В отличие от неугомонных и прославленных своих однокашников Игоря Владимировича Ильинского и Михаила Ивановича Жарова, она никогда не будет склонна к переменам и станет скорее принимать их как неизбежную данность, нежели осуществлять сама.

Ильинский менял направления и сцены, пускался в авантюры и гастроли, выступал в малых жанрах, совмещал разные театры (тогда это было не только принято, но подчас и материально необходимо) — одним словом, искал, выдумывал, пробовал. Бабанова по мере возможности старалась сохранять статус-кво.

Это может показаться странно для актрисы, избравшей путь «левого» театра — путь постоянного изменения, непрерывной метаморфозы, — но это одно из фундаментальных противоречий, создавших феномен Бабановой. Порвав с укладом семьи, она никогда не порвет с семьей. Однажды избрав в искусстве радикальное направление, в этом она навсегда останется консервативна.

Может быть, студию Комиссаржевского она выбрала потому, что театр представлялся ей чем-то вроде продолжения физкультуры и спорта. Спорт, еще не регламентированный, не введенный в рамки разрядов и не нацеленный на чемпионство, спорт как свободная игра сил, просто как игра — тоже был знамением времени. Бабанова пошла сдавать экзамен туда, где можно было больше двигаться.

Комиссаржевский декларировал: «Наступает пора рождения нового актера, актера универсального, одновременно и певца, и танцора, и драматического лицедея, актера более развитого, культурного, но все же подобного тем лицедеям, которые были в театре до разделения единого театрального искусства на отдельные отрасли. Когда явится такой актер, тогда будет и настоящий театр, театр единый, театр богатый, располагающий свободно всеми сценическими изобразительными средствами... В этом театре в стройной гармонии сольются все искусства сцены, и будет для зрителя настоящий праздник»[1]. Эту свою мечту он пытался осуществить с учениками, которые приходили на занятия после работы, пешком и питались шрапнельной крупой и воблой.

Как многие художественные начинания этого времени, студия с неблагозвучным именем ХПСРО была поставлена на широкую ногу, и преподавательским силам ее могли бы позавидовать позднейшие более регулярные высшие учебные заведения. Помимо драматического отделения она включала оперное и балетное, которым руководил знаменитый М. Мордкин. Драматические классы кроме самого Комиссаржевского вели А. Зонов, А. Нелидов и В. Бебутов, который вскоре станет ближайшим соратником Мейерхольда. Слово преподавал бывший князь С. Волконский. Читал лекцию проездом через Москву и Мейерхольд.

Ученики студии тоже насчитывали в своем числе плеяду блестящих впоследствии артистических имен. Здесь начинали лучшая колоратура советской сцены Валерия Барсова, известный танцовщик Большого театра Асаф Мессерер, талантливый Александр Румнев, Игорь Ильинский и многие другие.

Студия существовала при Новом театре, где Комиссаржевский наряду с драмой ставил и оперу. В репертуаре блистали «Виндзорские проказницы» Николаи. «Сказки Гофмана» Оффенбаха Игорь Ильинский вспоминает как одно из самых сильных своих театральных впечатлений. И Жаров и Ильинский посвящают в своих воспоминаниях много живописных и восторженных страниц самому Комиссаржевскому, его студии и театру, представлявшим действительно скопище талантов.

Есть на фотографии, помещенной в книге Жарова, и ученица Бабанова — с пышной челкой и толстой расплетенной девичьей косой. Несмотря на косу, ничего миловидного в ее облике нет: лицо хранит упрямое и замкнутое выражение. Жаров вспоминает, как под влиянием призыва Мейерхольда организовать Общество по раскрепощению учащихся от театральной косности его совместно с Бабановой избрали в рабочее студенческое бюро. «Через короткий срок мы выработали обращение к студенческой молодежи, чем и завоевали популярность»[2]. Наверное, не случайно уже эта первая зафиксированная «акция» Бабановой связана с именем Мейерхольда. Вспоминает Жаров Бабанову и на одном из уроков Комиссаржевского по импровизации. Сама она мало сохранила воспоминаний о студии Комиссаржевского и написала о ней в 1933 году без всякой ностальгии:

«Свое тяготение к «левому» искусству я помню еще при выборе театральной школы. Не случайно я держала экзамен в студию, которой руководил Ф. Комиссаржевский. В студии я научилась немногому, но если там не учили многим полезным вещам, то не учили и вредным. Главным образом там преподавалось движение во всех его видах. Ритмика, акробатика, фехтование, даже станок — все, что теперь стало достоянием каждой театральной школы, тогда было новым, вызывавшим непонимание и нападки.

Больше всего я любила двигаться, и меньше всего меня привлекали уроки «импровизации», от которых я систематически пряталась. Это обстоятельство сильно угнетало меня тогда; оно казалось неоспоримым доказательством полной моей непригодности к актерской профессии»[3].

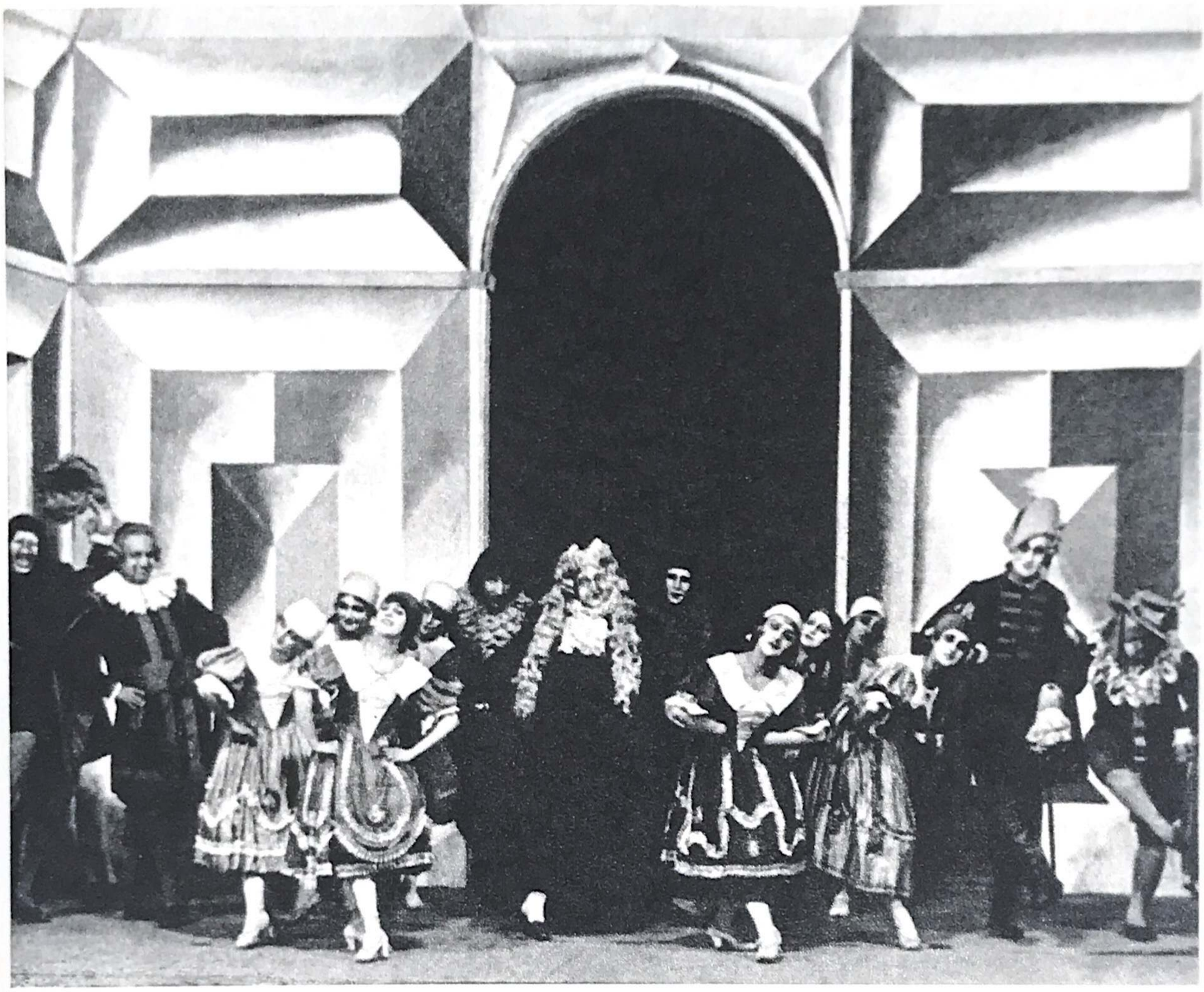
Если «левый» театр Бабанова выбрала потому, что таково было настроение времени, то это оказалось удачей. Всякая попытка обучения «психологии» была бы, вероятно, тягостна, а может быть, и разрушительна для Бабановой. Сама артистическая природа ее сопротивлялась вмешательству во внутренний мир, где техника пробуждения бессознательного существовала до всяких школ. Организм ее инстинктивно охранял твердую и хрупкую внутреннюю структуру от внешнего вмешательства. Разумеется, судьба ее могла сложиться иначе. Но она принадлежит к тем редким натурам, судьба которых — пусть еще в неразвернутом, нереализованном виде — заложена столько же в них самих, сколько в случайных внешних обстоятельствах. Валерий Бебутов, по словам Аксенова, свидетельствовал, что «Бабанову никто никогда ничему не учил, а она всегда была такая, в доказательство чего приводил экзаменационный спектакль школы Комиссаржевского, где Мария Ивановна в паре с Мологиным исполняла «Двух болтунов» Сервантеса, «играя точь-в-точь, как теперь играет, то есть великолепно»[4].

В студии она сыграла еще роль Фаншетты в «Свадьбе Фигаро», оформленной Лентуловым. Ее дядю, садовника Антонио, играл Игорь Ильинский, с которым вскоре ей и предстоит взбежать на конструкцию «Великодушного рогоносца». Но в то время как он был уже артистом с некоторым именем, она еще угнеталась мыслями о своей «профнепригодности», хотя уйти из театра вряд ли помышляла.

В 1919 году Комиссаржевский уехал в Англию на театральную выставку и не вернулся. Выпускники его школы — кто поинициативнее — пустились на поиски счастья, кто куда. Бабанова осталась принадлежностью здания «б.Зон».

«Это была старая постройка, — пишет И. Аксенов, — возведенная по поручению московских купцов художником-декадентом М. Дурновым для блудного игрища пресловутого Омона, переменившая с тех пор многих постояльцев. В нем еще теплилось несколько неразворованных ламп, замерзали остатки труппы Нового театра, брошенного на попечение Валерия Бебутова беглым Комиссаржевским, трескались капитальные стены, бездействовало отопление, лопались водопроводные трубы, вода замерзала, растекаясь вдоль стен, подвал заливался канализационной жидкостью, по мокрой штукатурке, ускользая сквозь перетертую изоляцию проводов, шустро утекал электрический ток, и в самом темном углу здания, торжествуя всеобщим забвением, неусыпно вращался якорь электрического счетчика, непрерывно выбрасывая невидимые пока сквозь пыльную паутину недреманного окошечка цифры»[5].

Этому счетчику еще суждено будет сыграть свою роль в судьбе начинающей Муси Бабановой.



Как раз в это время из Новороссийска, освобожденного Красной Армией, вернулся в Москву Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он возглавил театральный отдел Наркомпроса (ТЕО), «Театральный Октябрь» и Театр РСФСР Первый, который как раз и получил здание «б. Зон» вместе со всеми, кто там оставался. Так Бабанова снова встретилась с Мейерхольдом. Но время ее еще не пришло. Штурм времен «Театрального Октября» провела она в массовках. В первом спектакле «Театрального Октября» — «Зори» Э. Верхарна (режиссеры В. Мейерхольд и В. Бебутов) — она стояла девушкой в хоре среди супрематистских кубов и плоскостей.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Как-то мне скучно стало, я попросила: «Дайте мне реплику». Дали. Я сказала ее, все засмеялись, а реплика была трагическая. Отняли».

Вот, кажется, и все ее заслуги в это время.

«Пока одна часть труппы лечилась и болела, болела и выздоравливала (что по тогдашним условиям жизни было делом далеко не легким), другая часть

Театральная студия Ф. Ф. Комиссаржевского. «Свадьба Фигаро». Заключительная сцена спектакля (фрагмент фотографии)

труппы, преимущественно бывшие комиссаржевцы, давала спектакль за спектаклем. Была возобновлена «Свадьба Фигаро»[6].

Днем Бабанова продолжала ходить на службу в школьный отдел. До «Великодушного рогоносца» было уже недалеко.

История здания на Триумфальной площади (почтовый адрес — Большая Садовая, 20) сама по себе могла бы составить целый авантюрный роман, а в жизни Бабановой этому ветшающему и разрушающемуся детищу русского капитализма суждено было стать едва ли не главными подмостками ее жизни. Но пока что — временно — место действия перенеслось на Новинский бульвар, в несуществующий ныне дом № 32, кв. 45.

Театр РСФСР Первый был закрыт; из ТЕО Мейерхольд ушел; «Театральный Октябрь» пошел на убыль.

«В 1922 году Мейерхольд, без сомнения, испытывал уже разочарование в идеях «октябревцев» и чувствовал необходимость каких-то новых решений, — пишет исследователь Мейерхольда К. Рудницкий. — Но готовой программы дальнейших действий у него не было. Жизнь, окружавшая театр, менялась буквально на глазах, и ясно было, что путь, начатый «Зорями», тотчас закончен «Мистерией-буфф». Нужен был некий новый поворот в пока еще неизвестном направлении. «Для дальнейшего движения вперед необходимо было уйти в исследовательскую лабораторию и проанализировать накопившийся опыт», — писал впоследствии А. А. Гвоздев.

С этой точки зрения пренеприятный факт закрытия Театра РСФСР Первого был благом. Только что Мейерхольд, вопреки собственному, давно усвоенному принципу: экспериментировать в студии, а на большой сцене показывать результаты опытов, — вынужден был публично, перед массовой аудиторией Театра РСФСР Первого испытывать на прочность новые театральные идеи. Теперь, когда он лишился большой сцены, сама судьба возвращала его в студию.

Такой студией и стали занятия в Государственных высших режиссерских мастерских»[7].

Мастерские были продолжением цепи студий, которые Мейерхольд основывал на каждом творческом перепутье. Но само слово «студия» казалось теперь старомодно. «Лаборатория», «мастерские» — слова должны были звучать утилитарно, функционально, производственно. ГВЫРМ назывались эти «мастерские»*.

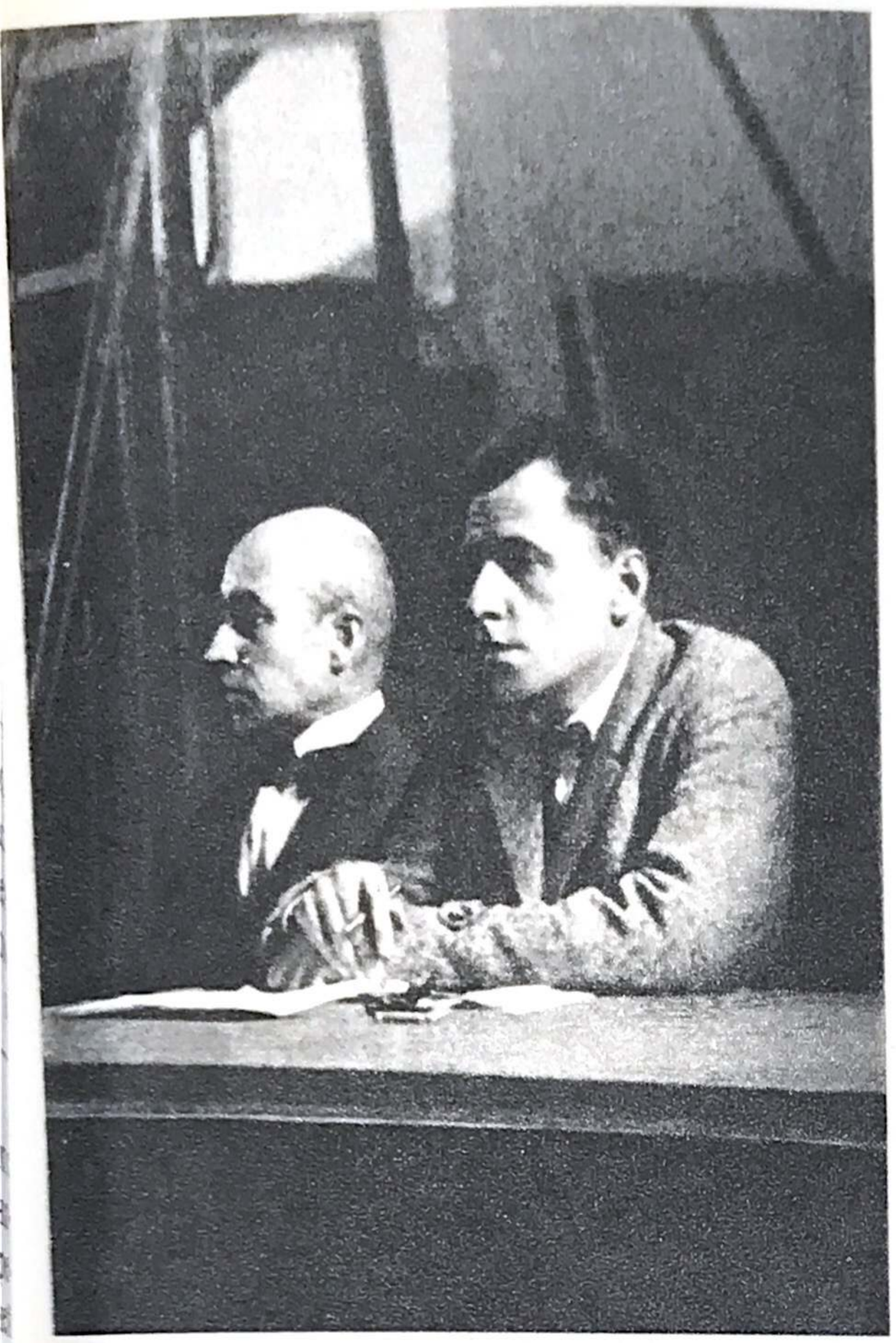
Воспитанник Художественного театра и его падший ангел, маг и чародей русской сцены, доктор Дапертутто, издатель журнала «Любовь к трем апельсинам», Пьеро с портрета Ульянова — Всеволод Эмильевич Мейерхольд уже навсегда стал Мастером.

Судьба Бабановой, обозначившаяся смутно под неблагозвучным сочетанием букв ХПСРО, перенеслась под рыкающее ГВЫРМ. Биография еще не начиналась, но выбор был уже сделан. Стало ясно, что жизнь принадлежит сцене.

Из бесед с М. И. Бабановой

«К этому времени я уже ушла из отдела народного образования. Точно не помню когда, и спросить уже некого, потому что все умерли, даже Зайчиков умер — мы с ним вместе поступали, — но так логически следует. Как только меня приняли в театр — там, наверное, какие-то гроши давали — гроши,

* Вскоре они были переименованы в ГВЫТМ — *театральные* мастерские.



конечно, но уже театр был для меня театр. Мне все равно было, сколько там платят, — лишь бы кусочек хлеба был. Свой.

Я пошла к моей начальнице — ее тоже звали Мария Ивановна. Старая большевичка. Некрасивая, в пенсне, но очень симпатичная, добрая. Не хотелось ей меня отпускать, я была ее правой рукой. Энергии было много — откуда что бралось, ведь мы, простите, и не жрали почти ничего — нечего было. Но я любила работать на совесть. Меня из-за этого даже считали партийкой. Я соглашалась на то, на что никто не соглашался, — дежурить по воскресеньям в огромном пустом доме Наробраза. Брала книгу Дельсарта, упражнялась, читала вслух стихи.

Начальница поняла, что это серьезно: «Ну раз так, то иди» — и отпустила меня без скандала, по-хорошему. А дома еще долго ничего не знали. Отношения были такие странные, что, хотя я, девчонка, возвращалась домой ночью — занятия бывали очень поздно, меня никто ни о чем не спрашивал. Я сказала дома, когда уже экзамен сдала».

Этот экзамен можно считать началом собственно биографии Бабановой: ее заметил Мейерхольд.

«На приемных экзаменах за столом восседал сам Мастер, затем лысый человек с аскетическим лицом, Валерий Бебутов, бывший в то время правой рукой и сорежиссером Мейерхольда, и рыжебородый поэт, пропагандист елизаветинских драм Иван Аксенов», — вспоминает С. Юткевич[8] (будущие кинорежиссеры Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич тоже начинали здесь).

Иван Александрович Аксенов, инженер по образованию, поэт по призванию, полиглот, эрудит, стилист и парадоксалист, ректор ГВЫРМ и левая (если правой считать Бебутова) рука Мейерхольда, будет первым и самым компетентным биографом Марии Ивановны Бабановой. С редкой полнотой он описал вступление Муси Бабановой на ту орхестру, которая станет ее судьбой.

Из статьи И. А. Аксенова

«День близился к сумеркам, и большая, только что выбеленная зала дома на Новинском бульваре уже начинала окрашиваться в оранжевые тона.

В. Э. Мейерхольд и И. А. Аксенов (правда, уже без бороды)

Испытуемые были старательны и делали что могли, в пределах своей ученической компетенции. Они с глубоким чувством выполняли задания экзаменаторов, притворялись, что проходят в несуществующие двери, воображали, что натягивают несуществующий лук, и крайне неуклюже мимировали слишком знакомую тогда всем операцию раскалывания полена дров.

...Вышла следующая пара, из участников которой я знал только В. Ф. Зайчикова... за артиста прекрасной мимики, острого и точного жеста, на медленном темпе. В. М. Бебутов своим выхоленным голосом, с небрежностью, направленной к успокоению кандидатов, продиктовал длинное задание импровизации, которую предлагал им разыграть тут же, давая три минуты на подготовку: «Доктор возится со своими инструментами, Смеральдина бродит возле него, мешает ему и утаскивает у него клистир. Доктор догоняет ее и наказывает. Доктор — вы, Зайчиков, Смеральдина — Бабанова».

Так я впервые услыхал имя артистки, которой предстояло обдумать свою игру перед первым ответственным выступлением. Смею предположить, что она была неспособна воспользоваться отпущенным ей сроком. Под светлыми, льняными, на редкость для того времени пышными волосами ее лицо казалось красней заката за окнами. Углы рта упорно опускались, и если она не плакала, то только благодаря усилиям оттопыривания нижней губы, которая силилась придать лицу бодрое выражение. Ничего не помогало: в голубых глазах был неподдельный и самый беспомощный ужас, бедняжка старалась держаться в тени фигуры своего предстоящего партнера и смотрела на него, как на свое единственное прибежище. Меньше всего она могла быть заподозрена в каком-либо кокетстве, но складки ее широкого от пояса платья лежали с грацией, к которой она их приучила во все минуты своего им пользования. По жестокости, которую я в моей тогдашней неопытности не сознавал, не подозревая о медвежьем характере своей услуги, я дал дебютантам лишнюю минуту на «подготовку», чем продлил мученья пытаемой. Их как ножом отрезало в то мгновенье, когда был подан сигнал к началу игры. Смеральдина сразу взяла энергичный темп, скоростью своей переменив манеру игры своего партнера. Всю сцену, занявшую минут восемь, вела она с повелительностью и абсолютной находчивостью, не оставлявшими места для каких-либо колебаний в развитии пантомимы, пока расшалившийся доктор не нагнал проказницу и символически не проделал над ней операцию, к которой было предназначено орудие его ремесла.

О четкости движений Зайчикова я уже имел представление, как говорилось выше, точность жеста Бабановой лежала в совсем другой плоскости — остроте сопутствовала грация и полное отсутствие подчеркивания или нажима, от чего Зайчиков освободился только через много лет после описываемого события. Я тогда воспринял происшедшее именно в данной формулировке. Не берусь отвечать за своих соседей по столу, но факт остается фактом: мы не потребовали от этих испытуемых декламации. Список кандидатов, назначенных к просмотру этого дня, остался лежать на своем месте, и все, не сговариваясь, непроизвольно перешли к обсуждению результатов проведенного экзамена, забыв даже предупредить прочих чающих истязания, что оно откладывается на следующий вечер.

Обсуждали по порядку. Когда список дошел до места, где он был отчер-

кнут на имени М. И. Бабановой, Мейерхольд сказал: «В Бабановой меня смущает ее готовность. Она уже сейчас может занять видное место на любой сцене, хоть в Малом театре (Малый театр в то время противопоставлялся им Художественному, в положительном смысле). Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно. Поэтому я пока воздержусь голосовать за ее прием». Но лаборатория актерской техники была предназначена для спектакля, которым надо было отыграться за понесенную потерю театра и труппы РСФСР Первого. Говорившие потом... подчеркивали необходимость иметь в лаборатории не столько учеников, сколько актеров. Молодость кандидатки ручалась за то, что ее мастерство еще не сложилось, и задачей лаборатории являлась именно работа с людьми такой одаренности. Доводы, часть которых, к моей немалой гордости, принадлежала мне, привели к единогласию решения комиссии, и волнения, испытанные артисткой в этот вечер, не пропали даром. Она была настолько утомлена, что приняла приятное известие с полным равнодушием, спросив только, можно ли ей теперь уходить.

...Когда лаборатория, о которой было сказано выше, оказалась сформированной и пьеса для немедленной работы над нею была найдена, само собой сложилось такое прочное мнение во всех, кто соприкасался с этим делом, что распределение ролей прошло незаметно и ведущая женская партия оказалась в руках партнерши Зайчикова по экзамену, после некоторого колебания Мейерхольда, не принявшего тогда сколько-нибудь членораздельного речевого выражения. Он много работал над пьесой и над исполнителями. Всеми, за исключением Бабановой»[9].

Пьеса была «Великодушный рогоносец» бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка. Рекомендателем и переводчиком ее был Аксенов.

Глава II

У Мейерхольда. «Новая женщина» Муся Бабанова

«После закрытия Театра РСФСР Первого мы остались без театрального помещения и стали разрабатывать вопрос внесценной постановки. Эта работа сильно отразилась на характере спектакля, который мы тогда понемногу готовили, — вспомнит Мейерхольд в 1926 году. — ...Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзионных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха»[1].

Все, происходившее снежной зимой 1922 года на Новинском бульваре, 32, менее всего походило на обычные репетиции обычного спектакля.

Сюжет пьесы был фарсовый: Брюно так влюблен и так ревнует ко всем свою жену Стеллу, что заставляет всех парней деревни пройти через ее постель, чтобы найти воображаемого любовника.

Мейерхольд отказался от того реального места действия, в которое вписал Кроммелинк абсурдную ситуацию пьесы. Из подробного описания старой мельницы были выделены функциональные элементы, необходимые по ходу диалога: лестница, лестничная площадка, два окна и две двери. Мейерхольд предложил водрузить их на два разновысоких станка. Аксенов кстати напомнил о конструктивных особенностях фахверковых построек, типичных для Центральной Европы; они представляют собой кустарный прообраз железобетона: деревянный каркас на раскосах, промежутки которого заполняются глиной. Глину, разумеется, вычли — взяли каркас. Мастер добавил к этому каркасу три колеса, ветряк, скат, по которому актеры могли бы съезжать на заднем месте, а двери предложил сделать вращающимися. Все это должно было быть легким, разборным, переносным: театральное здание и сцена представлялись всего лишь частным, но необязательным случаем для представления. Станок «Рогоносца» должен был стать чем-то вроде коврика старинных скоморохов, приспособленного к понятиям эпохи индустрии и спорта.

Решетчатое ажурное сооружение, выполненное под руководством Л. Поповой, напоминало не столько старую мельницу, сколько изготовившийся оторваться от земли неведомый летательный аппарат: мечта о полете бродила в крови поколения.

Плотник Театра РСФСР Первого Арсений Петров сколотил оба станка из подручных материалов. Ректор с несколькими студентами собственноручно

На пороге артистической
жизни

раскрасил три колеса, согласно идее Мейерхольда: красное — гримом, черное — голландской сажей, а белое оставил некрашеным — красок, как и всего прочего, было не достать. Диковинное сооружение заняло зал на Новинском бульваре, предоставив для упражнений свои площадки, проемы, лестницы, скаты.

О «святом искусстве» и «храме», о «переживании» и «перевоплощении» речи не было. Были «мастерские», «станки», «прозодежда»: все участники спектакля были одеты в одинаковые синие рабочие холстинковые комбинезоны — отдаленный прообраз современных джинсовых костюмов. Постановка, перевернувшая все представления о театре, обошлась в мизерную сумму 200 рублей.

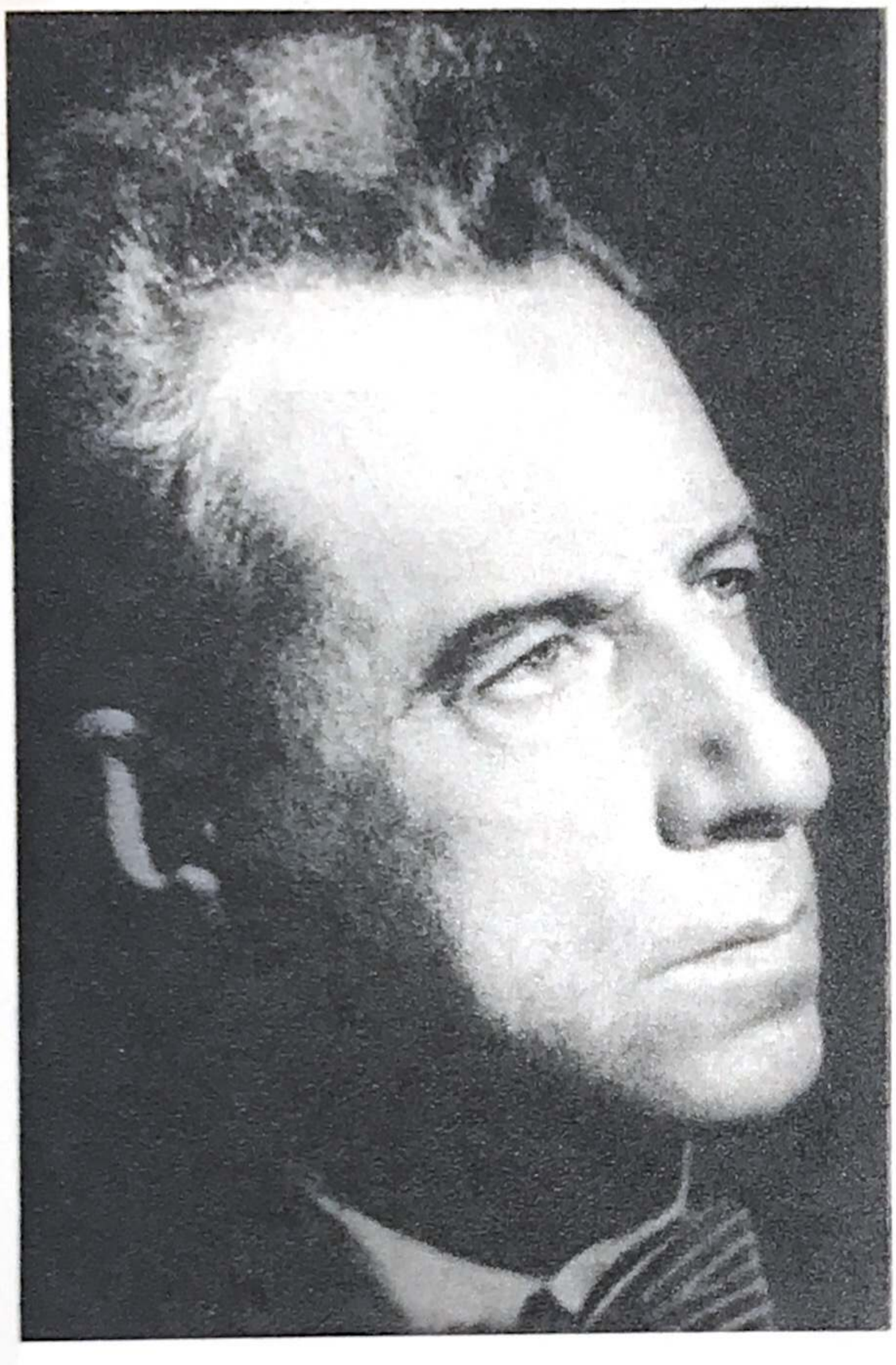
Предназначенная лицедейству, как были ему предназначены легендарные ее предшественницы — Параша Жемчугова и Варвара Асенкова, Екатерина Семенова и Вера Комиссаржевская, — Бабанова пришла в театр, когда он клялся утилитарностью. Когда спектакль мыслился как черновая репетиция вольного массового действа, а актер — как наглядный пример, как прообраз здорового, тренированного человека будущего. И все-таки было во всей этой великой «левой» утопии нечто неистребимо связывавшее ее с отвергнутым искусством: игра. Бабанова, вышедшая из деловых будней Замоскворечья, отдалась ей безраздельно.

Трудно представить себе, что делала бы юная дебютантка, если бы Мастер, усадив своих учеников вокруг стола, вдался в психологические нюансы Стеллы: гротескно-скабрезная фантазия Кроммелинка была бесконечно далека от двадцатилетнего жизненного опыта Муси Бабановой. Зато класс биомеханики, почти незаметно перешедший в репетиции «Рогоносца», удовлетворял ее спортивные аппетиты и давал пищу честолюбию. Она никому не желала уступать первенства на занятиях, и рекордный прыжок через шесть стульев был предметом ее молчаливой гордости. Она была горда и упорна так же, как молчалива. Никому не призналась бы, как мало понимает то, что предстоит ей играть. Смысл роли Стеллы ускользал от нее, был смутен. Цветистый символический стиль Кроммелинка, усиленный Аксеновым, так же мало прояснял его, как и блистательная акробатика мизансцен Мейерхольда.

Зато на Новинском, куда собирались к ночи все участники Театра РСФСР Первого, занятые и не занятые в «Рогоносце», разыгрывалось нечто большее, чем история ревнивца Брюно и его молодой жены: разыгрывалась вечная и пленительная игра Театра. Этот странный исторический перекресток искомой утилитарности, деловитого изготовления чертежа будущего человека и старинной, бескорыстной театральной игры можно считать истинным местом и временем рождения актрисы Бабановой. Стигматы своего странного рождения будет она нести всю жизнь.

Самое прозаическое недоедание, пешие путешествия по московским сугробам, редко-редко сокращаемые каким-нибудь заблудившимся трамваем, жуть ночных пустынных улиц и страх перед случайным прохожим (как всякий город во мгле, без коммуникаций, Москва была полна фантастических рассказов о грабителях) — все это не шло для Муси Бабановой в сравнение с восторгом и сладким ужасом, который она испытывала на репетициях Мейерхольда.

Партнер ее, Игорь Ильинский, был блестящ, эмоционален, капризен и смел. Он не боялся отчаиваться, даже плакать на репетициях, но не боялся и вступать в пререкания с Мастером. Он умел следовать режиссерскому показу, но



не был лишен артистического своеволия. Мейерхольд радовался его таланту, иногда уступал; вопреки позднейшей легенде, он легко принимал талантливые импровизации актеров. Он терпеливо, скрупулезно добивался почти цирковой слаженности игры пылкого Брюно и его медлительного бессловесного наперсника, писаря Эстрюго, которого играл Зайчиков. Сорок лет спустя Игорь Владимирович расскажет, как про себя он старался «заземлить» задания Мейерхольда, сделать их «психологически реальными»[2]. Его эксцентрика покоилась на фундаменте живой, реалистической фантазии, которая впоследствии сделает его одним из самых органичных актеров Малого театра.

Ни тогда, ни после Бабанова не обнаружила стремления реалистически расшифровать для себя блистательные показы Мастера.

Мейерхольду шел сорок девятый год, но был он, как никогда, одушевлен, темпераментен и виртуозно точен в своих режиссерских демонстрациях. Может быть, освобождение от каменной десницы императорской Александринской сцены тут сказалось («Маскарад» Мейерхольда, сыгранный премьерой в последнюю ночь русского самодержавия, стал ему великолепным и мрачным надгробием). Может быть, молодящая радость свободного эксперимента с талантливым юным народом «лаборатории». Может быть, наступающая великая любовь его к одной из учениц — Зинаиде Николаевне Райх. «Это все у вас не выходит потому, что вы близоруки, — весело говорил он Ильинскому. — Внимательно смотрите за мной и повторяйте. Тогда все выйдет»[3].

Муся Бабанова именно так и делала. Она внимательно смотрела, и в этом теперь был весь смысл ее жизни. Она увидела воочию и влюбилась навсегда в то чудо театра, которое являл ее глазам Мастер: *чудо преображения жизни в игре*.

По свидетельствам современников, да и по собственным ее воспоминаниям, меньше всего внимания уделял Мейерхольд исполнительнице Стеллы. С нею он вроде бы и вовсе не работал. Но поскольку Стелле все же надлежало занимать центральное место в действии спектакля, находясь в непрерывных подвижных отношениях с прочими его участниками, остается предположить, что Мейерхольд и ей определил прихотливую линию перемещений на станке,

Всеволод Эмильевич Мейерхольд

зафиксированную впоследствии в режиссерском экземпляре. Послушание и точность, с какими она выполняла любые задания, сделали процесс обучения почти незаметным для окружающих. Юная дебютантка старалась тихо, про себя, никого не посвящая в свои недоумения. «Она страдала молча и работала, как мышь, которой поручили вертеть молотилку», — напишет о ней Аксенов.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Я недавно перечитала пьесу — какой ужас! Как я могла играть эту гадость! К счастью, я ничего этого тогда не понимала.

И никто из нас, наверное, не понимал Мейерхольда — это был великий его эксперимент. Единственный, кто понял гротеск, был Ильинский — фарс Мейерхольд давал в гротескном исполнении, и Ильинский снимал все сало, которое есть в пьесе. Я иногда забывала играть и любовалась им, как зритель. С нами он был тогда высокомерен. Я была девчонка — худая, бледная, некрасивая, но цепкая. Вскакивала ему на плечи, а он раскачивался, чтобы меня сбросить. Не тут-то было!

Ленинградским друзьям Мейерхольда — Гвоздеву, Мокульскому — нравилось, что я женщину не играла. А честно говоря, я была актерски неопытная, просто дура, не понимала, что я делаю и для чего. Слушалась Мейерхольда, и все.

Трудная сцена, он загорается, вскакивает, и начинается представление. Всё замирает, все забывают, где они, что они, все разевают рты и глотают это блаженство.

Я выходила на улицу и думала: «Господи, несчастные люди, едете на трамвае, идете в магазины — и не испытали блаженства, не видели великого искусства, — как мне вас жаль!» Я шла домой счастливая, потому что я видела гениальную игру. Я могу только сказать: я видела гениальную игру. То, что он ставил, — да, я понимала: ах, как лихо он это делает! Но ведь самая прелесть была, когда он сам играл!

Один только Ильинский в «Рогоносце» и в «Лесе» и приближался к Мейерхольду.

Больше на моей памяти никто к нему приблизиться не мог. В нем заложен был такой темперамент адский, и чем он старше становился, тем сильней. А может быть, он накопил столько опыта...».

Если случается с человеком, что, найдя свою судьбу, он принимает ее однажды и навсегда, то так случилось с Мусей Бабановой в дни «Великодушного рогоносца» в холодном зале на Новинском бульваре, 32. Все, что происходило потом в долгой и трудной жизни Марии Ивановны Бабановой — все странное и мало понятное окружающим, — было заложено в этой первой встрече ее с искусством, с самою собой, с Мастером. Ее жизненное предназначение — театр — открылось ей через Мейерхольда и накрепко с ним связалось.

О собственном своем месте в театре Бабанова тогда еще не помышляла. Она не успела вкусить ни отравы личного сценического успеха, ни радости перевоплощения. Повинуясь своей природе, она стремилась к игре, и эта высокая Игра явилась ей в образе Мейерхольда. Другие могут вспоминать его седеющим, горбоносым, сутуловатым, стремительным, живописно наряженным в шинель и обмотки, изнутри озаренным — отдельные черты облика. Для Бабановой он остался Мейерхольдом, — этим сказано все. Трезво, подчас иронично зоркая, даже злопамятная к мелочам жизни, на Мейерхольда она это

не распространяет, не помнит даже, как и когда увидела его в первый раз. Просто он ударил в ее жизнь, как молния, и озарил смысл существования. Это было важнее, чем тяжелая клетка с птицей, которой Мейерхольд нагрузил Стеллу, чем общая неясность роли, которой она ужасалась наедине с собой. Зато на репетициях она была вся внимание и с первой подачи брала любое указание Мастера, как на спортплощадке.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Я привыкла выполнять все, чего требовал Мейерхольд. Я никогда не задумывалась: больно — больно, опасно — опасно. Вот, видите, косточка на ноге торчит. Потом расскажу, как я ее вывихнула. Но он был для меня безоговорочным авторитетом: прыгать — прыгала, съезжать — съезжала. Этого от него не отнимешь, да и от меня тоже».

Ни Мейерхольд, одушевленный постановкой блестящего дуэта Ильинского и Зайчикова, ни послушная Стелла не думали о том, что на этих репетициях готовится не только манифест «левого» театра, но и чудо «новой актрисы» — Бабановой. Ею никто особенно не восхищался, но никто за нее и не волновался. Для волнений и радостей было много других поводов.

Ближе к премьере большинство участников спектакля вообще перестали уходить домой: под утро станок превращался в импровизированные нары. Только Муся Бабанова продолжала регулярно совершать длинный и небезопасный путь в Замоскворечье. Левизна левизной, а спать надо в собственной постели, возможно, думала благонравная исполнительница Стеллы, оскользаясь в обтаянных сугробах: в Москве пахло уже весной.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Знаете, чему меня научили дома? Двум вещам: я всегда спала только в собственной постели (кроме гастролей, конечно) и никогда не была должна ни одного рубля. Другим давала — пожалуйста, — но не занимала».

Этот страстный консерватизм навсегда сохранит Мария Ивановна Бабанова, и он убережет ее от всех искушений милой актерскому сердцу богемы гораздо надежнее, чем изобретенная тогда научная организация труда — НОТ.

...Тут-то, к концу работы над «Рогоносцем», сказал свое слово «великий немой» здания «б. Зон» — электрический счетчик, недаром упомянутый летописцем театра Аксеновым: «Первым вспомнил о нем МОГЭС и прочел его злокозненные показания, легшие в основу страшнейшего счета и ультиматума об уплате соответствующей контрибуции. Театру Актера приходилось оплачивать всю энергию, зарегистрированную счетчиком со дня Февральской революции и, как выяснилось потом, накаливавшую лампы и печи не только разнообразнейших театров, квартировавших в помянутом помещении, но почти и целого квартала. Нужны были деньги, нужны были сборы...»[4].

Так случилось, что Мейерхольд снова получил в свое распоряжение сцену ветшавшего и разрушавшегося здания на Большой Садовой, 20, где в три репетиции, в буквальном смысле вывернув наизнанку хлам старых декораций, поставил «Нору» Ибсена. Скандальный этот спектакль был зарницей перед явлением «Рогоносца».

От Новинского, 32, до Большой Садовой, 20, было не так уж далеко, но по тем малоавтомобильным временам не так уж и близко. Можно представить себе, как глазели москвичи на диковинное сооружение, двигавшееся по Садовому

кольцу, вернее всего, лошадиной тягой! Предназначенное для вольного воздуха, со своими колесами, решетчатыми крыльями, стремительными диагоналями раскосов, оно было водружено на захламленной сцене бывшего шантана, познавшего превратности судьбы. Последняя ночь перед премьерой ушла на окончательную расчистку авгиевых конюшен: в сценические люки летели холщовые стены павильонов, раскрашенные падуги, кулисы, мебель — блеск и нищета старого театра. Когда она была сброшена «с корабля современности», открылся кирпичный брандмауэр, какие-то трубы — то ли отопления, то ли канализации — непрезентабельная изнанка сцены. Ильинский плакал и требовал, чтобы ее прикрыли хотя бы старыми юбками Поповой: ему надо было откуда-то выбегать. Бабанова, как всегда, не требовала ничего. Впрочем, прозодежду ей разрешили разнообразить тонкими шелковыми чулками под высокие башмаки: ведь Брюно любил демонстрировать односельчанам скрытые прелести своей жены. Ильинский получил пушистые красные помпоны, которые так шли к его детскому лицу деревенского поэта, одержимого фантомами своей удивительной ревности.

Двадцать пятого апреля театр открыл двери зала, нацеленного прямо на отверстую сцену без занавеса, рампы и кулис: такого театральная Москва, не обиженная экспериментами, еще не видывала. В восемь часов военные прожекторы, заменившие рампу, ударили в игровую площадку, на нее взлетела Бабанова, и москвичи впервые услышали ее голос — «высокое сопрано», как обозначил его Мейерхольд. В восемь часов две минуты тридцать секунд, уронив в ладони золотую голову, Стелла повисла на руках у Кормилицы, горестно причитая об отлучившемся ненадолго Брюно. В восемь часов двенадцать минут откуда-то из недр театра, от актерских уборных, донесся призывный вопль влюбленного мужа: «Ого-го-го-го, Стеллум!» — и Игорь Ильинский, легко преодолевая голосом и бегом оголенное пространство сцены, взбежал по лесенке к умозрительному окну, где тосковала верная Стелла. Мгновенный дуэт поцелуев, бессмысленного лепета любви, нежного касания щек, вензелей, чертимых в воздухе пальцами, — вся эта наивная азбука страсти, выраженная с театральной отчетливостью, переходила в игру шутливых погонь и беготни по лестницам и скатам станка, пока Брюно, подхватив на плечи Стеллу, не пускался по кругу, а заботливая кормилица мчалась за ними, на ходу норовя почистить щеткой штаны своего обожаемого питомца...

Театр имени Мейерхольда на Триумфальной площади (здание театра «б. Зон»)

25 АПРЕЛЯ 26

Г. В. Т. М.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ВЫСШИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ

ВОЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ **В. С. МЕЙЕРХОЛЬДА**

В ПОМЕЩЕНИИ

ТЕАТРА-АКТЕРА ВЫВШ. ЗОН

2 ТОЛЬКО 2

СПЕКТАКЛЯ, ПОСВЯЩЕННЫХ

1622 **МОЛЬЕРУ** 1922

ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ

ФАРС в 3 актах **КРОМЕЛИНКА**, перевод **М. АКСЕНОВА.**

ПРЕМЬЕРА СЕЗОНА 1921-22 г. В ПАРИЖЕ

ПОСТАНОВКА **МЕЙЕРХОЛЬДА**

ВЕЩЕСТВЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ РАБОТЫ СОБСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ ПО ЧЕРТЕЖАМ и ЭСКИЗАМ ПРОФЕССОРА Г. В. Т. М. **Л. С. ПОПОВОЙ.**

Режиссеры-лаборанты **БАБАНИН и РЕПНИН.**

ИГРУ ПОКАЗЫВАЮТ:

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД и

СТУДЕНТЫ МАСТЕРСКОЙ: Бабанова, Бересков, Добринер, Зайчиков, Инкижинов, Ильинский, Карабанов, Лосев, Соченкова, Суханова, Темерин, Терешкович, Хрущов и студенты 1-го курса Г. В. Т. М.

Оставшиеся от предварительной записи БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ в кассе театра Актера и в Петровской и Арбатской театральных кассах.

Начало в 8 час. вечера.

Директор Государственных Высших Театральных Мастерских В. Весоонов. Администратор В. Арков.

Афиша первого представления
«Великодушного рогоносца»

Когда полвека спустя перелистываешь рабочие, «помрежские» экземпляры «Рогоносца» или читаешь сводный режиссерский план — кропотливую работу, проделанную сотрудницей Мейерхольда Н. В. Григорович, — с удивлением обнаруживаешь две черты работы Мастера над спектаклем. С одной стороны, акробатическую, цирковую, музыкальную — назовите, как хотите, — слаженность всех частей: в полном смысле партитуру, размеченную по минутам и секундам. С другой стороны, ту самую психологическую точность, которую он и обещал ученикам, коли они сумеют эту партитуру осуществить. Призыв «внимательно смотрите за мной и повторяйте, тогда все выйдет» — относился равно и к тому и к другому.

Слаженно, дисциплинированно было буквально все, например «подбор голосов в женских сценах: М. И. Бабанова — Стелла — высокое сопрано, М. Ф. Суханова — Флоранс — лирико-драматическое сопрано, Соченкова О. С. — Корнели — меццо-сопрано и З. Н. Добринер — Кормилица — контральто»[5].

Вращающиеся двери, ветряк, красное, белое и черное колеса аккомпанировали стремительным поворотам страстей, выражавшихся почти цирковым образом — в пощечинах, кульбитах, чечетке, в целом каскаде трюков. Приведем наугад изображение первого же порыва ревности Брюно, когда, демонстрируя красоту жены ее кузену, он ставил Стеллу на возвышение, открывал ей грудь и тотчас же закатывал звонкую пощечину обалдевшему Петрю, вызывая вращение всех трех колес динамической конструкции[6].

Но сами эти повороты страстей, лишенные не только всякой физиологической грузности, но и всякого груза психологизма, были психологически же неопровержимы, театрально выражены, расцвечены и вышучены во множестве изящных подробностей. Скабрезность сюжета, «снятая» спортивной целесообразностью зрелища, превращалась в свою противоположность: в демонстрацию возможностей нового человека, порвавшего с миром безумных, собственнических, животных страстей и свободного для игры сил в некой новой индустриализованной коллективности.

Конструкция Поповой, мизансцены Мейерхольда, ловкие тела актеров вызывали ассоциации с утопической «машиной времени», уносящей далеко

Стелла

вперед. «Вот спектакль, от которого будут вести летоисчисление будущие театральные архивариусы... В самом деле. Представьте себе театр этак лет через десять, когда будет закончена электрификация России», — писал М. Загорский, и воображению критика рисовалось некое фантастическое сооружение, отменяющее театральное здание и стеснительную сцену, электрическая *театральная машина*, по которой «снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают, точно, уверенно, без перебоя десятки и сотни комедиантов, овладевших своим мастерством и соединяющих в себе ловкость и меткость циркачей, находчивость и остроумие эксцентриков, силу и размах страстей подлинных трагиков, остроту характеристик и глубину перевоплощений, свойственную сегодня только талантам, исключительно одаренным»[7].

А пока электроэнергии не хватало, и Мейерхольд, скрывшись за конструкцией, собственноручно крутил колеса, раскрашенные Аксеновым.

К. Рудницкому принадлежит остроумное замечание, что трагифарс Кроммелинка был поставлен Мейерхольдом в жанре утопии. Современники писали о «горном воздухе» спектакля, о «широком просторе нового будущего человечества»[8].

«Великодушный рогоносец» вышел в год пятилетия революции в ряду других блистательных премьер, важных для движения театра: «Принцессы Турандот» и «Гадибука» Вахтангова, «Федры» Таирова. Но даже на этом празднике искусства сохранял он свою особость. Среди разрухи и недостач начала двадцатых спектакль был отважным чертежом завтрашнего дня.

Жизнь, поднятая на дыбы революцией, была разнообразна в своем выражении, полна противоречий и поисков. Ничто еще не устоялось и не улеглось. Бедным — да, но одноцветным это время никак не назовешь. Все было стронуто с места, все — начиная с убранства улиц — живописно, ярко, пестро. В стране, пережившей две войны — империалистическую и гражданскую, — объем и накал культурной жизни поражает.

Вот несколько почти случайно выбранных примеров — малая часть разнородных фактов культурной жизни 1922 года, дающая лишь отдаленное представление об организационных заботах, новых начинаниях, отношении к культурным ценностям прошлого, фактов, среди которых наша героиня начинала свою театральную, а следовательно, настоящую жизнь.

6 января. Было сообщено о решении Президиума ЦК Всероссийского Союза работников просвещения и искусства отчислять от зарплаты членов Союза 5% в пользу голодающих.

23 января. Утверждено положение о Государственном физикотехническом рентгенологическом институте, возглавляемом академиком А. Ф. Иоффе.

В январе открылась Государственная филармония и была организована Государственная академия художественных наук (ГАХН).

9 февраля. Состоялось постановление ВЦИК «О передаче Отделу по делам музеев и охране памятников искусства и старины части сумм, вырученных от продажи музейных ценностей». Эти средства используются для борьбы с голодом.

22—27 февраля. Состоялся Первый Всероссийский съезд по ликвидации неграмотности.

22 февраля. Было принято постановление СТО «О забронировании за Центральной комиссией по улучшению быта ученых особого фонда пайков» для снабжения научных специалистов.

24 февраля. Собрание студентов-коммунистов вузов и рабфаков Краснопресненского района выразило протест против забастовки профессоров в некоторых вузах столицы.

19 марта. Начала работать Шаболовская радиостанция с сети 150-метровой башни оригинальной конструкции, построенной инженером В. Г. Шуховым.

На 1 апреля, по данным Главпрофобра, в РСФСР насчитывалось 2558 вузов, техникумов, профтехшкол фабзавуча, курсов и учебно-показательных мастерских. В них 365 195 учащихся и 46 044 преподавателя.

25 мая. Открылся Кустарный музей после четырехлетнего перерыва.

В мае вышел первый сборник «Серапионовых братьев» в издательстве «Алконост». В Москве зарегистрировано в это время 220 частных издательств.

5 июня. Вышел первый номер киножурнала «Киноправда» — о работе Центральной комиссии помощи голодающим при ВЦИК и процессе эсеров. Режиссер Дзига Вертов.

18 июня. Открылся Дом ученых.

22 июня. Декретом ВЦИК и Совнаркома в условиях нэпа был восстановлен местный налог с публичных зрелищ и увеселений. От уплаты освобождаются зрители представлений, имеющих агитационно-пропагандистское, политико-просветительное и художественно-познавательное значение.

10 июля. В Большом зале Консерватории состоялся диспут о «Смене вех».

17—20 августа. Прошел Первый Всероссийский съезд египтологов.

27 августа. Вышел первый номер журнала политической сатиры и юмора «Крокодил».

14 сентября. Труппа Художественного театра выехала на гастроли за границу.

В октябре вышли книга стихов Есенина «Избранное» (Госиздат) и второй том Собрания сочинений Маяковского (издание «Международной ассоциации футуристов»).

12 ноября. Был заложен памятник К. А. Тимирязеву на Тверском бульваре.

21 декабря. Был представлен на обсуждение Московского архитектурного общества, представителей ведомств и профсоюзов проект «Новой Москвы», составленный под руководством академика А. В. Щусева.

31 декабря. Опубликовано воззвание Чрезвычайной комиссии по борьбе с детской беспризорностью, призывающее москвичей оказывать всемерную помощь детям.

Между переписями 1920 и 1923 годов самодеятельное население Москвы возросло на 230 000 человек, то есть на 40,8%. «Число рабочих выросло незначительно, зато громадный рост: хозяева с наемными рабочими (более, чем в 7 раз), хозяева без наемных рабочих и прислуга». Был нэп.

Двадцать пятого апреля того же 1922 года скромная дебютантка Муся Бабанова вышла под вечернее небо Триумфальной площади знаменитой актрисой. Не то чтобы она об этом не знала, но чувство отчаяния от своего несовершенства, которое будет преследовать ее всю жизнь, пришло тогда же.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Я ненавидела «Рогоносца». Ненавидела весь этот театр Зона с грязной задней стеной, с грязными неприкрытыми карманами сцены — все это заведение было прежде сомнительным, с отдельными кабинетами, картами... Я понимала, что провалилась».

Н. АГИШЕВА

Хотелось броситься под трамвай, но трамваи ходили нерегулярно и тащились еле-еле. «Ого-го-го-го!» — неслось над площадью. Бесшабашные друзья Ильинского, успевшие с выгодой продать несколько контрамарок на сенсационный спектакль, поджидали Брюно, чтобы отправиться в кофейную поесть пирожков на вырученную сумму.

Если бы самый компетентный оракул предсказал тогда Бабановой, что настанет день, когда она сама уйдет от Мейерхольда, она бы не поверила. Разве прилежанием и послушанием не заслужила она вечное право смотреть, как Мастер, взлетев одним прыжком на подмостки, начинает свой волшебный показ?

Стояла весна, и, несмотря на отчаяние, жизнь простиралась впереди.

Понадобилось немного времени, чтобы в сутолоке оглушительного, отчасти скандального успеха, который выпал на долю манифеста мейерхольдовской мастерской, постепенно стало проясняться, что самая бессловесная из учеников и учениц была и самой своевольной. Слова Мейерхольда, сказанные после экзамена: «Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно», — оправдывались прямым и недвусмысленным образом.

С. Третьяков. «Великодушный рогоносец»

«Я не театритик, даже не спец по глядению пьес, я не столичный, не на моих глазах проходила театральная работа последних лет...

Не люблю театров и очень редко бываю в них. Больше люблю смотреть, как чинят паровозы, асфальтируют улицы, строят дома, взлазят на телеграфные столбы и натягивают проволоку...

Производственные процессы, интерес к вещи в ее утилитарном назначении, к приемам ее построения характерен для наших дней...

«Рогоносец» удовлетворяет. Он репетиция, над которой носится запах работы. Его прозодежда не отвлекает в психологию, быт и историю».

Разумеется, Сергей Михайлович Третьяков прибеднялся: он действительно недавно приехал с Дальнего Востока, но был больше чем «спецом» — он был идеологом «левого» искусства. В этом качестве, а не только в качестве литературного помощника, преподавателя слова и драматурга станет он вскоре своим человеком в театре у Мейерхольда. Мало было в «левом» искусстве людей такой аскетической, четкой крайности, как он. С этой позиции он и разглядел отличие Бабановой, ее нечаянное своеволие на сцене.

В спектакль чистой эксцентрики и экономичного, «тейлоризованного» жеста Бабанова вносила неистребимо личную ноту:

«Интонации Стеллы зачастую импрессивно-психологичны, что сдвигает спектакль в сторону психологизма и нарушает чувство мастерской», — написал блюститель сценического конструктивизма осудительно. Формула новизны «Рогоносца» выражалась для Третьякова двучленом «Иль-Зай» — «двухтелый» персонаж Ильинского и Зайчикова, после которого скучны «однотелые» персонажи других спектаклей[9]. Не все готовы были с ним согласиться.

А. Гвоздев. «Иль-Ба-Зай»

«В это определение необходимо внести существенную поправку: нельзя забывать о Бабановой, незаменимой партнерше Ильинского и Зайчикова...

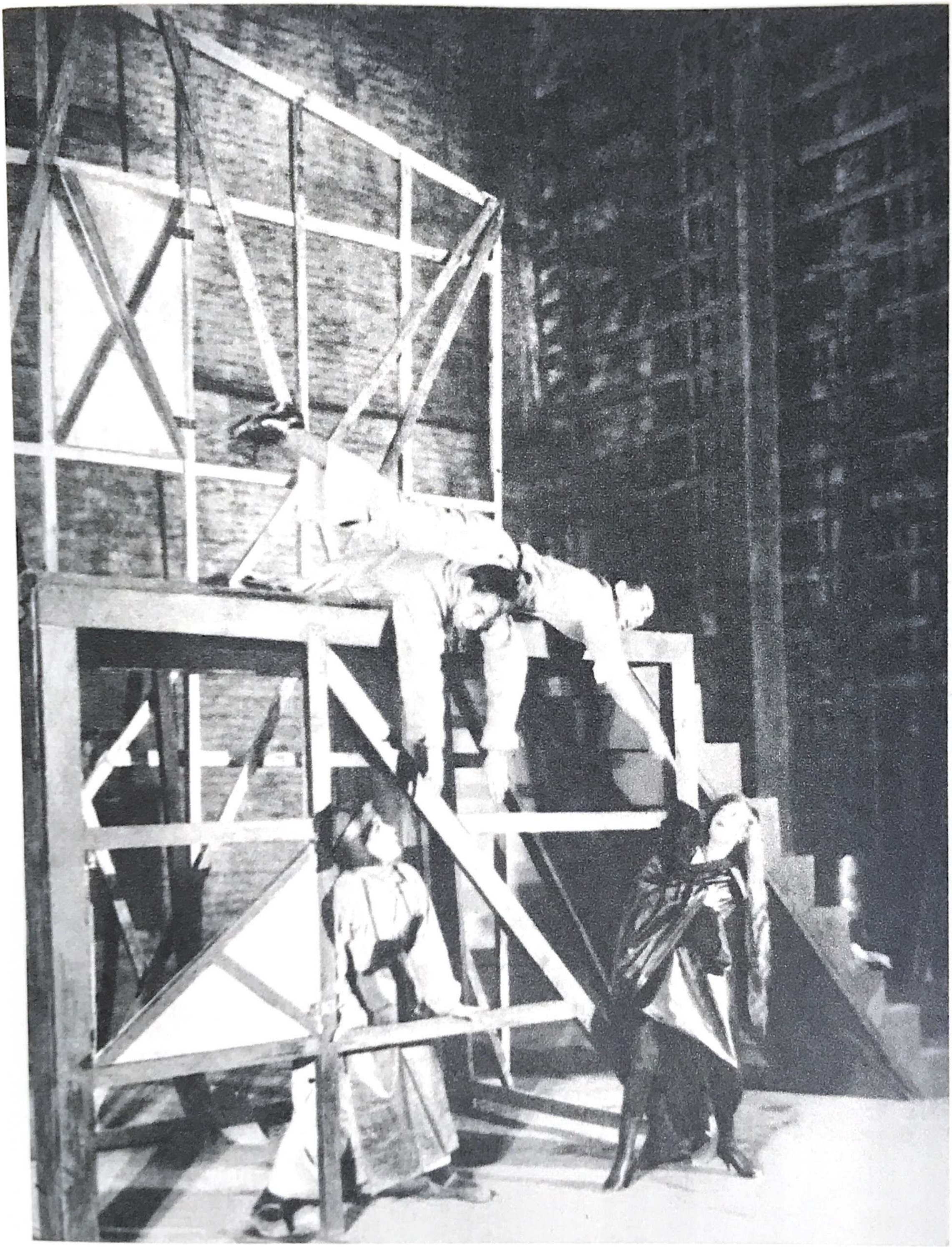
Стремительность и гибкость Ильинского находят свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков

создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей».

Речь шла не просто об удаче трех актеров, а — ни больше ни меньше — о формуле «нового театра XX века». И сопоставлял молодой и серьезный ленинградский ученый юную дебютантку не с ее сверстницами, а с самой великой, непревзойденной Элеонорой Дузе, живым олицетворением театрального гения:

«О Дузе можно писать, что в «Норе» она переживает всю свою биографию, «стоя совершенно en face к публике, у самой рампы»(Гвоздев цитирует воспоминания Кугеля. — *М. Т.*). Но о Бабановой хочется рассказать, как она стремительно съезжает по скату, растягивается, поворачивается к двери, начинает ногой играть с дверью, затем повертывается лицом к публике и оказывается сидящей на полу в детски-наивной, ясной и радостной позе. Но все это происходит в одно мгновение, и слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо, иначе — выхода Бабановой на сцену»[10].

Общий вид конструкции «Великодушного рогоносца»



«Великодушный рогоносец». Работа актеров на конструкции

Но если для Третьякова, демонстративно предпочитавшего театру зрелище депо или стройки, Бабанова нарушала «чувство мастерской», то с точки зрения традиционного театра в ней воплотилась еще непонятная, почти угрожающая новизна.

В. Юренева. Бабанова

«Двухэтажный скелет. Два вращающиеся круга...

Фабричный свисток вызывает свет прожектора и начало.

По боковой лестнице ловкими уверенными ногами, в высокозашнурованных советских башмаках вбегает тоненькая фабричная девочка.

Синяя, короткая, грубая прозодежда. Круглое, злое личико. Скромный лен обильных волос. Две окаменевшие фиалки — глаза...

Так появляется новая актриса, актриса Бабанова. Ее имя сегодня еще никто не знает, но в завтра оно уже вписано, как начало молодой плеяды актрис.

Актрис, волшебно зародившихся и выросших в деревянной сухоте конструкций, под пронзительным глазом прожектора, на оголенной сцене. Вне занавеса, кулис, всех тайн прежнего театра.

Актрис, ничего не взявших от него.

Впечатление необычное. Невинный возраст, простецкость внешнего вида и неожиданная уверенность, зрелость игры. Ни тени волнения, неумелости первого выхода...

Основа ее игры — ритмы, сухие и четкие, как конструкция. Не ритмы речи, слов, пауз — нет, ритмы лестниц, плоскостей, пространства.

Слов мало. Как говорится — кот наплакал. Роль строится движениями, слова бросаются в публику всегда с одинаковой силой, как мяч в цель.

Никаких модуляций crescendo, piano. Психологии...

Ноги ее приучены не к легкой покатости сцены, а к головокружительным каскадам ступеней, спусков, мостов, подъемов.

Роль развивается, крепнет, созревает безудержно, бурно и планомерно.

Только что невинно говорившая с птичкой, она уже женственно радуется возвращению мужа, пылко и преданно мучается его ревностью. И вот она уже среди атакующего ее стада синих мужчин, яростно отбивается от них ураганом звонких пощечин. Еще немного — и ее уносит из-под супружеского крова на своем плече возлюбленный. Мстительную, точно приросшую к нему, маленькую пленительную ведьмочку, со струящейся белой волной волос и тяжелым, неподвижным голубым взглядом.

Бабанова работает и шагает дальше под зорким, заинтересованным вниманием московской публики...»[11].

Такой увидела Бабанову настороженным глазом актрисы и женщины Вера Юренева. Она не была ретроградкой—упаси боже, она и сама зажигательно сыграла мятежницу Лауренсию в пламенном революционном «Овечьем источнике» Котэ Марджанишвили в Киеве. Но здесь было нечто другое, новое. Почти пугающей была в Бабановой ее зрелость, ее сразу достигнутое совершенство. Это ощущал даже Мейерхольд. Магическое «если бы» сцены мгновенно преображало робкую ученицу в уверенного мастера, владеющего «всей математикой нового театрального искусства». Поистине, ее никто ничему никогда не учил. Мейерхольд дал идею, дал форму. Она сразу заполнила ее своим громадным, нерассуждающим даром, своею личностью.

«Великодушный рогоносец».
В роли Стеллы

Первый портрет Бабановой, увиденный разными людьми с разных исторических точек, в профиль и фас, напоминает разложенные на ракурсы кубистические портреты Пикассо. Он неслиян, остр, парадоксален.

Пройдет немного времени, впечатления отстоятся, Бабанова явится в других спектаклях, и внезапный феномен ее определится в главных своих чертах: в полноте внутренней жизни, от века свойственной русским актрисам, выраженной, однако, в точной партитуре движения и звука, принесенной эпохой «левого» театра.

Пока же «новая актриса» озабочена была тем, чтобы и в быту своем, отряхнув прах театрального каботинства, стать «новой женщиной». Это давалось ей, впрочем, без особого труда. Гардероба для сцены ей не требовалось, а распространенная тогда практика работы в нескольких театрах сразу давала возможность скромного приработка. Неугомонный Ильинский умудрялся совмещать не только разные театры, но разные школы и направления. Бабанова, преданная Мейерхольду, так далеко не шла и вполне коммерчески выступала в Государственном театре для детей. Впрочем, и там она работала добросовестно: Ильинский веселил ребят в роли медведя Балу в «Маугли», она грациозно изображала лань. В «Щелкунчике», предвосхищая будущие свои роли, она играла мальчика Фриди. «У М. Бабановой были настоящие мальчишеские повадки, угловатые движения, задор»[12], — писал С. Игнатов, будущий известный профессор-испанист. Все, кому предстояло стать знаменитыми, были еще в начале; все только начиналось, и Бабанова начинала вместе со всеми.

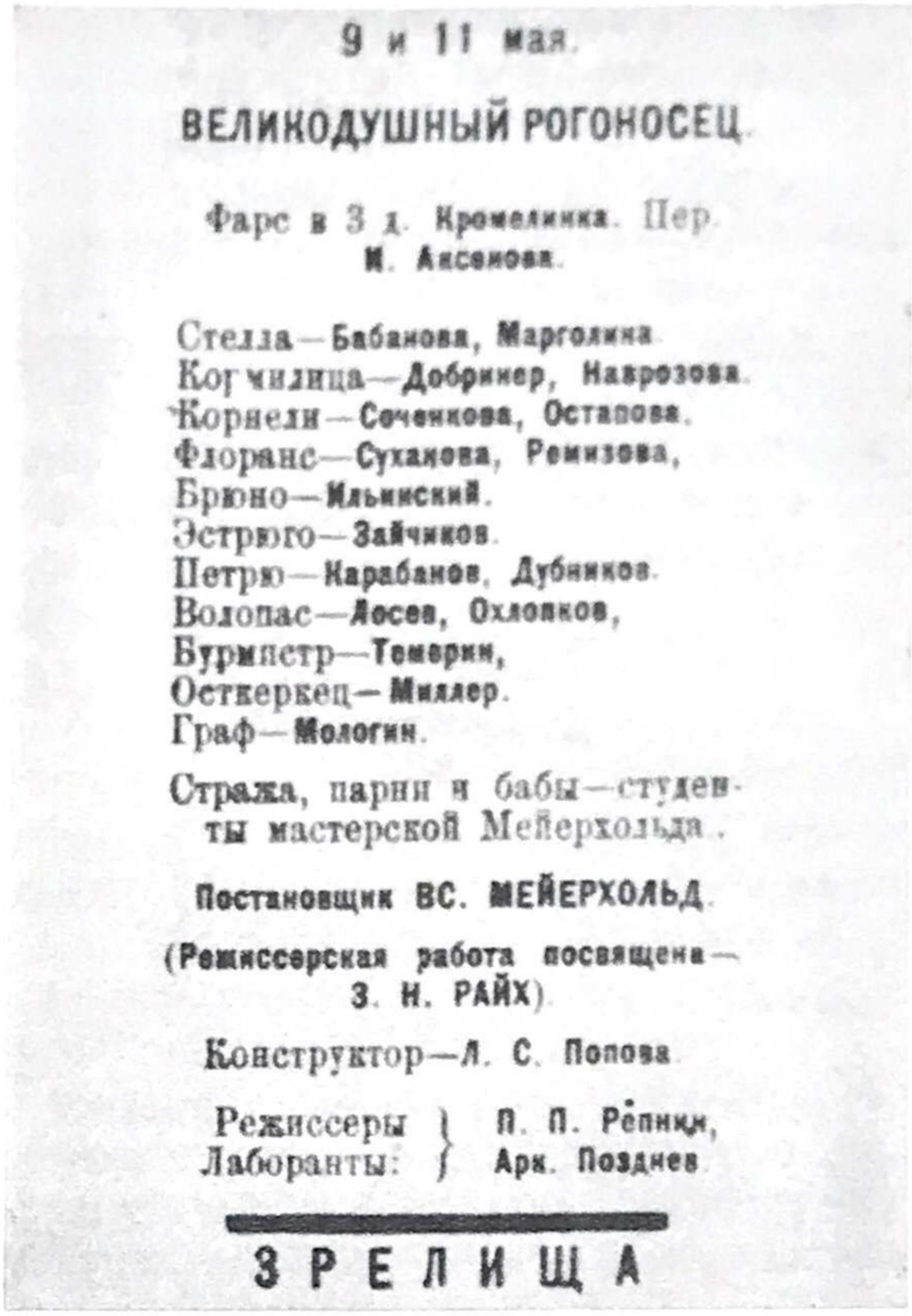
Личная жизнь, надолго пренебреженная обществом ввиду грандиозных задач строительства нового мира, Мусю Бабанову не слишком отвлекала. Другие непоследовательно влюблялись, тайно ревновали — она была спокойна в своем замужестве, как в дружбе. Этот ранний брак распался так же, как возник: без глубоких драм и больших страстей. Мужа послали в Семипалатинск, она уехала с театром на гастроли «в другую сторону́», отдавши, как многие тогда, предпочтение делу перед личной жизнью.

Родословная русской актрисы, начавшаяся от крепостных времен, ее зависимость от благоволения, а порой и от кошелька «поклонников», оставила по себе в истории горечь униженности. Все, что было описано Островским в «Талантах и поклонниках» или Чеховым в «Чайке» («образованные купцы будут приставать с любезностями»), выглядело в быту еще менее приглядно. «Груба жизнь!» Ермолова или Комиссаржевская могли быть предметом поклонения, профессия в целом оставалась под подозрением. Слишком часто за право выйти на сцену приходилось расплачиваться женским достоинством.

Бабанова «отреклась от старого мира», как пелось в «Рабочей Марсельезе», и решительно отряхнула его прах. Тринадцати лет она сняла золотой крестик и отказалась ходить в церковь. В театр она вступила в ореоле женского равноправия и эмансипации.

Женское достоинство полагалось теперь в деле, в профессии; театр и был ее делом, ее профессией, ее равноправием. Совершенная преданность Мастеру не заключала в себе ни женских притязаний, ни женского кокетства, ни ревности — он был для нее богом театра. А страсть ее была отдана театру. Безраздельно.

Это была столько же личная, женская особенность Бабановой, сколько и особенность исторического момента. Муся Бабанова реализовала ее сполна.



Если какой жизненный опыт и сквозил в нерассуждающей готовности, с какой любящая Стелла исполняла безумные фантазии Брюно, то это был опыт ее собственной готовности воплотить любые театральные фантазии Мастера. Она не знала силы своего таланта и чувствовала себя созданием мейерхольдовского гения.

Надо думать, что Мейерхольд терпимо отнесся в то время к спорам, вспыхнувшим вокруг золотоволосой Стеллы. «Великодушный рогоносец» был его манифестом, его собственным дерзанием, и дискуссия, разразившаяся между наркомом просвещения Луначарским, усмотревшим в спектакле «издевательство над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью», и наркомом здравоохранения Семашко, увидевшим в нем «красоту души и сердца любящей женщины», занимала его в тот момент куда больше. Бабанова не слишком мешала замыслу своей непрошеной человеческой нотой.

На программке спектакля стояло, впрочем, посвящение Зинаиде Райх, и это могло бы, как удар меди в оркестре, возвестить Мусе Бабановой вступление темы Судьбы. Но она была несуеверна.

Между тем Мейерхольд после «Рогоносца» определил Бабановой, как и некоторым другим своим ученикам, числиться в труппе Театра Революции — в 1922 году он принял на себя руководство им. Театр Революции был

Посвящение спектакля Зинаиде Райх. Из журнала «Зрелища». 1922 год

очередным плодом реорганизации: он был создан на основе передвижного Театра революционной сатиры, сокращенно — Теревсат. Театр отвоевал себе помещение бывшей Оперетты Потопчиной, близ Никитских ворот. Как-то так получалось, что брезгливой, строгой и «левой» Бабановой все время приходилось выступать на каких-то сомнительных в прошлом подмостках: новых театров было много, но здания-то были старые. Мейерхольд согласился возглавить новое дело, в которое кроме учеников пришли и кое-кто из незлобинцев, работавших с ним на Садовой. Среди учеников Мейерхольда был и молодой талантливый Дмитрий Орлов со своей красивой и светской женой Богдановой — с ним рядом проведет Бабанова много лет в театре на углу Большой Никитской улицы и Малого Кисловского переулка. Был здесь и долговязый Николай Охлопков — партнер по «Рогоносцу», где он играл Волопаса. Через двадцать с лишком лет он возглавит этот театр.

«Здесь... я постараюсь найти среднюю равнодействующую между заплесневелыми и отжившими традициями Академического Малого театра и моими крайними экспериментальными исканиями в театре на Садово-Триумфальной» — в таких словах запомнилось тогдашнему управляющему театра З. Дальцеву обращение Мейерхольда к труппе 20 июня 1922 года[13]. Задачей была доступность «для массовика-зрителя».

Так или иначе, но Театр Революции должен был приспособить дерзостный авангардизм Мейерхольда для нужд более общедоступного, более массового зрелища, рассчитанного на агитвоздействие и пролетарскую аудиторию: значительную часть своих билетов он распределял по заводам и фабрикам, бесплатно*. Это не означало усреднения художественного уровня. Одну из первых же пьес театр заказал немецкому экспрессионисту Эрнсту Толлеру, который отбывал срок в баварской тюрьме; там и выполнил он заказ театра. Интернационализм — теоретический и практический — был одним из самых заметных цветов в спектре эпохи, и Театр Революции стал его глашатаем.

Сама организационная структура Театра Революции призвана была выразить его особость среди прочих зрелищных предприятий Москвы. При театре создан был политсовет. «В него входили ряд партийцев, персонально представители районных организаций, Красной Армии, вся руководящая верхушка театра, представители месткома, ячейки, школы юниоров»[15]. Местком, партячейка были тогда в театре новшеством. Театр освобождался от гнета коммерции. Школа юниоров брала за образец не студию, а фабзавуч — школу фабрично-заводского обучения («непрерывная производственная практика, социальный отбор»). При ней была еще школа-мастерская, «прорабатывавшая методы вещественного оформления». Слово «прорабатывать» означало «изучать», и она готовила, разумеется, «конструкторов», а не художников сцены. Местком обеспечивал участие в делах театра всех его служащих. Политсовет должен был отстаивать революционную линию внутри и вовне.

Театр Революции, как и театр самого Мейерхольда, стремился научно, лабораторно подойти к изучению своего зрителя, не говоря уже об актерах. Он исповедовал НОТ — научную организацию труда. Актерская богема считалась не просто злейшим — она была отъявленным классовым врагом, подлежащим уничтожению.

* Вот некоторые цифры: из 129 спектаклей сезона 24 были бесплатными, из 107 000 зрителей 66 000 получили бесплатные билеты[14].

В архиве сохранился реликт НОТ — «квалификационный лист артистов Театра Революции». Имя Бабановой стоит в нем на заглавном месте. Из ста возможных баллов (по двадцати показателям) она получила 98, далеко опередив следующего за ней актера, набравшего 89. Вот ее отметки.

I. Данные с элементами воздействия на зрителя

а) Отчеканенность амплуа — — 5
б) наличие возбудимости и умение ею пользоваться — — 5
в) внутренние данные (обаяние, юмор, заразительность) — — 5
г) внешние данные (рост, лицо, глаза, фигура) — — 4
д) диапазон — — 5
е) пластичность — — 5
ж) ритмичность — — 5

II. Элементы внешней техники

1. Голос
а) чистота произношения (отсутствие акцента и безукоризненная дикция) — — 4
б) звучность (сила, сочность) — — 5
в) гибкость (диапазон, регистры) — — 5
г) музыкальность — — 5

2. Тело
а) лицо (мимика) — — 5
б) руки — — 5
в) ноги — — 5
г) фигура (шея, плечи, корпус) — — 5

III. Элементы внутренней техники

а) сценичность и четкость — — 5
б) способность к общению и координации — — 5
в) способность держать форму — — 5
г) артистичность (чувство меры, художественное чутье) — — 5
д) отсутствие рутины и устарелых приемов и наличность современной техники — — 5

98[16]

В этом табеле отличницы стоит обратить внимание на две «четверки» Бабановой. «Внешние данные» ее еще не сформировались до конца и хранили черты нелепого отрочества, усугубленные недоеданием и недосыпанием. «Четверка» по «чистоте произношения» связана с одной общей чертой мейерхольдовских спектаклей той поры: преобладанием движения над словом. Слово служило музыкальным аккомпанементом для движения, и юных артистов Мейерхольда впору было сравнивать с мимами «великого немого» — кинематографа.

Впрочем, Бабанова, которую «нечему было учить», обладала вдобавок и завидной обучаемостью.

Из бесед с М. И. Бабановой

«У меня голос был высокий, и говорила я быстро, частила очень. Однажды Мейерхольд мне крикнул из зала: «У вас нестерпимая для уха скороговорка! На сцене все должно быть отчетливо, даже шепот». И больше этого не было никогда. Я сразу стала заниматься голосом. Потом уже меня за дикцию часто хвалили, говорили, что каждая буква слышна во всем театре. И не знали, кому я этим обязана».

Зато обращает на себя внимание уверенное «5» начинающей актрисы по всем «элементам внутренней техники», в чем приближаются к ней лишь самые опытные. В графе «артистичность (чувство меры, художественное чутье)» у Дмитрия Николаевича Орлова — будущего партнера Бабановой — стоит «0», у Зайчикова — «2», у Охлопкова, ее будущего художественного руководителя, — «2»; по «отсутствию рутины» и «наличности современной техники» у всех у них было «3». Мейерхольд не ошибся: ученица Бабанова могла сразу занять «видное место на любой сцене». Она и заняла его — сразу на двух сценах, руководимых Мейерхольдом.

Для нужд той же НОТ Мейерхольд, Бебутов и Аксенов выпустили небольшую брошюру «Амплуа актера». В графе «амплуа» квалификационного листа у Бабановой стояло: «проказница», а согласно брошюре это означало: «Рост не выше среднего, голос безразличен, тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. Подражательные способности»[17]. Роли, обозначенные Бабановой, были — Бьенэмэ («Озеро Люль») и Полина («Доходное место»). Через год Бабанова сыграла их. Обе постановки были осуществлены в 1923 году самим Мастером.

Театр Революции открылся для публики 29 октября 1922 года, но в первый театральный сезон единственной постановкой Мейерхольда было «Доходное место» Островского. Кажется, ни одна послеоктябрьская мейерхольдовская постановка не вызвала при своем появлении такого вздоха разочарования. Зато ни одна и не выдержала столько лет, столько возобновлений, столько представлений. Ее структура оказалась сложена из материалов, на диво прочных: из классической пьесы Островского, из драгоценного опыта громадной театральной культуры Мейерхольда, из нового и уже зрелого мастерства его молодых актеров.

Приступая к «Доходному месту» на чужой, еще не освоенной территории, Мейерхольд вроде бы и вправду задался целью найти ту немодную «золотую середину», ту практическую равнодействующую между традициями русской сцены и собственным экспериментом, которую он пообещал Театру Революции. Дело шло не о лозунгах — «назад к Островскому» или «вперед к Островскому», — а о самом существовании Театра Революции. Запальчивый ниспровергатель выступил на сей раз как рачительный и мудрый театральный администратор: новое дело надо было поставить на ноги, а «зритель-массовик» охотно откликался на проверенное мастерство Островского.

Так между сенсациями, в рабочем порядке, Мейерхольд поставил общедоступный, рассчитанный на добротный зрительский успех, «рядовой» спектакль, который лишь с годами обнаружит и свою надежную, неброскую но-

Отличница Бабанова

визну и устойчивое равновесие всех частей — свою истинную классичность. В истории театра ему досталось одно из самых почетных мест.

Бабановой повезло еще раз. После успеха Стеллы Мейерхольд поручил ей роль глупенькой Полиньки Кукушкиной, невесты, а потом жены пылкого Жадова. Про себя он уже знал, что поручение так же надежно, как и выбор пьесы, — недаром он прочил ее в Малый театр. Поэтому, репетируя «Доходное место», Мастер снова уделил Полиньке минимум времени.

К. Рудницкий, впрочем, справедливо замечает, что во времена нэпа вопрос о «доходном месте» вовсе не был такой уж «беззубой классикой». Еще не был написан «Воздушный пирог» Ромашова, но в воздухе, разреженном революционными грозами, потянуло азартным духом афер, «бешеных денег», протекции, соблазнами «шикарной жизни».

Репетируя «Доходное место», Мейерхольд уделил львиную долю времени сцене пьяной гульбы чиновников в трактире, с величанием и пляской Юсова, со сладострастным сожжением печатного слова. Эта гоголевская по силе своей сцена, предвещавшая размах «Ревизора», осталась хрестоматийным образцом «обновления классики». В ней были угаданы многие мотивы и приемы на будущее: настоящий, музейный оркестрион, поблескивающий старой медью на фоне грубосколоченной, окрашенной в черное условной и функциональной мебели; почти гофмановский эффект живого, синеватого пламени, пляшущего отсветами на лицах чиновников в натуральной темноте зала. Не оставила публику равнодушной патетическая тема упоенного раболепия перед начальством, выраженная удивительно пластично, свежо и талантливо Дмитрием Орловым. Работа режиссера с молодым актером была вознаграждена, и роль Юсова принесла Орлову ту устойчивую известность, которую он сохранил и приумножил в Театре Революции.

Труднее было с Жадовым. Мейерхольду было важно показать в нем героя Островского и современного человека в одном лице — человека из зрительного зала. Это при возобновлении гораздо больше удалось Т. Соловьеву, чем молодому А. Горскому.

Бабанова с симпатией относилась к своему партнеру и чувствовала себя по отношению к нему взрослой и опытной — это она-то, двадцатитрехлетняя исполнительница глупенькой Полиньки Кукушкиной! Репетиции монолога Жадова, блестяще мизансценированного Мейерхольдом, на всю жизнь остались для нее едва ли не самыми светлыми часами.

Забыв о себе, она всем своим существом, человеческим и артистическим, впитывала уроки Мастера.

Полиньку, как и Стеллу, Мейерхольд предоставил ее таланту, подбрасывая какой-нибудь милый, дурашливый пустячок: пусть, например, Полина играет с Жадовым в ладушки. Он дал ей в руки зонтик для «игры с предметом» и использовал ее небольшой, но чистый голос для пения «Матушки-голубушки». В остальном, как всегда, просто руководил рисунком движений.

Впрочем, и на этот раз, памятуя о биомеханических успехах лучшей своей ученицы, он построил для нее удобный «станок»: художник В. Шестаков поместил комнатку Полины наверху, на антресолях, — потом ее назовут «скворечником», — соединив ее с планшетом сцены узенькой деревянной лесенкой. Этого было достаточно для узора прихотливых, изящных мизансцен, а большего умной ученице и не требовалось. Она разыграла Полиньку как по нотам. Нотами для нее был Островский.

«Доходное место». Полинька.
Гравюра М. Пикова

М. Бабанова. Островский в моей жизни

«С режиссерского места обычно слышались короткие сухие реплики: «сядьте в кресло», «поднимитесь по лестнице» и т. д. Никакого разбора поведения действующих лиц, их мыслей, намерений, чувств — каждый действовал по своим силам и соображениям. Особенно мало работались именно наши сцены — тем не менее маг и волшебник слова Островский делал свое чудесное дело.

Текст пьесы читался, как партитура музыкального произведения. Тонкий ритмический рисунок, перемены темпа и мелодия интонаций были как бы подсказаны автором так точно и убедительно, что ничего не требовалось от актера — надо было только услышать. Не нужно было ничего придумывать или менять. Это была как будто бы и вовсе не работа, а просто удовольствие.

А если выпадало счастье услышать его (Мейерхольда. — *М. Т.*) характерное «хор-р-шо» по отношению к себе, то в такие минуты хотелось умереть от счастья» [18].

Молодая актриса наслаждалась не только движением, но и словом Островского: замечание Мейерхольда о «скороговорке» дало свои плоды. Вся ее природная готовность наследовать своим предшественницам, неведомо откуда взявшееся знание секретов сценичности реализовались в Островском, щедро излились в нем. Она обрадовалась и удивилась музыкальной точности его драматургии, как наследственному своему владению. Наверное, Всеволод Эмильевич знал и понимал это заранее — ведь был он не только величайшим обновителем сцены, но и великим традиционалистом. Выйдя из недр Художественного театра, он обращался вспять, к опыту предшествующих театральных эпох.

Даже теперь, когда слушаешь отрывок, записанный десятилетия спустя, поражаешься отчетливой точности московского говора Полиньки и вспоминаешь, что Муся Бабанова ведь и сама каждый вечер возвращалась в Замоскворечье. Ей ли не знать было этой простоватой и округлой, с открытым «а» московской речи! Ей ли не сыграть простодушия, с каким Полинька выговаривает все «тайны» своего бесприданничества; и выученного маленького голоска примерной девочки; и милого лепета любви; и естественного, твердого практицизма маменькиной дочки.

Бабановское искусство слова наследовало Малому театру, но и отличалось от него: речи Полиньки были не только окрашены всеми движениями ее души, но и как бы объективированы, отделены от нее. Как будто любуешься старинными, незатейливыми часами и видишь одновременно раскрытым их маленький, четко работающий механизм. Это было мейерхольдовское, новое — дисциплина, труд, приложенный к природному дару. Наследственное владение было трудолюбиво возделано актрисой.

Из бесед с М. И. Бабановой

«В «Доходном месте» он мне ничего не показывал. Принимал то, что я сама делала. Я ведь не разоблачала этот мещанский быт — просто играла, — и он не требовал ничего другого. Потом даже похвалил. Помню, долго разбирал весь спектакль, кого критиковал, кого как, а обо мне ни слова. Сижу, дрожу, ни жива ни мертва — ну, думаю, все, провал. А он вдруг в самом конце го-

ворит: «Хорошо Полину играет Бабанова». И все. Одна фраза — а счастье какое!»

«Работа над этой пьесой была самым радостным событием в моей трудной и небезоблачной жизни», — напишет Бабанова через полвека после премьеры[19].

Когда «Доходное место» увидело свет — это было 15 мая 1923 года, под самый конец сезона, — оно сразу стало «кассовым спектаклем» и таким осталось навсегда.

«Вероятно, и друзья и враги левого фронта будут несколько разочарованы этой постановкой. В ней нет материала для слишком шумных восторгов и возмущений. Постановка без пороха (в буквальном и переносном смысле). Простой неплохой спектакль, который можно смотреть без скуки и раздражения». Так встречен был этот спектакль. Мейерхольдовскому миролюбию к «устаревшему» классику удивлялись, Орловым и Бабановой восхищались все. Об актрисе, за спиной у которой был один театральный сезон и одна роль, тот же рецензент писал как о признанном мастере:

«Очаровательна Бабанова (Полина) в своей неподдельной юности, грациозной иронической глупости. У нее выходит все непосредственно, шаловливо и изящно, даже когда ей в стильном костюме и локончиках вдруг приходится взбегать на площадку и сидеть у ложи бельэтажа, болтая ногами»[20].

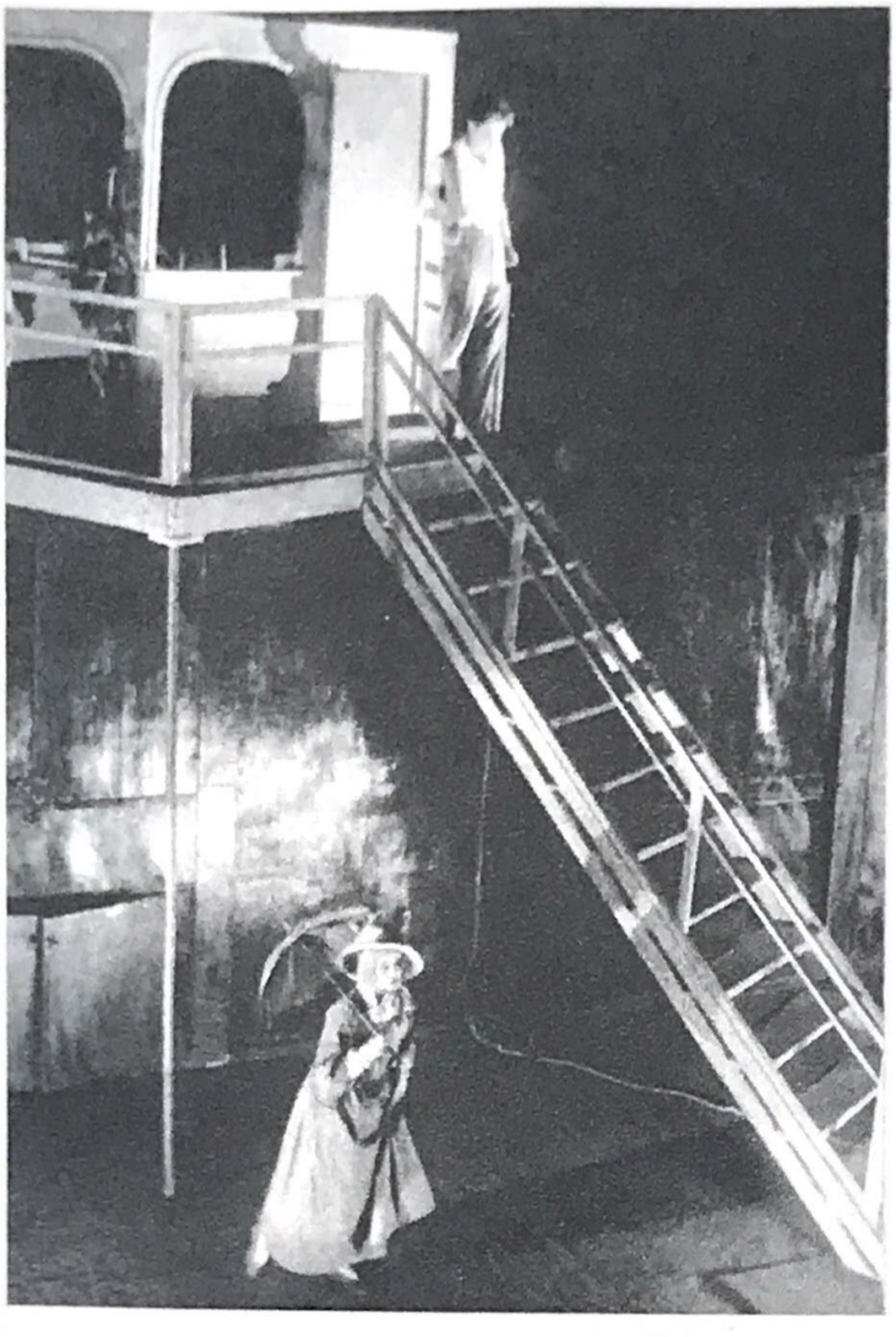
Б. Алперс в книге «Театр Революции»

«Достаточно вспомнить чудесно сделанную артисткой Бабановой игру на лестнице, когда Жадов, держа Полиньку за руку, ведет ее за собой. Упрямство вздорной девчонки, стремление поставить на своем и в то же время сознание своей неправоты и желание помириться с мужем — все дано в этом нерешительном капризном скольжении вверх и вниз по ступенькам и по перилам лестницы...

На Полиньке сосредоточено внимание зрителя на протяжении всего четвертого акта. Тонко и остро сделана игра со шляпой и с зонтиком во время диалога с Жадовым... Реплика Полиньки в разговоре с сестрой о платьях, когда Бабанова со слезами в голосе повторяет слово «бархатное», неизменно вызывала взрыв веселого сочувственного смеха в зрительном зале»[21].

Полинька. Гравюра М. Пикова

Бабанова в своей любимой роли Полиньки. 1923 год



И не удивительно: бедные Полинькины заботы находили самый живой отклик в зрительном зале, где среди косынок и тужурок появились нэпманские жены в фильдеперсовых чулках, где галстуки вызывали еще классовый гнев, но платьишко какое-никакое все же прельщало, где вопрос о «западных танцах» стоял со всей остротой и какая-нибудь Зоя Березкина из будущего «Клопа» Маяковского нет-нет да и завлекалась каким-нибудь переродившимся пролетарием Присыпкиным.

На спектаклях «Доходного места» впервые и надолго вперед установилось отношение зрительного зала к Бабановой: умиленное, нежное и благодарное.

Это не было, однако, данью прелестной, счастливо расцветающей юности, наивности и непосредственности артистки. Это было данью странно-раннему мастерству, умеющему эту глупенькую наивность невзначай очертить. Мастерство, обозначившееся с первого шага на сцене, раскрывалось как веер в ее руках.

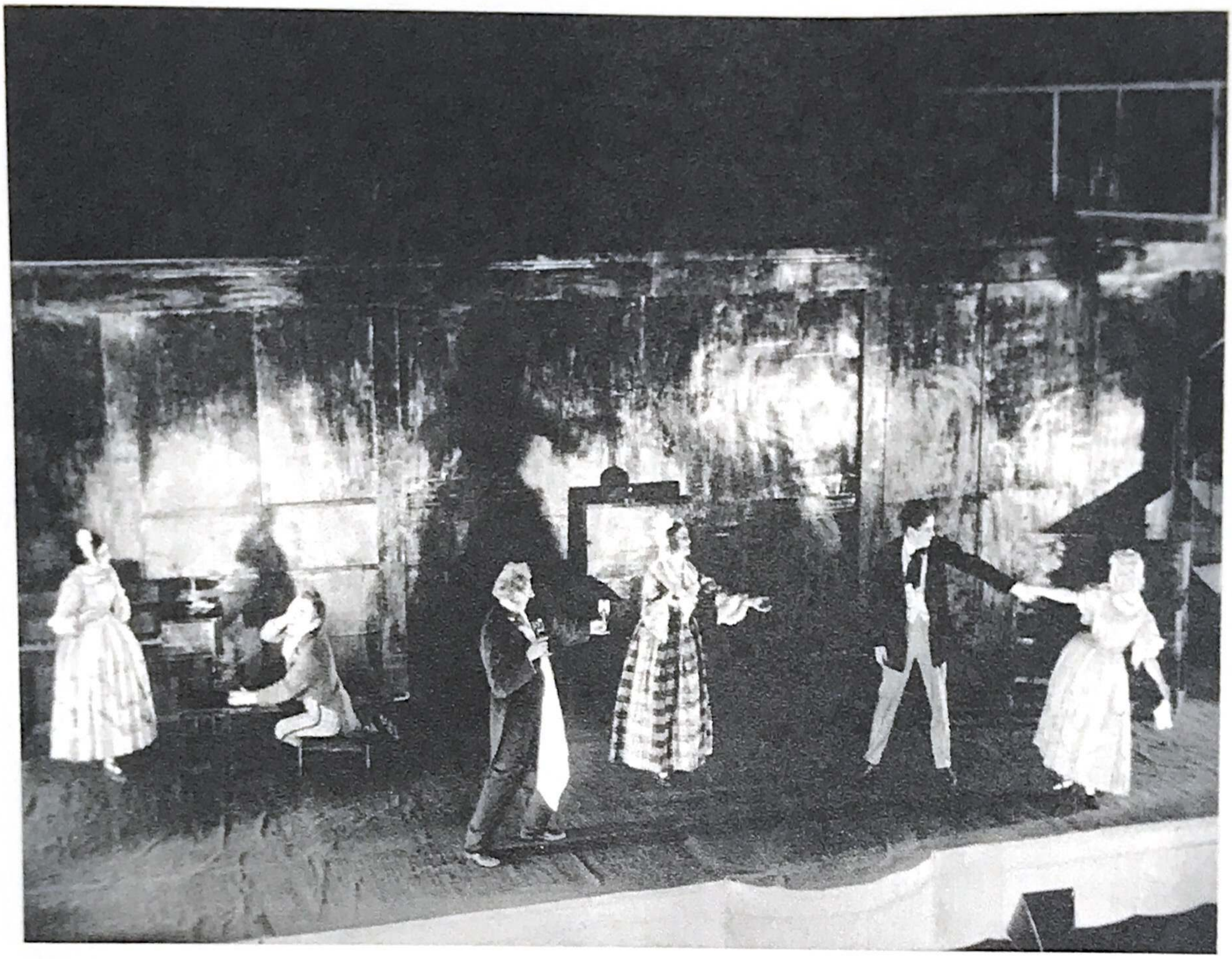
Существует свидетельство о посещении «Доходного места» Лешковской — прославленной мастерицей из Дома Щепкина. Старая актриса приехала поглядеть на новую знаменитость и обрадовалась ей.

В 1925 году Лешковская умерла, и Б. Алперс в статье, посвященной ее памяти, назвал имя Бабановой. Это потом, десятилетия спустя, со странной непоследовательностью и в избытке концепционности он назовет ее «актрисой психологического театра»[22]. Тогда мысль его была проще и естественнее: «Нашей лучшей памятью о Лешковской будет мысль о новом актере»[23]. Для двадцатых годов это звучало поразительно прозорливо: «непохожесть» Бабановой была тогда гораздо очевиднее преемственности. После «Доходного места» окончательно определилось ее особенное место в бурной, богатой направлениями и талантами театральной действительности.

В. Юренева. Бабанова

«Вот ее Полинька из «Доходного места». Птичка, куколка с зонтиком, в голубенькой шляпке-кибитке... Внутри у нее точно маленький металлический механизм вместо души. Он заведует ее прыжочками по ступенькам, дробью ка-

«Доходное место». Жадов и Полинька у «скворечника»



призных, злых каблучков, пустым голоском, машинальными интонациями... Но Бабанова освещает эту дурацкую Полиньку блеском ослепительного юмора, и юмор Бабановой так остр и отточен, что легко и неудержимо вонзается в зрителя каждым жестом, каждой фразой, умиляя и завоевывая его.

Публика сразу приняла Бабанову, точно ждала ее, именно такую: живую без веселости, прелестную без кокетства, задорную без развязности, игривую без фривольности...

Бабанова — начало новой плеяды актрис. В отличие от актрис «правого» театра, которые вместе с игрой выносят на сцену свой внутренний мир, свое нутро au naturel, неотеатраленным... — современная «левая» актриса непроницаема в этом смысле...

Она отеатралена до конца... Она, как конструкция, показывает свою оболочку, всю без остатка. Оболочка становится все изысканнее, прелестная Бабанова становится все прелестнее. Это уже не фабричная девочка — элементарная прозодежда эволюционирует в европейские платья тонкого вкуса, солидная шнуровка башмаков — в тонкую дымку чулок... Белая «ведьмочка» уже фокстротирует, поет шансонетки, разоряет глупых мужчин, требует, владычествует («Озеро Люль», «Кадриль [с ангелами]», «Бубус»).

«Доходное место». Вдова Фелисата Герасимовна Кукушкина торопится сбыть дочерей замуж

Внутри все тот же механизм, тонкий, безукоризненный, строгий.
Такова природа новой актрисы, рожденной на конструкции в пронзительном луче прожектора»[24].

Ревность часто бывает пристальна, и актриса поры «роковых женщин» Юренева многое точно угадала в «новой актрисе» Бабановой.

Как удивилась бы она, если бы могла представить себе вечные сомнения, недовольство собой, страхи, которые были уделом Муси Бабановой со дня ее дебюта! Но все это оставалось за сценой в ту секунду, когда вспыхивали прожекторы и она выбегала под их обнажающую яркость. Смягчающего света рампы она не знала и никогда не позволила бы себе приблизительного жеста или расслабленной интонации. Вынести на сцену «неотеатраленное нутро», наверное, показалось бы ей неряшеством. Но форма ее была отшлифована до той прозрачности, когда человеческая сущность ясно различима сквозь нее.

Вопреки всему несправедливому и жестокому, что он напишет потом о Стелле, Мейерхольд сразу оценил этот парадокс Бабановой и стал поручать ей роли шансонеток, к которым вроде бы ничто, кроме врожденной музыкальности и точности жеста, ее не предназначало. Но разве не «невинность» ее героини дала человеческий смысл и значительность «Рогоносцу»?

Так со скоростью трассирующей пули взошла в зенит ее звезда и встала над театром.

Когда летом 1924 года театр выедет на гастроли (Киев, Харьков, Екатеринослав, Ростов), Бабанова из столичной достопримечательности станет всесоюзной знаменитостью. В те далекие дотелевизионные времена гастроли такого театра, как ТИМ, вызывали шумный интерес.

Тем временем в авантюрном романе заклятого помещения на Большой Садовой, 20, случился очередной и счастливый поворот: последние соперники в лице Опытно-героического театра Фердинандова покинули поле брани, и мейерхольдовцы, пережившие множество нашествий и странных соседств, остались — наконец-то! — одни в театральной части здания. Они гордо назвали себя ТИМ — Театр имени Вс. Мейерхольда. В отличие от Театра Революции. ТИМ принял форму трудового товарищества, или, на театральном жаргоне, работы «на марках». Всеволод Эмильевич Мейерхольд стал, таким образом, председателем трудколлектива.

В августе 1923 года Мейерхольд со своей женой Зинаидой Райх уехал отдыхать за границу. А пока Театр Революции начал репетировать мелодраму молодого драматурга Файко «Озеро Люль», и Бабановой поручили роль маленькой шантанной певички, содержанки незначительного журналиста, Жоржетты Бьенэмэ. В отсутствие Мастера репетировал Абрам Роом — будущий режиссер кино, постановщик знаменитой «Третьей Мещанской».

Алексей Файко, ныне театром почти забытый, был драматургом милостью божией: он владел искусством интриги, у него было точное чувство жанра и легкий, изящный диалог. Разумеется, наивная мелодрама из миллионерской жизни, завершающаяся абстрактным революционным переворотом, меньше всего могла претендовать на достоверность. Но этого от него и не требовали. Абстрактная лозунговая революционность была театральным стилем, что же до «низких жанров» — мелодрамы и детектива — с их динамической структурой, условными социальными масками и заранее вычисленным воздействием на публику, то Файко был не одинок и представлял в драме более общее литературное течение той поры: вспомним ли мы «Хулио Хуренито» Эренбурга или до сих

пор любимый юными читателями «Гиперболоид инженера Гарина» Алексея Толстого, не говоря уж о теории и практике ленинградского кружка «Серапионовых братьев».

Впрочем, достаточно умозрительная структура мелодрамы заряжалась у Файко вполне реальными эмоциями: предприимчивостью, авантюризмом, личной инициативой. Нэп пахнул дорогими духами альковных интриг, благоухал копчеными колбасами и балыками — забытыми запахами снеди...

Настоящая работа началась, однако, когда Мастер, полный идей, вдохновения и европейских впечатлений, принялся за дело.

К счастью, Алексей Михайлович Файко был не только истинным драматургом, но оказался впоследствии талантливым и наблюдательным мемуаристом — ему мы обязаны непочтительным, живым и остроумным описанием мейерхольдовских репетиций.

Бабанова, несмотря на малость роли, сразу привлекла пристальное и влюбленное внимание молодого автора. Все, что складывалось в жизни ее с первых шагов, складывалось устойчиво и надолго: признательная любовь драматургов, схематичные или эскизные создания которых она оживляла своим талантом, с этой первой встречи с «живым» писателем будет сопровождать ее всю жизнь.

Труппа Театра имени Мейерхольда во главе со своим руководителем в первой гастрольной поездке

А. Файко. Три встречи

«...Помнится, он показывал М. Бабановой, как ведет себя Жоржетта Бьенэмэ, молоденькая певичка варьете, на вечере у своей удачливой соперницы Иды Ормонд. Партитура движения с текстом и в пантомиме была разработана очень сложно и тонко: тут был танец в одиночку и танец с партнером (артист Д. Липман), игра со стеком, глоток шампанского на ходу, пробег по авансцене, взлет на лесенку, прыжок на кушетку — и при всем этом постоянная ревнивая слежка за поведением и окружением ненавистной конкурентки.

Высокий, немного сутуловатый, уже немолодой, сухопарый человек в сером пиджаке, с жилистой шеей и очень и очень заметной сединой в волосах вдруг превращался в грациознейшее порхающее создание, полное легкости, лукавства и капризного кокетства. Мы смотрели на него разиня рот, а Бабанова — надо отдать ей полную и восторженную справедливость — с такой артистической чуткостью и талантливой непринужденностью воспроизводила показ Мастера, что сам Мейерхольд сбегал, громыхая бутсами, со сцены по трапу в партер и вопил оттуда неистово, упоенно и свирепо:

— Хорошо!! Хорррошо!!!

Это звучало почти как: «В кандалы!!! Расстрелять!!!» или что-нибудь в этом роде»*.

Еще только один раз в жизни ей повезет так же: она будет работать с Мастером, так сказать, «наедине», не вступая в соперничество с Зинаидой Николаевной Райх.

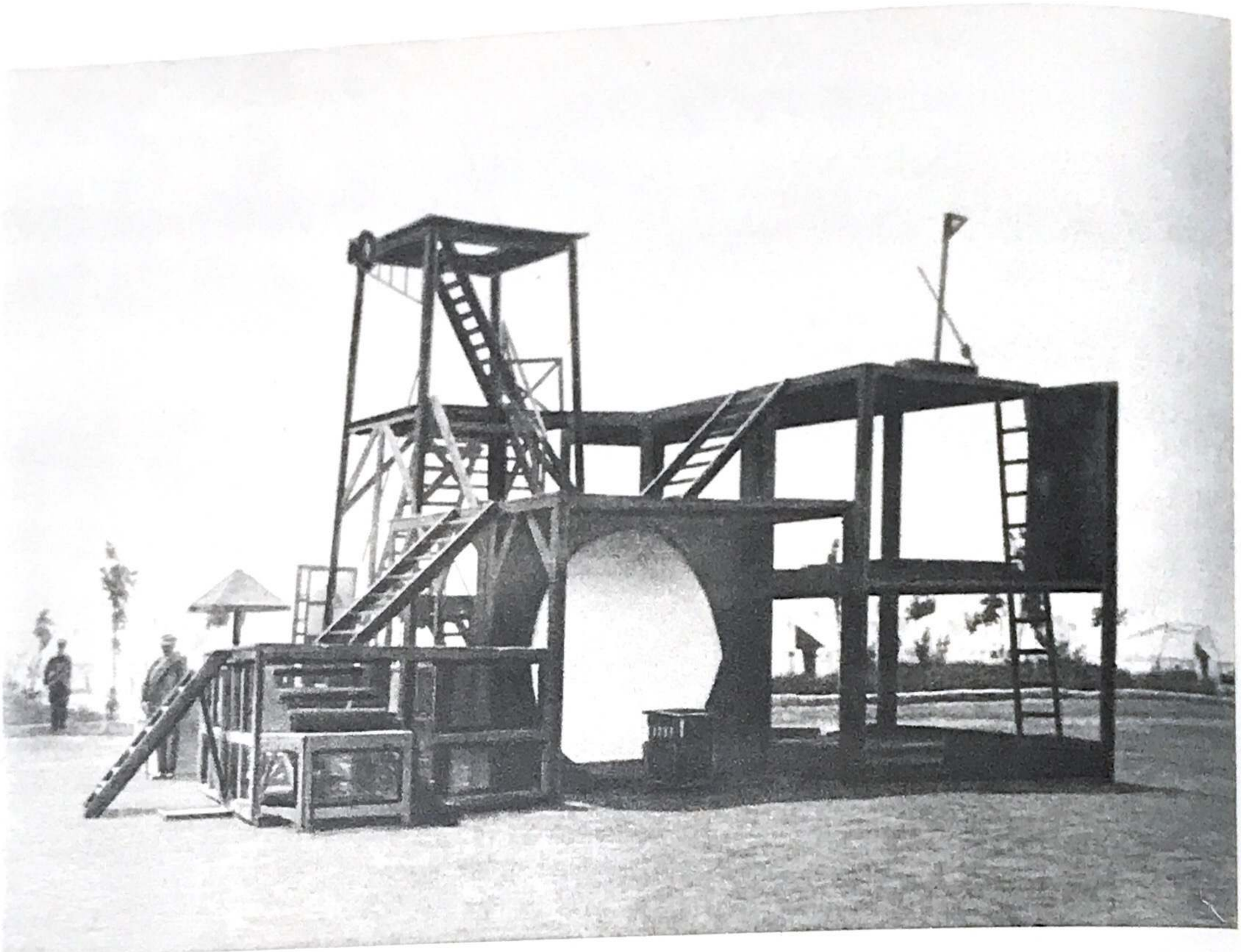
В то самое время, когда у Никитских ставилось «Озеро Люль» и Мейерхольд, совместно с Шестаковым, воздвигал на сцене динамичную конструкцию, призванную зримо воплотить его впечатления от беспокойного, лихорадочного бытия послевоенной Европы, на Садовой готовил он великолепный русский балаган «Леса» и терпеливо репетировал с Райх роль Аксюши, впервые решившись вывести на сцену свою обожаемую жену.

Райх и потом никогда не играла на сцене Театра Революции — тут оставалась бабановская территория, — и амплуа, первоначально определенное ей Мейерхольдом, еще не предвещало ни будущую «гвардейскую тигрессу» Анну Андреевну Сквозник-Дмухановскую, ни «даму с камелиями».

Зинаида Николаевна Райх, бывшая жена Сергея Есенина, пришла в Мастерские Мейерхольда в кожаной тужурке, стриженая — молодая женщина поры военного коммунизма. Но знакомство ее с Мейерхольдом случилось раньше и не в лучшие для нее времена. Есенин оставил ее с двумя детьми на руках, надо было как-то жить. Она поступила в Наркомпрос. В этот переломный для нее, для него и для истории момент она и встретила Мейерхольда. Эпоха формировала новый облик женщины, и Зинаида Райх, как истая женщина, примеряла его на себя. Она была красива, заметна, умна, деятельна, честолюбива и скоро заняла видное положение в штабе Мейерхольда и, главное, в его жизни. Н. Д. Волков, земляк и первый биограф Мейерхольда, с самых давних времен знакомый с первой женой Всеволода Эмильевича, Ольгой Михайловной Мунт,

* Мне довелось присутствовать при начале работы А. М. Файко над воспоминаниями. Статью «Три встречи» он написал по просьбе редакции журнала «Театр», где она и была опубликована впервые (1962, № 10). Впоследствии она вошла в его книгу главой[25].

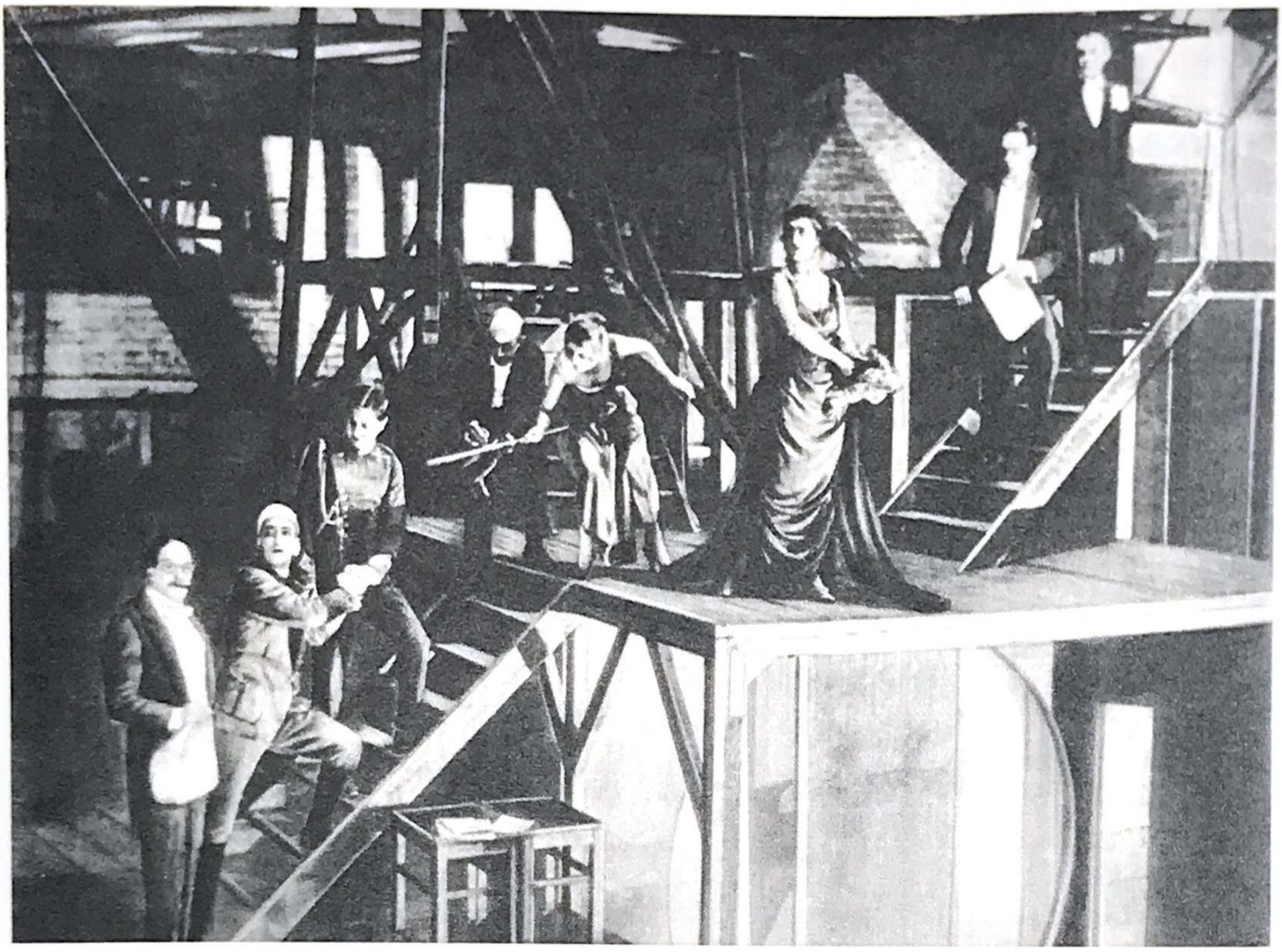
Обложка журнала «Рабочий и театр»



написал: «Райх была женщиной революционных лет. Мунт — по всему своему духовному складу была женщиной старой интеллигентской России. Новые идеи Мейерхольда, его «Театральный Октябрь» — все это было чуждо ей... Мейерхольд же стремился вперед, ломая все на своем пути. И здесь ему была нужна иная спутница жизни, каковой и оказалась Райх»[26]. Так, по-видимому, хотел видеть перемену в своей жизни сам Мейерхольд. Действительно, не было такой стороны в жизни Всеволода Эмильевича, в которой не приняла бы участия Зинаида Николаевна. Она входила в его режиссерский штаб, в редколлегии его изданий, в партячейку театра; даже писала вместе с ним одно время в «Эрмитаже» за общей подписью «Рей-Мей». Она действительно была спутницей и подругой Мейерхольда. Но еще она была просто женщиной, которую он любил, как не любил никогда никого. Может быть, нужна была и эта поздняя и страстная любовь, чтобы Мейерхольд стал тем, кем он стал в эти послереволюционные годы: дерзким и молодым экспериментатором. Но эта поздняя любовь со вступлением Райх на подмостки в качестве актрисы все более стала что-то мешать в самих спектаклях.

Быть может, Зинаида Николаевна и не помышляла поначалу об актерской карьере: она поступила в режиссерскую мастерскую. Была она старше большинства юных учеников Всеволода Эмильевича, хотя намного моложе его

«Внесценная установка» для спектакля «Озеро Люль» на открытом воздухе



самого, и по сравнению с их почти акробатической ловкостью — неспортивна и даже грузна. Динамичный и виртуозный стиль игры на конструкциях был не для нее, хотя она и числилась ассистентом по биомеханике. Решившись вывести ее на сцену — а какой режиссер не мечтает об этом для любимой женщины, — Мейерхольд поначалу определил ей амплуа девушки из народа, виртуозности не требующее.

Не этой ли тяжеловесности Зинаиды Николаевны обязан был Мейерхольд одним из самых поразительных режиссерских своих озарений — идеей «гигантских шагов», на которые он усадил Аксюшу и Петра в «Лесе»? Ощущения вольного полета достигал он своими, режиссерскими средствами, не требуя его от актрисы, а одарив ее им.

Бабанова не нуждалась в режиссерской подмене, она нуждалась только в режиссерской подсказке. Все остальное — охота, умение, талант — было у нее наготове.

Года два-три спустя Мейерхольд, наверное, не только поручил бы роль светской львицы Иды Ормонд Зинаиде Райх, но и завертел вокруг нее спиралью весь спектакль.

В Театре Революции роль Иды отдали незлобинской актрисе Рутковской, у которой в квалификационном листе в графе «внешние данные» стояло «5», а в

«Озеро Люль». Сцена из спектакля. В центре — Жоржетта Бьенэмэ и Ида Ормонд

графе «амплуа» — «куртизанка-злодейка». Увы, все остальные баллы, аттестующие внешнюю и внутреннюю технику, колебались между «3» и «4», а по «музыкальности» и «наличности современной техники» было «2».

Файко вспоминает, как долго, терпеливо и безрезультатно Мейерхольд возился с Рутковской, пока «что-то в нем прорвалось, и он завопил диким голосом:

— Стоп! Все отменяется! Никаких движений! Ида беседует сидя. Выяснилось, что Ида Ормонд не любит танцевать. Не лю-ю-ю-бит! — протянул он почти с откровенным садизмом. — Она приглашает на танцы гостей, но сама танцы нена-ви-дит! — взвизгнул он вдруг так исступленно и яростно, что в дверях зрительного зала показались испуганные администраторы, пожарники и даже полотеры, натиравшие в это время паркет в нижнем фойе»[27].

Ничего удивительного, что, когда спектакль выйдет, не красавица Ида Ормонд в сногсшибательных туалетах займет внимание зрителей, а Бабанова в роли маленькой шантанной певички Жоржетты Бьенэмэ. Это ее изящный, танцующий, попрыгунье-стрекозиный абрис в шляпке, пелеринке и остроносых туфлях-лодочках украсит собою страницы и обложки журналов.

Вокруг «Озера Люль», как и прочих opus'ов Мейерхольда, в очередной раз скрестятся мнения и перья. О «Рогоносце» спорили два наркома — Луначарский и Семашко, об «Озере Люль» — две центральные газеты: «Известия» и «Правда». Летели полемические обвинения, которые тогда еще не переходили в оргвыводы. Соперник Мастера Таиров оспаривал авторское право Мейерхольда на движущийся лифт: он использовал ту же идею в Камерном театре, в спектакле «Человек, который был Четвергом» по Честертону. Но все это только подогревало успех. «Доходное место» стало доходным и для Театра Революции, но «Озеро Люль» стало его «шлягером». С помощью Мейерхольда, Шестакова и Бабановой Театр Революции еще раз выполнил задачу, довольно неуклюже сформулированную на страницах журнала «Зрелища»: «...нужно, чтобы в этот театр не «сгонялась» публика, обязанная в силу особой дисциплины «отбыть» революционную театральную повинность, а наоборот: массы добровольно должны стараться попасть в театр»[28]. «Массы» и старались добровольно попасть на «Озеро Люль», чтобы увидеть трехэтажную ажурную конструкцию со светящимися транспарантами, движущимися вверх и в стороны лифтами, матовыми экранами (на их фоне особенно эффектно смотрелись силуэты танцующих), с лесенками и коридорами, разбегающимися в разные стороны и заполненными пестрой, меняющейся толпой; чтобы дать себя увлечь стремительным нервным ритмам большого города — ритмам фокстротов, автомобильных гудков, телефонных звонков, стаккато диалогов; и — чтобы полюбоваться Бабановой.

Мейерхольд дал в «Озере Люль» беглый очерк своих европейских впечатлений, нечто вроде стенографической записи летнего турне; всего несколько строчек занимала в ней Жоржетта Бьенэмэ. Он создал модель урбанистического, кинофицированного спектакля, способного соперничать с прельстительными чарами «великого немого», — этот опыт он продолжит у себя в театре, в «Д. Е.». Модель эта, поразившая последним криком европейской моды воображение искушаемой нэпом, раздетой, бедной, кипучей, жадной до искусства российской столицы, была тут же размножена в десятках копий, как новый фасон платья, — и так же быстро отношена. Отошли сенсации световых

реклам, движущихся лифтов, синкопирующих ритмов; позапрошлогодними стали туалеты. Когда через полтора года «Люль» привезли в Ленинград, в остатке обнаружилось то, что всегда составляло смысл и душу театра: актер.

Кто-то тогда же вырезал и прислал Бабановой из Ленинграда короткую, но точную заметку Г. Крыжицкого «Устаревшая модель». Он писал:

«Трагедия всего слишком модного именно в том, что оно слишком быстро выходит из моды...

«Озеро Люль» — «американская» театральная модель осени 1923 года...

Зато модель отлично сработанная. Играют отчетливо, уверенно, четко. Героиня вечера, разумеется, Бабанова — гибкая, эластичная, легкая, живая. Рутковской вредит ее неуклюжая поступь».

С. Мокульский. Гастроли Театра Революции

«...Выделим Бабанову, которая в пустячной роли гризетки Бьенэмэ дает идеально четкий ритмический рисунок, так что каждая линия ее тела, поворот головы, изгиб корпуса сочетаются со словесной тканью роли, подкрепляя, истолковывая и оформляя ее эмоциональное содержание»[29].

Так окажется Бабанова в конце концов единственной героиней всей огромной театральной машины, построенной Мастером. Во имя ее одной «Озеро Люль» будет идти, подновляться и возобновляться, пока тридцатые годы не сдадут в архив романтику западных «бурных двадцатых» с привкусом российского нэпа.

Случилось так, что не Полинька и даже не золотоволосая Стелла, а Жоржетта Бьенэмэ определила ближайшие годы жизни Бабановой: ей стали поручать роли «с разложением».

У себя в ТИМе, готовя спектакль-обозрение «Д. Е.» («Даешь Европу!», по мотивам Эренбурга и Келлермана), Мейерхольд уже прямо использовал ее музыкальность и ритмичность в танцевальных номерах — в «Чонге», апашском танце и в танце под двусмысленным названием «Лесбос». В этом эротическом номере, шикарно поставленном, как и прочие танцы «Озера Люль» и «Д. Е.», молодым и дерзким балетмейстером Касьяном Голейзовским, Муся Бабанова в первый раз встретилась со своей будущей партнершей и соперницей Зинаидой Райх. На Райх были широкие бархатные штаны, скрывавшие нижнюю, грузную часть тела, на Мусе Бабановой не было почти ничего. Репетиции — как все репетиции Голейзовского — были увлекательны. Особого соперничества и неприязни еще не было. Только одно ранящее происшествие поразило ее сердце.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Однажды с Голейзовским мы репетировали танец «Чонг» — партнером моим был Липман. Как вдруг Голейзовский схватил нас за руки, дернул, и мы все трое спрыгнули в партер. В ту же минуту мы услышали грохот и, обернувшись, увидели дыру в полу как раз в том месте, где мы работали на сцене. Сорвалась чугунная балка; театр-то был разваленный. Сбежались люди. Мы были в остолбенении. Через несколько минут в зал тихо вошла Райх, и Мейерхольд сказал громко: «Зиночка, как хорошо, что тебя здесь не было». И это все. Сердце сжалось — а мы что, собаки? Хоть бы ради Голейзовского не говорил...».

Спектакль «Д. Е.» был сыгран 15 июня 1924 года. И снова — привычно уже — замелькали в газетах и журналах зарисовки. Клетчатая кепка с

громадным козырьком, шарф, замотанный вокруг шеи, сигарета, свисающая с губы; и еще: тоненькая фигурка, платье выше колен, черные перчатки и чулки, узкие туфли-лодочки. Бабанова в роли апашки. Или: цилиндр и белые перчатки с крагами — Бабанова в роли девицы из немецкого кабаре. Через шесть лет Марлен Дитрих увековечит этот тип в «Голубом ангеле».

В спектакле было много сенсаций. «Движущиеся стены» — легкие, динамичные деревянные щиты, которые, мгновенно перемещаясь, могли составить туннель, зал парламента, забор, улицу и что угодно другое. В нем были заняты все «звезды» мейерхольдовской труппы. Гвоздем постановки была всеобщая актерская трансформация: не одна только Бабанова играла несколько ролей.

Гвоздем трансформации был совсем молодой Гарин, который сыграл одного за другим семерых изобретателей. Выступал в «Д. Е.» и джаз-банд Валентина Парнаха, недавно приехавшего в Москву из Парижа, — тоже сенсация, и еще какая! Все вместе было выдержано в стиле агитплаката и кинофикации театра. Немудрено было и потеряться в блестящей веренице мейерхольдовских «аттракционов». Но Бабанова не потерялась, как никогда не терялась на сцене. «Фокстротирующая Европа» нашла в ее лице идеальный образчик женского типа.

ТИМ — Пятому конгрессу Коминтерна

«Д. Е.». Эпизод 4-й, «Фокстротирующая Европа». В роли парижской апашки

А. Гвоздев. Постановка «Д.Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда

«С редкой игривостью и легкой музыкальностью танцевала и пела Бабанова — пожалуй, даже лучше, чем в прославивших ее в Москве танцевальных сценах «Озера Люль» [30].

Мужские сердца театральной критики Москвы, Ленинграда, а после гастролей — и обширной провинции были без колебаний и навсегда отданы Мусе Бабановой с первого ее появления на сцене. Ее приветствовали не просто как явление отличной актрисы — прекрасных актерских индивидуальностей, в том числе женских, было довольно на всех сценах. Ее приветствовали, как *новую актрису,* носительницу новой техники и новых идей.

Бывают поворотные моменты в искусстве, когда новая идея выражается через посредство новой техники, когда новизна формы становится содержанием, — без таких поворотных моментов не было бы великих переворотов и смены больших стилей в искусстве. Двадцатые годы были таким поворотным моментом. Новая техника Бабановой — ее музыкальность, ритмичность, четкость — оказалась не менее содержательна, чем то, *что* принесла она с собой на сцену, вовсе об этом не задумываясь. В этом была и осталась ее уникальность: о *что* думать ей не приходилось, оно выражалось само собой, без

«Д. Е.». Танец «Чонг». Бабанова и Липман

специальных усилий. Это после будет осознано как ее, бабановская, тема. А пока были танцы, песенки, изысканные ритмы мизансцен. Даже Полинька, вынесшая на поверхность традиционный пласт национальной театральной культуры, была поначалу оценена в своей новизне, а не в своей традиционности. Разве что отзыв прославленной Лешковской положил свой блик на эту прочно сложившуюся за два каких-нибудь сезона бабановскую репутацию,

Мейерхольд слишком хорошо знал тайны театра. Как великий мастер и знаток, он лишь подшлифовал грани природного алмаза, каким был бабановский талант, дал ему направление и вставил в подходящую оправу. Величина бриллианта от него не зависела, и, может быть, поэтому, ценя Бабанову, он никогда особенно ее не любил. Он использовал ее в своих сценических композициях, предвидя заранее эффект, который можно из этого извлечь, но после неожиданного крена «Рогоносца» в сторону Стеллы, осознанного с некоторым запозданием, никогда уже не строил композицию вокруг нее и для нее.

Использовали Бабанову — ее технику, ее стиль, но уже эпигонски — и в Театре Революции. В сезоне 1924/25 года последователь Мейерхольда Грипич занял ее в «Кадрили с ангелами» — пьесе по мотивам Анатоля Франса — и в первой жанровой зарисовке реальной нэповской Москвы — в «Воздушном пироге» Б. Ромашова в роли актрисы Риты Керн. Это было уже до некоторой степени хищничество, и хотя добросовестная ученица Мейерхольда продолжала скрепя сердце петь свои песенки и танцевать «развратные танцы» сразу на двух сценах, в душе ее накапливался протест против клише, которое, как казалось ей, грозило перейти со сцены на личность. А этого она ни за что не могла бы допустить. Даже в кино ее пригласили сниматься в роли миллионерской дочки, но и фильм «Сердца и доллары», снятый Н. Петровым на студии «Киносевер», не прибавил ничего к ее амплуа, сложившемуся на сцене, и ничего ей не дал, кроме разочарования и страха перед «юпитерами»: она боялась сжечь глаза.

По поводу запоздалого агитстиля «Кадрили с ангелами» критика шутила:

«*Вопрос:* Чем занимается европейский буржуа?

Ответ: Танцует фокстрот и молится богу.

Кинофильм «Сердца и доллары». Бабанова в роли миллионерской дочки

Вопрос: Что есть буржуазный строй?

Ответ: Ресторан и кабаре...

Вопрос: Что есть революция?

Ответ: Это когда в конце третьей части, на двадцатом приблизительно эпизоде, тушится свет, газетчик кричит: всеобщая забастовка; иногда при этом стреляют холостыми зарядами и портят воздух в театре, где и без того плохая вентиляция.

Вопрос: А что такое наказанный порок?

Ответ: Это всегда очаровательная Бабанова, которая, хоть она и порок, но все-таки всегда имеет наибольший успех»[31].

Можно себе представить, как плакала навзрыд Бабанова, прочитав эту невинную и даже любовную шутку в журнале «Новый зритель»!

Впрочем, плакать знаменитой и прославленной артистке приходилось тогда много — гораздо больше, чем было положено ее молодости, красоте, успеху. За пятилетие у Мейерхольда она выполнила и перевыполнила норму по слезам, достаточную на целую человеческую и артистическую жизнь.

В сборнике «Театральный Октябрь», в статье об актерах ТИМа, Г. Гаузнер и Е. Габрилович писали о Бабановой кратко и категорично: она «перенесла приемы джазбандистов на сцену, канонизировав их, как метод игры... тембр голоса Бабановой — резкий крик... Свой крик Бабанова неизменно сопровождает *иллюстрирующим* его синкопическим жестом — жестом джазбандиста»[32].

Оставим на совести молодых авторов странную однобокость этой характеристики: возможно, они не видели «Доходного места» в Театре Революции. Не предвидел тогдашний Женя Габрилович и будущего Муси Бабановой, как не предвидел, впрочем, и собственной судьбы — крупнейшего киносценариста. Понятие «джазбандист» было для него в высшей степени почетным. Он исполнял в то время партию рояля в джаз-банде Валентина Парнаха и джаз-банд считал высшей точкой эволюции оркестра, а джазбандиста — лучшим «мимико-фонетическим инструментом» современного искусства. Гвоздев выразил сходную мысль изящнее; он написал о Бабановой: «Это Павлова в драме»[33].

Однако амплуа, отводимое Бабановой, становилось для нее вполне реальной угрозой: она явно задерживалась на ролях «танцуньи-мимистки». Даже Рита Керн из бытовой пьесы Ромашова в этом ничего не изменила.

«Д. Е.». Бабанова и Свердлин на репетиции «апашского танца»

Сюжетом пьесы послужил недавний и еще памятный публике судебный процесс «переродившегося» председателя Российского торгово-промышленного банка Краснощекова, и молодой драматург Ромашов обнаружил недюжинную наблюдательность в живых зарисовках нэповской Москвы. От абстрактной революционности «Человека-массы» Театр Революции заметно отходил в сторону жанра, и публика встречала со смехом, как знакомого, авантюриста Семена Рака в исполнении Д. Орлова. Увы, среди жанрово точных зарисовок спектакля соблазнительница Рита Керн была самой условной. Грипич предложил актрисе рисунок в духе сыгранных уже ею ролей.

А. Гвоздев. Ритм и движение актера

«Так в «Воздушном пироге» вырастает облик танцовщицы — ритмизированный плакат, где Бабанова ярко выявляет себя в качестве художницы большого города, со всеми изломами ритма его тревожной жизни»[34].

Риту Керн Бабанова не любила. Если участие в мейерхольдовских спектаклях всегда вознаграждалось для нее возможностью учиться, а все ее гризетки были изящным «остранением» «фокстротирующей Европы», то Рита Керн, помимо всего прочего, прямо бросала тень на профессию актрисы. А с этим согласиться Бабанова уж никак не могла.

«Воздушный пирог». Бабанова в нелюбимой роли Риты Керн

Театр Революции на гастролях в Ленинграде

Из бесед с М. И. Бабановой

«Поверьте, я успеху своему цену знаю — что это за успех. В «Люле» — там все дело в танцах было. У меня там был акробатический танец и песенка. И еще я была полуголая — на мне была коротенькая юбочка, я ее приподнимала, а там были черные трусики, и на них нарисован белый заяц, бегущий, окантованный зеленым, — такой мне костюм сделали. Это имело бешеный успех, хоть номеришко-то был маленький, крошечный. Но это был первый такой номер во всей России, его Мейерхольд придумал. Голейзовский ставил танец — но как! Движения совсем простые, но такие элегантные, пикантные, парижский шик такой, что я прославилась как специалистка по шансонеткам и мне стали их давать без конца, пока в «Рычи, Китай!» я не отказалась наотрез. Нет, говорю, хватит.

— Но вы любили своих шансонеток, Мария Ивановна?

— Конечно, любила, господи, кто же их не любит, все любят. Вот сейчас это модно, а тогда было немодно. У меня голос как раз для этого был — игровой, а не певческий. Голос был чистый, мелодию я запоминала с одного раза. Потом и на радио так. «Мария Ивановна, будем готовиться?» А я уже готова, могу записываться. Для оперы — мне говорили — голос мал, а я и не хотела в оперу, и в оперетту не хотела, а петь любила. Пела для себя.

— У вас была целая серия этих шансонеток?

— Ну, какая серия — «Люль», «Д. Е.», еще на «Бубуса» я согласилась. Тогда ведь не было этого жанра. Это потом стало...».

На самом деле жанр был, но не в театре, а в быту. Нэп был благоприятен для всевозможных «малых форм». И вопиющий парадокс Бабановой в том и состоял, что,выбегая на сцену полуголой — с папиросой, свисающей с губы, в надвинутом кепи парижской апашки или в цилиндре девицы из мрачного берлинского бара, — в быту она была, пожалуй, самой строгой и самой скромной из московских актрис.

Михаил Жаров как-то заметил, что открывшиеся в это время в Москве коммерческие магазины он поименовал про себя музеями и относился к их соблазнительным витринам, как к музейным стендам. То же самое, наверное, могла бы сказать о себе Бабанова. Но в чаянии заработка — и просто от избытка молодых сил — тот же Жаров и Ильинский охотно выступали в нэпманско-артистическом кабаре «Нерыдай», открытом предприимчивым артистом оперетты Кошевским в Каретном ряду, близ сада «Эрмитаж». В трактире, доступном лишь толстым нэпманским кошелькам и оформленном в русском стиле с расписным чайником на занавесе и ложей в виде русской печи, был стол для артистов с подачей дежурных блюд. Кабаре «Нерыдай» не чурались Маяковский и Есенин, здесь пел под гитару маститый Давыдов, тексты для программы сочиняли Николай Эрдман — будущий автор «Мандата», Вадим Шершеневич, Виктор Ардов. Многое было остроумно, весело и вовсе не чуждо художественности. Гости начинали съезжаться с десяти часов вечера, артисты собирались после спектаклей, программа начиналась заполночь и кончалась под утро.

Впрочем, разнообразных видов кабаре, мюзик-холла и прочей эстрады было множество — кто только их тогда не открывал. Фореггер основал Мастфор с «танцами машин». При Камерном театре было свое подобие театра миниатюр — «Эксцентрион». После спектаклей появлялся там в числе других гостей и Луначарский. Были и вовсе нэпманские заведения.

В том же помещении на Садовой, 20, где играл архиреволюционный ТИМ, в Зеркальном зале открылось заправское казино (надо же было как-то поддерживать ветшающее строение). Игра шла ночи напролет. Последние в пух проигравшиеся несчастливцы покидали здание при бледном свете утра, когда театр уже начинал свои репетиции.

Ночная жизнь только-только пробуждающейся от разрухи Москвы расцвела вдруг множеством увеселительных заведений разного пошиба — от снобистски-художественных до грубо-коммерческих, — и уж кто-кто, как не Бабанова с ее небольшим, но природно поставленным голосом, абсолютным слухом, танцевальным репертуаром от Голейзовского и мейерхольдовской выучкой могла бы найти себе место (и заработок) в любом из московских кабаре!

Увы, и теперь, как в памятные времена «Рогоносца», она не изменяла правилу: ночевать надо дома. Ни одно из московских кабаре никогда не видело ни за своим столиком, ни на эстраде прославленную «шансонетку» мейерхольдовской сцены. Она оставляла в неуютных уборных нескромные полуголые туалеты, чтобы облачиться в короткое платье полуспортивного стиля, в клетчатую кепку и пальто из твида, взять в руки маленький чемоданчик, какой носили тогда балерины, спортсменки и вузовки, и превратиться из «шансонетки» в обычную московскую барышню. Такой — молодой, очаровательной, с веселым ожиданием в глазах — сохранили ее облик обложки журналов. И чем успешнее «разлагалась» она на сцене, тем строже следила, чтобы тень «разложения» не пала на ее образ «новой актрисы», тем больше в быту она держала форму деловой, независимой, самостоятельной женщины.

Впрочем, точно так же сторонилась Бабанова и другого увлечения эпохи: участия в многочисленных диспутах о «левом» и «правом» искусстве. В то время как ученики и последователи Мейерхольда с азартом устраивали обструкции его противникам, находя в этих весьма условных словопрениях повод для веселого скандала и выход для молодых сил, она держалась поодаль и от этой боевой команды. Не была она ни комсомолкой, ни партийкой, но была актрисой, актрисой и еще раз актрисой. Новой актрисой нового времени в новом театре и в новых общественных условиях.

«Новая женщина» Муся Бабанова

Это означало, что она наравне со всеми участвовала в субботниках; играла в выездных спектаклях; несла любые «общественные нагрузки», которые на нее возлагали. И всегда училась чему-нибудь, нужному для ее профессии. Работала над голосом. Корпела над английским (французские песенки не доставляли ей хлопот, но номер «Чонг» требовал и хорошего английского произношения).Любила же Муся Бабанова по-прежнему спорт и предавалась с увлечением то пинг-понгу, то популярному тогда волейболу, то теннису. Еще она любила и жалела животных, и в доме вечно жили подобранные где-нибудь собаки и кошки. С ними она дружила, как с людьми, а может быть, и больше. Личную жизнь свою она смолоду и настрого отделяла от публичности, сопутствующей ее профессии.

Вторым мужем ее, так же естественно и недраматично, как первый, стал партнер по танцам Давид Яковлевич Липман. Роман случился тут же, в театре, среди репетиций, и носил самый скромный характер. Додик Липман таскал за Мусей ее чемоданчик и был ей рыцарски предан. Он был прекрасным партнером в танцах — музыкальным, ритмичным, — но ни разу в статьях, где много и восторженно писали о Бабановой, не упомянули ее кавалера. С тою же готовностью он и в жизни принял на себя обязанности ее партнера. Это было не просто. Стать мужем знаменитой артистки для человека незнаменитого — испытание характера вовсе не пустячное. Он выдержал его с честью и с человеческим достоинством. Тем большим, что в быту Бабанова обнаружила нелегкий нрав и недюжинный, меткий, а с годами и скептический ум. Но у него был легкий характер, он был добр, любил ее, а большего долгое время ей и не требовалось. Она была единственна и неповторима, и у нее — со времени холодного родительского дома — не было друзей. Давид Липман дружил с ее родителями, был общителен.

Из рассказа В. А. Каплана

«Мы с Додиком были знакомы еще до театра, вместе учились в Ташкенте; потом мы приехали в Москву и разбрелись кто куда. В ГВЫРМ я снова встретился с ним. Он был добрый и милый человек и очень музыкальный. Шли ночные репетиции «Рогоносца» — Мария Ивановна была тогда совсем

«Озеро Люль». Бабанова и Липман (открытка)

девочка с золотистыми волосами. Смотреть на эти репетиции — и на нее — было наслаждение. Он ее просто боготворил.

Я бывал у них в Замоскворечье: мы с Липманом очень дружили, нас даже называли «два Додика». Додя с Марией Ивановной были на «вы», отношения были очень деликатные.

Дом был тихий, голоса никто никогда не повышал. Отец очень стеснялся гостей Марии Ивановны — они казались ему важными людьми. Он продолжал работать на заводе токарем по металлу. Мать была выше его ростом, более общительна. Додю они очень любили, и это уже говорит о нем с лучшей стороны. Друзей было немного, очень близких, пожалуй, вовсе не было.

Потом Мейерхольд выгнал меня из театра, я попал в армию и служить меня послали на Дальний Восток. Когда я вернулся, то в театр уже поступить не смог — не было гардероба — и устроился на завод токарем по металлу, как Иван Иванович Бабанов. Деваться мне было некуда, и я часто бывал у Давида и Марии Ивановны. Они уже были в Театре Революции. Давид сначала пошел было в Оперетту — вместе с Бебутовым ставил «Герцогиню Герольштейнскую» и был там очень на месте.

Но Мария Ивановна поступила в Театр Революции, и он пошел туда же: преподавал в школе юниоров, был ассистентом режиссера, помогал по музыкальной части.

Брак их был основан на его отношении к ней. Со временем стало холоднее, отдаленнее — это когда на горизонте появился Федор Федорович Кнорре.

Потом я еще раз близко столкнулся с Марией Ивановной. Это было в Ташкенте, в эвакуации.

Липман тоже был женат вторым браком. Недавно Давид умер. А жена его была чем-то похожа на Марию Ивановну».

...Так жила, не изменяя себе, Муся Бабанова. Бесшабашные партнеры выступали в кабаре, пели куплеты, играли в других театрах. Зинаида Райх выезжала с Мейерхольдом в Берлин и Париж — молодая женщина эпохи военного коммунизма становилась одной из первых дам Москвы. У нее был вкус, женственность, размах, она умела поставить дом (с Новинского бульвара Мейерхольды со временем переселятся в Брюсовский переулок, что у Тверской, где займут большую квартиру с двумя выходами на лестничную площадку).

Кругом творилась пестрая, сумбурная жизнь театральной Москвы, в которой Бабанова — недавняя дебютантка — занимала одно из самых почетных мест. Каждый вечер она шла то на Большую Садовую, то к Никитским (совмещать два театра становилось все труднее), но совесть ее, хоть работала она не за страх, а за совесть, не была спокойна. Правда, «новая женщина» — крестьянка ли Виринея, учительница Любовь Яровая или работница Глафира — вообще еще не была сыграна на сцене; Бабанова играла в самых революционных театрах, у самого революционного режиссера. Но про себя она не знала, делает ли то, что требует время от новой актрисы.

На самом деле ни Муся Бабанова тогда, ни народная артистка СССР Мария Ивановна Бабанова теперь не знает толком, что́ именно приносила она на сцену и чем в действительности заслужила любовь и быстро ставшую легендарной славу. Это тем более удивительно, что выросла она под эгидой Мейерхольда, в жестокой оппозиции к идее актерского «нутра», при ясном свете разума и обо-

зримости техники. Но то, что просвечивало сквозь прозрачную и твердую оболочку образов, само собою творилось в лаборатории ее таланта. Может быть, эта невольная работа подсознания (или сверхсознания?) и есть сам талант. Иван Александрович Аксенов, который пристрастно, хотя и издали, наблюдал Бабанову в жизни и на сцене, описал парадокс бабановских «шансонеток» с исчерпывающей для своего времени полнотой.

И. Аксенов. Мария Ивановна Бабанова

«Ее мучила общественная сторона ее деятельности, и она сомневалась в своей социальной полезности. Она показывала «разложение», и этому разложению хлопали, оно нравилось. ...Она любила играть и играла с любовью. Значит, она любила развращать публику и приносила определенный общественный вред.

...Если она воображала, что играет развратниц, она ошибалась самым непростительным образом: она не сыграла их ни разу и никогда их не сыграет. В ее изображении разлагающийся капитализм просто оказывался неспособным к достойному обращению с такой ценностью, какой является очаровательная, молодая, жизнерадостная женщина, воплощаемая игрой артистки.

Группа актеров Театра Революции. Рядом с Мейерхольдом — Орлов и его жена Богданова; Бабанова — крайняя слева

...Несчастные шалуньи, которых — как она показывала — капитализм непрерывно калечит и уродует, останутся навсегда в памяти всех, кто имел счастье видеть игру Бабановой...»[35].

Если отвлечься от агитзадач, извлекаемых из искусства Бабановой эпохой яростной дидактики и прекраснодушных утопий, мы получим вполне реальную и ранящую тему ее шансонеток. Пробившись ростком в начале «бурных двадцатых», она станет одним из лейтмотивов молодежной волны в «бурные шестидесятые». Эта тема — ранняя и насильственная опытность при полной невинности, почти младенческой неразбуженности души. Возможность этого острого диссонанса, впервые воплощенного в золотоволосой Стелле, уловил Мейерхольд и его-то обратил на нужды своих агитспектаклей. Самую существенную по объему роль из этой вереницы он предложил ей в комедии Файко, написанной по заказу ТИМа: это была роль Теа в «Учителе Бубусе», сыгранная между Бушоттой в «Кадрили с ангелами» и Ритой Керн в «Воздушном пироге».

История, случившаяся во времена «Бубуса», впервые и без обиняков показала Бабановой ее реальное будущее в Театре имени Мейерхольда, где могло быть много артистов, но первая артистка одна: Зинаида Райх. Наивно полагая, что жизнь предлагает ей нелегкий выбор, но все же выбор, знаменитая Бабанова поплакала, погоревала, распростилась с мечтами о больших и главных ролях и согласилась быть второстепенной у Мастера. Жизни вдали от него она не мыслила. В новой комедии Алексей Файко, очарованный талантом и прелестью молодой артистки, написал специально для нее главную роль Стефки. Но получила ее Зинаида Райх.

Из этой второй встречи с Мейерхольдом драматург вынес не много счастливых минут, зато немало язвительных наблюдений над новым семейным, а с ним и театральным положением Всеволода Эмильевича.

«В начале репетиций мы несколько раз собирались у Мейерхольда на квартире, когда он жил на Новинском бульваре... Атмосфера на них была деловая, суховатая, и единственным, кто вносил эмоциональные отклонения, был Мейерхольд — своим чрезвычайным, повышенным вниманием к Зинаиде Райх.

...Я наблюдал за Мейерхольдом, и мне казалось, что он мало слушает то, о чем говорят, потому что главной его заботой были комфорт и покой Зинаиды Николаевны: то он клал одну подушку ей за спину, то бросал другую на пол ей под ноги, то прикрывал пледом ее колени, то задергивал штору от солнца, то проверял, не дует ли из форточки. Он весь был в сосредоточенном и самозабвенном движении. Но я ошибался, полагая, что он не участвует в обсуждении. Малейшее нарушение режиссерских планов вызывало в нем мгновенный и резкий отпор.

...Так же обстояло дело и с распределением ролей. Как-то еще до этих совместных совещаний Мейерхольд меня спросил в присутствии Зинаиды Райх:

— А кто, по-вашему, должен играть Стефку?

Я сказал, что если роль Бубуса я писал для Ильинского, то в роли Стефки я вижу только Бабанову. Сказал... и тут же осекся. Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна быстро переглянулись, в глазах и на губах у них мелькнул смешок, потом Зинаида Николаевна просто громко рассмеялась, не пытаясь себя сдерживать.

— Ну?! Севочка! Что я тебе говорила?! — спросила она Мейерхольда.

А он, низко согнувшись, протянув сложенные руки между колен, сидел некоторое время молча. Потом выпрямился, посмотрел на меня в упор и произнес очень вкрадчиво и любезно:

— Вам, конечно, будет приятно узнать, что роль Стефки согласилась взять на себя Зинаида Николаевна»[36].

А. Файко. Объяснение в любви

«То чувство, которое я испытывал тогда к Бабановой, а через нее к Театру Революции и к театру вообще и даже к собственным своим драматургическим планам, — это чувство скорее всего можно было бы назвать... чувством влюбленного человека. В нем была и радость, и робость, и дерзость, и нерешительность, и грусть, и боль, и суеверные приметы, восторг и изумление, миллионы разных вопросов, туманных надежд и суеверного страха. Была тут и ревнивость».

Увы, все это, вместе взятое, не могло спасти для Муси Бабановой даже роль Стефки.

«Помню, как через телефонную трубку до меня доносится голосок Бабановой, прерываемый слезами, полный обиды, злости, жалоб, негодования, упреков и протестов... А я? Ну что я? Ничего. Подчинился обстоятельствам... Сдалась и Бабанова...»[37].

Из бесед с М. И. Бабановой

«Мейерхольд со мной почти никогда не разговаривал, и я держалась от него вдали. А тут он меня сам вызвал и сказал: «Я прошу вас в «Бубусе» сыграть роль Теа, которую я вам назначил. Я прошу вас не отказываться и сделать это для меня».

Ну что мне было делать? Я знала, что Файко просил дать мне Стефку. Роль, правда, мне не очень нравилась, не то чтобы это была моя роль. Но все равно, я плакала день и ночь — играть-то хотелось! Но Мейерхольд меня никогда ни о чем не просил. Он вообще не просил — говорил, его слушали. А тут он сам меня просит! Я согласилась, конечно. Я взяла эту Теа, хотя эти роли у меня уже вот где были.

И за это он мне кое-что подбрасывал — больше, чем обычно. Он понимал, что меня обидел, но знал, что я все для него сделаю. Скажет выброситься из окна — выброшусь. Вот так я получила эту роль».

«Бубус» был спектакль непривычный, необычный для Театра Мейерхольда — спектакль-остановка, спектакль-раздумье перед чем-то новым, еще не до конца осознанным в творчестве Мастера. Как будто стремительный поток, прежде чем полноводно литься дальше, разлился заводью.

Все в этом спектакле замедлилось и переменилось. Мейерхольд необычно много говорил, делал предварительные экспликации и доклады — объяснял актерам принципы задуманной им «предыгры». Илье Шлепянову было предложено сделать оформление, разительно отличавшееся от аскетизма и динамичности прежних агитспектаклей.

Пушистый зеленый ковер с ободком цвета гранат обозначил игровую площадку. Она была окаймлена и ограничена занавесом из звонких бамбуковых палочек — их перестук при появлении актеров составил ритмический фон спектакля. Мебель заменял круглый фонтан в одних сценах, диван — в других.

Над изысканной условностью интерьера в золоченой концертной раковине пианист во фраке и лаковых башмаках (будущий кинорежиссер Лео Арнштам) разыгрывал на рояле фортепианные пьесы Листа и Шопена. А надо всем этим мелькали огни реклам и светились вывески. Совмещение в одной декорации интерьера и улицы казалось тогда неслыханной дерзостью.

Самое удивительное, что ссылался при этом Мейерхольд на юное еще искусство кино. Уже не экранные погони и драки, как в «Люль» и «Д. Е.», а, скорее, атмосфера киносеанса где-нибудь в «Ша нуар», «Арсе» или «Колоссе»: немая, мимически выразительная игра теней на полотне экрана, импровизация тапера на пианино, то ввергающая зрителя в пучину экранных страстей, то уносящая его в мечту, то подстегивающая ритм погони, — интриговали Мейерхольда. Мимическая игра кино, застывающая на мгновение выразительным крупным планом, перед тем как кануть «в диафрагму», сгодилась ему для нужд чисто театрального «остранения» сюжета в «предыгре» актеров. Волнующие звуки рояля — для того чтобы обратить обличительный пафос не на мелочь уже повсеместно размененного театрами «разложения», а в самую сердцевину старой культуры — в ее подлинность. Впрочем, джаз-банд Валентина Парнаха время от времени перебивал Шопена и Листа, чтобы дать дополнительный оттенок «современной извращенности, необходимого декаданса».

«Сцена (окружение) должна быть статична, а действующие лица динамичны...

Нужно вспомнить «Рогоносца». «Рогоносец» был абсурден, схематизирован, быт не вылеплялся.

Здесь придут на помощь элементы быта в костюмировке... и аксессуары...

Основной стержень нашего театра — условный театр...

Музыка вещь не случайная, например, кино нельзя воспринимать без музыки...

Построение ритмическое, а не метрическое...

Некоторая элегантность постановки, дендизм. Но на этом сладковатом, элегантном, надушенном фоне фигуры должны быть очень гротесковы».

Так записал некоторые положения доклада Мастера труппе 1 ноября 1924 года один из дипломников[38].

«Построение ролей дает сложную партитуру движения и реплик, требующую от актеров виртуозной техники восточных театров», — гласит другая запись[39].

Потом окажется, что в этом странно-многозначительном, медлительном, вовсе не сатирическом спектакле сыграли свои роли хорошо едва ли не все актеры. Воспринятый критикой и публикой с непривычным для Мейерхольда тягостным недоумением, отчасти даже с насмешкой, «Бубус» в полном смысле слова стал лабораторией — школой игры для актеров и приуготовлением к «музыкальному реализму» «Ревизора» для режиссера.

Ось театральной культуры поворачивалась — еще почти неслышно, — где-то в недрах зрел интерес к отдельной личности и судьбе. И Мейерхольд, может быть и не думая об этом, исподволь нащупывал новые возможности индивидуализации без ненавистного «психоложества». Марионеточные фигуры некоего вымышленного среднеевропейского общества — банкир-нувориш ван Кампердафф (Б. Захава), салонный авантюрист Фейервари (В. Яхонтов), куклообразный генерал Берковец (Н. Охлопков) — выступили из «надушенного фона» с непривычной рельефностью.

«Бубус». Испорченные девчонки, сестры Баазе. Теа — М. Бабанова, Тильхен — Х. Локшина

Сестры Баазе соблазняют финансиста ван Кампердаффа.
В балетной пачке — Бабанова

В роли развращенной девчонки Теа Баазе Бабанова еще раз досконально прошла школу Мастера — школу прихотливого, но четкого рисунка роли, отработанного до безусловности партитуры.

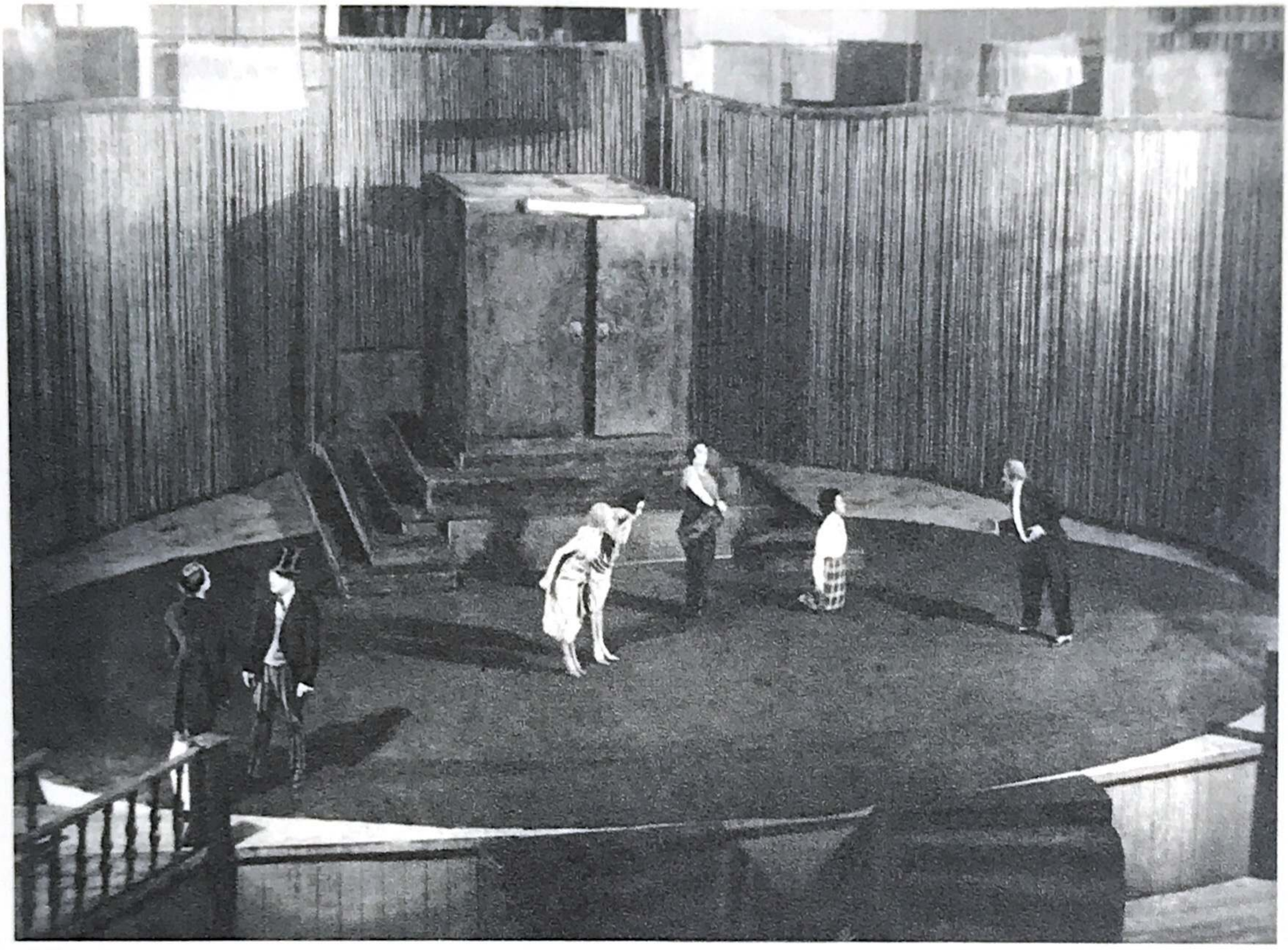
Даже самые условные современные постановки не дают реального представления о мейерхольдовской условности. К обычному театру его спектакли относились, как стихи относятся к прозе: в них не было пустого, «ничьего» времени. Ритмизовано было каждое мгновение. Ритмизован был каждый шаг: в них не было «никаких» мизансцен. В силовом поле фантазии Мастера меняло очертания все в целом. Если в чем влияние кино и было наиболее сущностным, то именно в этом, а не в отдельных приемах.

Бабановой Мейерхольд на сей раз уделил несколько больше внимания, чем обычно: как-никак, совесть его не была чиста. Зная ее возможности, он предложил особо изощренные ритмы: «Есть излом: в век фокстрота живет в танго, изогнута. Декаданс. Культура его»[40].

Кроме того, он придумал для Теа особый номер: она должна была танцевать перед ван Кампердаффом в пачке и на пуантах.

Из бесед с М. И. Бабановой

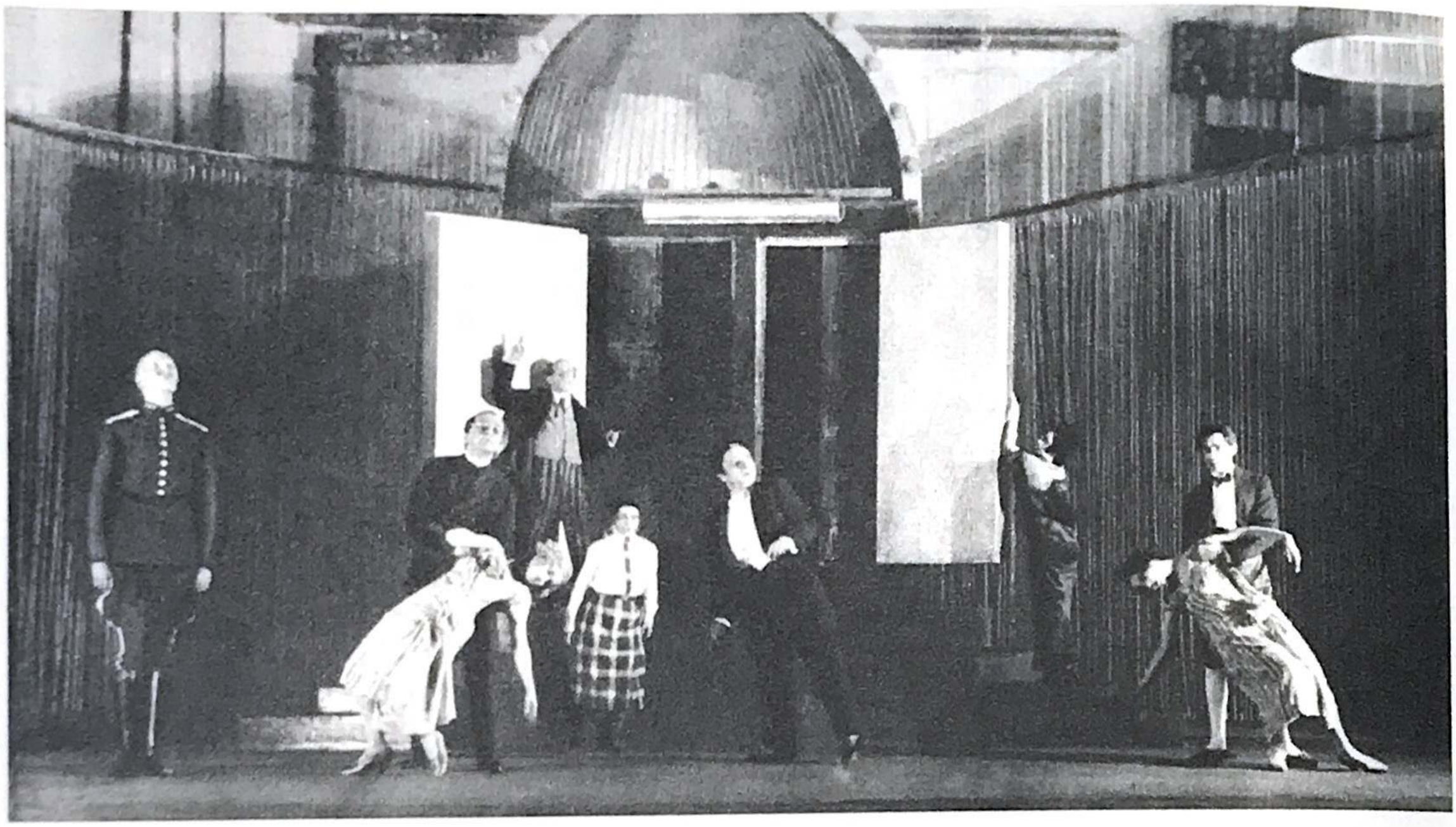
«Взамен отнятой роли Мейерхольд дал мне маленький номеришко в «Бубусе» — на музыку Гуно — песнь Маргариты из «Фауста». Он сказал:



«Встаньте на пуанты». Я встала, потому что была довольно тренирована и привыкла выполнять все, что требовал Мейерхольд. После чувствую — болит. Пошла к доктору — оказалось, вывихнула большой палец на левой ноге. Я ведь неграмотная была, не знала, что главная опора на правую ногу, да и кто же танцует на пуантах безо всякой подготовки. Номер я сделала все же. Но кость так и срослась неправильно — и теперь ношу эту память о Мейерхольде, навеки осталась».

Непропорциональное выдвижение Зинаиды Райх, которое началось именно с «Бубуса», потеснило не одну Бабанову. К тому же Стефка, требующая от актрисы грациозной и смелой комедийности, Зинаиде Николаевне явно не давалась, и это вносило нервозность в общую атмосферу репетиций. Быть может, не без тайного злорадства, в котором не признался он ни Мейерхольду, ни читателям мемуаров, Файко окрестил героиню сценария «Папиросница от Моссельпрома» (написанного им совместно с Оцепом для новой кинофабрики «Межрабпом-Русь») Зиной Весениной. Во всяком случае, история красивой лоточницы, которая по протекции становится актрисой, была принята Мейерхольдом на счет жены. Театральные нравы не отличались в то время церемонностью, и он прямо обвинил в этом автора, мстительно сочтясь с ним в разносной рецензии под прозрачным псевдонимом.

«Бубус». Сцена из спектакля



На беду, тот же Ильинский, который репетировал Бубуса, играл и главную роль в фильме. Гнев Мейерхольда не пощадил и любимого ученика. Ко всему прочему жена Ильинского, недавно вступившая в ТИМ, играла роль Тильхен Баазе в паре с Теа Баазе — Бабановой. То, что безропотно сносила прославленная Бабанова, начинающая Ильинская сносить не захотела. Она отважно подняла голос против явного пристрастия Мастера к Райх. Мейерхольд вспылил, вспылил Ильинский — он любил свою жену не меньше, чем Мейерхольд свою. В атмосфере назревающего скандала, почти в канун премьеры, исполнитель главной роли покинул театр. Бубуса пришлось срочно передать среднему актеру Бельскому. Вместе с Ильинским ушла его жена.

Бабанова продолжала репетировать Теа. Заступиться за нее было некому, да она и не потерпела бы. Поднять голос на Мастера казалось ей кощунством.

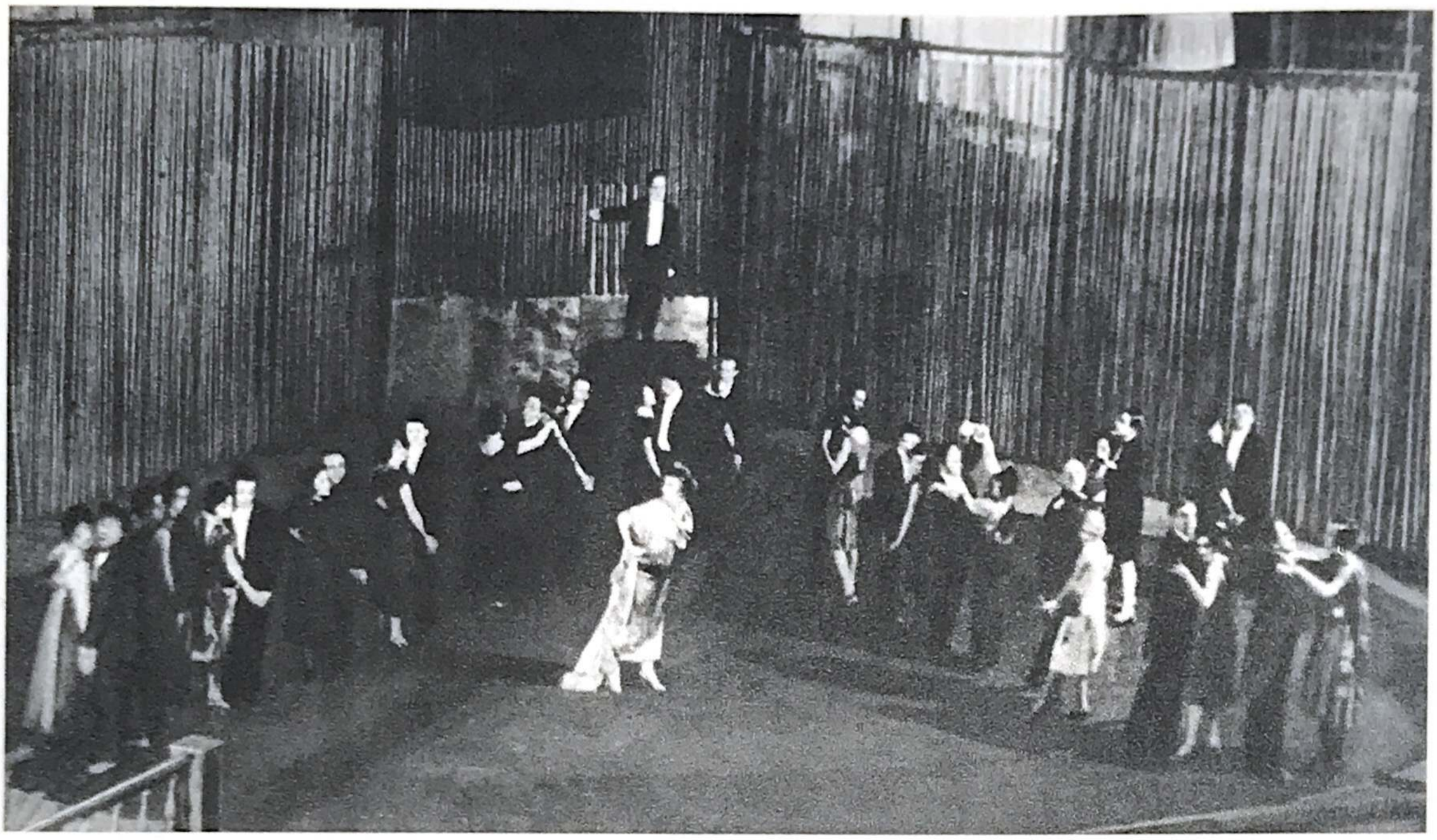
Когда в начале следующего сезона автор, недовольный спектаклем, опубликует в «Вечерней Москве» открытое письмо театру, Бабанова еще раз присягнет на верность Мейерхольду. В компании с Райх и несколькими другими актерами она выступит в защиту режиссера против Файко.

И это та самая Бабанова, которая — в недалеком уже времени — прославится своим строптивым характером и станет грозой и мучением режиссеров! Да тот же ТИМ в своем «фольклоре» насчитывал немало преданий, свидетельствующих о природной вспыльчивости лучшей из его актрис.

К Мейерхольду это не относилось. Нет режиссера, кроме Мейерхольда, и нет театра, кроме ТИМа, — думала она.

Между тем положение ее посреди двух театров становилось напряженным. Театр Революции в 1924 году был переведен на хозрасчет, и «кассовая» артистка

«Бубус». Сцена из спектакля



Бабанова, примадонна «Доходного места» и «Озера Люль», была ему нужна. Мейерхольд же отходил от Театра Революции все дальше, все меньше было надежды увидеть его на репетициях новой пьесы. В докладной записке политсовету он недвусмысленно объяснил, что Театр Революции должен впредь пополнять свою труппу с помощью школы юниоров, а «не путем перекачивания актеров из Театра им. Вс. Мейерхольда, который на некоторое довольно продолжительное время не будет в состоянии откомандировать своих членов»[41]. В этих условиях разрешение выступать в Театре Революции, официально данное Бабановой, оказывалось сомнительной привилегией. После демонстративного ухода Ильинского с ее интересами вообще перестали считаться и назначали спектакли, не сообразуясь с репертуаром Театра Революции. Бедной Мусе Бабановой казалось, что это делается нарочно, чтобы заставить ее уйти из ТИМа. Она и с детства не была проста и доверчива, а тут становилась нервно-подозрительна, как все, кто зависел от Мейерхольда. Ведь свойство это в любой человеческой среде рождает что-то вроде цепной реакции. Подозрительность Мейерхольда, окруженного обожанием и преклонением учеников, и всегда была легендарна, а в условиях борьбы театральных фронтов, полемик, легко переходящих на личности, она оказывалась уже не просто личным свойством. Не последнее место принадлежало в этом и семейной ситуации Мейерхольдов и характеру Зинаиды Николаевны.

«И ему и ей казалось, что они окружены врагами, и это мешало им жить, — свидетельствует Волков.

Без Райх нельзя понять творчество Мейерхольда 20—30-х годов, его репертуарных шатаний, отдельных композиций, режиссерских партитур.

«Бубус». Бал. М. Бабанова — Тея танцует со своим будущим художественным руководителем Н. Охлопковым — генералом Берковцем (третья пара справа)

О союзе Мейерхольда и Райх нельзя говорить только в плане театроведческом. Это тема для большого психологического романа с погружением в самые глубины человеческой души»[42].

Личность и судьба Райх, входящей в наш рассказ лишь в одном своем качестве — соперницы Бабановой, — отмечены резкой светотенью эпохи. Тип «роковой женщины», неуравновешенной и магнетической, воплотился в ней противоречиво, в формах, присущих времени. Х. А. Локшина — в то время ассистент Мейерхольда (ей еще придется сыграть свою роль в судьбе Бабановой) — вспоминает Райх во времена ее театрального самодержавия как человека глубоко несчастливого. Продолжала ли она любить Есенина или недостаточно любила мужа — все это вопросы для романиста, а не для историка. Но в самые трудные времена Мейерхольда она осталась ему бесконечно предана. Трагическая гибель (ее нашли в квартире убитой, с выколотыми глазами) закончила бурную судьбу этой необычной женщины, сыгравшей в жизни Бабановой столь роковую роль.

Если отношения Мейерхольда и Райх — тема для психологического романа, то одна из неожиданно существенных, почти мелодраматических ролей в этом романе выпала на долю Бабановой, вовсе ее не желавшей, к ней не готовой, но вынужденной обстоятельствами сыграть партию соперницы Райх до конца.

Странная эта роль выпала ей уже потому, что силой и свойствами своего таланта она оказалась естественной и единственной протагонисткой молодой труппы ТИМа. Обновление техники и самого типа актера, молодость эпохи самым буквальным образом в ней воплощались. Мейерхольд призывал к преодолению богемности в быту — она могла служить образцом и примером деловой строгости; он призывал к отказу от «медиумической теории» вдохновения в пользу высшей квалификации «той энергии, элементарное проявление которой находит выражение в труде физическом»[43], — Бабановой не нужно было специального вдохновения, оно являлось по прозаическому сигналу помрежа; зато «высшей квалификации» добилась она трудом и прилежанием. Искусство Мейерхольда в эти годы было молодо, легко, звонко — она была молода, легка, звонка. Мейерхольд не мог этого не видеть, но он любил Зинаиду Николаевну Райх и соседство Бабановой было нежелательно.

Так образовался этот странный «треугольник», стороны и углы которого были явно не равны.

Так в один прекрасный день Бабанова обнаружила, что условия ее «откомандирования» в Театр Революции грубо попраны и «Бубус» в ТИМе назначен в один день с «Воздушным пирогом» в Театре Революции.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Я Риту Керн терпеть не могла, с истерикой ее играла, но я же обязана была! Я бросилась звонить Мейерхольду: «Всеволод Эмильевич, что делать, ведь Рита Керн раньше назначена, ведь «Бубуса» в репертуаре не было!» Он сказал: «Меня это не касается. Если вы не придете на спектакль, я сам выйду с пьесой и буду читать за вас роль по тетрадке. Все». И положил трубку.

Я ревела целый божий день. Они на меня — Грипич, которому Мейерхольд передал Театр Революции, Алперс покойный, он был завлитом: «Для вас тут роли, для вас тут все открыто, а там что?» — «Да, но тут нет Мейерхольда!»

Кто такой был для меня Грипич? Я помню, мы как-то раньше еще, когда Мейерхольд со мной разговаривал, шли по улице Герцена, и он сказал: «Я даю в Театр Революции хорошего своего ученика — Грипича». Я говорю: «Всеволод Эмильевич, какой ученик, зачем? Кто может вас заменить?» А про себя думаю: не останется он в Театре Революции, и, конечно, угадала. Мейерхольд из Театра Революции ушел.

И тогда я им сказала: «Делайте со мной что хотите, я не могу уйти от Мейерхольда». – «Но вы играть там все равно не будете». — «Мне все равно, я там хоть жить буду, смотреть, как он работает, — ну вешайте меня, ругайте», что-то еще я лепетала. Пошли мы в профсоюз, в Рабис, я пла́чу: «Ведь я не виновата, это нарочно сделано, чтобы я ушла из Театра Мейерхольда, а я не уйду, я без него жить не могу. Мне без него театр не нужен, он для меня единственный, кто на свете существует. Кто работал с ним, тот меня поймет». Я разгорячилась; в общем, они ничего не могли со мной поделать, признали, что я не виновата, сказали: «Заменить ее некем, значит, надо заменить спектакль». И я пошла играть «Бубуса».

Пошла на пустоту — никакие роли подкупить меня не могли, я ведь понимала, на что иду. Я не такая глупая была. Но, верите, я не могла с Мейерхольдом расстаться. Как я тогда глаза не потеряла, не знаю, плакала день и ночь».

Так или иначе, но она поняла, что положение между двумя театрами грозит неприятностями, и решилась на отчаянный шаг.

«Уход Бабановой

Актриса Театра Революции и Театра Мейерхольда Бабанова вышла из состава труппы Театра Революции и с предстоящего сезона будет работать только в Театре им. Вс. Мейерхольда» [44].

Так сама она выбрала для себя роль Золушки, нелюбимой падчерицы в том доме, которому принесла так много славы и чести. Чувство нелюбимости, вынесенное из детства, умножалось постоянным ощущением нелюбимости, даже гонимости в театре. Восторженные отзывы критиков, восхищение поклонников, слава не могли этого поколебать. Изо всех людей на свете ее интересовал только один, а он подозревал ее бог знает в каких кознях.

Театр Мейерхольда, в отличие от Театра Революции, был коллективным товариществом, и актерам платили сдельно. Но Бабанова, хоть и нежеланная, значилась в ведомости на твердые оклады, которые получал немногочисленный «художественный персонал» театра: после «Доходного места» она сразу получила высший, семнадцатый разряд по семнадцатиразрядной сетке зарплаты. Ведомость «персонала» начиналась именем Мейерхольда, который получал в 1924 году 129 рублей 60 копеек. Оклад Бабановой составлял 97 рублей 20 копеек. Зинаида Райх числилáсь еще в общих списках [45].

С переходом Бабановой на постоянную работу в ТИМ надо было считаться, но ее, можно сказать,«сослали» подальше от мейерхольдовских глаз, к Федорову, который начинал ставить пьесу Сергея Третьякова «Рычи, Китай!». Это был первый спектакль ТИМа без Мейерхольда. Разумеется, Бабановой дали роль «с разложением» — глупой туристки Корделии. И тут, не загипнотизированная присутствием Мейерхольда, она впервые взбунтовалась. Тогда Федоров и предложил ей маленькую, «без ниточки», как говорят в театре, роль

«Рычи, Китай!». В роли боя

боя — китайского мальчика, слуги на английской канонерке «Кокчефер». Она с радостью согласилась. Малый объем роли не пугал ее, она привыкла к эпизодам, а этнографическая новизна увлекала.

Сергей Третьяков, который к тому времени стал своим и нужным человеком в ТИМе, давно уже сменил гнев за «Рогоносца» на милость и со всем возможным вниманием отнесся к просьбе Бабановой обогатить роль подлинной китайской народной песенкой, которую мог бы мурлыкать про себя бой. Тем более что это соответствовало общему документальному замыслу постановки.

Ярый сторонник «литературы факта», Третьяков заимствовал сюжет из газетного сообщения. Этнографическая точность тоже была обеспечена: Третьяков жил в Китае и даже преподавал в пекинском университете. Впоследствии картину китайского порта, с которой начинался спектакль, сравнивали с ранними спектаклями МХТ. И однако «литература факта», предложенная Третьяковым Театру имени Мейерхольда, была преемственно связана с плакатным стилем агитспектакля: факт подавался с мерой остроты и обобщенности газетного фельетона. Казнь двух ни в чем не повинных китайских лодочников, вынужденных заплатить жизнью за гибель британского коммерсанта, чтобы спасти от бомбардировки родной город, решалась в жанре жестокой мелодрамы и в стиле плакатного противопоставления двух миров: живого, реального мира угнетенных китайцев и марионеточного мира колонизаторов. Бой и существовал в пьесе на границе этих миров: он единственный представлял Китай в мире «белых» и поднимался от испуганного подчинения до немого, страдальческого, самопожертвованного протеста. Сама форма этого протеста была

ритуальной, символической, но и полной человеческого ужаса и благородства: бой повесился на дверях капитанской каюты «Кокчефера».

Ничего подобного за ее недолгую сценическую жизнь Бабановой играть не приходилось. Артистка с высокой, но комедийной репутацией вступала в область трагического. Если просто стать на пуанты было нелегко, то каково же было стать на трагические пуанты душе! На пуанты в точном смысле, потому что постепенного психологического развития в короткой роли боя не было. Был пунктир из трех точек, «пуантов»: подчиненности — осознания — протеста. Верхнюю планку надо было взять без разбега, почти что с места.

Помогло то, что не раз ей помогало. Третьяков привез из Китая подлинные старинные мелодии, трудные и чуждые для европейского уха и в то же время странно-трогающие в этой своей непривычности. Пригодились и бабановский абсолютный слух и ее на удивление высокий чистый голос. Детей она понимала без слов, как без слов понимала душу собаки или лошади: ее понимание и вообще-то было какое-то инстинктивное, звериное, детское. Оно чуждалось теорий и умных разговоров. Неудивительно, что Муся Бабанова боялась Мейерхольда, при котором чувствовала себя нелюбимой падчерицей. Но она избегала и Ивана Александровича Аксенова, явно к ней пристрастного. Интеллектуальные розыгрыши Аксенова и Эйзенштейна были ей чужды. Она говорила движениями тела, звуками голоса, всем своим существом больше, чем смыслом слов и предложений. Мейерхольд, обучивший ее складывать фразы этого языка животных, детей и артистов, и был для нее демиургом.

Заниматься с такой понятливой ученицей было удовольствием, и Сергей Михайлович Третьяков с удовольствием отправился с ней в Армянский переулок у Покровки, в Институт народов Востока. Там они разыскали китайских студентов, которые обучили Бабанову петь песенки на их родном языке. Слов она толком не понимала, но этого и не требовалось: в незнакомые, странно-высокие, стеклянные звуки она могла влагать свой смысл.

Об автобиографичности сценического творчества Бабанова не помышляла никогда; прямое исповедничество не вызвало бы у нее ничего, кроме брезгливости. Дома она могла плакать от обид, но эти домашние слезы к сценическому ее бытию никакого отношения не имели. Переступив границу сцены, она настолько забывала о себе, что становилась физически бесчувственна; по свидетельству Аксенова, в нее можно было втыкать булавки. Но был же душевный опыт, вынесенный из холодного детства и приумноженный в неласковом театральном быту! Душе было на что жаловаться на непонятном китайском языке, и она пела тонко и высоко, озабоченная лишь тем, как чисто взять ноту.

К моменту, когда Мейерхольд пришел на выпуск спектакля, сделано было Федоровым много, но до конца было далеко. Между тем срок сдачи спектакля неотвратимо надвигался, и Мастер попросил разрешения помочь дебютанту.

То, что произошло с ролью боя на одной из этих выпускных мейерхольдовских репетиций, неоднократно, хотя и не всегда точно, описано мемуаристами. Это был редкий случай, когда у всех на глазах за короткие мгновения было создано актрисой и режиссером одно из непреходящих чудес искусства, тем более чудесных на фоне их житейских недоразумений и разрушительных страстей.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Роль боя очень маленькая, она состояла всего из трех выходов, и надо было быть Мейерхольдом, чтобы понять, как ее сделать. Первый выход. Капитан

кричит: «Бой!» Я выбегала с подносом и подавала стаканы — вот и все. Мейерхольд сказал: нужна визитная карточка роли. Надо показать, что это роль, а не эпизод. И он сделал мне выход — по логике, может быть, и нелепый, но Мейерхольд никогда ничего не делал зря. И вот на крик «бой!» давался вальс-бостон — играл джаз-банд Парнаха, — и Мейерхольд велел мне тихонько-тихонько открыть дверь капитанской каюты и только просунуть голову в дверь. И лишь на второй окрик «бой!» под музыку я выбегала с подносом. Меня поразила такая условность — почему слуга низкого ранга так себя ведет, — но, конечно, нравилось очень выходить под такой прелестный вальс-бостон. Я любила музыку очень, и двигаться и играть под нее было легко и приятно.

Потом шла коротенькая сценка с лодочником на ломаном русском языке. А когда подошло дело к финалу, я вышла на палубу и пошла вдоль сцены с песенкой — там были две мелодии, одна выше другой. Это ведь ребенок поет, маленький мальчик. И Мейерхольд, который был где-то в глубине зала — я его не видела даже, — вдруг подошел к самой рампе, стал следить и подсказывать: вот теперь наклонитесь... обопритесь о перила... опустите голову, не торопитесь... идите — так я должна была идти медленно, держась за перила, и все время петь очень высоко. А когда я дошла до двери капитанской каюты, он сказал мне присесть на корточки: «Так, а теперь рукой нашаривай петлю... и пой... пой...» Я рукой находила петлю, которая там уже была заготовлена — а на мне были надеты лямки, — и в это время брала самую высокую ноту, которая почти обрывалась, такая была высокая. Пела чисто, не хрипела, брала верхнее «ми». И тут темнота, я в это время прыгала вниз, и, когда зажигался свет, я качалась уже, как труп. Вот и вся история, остальное — легенды. Песенку эту я и сейчас помню (Мария Ивановна напела ее. — *М. Т.*), но, когда меня просят записать ее на радио, я говорю: не в ней же одной дело, это все надо было видеть, а не одну песенку. И голос уже не тот...».

Так обстояло дело со сцены. В зале же все присутствующие могли наблюдать всё сразу: и актрису и режиссера, которые в это высшее мгновение творчества забыли обо всем, что разделяло их в буднях повседневности. Таких счастливых и свободных мгновений совершенного театра — можно сказать смело — немного было не только в жизни Бабановой, но и в жизни Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Да они и вообще редки.

И. Аксенов. Мария Ивановна Бабанова

«Присутствующие могли любоваться невиданной картиной: Мейерхольд, неподвижно стоящий перед сценической установкой, не делающий ни одного жеста и пониженным голосом дающий редкие указания. Если Мейерхольд-лицедей являет собой замечательное зрелище, то не менее удивительное и более редкое зрелище являет собой Мейерхольд-зритель, и притом зритель, увлеченный зрелищем. Его великолепная артистичность сказывается в такие минуты полностью, безо всех тактических, житейских и каких угодно оговорок. Тогда, в такие минуты своего творчества, он дает полное и настоящее представление о настоящем содержании своей жизни, издавна зажженной, горящей и многое сжегшей в нем самом во славу искусства, которому отдана с первых дней своей молодости.

Кроме четырех планировочных указаний в сцене смерти китайчонка,

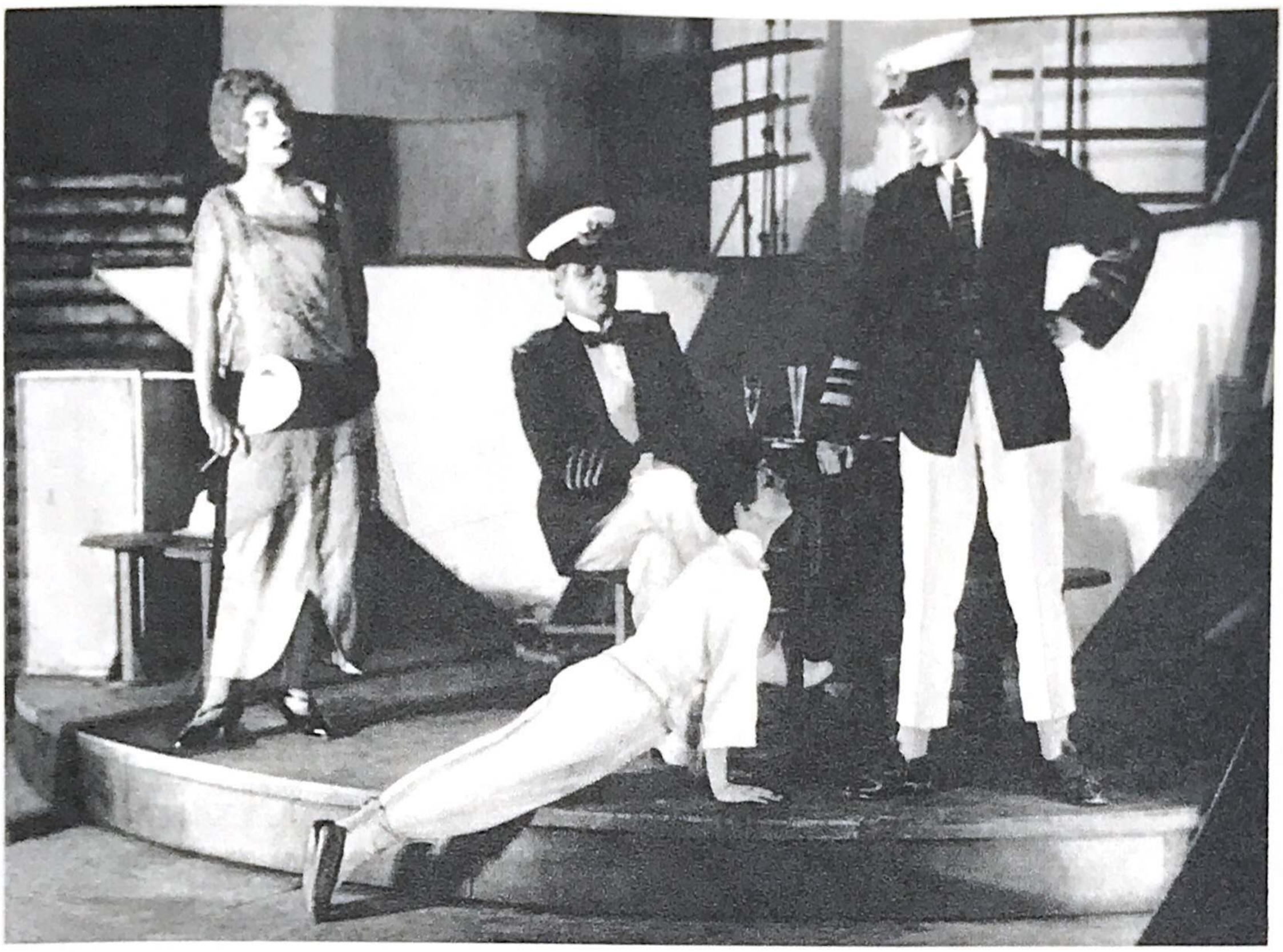
Bởi

занявшей для всего первого и окончательного устанавливания не больше того времени, какое она занимает в спектакле, постановщик ничего не произнес полным голосом, но, следя за игрой исполнительницы, принимавшей его ремарки на лету, он говорил слова ни к кому не обращенные, из которых слово «какая умная» было самым слабым выражением его реакций на то, чему он был первым свидетелем»[46].

То, чему оказался он «первым свидетелем», было зримое и слышимое страдание робкой и чистой детской души, которая в тоске и боли освобождается от привычной пригнетенности, страха и ужаса смерти, чтобы молчаливым порывом самопожертвования усовестить бессовестность и остановить жестокость. То, что само это страдание, наивно рассказанное жалобной песенкой и самыми простыми движениями, преображалось в высшую радость, — и было зримым чудом театра. Ради таких мгновений он существует уже тысячи лет, и ради них люди, бросив все практические и важные дела, идут в театр.

Наверное, если бы «левым» Мейерхольду и Бабановой сказали тогда, что в образе китайского мальчика, не имеющего даже имени и отзывающегося на иностранную кличку «бой», они не только символизировали трагедию соседнего колониального народа, но и прикоснулись к традиционной и великой русской теме о «слезинке ребеночка», они с гневом отвергли бы честь приобщения к иде-

«Рычи, Китай!». Звено 2-е

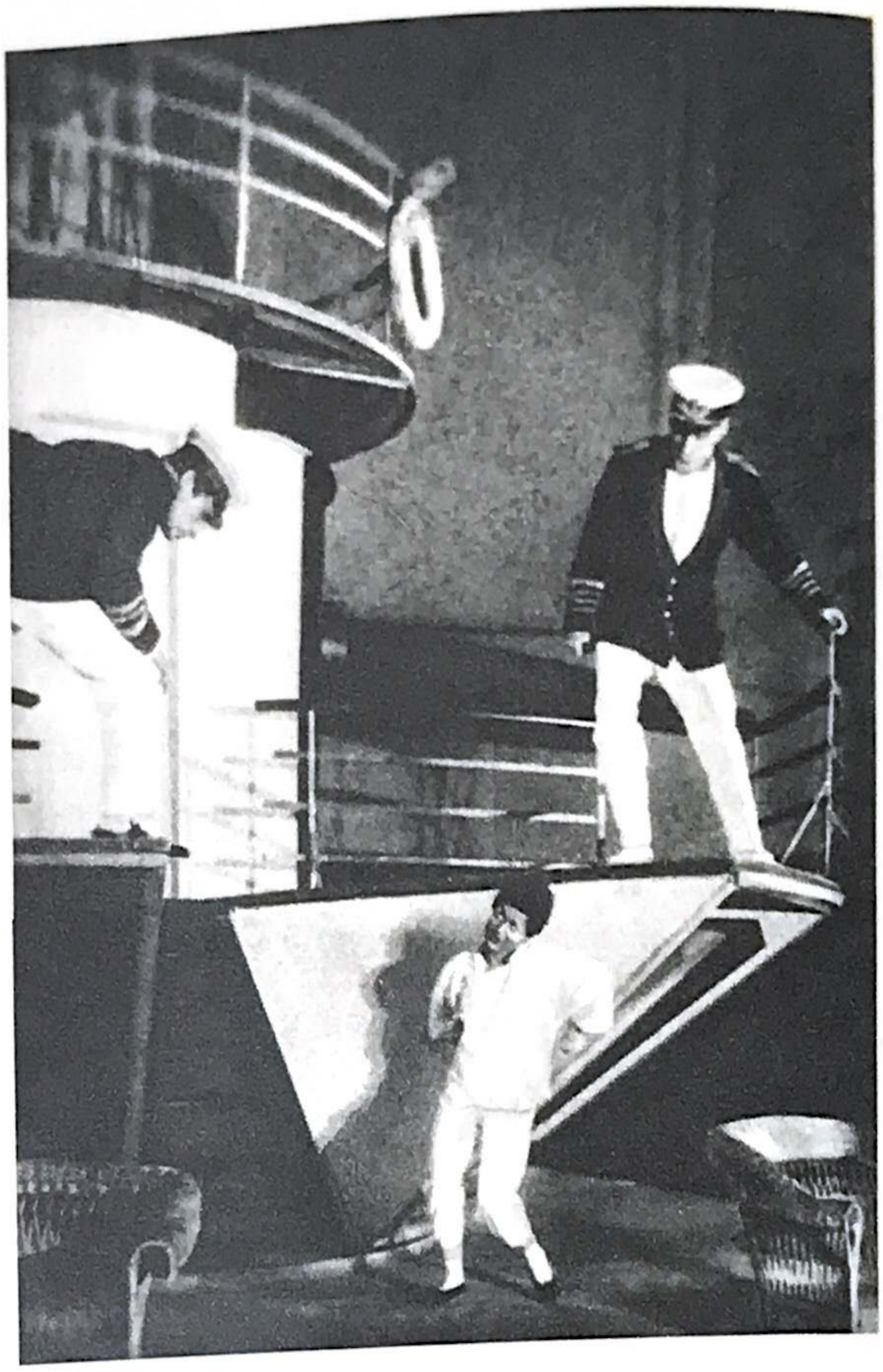


ям Достоевского. И, однако, в крошечной роли боя было нечто большее, чем этнографическая правда и даже историческая закономерность. Детское страдание — высшее выражение несправедливости бытия, и в документальной агитпьесе Сергея Третьякова Бабанова не только создала символический образ, но и выразила нечто сокровенное, глубоко человеческое в присущей ей тщательно проработанной партитуре движения и звука.

Самое удивительное, что высота, достигнутая Бабановой на той репетиции, никогда не была ею потеряна, и на любом — столичном или гастрольном — представлении пьесы «Рычи, Китай!» бой одинаково становился центром спектакля и потрясал сердца. Изображения мальчика с черными жесткими волосиками, в белой полотняной курточке, появились во всех газетах и театральных журналах. Молодая актриса еще раз вошла в хрестоматию актерского мастерства.

«Рычи, Китай!» был сыгран премьерой 23 января 1926 года. В тот же день на сцене Художественного театра было показано «Горячее сердце» Островского в постановке К. С. Станиславского. Это дало повод М. Загорскому провозгласить, что «при всех своих недостатках спектакль «Рычи, Китай!» все же в *тысячу раз* значительнее, чем спектакль «Горячего сердца»...». Через полвека укорить критика ошибкой и не трудно и не лестно. Может быть, запальчивость

«Рычи, Китай!». Звено 2-е



как раз и свидетельствовала о том, что эра агиттеатра шла на убыль. Это знал сам Мейерхольд, который во вступительном слове к представлению ТИМа отдал должное спектаклю своего учителя Станиславского.

Если что и было больше этой уже изживающей себя и огрубленной Федоровым формы, то как раз роль боя. Доходила не только жалобная песенка, «которую поет насмерть оскорбленный мальчик», не только «тихая безропотная подготовка к смерти», но любая тонкость, предложенная режиссером и воплощенная актрисой. «Необычайно трогательна Бабанова в роли боя. Жест беспомощный и слабый, которым она ищет веревку, невозможно забыть, — писала Вера Инбер. — В нем есть что-то от лапки животного, которое смотрит человеческими глазами и трогает решетку»[47]

Четыре года понадобилось Мусе Бабановой, чтобы от дебюта, поразившего знатоков одновременно зрелостью и новизной техники, уверенно подняться до артистических вершин. Начав с драмы, обнаружившей себя в «Великодушном рогоносце» в непривычных формах акробатики, засвидетельствовав свои возможности характерной, лирико-комедийной актрисы, она показала, что может потрясать, не изменяя своей технике, и передавать «жизнь человеческого духа», не прибегая к чуждым ей приемам психологического театра. Принадлежность ее к мейерхольдовской школе была неоспорима, но стал

«Рычи, Китай!». Звено 2-е

«Рычи, Китай!». Звено 4-е

очевиден и масштаб дарования, независимый ни от каких школ. «Обучали многих, — напишет писатель Михаил Левидов, — а обучили — одну Бабанову. Не спорю, ее обучили *технике таланта*. Но удалось это лишь потому, что был у нее прирожденный *талант техники*»[48].

Спорить, впрочем, было уже и не с кем: критики всех поколений и направлений, так же как зрители, были поголовно покорены.

Сейчас представить себе меру бабановской популярности трудно, почти невозможно: кино и телевидение раздробили вкусы и сделали их переменчивыми. Актеров больше видят, лучше знают и меньше помнят. Они более принадлежат будням телепередач, чем празднику театра. Имя Бабановой олицетворяло этот праздник.

Это тем более замечательно, что московская сцена редко могла похвастать такой россыпью женских имен. На сцене Камерного театра блистала трагическая, но не чуждавшаяся и оперетки Алиса Коонен. В МХАТ 2-м расцвело лирическое и озорное дарование Софьи Гиацинтовой и поражал острый эксцентрический талант Серафимы Бирман. Пленительно-женственная Вера Соколова играла в Художественном театре. В Третьей студии МХАТ одновременно с Бабановой дебютировала очаровательно-капризная Мансурова, вышла на вахтанговскую сцену достоверная Алексеева. В Малом театре была Пашенная. Но никто не набирал высоту так круто, как Бабанова. Она несла молодость эпохи: ее ритмы, ее легкую поступь, ее светлое неведение, строгую «научную организацию труда» и бескорыстную свободу от оков быта; она была юна, спортивна, изощренна в своей технике и общедоступна в универсальности простых чувств, которые она выражала.

Имя Бабановой очень скоро стало нарицательным — сначала в тройственной формуле «Иль-Ба-Зай», потом и само по себе. «Бабановых еще так мало!» — патетически восклицал один критик. «Она играет с оглядкой на Бабанову» или «Им слишком нравятся интонации Бабановой», — замечали другие. «Бабанова» — это была техника, стиль, смысл.

Позже, вспоминая двадцатые годы, Борис Владимирович Алперс заметит: «Таким всеобщим безоговорочным признанием пользовался тогда только Михаил Чехов...»[49]. Алперс — один из самых интересных биографов Марии Ивановны. Он был тем самым завлитом Театра Революции, который тщетно пытался уговорить рыдающую Мусю Бабанову бросить ТИМ. Он был острым наблюдателем, а со временем стал таким же острым, парадоксальным театральным мыслителем. Можно спорить с его концепциями, но надо доверять его наблюдениям. Имя Михаила Чехова ручается за уровень, достигнутый Бабановой. Мне хотелось бы упомянуть и другое артистическое имя.

23 января 1926 года на сцене МХАТа в «Горячем сердце» выступил Николай Павлович Хмелев — актер по типу своему сходный с Бабановой. Судьба развела их по разным театральным школам — тем это сходство интереснее.

«Рычи, Китай!» шел, и становилось очевиднее, что не вода, отделявшая сцену от зала, не гигантская конструкция «Кокчефера», в финале пьесы поворачивающего на зал жерла своих пушек, даже не массовые сцены, замечательно разработанные Мейерхольдом, а эпизодическая роль боя составляет главный смысл и нерв спектакля.

Федоров, который повышенно ревностно относился к своей постановке, тоже понимал это и в одной из многочисленных жалоб на недобросовестную работу вспомогательных цехов прямо сформулировал:

«В режчасть Театра им. Вс. Мейерхольда

Заявление

Начиная с генеральной репетиции до настоящего времени сцена повешения... регулярно срывается вследствие световых накладок...

Считая эту сцену 7-го звена очень важной, определяющей успех спектакля и учитывая, что мои слова и возмущения против допускающих эту накладку вызывают только глупые улыбки... прошу установить... строгие взыскания в форме понижения в разрядах...

...Прошу рассмотреть в срочном порядке. В. Федоров

26/1-26 10 ч. 50 м.» [50].

Впрочем, как выяснилось впоследствии, Федоров жаловался не только на глупые улыбки осветителей — он был недоволен самим Мастером. Распря зашла далеко, и он печатно обвинил Мейерхольда в присвоении его работы.

Дело дошло до судебного разбирательства. «Афиша ТИМ» — небольшой, но воинственный журнал, издаваемый театром, — ответила ему. Бабановой и этого показалось мало, и она отважно, как всегда, бросилась на защиту Мейерхольда.

«Письмо в редакцию

Уважаемый товарищ редактор!

В журнале «Жизнь искусства» (№ 34 от 24 августа 1926 года) имеется письмо В. Федорова под заглавием «Ответ на привет». Мнение работников Театра им. В. Мейерхольда в достаточной мере было высказано... но по пункту № 5 ответа В. Федорова я, как исполнительница роли боя, не могу не выразить свой протест.

...Утверждаю, что все, что было создано из роли, очень незначительной по словесному и действенному материалу... все было создано Вс. Эм. Мейерхольдом» [51]

Увы, счастливое мгновение миновало, и никакие свидетельства преданности не могли остановить стремительно наступающей развязки.

Маленькая роль боя, имевшая огромный резонанс, обнаружила в Бабановой слишком большую актрису, чтобы ее можно было убрать на второй план.

Развязка случилась после «Ревизора», который мог бы стать одним из самых счастливых событий в жизни Бабановой, вернув ее в родное лоно русской классики. Но он стал горестным переломом судьбы...

Еще за кулисами ТИМа доживал «Театральный Октябрь». Еще «Афиша ТИМ» печатала «Наказ красноармейцев Всеволоду Мейерхольду», который кончался словами:

«Да здравствует Революционный театр.

Да здравствуют проводники его идей на местах.

Да здравствует его вождь — почетный красноармеец Отдельного Московского Стрелкового полка Всеволод Мейерхольд» [52]

Еще каждый актер ТИМа «пребывал» в качестве «практикума» в ячейке МОПРа, ячейке шефства над деревней, ячейке «Друг детей», ячейке «Руки прочь от Китая», ячейке Авиахима [53]

Но уже противостояние театральных фронтов, по наблюдению критиков наиболее проницательных (сошлюсь на П. А. Маркова), становилось условностью. Бывшие «левые» и бывшие «аки», как в фигурах кадрили, обменивались опытом. Каприз театрального календаря, столкнувший премьеры «Горячего сердца» и «Рычи, Китай!», только на первый взгляд являл антитезу. Мейерхольда тянуло к реализму.

Театр уже отпраздновал свое пятилетие и получил титул Государственного — это хотя бы отчасти облегчало его финансовые обстоятельства, очень нелегкие, особенно если учесть бесплатные и льготные билеты, которые он предоставлял «организованному» — красноармейскому и пролетарскому — зрителю.

Уже был сыгран «Мандат» Эрдмана — один из лучших спектаклей ТИМа.

Полузагадочный «Бубус» объяснялся задним числом: легкомысленная комедия Файко оказалась пробой труппы перед «Ревизором». Был опробован в первом приближении скелет сцены: полукружие, отделяющее игровую площадку, ограниченную каймой ковра. Были изучены и отброшены возможности «предыгры», но мимическая игра на медленном темпе пригодилась. Было прикинуто главное: игра на музыке. В «Ревизоре» она должна была стать еще и игрой по законам музыки — «музыкальным реализмом».

В Театре имени Мейерхольда

Многое, что породило невиданный размах дискуссий о «Ревизоре» — обвинения в «мистицизме» и оправдания «материализмом», поэтические описания и нахраписты наскоки, — было на самом деле следствием технических, даже технологических соображений Мастера.

Мейерхольд был практическим человеком театра, навсегда признавшим власть условности, но пиетета перед той или иной исторически сложившейся условностью у него не было. Монолог, например, казался ему устарелой формой, и еще в «Доходном месте» он пытался преодолеть его косность. В «Ревизоре» он решился дать гоголевским персонажам собеседников, чтобы избежать монологов. Из зрительного зала все эти «немые» фигуры, отысканные где-то в закоулках сочинений Гоголя или даже между строк текста, смотрелись двойниками, отражениями, карикатурами героев. Чтобы освободить громаду гоголевского текста от отягчающего груза переходов по сценической площадке, Мейерхольд воспользовался вновь народившейся условностью «крупного плана» кино. В развитие идей «Бубуса» он еще более ограничил игровую площадку: изобрел движущиеся фурки, на малом пространстве которых разместил все эпизоды «Ревизора». Из зрительного зала эта своеобразная техника выездных площадок на фоне глухого полукружия полированных дверей красного дерева и нависающего над ними грязно-зеленого суконного свода приобретала символические очертания: «Обстание, фон, сценка — весь Гоголь, соединяющий вкатную сценку быта, освещенную мороком фона на ночи России», — как напишет потом Андрей Белый[54]

Можно разглядеть частные, почти житейские мотивы и в решении главных фигур спектакля. Хлестаков только что был сыгран незабываемо Михаилом Чеховым, и тягаться с ним вряд ли кто мог во всей России, а в ТИМе его должен был играть совсем молодой Эраст Гарин, только что отличившийся в «Мандате». Надо было помочь актеру режиссерски. Мейерхольд обратился в поисках мотивов к «Игрокам» — весь Гоголь постепенно втягивался в орбиту спектакля — и сделал его чем-то вроде шулера, обдумывающего возможную аферу. Хлестаков дробился и распадался на ракурсы, как на кубистическом портрете.

Наконец, стремление выдвинуть Райх в центр спектакля способствовало преображению провинции в столицу, решению «найти скотинство в изящном облике брюлловской натуры»[55]. Понадобилось вспомнить и «Мертвые души» с пышным цветником губернских дам, увивающихся вокруг Чичикова, и тайный ужас Гоголя перед суетным женским соблазном. Захолустье приобретало петербургский, столичный пошиб, разрастаясь до николаевской России, да, пожалуй, и побольше: до общечеловеческих страстей.

Разумеется, все это были лишь частные поводы для могучей фантазии Мейерхольда, для выражения подспудной трагедийности его мироощущения.

Из решения суммы технологических задач восставала громада — виде́ние мейерхольдовского «Ревизора» — смешной и мучительный трагифарс российской судьбы.

Театр — искусство грубое, в закулисных соображениях его гораздо больше простой технологии, чем может показаться; немало и пошло-житейского отлагается в нем. Но не так ли груба и сама жизнь, где часто поводы случайные и незначащие запускают механизм событий исторических? Так и театр — из утилитарных нужд, из домашних обстоятельств, а на самом деле из жизненного опыта своих творцов, из потребностей времени, из опыта исторического силой

таланта он творит свои чудеса. «Боже, как грустна наша Россия!» — Мейерхольд пестовал это пушкинское восклицание, вырвавшееся после чтения «Мертвых душ» Гоголем. Со времен «Маскарада», завершившего собою судьбу императорской России, он не создавал ничего столь объемлющего, обдуманного и личного, как «Ревизор».

Поистине он мог называться «автором спектакля», как будет написано в программе: «проект вещественного оформления, mise en scène, биографии персонажей, построение новых фигур, речь, акцентировки, ритм, размещение музыкального материала, свет, немая сцена» — все было извлечено им из громадной фантазии и опыта, который не мог уже создать зрелища столь безмятежного, как «Великодушный рогоносец» 1922 года.

Никогда еще на памяти Бабановой не предпринимал Мастер такой широкой и всесторонней теоретической подготовки к спектаклю. О том, чтобы просто развести мизансцены, предоставив актеров тексту, как в «Доходном месте», речи не было. Отказ от «масок» театра в пользу «биографической структуры людей»; подлинность стиля, утрированная «сквозь призму столичной жизни»; «крупный план» выездных площадок, требующий от актера скупости и четкости игры; возвращение к реализму через стихию музыки — «музыкальный реализм», подчиняющий действие закону ритма; самоограничение актера в пользу общей партитуры спектакля — все это требовало от исполнителей дисциплины, умения, труда, таланта.

«Мы сейчас из полосы ученичества переходим в полосу мастерства», — сказал Мейерхольд, приступая к работе[56]. Он отдавал себе отчет, что не все актеры (потом оказалось — немногие) к этому готовы. Приходилось довольствоваться «ускоренным выпуском». Театр не мог больше задерживаться на учебных и агитационных задачах.

Горькая ирония будет в том, что на этом рубеже прощания театра с ученичеством он изгонит актрису, чья готовность более всех других будет отвечать моменту перехода «в полосу мастерства».

Марья Антоновна Сквозник-Дмухановская была для Бабановой вторым опытом на поприще русской классики. Поначалу предложения Мастера ее испугали. Они восходили к тому первоначальному замыслу, когда тема «столицы» и «всего Гоголя» не была еще сформулирована.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Вначале Мейерхольд дал роль Анны Андреевны пожилой и вульгарной актрисе, а Марью Антоновну мне. Я должна была играть старую деву. Я, которой было двадцать пять лет, у которой было детское лицо, тонкий голос и полное неумение перевоплощаться в старых дев! Я растерялась совершенно, но не отказываться же от роли. Но однажды он сказал: «Нет, это не то. Зинаида Николаевна, попробуйте вы Анну Андреевну». «А вы, — сказал он мне, — будете играть подростка». Ну, я сразу ожила, подростка после старой девы — это мне было пара пустяков играть».

Бабанова получила в «Ревизоре» несколько более пространства, нежели обычно отводится на долю Марьи Антоновны. Будуар Анны Андреевны, заполненный эротическими грезами городничихи в виде бесчисленных офицеров, занял столь важное место в спектакле, что и пустейшая Марья Антоновна приобрела в нем кое-какое место и кое-какие права.

«Ревизор». Семейный портрет Сквозник-Дмухановских. Городничий — П. Старковский, Анна Андреевна — З. Райх, Марья Антоновна — М. Баба-нова

Первый раз в жизни Бабанова могла насладиться «стильностью» и «костюмностью». В «Доходном месте» платья и шляпки Полиньки — по бедности театра и по замыслу оформления — делались из самых простых, грубых материй.

Красное дерево и карельская береза николаевского ампира, золоченая бронза, торжественно сверкающий хрусталь, шелк и атлас платьев должны были стать фоном гоголевской комедии. Правда, слова Мейерхольда о «брюлловской натуре» относились больше всего к Зинаиде Райх. Ревнивая мамаша одевала дочь-невесту в смешные, застегнутые до ушей детские платьица с торчащими из-под низу кружевными панталончиками, дабы оттенить пышность собственных нарядов и соблазнительное сверкание обнаженных плеч. Причесали Марью Антоновну тоже самым карикатурным образом: вместо пушистых бабановских волос — туго заплетенные белесые косички, на макушке уложенные идиотским кукишем. Но все это смешное и детское — туфельки, накрест завязанные лентами, муфты, шубки, даже кружевные панталончики — все равно было стильно и изящно. Мейерхольд даже предложил дамам «дискуссию о туалетах» и посоветовал: «брать уроки не у меня, а у какой-нибудь своеобразной Ламановой» — Ламанова была самая известная и модная московская портниха той поры.

Задача, которую Мейерхольд поставил дамам, далеко выходила за рамки характерных сценок, обычно разыгрываемых на театре Анной Андреевной и Марьей Антоновной.

«Это ерунда, что их изображают порхающими по сценической площадке, садящимися на подоконник, засматривающими на улицу... Как только сообщили, что какое-то лицо должно приехать... — они, конечно, прежде всего должны начать переодеваться.

...Таким образом, в зале разливается некоторая эротическая атмосфера. Пусть. Ведь нам надо, чтобы был заражен зрительный зал, чтобы, когда Хлестаков появится, чувствовалось, что в этой комедии не только дают взятки, едят и пьют, но и любят, своеобразно, может быть, но любят»[57]

Вот какую существенную роль отводил Мейерхольд дамам. И недаром напишет Луначарский о «комедии любви» в мейерхольдовском «Ревизоре».

Бабанова, как обычно, меньше других занимала Мейерхольда своей персоной и не очень решалась выговорить вслух, что думала, но вовсе молчать в условиях широкого обсуждения «Ревизора» на репетициях тоже не хотела.

Из беседы В. Э. Мейерхольда с актерами 17 ноября 1925 года

«*М. И. Бабанова.* Нужно ли отнять у Марьи Антоновны ту наивную сентиментальность, с какой обычно рисуются барышни тридцатых годов, или сохранить ее, чем-то дополнив?

— По-моему, она страшно развратна. Не знаю только, позволит ли текст. Это одного поля ягода с матерью... В таком захолустье чем и живут? Едят, пьют, любят, кто-то кому-то рога наставляет, спят. Гоголь отвел дамам маленькие роли. Основное — они переодеваются, прельщают. Они конкурентки одна с другой. Это надо показать.

М. И. Бабанова. Я очень хотела этого, но боялась»[58].

Еще как хотела! Актриса до мозга костей, Бабанова рада была обратить сложившуюся и — увы! — всем очевидную житейскую ситуацию в ситуацию сценическую. Слова Мастера были ей на руку.

«Ревизор». В роли Марьи Антоновны

Если по отношению к Мейерхольду она всегда была безропотна и послушна, то в остальном кротость вовсе не входила в число ее добродетелей. Рядом с Райх, которая, правда, со времен «Бубуса» многому научилась как актриса, Бабанова чувствовала свою силу. Чем более давал режиссер разгуляться «чувственной вьюге» вокруг Анны Андреевны, тем более дочка — при тайном его попустительстве — вносила капризный, дерзкий привкус соперничества в дуэт с маменькой. Комедийная актриса Бабанова не боялась порочного любопытства городничихиной дочки, наивного грубоватого кокетства барышни, выросшей в растлевающей атмосфере материнского будуара, и зловредности скверной девчонки. «Развратную» Марью Антоновну она не могла бы сыграть, — тем пикантнее был контраст между ее детскими платьями и неопытностью сердца — и благоприобретенной опытностью ума, между ранней испорченностью и детским неведением.

Надо думать, эта Марья Антоновна Мейерхольду нравилась. Одновременно в музыкальной партитуре спектакля он предназначил Марье Антоновне чистую лирическую ноту, которой предстояло прозвучать на фоне всеобщего растления, нравственной гибели и «страшного суда». Для этой чистой ноты нужен был чистый, высокий бабановский голос.

Увы, все это было до поры до времени. До времени, пока не пришли зрители и успех Марьи Антоновны не принял, так сказать, юридическую форму аплодисментов. Но было же!

Из бесед с М. И. Бабановой

«Однажды я получила от Мейерхольда задание — разучить романсы для Марьи Антоновны. Мы с Левушкой Арнштамом — он был тогда пианистом в театре, помогал Мейерхольду подобрать музыку к «Бубусу», должен был и в «Ревизоре» играть — подготовили примерно двадцать романсов. К счастью, я очень быстро запоминала музыку. Мейерхольд выбрал три, и они остались в спектакле».

Кончился «немой» период мейерхольдовской режиссуры, а с ним и «немой» период бабановского творчества. Прекрасный гоголевский текст, резкий и изящный рисунок Мастера, стильные костюмы, лирические романсы Варламова и Даргомыжского — Марья Антоновна обещала стать одной из самых интересных бабановских вариаций ее «хороших плохих девчонок».

Анна Андреевна тоже, наверное, была лучшей ролью Райх. Всю роскошь сладострастия подарил Мейерхольд этой «губернской Клеопатре», — как будут писать потом про Анну Андреевну, — «гвардейской тигрессе», «куртизанке петербургского чиновничьего бомонда», в которую превратилась у него гоголевская городничиха.

Появление Добчинского с известием о Хлестакове приводило Анну Андреевну в лихорадочное возбуждение, и начиналось то самое великое «переодевание» — интродукция прельщения, — которое станет одной из важных тем мейерхольдовского «Ревизора».

«Что написано у автора? — говорил Мейерхольд еще в «экспликации». — Анна Андреевна «четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пиесы». Но я никогда не видел, чтобы четыре раза переодевалась. Это не бывает подано публике... А я покажу, что она не только четыре раза, а может быть, и больше переодевается. Я и шкаф покажу, в котором эти платья висят...»[59]. Мейерхольда в особенности увлекла идея показать шкаф николаев-

ских времен, в который можно было входить и гулять среди платьев. Такой шкаф-гиперболу водрузил он в будуаре Анны Андреевны, а сладострастный акт примерки платьев разыгрывался в целую сцену, для которой и нужна была «какая-нибудь своеобразная Ламанова».

Из бесед с М. И. Бабановой

«Мейерхольд вставил в эту сцену замечательный текст — он вписал и то, что Гоголь вымарал, — он всегда все изучал досконально. И еще у нас была там переброска платьями. Помните, мать приказывает Марье Антоновне надеть голубое, а она не желает: «И Ляпкина-Тяпкина ходит в голубом, и дочь Земляники тоже в голубом». Я не просто спорила, но швыряла ей платье — не надену! — а она мне швыряла его обратно — наденешь! — а я ей снова — не надену... Это была изумительная сцена, я обожала ее играть! Потом ее сняли. Роль мою все убирали, задвигали на задворки...».

«Бой платьев» одушевлял дам — шелк и бархат, портновские шедевры летели от властной маменьки к строптивой дочке и обратно. Обалдевший Добчинский вместо двери уходил в шкаф. Марья Антоновна хохотала, его выпроваживали, а изо всех углов, из шкафа, из-под кушетки выскакивали бравые офицеры, которые валились на колени к ногам Анны Андреевны и пели «Мне все равно, страдать иль наслаждаться» — серенаду, полную «превосходного брио», как напишет потом Луначарский. Последним, как чертик из табакерки, выскакивал из тумбочки молоденький безусый офицерик, бросал к ногам Анны Андреевны букет и стрелялся. Так дебютировал на сцене ТИМа будущий руководитель Театра сатиры Валентин Плучек. В жизни был он, впрочем, одним из самых преданных поклонников Муси Бабановой.

Если роли нужна «визитная карточка», то эта метафорическая сценка, вызвавшая среди прочего — смешно сказать! — нарекания в мистицизме, заявляла фигуру Анны Андреевны как одну из главных. Виктор Шкловский язвительно назовет свою статью о «Ревизоре» — «Пятнадцать порций городничихи». «Она мимирует на всех блюдечках. Остальные реагируют на нее жестами и нечленораздельными воплями... Переодевание, танцы, пение, слезы — все это есть у городничихи. Одним словом, это она написала «Юрия Милославского»[60].

Режиссер разделял участь Брюно: он хотел целый мир призвать в свидетели прелестей и таланта своей жены. Это вызовет вокруг «Ревизора» столько кривотолков, что партию Анны Андреевны в партитуре спектакля придется потеснить. С ней вместе потеснится и без того сопутствующая, аккомпанирующая партия Марьи Антоновны, которую Мейерхольд будет сокращать и сверх того — дабы отчетливая и виртуозная игра Бабановой не «действовала на нервы» Райх. Трагифарс театра катился к эпилогу.

Эраст Гарин в своей книге «С Мейерхольдом» вспоминает вдохновенную ночную репетицию, где Мастер в один присест — почти в канун премьеры, когда Москва уже была оклеена афишами «Ревизора», — поставил сцену вранья Хлестакова.

Это был апофеоз «столичности» спектакля. Хлестаков помещался на диване, где восседала Анна Андреевна и примостилась Марья Антоновна; к ногам его режиссер придвинул столик: фрукты, вино, хрусталь. У столика расположился вечный спутник Хлестакова — Заезжий офицер, он молчаливо пил. За диваном — слуги, напротив в широком кресле — городничий, а за ним безмебельной толпой — чиновники. «Хрусталь сверкает, прозрачный и синий; тяжелый шелк

блестит и переливается; ослепительно черные волосы и ослепительно белая грудь медлительной и важной дамы, — напишет об этой сцене Радлов, — франт, гофмановски-пьяный, романтически-худощавый, сомнамбулическим движением приближает сигару к усталому рту. В серебряный сосуд крошатся куски тяжелой и сочной дыни. Зачарованные вещи, чуть колеблясь, плывут по рукам загипнотизированных слуг. Тяжелые, прекрасные диваны, как слоны из красного дерева, спят пышным и величественным сном»[61].

В это царство истового чинопочитания, где под прелестную музыку романса «В крови горит огонь желанья» творился ритуал бесстыдного обольщения Хлестакова, вносила Марья Антоновна свою ноту. Она непочтительно встревала во «взрослую» беседу завравшегося Хлестакова и раскокетничавшейся маменьки с неуместным и дерзким замечанием: «Ах, маменька, там написано, что это господина Загоскина сочинение» — как всякая барышня, она была более начитанна в журнальной прозе. И тотчас раздавался ее отчаянный визг: Анна Андреевна щипала некстати высунувшуюся дочку.

Из бесед с М. И. Бабановой

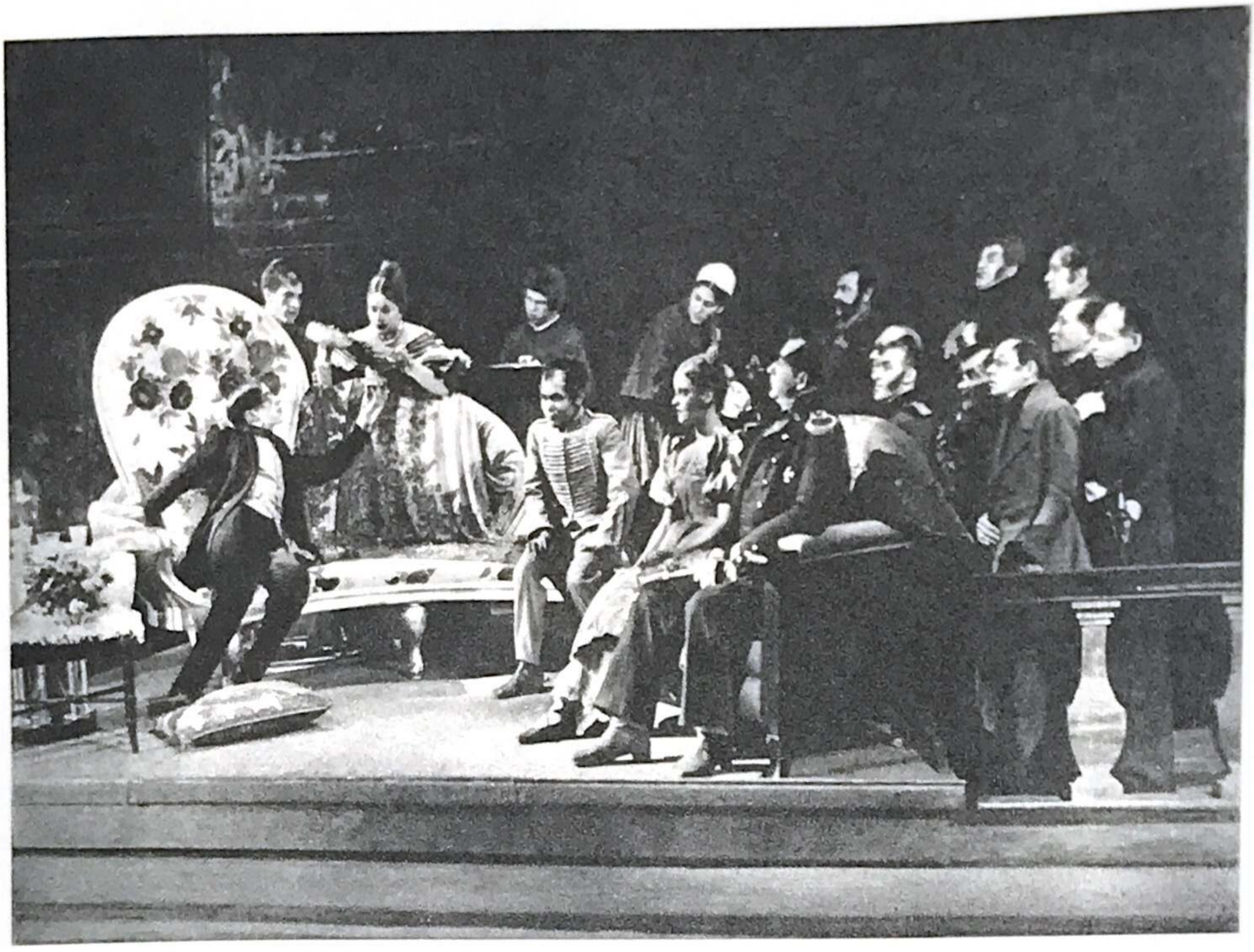
«Вы думаете, я просто так, по роли визжала? Меня Райх так щипала, что у меня потом долго синяки не проходили. Она резала настоящую дыню, подносила Хлестакову, а мне — самый тоненький ломтик. Мы ели ее вилками и ножичками, мизинчик отставляли, как в мещанстве полагалось. Знаете, как обидно было! Дыня, зимой! Чарджуйская! Такая была моя жизнь в театре».

По визгу Марьи Антоновны свет гаснул, и в полутьме свершался заключительный акт вранья Хлестакова: как в бреду или галлюцинации, он выкрикивал нечто несусветное — об арбузе в семьсот рублей, о тысячах курьеров, но свет зажигался — и Хлестаков, как ни в чем не бывало, скромно отвечал Марье Антоновне.

Контраст агрессивной чувственности Анны Андреевны, ее зрелых прелестей и наивной испорченности Марьи Антоновны, ее угловатого кокетства — все эти перипетии мещанских страстей на фоне самозабвенного угодничества мужчин открывали гоголевскую комедию со стороны совсем новой, на русской сцене прежде и неслыханной.

Недаром напишет Луначарский: «Любовь, во всяком случае мещанская любовь, взята здесь в такой крутой критический переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого! Этот посоловелый, пьяный «капитан», бренчащий на пианинах, это сентиментальное пение, этот угар, эта фривольность, где скот так близок»[62].

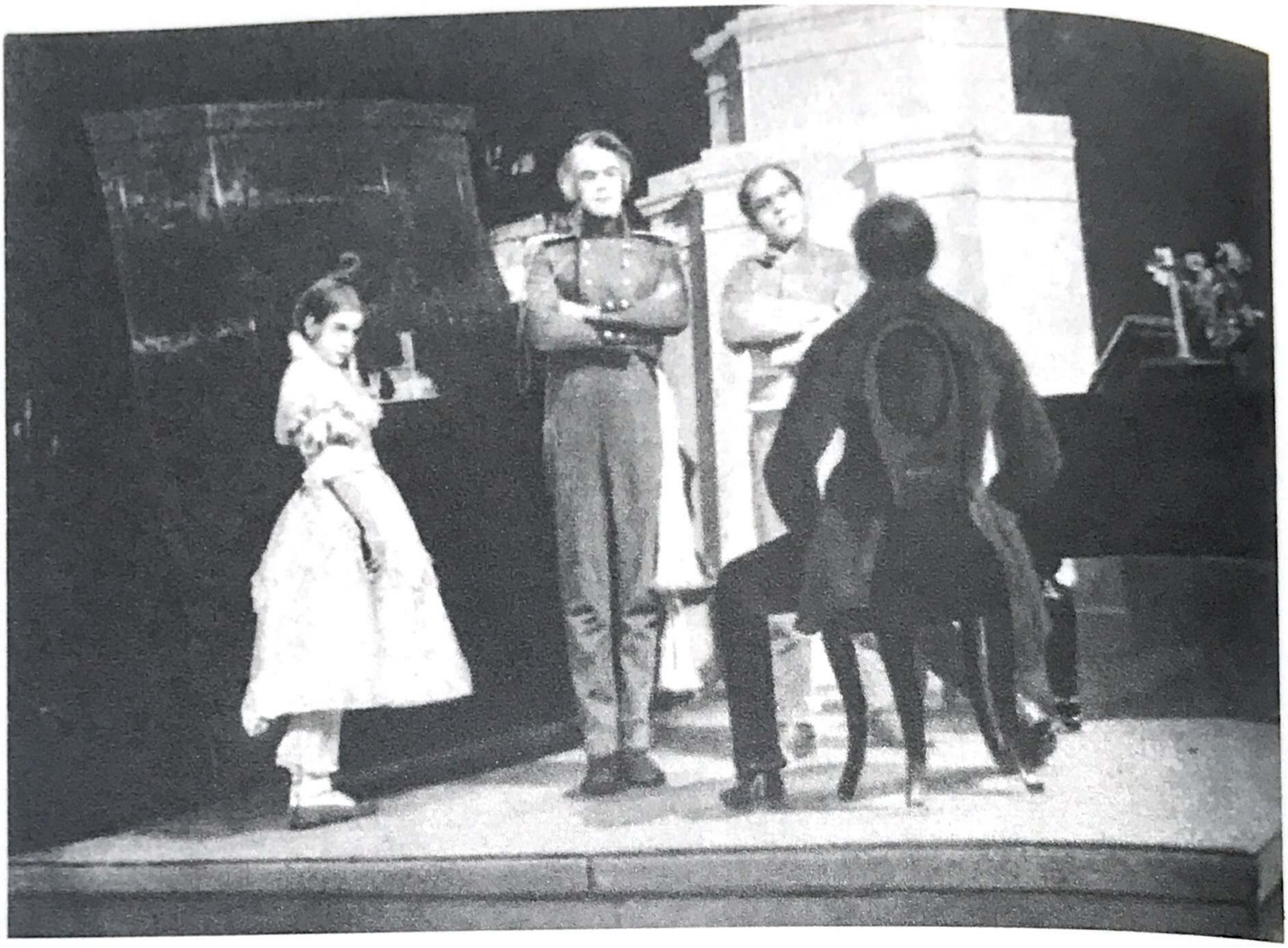
Одиннадцатый эпизод из пятнадцати, на которые Мейерхольд разбил комедию Гоголя, назывался «Лобзай меня» и являл развлечения на дамской половине в то время, как чиновники озабочены своими мужскими делами околпачивания и оболванивания. Это было нечто большее, нежели очередное приключение Хлестакова, ухаживающего за маменькой и дочкой одновременно. Это были «мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам», — по слову Михаила Чехова[63], именно что весь Гоголь. В партитуре, требующей от артистов почти балетной точности, на крошечной игровой площадке, под ярким немигающим



светом прожекторов Мейерхольду удалось показать гораздо больше того, что вмещается в обычную добросовестную постановку «Ревизора», поистине «скотинство в изящном облике брюлловской натуры»; провинциальное сквозь столичное; обыденное, изношенное, затрепанное — сквозь призму «необыкновенного происшествия» с Хлестаковым.

Кроме Анны Андреевны, Марьи Антоновны и Хлестакова, обозначенных Гоголем, на дамской половине присутствовали Капитан, бренчащий на пианинах, и Заезжий офицер «с физиономией Роберта-Дьявола» — молчаливые фигуры, вобравшие в себя все отношенные моды столицы, всю пыль провинции. Низведенные до карикатуры, в них догорали отголоски демонических страстей мейерхольдовского «Маскарада». То, что не удалось в «Бубусе», где Лист и Шопен самодержавно царили в золотой раковине, не унижаясь до мелких, разоблачительных надобностей сцены, торжествовало в «Ревизоре». Мелодия Глинки вплетала свои чары в вечную и пошлую любовную игру, усугубляя ее смешную «роковитость» (выражение Луначарского). Происходило «остранение» наоборот: необыкновенное ввергалось в пучину быта, водевильное возвращалось в стихию будней эпохи. Мейерхольдовский «Ревизор» и вправду обнимал собою целый мир образов, среди которых жил Гоголь. Гоголевский «Ревизор» был лишь частицей этого мира (замечание Михаила Чехова).

«Ревизор» Эпизод 7-й. «За бутылкой толстобрюшки»



Мейерхольдовский Хлестаков был «множественнее» гоголевского, но был и однозначнее его. И впрямь желая «срывать цветы удовольствия», он вполне осознанно устремлял свои вожделения на маменьку. Легкость в мыслях сменялась у него грубой эротической наступательностью. Сватовство к дочке было для него способом наглого ухаживания, вызывающего бретерскую ревность Капитана и циничную усмешку Заезжего офицера.

Марье Антоновне была в этом квинтете отведена второстепенная роль, что не мешало ей, в свою очередь, пускаться в грубоватое кокетство, храбро тягаясь с маменькой. Ей льстило внимание гостя, ее снедало порочное любопытство, но Хлестаков легко осаживал ее провинциальные ужимки обескураживающей развязностью.

Вся двусмысленность этой эротической игры, ее жеманное бесстыдство со всегдашней мейерхольдовской «партитурной» отчетливостью были выражены в кадрили, которую предлагала Марья Антоновна. (Разбитная музыка этой кадрили чрезвычайно занимала Мастера, и Лео Арнштам где-то на развале раздобыл несколько фунтов нот, которые подарил ему.) И воспаленный Хлестаков, меняясь дамами с Заезжим офицером, строил куры Анне Андреевне, прикрываясь Марьей Антоновной, пока в конце концов не огорошивал городничиху предложением руки и сердца дочери:

«Ревизор». Эпизод II-й, «Лобзай меня»

«Мамаша несколько разочарованно, под музыку «В крови горит огонь желанья»... крестит молодую пару.

Хлестаков кладет руку Марьи Антоновны на свою так, чтобы она его держала под руку, затем он берет руку Анны Андреевны и многозначительно целует ее пальчики, — вспоминает Эраст Гарин. — «Трио» поворачивается, и мы видим, что левая рука Хлестакова обхватывает талию маменьки. Маменька склоняет свою голову на плечо Ивана Александровича. Дочка, как пристяжная, тянется за Хлестаковым. Последние аккорды романса. Уход»[64].

«Бабанова дала остраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны, в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце чем-то трогательно напоминающий образ Офелии, — напишет один из рецензентов, П. Зайцев, — может быть, тем, что она как-то незаметно исчезает, как бы тонет (с песней!) в густой толпе гостей в сцене «Торжество так торжество», вызывая своим исчезновением щемящее чувство у зрителя»[65].

Разумеется, слово «китаизированный» не означало какого бы то ни было сходства с китайской характерностью, так трогательно переданной Бабановой в спектакле «Рычи, Китай!». Оно означало лишь изящную четкость рисунка, которой добивался Мейерхольд от каждого из актеров. В гигантской многофигурной фреске «Ревизора» мало кто из исполнителей владел с таким искус-

«Ревизор». Эпизод 11-й, «Лобзай меня»

ством техникой «остранения» (словцо, уже введенное в употребление «формальной школой»).

«Площадку «Ревизора» хочется назвать квалификационной площадкой, предназначенной для испытания актера», — скажет Гвоздев. Это испытание Бабанова выдержала на обычном высоком уровне.

Приняв свою второстепенную участь, она, казалось бы, могла рассчитывать на простую лояльность Всеволода Эмильевича и его жены. Увы, ситуацию невольного соперничества, которую она, как истая актриса, сполна реализовала сценически, Зинаида Райх, как истая женщина, реализовала житейски, не преминув вовлечь в нее Мейерхольда. Гонения на Бабанову поднялись еще до официальной премьеры.

Из письма М. И. Бабановой автору

«Несчастья начались с посещения одной «ночной» репетиции Андреем Белым...».

На самом деле все началось раньше. Все началось давно и лишь развязалось в «Ревизоре». То, что случилось с Бабановой, случалось рано или поздно со всеми учениками Мастера. Трагедию любви и расставания с Мейерхольдом пережили Игорь Ильинский и Сергей Эйзенштейн, Алексей Файко и Лео Арнштам. Много

Та же кадриль. Соперничество маменьки и дочери. М. Бабанова, Э. Гарин, З. Райх

раз описаны внезапные вспышки подозрительности Мейерхольда к тем, к кому еще недавно он благоволил, кем увлекался, кому доверялся. Чтобы вызвать приступ необъяснимой его подозрительности, не обязательно было быть крупным; но быть достаточно крупным и самостоятельным значило рано или поздно ее на себя навлечь.

«Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любили.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский.

Как мучилась Бабанова.

Какой ад — слава богу кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте».

Это написал Сергей Михайлович Эйзенштейн, переживший драму отлучения от Мейерхольда и увидавший в ней почти ритуальное повторение былого разрыва Станиславского с Мейерхольдом. А разве сам Эйзенштейн на своих учениках и близких не повторял потом этот же акт изгнания и отлучения? Силь-

«Ревизор». Эпизод 14-й. «Торжество так торжество»

на была магия таланта, могущественна была и магия личности Мастера, и те, кто уходил от него со слезами и горем, уносили не только сокровища искусства, но и каинову печать неверия и подозрительности.

«Счастье тому, кто соприкасался с ним, как с магом и волшебником театра.
Горе тому, кто зависел от него, как от человека.
Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.
И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом»[66].

Из письма М. И. Бабановой автору

«Я не была так образованна и умна, как Эйзенштейн, и мне было отрадно прочитать в его воспоминаниях, что и он подпал под влияние В. Э. М. и тоже «погорел» и перестрадал. Мне стало как-то легче, что не я одна, потому что то, что происходило со мной *ежедневно* в течение пяти лет, — этого я описать технически и психически не в состоянии».

Но среди многих драм отлучения, которые «злокозненно, по-режиссерски, провоцируя необходимые условия и обстановку»[67], в жизни осуществлял Мейерхольд, не было ни одной, которая могла бы сравниться с драмой Бабановой. Не только инстинктивного равенства гения, как у Эйзенштейна, не было у нее, не только «щенячьего премьерства» Игоря Ильинского — она и не помышляла об истинных размерах своей артистической личности. И все же никто из учеников (даже вышедший в гении, едва из школьного ученичества, Эйзенштейн) не уязвлял так сердце Мастера ревностью.

Она входила в театр, нагнув голову, как замарашка Золушка, и готова была терпеливо перебирать зернышко по зернышку все, что уделял ей Мейерхольд. И все получалось на диво, ведь ее доброй феей было единственное могущественное божество всякого искусства — Талант. Стоило загореться вечерним прожекторам сцены, как дневная Золушка становилась принцессой. Все было, как в сказке: волшебные хрустальные туфельки сами несли ее быстрые, ловкие ноги, над головой вставало сияние, и публика встречала аплодисментами истинную помазанницу царства театра.

И как бы хороша собой ни была Зинаида Райх, как бы ни шлифовал Мейерхольд ее несомненное — хотя и скромное — дарование, все равно неподкупное «свет мой зеркальце» общественного мнения на традиционный вопрос «я ль на свете всех милее?» так же традиционно принимало сторону царевны. «Сказка — ложь, да в ней намек»: царевне надлежало быть изгнанной и ее изгнали. Но перед этим ей пришлось испить полную чашу унижений.

Из письма М. И. Бабановой автору

«На мою беду, приехал Андрей Белый на репетицию и похвалил мою роль. О, как я его про себя бранила! Роль сразу потерпела сокращение, и постепенно сокращения повторялись».

Тогда и сокращена была сцена, где маменька и дочка швырялись платьями. Андрей Белый пожалел об этом[68].

Быть может, эпизод «Единорог» пал жертвой не легкомыслия Белого, а просто надо было что-то сокращать. Но романсы, которые пела Марья Антоновна, — «Старые годы» Варламова и «Мне минуло шестнадцать лет» Даргомыжского — постепенно теряли свои куплеты. Мейерхольд все дальше оттеснял их в глубину сцены. Но и из глубины чистый голос Бабановой трогал сердца.

П. Марков. «Ревизор» Мейерхольда

«Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь звучит со сцены. Только порою легкий и пронзительно трогательный звук человечности пронизает спектакль: так неожиданный Хлестаков, сваленный с ног «бутылкой толстобрюшки», тоскливо говорит о своей невеселой и усталой петербургской жизни, так тонко звучит голос покинутой Марьи Антоновны во время злобного чтения разоблачительного письма «свиными рожами» представления»[69].

Но ведь этого и нужно было Мейерхольду — этот «трогательный звук человечности» он знал за ней еще с «Великодушного рогоносца»; и как бы мало ни оставляли ей на сцене, до зрителя всегда доходило столько — и даже больше, — сколько ждал от нее Мейерхольд.

Скандал разразился на премьере.

В сцене, возвращенной Мейерхольдом из черновиков «Ревизора», когда Анна Андреевна рассказывает о куле с перепелками и о поручике, у Марьи Антоновны тоже была реплика. «Маменька, но вам тогда было только семнадцать лет», — ввинчивала ехидная дочка, и этого-то ехидства Мейерхольд хотел от Бабановой.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Он мне сказал после этих слов захохотать и запрыгать козлом. Думаю, батюшки, как запрыгать козлом — понятия не имею, ведь он не показывает, а говорит. Ну, я положилась на себя, захохотала и запрыгала, и он мне это сохранил.

Пришел спектакль, я захохотала и запрыгала, публика зааплодировала и засмеялась. В антракте мне приносят записку: «Протестую против недопустимой клоунады в классической комедии. Мейерхольд». И не дают, а только показывают, а то еще я покажу кому-нибудь. Меня это так оскорбило. Я на него молилась. Даже тогда».

В кулуарах премьеры, сотрясаемых спорами и дискуссиями, случилась еще одна ссора, затянувшаяся на долгие годы. Гарин, у которого сел голос, попросил Арнштама чуть притишить музыку в сцене вранья.

«И я «притишил» вальс, ну, самую малость.

...В очередном антракте за мной был послан «вестником» помреж Паша Егоров...

Мастер бушевал. «Арнштам, вы (не «ты», конечно!) сорвали лучшую сцену спектакля! — кричал он. — Вы сознательно, да-да, сознательно приглушили оркестр!.. Вас подговорили на это враги театра... А может быть, подкупили?!.. Да-да, подкупили!»[70]

Это было настолько дико, что за Арнштама вступился Михаил Фабианович Гнесин — письмо его сохранилось[71]. Об одном умалчивает добрейший и деликатнейший Лев Оскарович Арнштам в своей книге. Мейерхольд кричал ему: «Вас подкупила Бабанова!» — может быть, потому, что именно Арнштам разучивал с ней романсы и именно ему приходили грозные записки: «Сократить куплет!» — и тогда Муся Бабанова плакала навзрыд на его добром плече.

Арнштам не снес обиды и тогда же покинул ТИМ — начал свой путь к кинорежиссуре. А Бабанова не ушла и тут, хотя не раз слышала за кулисами разговоры: «Отчего она не уходит? Ведь ясно...»

11 декабря 1926 года, сразу после премьеры, вышла рецензия в «Вечерней Москве», где о ней даже ничего и не говорилось, но был зато помещен ее портрет в роли Марьи Антоновны.

«Ревизор» вызвал шквал полемик: ломались копья, писались статьи, былые друзья и враги перепутались. «На прилично однообразном фоне нашей театральной жизни он вырос мрачной и великолепной громадой, а былой пафос «фронтовой» и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда», — писал Марков[72]. Тем более удивительна на фоне этой громады и этой «фронтовой» борьбы была «малая буря», разразившаяся по поводу Бабановой.

Письмо М. И. Бабановой В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх.

Начало 1927 года

«Уважаемые Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна, нет возможности найти время, чтобы поговорить с вами лично, поэтому принуждена прибегнуть к форме письма, хотя и очень нежелательной.

Я хочу ответить на вопрос Зинаиды Николаевны, еще в Ленинграде*, — о чем был разговор В. Н. Соловьева со мной, который кончился слезами.

Он мне сказал в разговоре: «Вы мало любите Всеволода Эмильевича... Вы его огорчили, это было в первый вечер, когда вышла первая скверная рецензия с вашим портретом.

Часть московской критики воспользовалась отчасти вами, чтобы свести свои личные счеты с Всеволодом Эмильевичем». Вот его слова.

Я ему ответила, что *никто не имеет никакого права* делать мне упреки в том, что я мало люблю Всеволода Эмильевича.

Наоборот, я слишком часто слышу (и от наших же работников театра!), что я *слишком* привязана к Мейерхольду. На меня этот разговор подействовал, как нож в сердце, — я так была убита, что не могла толком и спокойно с ним объясниться...

Я сказала тогда еще Соловьеву и повторяю вам, что «враги Мейерхольда — мои враги, а, в частности, эта компания критиков отныне стала моими личными врагами».

(Речь шла о Бескине, Блюме, Загорском, прежде апологетах Мейерхольда, а ныне противниках «Ревизора», которых «Афиша ТИМ» уничтожала как «трехтелый» критический персонаж Бе-Блю-За (рифма к памятному Иль-Ба-Зай). Литературные нравы не отличались тогда умеренностью, и Бабанова высказала очередное намерение «выступить в печати, протестовать», как не раз делала уже, защищая Мейерхольда. Но на сей раз ей отсоветовали.)

«Я принуждена была молча принимать все ведра грязных намеков, которые лились на Всеволода Эмильевича из-за ни в чем не виновной меня.

Это было самое ужасное. Что было делать!

Но еще более ужасное это то, что, очевидно (иначе как понять Соловьева), какие-то подозрения имелись и у вас на этот счет и против меня. Я припоминаю много мелких фактов, которые доводили меня прямо до мысли о смерти, хоть и смешно это звучит, — факты, когда неровно сыгранное мною

* По свидетельству А. В. Февральского, 24 января 1927 года в Ленинграде был сыгран один спектакль «Ревизора». — *М. Т.*

место понималось как желание испортить спектакль Всеволода Эмильевича, — и это мне!

Очевидно, вы предполагаете, что у меня какой-то может быть «контакт» с этими критиками, что я, может быть, принимаю выпады против Всев. Эм. и Зин. Ник. из-за меня как должное и действительное?

Должно быть, так? Даже так далеко зашли подозрения?

Мне страшно даже писать такие вещи, настолько это дико, невероятно...

Что, скажите, что надо сделать, чтобы раз навсегда быть вне подозрений в ваших глазах? Я не знаю, любой факт говорит ясно и просто в защиту обратного. Пускай это не звучит институтскими признаниями — но даже оскорбления я могла бы принять и забыть только от вас».

Она и принимала, и забывала не раз. Она пыталась, как могла, разъяснить пустой и не имеющий к ней отношения «факт с портретом» и кончала признанием:

«Мои чувства к театру и к вам неизменны — большего мне в жизни нет и не нужно, а ваше ко мне отношение дороже мне даже тех работ, которые я от вас получаю. М. Бабанова»[73].

На некоторое время это пролило масло на бушующие за кулисами волны, но весной театр выехал на гастроли, и здесь-то разыгрался заключительный акт мелодрамы, где между поводами и следствиями не было почти никакой связи. Фрагменты и осколки этой нелепой драмы сохранились в театральных анналах.

А. Эскин. Мейерхольд ставит кантату

«Произошло это в 1927 году в Тбилиси... Меня, к моей большой радости, пригласили проводить гастроли Театра Мейерхольда в этом городе. Гастроли проходили с триумфальным успехом, после каждого спектакля Всеволод Эмильевич выходил на бесконечные вызовы зрительного зала. И вот в местной газете «Заря Востока» появляется статья критика В. Сутырина...».

В. Сутырин. «Даешь Европу»

«Во вставном пластическом номере вновь показала свои блестящие артистические данные Бабанова. Слишком мало она используется в актерском коллективе.

Это когда на всяком производстве идет борьба с «прогулами» и низкой «производительностью труда».

ДББН! Что обозначает: даешь Бабановой бóльшую нагрузку!»[74]

А. Эскин (продолжение)

«Спустя два дня после появления статьи, в один из понедельников, когда артисты театра отдыхали, в Оперном театре организовали диспут о путях развития советского театра. Однако докладчик В. Э. Мейерхольд, встреченный овацией всего зала, отклонился от темы диспута и обрушился на газету «Заря Востока» за эту статью. Всеволод Эмильевич закончил свою речь без единого хлопка, а затем ему пришлось услышать из уст многих деятелей грузинской культуры, в том числе и присутствовавших на диспуте поэтов Тициана Табидзе и Паоло Яшвили, немало неприятных слов в свой адрес».

А. Васадзе. Воспоминания и думы

«Никогда не забуду 1927 год, весну, гастроли Театра Мейерхольда, которые познакомили нас с тем, что равно целой жизни человека, и это отпечаталось в душе навсегда.

Гастрольный репертуар был: «Ревизор», «Рычи, Китай!», «Лес», «Д. Е.», «Учитель Бубус».

...Вершины искусства достигала Бабанова, которая играла боя. Средства, которыми она играла, обогащали творческий диапазон театра. Этого явления не пропустило грузинское общество. У нас был тогда высокообразованный, очень знающий зритель, который не за модой гнался, а оценивал истинное значение искусства. Наш зритель удивительно полюбил эту актрису и среди ведущих актеров Мейерхольдовского театра отдал ей пальму первенства.

...В это время положение в театре в отношении Бабановой было напряженным. Было очевидно неуважение к Бабановой...

В Тбилиси была устроена дискуссия с Мейерхольдом, и он объявил Марью Антоновну — Бабанову вне ансамбля. Получалось так, что она своей игрой в «Ревизоре» мешала Райх, и не только мешала, но и расстраивала ей нервы (это я заметил, так как тоже иногда расстраивал нервы своим партнерам)».

Из письма М. И. Бабановой автору

«Зрители были в недоумении... Видимо, он был уверен, что после того, как он сказал: отрекаюсь от этой актрисы, она не моя ученица, а ученица (тут был какой-то бранный эпитет по поводу эмигрировавшего Фед. Комиссаржевского, вроде «упадочного, декадентского» и т. д.)...

Но я и тут не нашла в себе сил уйти. Многие меня осуждали за это, да и я сама теперь не понимаю, чего мне было ждать...».

Из беседы с Х. А. Локшиной

«Ну, надо сказать, это было не без участия того, что Зинаиде Николаевне трудно было терпеть такое соперничество, она всегда оставалась на втором плане. Но и Мария Ивановна, будучи совсем не ангелом... а она им и не была. Не надо было, когда очень неприятный диспут был в Тбилиси, в театре, — не надо было сидеть в ложе и ронять слезы на глазах у публики».

А. Васадзе (продолжение)

«Конечно, Бабанова была талантливее и опытнее... Как только она выходила на сцену, она сразу привлекала внимание. Этого менее опытная, хотя блестящая по внешности и тоже способная Зинаида Райх не могла вынести. Это закон: если мастер выходит даже в эпизодической роли, он оставляет больше впечатления, чем менее талантливый актер даже в главной роли...»[75].

А. Эскин (продолжение)

«На следующий день шел спектакль «Трест Д. Е.», где у Бабановой был блестящий эпизод. Темпераментные грузинские поклонники таланта Марии Ивановны с утра начали свозить для нее в театр корзины чайных роз. В это время я получаю от Всеволода Эмильевича письмо. Распечатываю конверт. В нем визитная карточка Всеволода Эмильевича. На ней латинскими

буквами напечатано: «Всеволод Мейерхольд-Райх». На обороте следующая записка: «Александр Моисеевич! До меня дошли сведения о том, что сегодня на спектакле готовится демонстрация в честь Бабановой и что вы принимаете в этом непосредственное участие. Если это так, нам придется вас отстранить от дальнейшего проведения гастролей. Вс. Мейерхольд».

...Демонстрация в честь Бабановой состоялась. Актриса была буквально засыпана цветами. Угрозу свою Всеволод Эмильевич не осуществил, но в тот же день уехал в Батуми и в Тбилиси больше не появлялся»[76].

Из письма М. И. Бабановой автору

«Вспоминаю жаркое летнее утро в Одессе. Неожиданное собрание. Выступает М-д. Что он говорил, я не помню, но он был взволнован, говорил резко и непонятно. Мы сидели притихшие и расстроенные тоже, и вдруг я услышала свою фамилию...

Это было так неожиданно и невероятно для меня, что я ничего не поняла. Постепенно до меня стало «доходить», что я в чем-то провинилась, что-то «затеваю» против него и с кем-то «организую плохую прессу», — я не выдержала и, зарыдав, выбежала на балкон. Вслед слышу слова вроде: «Ну, теперь она будет жаловаться на меня всему городу»... Я тотчас вернулась после этих слов и молча села. Я не ответила, потому что мне нечего было ответить, всякое отрицание на него не могло подействовать, я почему-то это почувствовала, и молча все разошлись... Как-то мне это все сломало что-то внутри глубокое, дорогое и святое!»

Дело было не в Одессе, а в Ростове-на-Дону, но это не важно, Бабанова не точна в географии, но точна в чувствах. Мария Ивановна, которая многим кажется «рациональной», до смешного лишена сколько-нибудь систематического представления о собственной жизни: она живет в плену своих эмоциональных впечатлений, и они в отличие от дат, неизменны и устойчивы, как само ее мастерство.

Но в архиве Всеволода Эмильевича сохранился документ, проливающий свет на ее воспоминания: собственноручные черновые заметки к собранию ГосТИМа «по поводу ухода из труппы артистки Бабановой Марии Ивановны».

Из черновика В. Э. Мейерхольда

«Моя обязанность видеть факты так, как они есть... В Москве не собрал актеров о перспективах, касающихся личного состава... В связи с международным положением ряды надо тесно сомкнуть.

Что предполагаю делать с труппой.

Труппа не очень сильная, потому что молодая (нет Ленских, нет Садовских).

Средний уровень удовлетворяет на ближайшее двухлетие...

Относительно женского состава мы дошли до некоторой стабилизации (после «Ревизора» можно сказать, что женщины сильнее мужчин).

...Состояние мое после «Ревизора» (тяжелое). Производились анализы...

Если год тому назад можно было еще сомневаться, после «Ревизора» вне всякого сомнения стало ясным, что довлеет сплетня и мещанская стихия.

Ситуация двух фамилий Бабановой — Райх прессой взята за основу в отношении построения критических заметок.

Такая тенденция была уловлена мною еще 2 г. тому назад. «Бубус».

Приняты были меры для изжития *всклоки** (в «Рычи, Китай» Райх не участвовала, в «Ревизоре» ее участие также не предполагалось). Но Ашмарин явился предостеречь, что это трусость, что не надо бояться выступать вместе с Бабановой...

«Слушки» пошли. Бабанова стала говорить, что она недовольна работой режиссера с ней.

Мы были свидетелями демонстрации на премьере.

Мне стало тогда же ясным, что работать вместе нельзя.

Бабанова окунулась в мир сплетен.

Я решил проверить это на провинции. Я решил быть осторожным.

Когда я увидел, что это раскатывается во всесоюзном масштабе, я решил ликвидировать это положение, я написал письмо Бабановой»[77].

Из письма М. И. Бабановой автору

«В Харькове, кажется, на последнем спектакле «Ревизора» мне передали записку от Мейерхольда, где он писал о невозможности совместной работы со мной — причины не были указаны. Я все это похоронила в себе, и когда от меня хотели интервью (после закрытия театра), я отказалась это сделать. Вот и все».

Из бесед с Х. А. Локшиной

«Ну что же, я ведь всецело разделяю точку зрения Всеволода Эмильевича, который написал ей, а я передала (маленькая почтовая страничка для письма, с одним конвертом): «Товарищ Бабанова, в дальнейшем не считаю возможным работать с Вами. Вс. Мейерхольд». И я это письмо сама передала ей, сказав, что я бы то же самое сделала в отношении себя самой, понимая, что ваш уход — грандиозный урон для театра, но все-таки остается Мейерхольд».

Из черновика В. Э. Мейерхольда

«Этот уход не должен обозначать, что он навсегда. Быть может, она вернется к нам, как вернулся Ильинский».

После этой осторожной оговорки шло нечто уж совсем странное: «Бабанова не сама действует, а всегда *через*. Пример с Англией». Как видно, имелось в виду, что тактика бедной Муси Бабановой подобна была империалистической стратегии коварного Альбиона!

К черновику приложен список сотрудников театра — для подписей. Дата: пятница, 3 июня, Ростов-на-Дону. Московская гостиница.

«Письмо в редакцию

Уважаемый т. редактор! Не откажите сообщить через вашу газету, что по окончании гастрольной поездки (17 июня с. г.) я выхожу из состава труппы Госуд. театра им. Вс. Мейерхольда.

М. Бабанова.

Ростов-на-Дону, 5 июня 1927 г.»[78].

Это письмо в разных вариантах было опубликовано многими газетами и журналами — от «Зари Востока» до «Нового зрителя».

* Так в оригинале. — *М. Т.*

«Встреча с М. Бабановой. Почти перед самым отъездом из Крыма. Какая она тонкая, маленькая, светлая, эта смиренная Стелла из «Рогоносца»! Неужели прошло уже так много лет с тех пор, как кипела совместная работа в Театре РСФСР, руководимом Вс. Мейерхольдом? Я напомнил ей эти чудесные голодные годы, и она ответила:

— Да, как было замечательно хорошо! Какая я была молодая и счастливая!

— А теперь?

— Я рассталась с Мейерхольдом. Тяжело об этом вспоминать. Еще в Тифлисе, во время последней поездки, на лекции в театре он заявил, что я не нужна для его театра. Я перехожу в Театр Революции, отклонив предложения из Ленинградской акдрамы и Большого Драматического. Работать можно только в Москве!

Я посмотрел ей в глаза. Бедная Стелла! Не так-то легко порвать со Вс. Мейерхольдом»[79].

Из письма М. И. Бабановой автору

«Я перешла в Театр Революции, м. б., только потому, что Мейерхольд там оставил свой след и роль Полины в «Доходном месте».

...Я часто себя спрашивала, почему я выбрала студию В. Э. Все первые впечатления о нем не всегда были мне понятны, но всегда оставляли глубокую встряску в голове и в душе. Я ничего не могла бы рассказать, я просто и слепо доверилась ему каким-то собачьим чутьем — не сознанием...

Странно, что, не понимая его до конца и по-настоящему, — я его очень легко понимала, находясь с ним на сцене. Можете себе представить, что я не только «старалась», нет, мне просто было легко и радостно делать то, что он требовал. Это были короткие мгновения счастья — другого я не помню за всю свою жизнь.

Вы поймете, почему я со своим личным болезненным самолюбием смогла перенести чудовищные унижения, которым я подвергалась непрерывно. Но... идет спектакль, и я опять испытываю благодарность даже за те крохи, которые выпали на мою долю...

Теперь, может быть, Вы поймете, почему я всегда отмалчивалась перед всеми, без исключения, отмалчивалась не сознательно, а инстинктивно, уверенная в том, что все это давно погребено...».

Из беседы с Х. А. Локшиной

«Почему это было так страшно и жалко — уход Бабановой? Когда Федоров ставил «Рычи, Китай!», пришел Мейерхольд. Он поставил сцену смерти боя — вся репетиция продолжалась минут сорок. И когда это было уже поставлено, раздался голос: «Сева!» — это пришла Зинаида Николаевна, ее не было в театре. И Бабанова сказала: «Буду ждать пять, десять лет, чтобы мне выпало еще таких сорок минут». И была права — когда выпадало, то и играла она особо».

Ну а Мейерхольд? Неужели он не понимал, что́ теряло его искусство в лице Бабановой?

А. П. Мацкин. Из замечаний к этой книге

«...Я думаю, что разрыв с Бабановой был и для Мейерхольда тяжелым испытанием. Он отлично понимал, какую ценность она представляет для театра, и меру своей неправоты в этой расправе, хотя и был ослеплен своим чувством к Райх. И чем больше понимал неблаговидность своих поступков, тем больше ожесточался. С Ильинским, Гариным, Мартинсоном он ссорился и мирился. А в случае с Бабановой степень его вины была такая, что мириться уже нельзя было. Так что к видимой драме Бабановой следовало бы добавить еще и невидимую, — того, кто ее терзал и не мог не сознавать своей вины. Он гнал эти мысли, но они неотвязчиво преследовали его. Доказательств этой ситуации у нас нет. Мейерхольд, да еще в таких вопросах, был неоткровенен даже с близкими...».

А может быть, все-таки есть доказательства? Может быть, не в письмах, не в признаниях, а там, где более всего был велик и нелицеприятен Мейерхольд — в самом его творчестве, — остался какой-то видимый след встречи его с актрисой, близкой ему всем своим артистическим существом, хотя и отторгнутой от него волею судьбы?

Уже после того как все это было написано, в издательстве ВТО вышла книга «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда». Открываю ее и читаю об одной из последних неосуществленных работ Мастера — над трагедией Пушкина «Борис Годунов».

Л. Руднева. Поиски и открытия

«В трагедию Мейерхольд ввел и того, кто ранее обозначен был в ней, скорее, лишь как образ-символ. Самыми неожиданными приемами он придал этому образу сценическую жизнь. Как олицетворение необычайной чистоты, как противопоставление властолюбцам и их клевретам, возникла проекция образа царевича Димитрия.

...Не в келье Пимена появится Димитрий. В другой сцене у него найдется двойник — мальчик *из народа*. ...Мальчик поднимет свой голос в молитве... И тогда в нем *проглянет* юный Димитрий.

...Мейерхольд ввел образ мальчика, чей голос «должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой».

Образ царевича-отрока возникает на сцене как олицетворение попираемого, поруганного, многократно убиваемого... Его попирают все, кто топчется вокруг трона, участники этих непрерывных захватов власти над народом.

Вот такое олицетворение народной легенды о младенческой незамутненной чистоте возникает на сцене.

...Мейерхольд говорит, как чисто звучит голос мальчика на фоне пьяного стада...».

Мастер не просто фантазировал — он знал, что хотел бы услышать, он слышал этот отроческий голос и уже не раз — в агитспектакле «Рычи, Китай!», да и в том же «Ревизоре». Во всем русском театре не было другого такого голоса.

Л. Руднева (продолжение)

«Всеволод Эмильевич подробно толкует музыкальную канву, образ юного Димитрия, который на нее опирается, церковь пустая, гроб, звучание голоса

прозрачной чистоты... Чтение молитвы, как своеобразное пение. Отроческий голос несомненно углублял иллюзию соприсутствия «зрительного образа» мальчика, которого хотя и уничтожили, но все едино — он жив»[80].

Кому бы ни предназначил Мейерхольд эту роль, вспоминал он, вольно или невольно, о том, что было уже, прозвучало в его искусстве. И не был ли так любовно выпестованный образ царевича тайным реквиемом тому прекрасному творческому союзу, о котором как художник он не мог не помнить и не сожалеть, хотя бы и в глубине души?

...Мы сидим на диване, который был бы вполне уместен в мейерхольдовском «Ревизоре», у Марии Ивановны Бабановой. Всю жизнь она старалась не говорить о Мейерхольде или произносила через сжатые губы несколько маловразумительных слов. Даже в 1972 году, когда в Театральном музее имени Бахрушина собрались все бывшие участники «Великодушного рогоносца», чтобы отметить его пятидесятилетие (из них многие давно уже перестали быть актерами), отказалась прийти одна Бабанова. В этом видели иной раз неблагодарность, высокомерие — какая ошибка! Я рассказываю Марии Ивановне о черновике выступления Мастера, сохранившемся в его архиве, и она волнуется, как будто не прошло с тех пор полвека.

Давно уже для всех—для верных и неверных учеников, для архивистов и исследователей, для бывших зрителей — Мейерхольд прошлое. Оболганное и открытое вновь, описанное в десятках мемуаров, осмысленное, преодоленное, по-прежнему вызывающее раздражение и полемику, восторг или любопытство, но — прошлое. Предмет обсуждения, осуждения, реабилитации. И только для Марии Ивановны Бабановой Мейерхольд — вечно длящееся настоящее. Восторги и обиды, кромешный ужас расставания и сиротство — все это было сегодня, сейчас, сию минуту. Всегда. Точно в фантастической повести, где время остановилось. Или в повестях Тургенева, где стрясается одно событие, одно великое усилие души, а там монастырь, прозябание, душевные будни...

Другие написали о Мейерхольде, поведали о сложностях его характера и своих отношений с ним, а она все молчит: молчит пятьдесят лет. Для других он Учитель, Старик, Мастер, Мэтр. Для нее он Бог театра — гневливый, капризный, карающий, но Бог. Единственный для обезбоженной, трезвой и страстно верующей души. Все, что было потом — а было многое, — отмечено печатью несчастливой и безответной любви к Мастеру. Любви, в которой не было ничего житейского, никаких личных притязаний, а одна лишь «пламенная страсть» к искусству.

И если верно, что человек жив, пока жива память о нем, то Всеволод Эмильевич Мейерхольд жив каждую минуту, пока бьется сердце его единственной великой ученицы (все прочие были ученики) — стойкое сердце Муси Бабановой, изгнанной из рая полвека назад...

Глава III

Театр Революции. Между школами

Из распоряжений по Театру Революции

«Считать на службе в Театре Революции в труппе театра с 1 сентября 1927 года. Бабанова М. И. Разряд 17, 275 р.»[1].

«Громоздкое здание из красного кирпича, выходящее фасадом на Кисловский (ныне Собиновский. — *М. Т.*) переулок, с угловым выступом — фонарем, на котором по вечерам светится транспарант, анонсирующий сегодняшний спектакль. До 1919 г. у входа висели афиши опереточного театра. Сейчас на фасаде прикреплена надпись «Театр Революции» и помещены лозунги революционного театра»[2].

Так выглядело в 1927 году снаружи то здание, и сейчас мало изменившееся, которое отныне и навсегда стало единственным домом бывшей артистки Театра имени Мейерхольда Муси Бабановой. Теперь она не мейерхольдовка больше, а артистка Театра Революции, самостоятельный человек, Бабанова М. И., с пятилетним сценическим стажем, легендарной славой и неопределенным будущим.

«Левая» в искусстве, она была, как всегда, консервативна в жизни: терпеть не могла и боялась перемен. Театр Революции казался лучше прочих уж тем, что она в нем работала. Ее там знали, и она знала, куда идет.

«Через закругленные коридоры-променуары идет лестница в фойе, где устроен ленинский уголок и находится в виде целого сооружения стенная газета для публики.

В зрительном зале традиционной ярусной формы, в боковых ложах и в центре балкона помещены прожекторы, заменяющие рамповое освещение...

Неглубокая сцена... ограничена у самых стен подвижными, вертящимися щитами... на первом, втором и третьем планах сцены в центре и по бокам устроены провалы, подъемные площадки, действующие при помощи специальных механизмов»[3].

Так театр выглядел внутри. Здесь не было лепных потолков, бархатной роскоши и повышенных пайков бывших императорских театров. Не было матовых плафонов и скрадывающих шаги дорожек МХАТа. Не было и налаженного театрального механизма: вышколенных билетеров, исполнительных секретарей, опытных администраторов, умелых бутафоров. Помещение было тесное и неуютное, театральные цехи — не слишком квалифицированные, дирекция — неопытная.

С самых дней Теревсата все здесь носило характер временный, бивуачный,

Во второй половине двадцатых годов

как бы наспех сколоченный; все — в том числе и труппа. В этом, впрочем, Театр Революции был похож на свое время.

Время — не только в переносном, но и в самом буквальном смысле — тоже еще не устоялось. Часовую стрелку в целях экономии электроэнергии то и дело передвигали — никогда, кажется, не было столько декретов о времени, как в двадцатые годы. И в «Положении о Театре Революции», принятом в сезон 1925/26 года, было простодушно записано: «Во избежание недоразумений во времени верными часами считать театральные».

Для Бабановой это могло быть девизом всей ее жизни: она мерила ее по театральным часам.

В том же «Положении» значилось: «Оставаться во время репетиции в пальто и галошах строго воспрещается при условии соблюдения администрацией норм температуры в помещении для репетиции»[4]. Нормы эти соблюдались весьма относительно, да и вообще «снабжение» театра никогда не было на высоте. Ольга Пыжова, которая придет одновременно с Бабановой, но не из ТИМа, а из МХАТа (правда, Второго), напишет: «Меня поразила некомфортабельность закулисной части театра: тесные помещения, неуютные уборные, разбитые стекла. Все непохоже на мхатовское, на то, к чему мы так привыкли. ...Но на неустроенность здесь никто не обращал внимания и никто от нее не страдал. ...В разбитые окна и нетопленые помещения легче, казалось мне, проникает сегодняшний день с его напряжением, трудностями, активностью»[5].

Муся Бабанова об этих неудобствах не задумывалась, скорее всего, даже не замечала. Она выросла в Театре Мейерхольда во дни его голой конструктивистской молодости и жестокого жилищного кризиса. Она вместе со всеми «сушила своими легкими» сырое здание театра «б.Зон».

Правда, в Театре Мейерхольда, который к этому времени стал называться «государственным», все было куда более организованно. Была дисциплина немного на военный лад с расторопным режиссерским штабом, ежедневными рапортами, донесениями в дирекцию. Была лаборатория, на ходу изучавшая работу театрального механизма, и музей, загодя собиравший материалы для его истории. И мейерхольдовский «Ревизор» с его подлинным николаевским ампиром и настоящей чарджуйской дыней тоже уже очень далеко ушел от станка и прозодежды «Рогоносца».

Здание Театра Революции,
ныне — Театр имени Маяковского

В Театре Революции Бабанова как будто возвращалась к дням бедной юности своей — агитационного театра, постановочного аскетизма и бытовых неудобств театральной повседневности.

«Задача советского театра вообще — зрелищная агитация. Задача Театра Революции в частности — агитируя зрелищно, вскрывать интересующие советского зрителя проблемы в преломлении коммунистического мировоззрения... Задача внутренней работы театра — вырастить актеров-общественников...»[6]. Манифест этот, написанный от руки быстрым почерком на неважной бумаге, принадлежал Матэ Залке — известному писателю, пылкому венгерскому революционеру, участнику Интербригад, прославившемуся во время антифашистских боев в Испании под именем генерала Лукача и там же погибшему. Бурная судьба политэмигранта занесла его ненадолго в директорский кабинет Театра Революции.

Интернационализм эпохи в Театре Революции был его повседневностью. Здесь ставят немца Толлера, на вечерах выступают Сэн Катаяма, Бела Иллеш, Антал Гидаш, Назым Хикмет. Выступает и сам Залка — не как директор, как писатель. Как директор он пишет:

«Театр не должен терять из вида основной своей задачи — вскрытия нужных проблем. От этого не следует уклоняться, даже если бы это противоречило материальным интересам театра». Между тем Театр Революции был хозрасчетной организацией. Это было непросто — билеты здесь стоили дешевле, чем в большинстве других театров: в Художественном театре хороший билет в партер стоил 6 рублей, у Мейерхольда — 5, а в Театре Революции самый дорогой — 3 рубля 85 копеек. Но трудности трудностями, а за пять лет своего существования Театр Революции сложился как некая целостность, как определенная «индивидуальность» среди других сцен Москвы.

«Начал все-таки Мейерхольд. Он дал тон. Он первый властно постучал дирижерской палочкой и прогремел интродукцию»[7]. Теперь сам Мейерхольд искал иных путей, но Театр Революции по-прежнему резонировал его идеями.

Уже сошло на нет противостояние театральных фронтов. Уже были поставлены «Любовь Яровая» в Малом, «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14-69» в Художественном. Но Театр Революции не хотел расставаться ни со своими традициями, ни со своей публикой.

В те годы публика расслаивалась так же резко, как различалось «снабжение», убранство театра, способы постановки или игра актеров. Театр сам заботился о составе своей аудитории; рабочему зрителю предоставлялись всяческие льготы: так называемая «рабочая полоса» в распределении билетов; отдавали кое-что и учащейся молодежи.

«Работницы в красных косынках, красноармейцы; рубаха и потертый френч рабфаковца и вузовца, скромный костюм рабочего. Шумная толпа комсомольских ребят распевает хором песни в антрактах. Проходят группы экскурсантов от рабочих клубов, заводов и фабрик. Встретится и типичная фигура служилого советского интеллигента»[8]. Так выглядел на обычном спектакле зал Театра Революции, и Бабанова играла свою очаровательную Полиньку и пела песенки Бьенэмэ перед этой аудиторией, подобно Суок из революционной и сентиментальной сказки Юрия Олеши «Три Толстяка» — она выйдет в свет в 1928 году. Сказочная девочка-кукла с растрепанными золотыми волосами, лукавым и капризным личиком и странно-мелодичным голосом, способным околдовать самих Толстяков и растрогать людей с заскорузлыми рабочими руками, кажется

списанной с бабановской героини, выступает ли она перед красноармейцами и рабочими или перед «изысканной» нэпманской публикой — разряженными дамами и мужчинами с перстнями на пухлых пальцах, которых, по словам того же очевидца, можно увидеть «в первые дни какого-нибудь сенсационного спектакля», а на «Озере Люль» — всегда. «Толстяки» так же любили Бабанову, как считали ее своей вузовцы и рабфаковцы в потертых френчах.

Статистика — дитя социологии, которой так усердно занималось это время бурных начинаний, — подтверждала видимость: большинство спектаклей, в том числе «Доходное место», выдерживали «чистоту классового состава зала» на 85—90% и только «Воздушный пирог», где Бабанова играла Риту Керн, снижал ее до 75, а «Озеро Люль» даже и до 60%.

Начиная с «Воздушного пирога» Ромашова, зритель мог рассчитывать увидеть на сцене не только абстрактный революционный порыв, но и себя самого, свой, слегка утрированный быт, который стал проникать на сцену театра, впитываясь в поры разреженного революцией театрального действа.

Надо представить себе пеструю Москву середины двадцатых годов с ее смешением взорванных укладов, взбаламученным бытом, медленно оседающим в уплотненных «коммуналках», нашествием провинции в столицу — весь этот огромный малоэтажный, замощенный только в центре город, кипящий производственными совещаниями, заседаниями, комиссиями, дебатами, частной торговлей с рук, чтобы оценить робкую еще тягу Театра Революции к полуфельетонному жанризму.

Наверное, никогда еще не был московский быт столь фантастичен. Уже отошел аскетизм и художественный максимализм ранних двадцатых. Город снял «левый» супрематистский наряд. Уже не воздвигались к праздникам пламенные, хотя и фанерные, монументы; грозные молнии больше не бороздили брандмауэры; кое-где еще дразнила задиристая реклама Маяковского — Родченко, но из-под нее проступали наружу блеск и нищета старой «наглядной агитации» торговли. Золотые кренделя качались над булочными. Синие стекла очков перегораживали улицу над магазинами оптики. Дореволюционные вывески-анекдоты доживали над бывшими модными лавками: остроносые туфли вываливались из корзины и одну из них утаскивал шпиц. Бесчисленные ларьки Охотного ряда цвели купеческой жестью вывесок.

Кумачовые лозунги и плакаты соседствовали с рекламой торговли. Они были утилитарны и наглядны. Метр и килограмм бросались в глаза со стен и заборов — взамен старых аршин и фунтов вводилась единая европейская система мер и весов.

По Красной площади еще ходили трамваи. Летом к пронзительным трамвайным звонкам прибавлялся гром пролеток по булыжным мостовым; изредка городской шум прорезывал звук клаксона — автомобиль еще не стал «средством передвижения». Зимой засыпанная снегом Москва становилась тихой, почти беззвучной. Вместо пролеток по заснеженным мостовым, накатывая полозьями блестящие ленты следов, двигались сани. В переулках царствовал конный транспорт: шустрые воробьи расклевывали дымящийся на морозе пахучий конский навоз; лошади прятали морды в торбы с овсом. Сладко пахло березовым дымом печей. Снег топили в снеготаялках.

По ночам в них забирались беспризорные. На углах и у неработающих церквей то и дело попадались нищие. Нищих и беспризорников было много. Резко сдвинувшаяся жизнь выбросила людей из насиженных ячеек, и отдельная

человеческая судьба нередко становилась делом случая. Биржа труда не справлялась с ней.

Глаз заезжего человека, не всегда улавливая внутреннюю логику чужой жизни, тем острее схватывает ее внешние черты. Поставленные в неожиданную связь, они кажутся увеличенными. Поэтому так интересно бывает читать путевые очерки «о себе».

Кажется удивительным, что путешественник из Германии — доброжелательный и острый наблюдатель Вальтер Беньямин — увидел нашу северную, по его понятиям, столицу такой живописной, бьющей через край жизнью, подобно югу Италии, а не средней Европе. Его изумляла текучесть московской географии: «...перемещаются трамвайные остановки; магазины превращаются в рестораны, а спустя две недели — в учреждения. Эти изумляющие опыты переустройства — их называют «ремонт» — охватывают не только Москву, они общерусские». Непривычный глаз поражало изобилие жизни под открытым и притом холодным зимним небом. По сравнению со Столешниковым, «каким вымершим и пустым выглядит Берлин».

«В Москве товары повсюду вылезают из домов, висят на заборах, прислоняются к решеткам, лежат на мостовой. Через каждые пятьдесят шагов стоят бабы с папиросами, с фруктами, со сладостями. Перед ними корзинки, иногда на салазках. Пестрый шерстяной платок прикрывает от мороза яблоки или апельсины, пара лежит сверху для приманки. Китайцы торгуют искусными бумажными изделиями, чаще всего драконами в форме экзотических морских рыб... У мужиков корзины полны деревянных игрушек — повозок и лопаток; в красный и желтый выкрашены повозки, лопатки у ребят красные и желтые...

Под голыми деревьями бульвара стоят щиты фотографов с пальмами, мраморными лестницами и южными морями. И еще напоминает о юге дикое разнообразие уличной торговли. Гуталин и чернильные приборы, полотенца, игрушечные санки, детские лопатки, дамское белье, вышитые птицы, платяные вешалки — все выпирает на улицу, как будто стоит разгар неаполитанского лета, а не 25° ниже нуля.

...Торговцы горячим собираются возле биржи труда. Они продают свежеиспеченные пироги и жареную колбасу. Но все это совершается тихо — выкрики южных торговцев здесь незнакомы. Лишь одна каста оглашает улицы криком — это старьевщики с мешками за плечами. Их меланхолический зов раз-два в неделю раздается в каждом квартале»[9].

Неискушенному наблюдателю было невдомек, что этот разлив мелочной торговли был безмолвен еще и потому, что собственно торговцев во всей этой пестрой массе почти не было. Как мало было их и на знаменитой Сухаревке — этом огромном торжище у подножия красной Сухаревой башни, где прямо на снегу или с рук продавались самые диковинные предметы. Переходное время вышвырнуло наружу из-под крыш всю эту массу людей и вещей. С одной стороны, надо было как-то жить; с другой — уже хотелось жить «красиво».

Пройдет несколько лет, и Мейерхольд поставит «Клопа» Маяковского, который наведет громадный телескоп своего таланта на этот поневоле живописный, муравьиный разворошенный быт. Но все же впервые повседневность современной зрителю жизни, пестрота ее укладов, новизна ее проблем нашли свое место на тесной сцене Театра Революции. Жанризм его, оттолкнувший Мейерхольда, был мельче, но подробней, фельетонней, но и документальней сатиры Маяковского. Зрителю было интересно увидеть на сцене себя.

Работа советского банка и аферы черной биржи, дела фабричной администрации и выходки «живописных» фабричных хулиганов, житье провинциального города и быт деревни — все это проникает на сцену театра в странном сплаве документальных фактов, выхваченных прямо из номера газеты, и смелой условности их изображения, — критика и назовет это словом «жанризм». Общая социальная направленность мейерхольдовского «Человека-массы» оставалась фоном этой подвижной, текучей и в то же время зафиксированной крупными планами преувеличенных фельетонных деталей картины современной действительности, принесенной на сцену драматургами Ромашовым, Глебовым, Билль-Белоцерковским.

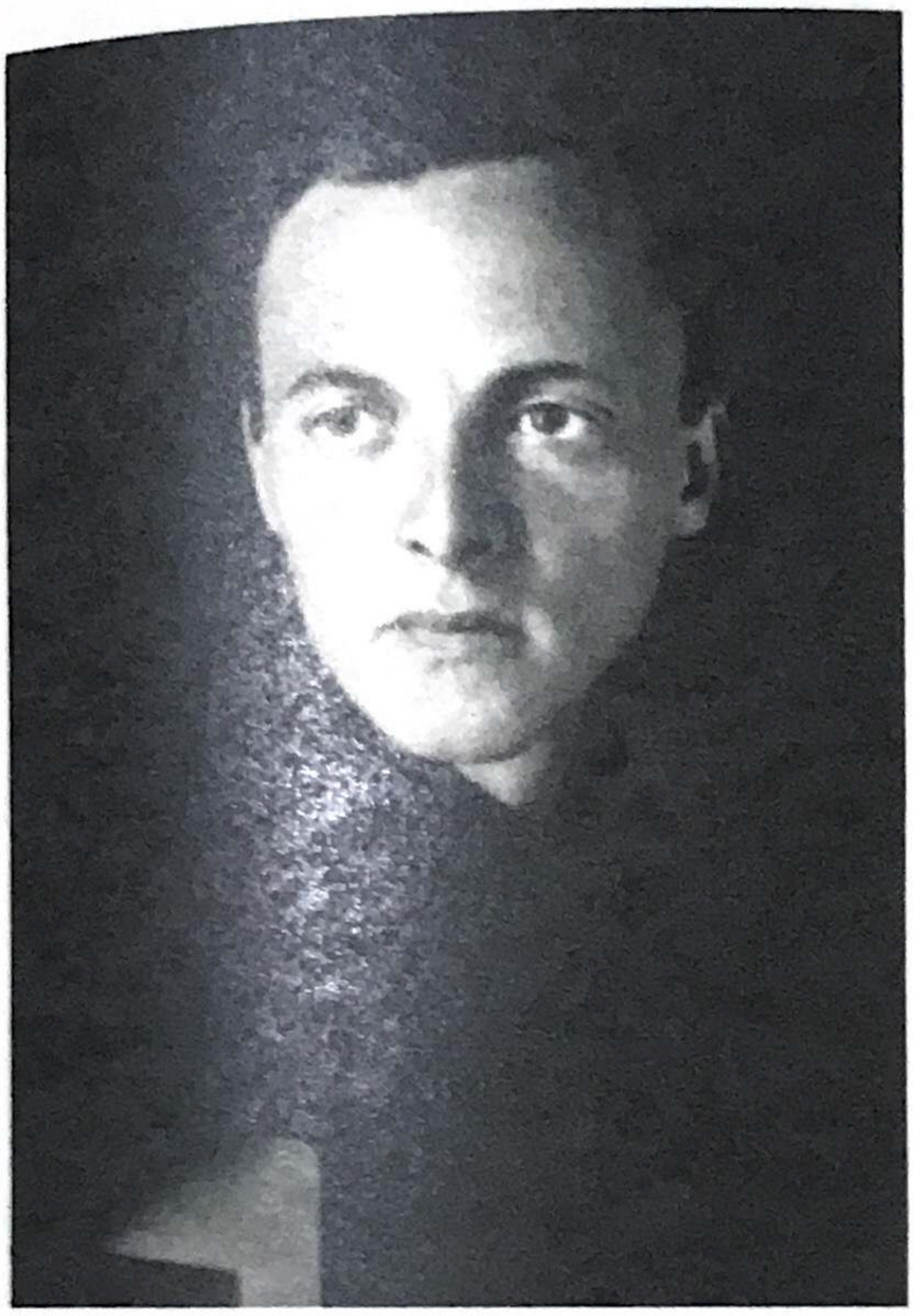
Ничего похожего на иллюзорность эта сцена не знала. Она была демонстративна. Общую конструктивную установку дополняли выдвижные, поднимающиеся и проваливающиеся в люки, уносимые механическими тротуарами фрагменты быта — деловые кабинеты и жилые комнаты, телефонные будки, скамейки бульваров, фонари, ресторанные столики, вокзальные залы и фабричные цехи. Все это менялось, трансформировалось прямо на глазах у зрителя в резком свете прожекторов; все это было целесообразное, функциональное, грубо сделанное из тех же бедных материалов, которыми пользовалась сама жизнь: дерева, гвоздей, дешевых тканей. Хроника и в то же время плакат.

Под стать этому была и игра актеров — разношерстных и все-таки объединенных общим стилем театра, где изощренному мастерству Мартинсона или Терешковича, эксцентрическому бытовизму Орлова всегда отзывалось нечто от самодеятельности, от агитспектаклей, от духа Теревсата, который еще жил в этих стенах и питал собою спектакли, так не похожие на другие, быть может и лучшие, театры Москвы.

...Через много лет, уже после войны, когда наружная унификация сравняет в значительной степени все сцены и Дмитрий Николаевич Орлов, партнер Бабановой и один из самых сочных бытовых актеров Москвы, перейдет в Художественный театр, окажется, что его бытовая сочность иной природы, состоит из иных элементов и с трудом сочетается с психологизмом МХАТа. Не желая себе в этом признаваться и признаваясь, Орлов будет насиловать свое уже сложившееся мастерство, приспособлять себя к чужой системе. То, что казалось близким из отдаления каких-нибудь четырех-пяти кварталов, пролегающих между Никитскими воротами и Проездом Художественного театра, на деле окажется разно и несоединимо. Под спудом внешней похожести все еще будут пульсировать разные театральные течения...

Осенью 1927 года, когда Бабанова собиралась опять войти в артистический вход Театра Революции, артисты его еще гордились своей непохожестью на «аков» — академические театры.

Этот актер жил на виду у зрителя не только когда открывался занавес, не просто предоставлял ему льготные билеты. Он пытался наладить изначально иной способ отношений со зрителем, вовлечь его в самый процесс создания спектакля. Подобно тому как двадцатые годы отважно отрекались от «частной жизни» в семье, пытаясь обобществить быт в «домах-коммунах» и «фабриках-кухнях», так Театр Революции пытался «обобществить» свою театральную кухню, сбросив проклятие профессиональной замкнутости. Он пускал зрителя за кулисы, приглашал его в художественный совет, на репетиции, устраивал вместе с ним диспуты. Он добровольно ставил себя под бдительный «классовый контроль»: «Учет классового отношения аудитории носит не только после-



дующий характер... Он сопровождает все моменты черновой подготовительной работы театра»[10].

Некоторая видимая эклектика Театра Революции была, таким образом, все же спаяна в трудно определимое, но легко заметное глазу единство.

«Театр Революции не имеет своего эстетического вероучения, — писал Б. Алперс. — Путь Театра Революции имеет свое единство, свою целеустремленность. Но это единство определяется не эстетическими принципами. Оно возникает в результате четкой социальной установки театра... Он был создан своего рода военным приказом и поставлен на службу революции, потребностям текущего политического дня... Для Театра Революции художественная форма имеет явно подчиненное значение»[11].

На самом деле, не имея «эстетического вероучения», театр, конечно, имел эстетическое единство, быть может, не столь различимое тогда для активного участника театральных боев, но оставшееся как след в его более позднем бытии и заметное даже в канун войны моему детскому глазу.

Со своими голыми фойе, украшенными массивным сооружением стенгазеты, грубо механизированной сценой, с индустриальными абстракциями его конструкций и пестротой быта, выброшенного на движущиеся подмостки, с мускульной подвижностью и несколько подчеркнутой броскостью актерской манеры, с бедностью, но и подлинностью материалов этот театр походил на неструганую, шершавую, но годную в дело и свежо пахнущую деревом, еще смолистую доску, приколоченную толстыми железными гвоздями к лесам. Он и ощущал себя частью лесов строящейся республики.

Страна в этом юбилейном, 1927 году вся была еще в эксперименте, в рывке. Она вводила, проводила и открывала на удивление много всего *первого* и *самого*:

22 января Московское радио впервые провело всесоюзный радиоконцерт из трех городов — Москвы, Ленинграда и Харькова, посвященный памяти Ленина.

29 января открылась первая в СССР онкологическая клиника.

В январе вышел первый номер журнала «Новый ЛЕФ», редактор В. В. Маяковский, а в феврале первый номер двухнедельного журнала путешествий, открытий, изобретений, приключений «Вокруг света».

Борис Владимирович Алперс

18 марта открыта самая мощная в Европе, 40-киловаттная радиовещательная станция имени Коминтерна.

21 марта был созван Первый Всероссийский съезд заведующих избами-читальнями.

27 апреля открылся Первый Всероссийский съезд математиков, в тот же день — Первый Всероссийский съезд директоров театров.

1 мая Рабфак народов Дальнего Севера провел свой первый выпуск.

9 мая началось Первое Всесоюзное партийное совещание по вопросам театральной политики.

30 мая был первый выпуск специалистов в Государственном техникуме кинематографии (81 артист и 16 режиссеров).

13 июня в Ленинграде проводилась Первая музыкальная олимпиада, в которой участвовали до 6000 человек.

14 июня в Большом театре прошла премьера балета Р. Глиэра «Красный мак».

18 июня начала работу первая выставка современной архитектуры.

26 сентября — 3 октября состоялось Первое Всесоюзное совещание по профтехническому образованию.

1 ноября была открыта Промышленная академия ВСНХ СССР.

8 ноября состоялась во МХАТе премьера «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова.

10 ноября в Москве открылся первый детский кинотеатр.

27 ноября начал функционировать Институт мозга.

30 ноября в Ленинграде в Институте прикладной ботаники открылось Всесоюзное совещание по генетике и селекции растений.

Одновременно происходило совещание о театрах рабочей молодежи (Трам) при культотделе ЦК Всерабис.

Было еще многое другое, не обязательно первое, но важное.

22 апреля опубликовано постановление СНК РСФСР «О порядке введения всеобщего обязательного начального обучения в РСФСР»; за отказ обучать детей в школах первой ступени родители должны были привлекаться к административной ответственности. Были также постановление СНК РСФСР «О внешкольных мероприятиях по борьбе с хулиганством» и Всероссийская конференция работников детских домов, обсудившая проблему детской беспризорности. Бетховенская неделя отметила 100-летие со дня смерти композитора. Был принят Устав Академии наук СССР. Дети работников культуры и науки были приравнены к детям рабочих при поступлении в высшие учебные заведения. В городе Сергиево Московской губернии прошли торжества по случаю ликвидации неграмотности в уезде. Москва строилась. Было воздвигнуто между Тверской и Столешниковым здание Института марксизма-ленинизма (по проекту архитектора Чернышова), завершив собою площадь с обелиском Свободы. Было закончено сооружение Центрального телеграфа (проект Рерберга) и открыто здание «Известий» (проект Бархина) возле Страстного монастыря. Конструктивистские геометрические фасады раздвигали пространство тесных еще улиц. Сенсацией дня стало также и строительство крематория у Донского монастыря. Москвичи оживленно обсуждали новый, неслыханный способ похорон.

Ученым были впервые присуждены Ленинские премии. Было введено звание Героя Труда. Издано специальное Постановление ЦК ВКП(б) об обслуживании печатью женских трудящихся масс.

Это, разумеется, лишь несколько примеров, отдельные штрихи культурной жизни.

Год был юбилейный, и дни революционной годовщины — 7 и 8 ноября — были объявлены нерабочими.

Для Театра Революции год был полуюбилейным: ему исполнилось пять лет.

И актриса, стоявшая у порога, была *его* — плоть от плоти, от первых его шагов. И была она *не его* — особенная и ни на кого не похожая.

Бабанова была очень знаменита и получала высший актерский оклад. Больше причиталось только Основному режиссеру. Ее будущий партнер А. Лукьянов, окончив школу юниоров, значился в это время в шестом разряде, и ему положили жалованье 43 р. 13 к. Н. Тер-Осипян — будущая партнерша, наперсница, друг семьи, тоже из школы юниоров, была удостоена седьмого разряда и 48 р. 30 к. зарплаты.

Бабанова была удивительно хороша в эти годы. Ее изящный облик идеальной совбарышни со светлой челкой, падающей на большие, детски-грустные глаза, в белой блузке с маленьким черным бантом украшал обложки журналов, оправленный в овальную рамочку на манер старинных медальонов.

Но за этим прелестным задумчивым обликом скрывалось навсегда и вдребезги разбитое, уязвленное несправедливостью сердце и стальной характер. Безоглядно и доверчиво открытый в одну только сторону — в сторону Мастера, — он неминуемо должен был занять круговую оборону недоверчивости ко всем остальным. Самой послушной и неслышной из многочисленных учеников Мейерхольда суждено будет приобрести славу грозы режиссеров. Не «премьерши», но тирана, — Бабанова навсегда сохранит рабочую хватку и адскую добросовестность времен биомеханических рекордов и нервную подозрительность к себе (не говоря о других).

Она была готовой, законченной актрисой — самородным алмазом с гранями, отшлифованными под рукой Мейерхольда, с врожденной и бессознательной внутренней техникой. В «системе» вряд ли она нуждалась, да и Станиславский будет создавать свою «систему» не столько для таких, как она, сколько с подобных ей исключений. И однако ж никогда и никто больше не предложит ей ту внешнюю точную форму, в которую она привыкла легко и по-хозяйски входить, мгновенно обживая все ее неожиданные повороты и углы. Отныне ей суждено будет вечно мучиться в поисках этой единственной, по-мейерхольдовски четкой формы. А если быть точнее — просто Мейерхольда. Изгнанники могут прекрасно устроиться, но вернуть чувство утраченного дома не дано никому.

Театр Революции, принимая с распростертыми объятиями *свою* Бабанову, не очень знал, куда применить и как распорядиться этой — не по его бедности — слишком дорогой и ценной вещью. Впрочем, театр тут же анонсировал, что в связи с переходом в Театр Революции актрисы Бабановой в конце октября он возобновляет «Озеро Люль». Для пьесы были заново сделаны конструкции и костюмы и написана новая музыка (джаз-банд). Хозрасчет обязывал.

Готовясь возобновлять «разложенок» Бьенэмэ и Риту Керн, на анкеты журналов Бабанова отвечала:

«Пора начать смотреть на актера, актрису как на общественно полезного работника. Новый советский быт настолько оздоровил театральную атмосферу, что смешно доказывать, что советская актриса не является символом разложения, проституции и духовной нищеты. Советская актриса самоотверженно работает над строительством театра, и необходимо протестовать против оскорбительного мнения об актрисе как элементе бесполезном, паразитирующем на организме Советского государства»[12].

Бедная соблазнительница Рита Керн, бедная, бедная Бьенэмэ, поднимающая процент классово чуждых зрителей с пятнадцати до сорока!

1927 год оказался для Театра Революции знаменательным во многих отношениях. От Мейерхольда пришел новый директор взамен Матэ Залки — И. С. Зубцов. Из МХАТа Второго — режиссер Алексей Денисович Дикий. Вместе с ним пришла целая группа актеров — четырнадцать человек.

Но пополнение, которое влилось в театр в год пятилетия, и основная его труппа принадлежали, как выразился Файко, «к разным бассейнам театральной культуры». За спиной четырнадцати был, хотя и «Второй», но МХАТ (во главе его стоял тогда Михаил Чехов). Оттуда они ушли вслед за Диким — одним из самых неприрученных и сильных талантов в многообразной и богатой дарованиями истории советского театра. Здесь нет ни места, ни повода остановиться на конфликте Дикого с Михаилом Чеховым. Да и в Театре Революции Дикий явится почти что мимоходом. 14 февраля 1928 года выпустит здесь свою первую премьеру, потом беспокойный характер унесет его в Тель-Авив, где он будет ставить спектакли в «Габиме», оттуда в Ленинград, навстречу «Первой Конной» Вс. Вишневского, снова в Театр Революции, потом в Свердловск. Но за пять с половиной коротких месяцев ему предстоит поставить один из самых долговечных, кассовых и бесспорно один из самых художественно существенных спектаклей Театра Революции — «Человек с портфелем» А. Файко.

Обаяние успеха сопутствовало Дикому: талантливое озорство лесковской «Блохи», обработанной для сцены Е. Замятиным и поставленной в декорациях Б. Кустодиева, и только что состоявшаяся премьера оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» с художником И. Рабиновичем. Так что, пожалуй, и тень доктора Дапертутто, издателя журнала «Любовь к трем апельсинам», маячила где-то за его спиной...

Рука хотела бы с разбегу написать, что и в жизни Марии Ивановны Дикий успел сыграть определяющую роль, ибо мальчик Гога стал совсем новым и удивительным ее созданием. Но это было бы верно лишь в смысле объективном. Увы, ни встреча (первая, а потому, хотелось бы сказать, решающая) с режиссером другого «бассейна театральной культуры», ни просто с личностью столь яркой и мятежной, ни даже последующий шквальный успех не заслонили Мейерхольда. Гигантская тень Мастера так или иначе поглощала все иные впечатления, все когда-либо узнанное ею в театре.

Между тем явление Дикого на горизонте Театра Революции, конечно же, значило очень многое. И как преддверие явления другого выученика МХАТа — А. Д. Попова — и само по себе. «Художественник» по воспитанию, Дикий не был похож на свою alma mater. Он всегда был «беззаконной кометой» русской сцены, и это огромное явление на небосклоне театра ждет еще своего исследователя. Но в Театр Революции он принес нечто существенно новое: веру в сценическую эмоцию, а попросту говоря, намерение пробудить чувство у актера;

Алексей Денисович Дикий

и еще — доверие к стихийному порыву. И то и другое было в Театре Революции «не принято».

Нельзя сказать, чтобы встреча двух «бассейнов театральной культуры» прошла безбурно. Лихорадка собраний и диспутов, охватившая страну, ворвалась в Театр Революции и вспыхнула эпидемией. Никто не хотел уходить после спектакля домой из нетопленого здания, все рвались выяснить «платформу», как тогда говорили.

«Ничего не затаивалось, обо всем говорилось до конца, вполне откровенно, хоть иногда и очень резко,— вспоминает О. Пыжова.

...Но если конфликт во МХАТ 2-м и по сей день вызывает во мне тягостное чувство, то наши жестокие споры в Театре Революции (иногда длившиеся целыми ночами), когда казалось, что уже ничто не примирит, вспоминаются мне как буйное проявление заинтересованности в своем деле, как поиск правды в искусстве, когда даже самые крайние точки зрения сходились в одном — в чистом интересе к искусству»[13].

Бабанова присутствовала при этих словопрениях, но больше помалкивала. Она не была теоретиком, а кроме того, ее считали отпетой мейерхольдовкой. Но нельзя сказать, что споры эти прошли вовсе мимо. Через пять лет, по случаю юбилея Театра Революции, пытаясь оправдать для себя самой свое отлучение от Мейерхольда, она напишет:

«В работе над «Ревизором» мы почувствовали потребность узнать ту культуру прошлого, которую так яростно игнорировали до сих пор...

С того момента я почувствовала, что мое прежнее, резко отрицательное отношение к мхатовской системе начинает уступать место любопытству. К сожалению, мы до сих пор лишены возможности обратиться к первоисточнику».

Книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве» в 1926 году можно было уже прочитать. Но Бабанова была практиком и с «системой» столкнулась в лице Дикого.

«Мне удалось выяснить, что целый ряд законов, открытых К. С. Станиславским, остаются общими законами творчества и не пользоваться ими было бы непростительной ошибкой с нашей стороны. В своем увлечении новыми

Гога. Гравюра В. Фаворского.
Один из лучших портретов
Бабановой

приемами игры мы пренебрегали одной чрезвычайно важной стороной в актерском деле — тренировкой своего психического аппарата. ...Мы преступно недооценивали ту огромную силу, которой обладает наш психический аппарат»[14].

Это писала актриса, которая во времена своей совсем зеленой юности пряталась от простейших этюдов в студии Комиссаржевского, предназначенных для тренировки психического аппарата, и с удовольствием являлась на все занятия, нужные для тренировки аппарата физического. Теперь, как сороконожка, она остановилась в раздумье, какой ногой ступить. Между тем именно этого-то режиссер и не собирался ей подсказывать.

И. Аксенов. Мария Ивановна Бабанова

«Впервые пришлось встретиться с режиссером, работавшим по совершенно незнакомым и не воспринимаемым вначале принципам. О внушающем движении и речи не было. Моторных указаний не давалось. Требовалось то, чего никогда не требовалось, — самостоятельная работа»[15].

Автор же, которого предстояло репетировать, был знаком. Но и Файко был будто уже не прежний.

Режиссер утверждал: «Формально пьеса — психологическая драма, построенная на сложных и тонких человеческих моментах»[16]. Вот уж чего в Театре Революции знать не знали и слыхом не слыхивали!

Автор назвал свою пьесу скромно: драмой. На самом деле ее, скорее, можно отнести к жанру мелодрамы, если только не понимать под этим ничего предосудительного.

Герой пьесы профессор Гранатов, из «бывших», яростно делал карьеру в Институте культуры и революции в качестве «спеца». Он не видел другой гарантии, чтобы уцелеть и выжить в новых условиях, кроме силы. Он убивал физически соратника по эфемерной организации «Русь и воля»; предательством он убивал своего учителя. Но прошлое подступало со всех сторон: шантажировал бывший швейцар Редуткин, возвращалась из эмиграции жена с сыном Гогой. Выхода не было. Загнанный в угол, он произносил с кафедры саморазоблачительную речь и стрелялся.

А. Файко. Объяснение в любви

«Пьеса имела дружный успех у труппы. Бабанова, думалось мне, должна была играть Зину, комсомолку-аспирантку, увлеченную Гранатовым и в то же время не доверяющую ему. В роли были эффектные места, любовное объяснение с заключением договора, неожиданный выстрел, отстреленный нос Данте, финальная сцена и т. д.».

Легкий юмористический оттенок этих поздних воспоминаний заставляет думать, что с годами автор заметил некоторую, мягко скажем, наивность роли образцовой комсомолки Зины Башкировой.

К счастью, и режиссер, видевший, возможно, «Рычи, Китай!» в ТИМе, и сама актриса по его совету, не задержавшись на Зине, предпочли ей сильно и горько выписанный автором образ четырнадцатилетнего сына Гранатова Гоги, вернувшегося с матерью из Парижа и брошенного в водоворот вовсе не понятной ему действительности. Второй раз Бабанова выступила как травести, достигнув вершин этого исконно присущего театру амплуа.

«Ко мне на дом они приехали вдвоем — Бабанова и Дикий, прослушали пьесу еще раз, а потом приступили к расстановке сил. Когда я заговорил о Зине, посетители мои начали переглядываться вполне открыто, без всякой условной вежливости. На лице Бабановой появились следы некоторой сконфуженности и, может быть, сожаления по моему адресу, в глазах же Дикого притаилась ирония, а губы кривились в высокомерную улыбку. И тут они начали обсуждать образ Гоги... Они говорили быстро, с азартом перебивая и дополняя друг друга, а я слушал их и соображал:

— Как же это?.. Значит, опять эпизод?.. Опять на втором плане?.. И кто же? Она, она — Бабанова, моя любимая актриса!.. А внутри, где-то глубоко в подсознании, раздавалось безжалостное карканье: «Дур-р-р-акк! Дур-р-ракк!»

Так писал Файко в 1973 году[17].

Много времени провела я в Доме творчества в Переделкине, слушая по вечерам рассказы Алексея Михайловича, рыхло, как Хлеб в «Синей птице» Станиславского, заполнявшего кресло, но всегда элегантно-остроумного в речах, охотно приправлявшего разговор «крупной солью светской злости». Но и для Файко фигура Мастера заслоняла собой все. А расспросить о том, как встретились Бабанова и Дикий, мне тогда — увы — не пришло в голову.

Автор пьесы А. М. Файко с исполнителями ролей — Л. А. Волковым (профессор Андросов) и М. И. Бабановой (Гога)

В статье 1932 года, написанной по случаю юбилея театра, но еще не остывшей от эмоций, он упомянет осторожно о «захватническом эгоизме» актера Театра Революции, но и о его «кровной заинтересованности», о его «жадности» и его «безудержности» и «непримиримости», о «столкновении творческих интересов в открытом бою». Это значило, что с ночных диспутов поле сражения перенеслось на репетиции «Человека с портфелем», и можно представить себе высокие градусы накала страстей, если протагонистами должны были выступить Дикий и Бабанова!

Тогда-то между ними произошел впервые тот диалог, который будет заново повторяться при встрече Марии Ивановны с каждым режиссером.

— Куда я должна пойти, налево или направо?

— Все равно, куда хотите.

Как актриса милостью божией, но и как человек двадцатых годов она всегда будет озабочена вопросом «как». Режиссура—отныне и всегда—будет отвечать ей на вопрос «что». Бабановский характер, трудный для себя, станет с этих пор трудным и для других.

История их ошибки в эту эпоху безудержной гласности нашла место на страницах печати.

М. Бабанова. В книге «Московский Театр Революции»

«Требования режиссуры — полная отдача себя во власть бесконтрольных эмоций и игнорирование внешнего рисунка роли — вызывали во мне бешеный протест.

Я привыкла «прицеливаться» к роли, боясь «стихийности» творческих моментов, привыкла начинать работу с поисков «формы» роли, видя в этом же и ее содержание, и чувствовала себя в совершенном тупике, когда, приступив к планировке одной трудной сцены, режиссура предложила мне сыграть ее, не установив даже мизансцен.

...Я была в отчаянии от взаимного непонимания, и из чувства протеста, чтобы доказать, что из этого ничего не выйдет, начала репетировать. Но совершенно случайное совпадение состояния бессильной злобы, протеста и слез, в котором я тогда находилась, с заданием играть такое же состояние в роли дали неожиданный результат.

Сцена была найдена, и та первоначальная форма, которая была подсказана верным эмоциональным состоянием, оказалась приемлемой и нуждалась только в детальной разработке. Никто из нас не был абсолютно прав и меньше всего режиссура, но я сделала новое для себя открытие, что сила эмоций играет огромную роль в творчестве»*.

Немедленно вслед статье Бабановой появилось ответное письмо Дикого.

«Гоге — Бабановой.

Дорогой друг!

Никаких «бесконтрольных эмоций», а тем более «случайных совпадений» в моей работе с вами не было, да и не могло быть, — чудес не бывает!

* Статья Бабановой была напечатана в журнале «Советский театр», № 1 за 1933 год. Я привожу ее по более полному варианту, вошедшему в юбилейный сборник Театра Революции (с. 152—153). Разночтения значительны, но не столь существенны, кроме одного: «Я не была вовсе «побеждена», но я сделала совершенно «новое» для себя открытие, что сила подсознательного в творчестве играет такую огромную роль». Впоследствии «подсознательное» было отредактировано (по-видимому, как недопустимый «идеализм») и превращено в «силу эмоций».

Не было, конечно, и игнорирования внешнего рисунка роли, доказательством чего служит результат нашей работы. Весь трудный процесс создания роли Гоги, от начала до конца, был проведен мною с совершенно точным, математическим анализом и расчетом. Кажущееся вам до сих пор «совпадение» в действительности было результатом строгого педагогического приема, индивидуального подхода к вам, к вашим тогда чисто формальным позициям»[18].

Оба выступления носили программный характер и могли бы отметить собою важную веху: если не отступление «формализма» по всему фронту, то, как минимум, временное равновесие мейерхольдовской и мхатовской школ. Историку театра остается признать оба взгляда на случившееся равноправными.

Но человеку, идущему по следам прошлого, кажется, что не только борьба театральных течений выплеснулась в этом инциденте. Что принадлежит он столько же истории театра, сколько скрытой истории человеческой души. И вероятнее всего, открытие «силы эмоций» было фактом не только сценической истории «Человека с портфелем», но и жизненной истории самой Марии Ивановны Бабановой.

В архиве Бабановой хранится вырезанная из газеты заметка «Театр Мейерхольда возобновляет «Великодушного рогоносца».

«Человек с портфелем». В роли мальчика Гоги. Зарисовки В. Фаворского

Как бы в ответ и в пику Театру Революции, встретившему приход Бабановой возобновлением двух его постановок — «Доходное место» и «Озеро Люль», — сам Мастер поделился с корреспондентом соображениями о пьесе Кроммелинка, которую в 1922 году в соответствии с задачами времени он трактовал как фарс, в то время как теперь театр созрел до идеи трагифарса. Он также слегка пооткровенничал насчет только что ушедшей от него артистки: «В первой редакции (1922 г.) режиссеру пришлось мириться с тем, что исполнительница роли Стеллы (Бабанова) не могла, в силу своих сценических данных, в ходе действия переключать свою игру с плана веселой комедии на план высокой трагедии. В первом варианте, — сказал он, — роль Стеллы, в сущности, была только опорой для роли Брюно, не имела ярко выраженной самостоятельной характеристики».

Дальше шло о «вопросах пола» и «нового быта» и о том, что в новой постановке роль Стеллы будет играть Зинаида Райх[19].

Но это Мусю Бабанову уже не интересовало. Она сделала то, что в бессильной ярости мог бы сделать разве что мальчик Гога, — тонким пером, тушью исполосовала то, что сказал Мастер, безжалостно вымарывавший самую память о ней из своего творчества и театра.

Но это было только началом обрушившихся на нее испытаний.

Когда-то — как раз во времена «Рогоносца» — парадоксалист Виктор Шкловский в открытом письме к Роману Якобсону объяснил этот народившийся пафос публичности и всенародного выяснения отношений тем, что «жизнь уплотнена». «Если бы я захотел написать любовное письмо, то должен был бы сперва продать его издателю и взять аванс. Если я пойду на свидание, то должен буду захватить с собой трубу от печки, чтобы занести по дороге»[20]. Теперь, пожалуй, на свидание можно было бы захватить и что-нибудь менее громоздкое, хотя до простого букета цветов было еще далеко. Но есть своя закономерность в том, что в биографии Бабановой, взбежавшей на подмостки под знаком «Рогоносца», публичности суждено будет играть такую непомерную роль.

Не успел Мейерхольд дать свое интервью, как последовало письмо, «по дороге проданное издателю» газеты «Вечерняя Москва» (подпись — «Швандя»):

«Ну хорошо:
От вас ушла Бабанова
И «Рогоносца» ставите вы заново,
Но обижать Бабанову зачем?
Закон гармонии не должен быть нарушен,
Ведь «Рогоносец» был великодушен,
А режиссер — как будто... не совсем»[21].

Между тем, разыграв «Рогоносца» с Райх вместо всем еще живо памятной в роли Стеллы Бабановой, Мейерхольд открыл свою ахиллесову пяту. Старому противнику, критику Тальникову, было тем легче, что неудача возобновления была на самом деле даже не дискуссионна. Он указывал на то, что сама идея возобновления — сомнительна, ибо пять лет назад секрет «Рогоносца» был в его «созвучности» эпохе: «это было весеннее прокламирование новых идей»[22].

«Созвучность» спектакль потерял, а раритетом, антикварной ценностью еще не стал — добавим мы от себя из отдаления полувека, листая страницы отгремевших полемик. Да и не до раритетов было в это еще очень молодое время.

И этого было бы достаточно, чтобы диагностировать ошибку и перейти к очередным делам. Но в полемиках тех лет, заменивших любовные письма и дуэли, не щадили не только самолюбий, но и сердец.

«Другая причина успеха этого спектакля даже и в среде зрителей, не сочувствовавших экспериментам Мейерхольда, заключалась в его чисто театральной, актерской значительности.

...Без Стеллы нельзя точно восстановить «Рогоносца», — это ясно. Из двух главных партнеров пьесы выбыла партнерша, из тонко-музыкального дуэта выбыла женская партия, и Ильинский потерял свой тон: он бросает звук в пустое место и, не находя резонанса, теряет его».

И далее Тальников точно так же переходил на личность Зинаиды Райх, как только что Мейерхольд походя растоптал Бабанову. Он писал, что роль Стеллы не в данных Райх, что она тяжеловесно движется и вяло подает реплики и что Анна Андреевна Сквозник-Дмухановская взялась играть искрометный французский фарс...

Естественно, за шпильками в адрес Райх следовала элегия памяти Бабановой. «Невольно на память приходит прежняя замечательная Стелла—Бабанова, ритмическая, легкая, молодая, игравшая в быстром темпе фарса идиллию наивной, трогательной влюбленности с безумным провалом в душевную трагедию». Настоящее бросало тень на прошлое, и слова критика могли быть отнесены не только к сцене, но и к жизни. «Потеря Бабановой для театра совершенно незаменимая потеря: зритель ясно увидел это в «Рычи, Китай!», где лучший момент всего спектакля (Бабанова) исчез, увидел в «Ревизоре», где отсутствие превосходной Марьи Антоновны сразу выбивает одну из немногих лучших партий спектакля, не блещущего актерскими силами. И еще резче увидали мы это сейчас в «Рогоносце»[23].

Журнальная полемика длилась еще — мучительно для обеих сторон. Мейерхольд не удержался от собственноручного письма в редакцию. Читать это письмо жалко и стыдно. Так иногда великая страсть делает смешным великого человека.

В этих запоздало вскипевших вокруг ухода Бабановой страстях любая из сторон вольна была считать себя победительницей — и для всех это была пиррова победа. Терялось достоинство, унижались самолюбия, даже самая неоспоримая истина являлась в одеждах демагогии. Все было очевидно и безнадежно.

Далеко на заднем плане журнальных полемик страдала молча невольная их виновница, а между тем делала то, что всегда: каждое утро бежала в театр, на репетицию к Дикому. В сущности, все ее недоразумения с Диким сводились к тому, что он не Мейерхольд.

Да позволено мне будет предположить, что в маленького Гогу было вложено нечто гораздо большее, чем сиюминутное состояние «бессильной злобы, протеста и слез» от разлада с Диким. Большее даже, чем пробудившийся интерес к «системе» МХАТ. Что потрясение от разрыва с Мейерхольдом открыло какие-то эмоциональные шлюзы души, склонной к самообузданию.

Это только что стрясшееся и никогда уже не изжитое стало человеческим, интимным фоном душевной драмы мальчика, выраженной, как всегда, в чистой и точной сценической форме, но с неслучавшейся прежде «силой эмоций».

Все идет в дело в душевном хозяйстве художника, и в решающую минуту подсознание вынесло на поверхность только что испытанную боль. Психо-

аналитики могли бы указать на Гогу как на сценическую реализацию «отцовского комплекса».

Так случилось, что, сам того не ведая, Мейерхольд еще раз помог своей ученице. Роль Гоги показала, что Бабанова может быть велика и сама по себе, без Мастера.

Как всегда, когда образ выходит далеко за масштабы спектакля, появляются апокрифы. Многим казалось, что они «видели» показ Мейерхольда на репетиции «Рычи, Китай!». Так же точно вспоминает Пыжова, как Дикий «подсказал» Бабановой прыжок с кресла на грудь Гранатову — ту «форму», в которую неожиданно для нее самой вылилось состояние «бессильной злобы, протеста и слез». Она же подробно описывает, как Дикий повез актрису к лучшему мужскому портному и сам заказал для Гоги костюм.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Что Дикий действительно мне подсказал — это играть не ребенка, а мужчину. Это он мне много раз говорил: «Играйте мужчину, взрослого». Он вообще-то был очень талантлив — позже я об этом задумалась. «Блоха» — блестящий спектакль... Как-то много лет спустя мы встретились на радио — он был уже тяжело болен, ему трудно было встать со стула, — и я вдруг пожалела, что так мало с ним работала.

Но насчет костюма — чепуха. Парик был отвратительный, я все время другой просила сделать, более естественный, и костюм скверно сшит театральным портным — театр бедный был. Он вечно жал мне в подмышках, двигаться неудобно было — какой там лучший портной!»

«Человек с портфелем». Сцена из спектакля

Действительно, на фотографии виден и парик и дурно сшитый костюм — все, что на сцене скрашивалось игрой актрисы. И лишь рука Фаворского сохранила идеальный облик Гоги, каким он представлялся из зрительного зала.

Гога появлялся в квартире своего отца, профессора Гранатова, под руку с матерью — Ксенни, как немного покровительственно и ребячески-нежно называл он ее. Оба они — Ксения Тревэрн, крупная, породистая, но какая-то обмякшая в своем ненужно-элегантном парижском туалете, и мальчик во взрослом костюме-тройке со стеком под мышкой — казались удивительно неуместны здесь, где их не ждали и не хотели.

Бабанова не видела тогда Парижа, не знавала и эмигрантов, но была безошибочная угаданность в респектабельном, затянутом внешнем облике ее Гоги — «в Париже нельзя иначе», — во взрослой церемонной сдержанности манер и прячущейся за ними пугливой настороженности.

Потом, гораздо позже, мы узнаем из опубликованных эмигрантских писем и воспоминаний и эту опасливую гордость бедности, привыкшую делать хорошую мину даже при самой плохой игре, и внутреннюю готовность к самообороне, и видимую легкость, почти цинизм тона («он стал немного gamin», — скажет о Гоге мать), за которой повышенная чуткость к унижениям, и взгляд с изнанки на «заграничную жизнь», немилостивую к бывшим ее баловням.

Все это было — откуда только взялось у тогдашней «активистки» Бабановой? — в безукоризненном парижском выговоре и чуть-чуть слишком отчетливом, старательном русском ее Гоги, в его напряженном высокомерии с отцом и в покровительственной резкости с матерью. За резкостью был болезненный надлом души, раненной жестокостью мира.

Привыкший к крохам, Гога знал цену деньгам, знал, как они нужны, но знал и жалкую унизительность подачки. Он вообще слишком много знал о жизни, этот маленький полугамен-полуджентльмен, хранивший в своем тонком профиле, во врожденном изяществе движений наследственную память привилегий, а в некоторой подчеркнутой церемонной светскости манер, отстраняющей фамильярность, — живую память многих оскорблений и бед.

Таких мальчиков, как Гога, не было до этого на русской сцене, не будет и после, и актриса, не имевшая случая «изучить жизнь», шла, следовательно, тропинкой интуиции. Тонким и острым чутьем художника, женским сердцем она расшифровала то, что было безошибочно намечено пунктиром авторских слов.

Она отдала Гоге свой испуг, недоумение, потрясение. Свое сознание отторгнутости, сиротства, которое пряталось под скорлупой безлично официальных и жалобно повторных формул, какими она извещала о своем уходе от Мейерхольда («Уважаемый редактор! Не откажите сообщить через вашу газету...», «Не откажите в любезности сообщить в редактируемом вами журнале...»). Ежеминутная работа души, стремящейся удержать дистанцию между собой и жизнью, была вложена в маленького Гогу.

Артистическое существо Бабановой, вовсе не склонное исповеднически распахиваться на сцене, напротив, нуждающееся в чужом образе, во внешней форме, было менее всего готово к выплеску в роли собственных, личных переживаний. И все же бывали в ее жизни мгновения, когда она становилась «лирической» в том высоком смысле, в каком слово это прилагают к поэзии.

Мальчик Гога стал «лирической» ролью Бабановой. Может быть, самой лирической и самой личной.

Не только несчастная биография одного этого мальчика, еще не знающего, что единственная ненадежная опора — Ксенни — рухнула, что мать не захотела жить и больше некому дать ему каплю любви и защиты, — но все сиротство оторванного от корней и брошенного в равнодушный мир детства, все явление вынужденной эмиграции просматривались сквозь немногие осторожные фразы мальчика Гоги. Пружины и колесики маленького душевного механизма были отчетливо видимы, как в английских каретных часах со стеклянными стенками. Но было видимо и стекло: безукоризненная форма роли. В спектакле Театра Революции сын оказался главным «свидетелем обвинения» против Дмитрия Гранатова, «человека с портфелем».

На самом деле Гранатовым в спектакле владел такой же страх, как Гогой. Карьера была способом оборонить жизнь; быть сильным казалось надежнее, чем быть слабым. Демагогия становилась самым верным оружием в борьбе за существование. Вот что лихорадочно, насильно пытался он вбить в голову сыну. История сделает видимым смысл фигуры Гранатова. Но Гога не понимал ничего. Он рвался из рук отца, а услышав, что мать умерла, кошачьим прыжком взвивался на грудь Гранатову, забыв страх, впервые перейдя с отчужденного «вы» не на родственное — на кулачное «ты»: «Ты лжешь!»

Это была та самая мизансцена, стихийно родившаяся на репетиции и закрепленная в спектакле.

Бездна ужаса крылась для Гоги за словами отца, и заглянуть в эту бездну не было сил у его изнемогшей души. Он падал в обморок.

Мужская истерика, с одной стороны, и детская попытка сохранить джентльменскую невозмутимость, обрывавшаяся в беспросветный ужас, — с другой, составляли драматический нерв этой главной сцены спектакля, где вынужденная агрессивность Гранатова была почти так же беспомощна и обречена, как светская поза мальчика.

...А потом, бросив все, Гранатов уезжал на заседание, где ему предстояло в свою очередь рассчитаться с жизнью, которая оказалась сильнее его. И Гога, еще не понимая, не желая понять, что он стал круглым сиротой, оставался с Зиной Башкировой. Мальчик есть мальчик, и он старался вернуть себе нечто

«Человек с портфелем».
В роли Гоги

вроде надежды нехитрым детским способом, торопясь углубиться в спасительную житейскую область и на мгновение становясь практичным гаменом:

— А с Ксенни мы проживем... Я видел, как мальчики на улицах продают «Вечернюю Москву». Ведь они недурно зарабатывают, не правда ли? Или папиросы... Des cigarettes — n'est-ce pas? — эта беспомощная детская практичность и светский тон, срывающийся в жалобу, были безнадежнее слез.

И почти уверившись, что надо только поскорее уйти, отправиться на поиски Ксенни, Гога смотрел на Зину этакой парижской шельмой:

— О мадемуазель...

И старательно выговаривал незнакомые слова:

— О дорогой товарищ!

Реплика эта всегда покрывалась бурей аплодисментов.

— Эх мальчишка, бедный ты мой француз, — говорит Зина.

Бедный, бедный Гога, скажем и мы пятьдесят лет спустя из отдаления истории и опыта...

Спектакль был сыгран 14 февраля 1928 года и встречен таким же дружным признанием публики, как и упреками критики. Упреки относились ко всем, кроме актеров. К автору. К художнику Н. П. Акимову, оформившему спектакль в духе модной тогда «кинофикации». Отчасти к режиссеру. Актерское исполнение одобряли все. Лавры, у Мейерхольда всегда достававшиеся ему одному, на сей раз дружно были присуждены актерам. Если в чем сказалось очевидное влияние мхатовской школы, то именно в этом: спектакль был бесспорно актерский, первоклассно актерский, и в актерском этом спектакле пальма первенства принадлежала мальчику Гоге.

О. И. Пыжова, пришедшая из МХАТа Второго, прекрасно сыграла Ксению Тревэрн. Д. Н. Орлов — одного из своих смешных мерзавцев, Редуткина, может быть, не столь бесспорно, но ярко. Баланс «школ» был соблюден.

Сценичность пьесы Файко (кто-то в рецензии недаром назвал его, не без осудительного оттенка впрочем, драматургическим «спецом»), человеческие судьбы и драмы, заключенные в доходчивую форму мелодрамы, актерские удачи надолго сделали «Человека с портфелем» одним из самых «кассовых» спектаклей Театра Революции. Менее чем за год (а в году, как известно, 365 дней) он выдержал двести представлений.

Летом его повезли на гастроли, а 22 октября в Москве можно было увидеть такую удивительную картину: в сумерках от Пресни к Никитским воротам двигалась по мостовой полуторатысячная колонна текстильщиков. Впереди, как на демонстрации, несли знамена, гремел духовой оркестр. За ним маршировали строем пионеры. «Трехгорная мануфактура» шла на «смычку» со своим шефом — Театром Революции. Шефство тогда понимали обоюдно, и на последовавшем торжестве обмена речами «Трехгорка» обязалась «вести наблюдение за четкостью классовой линии в работе театра»[24]. Театр со своей стороны не только устроил выставку в фойе, но и распахнул перед подшефными свою кухню: занавес не закрывался и перестановки делались прямо на глазах у публики. Давали «Человека с портфелем». И текстильщицы «Трехгорки», потеряв классовую бдительность, рыдали над судьбой «бедного француза» Гоги: спектакль имел «огромный успех у рабочей молодежи»[25]. И Марию Ивановну Бабанову, исполнительницу Гоги, избрали почетным пионером. Газеты напечатали фотографию: юный пионер Сахаров в подпоясанной ремешком белой рубахе повязывает Бабановой галстук.

А в Ленинграде Адриан Пиотровский, представитель художественной элиты, писал о Гоге как о совершенно исключительном создании актерского мастерства: «Великолепно искусство, с которым актриса в последовательной смене тонких и выразительных черт строит целостную линию роли от подчеркнутой манерности первого появления, через злобную решительность затравленного волчонка, приводящую к взрыву нежности и великой детской тоски в незабываемом последнем эпизоде»[26].

Там же, в Ленинграде, было сформулировано как совершившееся событие и то, что еще не так давно казалось Мусе Бабановой невероятным.

«Несколько слов вообще об этой редкой, но всегда желанной гостье. Когда Бабанова ушла от Мейерхольда, некоторые скептики (а может быть, и недостаточно чуткие ценители) уверяли, что это означает чуть не конец ее сценической карьеры, что Бабанова, мол, создана Мейерхольдом и без его руководства ее дарование может захиреть.

Артистка блестяще опровергла эти мнения: сейчас перед нами подлинный мастер сцены, зрелое мастерство которого дало право артистке на исключительную простоту исполнения...

Гастрольная афиша Театра Революции

Бабанова — яркий талант в среде несомненно даровитой труппы Театра Революции, талант, который нужно бережно хранить»[27].

Не то чтобы кто-нибудь действительно берег ее, но жизнь как будто бы действительно обретала некоторую надежность.

Решена была судьба. Она стала на ноги и, еще сама не веря, почувствовала себя самостоятельной. «Человек с портфелем» шел чуть не каждый день не только в Москве, но и повсюду на гастролях.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Гогу я любила играть. Но — представляете? — жара, лето, все идут купаться, а мне надо было перед Гогой обязательно быть одной, не разговаривать, чтобы не потерять состояние. Обычно я лежала целый день, ела чуть-чуть — ведь там нужна истерика, такое приподнятое состояние, но отрицательное. И я вспоминала неприятное. Например, как били лошадь.

Я безумно любила животных всегда и, если видела, что извозчик кнутом бьет лошадь, вступалась немедленно. Он меня последними словами, а мне все равно. Я говорила: «Помогите лучше ей сдвинуть воз!» Сколько у меня таких лошадиных историй было! И помогали часто — брались мужчины, сдвигали.

Вот такое вспомнишь и стоишь на выходе и только рукой машешь — не подходите, не трогайте! Так и вылетала на сцену...».

Случился в ее жизни даже один вполне счастливый спектакль. Однажды вместо обычной дрожи перед выходом и мучительного недовольства собой ей удалось испытать то, что принято называть счастьем творчества. И не то чтобы это было какое-то особо почетное представление — наоборот. Дело было где-то в Донбассе. Спектакль шел заменой — неожиданно. До клуба, построенного в голой степи с наивозможным тогда размахом, добирались на грузовиках. Артисты были до крайности утомлены, зрители тоже — шахтеры пришли после смены, с женами и малыми детьми. Неожиданность, дорожная тряска, необыкновенный зал — все вместе заняло ее настолько, что она потеряла обычный бдительный самоконтроль и «в полной мере осуществляла идеал своего лицедейства — играть в самом серьезном смысле этого детского понятия». Случай был настолько редкий, что она потрудилась рассказать о нем Ивану Александровичу Аксенову[28].

Так она узнала не только отравленную радость успеха, но и чистую радость творчества.

На одном из спектаклей «Человек с портфелем» Ольга Пыжова, элегантная не только в пьесе, но и в жизни, представила ее Тамаре Томасовне Амировой: «Вот наша Бабанова». Тамара Томасовна, в прошлом чуть ли не миллионерша, была самой знаменитой после Ламановой портнихой в Москве. Сестры ее, подобно семейству Тревэрн, жили в Париже, но были более удачливы; время от времени Тамара Томасовна получала от них новинки моды и ткани. Правда, шить у Амировой было дорого. Но зато не надо было думать ни о чем. Одеться в тогдашней Москве стоило трудов, а в этом у Муси не было ни вкуса, ни опыта. До сих пор она носила коротенькие платья-рубашечки или юбку с блузкой — обычную молодежную униформу тех лет. «Дамой» она все равно не стала. Но и стиль скромности может быть изящным. А «своя» портниха, да еще такая, как Тамара Томасовна, — событие в жизни женщины. Амирова одевала ее до самой войны.

Конец двадцатых годов. На отдыхе

Женщина остается женщиной, и память о хорошо и к лицу сшитом платье — особенно если платье это редкость — живет в ее воображении равноправно другим радостям, когда-либо дарованным жизнью. Так вспоминает Мария Ивановна синий в белую бабочку костюмчик и берет, сделанные Амировой.

Быть может, разрыв с Мейерхольдом, уход от него и пришедшее — пусть несчастливое — чувство самостоятельности (такое чувство, наверное, бывает у взрослой дочери, когда со скандалом уходит из семьи боготворимый отец) сдвинули что-то в ее жизни. В душе, постепенно освобождающейся от ига всепоглощающей привязанности к учителю, бродили смутно какие-то новые потребности. Она как будто готовилась к возможности иных чувств.

Странное дело — многочисленные поклонники Бабановой вместе с влюбленностью всегда испытывали нечто вроде робости перед ней. Трудно сказать, что было причиной. Может быть, мастерство: совершенство вообще вызывает робость, а женщина, которая владеет профессией лучше любого мужчины, всегда теряет нечто в пресловутой «слабости». Может быть, репутация: вспышки гнева, острый язык, независимость — то, что называется трудным характером. Может быть, отсутствие, как говорят теперь, sex appeal при красоте и обаянии. В самых пикантных ролях она не вызывала ощущения доступности. Она всегда была по ту сторону упраздненной рампы.

Даже люди старше и маститей ее испытывали к Бабановой эту странную, отдаляющую почтительность.

«Десятки раз во время прежних посещений Москвы мне хотелось подойти к Вам, поговорить и узнать Вас поближе. Но — «робость проклятая одолевала»! Потому ли, что невольно бережешь то, что искренне и глубоко ценишь, или потому, что какой-то страх удерживал меня переступить ту грань, которая существовала в моем воображении между Вами — артисткой и Вами — в жизни». Это писал в 1928 году, в канун премьеры «Человека с портфелем», А. А. Гвоздев, друг Мейерхольда, глава ленинградской школы театроведения, автор

статьи «Иль-Ба-Зай» и многих других статей о ней. Понадобилось больше пяти лет, чтобы этот весьма авторитетный сорокалетний человек решился на личное знакомство с любимой артисткой, давшей ему так много поэтического волнения. «Хорошо было размышлять о Стелле, напевать мотивы из «Д. Е.» и вспоминать «выход с папиросой»... Но еще лучше было отыскать Ваш дом на Большой Серпуховской, подниматься по лестнице и войти к Вам в комнату. Еще лучше было узнать, что и в жизни встреча с Вами дарит и обогащает. Каким неожиданным и радостным открытием для меня было почувствовать, что в жизни Вы еще богаче, содержательнее, ярче — чем на сцене. Что и в жизни Вы творите и вносите в каждый Ваш шаг и в каждое слово ту богатую фантазию, которую я чувствовал до этого только со сцены»[29].

Его приводили в умиление житейские пустяки — забота, чтобы он не простудился, дожидаясь ее на улице; или беспокойство, как он будет возвращаться по «опасному» району Крымского моста, — то, что в другой, пожалуй, показалось бы естественно-женским. Но Бабанова!.. С этим «обожествлением» театрального ее образа, как бы заранее отвергающим возможность житейского, с этой мужской робостью столкнется она еще не раз.

...В театре же после огромного душевного напряжения встречи с Диким и триумфа Гоги ее продолжали занимать в старом амплуа «с разложением».

На фоне прочих московских театров Театр Революции был чем-то вроде киностудии «Рот Фронт», специализировавшейся по интернациональной тематике. В том же сезоне Бабановой довелось сыграть роль Греты в пьесе Юр. Юрьина «Когда поют петухи», а в следующем — Лотти, в гораздо более серьезной пьесе — «Гоп-ля, мы живем!» Толлера.

Драма немецкого экспрессиониста Эрнста Толлера была примечательной моделью, которую будет широко разрабатывать европейское искусство уже в семидесятые годы. Карл Томас — *alter ego* автора, — приговоренный вместе с другими к смерти и вместе с другими помилованный, сходил с ума в 1919 году, чтобы вернуться к жизни в 1926-м. Столкновение бывшего революционера с нереволюционной ситуацией Веймарской республики завершалось у Толлера трагически: Карл Томас кончал с собой. То же самое сделает впоследствии Эрнст Толлер.

Федоров, знакомый Бабановой по «Рычи, Китай!», переосмыслил драму Толлера, приблизив ее к типу уже опробованной советским «левым» театром агитационной пьесы. Представление было решено в духе едких гротесков Георга Гросса.

Бабанова играла едва ли не самую маленькую, совершенно эпизодическую роль Лотти, которая стала одной из самых острых ее миниатюр.

Из нечаянного разговора М. И. Бабановой с Н. М. Тер-Осипян:

«*Тер-Осипян*. Роль крошечная была, а что делалось! Приехали мы в Тифлис. Муся садилась прямо на край сцены, ноги свешивала в оркестровую яму и пела...

Бабанова. Свистела я.

— И свистела и пела. В коротком платьице-рубашке — Амирова делала костюмы — с апельсином...

— Да, платье зеленое было, апельсин оранжевый...

— Или с обезьянкой...

— Мне другой костюм больше нравился, под детский: короткая белая юбочка, ярко-красная кофта и беретик. Здорово Тамара Томасовна делала — в жизни я, конечно, так лихо не одевалась...».

Для ее таланта, натренированного Мейерхольдом, не представлял труда этот тип испорченной девчонки в коротком платьице, с обезьянкой в руках и с лукаво-опытным взглядом соблазнительницы. Таких девчонок, прячущих за спину куклу, чтобы состроить глазки встречному офицеру, сделала достоянием экрана Аста Нильсен — их называли *Backfisch*.

Бабанова играла Лотти с присущим ей всегда изяществом и шармом, но суше и ироничнее, без той поэзии, которой овеивала она своих маленьких «соблазнительниц» мейерхольдовских времен. Черты ее сценического облика не то чтобы изменялись — они как бы отвердевали, теряли свою детскую пушистость. Успех на гастролях (в Москве она впервые сыграла Лотти уже по возвращении) был, как всегда, громок, и Лотти добавила ей восторгов публики и критики.

Впрочем, ничего существенно нового встреча с Федоровым Бабановой не прибавила. Она утвердилась в своем положении первой актрисы, хотя и без больших ролей, и в своем мастерстве — без обязательной режиссерской указки. Но ни самоувереннее, ни счастливее она не стала.

Глава IV

Спектакли Попова. Мария Ивановна Бабанова и «новая женщина»

«— Гудок. А рабочие не приступают к работе. Никакой тишины. Наоборот...

«Гаврюша!» — «Ва-а!» — «Гаврюша! Как твоя Матрена Харитоновна — родила аль не родила?!»...

«Гаврюша, гад, когда поллитровку ставишь?»

...Теперь он приступает к работе. «А выпить охота. Эх!..»...

«Позволь, а где же у нас матерьял?.. Сукины дети, не заготовили!» — «Мастер, Сидор Иваныч, где может быть металл?» А мастер отвечает: «Туды вашу в душу...» И пошла дискуссия...».

Эта маленькая пародия, которая, увы, не утратила смысла за истекшие полвека, принадлежала работнице Анке из пьесы Погодина «Поэма о топоре». А роль Анки в приказном порядке передана была Бабановой, срочно вызванной для этого из Ленинграда, где она снималась в кино. Приказ обсуждению не подлежал: «Берите роль. Без отказов и капризов». До премьеры оставалось пять недель. Ничего похожего Бабанова до этого на сцене не произносила.

Из беседы с М. И. Бабановой

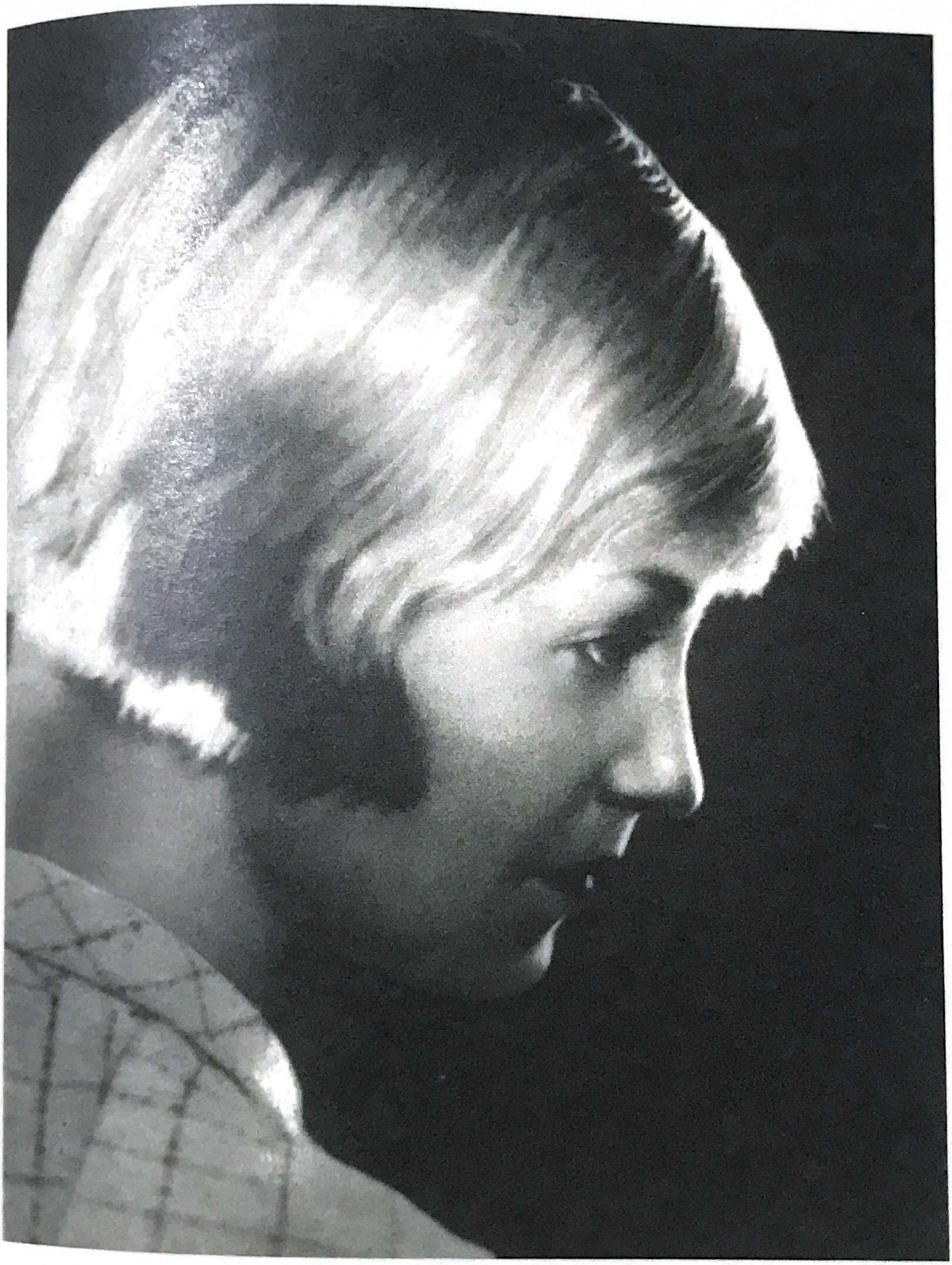
«Анка была мне непонятна. Я в ужасе была, я понятия не имела, какие они бывают? Мне достали сапоги, робу какую-то, рукавицы — все настоящее, промасленное, все мне велико — я надела и поперла на сцену. Морда злая у меня. Но она в этом месте и по пьесе такая: бабы не слушаются, она на них орет.

Режиссер мне говорит: «Вы с толпой не умеете обращаться». А я и правда не умею, я и ролей таких не играла».

Все-таки он похвалил ее за проявленное рвение: «Вот, учитесь отношению к делу».

Так началось пятилетие работы с Алексеем Дмитриевичем Поповым — тоже выходцем из МХАТа. В Театр Революции Попов пришел вместе с новым для театра драматургом Николаем Федоровичем Погодиным.

Один — высокий, костистый, другой — коренастый, подслеповатый; один — суровый, застенчивый, неудобный себе и другим; другой — насмешливый, циничный, даже ёрнический. Попов был одним из самых заметных в Москве «специалистов» по современной пьесе. Он успел поставить в Театре



В юбилейный год театра

имени Вахтангова «Виринею» Сейфуллиной, «Зойкину квартиру» Булгакова, «Заговор чувств» Олеши, «Разлом» Лавренева. А Погодин был очеркистом «Правды». В Театр Революции они пришли с идеей «производственного» спектакля. Первую пьесу Погодина — «Темп» — они оставили в Театре имени Вахтангова, где впервые и встретились. Согласившись на постановку в Театре Революции, Попов предложил новоявленному драматургу написать новую пьесу. Решено было переделать очерк Погодина о Златоустовском заводе, напечатанный в 1928 году в «Правде», — «Поэма стальная». Этот будущий опус оба они вместе и предложили Театру Революции.

Впоследствии в истории театра «Поэма о топоре» (так более броско была названа «Поэма стальная») окажется чуть ли не пионером «производственного» жанра. На самом деле «левый» театр накопил к этому времени кое-какие традиции, опыт, даже штампы.

Были «Противогазы» Третьякова, поставленные Эйзенштейном прямо в цехе газового завода в 1924 году. Но заводу надо было работать, и спектакль прошел всего три раза, а Эйзенштейн ушел в кино.

Были «Рост» и «Инга» Глебова на сцене Театра Революции, — так что Попов и Погодин выбрали его не зря.

Разумеется, жизнь шла вперед, и на смену Раменской мануфактуре с ее ткацкими станками (зрелищем цветных тканей, движущихся по машинным валам, кончался спектакль «Рост») пришли сталеплавильные печи, а на смену героям гражданской войны, тоскующим среди нэпа, — насущные проблемы индустриализации.

«Да, но, в сущности, я очень мало умею, я не знаю, как мне поднять материал, я боюсь подвести театр, который всерьез, с договором, со сроками предлагает мне готовить пьесу, — напишет потом Погодин.

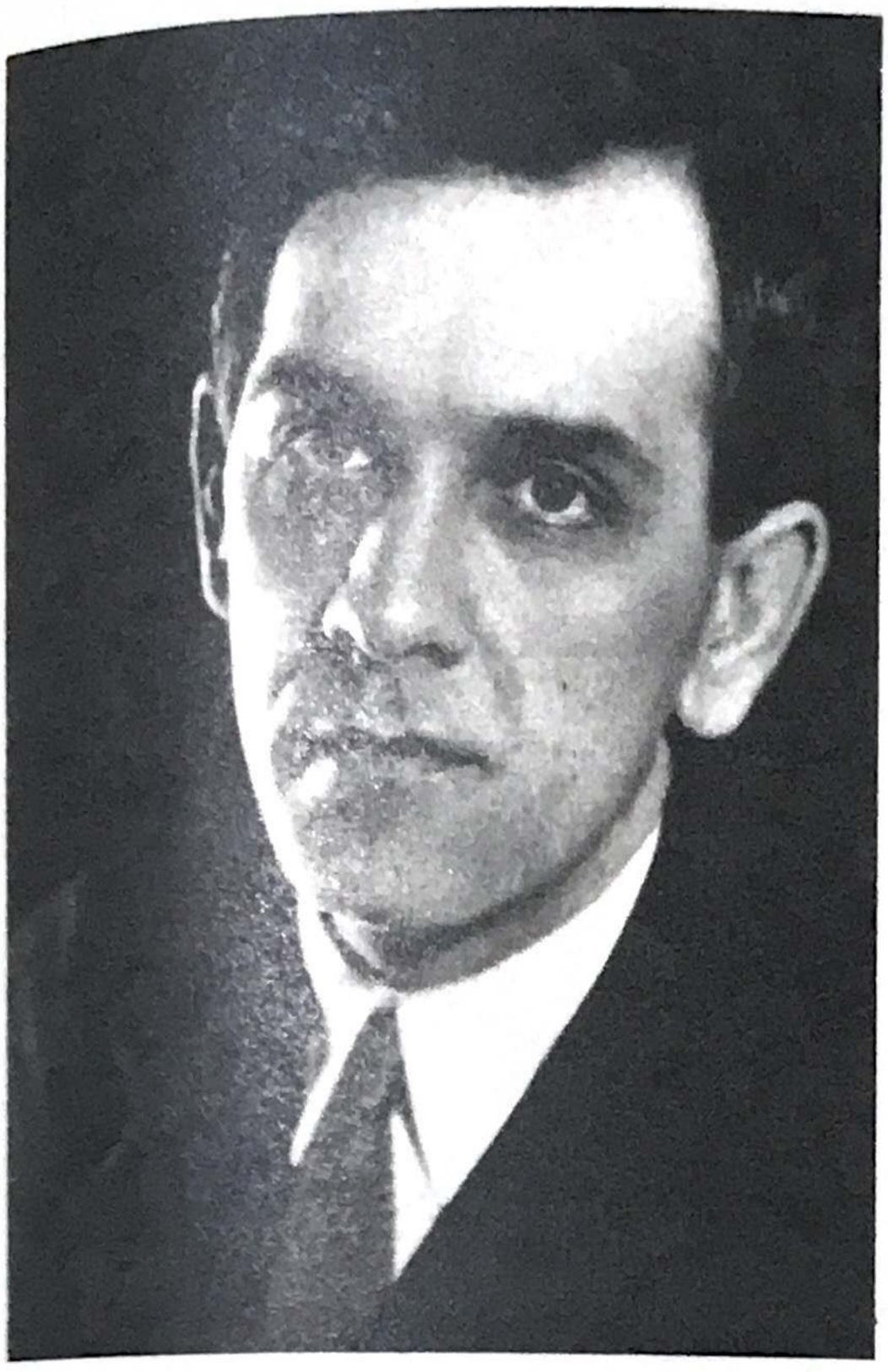
...Мы делали пьесу вместе. Попов как разовый постановщик (в то время) не мог гадать, что выйдет, и ждать, когда выйдет. А я знал театр меньше, чем знаю географию Луны.

Мы приняли тему, взятую из моего очерка. Тогда было своевременно и благодарно раскрыть ударничество. ...Я принялся составлять сценарий будущей пьесы»[1].

Новым в пьесе Погодина была не столько расстановка фигур — она определилась еще у Третьякова, — сколько проблемы и слова: темпы, фордизм, промфинплан, пятилетка, встречный, ударничество. Он *слышал* жизнь: полусложившийся, красочный, иногда косноязычный, новоканцелярский, блатной, простонародный и патетический говор эпохи. Он ощущал ее пульс. Пьесы Погодина были взбудораженными диалогами, незастывшей словесной магмой, эмоциональными сценариями будущих спектаклей. Понять их «код» вне двойного контекста — времени и театра — так же трудно, как оценить старый фильм по фонограмме.

Время переламывалось. Шел 1930 год. «Бурные двадцатые», принесшие в искусство так много новых идей, форм, тем, имен, уходили во вчерашнее. Начиналось не просто новое десятилетие. Начиналось то, что потом будут называть «тридцатые годы», — предвоенная эпоха, которая при видимой своей обозримости несла в себе резкие противоречия и психологические проблемы. Начиналась первая половина тридцатых.

«Надо ли говорить о том, как я волновался, приступая к своему первому спектаклю в Театре Революции! — напишет в свою очередь Попов.



...Делать «экспликацию» будущего спектакля или не делать? Само слово «экспликация», столь употребительное в практике Мейерхольда, меня пугало своей ученостью. Если не делать, — скажут, что режиссер не умеет развернуть свой замысел. А если делать, то как ее, эту экспликацию, строить, чтобы не ударить лицом в грязь?»[2]

Алексей Дмитриевич лицом в грязь не ударил. Он тщательнейшим образом подготовился к первой встрече — черновики его выступления перед труппой сохранились.

«Этот осатанелый энтузиазм, когда люди разговаривают сами с собой и с уличными фонарями, забывают о еде, не замечают дождя, для *меня* лишен *всякого надрыва, транса и хлыстовского радения*.

Люди потные, но бодрые,
Люди сосредоточенные, но веселые,
Обалделые, но зрячие,
Мечтатели, но не «Кулигины»[3].

Отталкивание от классики разумелось само собой. На следующей странице Алексеем Дмитриевичем замечено, что чеховская формула «через двести-триста лет» не устроила бы погодинского Степашку: «...во-первых, долго, во-вторых, неконкретно».

Режиссер предлагал два основополагающих принципа постановки: документальность и коллективность. «Установка на документ» мыслилась как «*выплеск* действия в публику (III акт) и настоящие изделия златоустовского завода в реквизите спектакля, выступление представителя театра и, наконец, сама выставка в фойе театра является органическим моментом «документального» спектакля».

О коллективности было сказано, что «ведущими» являются в пьесе пятьдесят процентов ролей. «...Я говорю о *точном*, реальном весе ролевых тетрадок. 13—15 тетрадок будут состязаться в весе по унциям. Пожалуй, несколько выпячивается, — в чем режиссер признает свою невольную вину, — роль Анки»[4].

Анке принадлежит очень существенное место в истории театра и в легенде Бабановой. Действительно, назначение ее на роль «фабричной девчонки» — как, впрочем, и комедийного актера Д. Орлова на роль златоустовского «левши» сталевара Степашки — было неожиданно, парадоксально и на редкость

Алексей Дмитриевич Попов

удачливо. Это был, можно сказать, режиссерский «фарт» — недаром его назвали «третьей авантюрой» Попова.

Увы, в театральную легенду большей частью попадают лишь те авантюры, которым дальнейшим ходом жизни уготован «хэппи энд». В реальности театральная жизнь чаще ползет ощупью, методом проб и ошибок, но ошибки изгоняются милосердной человеческой памятью.

Так случилось и на этот раз. Первое распределение ролей, сделанное Поповым, было вполне традиционно: Анка поручена была Ю. Глизер, незадолго перед тем прославившейся в роли работницы Глафиры в пьесе А. Глебова «Инга»; Бабановой, как обычно, предложили роль «с разложением»: американки Анн. Совпадение имен не случайно. Анка и Анн были антиподами, у них даже была «сцена двух королев». Все это было наивно, геометрически правильно; но насколько Анка была знакома автору, настолько же Анн была плодом небогатой фельетонной фантазии. К тому же Глизер и Бабанова не могли поладить на репетициях.

Из письма М. И. Бабановой С. Д. Дрейдену

«Поздравьте меня с окончанием мук.

Подала заявление об отказе от роли, вплоть до ухода, и был бы скандал, но... в Худполитсовете нашлись люди умные и честные, которые предложили вымарать иностранку. Автор обрадовался, режиссер поддержал — и теперь конвенансы все соблюдены и я свободна...

Есть несколько нелепых предложений:

1. Играть скетч в Мюзик-холле с Яроном (?!) без дураков.

2. Если я настолько предусмотрительна, чтобы с ним не играть, то несколько проходных конферансных сценок, которые напишет Эрдман...

3. Выступить в опере (да, да!) «Вертер» в роли девочки, но девочки, поющей колоратурой, — с Бихтером, Козловским, Духовской. Я боюсь, но все-таки хочу попытаться.

4. Погодин пишет пионерские рассказы для концертов.

Знаете ли Вы, что Козинцев прислал письмо с приглашением приехать на 3—4 дня попробовать сняться со спением и со сдрамой. Может, смогу, да только завалишься...

Сердечный привет. Мэри Бабст»[5].

Возможные «авантюры» Бабановой с мюзик-холлом и оперой, увы, остались на бумаге ввиду предстоящей «авантюры» Попова. Пока что она уехала в Ленинград сниматься в первом звуковом фильме Козинцева и Трауберга «Одна», а театр взялся за переделку пьесы. Иностранку Анн вымарали. Сценическая площадка была предоставлена для истории открытия нержавеющей стали Степашкой. При этом роль Анки тоже уменьшилась и приблизилась по весу к прочим тетрадочкам. Сохранилась, правда, любовь Анки и Степана, но «приоткрытая очень скупо, — как говорилось в той же режиссерской экспликации, — и только для того, чтобы масштабнее выглядела их общественная психика».

В этих перипетиях прошло больше двух месяцев: распределение ролей было оглашено 11 октября 1930 года, а 20 декабря случилось столкновение Глизер с Поповым.

В архиве театра оно осело заявлениями, рапортами, распоряжениями.

Марье Ивановне
Патрикеевой.

1930/XII/23

«Распоряжение № 220 по Театру Революции от 31.XII 1930 г.

За уклонение от режиссерского замысла в трактовке роли «Анка» в пьесе «Поэма» и за попытки к искривлению образа, следствием чего явилось неизбежное снижение политической значительности этой роли, актрису Глизер Ю. С. с работы в пьесе «Поэма» снять.

Директор театра Зубцов»[6].

Попов был одним из немногих режиссеров, который отличался страстной объективностью и никогда не путал творческие отношения с личными. Расхождение с Глизер было творческим. Она вышла из Пролеткульта и «аковское» представление о красоте стремилась преодолевать гротеском. «Из какого-то внутреннего протеста... к этим актрисам-прелестницам я невольно всегда даже уродовала свою фигуру на сцене, свои образы»[7]. Так она сыграла работницу Глафиру.

Попову не нужен был гротеск — гротеск оставался позади, в двадцатых. Происходила смена эстетических представлений. Можно посчитать символическим, что Глизер сняли с роли в день под новый, 1931 год.

Так начиналась драма неосуществленности еще одной, тоже по-своему замечательной, артистки — Юдифи Самойловны Глизер. Таких актерских судеб, особенно женских, немало знает советская сцена.

Говоря попросту, Попову была нужна от Анки другая нота в спектакле. «Не патетика рассыпается комедийной дробью, а комедия в своей стремительности возвышается и замедляется до патетического тембра и ритма»[8].

Эту патетическую рамку он создавал сам, режиссерски, вместе с художником

В фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна»

Надпись режиссера Л. Трауберга на обороте фотографии

Ильей Шлепяновым: сцена гигантским раструбом распахивалась в зал и уводила взгляд в глубину резко подчеркнутой линией перспективы (эту композицию сценического пространства потом—и не случайно—они повторят в шекспировском спектакле). Пасти сталеплавильных печей, станки и прессы уходили в пролеты стремительными диагоналями. Промасленные телогрейки, куртки, фартуки, кепки и бабьи платки — весь этот кинематографически-документальный и театрально-условный индустриальный антураж, поддержанный музыкой заводских шумов, незаметно переходящей в оркестр, требовал на первом плане какой-то иной, неожиданной ноты. Такую неожиданную ноту и должны были дать едва выделенные из фона, выступившие из него на один шаг еще не герои, скорее, протагонисты действия — Степашка и Анка.

До премьеры оставалось пять недель. Тогда-то Бабанова была телеграфно затребована из Ленинграда и ей было велено «без отказов и капризов» приступить к репетициям.

Как всегда, все было нервно; между тем сама задача, сформулированная Поповым, — «осатанелый энтузиазм», но без «надрыва», «напряженный рабочий ритм», но «здоровый», без «мигрени», — была доступна и понятна ее тренированному биомеханикой и спортом телу. Погодинская Анка демонстрировала бабам, которых она сагитировала прийти на завод, как работают «по-расейски» (пожалуй, эту карикатуру Глизер сделала бы и похлеще!) и каким должен стать российский пролетарий, работая «по фордизму»: «И весь ты становишься, как стальной трос, и глаза у тебя, как электричество, и зад твой сделается, как пружина».

Это электричество и эта пружинность были в Анке — Бабановой. Однажды, проносясь по сцене в своих огромных башмаках, она подпрыгнула, уцепилась за балку, проделала на лету несколько сложных гимнастических упражнений, как делает очень молодое здоровое существо, когда его никто не видит, точным движением приземлилась и, ликуя, помчалась дальше. Этого режиссеру и надо было.

А. Д. Попов, Н. Ф. Погодин,
И. Ю. Шлепянов

Мейерхольд, посмотрев «Поэму», одобрительно отметит «свою» мизансцену в спектакле — инстинктивно найденный «социальный жест» роли.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Мне передавали потом слова Мейерхольда: «Кто придумал эту мизансцену?»

Я была счастлива».

А. Попов. Воспоминания и размышления о театре

«Впервые встретившись с Бабановой в работе, я наблюдал удивительно зримый процесс формирования сценического образа. В ней, как в прозрачном сосуде, виден был весь ход внутренней жизни. Ее тело стремилось к «разговору» и ярко выражало ее «внутренние монологи» и «физическое самочувствие». Я только у Н. Хмелева в Иване Грозном наблюдал такое же одновременно сознательное и бессознательное выражение в пластике всех внутренних процессов жизни актера в роли»[9].

Погодин, несомненно, предполагал совсем другую Анку — из тех, что коня на скаку остановит, — потому что вполне серьезно написал ей текст: «Милый, на руках унесу... На самую сопку...»

Н. Погодин. Свежий ветер тридцатых годов

«Если эта удивительная Бабанова вообще никогда не верила себе и подстерегала самое себя насмешливым глазом, то в такой сцене она теряла всякую веру в свои возможности: «Кого унесу? Я?.. Это смешно...»[10].

Впрочем, в своем актерском максимализме Бабанова не захотела отказаться и от этого эксцентрического выражения чувства. Обученная в школе Мейерхольда, она действительно поднимала на руки и уносила, — правда, не самого Степашку, а мать Степашки («женщину моего веса» — говорит Бабанова), охраняя его непробудный счастливый сон после удачной плавки.

...Так в стремительном ритме неотвратимо настающей премьеры, в недоумениях, пробах и находках, Бабанова, можно сказать, проплясала по сцене свою Анку. Она щедро дала режиссеру то, что ему было нужно: зримое воплощение неудержимого порыва и ликования, непрерывно разворачивающееся движение, которое не могут перевесить и притянуть к земле ни тяжелые огромные башмаки, подвязанные бечевкой, ни грубый фартук и рукавицы. В своей ситцевой кофточке, с растрепанными из-под платочка светлыми волосами и синим сиянием глаз, с этой рвущейся наружу стихией доверчивого и радостного приятия жизни, носившей ее легкое тело и кружившей его по сцене, она, конечно, никак не была документальным портретом работницы-ударницы. Но Попов к этому и не стремился. Если в Степане он хотел показать первое пробуждение «спящей Азии», то Анка должна была воплотить ее душу, ее светлую человеческую сущность.

М. О. Кнебель. Из книги «Режиссер, учитель, друг»

«Как рассказать о той влюбленности, нежности, восторге, которые охватывали зрительный зал, когда Анка — Бабанова врывалась в цех, где под охраной одного из плавильщиков спал крепким сном Степашка? Анка — Бабанова понимала, что его нельзя будить, но справиться с бурей счастья, охватившей ее, было тоже невозможно. И она пускалась в пляс. Я не знала

ни одной драматической актрисы, гибкость тела которой была бы так совершенна. Она делала сложнейшие движения с феноменальной легкостью. Танец ее казался только что рожденной импровизацией... Казалось, что это милое существо, неистово пляшущее вокруг спящего Степашки, готово раствориться в воздухе от счастья. Все это длилось какие-то секунды, и когда она внезапно исчезла, зал гремел от рукоплесканий»[11].

Премьера пьесы состоялась 7 февраля 1931 года и имела оглушительный успех, хотя не обошлось без претензий. Были сказаны слова о первом производственном спектакле. Бабанова и Орлов, Погодин, Попов и Шлепянов стали героями дня.

Некоторая повышенная утилитарность отношения к искусству сказывалась в той лексике, которую употребляли, говоря о театре.

«Победа завода воспринимается как общая победа.

Зритель окружает эти сцены аплодисментами не случайно.

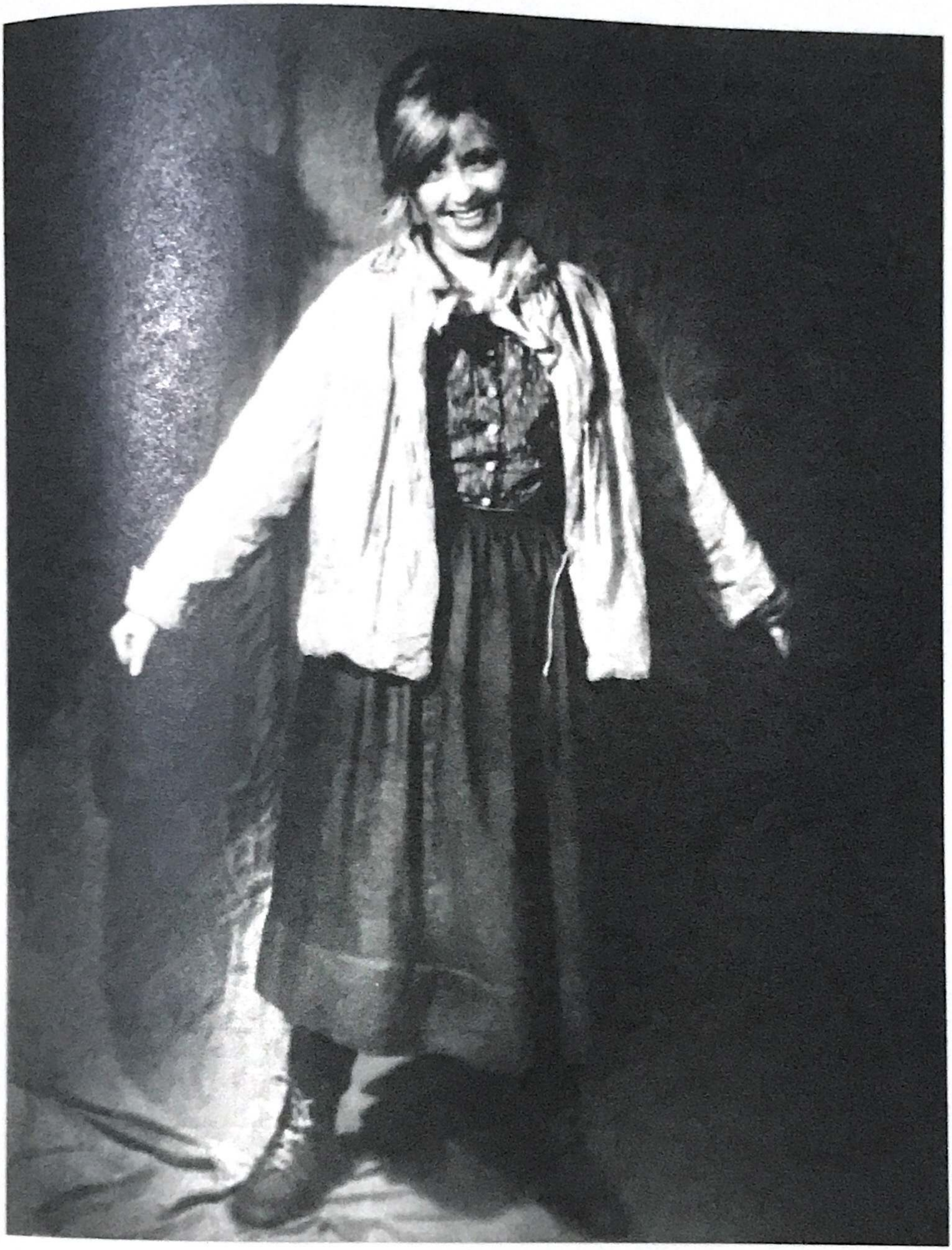
И пусть отдельные сцены имеют свои грешки, пусть картины спектакля не совсем и не всегда увязаны между собой. Пусть, наконец, «матерный язык» в пьесе «весьма выразителен». Пусть! Не в этом дело. Дело в том, что «Поэма о топоре» — пьеса, которая мобилизует на победу, убедительно показывает значение ударнического движения, рождает энтузиазм. *Вот в этом ее ценность, в этом заслуга автора и театра*»[12].

Утилитарность наступающих тридцатых — пока еще не очень заметно — отличалась от буквальной, а в сущности своей утопической утилитарности двадцатых, которые намерены были немедленно и всерьез искусство слить с жизнью, а жизнь возвысить до искусства.

Искусство тридцатых больше не тешило себя этим, оно обособлялось от жизни. Правда, пластины настоящей нержавеющей стали передавались со сцены в зал, а в фойе зритель мог ознакомиться с выставкой златоустовского завода; но ставить «Поэму» в цехе взамен театрального здания уже в голову не приходило. Но, обособившись, выделившись из жизни, не претендуя уже на то, чтобы быть чертежом самой действительности, искусство тем более претендовало на идеологический вес. Вмешиваться в жизнь почитало оно своей первейшей обязанностью. «Поэма о топоре» может считаться в этом роде образцовым спектаклем. И в самом прямом, публицистическом смысле: она ставила актуальную проблему преодоления «расейской» технической отсталости. Но гораздо существеннее было то, что сценарий Погодина, воплотившись в ритмы, звуки, человеческие фигуры спектакля Попова, стал *образом* энтузиазма, его обобщенным знаком. Эстетика спектакля еще была бедной и шершавой, как газетная бумага, но, как газета, она несла сжатость информации и ударную силу лозунга.

Выйдя из проблемного очерка, «Поэма о топоре» снова возвращалась туда же — на газетную полосу, но уже в новом своем качестве — примера, имени нарицательного.

«Раза 3—4 в декаду московский Театр Революции ставит «Поэму о топоре». Свежо написанная пьеса т. Погодина, режиссерски крепкая постановка, хороший актерский состав, полная блеска талантливая игра Бабановой и Орлова волнуют зрителей»[13]. Это не начало рецензии, как можно подумать. Это вступление в серию проблемных очерков о заводе «Электросталь» на страницах «Известий». Здесь под Москвой, на станции Затишье (ныне Электросталь), на самом деле задолго до златоустовцев начали варить высококачественные



Мария Ивановна Бабанова в роли «новой женщины». Анка «Поэма о топоре»

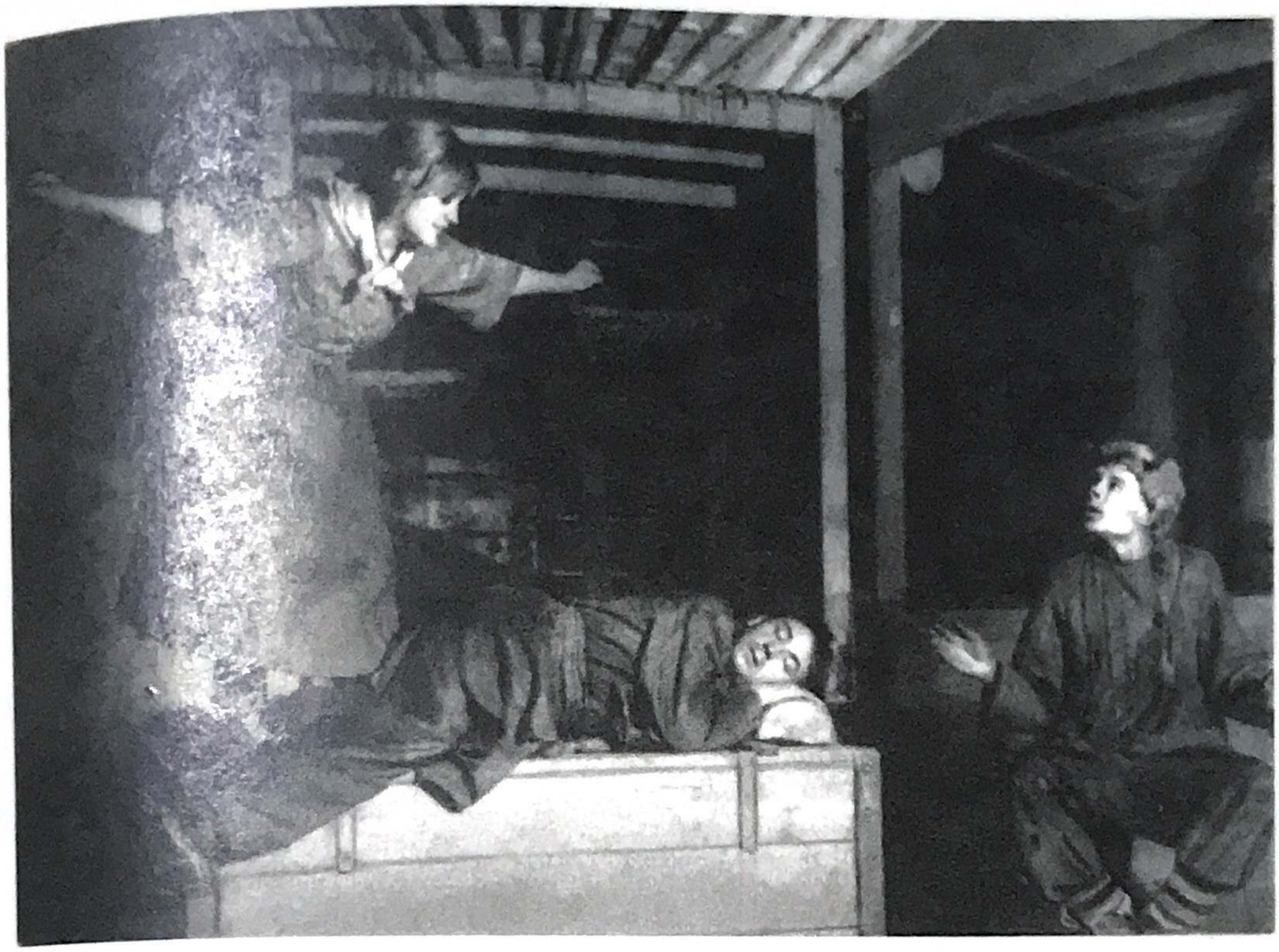
нержавеющие стали. И повседневность этого завода — противоречие его высокой современной техники и допотопного уровня организации — была куда невероятнее, чем в живописной погодинской пьесе: «Сегодняшний запас сена на заводе — два воза — на 70 лошадей... И если не поможет случай, завод станет из-за сена». Таков был реальный контекст, в который жизнь вовлекала спектакль, делая его образом индустриализации и ударничества.

За «Известиями» и «Правда», печатая статью о бедах самого златоустовского завода, тоже использовала спектакль как образ, как знак и озаглавила свое выступление: «О топоре (не «Поэма»)» [14].

Коллектив театра и вправду чувствовал ответственность за «свой» завод. Театр написал письмо в Златоуст, призвал ликвидировать «прорыв промфинплана» и выразил «товарищескую уверенность», что златоустовские пролетарии не выпустят из рук красного знамени, гордо реющего над заводом [15]. Театр Революции тоже ощущал и себя чем-то вроде завода, «вырабатывающего счастье».

Ну, если не прямо заводом, то, во всяком случае, нормальным советским предприятием: «...в настоящее время находимся в командировочной поездке по металлургическим и угольным центрам Донбасса...» [16]. Не на гастролях, а в командировочной поездке.

«Поэма о топоре». Любовь
(в роли Степана — Д. Орлов)



Они хотели не выделяться, а уравниваться со всеми, и это так же касалось работы и быта, как лексики. Лексика была, как на заводе: «...давая высокохудожественную продукцию». Работой были столько же свои спектакли, сколько участие в общей жизни.

«За пять дней, с 16 по 20 июля 1931 года, проведенных у щербинских горняков, театр дал пять спектаклей, среди них «Человек с портфелем» и «Поэма»...»; а кроме того, «три культвылазки в общежития горняков, вступительное слово перед спектаклями, концерт по радио и проведенный политический митинг во время спектакля «История одного убийства»... показали, что Театр Революции есть театр политической агитации и мобилизации масс на выполнение промфинплана»[17]. В городе Одессе театр принял участие «в проведении гулянья и зрелища, имеющего целью сбор средств на постройку самолета «Одесские курорты»[18], а в городе Николаеве собрал 265 р. 65 к. на самолет «им. Николаевского Комсомола»[19].

Это было время, когда самой популярной песней стал знаменитый марш летчиков: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», — и все, вплоть до одесских курортов, хотели строить самолеты своего имени.

ТИМ тоже собирал деньги — на постройку самолета «Мейерхольд». Бабанова была бы счастлива из всех самолетов строить именно этот. Но ей

«Поэма о топоре». Восторг

«Поэма о топоре». Нержавеющая сталь сварена!

приходилось в меру своих сил строить другие самолеты, и она строила.

Быт же актеров Театра Революции не только не выделял их из общей массы рабочих и служащих, но, напротив, составлял самый средний ее уровень.

Быт легче всего испаряется из пор истории. Проще узнать, во что обошелся Днепрогэс, чем представить себе, что стоила пара резиновых тапочек и какие носили рубашки. Между тем жизнь в значительной мере погружена в быт, и нелюбопытство к нему означает просто-напросто нелюбопытство к живому человеку. На гастролях Театра Революции в 1931 году дирекция оказалась не на высоте, и нелегкая повседневность актеров приобрела форму документов. Оказалось, что артисты получают 2 р. 50 к. суточных (мхатовцы получали по 6 рублей), между тем как «существующие цены в столовых, на рынках и в магазинах указывают следующее:

Обед стоит 1 р. 80 — 2 р., завтрак и ужин обходятся приблизительно в такую же сумму... Причем указанные цены приходится платить за самый скромный обед и очень легкие завтрак и ужин. Питаться же в командировочных столовых по 40 коп. не представляется возможным, т. к. качество обедов очень низкое и были случаи желудочных заболеваний. Кроме того, на обеды в таких столовых приходится затрачивать очень много времени»[20].

А у актеров, занятых не только плановыми вечерними и дневными спектаклями, но и бесплатными концертами, «организацией зрелищ», «вылазками» (слово, которое тоже долго держалось в лексиконе) — одним словом, общественной работой, возможности стоять в очередях в закрытые командировочные столовые, разумеется, не было.

Другой статьей расходов в малом бюджете была стирка. Сейчас, в эпоху химии — стиральных порошков и синтетических материалов, — это может показаться странным. Но мужчины носили парусиновые туфли, которые чистили зубным порошком, белые пикейные брюки (стирка 2 р. 50 к.) и рубашки с пристежными воротничками на запонке (стирка рубашки — 75 копеек, воротничка — 40). Время титанической борьбы с галстуками осталось позади: мужчины даже позволяли себе «бабочки». Женщины ходили в белых беретиках набок и белых носочках, в маркизетовых и батистовых блузках с темными

М. И. Бабанова. Рисунок В. Тарасовой

юбками или крепдешиновых платьях; носили и полотняные — вышитые или промереженные платья-купоны. Все это в летнюю жару, в дороге требовало стирки, крахмала и утюга — утюги были чугунные, в них насыпали уголь и раздували, как плавильную печь.

Отдых артистов Театра Революции так же точно походил на отдых их зрителей, как командировочная поездка на их работу. Отъездив по «металлургическим и угольным центрам Донбасса», они устраивались отдохнуть в те же южные «здравницы», не только «на общих основаниях», но расплачиваясь за это единственным доступным им способом: отрабатывая скудный месячный отдых спектаклями и концертами. Отдых тоже оставлял по себе бюрократические документы.

В августе 1931 года театр вошел в соглашение с Бердянским Госкурортторгом, и море, фрукты, летние вечера — все, что могла подарить им жизнь, нашло отражение в пунктах «договора»:

«1. Курорт дает театру тридцать санаторных мест... на срок 30 дней для использования их в целях лечения работников театра.

2. Взамен театр обязуется коллективом своих лечащихся работников дать в течение 30 дней десять спектаклей и концертов (десять! — *М. Т.*).

...5. Концерты и спектакли, даваемые театром, должны быть не меньше двух часов длительности и заканчиваться не позже 22 ч. 50 мин. при начале в 20 ч. 30 минут»[21].

Но «коллектив лечащихся работников» был молод, актеры Театра Революции в большинстве не избалованы жизнью и менее всего привыкли или хотели считать себя привилегированной частью общества. И Мария Ивановна, хотя и была «премьершей», не отличалась от прочих. Жила, как жили все: стояла в очередях; участвовала в производственных совещаниях; пошла учиться в Университет искусств, куда определил своих артистов А. Д. Попов.

Пятилетие работы Попова в театре было самым целеустремленным в жизни этой странно-пестрой труппы, где стали своими уже и актеры Второго МХАТа.

Пятилетие работы Попова в театре можно назвать в некотором смысле счастливым и для Бабановой: это было время режиссерского внимания к ней.

Попов хотел иметь труппу единомышленников. Когда в уютном подвале в Пименовском переулке, в клубе театральных работников, куда еще недавно приходили сгонять партию на биллиарде, открылся первый Университет искусств, он рекомендовал туда целую группу артистов Театра Революции. Так Бабанова еще раз стала «студенткой».

На Университет возлагались большие надежды. На первом курсе изучали общественные науки, на втором — социологию искусства*, на третьем — специальные дисциплины и лелеяли мечту «о создании творческой экспериментальной лаборатории — первого театра диалектиков-материалистов. «Скоро вы увидите, как по-новому зазвучит роль у актера диалектика-материалиста!»[22]

Артистическая среда начала тридцатых не была еще ни единой, ни единообразной. Разница между «аками» и «левыми», на сцене постепенно сходившая на нет, сохранялась в быту. Актриса нового времени и вела себя по-новому.

Нужна была в тогдашней артистической среде некоторая храбрость, чтобы признать учебники политэкономии «актерскими учебниками». Актерская бра-

* Не забудем, что советская школа социологии была одной из первых и сильных

тия подтрунивала над будущими «диалектиками-материалистами» не всегда беззлобно, и приходилось огрызаться от подозрений в «приспособленчестве», как тогда любили говорить.

Если бы Бабанова хотела «приспосабливаться», то у нее в руках была мечта Гулячкиных — невыдуманное пролетарское происхождение. Самый настоящий «мандат»! Отец вернулся на завод и продолжал работать токарем по металлу. Но гордыня не позволила ей этой—очень выгодной в то время—поблажки себе. В графе «происхождение» она писала то, что было правдой при ее рождении: отец «служащий». Зато та же гордость позволяла ей пренебрегать насмешками, когда она вступила в Университет.

«С четырех дня темные апартаменты клуба театральных работников выносят испытание тесноты и невиданного оживления. В раздевалке волнуются очереди торопящихся людей с галошами в руках и «Вопросами искусства в свете марксизма» под мышкой...

Значительная часть студентов в «аудитории» осталась без мест. Стоит ли обращать внимание на пустяки. Две часовых лекции можно прослушать и стоя. Если есть возможность прислониться к стене, — можно даже записать конспект лекции...

В начале седьмого студенты торопливо расходятся. Через какой-нибудь час-полтора в театрах начинаются спектакли. (Спектакли в Москве начинались в 7.30. — *М. Т.*)

...Год назад Университет казался необычайным явлением. Разве будут актеры учиться?.. Невозможно, нереально, смешно! Однако в октябре 1931 года 80 московских кадровых актеров перешли на второй курс»[23].

Перо актера и художника А. Костомолоцкого сохранило портрет Бабановой на этих занятиях — подбородок, опущенный на скрещенные руки, и задумчивый, почти недоуменный взгляд.

Она не была довольна собой, и триумф Анки ее не успокаивал.

На самом деле Анка имела более яркую судьбу, чем могли предположить самые восторженные ее апологеты, когда писали: «Анка Бабановой — образ необходимый советскому театру. Сильнее, нам кажется, определить его нельзя»[24].

Здесь было над чем задуматься. Меньше всего, казалось, эта актриса редкой и странной индивидуальности могла стать «ударной актрисой актуально-политического советского театра». И, однако, это случилось. Разумеется, она не перестала в Анке быть самой собой и не утратила свойств своей артистической личности. Один из самых проницательных критиков, блестящий театральный писатель Ю. Юзовский отметил тогда же: «Она запоминается надолго, но — любопытно — запоминается не столько как образ Анки, сколько как актриса. Много порой изумительных красок дает в этом спектакле Бабанова, много всяческого обаяния, какой-то певучести в движениях, чуткости в интонациях, внутренней легкости вообще. Но ведь в жизни Анка куда угловатее — еще не перебит хребет истязающему Анку тяжелому мату, пьяной домостроевщине, рожденному бескультурьем хамству и пошлости. Или это проекция Анки в социалистический быт?»[25] — догадывался критик.

Очередным поворотом бабановской биографии стала новая ипостась ее легенды. Подобно тому как пластины настоящей нержавеющей стали со сцены передавались в партер, так она сошла со сцены в зал и реально воплотилась в быт.

Сошла в зал не Анка с ее кожаным фартуком и рукавицами, а Бабанова в образе советской девушки-подростка. Юзовский был прав: запоминалась актриса. Ее светлые растрепанные волосы, короткая челка, упругие гимнастические движения, ее юмор и стремительность, азарт. Все это, вместе взятое, составило некий пример, образец, отданный сценой в жизнь и в ней укоренившийся. Такой — спортивной и лиричной, светловолосой и светлой, лукавой, задорной и ударной — хотела видеть себя советская девушка, и так — вслед за Бабановой — она видела свой образ. Она примеряла на себя челку, улыбку, ритм актрисы, которую, быть может, и не видела, не знала по имени, но которая создала для нее — из ситцевой кофточки, звонкого голоса, молодости и обаяния — общий идеализированный и высветленный портрет.

Бабанова идеализировала Анку не потому, что она этого хотела, а потому, что она сама по себе *была* в то время лучшим воплощением, идеальным образом девушки новых времен. Это угадал Мейерхольд, это понял Попов. Подобно Мейерхольду, он инкрустировал бабановский образ в свой спектакль, как дорогое украшение. И образ этот, упрощенный и схваченный в главных чертах, стал нормативным.

Пройдет немного времени, и на экране появится в деревенских комедиях Пырьева Марина Ладынина с той же светлой челкой, недеревенским изяществом и лиризмом и с лукавым простодушием, переложенными на лубочный жанр пырьевских картин. Ладынина отразит в своей «богатой невесте» явление уже массовое, образ, уже сложившийся в жизни и из жизни — в очищенном и подгримированном виде — поднявшийся на экран. Бабанова «откроет» его в себе самой — образ девушки-ребенка, образ юности, полета, может быть,

На занятиях в Университете искусств. Рисунок А. Костомолоцкого

несложный, но ясный душевный мир. Еще раз — в роли погодинской фабричной или колхозной девчонки — совпадет она с временем и время поднимет ее на вершины зрительского признания и любви.

Такою сохранит ее групповая фотография «заслуженных артистов Театра Революции» среди молодых женщин в модных беретиках и дам в вышитых платьях-купонах: загорелую, лукаво улыбающуюся, с растрепанной светлой челкой и с теннисной ракеткой в руках.

Но это впереди. Пока ей предстоят еще две роли в пьесах Погодина и в спектаклях Попова.

«Поэма» была поставлена, а вопрос о художественном руководстве не был решен окончательно для Попова. В его блокноте 1931 года сохранились следы вполне житейских колебаний:

«мой оклад? без совета 750
мой летний аванс? при совете 650».

Но это были колебания человека. Режиссер уже видел в Театре Революции свое детище.

Экспликация «Поэмы о топоре» обнаруживает заботу о том, как построить новый театр. Размышлял о спектакле не режиссер-гастролер, согласившийся на одну постановку, — размышлял строитель театра, видящий в необычной пьесе и необычном по форме спектакле нечто вроде манифеста того нового Театра Революции, который он себе уже заранее вообразил.

К лету 1931 года колебания обеих сторон пришли к общему знаменателю, и содружество, сложившееся на репетициях «Поэмы», приняло организационную форму.

Нельзя сказать, чтобы Попов, несмотря на состоявшийся уже успех его дебютного спектакля, вошел в театр под звуки фанфар.

«Я видела, что этот очень мягкий человек принес к нам твердое свое слово, свое понимание искусства и свой метод работы. Вот этого-то я и испугалась... Мне стало страшно... «Распадается наша вольница», — думала я» [26].

Так написала Богданова, жена Д. Н. Орлова, а думала не одна Богданова. Попов был человеком редкостно деликатным и нелицеприятным, но в работе не был он ни уступчив, ни благостен. Встреча с труппой была для него полем сражения за свое понимание театра.

В том же блокноте, где он сделал вполне бытовую, человечески-понятную запись об окладе, сохранились заметки для выступления перед труппой — нечто вроде «встречного плана» совместной работы, который Попов предложил театру.

«Признаки строителей театра

1. *Идейно-политическое лицо?* (мировоззрение)
   а) законченно-чуждое
   в) путанное, мелкобуржуазное
   с) в процессе становления (в переработке)» [27].

Не надо слишком пугаться этих слов в блокноте художника. Еще не забылись полемики двадцатых, когда эстетическое несогласие мгновенно принимало форму политического недоверия. Еще нет благочестивого мира между театральными фронтами. Еще РАПП высокомерно отделяет себя от

«попутнической» интеллигенции. Еще высокий образовательный ценз, осложненный непролетарским происхождением, служит чем-то вроде свидетельства о политической инфантильности. Еще в лексиконе рядом с «промфинпланом», «темпом» и «ударничеством» бытует слово «перековка».

Самым репертуарным спектаклем Театра Революции по-прежнему остается «Человек с портфелем». 4 июня 1931 года Мейерхольд покажет на сцене ТИМа «Список благодеяний» Ю. Олеши, и вокруг «темы интеллигенции» скрестятся копья. Еще только будет написана нашумевшая статья Ю. Юзовского «Эволюция интеллигентской темы» с веселым оптимизмом ее заключительного пассажа: «Прощайте, «милые призраки». Прощайте, почтенные седобородые академики, решающие вопрос, быть или не быть им с социализмом. Прощайте, инженеры средних лет с чеховскими очками на носу, требующие у зрителя поверменить, они еще кое-что не решили. Прощайте, бледнолицые молодые люди с мешками под глазами, три часа морочащие публику по вопросу: «А будет ли нежность при коммунизме?» Будет нежность. Будет, будет. Хватит. Надоело. Время проходит»[28].

Время на переломе. И Алексей Дмитриевич Попов, готовясь произнести тронную речь перед труппой, хочет видеть творческое лицо актера Театра Революции равно далеким от самодовлеющего психологизма и от былых увлечений биомеханикой.

Он записывает кратко:

«а) органическое взаимодействие внутренней и внешней техники (Бабанова и середняк) на основе коллективизма театра (ансамблевости)

в) механистические уклоны

с) мхатовщина (т. е. фетишизм психологии, отказ от специфики выразительных средств театра и идеалистическая концепция образа)

d) индивидуализм»[29].

Даже в этих весьма сжатых и сухих тезисах Попов признал Бабанову самостоятельным фактором театральной жизни на фоне пестрой труппы Театра Революции.

Именно в этом качестве — в качестве образцовой актрисы Театра Революции — она и вошла в следующий спектакль — «Мой друг». В сущности, роли для нее там не было: новая пьеса Погодина была мужская по преимуществу. Бабанова сыграла, кажется, самую маленькую, самую эпизодическую роль в пьесе — одной из жен инженеров, отправленных учиться за границу. В списке действующих лиц она называлась «плачущая», и весь текст ее не только был «без ниточки», но и вообще почти без слов. Кроме бессвязных «ме... ме» и «не... не» она произносила одну-единственную связную фразу: «И все-таки я вас терпеть не могу, товарищ Гай. Да-с». Это было все.

Когда спектакль выйдет, газеты рядом с фотографией Григория Гая украсятся портретами молодой женщины в меховом жакетике и кокетливой шляпке: Колокольчиковой — Бабановой. Это нежное имя даст ей театр. Погодин назвал ее Колоколкиной.

Роль Григория Гая с огромным успехом сыграл Михаил Федорович Астангов — «четвертая авантюра» режиссера Попова. Он недавно вернулся в Театр Революции из провинции. Труппа нуждалась в «социальном герое».

С Бабановой и Астанговым предстоит Попову осуществить самую главную свою «авантюру» — спектакль «Ромео и Джульетта».

А пока Илья Шлепянов изобретает для «Моего друга» индустриальное

оформление — «раскрашенные макрофотографии» вместо декораций. «Это окна, просветы в новый строящийся мир. Не старые окна театральных декораций, где видны только рамы и просветы сцены»[30].

«А пока Бабанова берет «роль» и спрашивает:

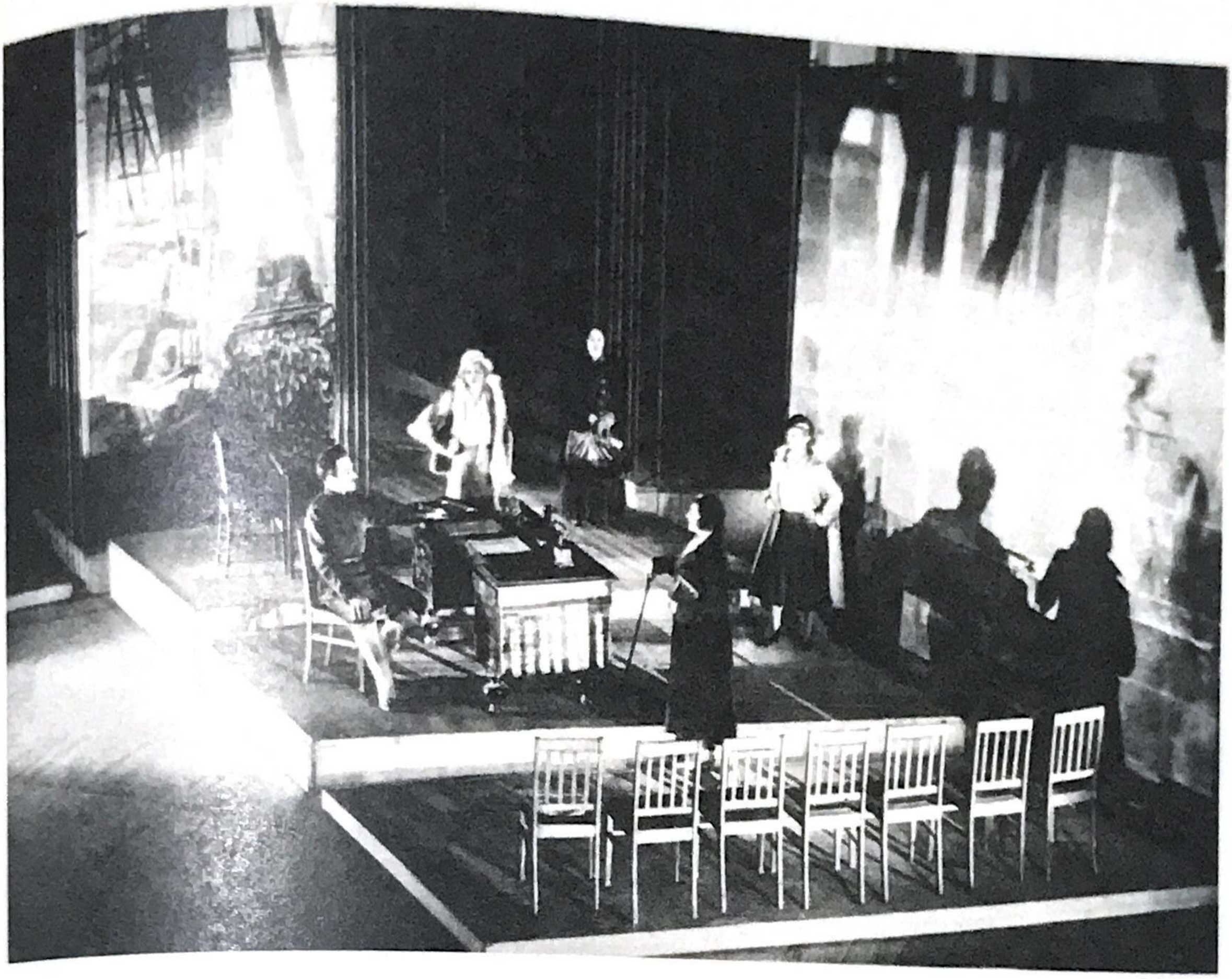
— А что, плакать?

И разрабатывает на этот двухминутный выход целый сценарий, а я о таком сценарии не подумал. Она ночью вдруг звонит и просит найти ей одно слово из заграничного письма, чтобы «зацепиться». А я о таком слове не подумал, и мы вместе потом на репетициях ищем эти слова:

«Чикаго... кризис загнивающего... котенок... твои голубые глаза...»

Каждое это вовсе не значительное слово из письма строго продумано, количество слов рассчитано по секундам, улыбка, наклон корпуса, шаг, характер прохода и возникновение смеха выверены пятьдесят раз, с сомнениями, разочарованиями, с трудом, вплоть до отказа от работы, «потому что не выходит». А когда вышло, то перед нами возник образ очаровательной и трогательно-смешной женщины Колокольчиковой... Когда вышло, я с изумлением увидел, для чего Бабановой был нужен «сценарий» и эти незначительные, а не другие, более яркие слова»[31].

Так вспоминал Погодин.



Тер-Осипян — партнерша Бабановой по «сцене жен» — вспоминала, что вся роль Колокольчиковой родилась из бабановской импровизации [32]. Жен, пришедших к Гаю требовать возвращения в лоно семьи мужей, разосланных в Америку и Европу на учебу, было в пьесе четверо: Брюнетка, Рыжеволосая, Плачущая и Пожилая. Актрисы сыграли их прекрасно. Но прославилась одна Бабанова, которая, как писал о ней Сергей Третьяков, «в своей микроскопической роли громадна, как комедийная актриса» [33].

Сама она, разумеется, Колокольчикову считает случайностью.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Просто у меня настроение хорошее было. Погодин мне говорит — ну придумайте себе роль. Нет, говорю, придумывать я не буду — пишите вы. А я вам только придумаю, что она делает. Сюжетик маленький, схему».

Для хорошего настроения были у Марии Ивановны особые причины и обстоятельства. После долгих лет исключительной приверженности сцене ее — кажется, в первый раз — посетило чувство, к театру отношения не имеющее.

Маленькое отступление назад.

Мы застали легенду Бабановой завершенной и целостной; она не предполагала вопроса «почему?». И, однако, я не раз задавала сверстникам Марии Ива-

«Мой друг». Сцена жен

новны вопрос, в чем был секрет ее внезапной и почти ставящей в тупик популярности. Понятнее всех это объяснил Сергей Иосифович Юткевич. Он тоже был мейерхольдовцем, но сравнительно рано ушел в кино и наблюдал триумфы Бабановой издали.

Из беседы с С. И. Юткевичем

«Появление Бабановой стало событием в жизни нашего поколения. Как будто ее ждали.

Эта девушка была такая хрупкая — скорее, даже девочка, какой мы увидели ее в «Рогоносце». Но в ней было поразительное сочетание лиризма с эксцентрикой. Это не было амплуа — все было неожиданно, парадоксально остро.

Можно сказать более шаблонными понятиями: весь задор молодежи, комсомольства был в ней, хотя играла она другие роли. Ну, Анка. Она первая сыграла пролетарку в этом сложном сочетании задора, ума, хитрости, ловкости, женского обаяния, демократизма...

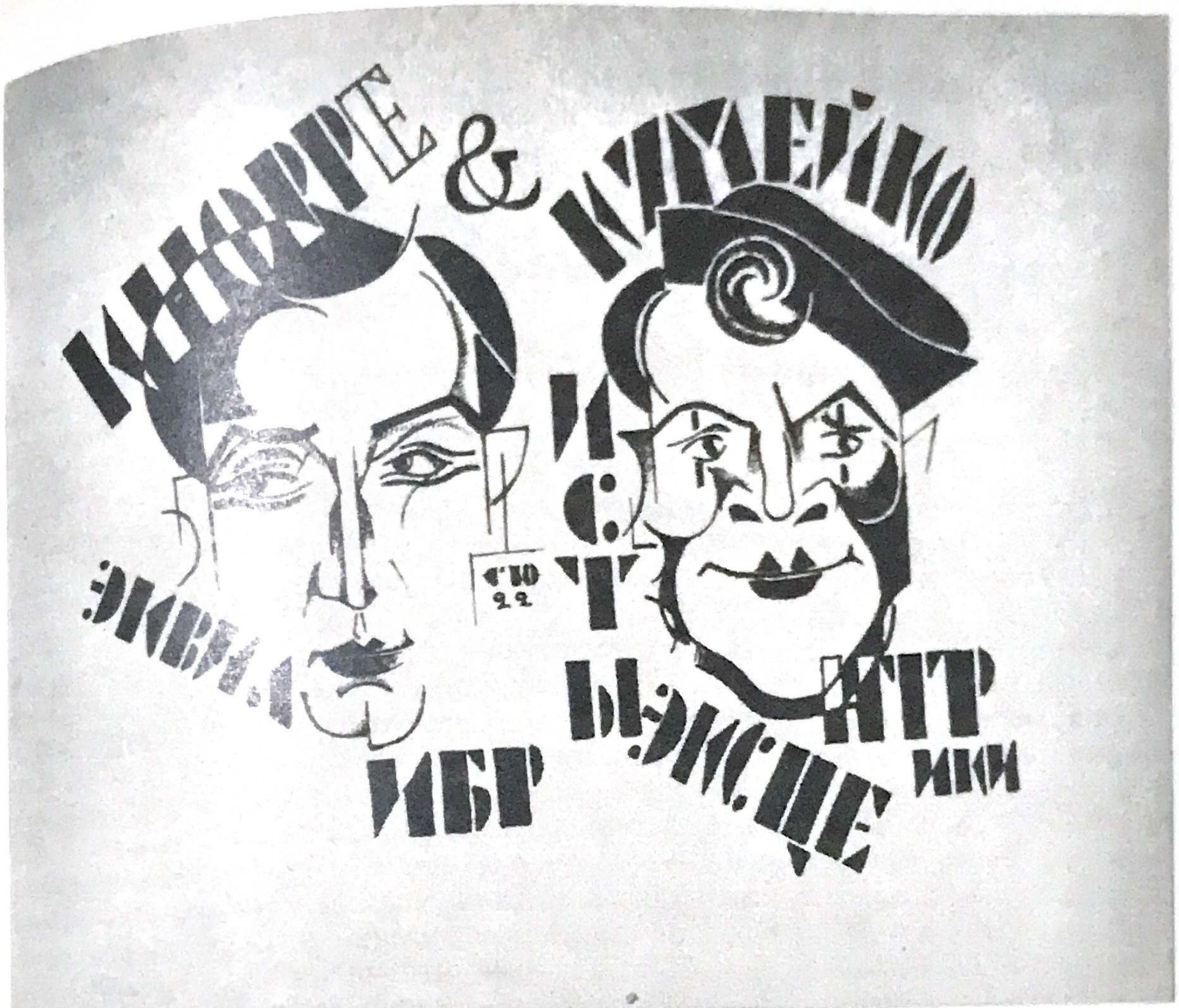
Скажу иначе: в ней воплотилась внутренняя раскованность, рождение нового типа женщины — женщины совершенно свободной, женщины радостной, женщины выбирающей и отдающейся — все то, что было в воздухе, воплотилось в Бабановой».

Новой-то она была новой, но за раскованность на сцене платила неусыпной бдительностью в житейских отношениях. Она не лицемерила, когда писала о себе: «Мне часто приходилось слышать, как мало советские актрисы похожи на «настоящих» актрис. Это было для меня самой сладкой похвалой»[34]. Милая актерскому сердцу богема не коснулась ее даже краем. Между тем, кажется, ни у одного «таланта» не было столько «поклонников», как у Бабановой. Они могли бы составить целый орден. Здесь были критики, которые всегда стояли за нее горой. И те драматурги, в пьесах которых она играла. Иные из режиссеров. И великое множество молодых людей в партере и на галерке, которые «не пропускали ни одного представления «Озера Люль» только для того, чтобы еще раз посмотреть на бабановскую Бьенэмэ, удостовериться, что она продолжает существовать в мире и ничего не потеряла от своего очарования»[35]. Те, кто станут писать статьи или мемуары, — будут признаваться ей в любви печатно — Погодин и Файко, Аксенов и Гладков. Другие будут рассказывать об этом: Арбузов, Розов, Плучек...

И это будут воспоминания не просто о поклонении таланту, а о влюбленности: со страхом и обожанием, с ревностью, надеждами и разочарованиями— со всем, что сопутствует легенде актрисы, окружая ореолом ее полувымышленный образ.

Между тем все это пройдет золотым облаком где-то рядом и мимо жизни Бабановой, почти без ее реального участия. Не дай бог кому-нибудь проявить к ней недвусмысленный мужской интерес — она этого не терпела, видя в этом унижение себя и профессии. Увы, охотники натыкались на такие колючки, что больше уж не рисковали. Там, где другая «улыбочкой и парой слов» уладила бы недоразумение, Мария Ивановна ехидной насмешкой, а не то так и без обиняков ставила незадачливого поклонника на место. Естественно, отношения от этого не улучшались и существовать — в театре или в кино — легче не становилось.

Как вдруг появился Федор Федорович Кнорре.



Из беседы с С. И. Юткевичем

«Я был знаком с Кнорре задолго до этого — мы вместе были в театре Фореггера, и он выступал как цирковой артист. Была такая пара: Кнорре и Кумейко, «акт баланса». Выходил Кумейко в клоунском гриме и Кнорре — в элегантном костюме, белой рубашке, очень красивый; ставили столы друг на дружку, где-то на четвертый или шестой стол ставили бутылки, на них стул, туда садился Кнорре и делал изумительный баланс. С этим они выступали во всех кабаре нэповской Москвы и зарабатывали на жизнь. У меня даже был рисунок — Кнорре и Кумейко. А до этого он учился у фэксов в Ленинграде и выступал в их первых спектаклях — «Женитьба» и «Внешторг». Я это помню, потому что в 1922 году мы с Эйзенштейном написали пантомиму «Подвязка Коломбины». Арлекин должен был идти по проволоке через весь зал. Мы эту роль предложили Кнорре, и он согласился, но спектакль не состоялся. Потом он увлекся движением театров рабочей

Цирковая пара Кнорре и Кумейко. Рисунок С. Юткевича

молодежи и ушел в Трам. Второй раз из Ленинграда в Москву он приехал уже как режиссер, чтобы возглавить Московский трам. Он написал и поставил «Тревогу» — она нашумела тогда».

Как ни странно, но из всех поклонников Марии Ивановны Федор Федорович Кнорре, быть может, был единственным, кто ни разу не видел ее на сцене. Знакомство произошло за кулисами Трама, куда она была приглашена в качестве почетной гостьи. Он и впредь не слишком жаловал ее театральную жизнь. Она тоже осталась верна себе, и когда, забросив режиссуру, Кнорре стал достаточно известным писателем, то в пьесах его играли другие актрисы в других театрах. Всю совместную жизнь Федор Федорович был самым нелицеприятным критиком сценических созданий Бабановой, она — его первым и строгим читателем. Но пока до совместной жизни было далеко.

Когда Кнорре переехал из Ленинграда в Москву, чтобы принять на себя руководство Московским трамом, с жильем было трудно. Он поселился в комнате Эйзенштейна на Чистых прудах. Эйзенштейн занимал комнату в огромной квартире, принадлежавшей некогда известному в Москве доктору Штрауху, отцу актера Максима Максимовича Штрауха. Штраух со своей женой Глизер тоже проживали в этой квартире, превращенной в коммуналку. Когда Эйзенштейн уехал в Голливуд, комната осталась свободна и на нее претендовали кинорежиссер Эсфирь Шуб и Кнорре. Хозяин отдал предпочтение другу своей юности, и Кнорре перебрался в дом на Чистых прудах, где теперь красуется гранитная мемориальная доска Эйзенштейна. Здесь Мария Ивановна бывала иногда, но большей частью свидания приходилось назначать на углах, у аптеки и под часами: больше в Москве четвертого года пятилетки встречаться было, пожалуй, негде. К счастью, Мария Ивановна, как и Кнорре, обожала пешие прогулки, а московские бульвары были тогда нескончаемы и прекрасны, и, как бы то ни было, это было веселое и счастливое время ее жизни. Она уже разменяла третий десяток, но кто же думал о таких пустяках!

Так что Колокольчикова, рожденная в минуту хорошего настроения, была не совсем случайностью. Она оказалась по смыслу намного больше того миниатюрного сюжета, который приготовил для нее автор. В том странном споре «будет ли нежность при коммунизме?», в том странном сценическом соседстве, где жена Гая Элла Пеппер предпочитала «проблему топлива» «поцелуям мужа», — эта маленькая женщина в ловко обтянутой юбке, фильдеперсовых чулках, в меховом жакете с пушистым воротником, который был ей так к лицу, со слезами требующая мужа домой из Америки, выступала не столько как олицетворение мещанства, как было задумано автором, сколько как живое воплощение той самой проблематичной «нежности», неразумного предпочтения «поцелуев мужа» и обыкновенной женской любви. Много воды утекло с тех пор, и не многие сегодняшние жены поймут Колокольчикову, предпочитающую любовь загранкомандировке. «Когда Колокольчикова... читает письмо мужа, она пропускает все, что он там пишет о делах, пока не найдет то, что ей хочется найти, — какое-нибудь милое слово. На нем она останавливается с видимым удовольствием и не скрывает этого», — писал Ю. Юзовский[36], забыв, что слов-то всего и было шестнадцать (по подсчету режиссера). Далее следовали обычные критические извинения за Колокольчикову, что она, мол, «исправится». Все извинялись за Колокольчикову, не понимая, что извиняются за себя, за то, что любуются этой глупенькой Колокольчиковой и втайне готовы предпочесть ее другим, более «правильным» героям пьесы.

«Мой друг». Колокольчикова Роль, сыгранная в защиту молодости, красоты и права на счастье

Только один человек рискнул обнародовать свое положительное мнение о Колокольчиковой и сказать, что Колокольчикова не просто дурочка — это одна из тех бабановских «дурочек», которые нечаянно открывают секреты жизни. Это был старый почитатель и поклонник Муси Бабановой.

И. Аксенов. Мария Ивановна Бабанова

«Наша сцена еще недавно не знала этого образа. В прежних образах Бабановой он угадывался публикой как возможность. ...До Погодина драматурги наши, в ужасе перед самодельными запретами собственных на дому канцелярий, отшатывались от «соблазна» мысли, что в стране строящегося социализма возможна любовь, молодость, красота, гордость ею и ее украшение. Мелкобуржуазный кальвинизм позволял прятать мысли об этом в лицемерное ханжество показа «разложения», которое тем не менее выписывалось со всей тщательностью блудливого лицемерия. Четвертый год первой пятилетки покончил с этим положением вещей в драме Погодина и в игре Бабановой»[37].

Так разгадывалась «тайна» «Озера Люль». Так подтверждались слова Погодина: «Мы думаем про Бабанову, что она маленькая, а она большая»[38].

Так смеющаяся и плачущая Колокольчикова оказывалась, помимо своей воли, втянутой в большой спор эпохи.

Да, Бабанова была бесспорно актриса нового времени, но было в ней нечто от просто актрисы в старом и вечном смысле этого понятия. Она была не гостья в театре, не красивая женщина на сцене, подобно своей сопернице Райх. Она была несомненно и однозначно актриса, лицедейка в счастливой гармонии внешности, голоса, совершенного мастерства. Она была обречена сцене, предназначена ей — и в этом смысле одновременно защищена и беззащитна, как всякая истинная актриса, которая ничья и принадлежит одновременно всем. Она сама — все равно, в Колокольчиковой ли, Полиньке или Бьенэмэ, — была «носительницей образа молодой, прекрасной, веселой, радостной и влюбленной женщины», как выразился Аксенов. Этот вечный образ — скорее, девушки, чем женщины, барышни-содержанки, девочки-жены — нуждался в поклонении, почтительности и защите, и тысячи сердец рвались ему навстречу. И почитатель Шекспира, переводчик «елизаветинцев», соратник Мейерхольда, друг Эйзенштейна, эстет и эрудит Иван Александрович Аксенов кончал свою статью о Марии Ивановне Бабановой, написанную после «Моего друга» Погодина, почтительно влюбленными и гордыми словами: «Вот почему я тороплюсь писать о живой, как пишу об актерах «Глобуса».

Впрочем, ни самой героине, ни Федору Федоровичу Кнорре (что нетрудно понять) эта действительно прекрасная статья, может быть, лучшая из всего написанного о Бабановой, не понравилась.

В 1932 году Театру Революции минуло десять лет. Он прожил бурную жизнь и готовился отпраздновать свой «детский» юбилей под знаком нового триумфа «производственной темы»: успех «Моего друга» превзошел даже удачу «Поэмы о топоре».

Театр был юбиляром, но вовсе не хотел чувствовать себя прежде времени маститым.

Н. Ф. Погодин:

«Мы в пути, над нами нет завершенной сахарной головы юбилейной славы, и очень хорошо, что нет. Мы молоды. Нам 10 лет. Прекрасно»[39].

Ю. С. Глизер:

«Это не страшно, что недавно «Александринка» праздновала свои 100 лет, а мы 10 лет... Мы похожи еще на щенка, у которого и уши велики, и лапы громадны, голос еще резок и ломается»[40].

М. И. Бабанова:

«...Мне представляется, что будущее принадлежит все же театрам молодым, революционным, что нисколько не мешает нам ценить старые театры и не переставая учиться у них. ...Мы учимся на своей выносливой актерской шкуре и дорого платим за малейшие ошибки и крохотные достижения»[41].

На самом деле пройдут юбилейные торжества, будут присвоены первые звания и окажется, что все же нечто переменилось. Жизнь сгущается до символа чаще, чем кажется. Цифра «10» станет более итоговой, чем предполагалось в канун юбилея. Еще немного — и само собою свершится естественный для середины тридцатых годов процесс интеграции молодого коллектива в общий поток театральной жизни. Но пока разность театральных фронтов еще заметна, за кулисами театра заседает Оргкомиссия по подготовке к десятилетию Театра Революции, и предложение о включении МХАТа в юбилейный комитет встречает довольно единодушное противодействие.

«Нисколько не отрицая старой культуры, мы должны не забывать, что Театр Революции имеет уже свое лицо и свои принципиальные установки для дальнейшего развития. Также не должны забывать отрицательного отношения к нам со стороны академических театров. Это отрицательное отношение может также вылиться в демонстрацию против нас путем отказа от участия в комитете, поскольку мы введем лишь один театр МХАТ, вводить же все театры по трафарету, который, кстати, у ак. театров к нам отсутствовал, мы не можем, если не хотим потерять свое лицо Театра Революции, за которое боремся» — так говорил на пленуме Оргкомиссии 23 мая 1932 года А. Д. Попов[42].

Этот «комплекс неполноценности», это опасение, владеющее театром в его вершинный и кризисный момент — в звездный час Театра Революции, — рассеется в юбилейных торжествах января 1933 года, которые как раз и обнаружат, что противостояние фронтов все больше становится мнимостью.

К десятилетию Театра Революции были подсчитаны средние показатели его актера. Оказалось, что в среднем ему тридцать два с половиной года, у него десять с половиной лет «производственного стажа», из них пять с половиной лет на этой сцене, то есть — «кадры Театра Революции... выросли с ростом нашей пролетарской революции»[43].

Мария Ивановна Бабанова почти буквально соответствовала показателям этого статистического усреднения. Та же статистика сделала очевидным ее реальный удельный вес в текущем репертуаре. Она играла не так уж много ролей; нетрудно насчитать актеров, послужной список которых был длиннее. Но зато спектакли с ее участием шли чаще других, держались дольше других, возобновлялись неукоснительней других.

«Человек с портфелем» к этому времени прошел 508 раз, «Озеро Люль» — 300, «Воздушный пирог» — 251, «Доходное место» — 190, «Поэма о топоре» —

157[44] (не забудем, что такие спектакли, как «Доходное место» или «Озеро Люль», не один раз были сняты и возобновлены).

Для молодого театра с несовершенным репертуаром это были очень большие цифры.

Обычно спектакли Театра Революции выдерживали до полусотни представлений. Исключение составляет только «Инга» с Глафирой — Глизер, которая прошла 250 раз. Больше ни один спектакль выше цифры «150» не поднимался. А если быть точнее, только один «Конец Криворыльска» до нее и добрался.

Статистика открывает одну странную, удивляющую особенность ранних тридцатых.

Скудное, неукрашенное время сделало своим кумиром актрису изящного, филигранного рисунка. Время добровольного растворения индивидуальности во всеобщности отдало свою нежность артистке, замечательной своей уникальностью, несхожестью с образцами русской сцены ни прежде, ни потом. Время стихийного порыва полюбило мастера точного артистического расчета.

Время технического перевооружения («реконструктивный период» — говорили тогда), темпов, «фордизма» не требовало от своей любимой артистки бытового правдоподобия или психологической дотошности — оно готово было любоваться ею без панибратства, восхищаться без подобострастия и бескорыстно наслаждаться художественностью ее работы. Она показывала, какого совершенства, какой точности можно достигнуть даже в таком нетехническом, кустарном деле, как театр.

В 1933 году, к юбилею Театра Революции, Марии Ивановне Бабановой в числе других было присвоено звание заслуженной артистки республики — звания тогда присваивали еще редко. Все складывалось итогово и символически.

Два письма из поздравительной почты

«Блестящая своим мастерством и индивидуальностью, самая звонкая и волнительная актриса наших дней, дорогая Мария Ивановна!

В начале тридцатых годов

Рад случаю выразить мои давние и все растущие уважение, восхищение, любовь и благодарность Вам, как чарующему явлению на сцене.

Поздравляю Вас, ваш коллектив и особенно актера Орлова Д. Н., которого я очень люблю.

Из театра Вахтангова Б. Щукин.

18/II-33» [45].

Это была дань уважения от товарища по профессии. Другое письмо было от неизвестного зрителя.

«Простите, что я начинаю это письмо без какого-либо обращения к Вам: я знаю только инициалы Вашего имени...

Театр Революции отпраздновал свой юбилей. В числе других лучших артистов Вас почтили присвоением Вам звания заслуженной артистки.

Но я почти уверен, что, кроме Вас, никто из Ваших товарищей не получил приветствия от такого странного почитателя, как я...

Вам пишет архиерей. Не правда ли, все-таки довольно неожиданный корреспондент?

Правда, я архиерей, устранившийся с дороги победно шествующей жизни, ушедший от церковной работы, пытающийся книгами и уединением отгородиться от щелчков жизни, но все же...

Улыбнитесь этой шутке жизни и не откажите мне в дальнейшем внимании.

Дело в том, что у многих из нас (о, конечно, далеко не у всех!) под митрами есть не только голова, но и содержимое ее, и еще глаза, уши, есть сердце... есть отрицаемая нынешним временем душа, есть тяготение к прекрасному, есть любовь к искусству. А если так, то почему же из области этого любимого искусства выбрасывать театр?..

Вот эта любовь к театру и дает мне некоторое дерзостное основание обращаться к Вам. Именно — к Вам...

В силу особых условий своей жизни (лишенчество, отсутствие заработка) я не так часто, как хотел бы, посещаю театр. Но когда мне удается купить билет в Театр Революции, у меня праздник, и центральная фигура праздничного торжества М. И. Бабанова...

Мне не всегда бывает весело от Вашей работы. Часто бывает больно. Но в этой боли — очищающее, воспитывающее, заставляющее трепетать, — счастье. Вот и хочется мне низко и глубоко поклониться Вам за это счастье...

Вы должны быть хорошим человеком и непременно светлой душой. Этой «светлости» не должны мешать те надломы, которые, несомненно, есть у Вас и без которых Вы, м.б., не смогли бы так художественно изобразить Ваших персонажей. Это — ничего. Этот надлом и трещины в Вашей «душе» (простите за это сомнительное, но привычное слово!) помогают более легкому проникáнию (а м.б., проникновению?) в глубины тех восприятий, без которых немыслима работа великих художников. А Вы художник большой! Я лично уверен, что впереди Вас ожидает не только звание народной артистки, но и более ценная, немеркнущая в памяти поколений слава, подобная той, которой окружены в нашей памяти образы Савиной, Ермоловой, Федотовой, Комиссаржевской...

А теперь — просьба (человек редко бывает бескорыстен)... Каждому хочется лучика счастья... У меня он был бы, если бы Вы были бесконечно

добры указать на прилагаемой открытке адрес фотографии, где я мог бы приобрести Вашу карточку. Желание понятное. У Вас, конечно, есть фотографии великих писателей, художников, артистов, ученых. Вот и мне хочется иметь Вашу карточку.

Не откажите.

Не может быть, чтобы Природа, украсив Вас таким большим, глубоким и нежным талантом, отказала бы Вам в отзывчивости...

Простите.

22/II-33 г. А. М.»[46].

В юбилейном 1933 году задумал Алексей Дмитриевич Попов поставить на сцене Театра Революции «Ромео и Джульетту» Шекспира. Сейчас, по прошествии времени, трудно представить себе, сколь это предприятие казалось тогда дискуссионно и всячески сомнительно.

Художники молодого общества, верившие, что воспитать нового человека досталось именно им, были лишены литературного чинопочитания. Когда Попов к юбилею вернул на сцену мейерхольдовскую постановку Островского, он специально объяснил в газете, «почему мы возобновляем «Доходное место» и зачем нужен «рабочему зрителю» этот «сугубо социальный» спектакль. На самом деле с годами становилось очевидно, что именно в этом спектакле угадан Мастером какой-то секрет совершенства.

Через год — 20 апреля 1933 года — Мейерхольд сам пришел посмотреть «Доходное место» и даже провел две репетиции. Бабанова в ужасе забилась под сцену, и «заслуженную артистку» с трудом оттуда вытащили. А еще через год Мейерхольду исполнилось шестьдесят. 3 марта 1934 года Дмитрий Николаевич Орлов помечает в записной книжке: «У нас в театре Всеволод Эмильевич! Чествование, угощение»[47].

Еще для «отпуска разных угощений» нужно было специальное распоряжение дирекции. Еще были «заборные книжки» (их ввели в 1927 году), ГОРТы и ЗРК и в плане соцбытсектора театра значилось:

«Подработка и подготовка к отпуску улучшенных обедов для руководящего состава театра и ударников...

Заготовка внеплановым порядком для распределения среди сотрудников разных продуктов.

Выдача и прикрепление к ЗРК... а также прикрепление к ширпотребу»[48].

Еще не хватало не только продуктов на свободную продажу, но и того, что называлось «ширпотреб» — слово, которое впоследствии приобрело уничижительный оттенок, а в те годы обозначало все необходимое и недостаточное. Но на бедность смотрели уже как на вынужденное и временное состояние. Колокольчикова тоненько прозвенела о чем-то важном, насущном, всеобщем — о вступивших в силу требованиях красоты, любви, личного счастья — всего, что еще недавно презрительно относилось по ведомству мещанства. Она переняла на себя в спектакле инициативу, возложенную драматургом на Эллу Пеппер, которая в финале пьесы переставала быть «спутником коммуниста», снимала символическую кожаную тужурку и приходила к мужу с букетом цветов.

Пройдет еще немного времени, и Ю. Юзовский, самый «сейсмографический» молодой критик и зоркий бытописатель театральной жизни того времени, так и озаглавит свою статью — «Цветы на столе»:

«На площади Свердлова, где пятнадцать лет назад висели суровые плакаты, предостерегающие от тифозной вши, которая может «съесть социализм», сейчас каждые пять минут зажигается огромная электрическая реклама «Уроки танцев». В ЦО «Правда» появился большой подвал, требующий от швейной промышленности, чтобы она красиво одевала население. Не просто удобно, а именно *красиво*. Никаких «директивных бантиков»! Драматургия начинает откликаться на эти явления самим названием своих пьес: «Личная жизнь», «Хорошая жизнь», «Чудесный сплав»[49].

Да что говорить — в жизни самой Марии Ивановны случилось нечто по тем временам неслыханное: она и Д. Н. Орлов, лучшие артисты Театра Революции, получили ордера на отдельные квартиры! Кнорре к тому времени уже переехал к ней, на Серпуховку, где она жила с матерью и отцом: зимой встречаться на улице было холодно, да и жизнь пора было устраивать всерьез. Они поженились.

Квартира была с иголочки новая, но в старом доме, в самом центре Москвы, в Петровском переулке. Добротный четырехэтажный дом с барскими окнами и лепниной по фасаду был надстроен еще одним этажом попроще и уже без украшений. Почему-то все первые писательские и актерские отдельные квартиры были разбросаны по таким вот надстройкам в районе Тверской, Арбата, Мясницкой. Квартира была хорошая, трехкомнатная, с ванной и телефоном, о которых можно было тогда только мечтать. Удивительно, что номер телефона Бабановой с тех самых пор не изменился, хотя изменилось все вокруг. Если жизнь иногда сгущается до символа, это могло бы служить символом исконного бабановского консерватизма. Мария Ивановна подумала было разъехаться с родителями, оставив их на Серпуховке, но они на разъезд не согласились. Переезжать надо было вчетвером, да еще две собаки и кот.

Из рассказа Ф. Ф. Кнорре

«Вы и представить не можете, что такое тогда значило переехать и особенно — освободить квартиру.

Отец и мать Марии Ивановны были удивительно тихие, неслышные. Мне кажется, для них театр был в другом мире, а то, что за это платят деньги, —

Полинька (возобновление «Доходного места»)

можно купить платье, колбасу, а теперь еще и квартиру дали, — казалось им вовсе невероятным, они просто махнули на это рукой. Жили мы мирно, вечерами иногда играли в маджонг со словечками и прибаутками. Отец был верующий, перед сном подолгу молился, мать просто соблюдала обычаи, а два раза в год относила в Торгсин какой-нибудь золотой крестик или серебряные ложки и ставила большой стол для замоскворецких родственников. Мария Ивановна подсмеивалась над ними — язык у нее был острый и нещадный. Собиралась какая-то бедная родня. Помню, старушка убогая — ее звали «кума», хотя она даже и кумой-то не была, — захмелела от рюмки, и, когда ей предложили пирог — берите, мол, она вдруг этак барски: «Брали уж, брали!» Мы покатились, и так это в домашнем фольклоре и осталось: «Брали уж, брали».

А когда нам переезжать, тут другой фольклор. Марк Бернес — он тогда совсем мальчик был — привел свою маму из Одессы смотреть комнату. Она никак не могла взять в толк, что комната ей так достанется, и думала, что надо будет платить, поэтому искала недостатки. Но все чисто, аккуратно было; тогда она подошла к печке, открыла и сказала: «Эту дверцу придется ремонтировать». Это тоже осталось — у нас масса таких присказок было. У Марии Ивановны глаз был насмешливый, она копировала смешно и обожала посмеяться.

А когда подводу нагрузили и стали выезжать со двора, прибежал — даже не милиционер, а начальник милиции, — только подвода протиснулась в чугунные ворота, как он их собой закрыл, как амбразуру. Боялся, что кто-нибудь займет комнату — охотников было полно — и выселяй его тогда по суду! Зощенко да и только!»

Так — со смехом и слезами — переехали на новую квартиру.

Новое было не только в быту, но и в театре. Предваряя репетиции «Ромео и Джульетты», А. Д. Попов сказал:

«Наши вожди начинают поговаривать о том, что какой-то участок нуждается в своем отображении, в творческом внимании к нему — к участку чувства. До сих пор это было как будто уделом и специальностью идеалистически настроенных писательских групп нашей драматургии.

Федор Федорович Кнорре.
Фотография сороковых годов

Можно писать о розах и любви. Почему не пишут о том, как большевики любят?»

Не стоит теперь снисходительно удивляться суконному языку, каким эпоха начинала диалог с Шекспиром, — надо быть благодарным случайности, которая сохранила стенограммы бесед о «Ромео и Джульетте» неправленными. Там, где они не отредактированы последующим вмешательством до общелитературной гладкости, они напоминают застывшую лаву, несущую следы социальных катаклизмов.

«Конечно, пьесы о любви и о ревности пишутся, и возможно, что постановка «Ромео и Джульетты» сыграет большую роль для тех зреющих творческих полотен, которые появятся... В «Ромео и Джульетте» мы имеем очень близкую нам линию гармонии мысли и чувства...

Это не значит, что Шекспир такой революционер своего времени, что он думал в унисон с Театром Революции, который родился спустя 300 лет... Но как объективный художник Шекспир для нас очень ценен. Он видит вещи так, как они являют себя в данной исторической обстановке»[50].

Шекспир превратил театр в сплошной «университет культуры». Занятия, начавшиеся в Пименовском переулке, были перенесены прямо на территорию театра. Труппа погрузилась в пучину учебных занятий по теме «Шекспир и его время». Занимались движением, танцами, фехтованием — не все, как Бабанова, были искушены в биомеханике, а Шекспир требовал многих умений, не нажитых в современных спектаклях. Занимались стихом — пушкинская «Русалка» стала учебным пособием. Шекспира изучали в свете исторического, а также диалектического материализма, как говорили тогда. Утопическая мечта о том, «как по-новому зазвучит роль у актера диалектика-материалиста», казалось, вот-вот станет былью, и Шекспир казался созданным для ее осуществления.

Предприятие было поставлено на самую широкую ногу. Попов делал доклады о пьесе и о плане постановки в Комакадемии, и она входила в обсуждение подробностей будущего спектакля.

Все это было ново, непривычно, интересно, будоражило воображение актеров, выросших в известном высокомерии к тому, что называлось «культурным наследием». С одной стороны, страшновато было с опытом Файко и Погодина пытаться приподнять тяжесть шекспировской трагической мантии. С другой — был он для них ох как не бесспорен, этот не то чтобы прямо идеолог феодализма и вроде не совсем наступающей буржуазной эпохи — в общем, «представитель Ренессанса». Во всяком случае, почтения вызывал он куда меньше, чем в наши дни. Зато и решение, которое театр искал для спектакля, предполагалось чем-то всеобъемлющим: раскрытием всего Шекспира, всего Ренессанса на сегодня и на все времена.

Но судьба судила иначе — работа над Шекспиром, начавшись в юбилейный год, была отложена. В это время Погодин сдал театру пьесу. Он назвал ее в духе времени: «После бала». Сюжет и тему автор почерпнул не из личных впечатлений, как это бывало прежде, а из газетной заметки. В ней сообщалось о героизме девушки-колхозницы, разоблачившей врагов. Мотив был популярен. И в «Поэме о топоре» и в «Моем друге» враги составляли непременный атрибут сюжета.

Тринадцатого января 1934 года автор прочитал пьесу на труппе, а семнадцатого было уже приступлено к репетициям. Ромео с Джульеттой были отложены до лучших времен.

Эти фотографии относятся к фильму «Путешествие в СССР», начатому, но не доведенному до конца Козинцевым и Траубергом. Сценарий был написан Погодиным. Это была эксцентрическая комедия из жизни крестьянской артели, которая со всем своим скарбом снимается с места и отправляется на Магнитку, где члены ее «перевариваются в рабочем котле» и приобщаются к рабочему классу. Таким образом они совершают свое путешествие из старой России в СССР. Так рассказал мне режиссер Леонид Захарович Трауберг.

Здесь Бабанова впервые сыграла роль деревенской девчонки Маши, которую — в измененном виде — Погодин перенес потом в пьесу «После бала».

Маша отправлялась в путешествие с коровой, которую звали Машка. Впоследствии она должна была стать машинистом крана, который, естественно, назывался «Мэрион».

Актерский состав картины был очень сильным Партнером Бабановой был молодой Борис Чирков — будущий герой «Юности Максима». Глупого Барашкина (он тоже появится в пьесе «После бала») играл Эраст Гарин. Председателя артели — Михаил Тарханов.

И вот бывшие «частники» — на пути к светлому будущему. «Маша с коровой» стала пролетаркой.

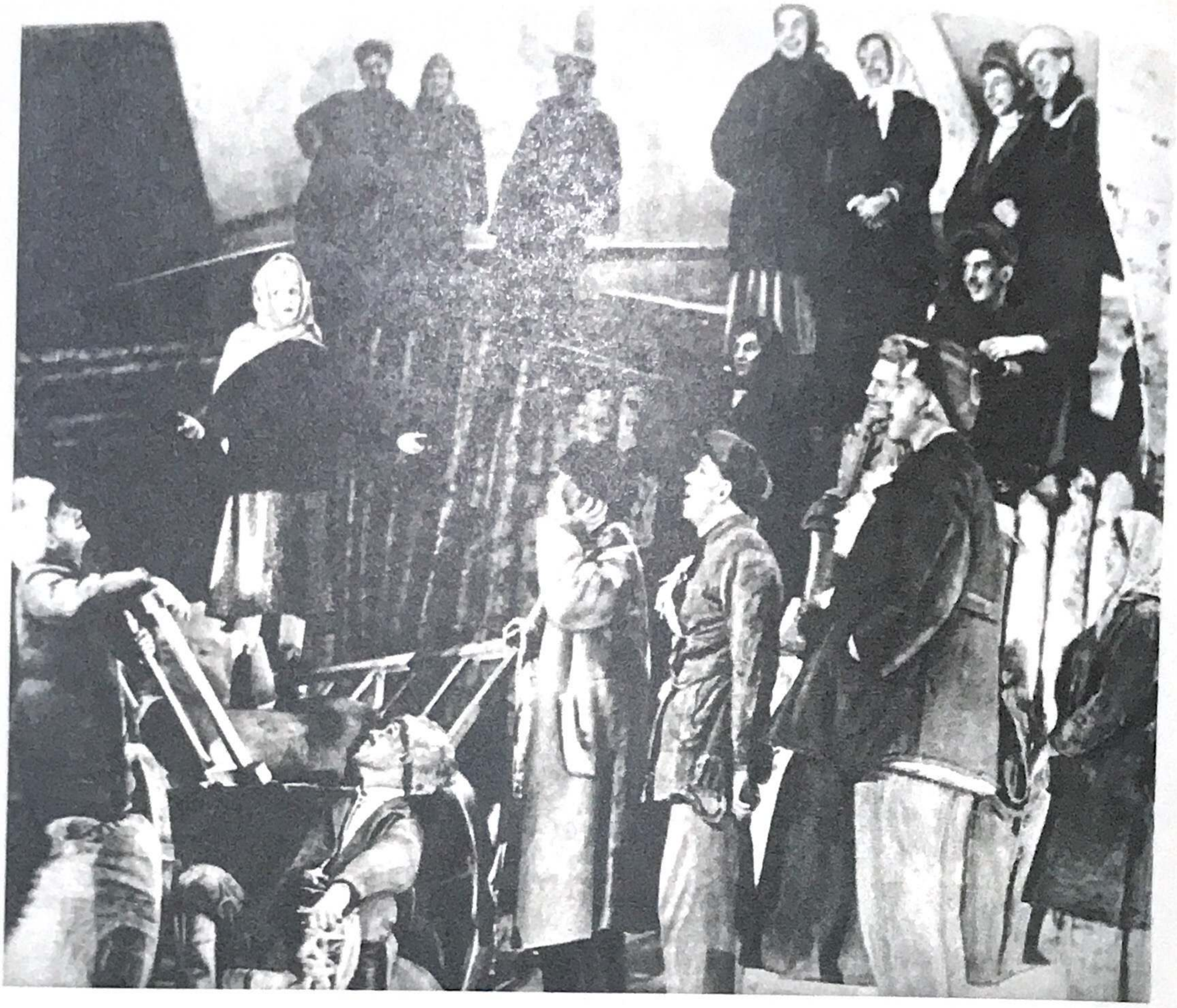
Главную роль Погодин написал специально для Бабановой и отчасти даже с нее. До этого он сочинил для нее «Машу с коровой», которую она начала было делать в кинокомедии Козинцева и Трауберга «Путешествие в СССР». В память о ней остался у Марии Ивановны радикулит, заработанный во время какой-то съемки в холодной воде, и несколько фотографий.

В пьесе драматург попытался схватить некоторые черты ее актерской личности: «...это же, просто сказать, извините, самая вредная девка, но для нашей колхозной жизни — прекрасная барышня». Роль Маши в пьесе тоже не лишена была комедийности, были удачные сцены, но вся пьеса далеко не отличалась той меткостью наблюдений, которая составляла достоинство прежних погодинских пьес, а сюжет разоблачения приемного отца и сводной сестры Людмилы даже тогда звучал натянуто. История зачеркнула пьесу.

Не стоило, быть может, и останавливаться на этом довольно проходном спектакле — в многочисленных взаимных воспоминаниях, которыми обменялись впоследствии драматург и режиссер по разным юбилейным и неюбилейным поводам, много говорится о «Поэме», порядочно о «Моем друге» и ничего о «После бала». Но дело не только в личной удаче Бабановой. Роль Маши в каком-то смысле оказалась переломной для нее. Далась она нелегко. Львиную долю репетиций занимали массовые сцены — колхозный бал и финал, когда Маша под вальс Штрауса ведет свой колхоз «на сев, как на прекрасный бал».

«Муська зазубрилась окончательно и, репетируя утром и вечером, на дому оказывается только для отсыпания», — сообщал Аксенов в письме к жене[51].

Когда спектакль выйдет, для всех — в том числе для самого драматурга — Бабанова окажется единственным его оправданием.



Из письма Н. Ф. Погодина

«Дорогая Мария Ивановна,
единственный человек, которого мне хочется благодарить глубоко, искренно, радостно, — вы.

Мне очень горько за пьесу, за спектакль, — я теперь до отчаяния жалею, что так идиотски построил пьесу, зная, в каком театре она пойдет, что я не отдал всего главного и лучшего образу Машки. Я много передумал за эти дни, и в результате захотелось скорее сказать вам, как много обязан я перед вами, как бесконечно благодарю вас за трогательно-честное и любовное отношение к роли среди мелкого ремесленничества, безразличия и других гадостей.

Не знаю, чувствуете вы это или нет, но я вижу, знаю, проверил — вы спасли мне пьесу.

14 апреля» [52].

Ник. Погодин.

«После бала». Сцена из спектакля

«После бала». В роли Маши М. И. Бабанова и Ю. С. Глизер в радиостудии, записывают сцену из спектакля «После бала»

О том же свидетельствует Аксенов в письме к жене, написанном с той лукавой иронией, которой он охранял свой семейный мир от ревности к «Муське»:

«Муське аплодируют от начала до конца спектакля, который она одна и вывозит. Она зла, надута на весь мир, как тогда, когда ты ее видела, — играет плохо, мол, потому что не дали доработать роль. Бог с ней, пусть муж отдувается, а я туда больше не ходок»[53].

Недовольство собой было всегдашним уделом Бабановой. Она была неистова, самолюбива и эгоистична в работе, но судьба обделила ее теми смешными, но и счастливыми радостями удовлетворенного тщеславия, которые так много составляют во всякой публичной, а тем более актерской профессии. Трудно представить себе Бабанову заносящей в дневник: «Как замечательно, что общественность Минска так меня оценила! Это высокое доверие и почет дадут мне силы»*. Как, впрочем, трудно представить себе, чтобы она вообще вела дневник. Федор Федорович как-то подарил ей специальную тетрадку, но она была украшена одной фразой — и то чужой — и отложена навек.

Но недовольство собой на сей раз имело более глубокие основания. Большая по объему и отлично сыгранная роль не была уже той бесспорностью, какою были ее зажигательная Анка и миниатюрная Колокольчикова. Не менялось мастерство: оно крепло. Менялись отношения с временем. Трещинку эту, едва возникшую, со свойственной ему непогрешимостью театрального зрения подметил Ю. Юзовский. Он чутко уловил жест «отказа» и, уловив, не одобрил:

«Есть в «После бала» очень важный момент, который может стать

* Из записной книжки Д. Н. Орлова[54]

кульминацией пьесы, — момент, когда Маша направляет на счетовода ружье, угрожая застрелить его, если он не вернет утаенных денег. Это момент «перехода в качество» — тот важный опыт в жизни, когда ты становишься, вот уже стала взрослой. В этом месте в зрительном зале может быть волнение, горячий подъем при лицезрении героического поступка, и в аплодисментах зала будут уважение, удивление, почтение зрителя к его героине. Но не в этот момент были аплодисменты, а мгновением позже. Бабанова, как говорится, не «дотянула» до героической ситуации и, кажется, нарочно. ...Актриса как бы опасалась, что она не сумеет вести себя здесь именно так, чтобы вызвать к себе этот взрыв уважения и восхищения. И вот вдруг сразу, не дав передохнуть зрителю, она роняет ружье и совсем по-детски как-то смешно ставит ноги внутрь, носками друг к другу. Буквально так же она поступила когда-то в «Поэме о топоре», когда играла Анку»[55].

Ю. Юзовский относил это к амплуа, к природным качествам таланта Бабановой и, разумеется, в этом был прав: есть границы любого таланта, сколь бы велик он ни был, а у Марии Ивановны они тем у́же, чем сам талант крупнее. Так, бывают узконаправленные микрофоны: чем уже, тем чувствительнее. В этом ее уникальность в русском театре — огромность таланта при узости диапазона. Но дело было не в перемене должности: Анка — рядовая пролетарка, Маша — колхозный бригадир.

Менялось время, и менялись его требования к искусству. В Анке важно было, что она все делает впервые — пусть смешно, по-детски, но с энтузиазмом и бабановской честностью: бабановское отсутствие опыта, бабановская первозданность реакций («...она скажет что-нибудь такое «нелогичное» или сделает какой-нибудь жест, который подчас больше убедит, чем вполне разумный силлогизм»), юмор, с каким она подходила к своей героине, были тогда достаточны.

Они были настолько достаточны, что в 1932 году предполагавшийся к открытию театр РАПП и ВЦСПС (ирония истории, что это было как раз накануне «закрытия» РАПП) называл Бабанову в качестве первой своей актрисы.

В Маше время хотело — еще само того не сознав до конца — видеть себя отчасти возвышенным, оно требовало героического жеста.

Иосиф Ильич Юзовский

Шел 1934 год. Искусство видоизменялось. На исторические катаклизмы века оно ответило великим разломом своих форм в годы двадцатые и теперь входило в берега сюжетности, общедоступности, жизнеподобия, художественности. Дело шло не об отдельных спектаклях или пьесах, но о самой системе ценностей. Не то чтобы они становились «лучше» или «хуже» — просто они были другие. Складывался иной тип культуры тридцатых-сороковых годов, отличной от культуры двадцатых.

На театре стиль ранних тридцатых, сложившийся столько же в спорах с «авангардом», сколько и как его продолжение, сменялся стилем поздних тридцатых.

Случаются события, которые вдруг всех ставят лицом к лицу с совершающейся переменой, но исторический смысл их осознается потом. Таким событием стала для москвичей выставка проектов будущей Тверской, устроенная в витринах этой самой Тверской 7 ноября 1934 года.

В праздники вечерами, несмотря на ноябрьскую слякоть, весь город выходил на улицы смотреть иллюминацию. Каждый год она была новой, и каждое учреждение старалось украситься позатейливей разноцветными, от руки крашенными лампочками — это было делом чести. Движение останавливалось. Толпы двигались по тротуарам и булыжным мостовым от Триумфальной арки, которая стояла тогда у Белорусского вокзала, вниз к Москве-реке. На Тверском бульваре у памятника Пушкину продавались мячики из опилок на длинных резинках, которыми так весело было швыряться друг в друга, рогатые свистульки «уйди-уйди» и нежные бумажные игрушки. Под фонарями разноцветно сияли связки воздушных шаров. Счастливые обладатели привязывали их к пуговицам. Иногда они громко лопались или уносились в ночное небо, выше зарева разноцветных ламп, к звездам.

Еще светящийся, вертящийся глобус на Центральном телеграфе казался чудом техники, а МОГЭС на том берегу фейерверком отражался в Москве-реке. Он был гвоздем иллюминации.

А вдоль невысокой Тверской в витринах, затянутых кумачом, красовались в кумачовых фестонах изображения будущих зданий. К витринам было не протолкнуться: каждому хотелось увидеть, что будет на этом месте несколько лет спустя. Ненастным вечером будущая, уже непохожая на конструктивистские кубы и параллелепипеды Тверская в окнах казалась реальнее настоящей. Впервые архитекторы надели на здоровый скелет из железобетона «красивое тело из кирпича и камня».

Таким врезался этот исторический для судеб культуры вечер в мою раннюю детскую память.

Искусство в целом меняло курс, и феномен Бабановой постепенно оставался в стороне. Менялись ее отношения — не со зрителем, который продолжал аплодировать ей, менялись необратимо ее отношения с временем. Она переставала быть главной актрисой, отдавая первенство другим. Она была ранней юностью эпохи и сколь могла долго отказывалась стать взрослой. У нее был особый, ни на кого не похожий артистический дар: выйдя на сцену сотый и пятисотый раз, «забыть», «не знать», что произойдет в следующую секунду. Все и всегда случалось для нее впервые. Она пыталась сохранить в неприкосновенности свою актерскую территорию — страну артистического своеволия, высшей артистической честности, страну, не знающую горечи жизненного опыта. Это было утопией, но, пока могла, Бабанова старалась ее осуществить.

Гастроли, гастроли! Кто подсчитает, какую часть своей жизни артист проводил на колесах, — самолетами тогда летали разве что члены агитэскадрильи имени Горького.

Сколько раз устраивается он наскоро в неудобных гостиницах, получая два с полтиной суточных и не имея времени толком даже осмотреть город, куда занесла его судьба и расторопность дирекции; спешно приспосабливается к незнакомой сцене и с замиранием сердца ждет, как-то встретит его чужой театральный зал. Нигде не обнаруживаются так скрытые отношения, как на гастролях, не проверяются так организационные таланты дирекции и не проявляются вздорные характеры. Но и ничто не спаивает так труппу, как гастроли.

И еще гастроли — это новые места, лица, лето, встречи, экскурсии, купанья, ягоды — да мало ли еще что.

Летом 1934 года Театр Революции выехал на гастроли по Белоруссии и Украине.

Начали с уютного, зеленого Витебска, где стояла хорошая погода, был дешевый рынок, а главное — маленький, но удобный театр и благодарная публика.

Случались происшествия. Запивал, как положено, кто-нибудь из актеров. По дороге в Гомель где-то застряла часть париков. Но зато здесь был дворец Паскевича, глубокая река Сож, катание на лодках, изобилие рыбы и земляники и снова успех.

Провинция, сколько бы ни называть ее «периферией», сохраняла больше, чем столицы, пристрастие к добротному театру, и в гастролях, может быть, даже очевиднее, чем в московской театральной суете, было видно, что Мария Ивановна Бабанова создана быть любимицей публики.

Из Гомеля прибыли в Минск. «Путь из Гомеля в Минск провели хорошо... Мы все очень взволнованы челюскинцами! Какая эпоха!» — записывает на своем календаре Д. Н. Орлов [56]. И на самом деле мало было событий, за которыми бы следили все поголовно с таким волнением, как за спасением экспедиции «Челюскина». Слово «челюскинцы» вошло в обиход. Дети играли в дрейфующую льдину. В газетах печатались портреты полярных летчиков и телеграммы о полетах — телевидения еще не было. А между тем в ноябре того же 1934 года уже состоялась «первая передача телепрограммы со звуковым сопровождением», но мало кто тогда мог представить себе будущее «бильдаппарата», как его иногда величали. Зато Арктика занимала все умы. В Минске, который принял театр с распростертыми объятиями, состоялась встреча артистов с летчиком Молоковым, только что получившим звание Героя Советского Союза за спасение челюскинцев. Встречи, чествования и банкеты, которые в Витебске и Гомеле носили скромный местный характер, приобрели республиканский размах.

«Постановлением Наркомпроса БССР Бабановой и мне обращаются с ходатайством в Наркомпрос РСФСР о звании Народного. Куда дальше! — восторженно записывает Орлов. — Как все изумительно! Как волнует и поднимает веру и радость нашей замечательной жизни! Мне этот почет и *вера в мои силы* меня заливает» [57].

Трудно себе представить двух людей более разных, нежели эти партнеры по многим спектаклям, ревниво разделяющие любовь публики, — Орлов и Бабанова. Они не жаловали друг друга, быть может, из-за Мейерхольда: он дружил с

Орловыми домами, бывал у них в гостях. Дом Орлова вообще, в отличие от бабановского, был актерский, открытый; Анна Васильевна Богданова была хорошей хозяйкой, умела принять, была «режиссером» своего, как у всех нелегкого, быта. А больше всего их разделяла разность, даже противоположность характеров. Талантливейший Дмитрий Николаевич Орлов был в высшей степени наделен теми чертами публичной профессии, которыми, к счастью, а может быть, к несчастью для себя, была вовсе обделена его партнерша. Даже себе самой Бабанова никогда не могла бы признаться, что «почет» ее «заливает». Поэтому о фактах их общей театральной жизни так часто приходится узнавать из записных книжек Орлова, отчетливо сохранивших печать времени.

С огорчением записывает он, что ходатайство о звании оказалось неправомочно. Выяснилось, что без театра это все равно невозможно, что «дают не за способности, что только театр может дать общественную и политическую оценку» и проч.[58].

Украина приняла гастролеров далеко не так доброжелательно, как Белоруссия. Успех если и кружит слабые головы и будит тщеславия, то поднимает дух, а с ним спектакли и закулисное настроение. Неуспех выманивает на поверхность все дурное. Особенно досадными кажутся бытовые неполадки. Начинаются склоки. Директор и художественный руководитель уехали с гастролей раньше времени.

Гастроли кончались не так светло, как начались. А между тем впереди еще был, быть может, самый боевой сезон и самая увлекательная работа за все художественное руководство Попова — «Ромео и Джульетта».

В 1935 году с багажом трех погодинских ролей Мария Ивановна вернулась к начатой Джульетте.

Примерно в это время случилось свидание Марии Ивановны с Константином Сергеевичем Станиславским.

Из беседы с М. И. Бабановой

«Однажды у нас в квартире зазвонил телефон. Я подошла, вдруг слышу голос: «У телефона Станиславский».

Из рассказа Ф. Ф. Кнорре

«Я подошел к телефону. Он сказал: «У аппарата Станиславский». Я побежал за Марией Ивановной».

Из беседы с М. И. Бабановой

«У меня подкосились ноги. Я пролепетала: «Здрасте, Константин Сергеевич». — «Я хотел бы с вами встретиться. Можете завтра?» Я думаю — боже, завтра, да я не соберусь с силами! Говорю «не могу», а сама вру. «А послезавтра?» — «И послезавтра не могу» — это я со страху. Тогда он уже немного раздраженно говорит: «А когда вы можете?» — «Послепослезавтра я приду, Константин Сергеевич». Все я врала, но просто хотела собрать свои нервы в кулак для разговора с таким человеком, каким он для меня был.

Ну, я надела свою доху оленью и пошла. Меня провели в кабинет — по какой-то лесенке, но подробностей я не помню, волновалась так, что ничего не

помню. Помню только, что, когда я вошла, он преподнес мне веточку свежей белой сирени, а на улице снег, зима самая настоящая. Я поблагодарила, и мы сели разговаривать».

Из рассказа П. А. Маркова

«Я, как завлит МХАТа, присутствовал при этом разговоре. Помню маленькую Марию Ивановну в огромном кресле. Станиславский был необыкновенно обворожителен, он пустил в ход все свои соблазны, но она была тверда».

Из беседы с М. И. Бабановой

«Со мной так: либо я очень робею, либо слишком храбра бываю. Тут выбора не было. Я стала с ним разговаривать, как с добрым знакомым — на таком нерве, что ли. Говорили долго и откровенно. Он сказал, какие роли хочет мне предложить — пока в очередь Сюзанну в «Фигаро» и Тильтиля в «Синей птице», а там посмотрим. Я никогда никого не дублировала — повторять чей-то рисунок я ни психически, ни физически не могу. Меня это испугало, но я ничего не сказала. Я только спросила: «А вы, Константин Сергеевич, что-нибудь ставить будете?» Он сказал: «Нет, я редко сейчас бываю в театре». Я имела наглость сказать: «А другие режиссеры меня не привлекают» — или что-то в этом роде».

Из рассказа П. А. Маркова

«Мария Ивановна твердила одно: «Я не могу подвести партнеров, я не могу подвести Астангова» — они репетировали «Ромео и Джульетту», а для Станиславского такой — этический — аргумент был самым сильным».

Из беседы с М. И. Бабановой

«Я сказала, что благодарю за такую честь — ну, и всякие слова.

— А какое впечатление он сам на вас произвел?

— Прелестное! У меня не было чувства, что я сижу перед мастером, а просто перед великолепным, элегантным мужчиной, удивительно воспитанным, и он говорит со мной, как с дамой.

— И вы меньше боялись его, чем Мейерхольда?

— Совершенно меньше. С ним было чувство равенства, которого с Мейерхольдом не было.

А потом он вышел меня проводить, подал шубу, и я с ужасом увидела, что он весь в шерсти. Дошка моя оленья линяла неприличным образом. Я вышла, спрятала цветок под шубу и стала истерически хохотать, дура. Мороз был собачий, и сирень моя пожухла...».

Из рассказа П. А. Маркова

«Константину Сергеевичу Мария Ивановна понравилась. Он сказал: «Какая симпатичная».

Из рассказа Ф. Ф. Кнорре

«Нам потом передавали, он сказал: «А в ней есть это, «поди сюда»...»

Из беседы с М. И. Бабановой

«Если бы он сам работал, я бы сломя голову побежала. Но мне сказали — вы там засидитесь. А здесь все-таки работа, свой театр, «Ромео»...».

Мария Ивановна осталась в Театре Революции.

«Ромео и Джульетта» набирала предпремьерный ритм. На доске приказов было вывешено:

«К работникам Театра Революции

Доводя до сведения работников театра план работ над пьесой «Ромео и Джульетта», Дирекция указывает, что до сих пор не было установлено надлежащей ударной напряженной обстановки вокруг репетиций над этой пьесой.

Весьма часто наблюдалась большая расхлябанность и дезорганизованчость и грубое нарушение правил внутреннего распорядка.

1. Частые опоздания на репетицию...

...4. Отсутствие внимательности (чтение на сцене газет, романов, вышивание)...

...6. Остановка репетиций из-за совещаний режиссеров-лаборантов, бесконечные споры исполнителей с режиссером-постановщиком и проч.

Указывая на недопустимость подобного состояния репетиционных работ, Дирекция... *призывает* всех работников к дружной, интенсивной, организованной, дисциплинированной и творческой работе.

...Устанавливая новые сроки репетиций, отменяя утренние и даже вечерние спектакли, одалживая у работников их выходные дни, вкладывая огромные деньги в постановку, Дирекция театра заявляет, что предусмотренный планом работ *срок выпуска премьеры* «Ромео и Джульетты» — 23 апреля с. г. — *предельный срок,* и поэтому за всякие обстоятельства и факты, вносящие тормоз и помеху в осуществление плана работ к указанному сроку, — *виновные будут строго караться*»[59]

Призывает! Заявляет! Срок! Предельный срок! — все это могло бы точно так же быть вывешено на златоустовском заводе или на автомобильном заводе, где директором товарищ Гай.

Театр принялся за выпуск «Ромео и Джульетты», как завод за ударную плавку. Темп! Поэма о...! Наш друг Вильям Шекспир! Погодинская пьеса на этот раз разыгрывалась за кулисами.

Шекспир, которого ставил Алексей Дмитриевич Попов на сцене Театра Революции, был детищем тридцатых годов. Эпоха Возрождения открывалась в жестких контурах и гремящих противоречиях. Во внимание принимались интересы истории и классов — прихотливо-личное, слишком человеческое списывалось в убыток. Плотскому соответствовало не духовное, а интеллектуальное — диалектика Шекспира.

К постановке был принят новый перевод Анны Радловой за его отказ от «буржуазного», «сентиментального» Шекспира. Потеря поэтического дыхания, гибкости стиха не шла в счет.

Неистовому рационализму Попова был нужен этот косноязычный, выкрикивающий и задыхающийся Шекспир, в котором гремели и корчились диссонансы.

Алексей Дмитриевич Попов был одним из самых последовательных режиссеров; он умел провести свое ви́дение в жизнь с удивляющей дотошностью. Это свойство тем более редкое и поразительное, что Попов не был режиссером деспотического склада. Не был он и спокойным, уравновешенным человеком — скорее, нервным. Но он отличался, по-видимому, особым

суровым терпением к вспышкам актерского темперамента, к актерскому отчаянию и упрямству. Он умел дожидаться своего часа, не нарушая при этом график и почти укладываясь в намеченные сроки.

Работа с Алексеем Дмитриевичем не была для Бабановой тем безоглядным и полным счастьем, каким — даже в самые несчастливые дни ее — были репетиции Мейерхольда. Но это был театр, была настоящая *работа* — то, что она любила и ценила превыше всего на земле. Счастье редко бывает в настоящем — чаще оно понимается задним умом. Только потом она оценит несентиментальную доброжелательность Попова, веру в ее силы.

Пугал Шекспир, трагедия, громада текста. Она считала себя в лучшем случае лирико-комедийной актрисой и уговаривала Алексея Дмитриевича ставить — если уж так надо Шекспира — комедию «Укрощение строптивой» или «Много шума из ничего». «Экспериментом было то, что он (Попов. — *М. Т.*) назначил на роль Джульетты меня, определенно нешекспировскую актрису, — скажет она много лет спустя, — трактовка режиссера помогала осмыслить трагедию Шекспира в духе тех лет»[60]. В духе тех лет «тембровое и эмоциональное звучание» «Ромео и Джульетты» определялось как «оптимистическая трагедия»[61].

Но оптимизм ее полагали не в этическом смысле трагедии, а в том, что это «трагедия чужого класса» и «далекой исторической эпохи». Социологизирующий Театр Революции не мыслил классику иначе. И в этом, как во всей своей суровой, одноцветной, похожей больше на искус, чем на пестрый карнавал, практике этих лет, Попов был последователен до самоотверженности. Он был, если можно так сказать, взыскующим идеалистом своего материализма.

Зато у него была счастливая непочтительность к классике. Ромео до встречи с Джульеттой представлялся режиссеру бездельником, балбесом, от нечего делать слоняющимся и вздыхающим о Розалинде.

«Это очень типично для того времени — ходить по лесам, не спать, ахать, вздыхать. Загрузки у него, по-видимому, тогда никакой не было. Делать ему нечего было...

И Джульетта тоже хитрая стервочка (возглас: «ох!» — уж не бабановский ли? — *М. Т.*), великолепно усвоившая тактику непротивления родительской воле, великолепно ориентирующаяся в той семейной морали, в семейно-бытовых нормах подчинения детей родителям...

На скабрезность кормилицы... она с тонким знанием и пониманием остроумия военного порядка отвечает... она дитя своей эпохи, похабного елизаветинского времени...

Ромео тоже не дурак попохабничать с Меркуцио, а наряду с этим напускает на себя сонм тяжелых вздохов и ахов...

Дальше идет встреча... Начинается жестокая борьба с окружающей средой и внутри несомыми противоречиями. Этот трагический конфликт активизирует их волю, делает их серьезнее, активнее, мудрее, и начинают спадать покровы всех условностей, традиций, морали...»[62].

Бабанова и Астангов были странными партнерами. Она соглашалась в лучшем случае на комедию Шекспира, он мечтал о Гамлете. Друг о друге эти будущие веронские любовники думали мало. Может быть, поэтому в спектакле о любви окажется нехватка любви.

Астангова тянули к себе философические обертоны пылкого Ромео. Мария Ивановна, оказавшись перед громадой роли, взять которую штурмом, в лоб казалось ей невозможным, стала искать подступов к Джульетте со стороны

Ромео и Джульетта — М. Астангов и М. Бабанова. 1935 год

характерности. Приходилось хитрить с ролью, примериваться к ней так и эдак. Не обошла она своим цепким вниманием и «стервочку».

— Я думаю, что для этой роли Джульетте не надо бояться толстеть, — обронил как-то Попов, — она дочка Штрауха*. Она полна, весела, она на этом балу поет, танцует, работает как дочь Капулетти и в этом смысле блистает на балу, а не просто проходит и говорит: «Ах, вот и они-с» — и проплыла.

— Облаком, — тут же отозвалась Бабанова, подхватив какую-то свою, пока еще смутную мысль.

— В нашей работе и актерам и режиссерам нужно быть придирчивыми к тому, чтобы, где только возможно, в этих двух трагических любовниках искать тех кусков, которые тащат на смех, на хороший оскал зубов, на хороший тембр раската смеха — именно на этом актерском материале, — подталкивал Попов. — Возможность голубой интерпретации образа чрезвычайно большая.

— Материа́ла нет голубого. Я его не вижу.

— Голубая роль не в том смысле, что играть нечего, а в том, что есть где рассиропиться в лирику.

— Какая тут лирика, если с самого начала летят клочья? — огрызалась Бабанова.

Этот маленький кусочек уцелевшего в стенографической записи диалога режиссера и актрисы характерен и для хода мысли Попова и для въедливости Бабановой. Она ищет, что́ может унести из его предложений для себя — какое перышко, какую песчинку. Она не верит просто на слово не только режиссеру, но и Шекспиру. Ее трезвая актерская душа, не знающая стихийного порыва на вершину страсти и идущая к ней малыми ходами, галсами, как утлый парусник против ветра, противится самой возможности изобразить шквал внезапно налетевшего чувства.

«— Меня страшно смущает сцена первой встречи. Она очень неестественна, она скоропалительна. Шекспир делает ее, так сказать, без подъезда. Может быть, надо внести корректив пантомимического характера, что Ромео пришел за Розалиндой, что это действительно внезапная для Ромео встреча... Как бы это так театрально подать, чтобы, действительно, человек разбежался на одно, потом увидел другое и вдруг остановился», — осторожно прощупывает Бабанова. Мысль ее, однажды зацепившись за режиссерское «проплыла», царапается в каком-то собственном своем направлении, процарапывает свой ход к Джульетте.

И здесь она добирается наконец от «облака» до своей заветной мысли, догадывается вдруг о своей Джульетте, какой она могла бы ее понять, принять и сыграть:

«— Я считаю, что на балу можно показать Розалинду, которая плывет, как царица бала, как профессиональная итальянская красавица. На этом фоне вдруг появляется *мелкое, но более живое, которое останавливает глаз, потому что непохоже на общеизвестный тип красавицы*» (курсив мой. — *М. Т.*).

Это редкий, редчайший случай, когда можно заглянуть через щелочку оброненной фразы в тот странный, трудно доступный даже самым умным режиссерам механизм, который можно назвать высокопарно «творческой лабораторией» Бабановой. *Мелкое, но более живое* — меткий автопортрет, почти автошарж Бабановой. Чтобы принять на свои плечи тяжесть трагической роли,

* М. М. Штраух первоначально должен был играть Капулетти. — *М. Т.*

ей надо было с самого начала отличить себя от общепринятого, общеизвестного представления о трагическом. Она не была «героиней» и не хотела вступать в эту чуждую область. Природа ее обаяния была другая — оно было неотделимо от нелогичности ее музыкальных интонаций, от грациозной ее неуклюжести, от ее бескорыстного практицизма и своеволия — от всего, что составляло бабановский сценический образ, полукомедийный арсенал ее средств.

«— Меня смущает интеллектуальность Ромео и Джульетты, потому что это как-то делает их высокими фигурами, идеальными гармоническими людьми. А мне кажется, что их такими играть не надо. Они живые и грешные люди, и шершавые. Они только создают настоящее чувство.

Мне нравятся все те места, где я вижу шероховатости, вспыльчивость, грубость. Я это понимаю. Но когда я вижу очень хитрую, очень умную Джульетту, я чувствую, что я ее играть не хочу, она мне не нравится.

Как бы сочетать элементы таким образом, чтобы фигуры были менее гармоничные. Мне бы хотелось быть такой фигурой, которая нравится зрителю».

Нравиться зрителю для Бабановой значило — не быть «героиней», найти в Джульетте нелогичное, неожиданное, свое. «Я думаю, как мне преодолеть эту гладкость, шлифовку текста. Это многолепие. ...Что касается всего текста, то я не могу его принять, он мне во многом претит».

Это достаточно категорическое заявление в какой-то момент работы вовсе не случайно для Бабановой.

Не только жанр трагедии был ей не по плечу, но и просто количество текста, его пространство было ей велико, не по росту просторно. Игра для нее состояла из нюансов, тонкостей, на которые была она великая мастерица.

Выбирая Бабанову Джульеттой, Попов учитывал это. Ему нужна была ее способность превратить в мизансцену, в самостоятельное, значимое действие поворот головы, жест руки, взгляд.

Но это же было и камнем преткновения в их совместной работе. В блокноте Попова сохранилась черновая запись о необходимости равномерно распределять силы, играя Шекспира. В пример он приводит мучения Марии Ивановны в Джульетте: «...режиссеру приходится уговаривать: «Не надо, победит тот, кто меньше будет играть. Тот и придет к финишу» [63].

Попову нужны были от нее кульминации в общем движении спектакля, точки, пуанты. Бабановой, как всегда, нужно было тщательно отделать каждый шажок по сцене, взвесить каждый оттенок интонации.

А. Попов. Воспоминания и размышления о театре

«Даже обаяние по отношению к этой актрисе не является постоянным, устойчивым определением. Бабанова в жизни была очень нервна, производила впечатление человека «колючего», нелегкого в общении. На сцене же обаяние было следствием не только каких-то внутренних природных данных, но огромного творческого труда, отработанности всех движений, филигранности сценического рисунка.

Иногда, когда образ у Бабановой бывал уже близок к завершению (я помню, это было и в «Поэме о топоре»... и в шекспировской Джульетте), актеры, не занятые в спектакле, заходили на репетицию и не могли сдержать своего восторга: «Как обаятельна!»

А я, грешник, сидел и думал: «Вчера вы этого не сказали бы...» Вчера, полная мучений, она была не только не обаятельна, но даже неприятна. Оба-

яние, конечно, существовало в ней, как дар природы, но оно выходило на поверхность, расцветало только в результате большой филигранной работы»[64].

Спектакль был задуман Поповым как зрелище настолько грандиозное, насколько позволяла не слишком вместительная сцена и не слишком большие средства Театра Революции.

Прежний аскетизм конструкций Шлепянова должен был в этом богато, но не «оперно» костюмированном спектакле уступить новой, гораздо более нарядной, праздничной зрелищности наступившего времени «цветов на столе».

Цветы значились в смете «Ромео и Джульетты» в количестве 3000 шт., листья в количестве 20 000 шт. Смета была необычно обширна и непривычно велика для небогатого и долго чуждавшегося декоративности Театра Революции. В ней перечислялись помимо прочего 30 бокалов, 20 мечей настоящих и столько же бутафорских, одна веревочная лестница, одна лютня, 200 метров кружев, 1500 листов фанеры и 40 кг шурупов. Вся она составляла внушительную для скромного бюджета театра сумму в 199 706 р. 50 к. и «превышала промфинплан на 49 706 р. 50 к.».

«УМЗП

При сем препровождаем Вам смету на постановку пьесы «Ромео и Джульетта».

Сообщаем, что смета составлена на 199 706 р. 50 к. против 150 000 р., предусмотренных промфинпланом для этой постановки.

Смета составлена на материалы по твердым государственным ценам и в минимальном количестве...

Дирекция театра принимает меры к максимальной экономии, дабы вложиться в сумму, установленную промфинпланом... 2/III 1935 г.»[65].

Увы, смета с первого дня трещала по швам в самых неожиданных местах. Как это всегда бывает в театре, работа над спектаклем столько же состояла из мук творчества, сколько из преодоления неполадок, каждую минуту грозящих остановить на полном ходу тяжелую махину спектакля.

«Фанеротрест

Театр Революции в настоящее время... «Ромео и Джульетту» Шекспира... требует по плану ее оформления особой тщательности отделки и спецприспособлений... Фанера, отпускаемая в Москве... через Мосснабсбыт театру, исключительно 3 мм и плохого качества.

...Неполучение вышеуказанных материалов сорвет постановку пьесы «Ромео и Джульетта», которая является капитальной работой театра в нынешнем сезоне. 3/1 1935 г.».

«Госплан СССР

Театр Революции настоящим просит вас дать распоряжение Фанеротресту... 27/1 35 г.».

«Наркомлес СССР

...Разрешение о выдаче Фанеротрестом с 1-го Лесозавода... 27/1 35 г.»[66].

В театре творилось в это время то, что в приказе дирекции называлось «ударной работой». Может быть, никогда еще со времен Мейерхольда театр не отдавался так единому порыву, как в 1935 году, накануне премьеры «Ромео и Джульетты».

В архиве Театра Революции сохранились записи, как бы своеобразные репортажи с репетиций.

Репортаж с репетиции

«Бабанова осторожно движется по балкону, точно ощупью пробуя каждый шаг, каждый жест, каждый поворот головы... Мизансцены примеряются и строго выверяются в этой лиричнейшей сцене трагедии десятки раз — как в технической лаборатории.

Вслух сама с собой, с режиссером А. Д. Поповым, со своим партнером, с И. Шлепяновым Джульетта обсуждает каждую деталь, каждый возможный вариант своего положения... Наконец окончательная позиция найдена. Алексей Дмитриевич удовлетворенно ударяет в ладоши, начинается репетиция следующей сцены».

Постановку трагедии Шекспира решено было посвятить Ленинскому комсомолу. Обратились в ЦК комсомола и получили согласие. За кулисами был установлен комсомольский пост по спектаклю «Ромео и Джульетта». Комсомольский пост был полон рвения, нелицеприятен и, в случае чего, одергивал самого́ главного режиссера — театр выпускал ударную плавку, то бишь постановку.

Репортаж с репетиции

«Сцена бала. ...А. Д. Попов... безостановочно носится от режиссерского пульта на сцену и обратно, показывая каждому, как нужно двигаться, как стоять, как останавливаться. Он ритмически «на счет» членит игру каждого персонажа» [67].

Протокол комсомольского поста

«7/III назначенный в 11.30 «Бал» начали на 18 мин. позже.

Совещание после звонка у режиссерского столика... Комсомольский пост находит совещание за режиссерским столом после звонка недопустимым фактом, урезывающим время от репетиции.

Тов. Зубцову (директор. — *М. Т.*) — заставить столовую во время перерыва быстро обслуживать участников репетиции...

Товарищи актеры!.. Все споры и недовольства разрешайте до начала репетиций и после них. Нужно экономить время!» [68]

Репортаж с репетиции

«Изыскания над макетом постановки начались одновременно с предварительной работой над стихом. В разработке эскизов костюмов художники сильно «шекспиризировали», как они шутливо выражаются, то есть они много взяли от... елизаветинской эпохи Англии».

А в то время как художники «шекспиризировали» и за кулисами счет шел на минуты, дирекции приходилось выдерживать очередную титаническую баталию — на этот раз за шелк для тента.

А. Попов. Воспоминания и размышления о театре

«...У меня возникло начало и завершение будущего спектакля.

Темно... В оркестре звучит трагическая монументальная тема, постепенно переходящая в ясную романтическую неумирающую тему любви Ромео и Джульетты.

В темноте давно раскрылся занавес... На сцене — бесформенная груда каких-то строений под покровом цвета ржавой крови. Это покров трехсотлетней давности, лежащий на творении Шекспира, который сегодня мы хотим поднять.

Вот он пошел вверх, его подкладка стала постоянным голубым тентом и одновременно небом спектакля. ...

Начался спектакль о великой, неистребимой силе любви... И пришел к своему трагическому финалу.

Фамильный склеп Капулетти... Лежат мертвые Ромео и Джульетта... Торчит меж каменных плит одинокая шпага. И на все это снова ложится тяжелый пурпурный покров...

Спектакль окончен, а песнь торжествующей любви Ромео и Джульетты вошла в жизнь советской молодежи...»[69].

«Ромео и Джульетта». Сцена в склепе

«Управляющему Шелкосбытом

Согласно выделенного фонда НКВТ на 1-й квартал 1935 года Вами был выдан наряд на отпуск нам шелка на сумму р. 3000 с 1 базы при фабрике «Красная Роза».

...4/III с. г. база отпустила просимый товар, но каково было удивление театра, когда, развернув куски, оказалось, что 5 кусков, 200 м — те, которые нужны по разверстке, а 3 куска — 127 м — темнее.

Немедленно мы обратились на базу об обмене 3-х кусков, но было отказано. Вторично обратились к базе в лице Зам. Управляющего базой... каковой также отказал, мотивируя тем, что «бухгалтерии придется сторнировать счета, и вообще возня». Театр вынужден заявить протест на подобное отношение... забывая, что материал, отпущенный на тент, будет смотреть широкая масса, и разная расцветка есть насмешка над шелковой промышленностью, не умеющей стандировать цвета, и является недопустимым браком для театра.

На основании вышеизложенного просим Вас предложить базе немедленно обменить 3 куска на необходимую расцветку не позднее 23/III, ибо 25 марта начинается монтировка пьесы».

Протокол комсомольского поста

«Товарищи! Премьера 23 апреля! Всем злостным нарушителям дисциплины и комсомольцам в первую голову Комсомольский пост выносит общественное порицание!»

«19/III «Плач Ромео» — опоздал Астангов на 23 минуты.

20/III «Первый сад» — опоздала Бабанова на 45 минут (не рассмотрела расписания)».

Репортаж с репетиции 19 марта

«Когда постановщик А. Д. Попов ударом в ладоши останавливает Джульетту, уже погружающуюся в смертный сон, для того, чтобы еще раз и еще раз прорепетировать положение рук, наклон головы Бабановой, — в это время в женской костюмерной делаются последние стежки на белом с парчою подвенечном платье юной невесты; а в столярной мастерской вколачиваются последние гвозди в гробы, которыми будет уставлена лестница финальной сцены в склепе Капулетти.

Торопясь во время перерыва в театральную столовую, актеры перебрасываются шутливыми репликами:

— Конечно, нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте! Но и у нас в театре еще не было такого напряженного состояния труда и ожидания, как во время работы над этой драматизированной повестью Шекспира!»[70]

Протокол комсомольского поста

«23/III. Сцену «Разлука» прогнали один раз, после чего был долгий разговор, продлившийся 1 ч. 20 мин., благодаря чему была сорвана репетиция... Мы считаем, что за срыв репетиции 23/III несет ответственность А. Д. Попов, допустивший... обсуждение по поводу репетируемой картины.

...Комсомольский пост ставит в вину бригадиру, присутствовавшему на данной репетиции и не сумевшему прекратить разговоры».

Михаил Федорович Астангов, репетировавший роль Ромео, вспоминал впоследствии с запоздалым раскаянием, сколь неудачно распорядилась им судьба в этот решающий для театра год. Ему предложили выигрышную роль Кости-Капитана в кинофильме «Заключенные» по сценарию Погодина.

«За зиму 1934/35 года... я был занят в 42 ночных съемках. А если еще учесть, что вечерних спектаклей у меня было не менее 18—20, то легко себе представить, в каком «творческом состоянии» я являлся на репетиции к Алексею Дмитриевичу.

Зашоренный и замученный, я недостаточно ясно представлял себе, как я отравлял и разлагал атмосферу репетиций, как все это угнетающе действовало на Алексея Дмитриевича».

А тут еще перед самыми монтировками оказалось, что шелка опять не хватает, ибо «расчет шел из ширины 90 см, а оказалось 75 см».

В воспоминаниях Астангова отразилась усталость, депрессия Попова на этих последних репетициях перед премьерой. Он передает свои режиссерские полномочия Шлепянову и решается уйти из Театра Революции, где прошли пять яростных и плодотворных лет его жизни.

«Запоздалая горечь мне часто напоминает, как после одного из прогонов, сознавая свою вину, я бегу по Собиновскому переулку за ссутулившимся и быстро

В поисках Джульетты. Зарисовки С. Лобанова разных лет

удаляющимся Алексеем Дмитриевичем. «Вы мне ничего не скажете?» — говорю я. «А что теперь говорить!» — следует ответ. И на двадцать лет наши отношения прервались»[71].

Все это, вместе взятое, — хлопоты о фанере и о шелке, организационные неполадки и творческие муки, нехватка времени, столкновение человеческих натур, единство замысла и мелочь приспособлений — и есть театр. А «ударная работа», «комсомольский пост» — есть еще и Театр Революции, год 1935-й.

Когда спектакль выйдет, о нем будет сказано: «Тов. Косарев отметил, что трагедия «Ромео и Джульетта» поставлена Театром Революции по прямому социальному заказу комсомола и идет в плане ознакомления молодежи с лучшими образцами мировой культуры»[72].

Когда 11 мая, под самый конец сезона, состоялась с некоторым опозданием премьера, одна из газет приветствовала спектакль словами: «Одна за другой вступают в строй новые шекспировские постановки»[73] — так писали в те годы о домнах и мартенах. «Ударная плавка» была выдана. Театр сварил свою «нержавеющую сталь».

У Марии Ивановны сохранился бог весть откуда вырезанный абзац из статьи, привлекший ее именем Мейерхольда. «Я не видел Бабановой в роли Джульетты, — говорит мельком тов. Мейерхольд, — но я не удивлюсь, если прочту отрицательную рецензию об ее игре. Это будет вина не ее, а тех авторов, которых она играла; они давали пьесы, в которых ее дарование не могло шлифоваться». Как будто бы Бабанова сама выбирала авторов, которых играла!

К счастью, брошенное мельком «если» Мейерхольда не оправдалось. Рецензии были «положительные». Но не без упреков. Была прежняя растроганность — не было прежней бесспорности.

Театр отличается от прочих искусств своею сиюминутностью. В любом виде творчества возможен «неведомый шедевр» — только не на сцене. Бывает «преждевременная» музыка — ее исполнят и поймут потом. Возможна не понятая своим временем проза, не говоря уж о живописи. Актер, вышедший «до звезды», просто-напросто сгинет, не оставив по себе следа. Удача Бабановой была в том, что она выбежала на подмостки в свой день и час.

Теперь она переставала быть главной актрисой времени. В эпоху массовых песен, физкультурных парадов, девушек-парашютисток, когда иные черты ее облика были размножены действительностью, сама она все больше становилась редкостью, раритетом, драгоценностью советской сцены.

Эта практически и стихийно сложившаяся к середине тридцатых ситуация очень полно выразила себя в том восторженном полупризнании, которым встретила бабановскую Джульетту критика. Эрудиты оценивали новизну этой Джульетты в истории мирового театра.

А. Гвоздев. На спектаклях Театра Революции

«...Нежность и детскость чувства, соединенные с живой мыслью, с умом, быстро освещающим жизненный путь на опасных его поворотах, а главное — способность стремительно опрокидывать чувства и мысли в действие, бесстрашие и решительность поступков — вот что нарисовано прежде всего в образе, созданном артисткой. ...Таким путем снимается сентиментализм, нависший над обликом Джульетты в истории буржуазного театра» [74].

Ревнители дня сегодняшнего восхищались, но полного удовлетворения не чувствовали. Эту точку зрения сформулировал все тот же Юзовский в большой статье, озаглавленной «Джульетта»*. Как Аксенов сохранил нам облик Бабановой в гармонии с временем, так Юзовский диагностировал наметившуюся трещину. Он нарисовал портрет актрисы на фоне требований эпохи, принимая их, впрочем, как это часто бывает, за требования Шекспира. Он думал, что говорит от имени Шекспира, а между тем говорил от имени Юзовского 1935 года.

Ю. Юзовский. «Ромео и Джульетта»

«Слышен знаменитый бабановский голос. Шумные аплодисменты. Джульетта. Она выпорхнула с развевающейся воздушно-белой вышивкой в руках, как бы символизирующей ее одухотворенную и невинную юность, ее беззащитность перед грозной жизнью, которая так скоро сомнет ее.

Беззащитность? Здесь, впрочем, требуется оговорка. Она как будто порхает, чуть-чуть касаясь земли. Но это только кажется.

...Много здесь лукавства у Бабановой, совершенно бессознательного, впрочем, как бы послушание и в то же время непослушание, возможность этого непослушания. ...Она очень нежна, но сквозь эту нежность она как бы бросает один-другой трезвый взгляд...

«Мой милый Монтегю, будь верен» — эти слова надо произнести нежно, влюбленно и как бы с некоторым жалобным опасением. Бабанова и произносит нежно и влюбленно, но в ее интонациях чувствуется, так сказать, кончик указательного пальца, которым она помахивает по адресу Ромео: «ты смотри у меня».

...Есть этот «практический» дух и «эгоизм» у Маши и у Полиньки, и у Колокольчиковой, и у Джульетты, но... в нем есть разоружающая детская непосредственность. ...От бабановской героини можно всегда ждать всяких неожиданностей, которые при всей их немотивированности, с точки зрения обычного житейского порядка вещей, совершенно естественны.

...В этом смысле все героини, созданные Бабановой, даже те, которые с «хитринкой», с «лукавством», с «себе на уме», всегда поразительно честные, потому что весь механизм этого «себе на уме» открыт и виден каждому. ...

* Статья существует в расширенном варианте — «Ромео и Джульетта», Шекспир, Театр Революции». Здесь и далее цитируется этот вариант [75]

В этом секрет дарования Бабановой, секрет ее обаяния, обаятельности всех ее героинь, от Марьи Антоновны до Джульетты. «Честность» составляет очень важное свойство ее дарования. Ее героиня органически не выносит фальши» [76].

Это был очень точный портрет Бабановой в переломное для нее время. Но дальше — так же как в погодинской пьесе «После бала» — начинались «ножницы». Критик требовал от героини Бабановой созревания — физического и духовного — в приуготовление к героическому акту, а она упорствовала и не хотела взрослеть. Она предпочитала со свойственной ей честностью принять тяжесть трагических событий на полудетскую, не подготовленную к ним душу, нежели на одну секунду притвориться не тем, что она есть: взрослой женщиной, страстной любовницей. Наверное, монументальной постановке Попова более подошла бы героическая Джульетта. Но он тоже предпочитал проявлять упорство: пусть лучше будет такая — не вышедшая из отрочества, своенравная, ни на кого не похожая Джульетта, чем нечто правильно-героическое, но среднее. Пусть лучше будет этот недостаточно влюбленный, философический, гамлетизирующий Ромео — Астангов, чем нечто средне-пылкое. Пусть полуудача, даже пусть честная неудача на трудном пути, чем бойкая легковесная удача, считал Попов.

Зарисовки С. Лобанова

Ю. Юзовский. «Ромео и Джульетта»

«Среди этих событий произошло очень важное событие в жизни Джульетты, на ее пути к тому героическому решению, которое звучит в словах, обращенных к Лаврентию*: «В словах будь краток, умереть хочу». Какое же это событие? Джульетта готовится стать женщиной. Джульетта стала женщиной. ...

Процесс созревания страсти... в трагедии играет важнейшую роль. Это освобождение страстей из оков младенчества, где они еще дремали, эта игра, буря страстей, переполняющих Джульетту... как бы должны подвинуть ее на еще большую высоту проявления ее душевных сил — к той героической вершине, когда она сознательно и свободно решает: «умереть хочу». ...

Но бабановская Джульетта как бы боялась этого перелома, сопротивлялась и не допускала, чтоб кровь из «робкой» становилась «дикой» [77].

Впрочем, то, что сделала Бабанова в трудах и мучениях из Джульетты, было бы неправильно назвать полуудачей — это был редкий на театре случай *преждевременной роли*. Таких казусов в жизни Марии Ивановны будет два: Джульетта и Лариса из «Бесприданницы».

Пройдет тридцать лет, и «сердитое» поколение шестидесятых годов, отринув героическую позу (как годы тридцатые отринули позу сентиментальную), приведет на сцену вереницу Джульетт-девочек, до времени принужденных к взрослым поступкам. Так сыграет Джульетту прекрасная английская актриса Дороти Тьютин.

Бабановская Джульетта, разумеется, отличалась от некрасивой и не прихорашивающейся, сердитой и даже злой героини Тьютин. В том числе в сторону внешней благонравности. Джульетты шестидесятых годов станут резче — резкими до цинизма — в своем протесте. Но женская зрелость здесь ни при чем.

Впрочем, до этого еще далеко. Неблизко даже до войны, которая одним махом упразднит все блистательные аргументы о созревании и буре страстей, необходимых для подвига. Подвиги совершать и просто взрослеть до времени придется вчерашним юнцам и школьницам.

Именно в это время бабановская Джульетта обнаружит свой настоящий смысл. Пока эта Джульетта кажется странной — причудой ее особой артистической природы.

По прежним ролям Бабанова знала, что мир не щадит детей. Мир жесток. Но и у самых хрупких может достать сил достойно встретить роковое мгновение, не приподнимаясь на героические цыпочки. Недаром ее Джульетта была сестрой китайчонка-боя и маленького русского парижанина Гоги.

Ю. Юзовский. «Ромео и Джульетта»

«И вот финал. Нет, она не «бросается» навстречу Тибальду с пылающим «Остановись!!». Но она не отступает, ведь: «Я слишком влюблена, мой милый Монтегю»; она безжизненно падает между ними, между Ромео и Тибальдом, как *жертва*» [78]

* Непривычная транскрипция шекспировских имен (Лоренцо — Лаврентий, Монтекки — Монтегю и т. д.) заимствована Юзовским из перевода Радловой. — *М. Т.*

Да, эта Джульетта была не героиней «с пылающим «Остановись!!», а жертвой, как вечно становятся жертвами вражды — социальной, расовой, классовой, семейной, личной — дети жестокого мира. Но инстинктивная и преждевременная правота актрисы станет очевидна лишь десятилетие спустя, после войны. Пока же критик, выступающий от имени 1935 года, кажется правым даже самой Джульетте.

1935 год, середина десятилетия. Время, перед тем как вступить в предвоенную эпоху, словно на мгновение расслабляет мускулы. Жизнь становится полегче, побогаче.

25 сентября будет опубликовано Постановление СНК СССР и ЦК ВКП (б) о снижении цен на хлеб и отмене карточек на мясо, рыбу, сахар, жиры и картофель. А с 1 января были отменены карточки на хлеб.

14 ноября будет объявлено о самоликвидации Всесоюзного объединения «Торгсин» с 1 февраля 1936 года.

29 декабря Постановлением ЦИК и СНК СССР отменены ограничения, связанные с социальным происхождением, при поступлении в высшие учебные заведения.

15 мая вступит в строй первая очередь Московского метрополитена.

10 июля будет опубликовано постановление СНК СССР и ЦК ВКП (б) «О генеральном плане реконструкции города Москвы». После нескольких лет страстных дискуссий, сотрясавших архитектурную общественность, конструктивизм в архитектуре так же отойдет в область преданий, как и на сцене. В порядок дня станет классическое наследие.

Несколько фактов из области науки и искусства.

В марте откроется Первая Всесоюзная конференция по вопросам применения реактивных летательных аппаратов для освоения стратосферы. С докладом выступит С. П. Королев.

В сентябре будет издано постановление ЦИК и СНК СССР «Об увековечении памяти К. Э. Циолковского».

В марте сессия Академии наук утвердит организацию Института физических проблем (директор — П. Л. Капица).

В роли Джульетты. Возобновление 1948 года

В мае состоится Всесоюзная конференция по телемеханике и автоматике.

В начале января будет отпразднован 20-летний юбилей Камерного театра.

12 января состоится первый показ экспериментальной цветной кинопрограммы.

19 января произойдет знаменательная для Театра Революции встреча А. Д. Попова с секретарем ЦК ВЛКСМ А. В. Косаревым.

25 января в Ленинграде, в Малом оперном театре, состоится премьера «Пиковой дамы» в постановке Вс. Мейерхольда.

В январе начнет выходить журнал «Советский театр».

Будет сыграна премьера пьесы Н. Погодина «Аристократы» в Реалистическом театре (постановка Н. Охлопкова).

4 февраля будет принято постановление СНК СССР «Об улучшении жилищных условий советских художников и скульпторов».

В феврале состоится первый в СССР международный кинофестиваль. Первая премия будет присуждена «Ленфильму» за «Чапаева», «Юность Максима» и «Крестьян».

В марте в Ленинграде будет открыт Новый ТЮЗ.

В апреле откроется выставка мастеров советского фотоискусства (представлено больше пятисот фотографий).

В мае начнет свою работу передачей трагедии Софокла «Царь Эдип» Героический радиотеатр в Ленинграде.

В июне там же откроется фестиваль искусств, организованный ВОКС и «Интуристом».

21—25 июня в Париже пройдет первый Международный конгресс писателей в защиту культуры, в котором примет участие советская делегация.

В июле в Государственной Третьяковской галерее откроется отдел советского искусства.

В октябре будет транслироваться первый звуковой «теле-кинофильм», созданный в лаборатории «Союзкинохроники».

10 октября состоится премьера пьесы М. Горького «Враги» в МХАТе.

22 октября — премьера оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» в Малом оперном театре в Ленинграде.

В ноябре выйдет фильм А. Довженко «Аэроград».

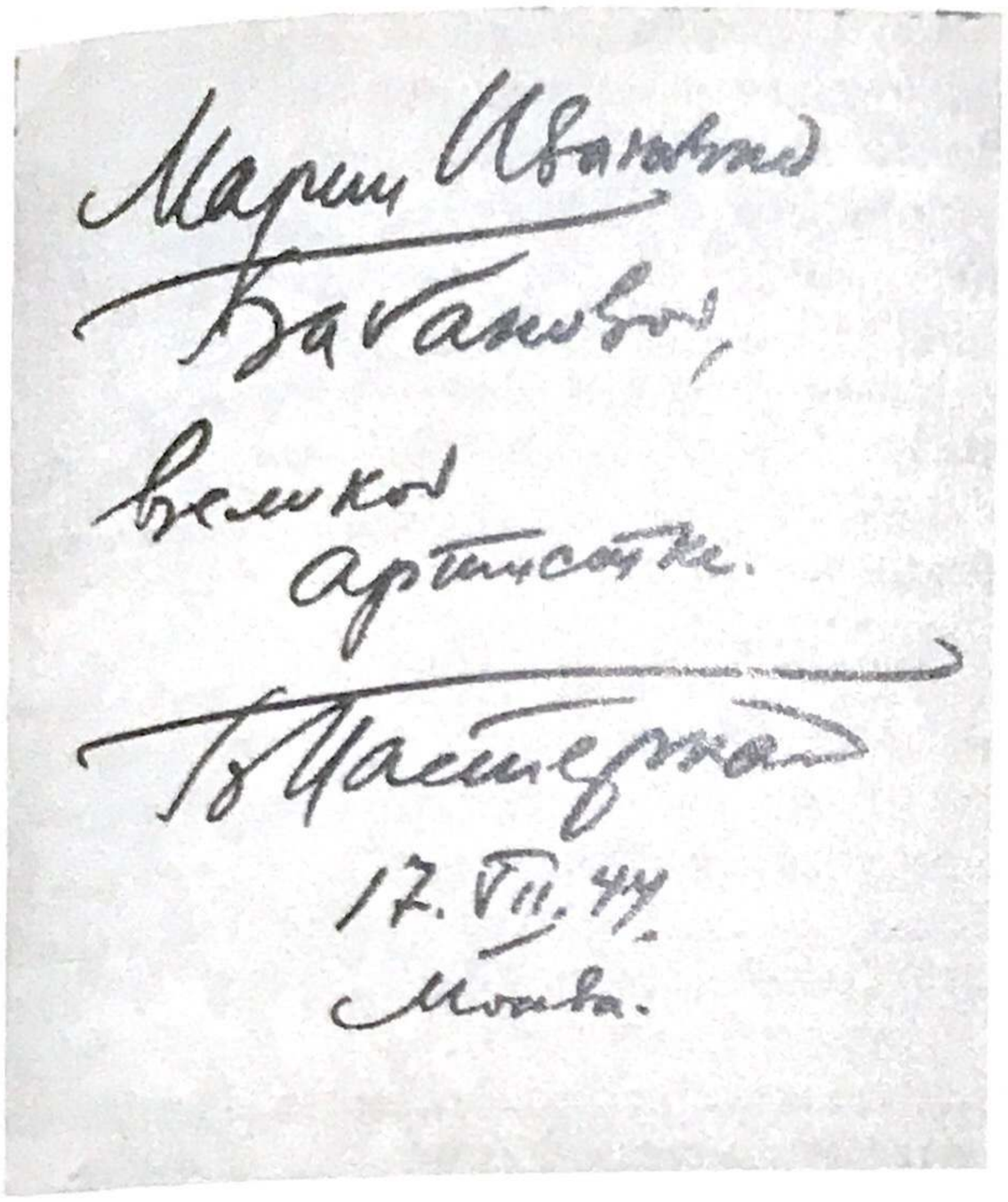
20 ноября состоится премьера пьесы А. Афиногенова «Далекое» в Театре имени Вахтангова с Б. Щукиным в главной роли.

В декабре Постановлением ЦИК СССР будет учрежден Всесоюзный Пушкинский комитет в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина.

Любимыми песнями года будут песни из фильма «Веселые ребята» (вышел в декабре 1934 года): «Сердце, тебе не хочется покоя» и «Легко на сердце от песни веселой».

В числе прочих событий большей и меньшей важности в ноябре состоялась и первая научно-творческая конференция, посвященная сценическому истолкованию произведений Шекспира.

1935 год был действительно на редкость «шекспировским». Только что перед Театром Революции та же трагедия была разыграна в Ленинграде в постановке Радлова со Смирновым и Сошальской в главных ролях. Спектакль более отвечал представлению о героическом Шекспире, славящем силу раскрепощенных чувств, но он оказался и менее долговечен и менее значителен, чем негармоничный спектакль А. Д. Попова.



Гораздо значительнее была другая постановка С. Радлова, осуществленная им в Москве, на сцене Государственного еврейского театра, — «Король Лир» с С. Михоэлсом в заглавной роли и В. Зускиным в роли шута. Советская сцена тридцатых годов, богатая Шекспиром, не знает другого спектакля, столь нетрадиционного, пронзительно нового, как «Король Лир». Покров трехсотлетней давности был действительно содран, и в старой трагедии обнажилась, как нерв в больном зубе, голая, корчащаяся в муках познания, страдающая и безжалостная человеческая мысль. Сказочное и одновременно суровое оформление А. Тышлера, напоминающее и о шекспировском «Глобусе» и о бродячих актерах, метафорическое, образное, свободное от некоторой излишней добросовестности шлепяновского Ренессанса, делало новизну еще разительнее. Чаемый интеллектуализм Шекспира был достигнут сразу в высшей точке. Он взывал к простой человечности, которая в мире все больше убывала.

На фоне этой разительной, сполна реализованной новизны дискуссионная Джульетта Бабановой казалась эскизом, наброском неизведанных возможностей роли.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Ну, что «Ромео» я провалила, это вы мне поверьте...

Нет, нет и нет. Это было, есть и будет мое твердое убеждение. Мне уже столько лет, что я могу это сказать. Я всегда знала, что это не моя роль, и всегда не верила, только пожимала плечами. Ну как верить критике? Как я могу им верить, когда они это восхваляют? А это плохо...

Я ведь знаю, когда я плохо играю, — я всегда это знаю. Сошлюсь даже на один авторитет. Морозов, шекспировед, известный вам, который обо мне вначале был очень неважного мнения.

Через несколько лет — года два или три, когда я немножко обыгралась, нас пригласили в Калинин, кажется. Лекция, а потом сцены. Мы поехали: Морозов, Лукьянов (он уже играл Ромео) и я. Мы сыграли все драматические сцены.

— Композицию?

Да, композицию.

Вдруг Морозов мне говорит: «А вы стали хорошо играть. Я очень рад».

Надпись Бориса Леонидовича Пастернака на книге «Ромео и Джульетта», подаренной им Бабановой. Сыграть трагедию в его переводе ей не удалось

И всю дорогу со мной разговаривал и смотрел на меня добрыми глазами. У меня полегчало на душе. Но это прошло года два или три. Может быть, я немножко обтесалась, что ли. Потому что вначале я очень декламировала, пела, на голосе своем играла и ничего не чувствовала, честно говоря... Я не умею трагедию играть. Никогда не хотела и не умела, и это остается при мне. Я не считаю эту роль в своей кошелке. Мало, правда, есть ролей, которые кажутся мне хоть как-то приличными, так что вам приходится причислять к ним Джульетту, я понимаю. Потому что иначе и писать-то не о чем...».

Ступая по следам легенды Марии Ивановны Бабановой, пытаясь проникнуть в ее внутренние извилистые ходы к роли, я не раз ловила себя на мысли: как несправедливо, что ей не суждено было ни разу сыграть детей Достоевского. Пройдут годы, и на исходе своей творческой жизни она прикоснется к этой детской теме в совсем вроде бы неподходящей для этого роли страстной прожектерши, уездного Наполеона, Марьи Александровны Москалевой. Но это когда еще!

Между тем не было другой актрисы, столь способной вернуть Нелли из «Униженных и оскорбленных»* или Неточке Незвановой сквозь весь ужас их покалеченного детства его первозданную прелесть. И уж, конечно, никогда не было и не будет другой исполнительницы, всем своим существом предназначенной, чтобы передать чистоту души и наивный эгоизм, ранящую честность и невинное кокетство — всю эту полудетскую, еще только пробуждающуюся для чувств деятельность души Вареньки из «Бедных людей» или Настеньки из «Белых ночей». Но у нее никогда не было того, что необходимо каждой актрисе такого масштаба: своего театра. Сполна получив все преимущества актрисы нового времени, отринув в прошлое стесняющую власть «поклонников» над «талантами», «исканья старых богачей и молодых нахалов, куплеты бледных рифмачей и вздохи театралов», получив равноправие и независимость, она утратила одно: роли.

Она честно и преданно работала для театра, который использовал ее талант в своих, быть может и высоких, целях. Два раза в месяц подходила к окошечку кассы за зарплатой, получала «заборные книжки», продовольственные карточки высших категорий, ее «прикрепляли к ширпотребу», — она не развозила бенефисные билеты, не улыбалась искательно сытым рожам. Даже ее долгая женская неразбуженность, инфантильность, обнаружившаяся в Джульетте, могут быть истолкованы в социально-символическом смысле: она никогда не зависела от прихотей мужского темперамента.

Но никому никогда со дня ее первого появления на сцене не пришло в голову не *ее использовать* в очередном спектакле — ее данные, ее талант, ее легенду, — а поставить спектакль *для нее* — для ее данных, таланта, легенды.

Драматурги еще не раз будут писать для нее роли. Появятся на режиссерском безвластии даже «бенефисные» спектакли. Но навсегда эта первая принцесса советского театра останется Золушкой при собственном таланте.

...Пройдут годы, и однажды Мария Ивановна получит из Праги открытку с изображением барочной залы, где из ложи вылезает пестрый Арлекин, на

* Ее замечательно сыграла другая большая актриса — С. В. Гиацинтова на сцене МХАТ 2-го.

балконах в окружении кавалеров кокетничают красавицы, музыканты играют на лютнях, а в глубину уходит анфилада пышных зал с нарядной толпой. На открытке будет написано:

«СССР Москва, ул. Герцена, Театр имени Маяковского.
Марии Ивановне Бабановой.

Дорогая Мария Ивановна!
Приветствую Вас из Праги!
Увидел в натуре вот такую залу — маскарад, где написанные фигуры вываливаются в зал, и вспомнил наших «Ромео и Джульетту». Захотелось Вас приветствовать. Как-то Вы живы? Крепко жму Вашу руку. Попов» [79].

Мария Ивановна откликнулась на эту весточку из прошлого неожиданно взволнованным письмом.

«Глубоко почитаемый и неизменно дорогой Алексей Дмитриевич!
Не могу Вам сказать, до чего была счастлива получить от Вас открыточку — знак того, что Вы меня помните и помните по-хорошему.

Я очень часто вспоминаю время работы с Вами и всегда мучаюсь от мысли, что не умела, да и до сих пор не умею дать понять тем людям, к которым я отношусь особенно хорошо и высоко, если можно так сказать, не умею дать понять это свое особенное отношение. И мне хотелось бы, хоть и с таким безумным опозданием, — чтобы Вы знали, что в моей актерской жизни Вы были единственным режиссером и человеком, к которому у меня громадное чувство благодарности, который меня научил многому, иногда, может быть, и сам не все об этом зная, и который дал мне гораздо больше, чем он об этом думает. Поверьте, что все это правда, простая и мудрая человеческая правда, а не актерская преувеличенная манера, которую я очень не люблю в своих товарищах по профессии и которую стараюсь изгонять из своей практики. Мне очень было бы нужно и дорого, чтобы Вы поняли меня так, как оно есть на самом деле.

Если бы в жизни могли еще произойти чудеса и мне посчастливилось бы встретиться с Вами в театре — Вы смогли бы в этом убедиться. Ну, вот, простите за сентименты, их в свое время мы очень старались выбросить из своей жизни, но вдруг оказалось, что без этих вещей жить скучно и не хочется. Да здравствуют здоровые и искренние сентименты.

Крепко-крепко Вас обнимаю, дорогой Алексей Дмитриевич, если позволите, и очень радуюсь, что Вы видите замечательный, чудесный город Прагу, в который мы все влюбились, когда были с гастролями в Чехословакии.

Всегда Ваша М. Бабанова» [80].

Лиризм и грусть этого письма относились столько же к счастливому молодому прошлому, сколько к несчастливому настоящему. Из отдаления времени было видно, сколь радостны были в действительности даже мучения творческого содружества с Поповым, как интересны и богаты были эти короткие и длинные пять лет: 1930—1935-й.

После «Ромео и Джульетты» Попов из Театра Революции ушел.

Глава V

Три этюда о любви

Помню, это было... Нет, честно говоря, не знаю, в котором это было году. Знаю только, что это было после войны, что я была студенткой театрального института. Муж мой, Борис Медведев, повел меня на «Собаку на сене». Разумеется, я видела ее и прежде. Но он был старше и принадлежал к славному поколению московских театралов, которые еще до войны знали «Собаку» наизусть.

Для меня Бабанова была живой легендой. Куда более таинственной, чем актеры любимого нами МХАТа, которых мы не боялись и которые в свою очередь — и не кто-нибудь, а сам Василий Иванович Качалов! — охотно беседовали с нами, прогуливаясь по улице Горького.

На лекциях профессора Бориса Владимировича Алперса мы слышали о днях «Великодушного рогоносца», о золотоволосой Стелле, о мелодрамах Файко, о мальчике Гоге и о Бабановой. Это была история — почти такая же далекая, как Павел Мочалов или Вера Федоровна Комиссаржевская, и в моем воображении она мало вязалась с прославленной актрисой, которая по вечерам тут же, на углу нашего Собиновского (бывшего Малого Кисловского) переулка, где помещается ГИТИС, блистательно играла «Собаку на сене».

Пробегая мимо театра несколько раз на дню, я никогда не встречала ее. И вот я иду знакомиться с Бабановой.

Она вышла одна из актерского подъезда. У подъезда топталась толпа поклонниц (теперь у театральных подъездов их куда меньше, зато они больше знакомы с актерами), но никто почему-то не решился к ней подойти. Она пошла быстро, четко стуча каблучками по тротуару. Одна. Мы догнали ее почти у Никитских ворот. Было холодно. Мария Ивановна улыбнулась нам приветливо и отчужденно, сказала что-то приветливое своим неправдоподобно мелодичным голосом.

Она не была похожа на актрису, которая только что ошеломляла воображение каскадом причудливых и отчетливых переходов настроения, модуляциями знаменитого голоса, серебряным блеском своей капризно-строгой игры.

Овации и восторженные вызовы не оставили на ней следа растроганности или облегченной усталости. Просто — лицо ее опустело. Это было сто раз знакомое лицо актрисы в привычной рамке светлых кудрей под черной шапочкой-гномиком и чужое лицо незнакомой женщины, невпопад остановленной на улице. Она хотела остаться одна, и мы оставили ее одну. Каблучки снова отчетливо застучали по холодному асфальту.

Во второй половине тридца-
тых

Если бы я знала тогда, что когда-нибудь буду сидеть в читальном зале Центрального государственного архива, перебирая старые бумаги, отыскивая в них ее судьбу. Если бы вообще человек мог что-нибудь знать наперед...

Но молодость опрометчива и непредусмотрительна. Не уцелели у меня записи, сделанные тогда же на «Собаке». Запропастилась куда-то и курсовая работа о «Сыновьях трех рек», где Мария Ивановна сыграла одну из отточенных своих миниатюр — француженку Мари. Осталась лишь несовершенная человеческая память о блестящей Диане де Бельфлёр, которую Мария Ивановна играла уже с десяток лет и много сотен раз.

...Только что была неурочная суматоха во владениях графини; только что, выбежав из своих покоев с фонарем, в дезабилье, раздавала она приказания и рассылала слуг, чтобы схватить незваного ночного визитера. Но оказалось, что это ее же секретарь Теодоро пробирался от ее же служанки Марселы. И вот графиня, едва пообещав Марселе свое покровительство в любви, обнаруживает в себе род недуга — странную ревность к Теодоро, — быть может, первого гонца более сильного чувства...

Можно, разумеется, сыграть графиню де Бельфлёр коварной особой — ведь она использует доверчивость Марселы ей во вред. Но это было бы не в традициях русской сцены. Можно увидеть в ней любящую и страдающую женщину — это вполне в традициях русской сцены, но не в духе комедии интриги. Или наоборот — взбалмошную участницу комедии интриги, где две соперницы не могут поделить нестойкого возлюбленного. Можно было играть ее безрассудно-пылкой испанкой, хотя Лопе де Вега отнес действие в Неаполь.

Бабановская Диана никого ни с кем не делила. Она не была ни коварной интриганкой, ни безумной от любви. Так же чужды были ей безумства страсти. Не слишком обременяли ее и сословные предрассудки, хотя была она графиней с головы до ног. Ревность, которая то и дело взнуздывала ее нежную симпатию к Теодоро, была не столько ревностью к Марселе, сколько к самому чувству, которое влекло их друг к другу мимо нее, Дианы. Гордость, которая обуздывала ее проснувшуюся нежность, была ее личной, женской, а не дворянской гордостью. Она желала обладать и страшилась заплатить за обладание своей «постылой свободой». Она была в точном смысле слова «собакой на сене».

При неожиданности внешнего облика — один из критиков написал, впрочем, о бабановской Диане как об итальянской аристократке, белокурой неаполитанке с полотен Пьетро Лонги — были у Бабановой свои преимущества для роли Дианы. Пьеса была стихотворной, а она, как мало кто на русской сцене, владела стихом. Интрига зиждилась на прихотливой смене чувств сиятельной графини, а уж кто, как не она, умел сквозь прозрачную четкость жеста и интонации показать тончайшие переходы настроения и держать цезуру в любой путанице чувств и мыслей.

В бабановской Диане была бездна этих оттенков и тысяча способов их выражения: неожиданно обласканных голосом словечек; сорвавшихся с руки жестов; спиральных поворотов настроения; взрывов нежности и ярости, вскипающих холодной и колючей пеной, как прозрачный бокал шампанского.

М. Загорский вспомнил в связи с бабановской Дианой «почти забытое» комедийное мастерство Грановской. Это означало, что судьба описала полный круг и вернулась к источнику. Грановская не только «благословила» ее на сцену, но была ее любимой актрисой.

«Собака на сене». Неаполитанская графиня Диана де Бельфлёр

Бабанова сыграла умную Диану, анализирующую свои чувства, и Диану безрассудную в поступках, как сорвавшаяся пружина. Холодные наблюдения ума и горестные заметы сердца свивались в вереницу почти протанцованных движений и переложенных на ноты интонаций.

Затянутая в черное платье со шлейфом, надменно покачивая страусовыми перьями шляпы и пышного веера, поджидала она секретаря Теодоро. Но нетерпение сердца швыряло ее в кресло, и пока место Теодоро занимал маркиз Рикардо со своими докучными признаниями, Диана скрывалась в этом кресле, как нерадивая ученица от учителя. Лица ее не было видно, и только нервная пляска веера в ее руках могла бы сказать менее напыщенному поклоннику, что слов любви она ждет не от него.

О, этот веер в руках актрисы Мейерхольда, не забывшей его давних уроков! Он скучал, злился, иронизировал, кокетничал, нежно ластился, замирал от негодования и торжествовал победу. «Игра с вещью», некогда преподанная

Диана. Зарисовка С. Лобанова

ученице, сполна возвращалась актрисой.

Диана слушала маркиза сидя, но вскакивала навстречу Теодоро, и не слова, а тонко модулированные интонации умели сказать все, не сказав ничего. Диана могла хлестнуть несмелого возлюбленного фразой «Нас оскорбляют безучастьем», как, вероятно, подхлестывала не слишком резвого скакуна. Она могла обронить фразу «Не камни женские сердца», скользнув по ней голосом, как невзначай роняют с пальца кольцо.

Но Теодоро не торопился понять госпожу и пока что снова обнимал Марселу. И уже не пушистый веер, а хлыст плясал в ее руке в борении гордости и ревности, пока рукоятка хлыста не врывалась резким стуком в разговор влюбленных и яростное «р» не раскатывалось рыком в нежном голосе Дианы.

Бабановское искусство произнесения фраз, слов и даже отдельных букв можно рассматривать в лупу. Надменно пороча Марселу перед Теодоро, она могла вдруг так по-детски, тонким голосом протянуть: «Притом она еще грязнуля», что эта «грязнуля» была убедительнее и хитрее ее графского гнева. А в лукавом наставлении:

«Но вы пока мой секретарь,
А секретарь держать обязан
Мое падение в секрете,
Когда желает сам подняться», —

она так дразняще выпевала все эти долгие «а-а» и «я-я» на концах фраз, придавала голосу такую пленительную шелковистость, что и не честолюбивому секретарю немудрено было потерять голову. Но, разумеется, главное был сам голос: его тембр, гибкость, окраска. Если бы драматических актеров определять как в музыкальном театре, то надо было бы сказать, что на фоне виолончельного контральто Алисы Коонен, меццо-сопрано Еланской и Тарасовой, характерного меццо Марецкой, характерного же сопрано Мансуровой и Андровской, лирического — Гиацинтовой, тогдашних примадонн московских театров, у Бабановой было колоратурное сопрано. Сейчас, когда многие прославленные голоса, записанные на пленку, кажутся старомодными в своей театральности, природная колоратура ее интонации так же поражает воображение.

...Разумеется, не было бы комедии и Диана не была бы «собакой на сене», если бы речь шла всего лишь о том, чтобы отбить Теодоро у Марселы. Ведь герой Лопе де Вега вовсе не обнаруживал добродетели верности и легко пленялся чарами графини. Но парадокс любви, который играла Бабанова, в том и состо-

Зарисовки С. Лобанова

ял, что, едва заполучив Теодоро, она, подстегнутая гордыней, его тут же и отвергала. Хотела его объятий и увертывалась от них. Отворачивала лицо, а руку лукаво протягивала для поцелуя. А заслышав пение Теодоро, она затыкала уши подушками и тут же сама хваталась за гитару. Вызывающе рыжая, в беспокойно-алом платье, она спорила с собой, а не с Теодоро. И Теодоро и Марсела со своими чувствами были статистами ее душевных борений.

Будь у Мастера капля справедливости, он мог бы быть доволен тем, как в руках его ученицы все превращалось в Театр, жило и играло отчетливыми оттенками чувств. Взметался и хлестал по ступеням шлейф ее алого платья. Ожидал и вздымался бурей негодования занавес, за которым она пряталась, подглядывая за Теодоро и Марселой. Он трепетал отчаянием, опадал в горести, дергался злобой, из-за него слышались какие-то странные звуки, всхлипы, писк, пока он не срывался в бешенстве, открыв взорам испуганных влюбленных вид разъяренной и комически запутавшейся графини. И весь этот грациозный смерч разнородных чувств обрушивался в конце концов на дерзкого секретаря (он осмелился назвать ее «собакой на сене»!) стремительным стаккато пощечин.

А за пощечинами так же естественно следовало нежное раскаяние, переходившее в финальном акте в еще более нежную элегию прощания. Это была прелестная и певучая элегия — ведь Теодоро собирался отплыть в Испанию, — не лишенная, впрочем, обертонов наивного и тоже прелестного эгоизма:

«Уйдите. Истекая кровью,
Честь борется с моей любовью,
А вы мешаете борьбе».

Все это было остро, изящно, смешно.

Развязку, наверное, можно было бы сыграть на едином дыхании торжества любви. Но «миниатюрный» стиль Бабановой не допускал такого, пусть и благого, упрощения. В простодушии того милого детского лепета, которым всегда так владела Бабанова, Диана предлагала хитроумного слугу Тристана «схватить и бросить в колодец», хотя именно он и устроил ее счастье. И когда граф Лодовико, обманутый хитрым Тристаном, провозглашал Теодоро своим сыном, ее Диана, понасмешничав слегка над недавними страданиями разлуки, властно присваивала нового графа.

Такой запомнилась мне бабановская Диана, чей отчетливый и капризный профиль надо представить себе на фоне тогдашней Москвы. Премьера «Собаки на сене» состоялась 26 мая 1937 года.

Диана оказалась одной из самых «бабановских» ролей.

Из бесед с М. И. Бабановой

«— А какие роли вы бы хотели играть, Мария Ивановна?

— Комедийные. Лирико-комедийные, французскую комедию — вот мое амплуа было. Это мне Петровский сказал, Андрей Павлович. Был такой знаменитый человек, педагог. Он мне сказал: «Эх, Бабанова, не вовремя ты родилась. Все твои роли мимо прошли». Меня это покоробило, потому что я была вся еще «левая», передовая, а зачем, думаю, мне каких-то змеек играть, какую-то пошлятину — не хочу. А потом я поняла — старик-то прав был. Ролей не было, был человек-масса. Ведь в Театре Революции что играли? Только это, а делать было нечего. Хорошо, рядом был Театр Мейерхольда, так я какие-то ролишки получала. Но жалкие, совсем жалкие: эпизодики, больше ничего...».

Уход Алексея Дмитриевича Попова надолго оставил Театр Революции на безрежиссерье. Ненамного пережил его и уехал в Ленинград Шлепянов. Промелькивали и большие имена, но эпизодически, ни разу не собрав театр в единое целое.

Но театральное дело — дело: ежедневное, бесперебойное. Если нет одного мастера, кладущего свое «необщее выраженье» на лицо театра, — спектакли ставят многие. К этому времени в режиссуре театра значились чуть ли не все крупные актерские имена — Астангов и Бабанова, Глизер и Штраух, Орлов и Пыжова.

Уход Попова совпал с отчетливо наметившейся переменой в атмосфере всей культурной жизни. Процесс смены эстетических ценностей, который уже давно начался в недрах самого искусства, к 1936 году принял организационные формы. Состоялось посещение И. В. Сталиным оперы «Тихий Дон» в Большом театре; он отозвался отрицательно об элементах конструктивизма в оформлении и высказал пожелание создать «советскую классику». Появились печально памятные статьи о Шостаковиче — «Сумбур вместо музыки» (об опере «Катерина Измайлова») и «Балетная фальшь». Конструктивистская концепция архитектуры подверглась уничтожающей критике. Дискуссии о формализме и натурализме охватили все области искусства, приобретая черты директивности.

28 февраля было объявлено о ликвидации МХАТ 2-го. Его здание на площади Свердлова было передано Центральному Детскому театру, который уже 5 марта сыграл премьеру. За два последующих года были закрыты или слиты между собой девять московских театров. 14 ноября с репертуара Камерного театра была снята комическая опера Бородина «Богатыри» с новым текстом Демьяна Бедного — за «искажение исторического прошлого русского народа».

Искусство резонировало более широким процессам общественной жизни, отныне повернутой своим острием в сторону будущей войны.

«Пограничная эпоха, шаг от мира до войны...».

Всеобщая деструкция старых форм культуры, свойственная двадцатым годам, сменилась их канонизацией. Яростный аскетизм двадцатых, логикой самой жизни уступивший место скромной красоте «цветов на столе», переходил в свою противоположность. Пафос «целесообразности» уступал пафосу «художественности».

В канун войны взаимопроникновение прежних театральных фронтов, которое началось давным-давно и зашло достаточно далеко, было сразу и резко повернуто в сторону традиционализма. Смена культурных моделей была осуществлена внешним, организационным путем. Именно в эту пору щедро награждаются академические театры, проводятся пышные декады национальных республик. Театры наряжают сцену в шелк и бархат костюмных постановок классики.

Сам Мейерхольд отдаст дань новому modus vivendi, поставив старую сентиментальную пьесу буржуазнейшего Дюма-фиса «Дама с камелиями», и оденет ее в изысканный дорогой наряд истинной красоты.

Премьера «Анны Карениной», поставленной В. И. Немировичем-Данченко в декорациях В. В. Дмитриева в Художественном театре 21 апреля 1937 года, отмечается специальным сообщением ТАСС, как событие государственного значения.

Очевидная перемена вкусов ставила Театр Революции в трудное положение. Бедность, еще недавно бывшая его эстетикой, вопреки поговорке, превращалась в «порок». Разве что спектакль «Ромео и Джульетта» с его ренессансной перспективой и многофигурными живописными сражениями мог претендовать на соответствие духу времени. Но его лазурь, сшитая из кусков, с трудом подогнанных друг к другу, и его неумелая массовка не годны были соперничать ни с наследственным богатством Большого и Малого, ни с благородством и культурой постановки, взлелеянными Художественным театром.

«Зритель З. Дмитриева М. И. Бабановой

Мария Ивановна!

Мне очень давно хочется поговорить с вами о театре...

Вчера я ушла в середине третьего действия 200-го спектакля «Ромео и Джульетта». Дальше смотреть его не хватило терпения. Да и не я одна уходила... Было очень жаль, что такой чудесный в прошлом спектакль так скоро потерял свою прелесть...

Вам, может быть, не видно, но вы посмотрите как-нибудь спектакль с начала до конца, как рядовой зритель, и я уверена, что вам станет стыдно за театр. Массовые сцены никуда не годны. Ученики или статисты ведут себя совсем недопустимо.

Многие актеры совершенно не владеют стихом...».

Это открытое письмо[1] очень точно выражало положение дел в довольно беспризорном театре. И положение Бабановой тоже.

На безрежиссерье ее безупречное артистическое имя оказалось одной из надежнейших гарантий для театра.

По мере того как художественные течения теряли свои резкие очертания, как драматургия переходила от идей к характерам, как классика занимала репертуар, режиссерское лидерство уступало место актерскому театру. Таково было общее движение искусства. Критики спорили об амплуа, зрители отыскивали в афише полюбившиеся имена.

«Я полюбила Театр Революции благодаря вам. Впервые увидев вас в «Человеке с портфелем», я не пропускаю с тех пор ни одной премьеры», — писала Дмитриева Бабановой.

В новых обстоятельствах, когда фортуна поворачивалась лицом к бывшим «акам», театрам победнее приходилось пускаться на хитрости. Были введены памятные многим москвичам абонементы. Театр гарантировал держателю абонемента определенное количество спектаклей по его выбору.

Но для выбора, увы, не было достаточно простора. Как-то вдруг оказалось, что у театра мало «кассовых» спектаклей. Сошли с репертуара, изжив свою актуальность, прежние «чемпионы» — сначала «Озеро Люль», потом и «Человек с портфелем».

Репертуар театров терял «специализацию». Особость, которую во времена Попова старался сохранить коллектив, осталась только в названии. У Театра Революции не было иного капитала, кроме имен актеров. Штраух поставил для Глизер «Лестницу славы» легкомысленнейшего Эжена Скриба — Скриб делал сборы. Но нужен был не просто кассовый спектакль — нужен был настоящий «шлягер», поддерживающий художественное реноме театра и конкурентоспособный на фоне блиставшей премьерами и артистическими свершениями театральной Москвы. Д. Орлов только что сыграл своего прославленного

Умку — Белого Медведя. Оставалась Бабанова.

Как всегда, закономерность обнаружила себя через случайность. Случилось так, что чужое несчастье помогло ей — кажется, впервые в жизни — выбрать пьесу «для себя». До сих пор роли ей предлагали, давали, вменяли в обязанность — она их не требовала и не выбирала.

Пьеса обнаружилась, когда был закрыт МХАТ 2-й. У кого-то из актрис объявилась там приятельница, и таким, совершенно неофициальным путем «Собака на сене», великолепно переведенная Лозинским и оказавшаяся вдруг «бесхозной», попала в Театр Революции. С пьесой вместе театр унаследовал и художника — Фаворского. В свое время Фаворский создал лучший из портретов Бабановой — гравюру Гоги из «Человека с портфелем». Карандашный набросок этой гравюры висит у нее в гостиной. Для «Собаки на сене» он создал изящную и лаконичную, быть может, для новых вкусов чуть-чуть суховатую установку.

Партнерами были намечены молодые актеры, вышедшие из школы юниоров — А. Лукьянов, Н. Тер-Осипян. Начиная с погодинской пьесы «После бала» они стали чем-то вроде «труппы» Бабановой внутри Театра Революции. Дело было, таким образом, за малым: за режиссером.

А пока Мария Ивановна репетировала у Шлепянова в «Гибели эскадры» очередную эпизодическую роль — юнги. Роль эту, впрочем, она так и не сыграла. Сохранилась фотография. Отыскался и зритель, который в «Гибели эскадры» ее помнит. Это бывший ученик Бабановой по школе-студии Театра Революции, ныне известный драматург Виктор Сергеевич Розов.

Преподавательская страница, промелькнувшая в биографии Марии Ивановны мимолетно, заслуживает упоминания в ее жизнеописании хотя бы потому, что педагога из нее не получилось, да и не могло получиться. Техника, которой она владела, была врожденной и не годилась для передачи. А характер ее, сложившийся на театральных сквозняках, был менее всего пригоден для уверенной работы наставничества.

Несыгранная роль: юнга в «Гибели эскадры»

Из рассказа В. С. Розова

«Нам назначили Марию Ивановну руководителем курса, когда театр был на гастролях в Ленинграде, и мы встретили ее всем курсом на вокзале с букетом цветов. Много-много лет спустя был я у Марии Ивановны дома и вижу: на буфете стоит засохший — как будто сделанный — букет. Я говорю: какой у вас букет интересный, а она — ты не узнаёшь? Это букет, что вы мне на вокзале подарили. Он так и сохранился...

Это была первая встреча, и она обрадовалась, что мы ее так встретили душевно...

— А какие у вас вообще с ней были отношения? У курса?

— Обожали. Но она была ужасно мнительна. Утешал я ее не раз. Бегу за ней, а она в пустой комнате рыдает: что ее не любят, не хотят видеть, не так здороваются — ребенок, просто ребенок...

— Ну а на самом деле?

— Все мальчишки просто были в нее влюблены. По-настоящему. До умопомрачения.

— А могла она учить?

— Могла. Она могла учить... примером.

Показывала Труффальдино в «Слуге двух господ» или «Двойного обманщика» О. Генри. Но после этого играть было нельзя, потому что ничего подобного сделать мы не могли. Даже в окно посмотреть, как она. ставила. Приходила — правда, редко, — показывала. Потом мы долго не могли опомниться, ничего не делали, кляли все на свете. И наконец решились на отчаянный шаг. Сказали: «Мария Ивановна, вы лучше не приходите, вы нам мешаете». Обиделась она необычайно. Потом показали ей готовый уже спектакль.

Она сидела в большом зале театра, одна, и писала. Но после второго акта прибежала к нам на сцену, разорвала всё на наших глазах и всё всем простила, хотя перед этим ни с кем не разговаривала. Она обидчива; но умеет обидеться, умеет и «разобидеться». Так она руководила, как умела.

— По-дамски?

— Не по-дамски, слово не подходит. Просто приходила, освещала все солнцем, уходила и оставляла потемки. И мы в этих потемках барахтались».

Работу над юнгой Розов имел возможность наблюдать на репетициях.

«Мария Ивановна писала на Черноморский флот юнгам, они присылали ей фотокарточки, письма — я сам видел эти фотографии, она мне показывала лица этих ребят. А как она училась курить, как курят мальчишки! Как лихо скручивала на репетиции цигарку или вскакивала верхом на пушку! Она была уже в гриме, в костюме, но отказалась играть, хотя гораздо более возрастные актрисы играли мальчиков».

В это время как раз и оказалась в театре «Собака на сене».

Увы, недавняя горячка и размах шекспировского фестиваля в Театре Революции, охватившего собой весь театр, сменились недружными занятиями персимфанса. Вот когда Мария Ивановна действительно оказалась предоставлена самой себе! Власов не обладал ни нужной режиссерской фантазией, ни волей. Не было согласия и между партнерами. Бабанова и Орлов — дуэт, который в спектакле Попова «Поэма о топоре» принес славу театру, — давно уже не

разговаривали между собой и с трудом совмещались человечески и творчески. Разброд усугублялся общим настроением в театре.

Следы его можно найти в записях Дмитрия Николаевича Орлова.

1 января 1937 года: «1936 год справедливо ощущался всей страной, как год побед. Последний день года я ощущал мрачно. Неясный путь в репертуаре, отсутствие руководства, смута, точнее, разброд в труппе — грустные знаки».

Он записывает невеселый разговор по телефону с Мейерхольдом. «Забыт Мейерхольд! Думаю о том, сколько виноват в этом забытьи он сам. Но все же грустно мне и обидно. Грустно особенно на фоне победного для всей страны стахановского 1936 года» [2].

И снова через несколько дней: «Театр наш в полосе неурядиц».

29 апреля Орлов записал: «Сегодня прогон всей пьесы «Собака на сене». День моего провала, моего позора».

Но в этот критический момент, как Чацкий с корабля на бал, на репетиции явился человек, которому суждено было круто изменить судьбу почти готового спектакля «Собака на сене», хотя и не театра в целом. Это был Николай Васильевич Петров, ленинградский режиссер, человек легкого темперамента, деятельного характера и блестящих организаторских способностей, приглашенный на вакантное место главного режиссера Театра Революции.

«Собака на сене». Ревность

Н. Петров. Из книги «50 и 500»

«Приехал я в Москву в тот день, когда решалась судьба спектакля, который еще и до сегодняшнего дня не сходит с афиши Театра имени Вл. Маяковского. Шла генеральная репетиция «Собаки на сене» Лопе де Вега.

Спектакль не ладился, были в нем какие-то неточности в решении, были неправильные вымарки, не были потушены личные актерские взаимоотношения, и они часто главенствовали на сцене вместо точных соотношений образов. Одним словом, спектакль не вытанцовывался, и директор театра Соболев после просмотра первого же акта сказал:

— Надо спектакль снимать. Ничего не получилось. И продолжать репетиции нечего.

Он был прав и не прав. Не прав потому, что в спектакле было нечто такое, во имя чего стоило еще потрудиться, так как это «нечто» было подлинным явлением театрального искусства. Я говорю о Марии Ивановне Бабановой, исполнительнице роли Дианы.

...Я никогда не видел ее в работе и не знал, что такое Бабанова на репетиции. Слышал много о ее трудном характере в работе...

Уже во втором акте я начал останавливать репетицию и делать замечания... В третьем акте я уже снял пиджак и был постоянным гостем на сцене, а к концу репетиции уже просто репетировал со всей активностью режиссера, когда он профессиональным глазом со стороны видит те препятствия, которые тормозят и мешают раскрыться подлинно вдохновенным творческим взлетам художника, стесненного неправильной формой.

Репетиция окончилась дружной беседой, и было решено, что я проведу нужное количество репетиций и мы будем выпускать спектакль. ...

Днем и вечером, в течение недели, мы дружно репетировали этот спектакль, и в процессе работы я понял, почему существует легенда о трудном характере актрисы Бабановой.

Дело совершенно не в ее характере, а в ее необычайной одаренности. Да, одаренности! Бабанова является столь одаренным актерским организмом, что ей противопоказана какая бы то ни было ложь на сцене. Она совершенно не умеет и не может врать и притворяться на сцене.

...Ее вполне закономерное нервное состояние следует объяснять трагедией ее огромнейшего актерского дарования, а не трудным характером в работе»[3].

Так человек, пришедший со стороны, одной фразой определил ее драму — драму «непропорционального дарования». Театр — искусство коллективное, и это не могло не наложить печать на характер. Твердый с юности, он отвердевал в своих изломах и предрассудках.

Неуверенность с годами переходила в мнительность: роли и люди казались ей враждебными. Вспышки гнева, которыми она когда-то славилась, стали властностью. Уважение к искусству было у нее всегда превыше личных отношений, и ее острого языка в театре боялись. Она была трудным партнером.

Из рассказа В. С. Розова

«С течением времени я разобрался, в чем ее секрет. Для Марии Ивановны не существует проблемы в том, чтобы вызвать ту или иную эмоцию — у нее все под руками, как клавиши у пианиста. Ее задача — рисунок, дозировка. Из

всех страстей человеческих, которые присутствуют в роли, она делает рисунок. Единственная из всех, кого я знаю. Остальные заняты мучительными поисками подходов к овладению эмоциями. Она овладевает ими почти как нажимают кнопку звонка. Это ее удивительность.

Манера игры у Бабановой отлична от всех актеров, как была у Алисы Коонен и других больших актрис. Это штучный товар, ни в какую обойму, ни в какую серию ее не вложишь. Ее можно не принимать — но таких мне жаль. Она родилась в своей семье, как звездный мальчик в семье дровосека».

Мария Ивановна была «звездным мальчиком» не только в семье, но и в театре. И была бы им в любом театре. Просто она другая, не такая, как все.

Николай Васильевич Петров — режиссер достаточно опытный, разумный и артистичный — принял эту особость Бабановой как данность, как «предлагаемые обстоятельства» спектакля. Он не стал требовать от нее иного, чем она могла, а просто, не мудрствуя лукаво, ориентировал весь спектакль на нее.

Лукьянов в роли Теодоро был хорош собой, умел читать стихи, держаться на сцене и был тактичен, как танцовщик на поддержке прима-балерины,— вот и все. На премьере не вышла даже комическая роль Тристана, которую играл Орлов. Уважения достойно, что этот талантливый артист не смирился с неудачей, а продолжал думать над ролью («Урок, данный мне Власовым и Бабано-

Диана де Бельфлёр в окружении создателей спектакля «Собака на сене». Вверху — переводчик М. Л. Лозинский, режиссер В. Н. Власов, художник В. А. Фаворский, внизу — композитор И. М. Меерович, постановщик Н. В. Петров

вой, должен вооружить надолго и серьезно»), и со временем Тристан стал одной из любимых ролей — его и публики.

Так случилось, что спектакль оказался чем-то вроде бенефиса Бабановой. И в этом своем качестве он дал Театру Революции искомый «шлягер», который мог соперничать с самыми прославленными и популярными спектаклями в Москве.

Актер все больше становился главной фигурой театра. Если на заре бабановской молодости речь шла о Мейерхольде и ее приветствовали как воплощение биомеханики, если на рубеже тридцатых она оказалась первой актрисой «производственной темы», то теперь она сама, ее мастерство и личность становились смыслом спектакля.

Это был опыт совершенно иных отношений Бабановой с театром, с репертуаром, со зрителем, с самой собой.

Муся Бабанова вылупилась из своего замоскворецкого одиночества в патетическое время коллективности и «безымянности». Ее театральная биография началась в режиссерском театре. То и другое сложило ее отношения со сценой. Она была добросовестна и трудолюбива почти так же, как талантлива. Талант всегда эгоистичен, очень большой талант — очень эгоистичен. Добросовестность и трудолюбие Муси Бабановой не только помогали ее очень большому таланту выразить себя — они его уравновешивали и умеряли его могущие возникнуть претензии. Вмонтированная Мастером там или сям в сложный и великолепный механизм спектакля, его ученица, и не помышлявшая об истинных аппетитах своего таланта, так старательно полировала свою маленькую задачу, что ее эпизод своим коротким блеском озарял мейерхольдовскую сложность и привлекал сердца. Она готова была стать дверной ручкой в огромном здании мейерхольдовского театра; но тогда на эту «ручку» ходили любоваться, как на произведение Бенвенуто Челлини.

Со временем «миниатюрность», которую так охотно упоминали в связи с Бабановой — ее малыми ролями, малым ростом, — могла бы стать определением самого ее мастерства. Огромность таланта, переложенного на эпизодичность ролей, отшлифовала особую бабановскую технику — технику миниатюры. Стать «монументалистом» она не могла бы и за всех Джульетт мира. У ее характера было много причин, много и поводов, чтобы стать трудным, но было и еще одно: исходное противоречие меры таланта и амплуа. Она упражняла свой талант, как могла, насыщала его. Но скудный театральный паек никогда не мог дать ему того, что сполна, и еще не ведая этого, получил он в «Рогоносце»: роль, партнеров, режиссера, слиянность с временем и право на предельное самовыражение. Воспитанная в суровости требований и жестоком самообуздании, Мария Ивановна всегда была недовольна собой. На самом деле вечно неудовлетворенным оставался ее талант: ролями, режиссерскими указаниями, партнерами, убогой техникой сцены. «Миниатюрная» Бабанова мучилась своим непомерно большим талантом, как иные мучаются язвой.

Она честно трудилась — для блага спектакля или для блага театра, играя на гастролях едва ли не каждый день. Но дебет и кредит не сходились. Она отдавала театру больше, чем получала возможностей для самоосуществления.

Из рассказа В. С. Розова

«Можно сказать, что когда Бабанова была занята в спектакле, в той же «Собаке» — то Бабанова играла, то иногда Страхова, — в театре все вообще

было по-другому, вся жизнь за кулисами. Потому что могла распахнуться дверь и бешеная Мария Ивановна могла сказать: «Это что, базар или театр?» — и все замирало. Никаких костяшек домино и анекдотиков. Нет Марии Ивановны — и в театре совсем другая атмосфера. Играет ли Орлов, играет Астангов — никогда ничего не менялось. Играет Мария Ивановна — все меняется. С первой минуты, когда приходишь в театр, знаешь: играет Бабанова.

Она одна держала все в той тональности, в которой находилась сама. Она и нам говорила: ни одной лишней минуты в театре; отрепетировали — уходите, сыграли — уходите».

Роль Дианы невольно наводит на размышление, а не принадлежала ли «новая женщина» Бабанова к той старой семье русских актеров, которые, странствуя из Вологды в Керчь, играя бенефисы перед необразованными купцами и промотавшимися барами, выгадывая на туалеты, терпеливо, из года в год шлифуя любимые гастрольные роли, готовы были лучше умереть в черной оспе, как Комиссаржевская, чем отдать свой воображаемый и несбыточный Театр за чечевичную похлебку коллективности и безымянности?

Если и так, то смолоду подчинившая себя общей дисциплине Мария Ивановна никогда об этом не узнала и не узнает.

Между тем, играя Диану, она впервые дала волю естественному эгоизму своего таланта и осуществила опыт откровенного моноспектакля, нужного прежде всего для ее, Бабановой, самовыявления. Она набросилась на Диану, как голодный набрасывается на хлеб, как хищник на добычу. Впервые отпущенная на свободу сотен представлений, которые не имели иного смысла, кроме ее, Бабановой, присутствия на сцене, она осуществила в Диане свое заветное стремление, высказанное когда-то по случаю юбилея и впоследствии как-то затерявшееся. «...Игра — это физическое ощущение собранной энергии и радость, когда направленная в зрительный зал энергия действует на него и возвращается к тебе с новой силой. Игра — взаимодействие актера и зрителя. Игра не есть ни переживание, ни представление. Игра — это достаточно точное слово»[4]. И она играла в полное свое удовольствие.

Среди многих особенностей тридцатых годов есть и особенность отношений тогдашних зрителей с искусством. Отношения эти были интимнее и в то же время возвышеннее, — существеннее, что ли, чем теперь. Зритель у телевизора пассивнее театрала. Трудно представить себе в деловитой спешке сегодняшней жизни человека, который снова и снова ходил бы в театр смотреть один и тот же спектакль. Так ходили многие на «Собаку», как говорили тогда фамильярно.

Ходили не свериться с трактовкой, не отметить модную премьеру, не убедиться, что сегодня Бабанова сцену с Теодоро проводит иначе (роль менялась, но менялась годами, а не спектаклями). Ходили так, как говорит у Пушкина Моцарт: «...откупори шампанского бутылку иль перечти «Женитьбу Фигаро». Ходили просто получить художественное наслаждение.

Поклонники времен «Собаки» были уже другие, чем бывшие паладины Бабановой мейерхольдовских времен. Новое поколение не знало уже ни «Рогоносца», ни «Озера Люль». Для него Мария Ивановна Бабанова не была ни «новой», ни «левой». Она была просто Бабановой — костюмной, шелковой, бархатной; блестящей, гастрольной, единственной — исполнительницей Джульетты и Дианы. Первой актрисой театра, который по привычке называли «Театр Революции», но в смысл названия уже не вдумывались.

Ее имя не было больше нарицательным, ее пример — назидательным. Происхождение, ведущее свое начало от откровенного фарса и голых конструкций «Рогоносца», становилось сомнительно-формалистическим. «Разложенок» ей тоже старались не поминать.

Может быть, оттого, что актеры были живым олицетворением художественного начала, они оказались фаворитами наступившего времени. Они потерпели наименьший урон, и с них не взыскивали за «формалистическое» прошлое. Оно просто исчезло.

Биография Бабановой размывалась, становилась смутной. Актеры из «хороших домов» — академических театров — обгоняли ее по званиям.

Зато она все больше становилась собой и только собой на свой страх и риск. Принцесса «левого» театра оказывалась в новых условиях принцессой лишь по священному праву горошины.

Постепенно роль Дианы, как всякая роль, которую актер играет годами, отгранилась до совершенства. Она могла служить чем-то вроде эскиза возможного «театра Бабановой», если бы такой театр когда-либо мог существовать.

Три письма после «Собаки на сене»

«Многоуважаемая Мария Ивановна!

Горячо благодарю Вас за то огромное наслаждение и радость, которую Вы мне доставили своей игрой в «Собаке на сене».

Будучи сама комедийной актрисой, я, конечно, могу мыслить образ Дианы по-иному, но признаю со всей откровенностью, что Ваш рисунок графически-тонкий, острый, легкий и обаятельный, Ваш обаятельный талант и замечательное мастерство целиком покоряют и убеждают зрителя и заставляют его радоваться, смеяться и улыбаться душой, что очень нужно и очень ценно.

Больше всего люблю и преклоняюсь на сцене перед актером-мастером, умеющим меня заставить очистить с себя весь слой песка и ракушек, который пристает к каждому из нас, как к кораблю далекого плавания, и почувствовать себя опять легкой, прекрасной и новенькой, готовой плыть еще дальше и еще интереснее.

Вот за это спасибо огромное!

Простите, что так поздно поблагодарила Вас — я очень стеснительный человек, все не решалась Вам написать...

1/V 38 Ольга Андровская».

Так, с благородной искренностью и без тени соперничества, писала Бабановой прекрасная актриса МХАТ.

«Дорогая Мария Ивановна!

Недели полторы тому назад я был на 900-м представлении «Собаки на сене» и тогда же, придя домой, написал Вам письмо... Вот оно:

Вы были и всегда останетесь одним из самых ярких театральных впечатлений моей жизни. После довольно большого перерыва я увидел Вас сегодня опять... через 15 лет после премьеры. И вновь я испытал то великое и святое волнение, которое дает всегда соприкосновение с настоящим искусством. Ваша игра стала с годами еще тоньше, Ваше мастерство еще блистательнее...

В Пантеоне русского театра Вы по-прежнему блистаете неповторимая, единственная.

И сейчас, когда театральные зрелища вызывают преимущественно досаду за потерянный вечер, Вы вновь заставили меня испытать то очарование, тот восторг, который я испытывал когда-то давно, когда не жаль было отдать молодость и всю жизнь за театр.

Спасибо Вам за это.

27.XI. 52

Александр Румнев».

Это написал человек, который начинал в одно время и в одном месте с Марией Ивановной, но театральная карьера его была прервана на долгий срок.

«Марии Ивановне Бабановой

Когда над миром в сотый раз
Взойдет небесная Диана,
Из далей невского тумана,
Поверьте, я увижу Вас.

И для меня в священный час
Возникнут — трепет темной залы,
И этот голос небывалый,
И сумрак небывалых глаз.

М. Лозинский

Москва 20. IV. 1938».

Это написал поэт.

Достойны специального внимания несколько сухих фраз, которые уделил Диане де Бельфлёр Борис Владимирович Алперс. После Аксенова он был, бесспорно, самым компетентным и самым талантливым из биографов Бабановой. Он был и первым человеком, от которого я услышала, чем была Бабанова для двадцатых годов. Но «Собака на сене» — странное дело — представлялась ему «проходным» спектаклем в ее биографии.

«При всей своей театральной эффектности, при всем техническом блеске, с каким Диана была показана актрисой со сцены, — эта роль оказалась самой небабановской из всего ее обширного репертуара. ...В своем роде это было торжество мастерства актрисы, но мастерства холодноватого, не свойственного глубоко человечному дарованию Бабановой»[5].

Другие биографы Марии Ивановны отдают ей честь и место. Но пристрастное мнение Алперса красноречивее иного добропорядочного восхищения. Не угадав истинного места Дианы в жизни Бабановой, он угадал ее особое место. Дело в том, что, отказывая Диане в праве называться равноправным «спутником» Бабановой или одним из ее театральных «детей», подобно прочим ее ролям, он исходил из представления о Бабановой как об «актрисе психологического театра, заложнице «театра Станиславского» в боевом стане «левого» искусства»[6]*.

* Б. В. Алперс приписывает эту формулу мнению критики времен «Рогоносца». Разумеется, это аберрация памяти. Ничего даже приблизительно похожего критика в те годы не писала, да и не могла писать: имя Станиславского было для «левого» театра синонимом реакционности. Поэтому я смело отношу приведенную формулировку к мыслям самого Б. В. Алперса.

Марии Ивановне
Бабановой

Когда над миром в сотый раз
Взойдет небесная Диана,
Из далей невского тумана,
Поверьте, я увижу Вас.

И для меня в священный час
Возникнут — трепет темной залы,
И этот голос небывалый,
И сумрак небывалых глаз

М. Лозинский

Москва
20. IV. 1938

Письмо М. Л. Лозинского

На самом деле никакого отношения к «театру Станиславского» Бабанова не имела. И не потому, что предпочла остаться в бедном Театре Революции. А потому, может быть, и осталась, что инстинктивно чувствовала свою непричастность «театру Станиславского», который был не так всеобъемлющ, как кажется: немало ярких артистических индивидуальностей погибло в недрах МХАТа по причине «тканевой несовместимости».

Не была Бабанова актрисой «психологического театра» и в более широком смысле этого слова. «Технический блеск» и «театральная эффектность» Дианы входили в ее, бабановское, понимание театра как игры. Оно стоило ей многих вполне житейских конфликтов, отвергнутых ролей и напрасных слез. Но оно же создало неповторимость феномена Бабановой на русской сцене.

Придет время, и прославленный «эксцентрик» театра Мейерхольда Игорь Ильинский, проделав долгий путь познания, станет образцовым актером «психологического театра» (хотя и не «театра Станиславского» — недаром он обоснуется на сцене Малого). И толстовский Аким из «Власти тьмы», сыгранный Ильинским, войдет в хрестоматию театрального реализма.

Путь Марии Ивановны Бабановой не знает этой параболы стиля — он поразительно ровен, можно даже сказать, однообразен. Ей не приходилось расставаться с приемами сценической эксцентрики или гротеска — она к ним никогда и не прибегала. Биомеханика — да, но для нее биомеханика была чем-то вроде класса для балерины, тренировок для спортсмена, гамм для пианиста — подсобной дисциплиной по овладению возможностями собственного тела. В этом смысле она никогда биомеханике и не изменила.

Не изменила она и мейерхольдовской выучке. Инстинкт более сильный, чем выбор разума, смолоду толкнул ее к тому учителю, в котором она нуждалась. Мейерхольд научил ее находить для внутренних бессознательных импульсов (назовем их, пожалуй, и «психологией») внешнее выражение в точном жесте и музыкальной интонации. Она любила и ценила эту точность, стеснительную для актеров других школ, любила и не чувствовала себя связанной ею, как не связывает балерину хореография, акробата — приемы какого-нибудь сальто, пианиста — ноты, поэта — рифма.

Поэтому дистанция между нею и режиссерами, не только «мхатовского», но и шире — бытово-реалистического направления, не была ею пройдена никогда. Она осталась навсегда актрисой «условного театра», ибо условны, театральны, выразительны были искомые ею формы.

То «глубоко человечное», что в этой условной форме приносила она на сцену, было всегда настолько естественно для нее, что и по сей день Мария Ивановна не могла бы выразить его словами: недаром она никогда не рассказывает о ролях. Она об этом, пожалуй, и не думала, как не думает истинный поэт, *о чем* сочиняются ему стихи.

Как это глубоко человечное движение души выразить, было делом ее мастерства, работы миниатюриста. *Что* присутствовало как бы само собой.

Остается предположить, что в виртуозной роли Дианы было нечто близкое и той внутренней человеческой «бабановской теме», о которой писал Борис Владимирович Алперс, — недаром это одна из немногих ролей, любимых актрисой. Может быть, даже это одна из самых «автобиографических» ролей Марии Ивановны, самых сущностных. Она автобиографична и в широком смысле, имеющем отношение не только к особости душевного склада, но и к тому типу «новой женщины», которую она в себе воплотила. В «Соба-

ке на сене» Бабанова сыграла не столько комедию любви, сколько комедию независимости.

Эта «новая женщина», вышедшая из недр двадцатых годов, ни в коем случае не желала пользоваться в жизни преимуществами, которые дала ей природа и традиция, — молодостью и красотой; пользование ими показалось бы ей непростительной уступкой буржуазности и каботинству. Ей и в голову не пришло бы улыбнуться режиссеру или драматургу ради хорошей роли, не говоря о чем-нибудь бóльшем. Зато она пользовалась ими на сцене, в профессиональных, так сказать, интересах. Она и сейчас еще внимательна к своей внешности и ни за что не могла бы решиться выйти на сцену старухой. Консервативная во всем, она консервативна в приверженности к своему годами сложившемуся сценическому облику.

...Разумеется, все могло быть иначе, и волею судеб мог случиться режиссер, который, оценив в ней и актрису и женщину, создал бы театр для нее, как Таиров воздвиг Камерный театр во имя Алисы Коонен. Но еще прежде возможность эта была заложена в самой Алисе Коонен, в ее артистическом и женском типе, принадлежавшем другой эпохе.

Судьба таких актрис, как Коонен или Бабанова, несущих на себе лицо времени, сильнее случайностей повседневности, и противостояние Райх — Бабанова выражает нечто большее, чем простое соперничество.

Райх была Женщиной, Бабанова — Актрисой. Она хотела отделить свою частную жизнь и свою женственность от «работы». Работой была для нее сцена, овации, цветы, поклонники, любовные гисьма.

...А в остальном она жила, как все служащие, семейные женщины той поры.

Внешне все в ее жизни к этому времени устоялось, приобрело милый сердцу консерватизм. Устроился быт на новой квартире (по иронии судьбы у парадного прибьют со временем мемориальную доску Сергея Есенина — первого мужа Зинаиды Райх).

Уклад бабановского дома сохранял патриархальность. «Светской жизни» Мария Ивановна по-прежнему не уделяла времени. Супруги Мейерхольд или Алиса Коонен с Таировым, Качалов или Книппер-Чехова езжали в гости, принимали гостей у себя, сиживали ночами после спектаклей. В Художественном театре традиция внетеатральной жизни была очень сильна, не пропала она и в эти годы. Но у Марии Ивановны всегда были другие обычаи и привычки. Она увлекалась спортом — играла то в волейбол, то в пинг-понг, то в теннис, а то и в шахматы.

А в 1935 году случилось для нее важное: удалось построить дачу. Она вступила в дачный кооператив, а Кнорре как раз получил гонорар за пьесу. Для Марии Ивановны дача не была престижной ценностью. Это было счастливое возвращение к природе. Дач тогда всего и было возле них четыре в одну сторону и четыре в другую, а со всех сторон лес. Им достался большой, но заболоченный участок по Ярославской дороге у тогда не существовавшей еще станции «Зеленоградская», и новые дачевладельцы с энтузиазмом занялись хозяйством: осушили участок, вырыли даже пруд, стали сажать кустарники и цветы. Привязанность к земле — одна из самых сильных привязанностей Марии Ивановны. Она не так уж заботилась о доме: по теперешним временам он не слишком благоустроен, без удобств. Но по сей день ранней весной уезжает она из города, чтобы, переодевшись в тренировочный костюм, с утра до ночи копаться — иногда с помощью садовника — на участке, меняя его миниатюрный ландшафт.

Из рассказа Ф. Ф. Кнорре

«Мы с Марией Ивановной как можно дольше старались задержаться на даче — ходили по лесам, с мокрыми ногами, до упаду, зимой на лыжах. Иногда приезжали знакомые или родственники, но нам и вдвоем не было скучно. Ну и, конечно, собаки.

Я сам люблю собак, знаю других любителей, но такой всепрощающей любви к животным, как у Марии Ивановны, я вообще никогда не видел. Мы никогда не держали породистых собак, но любая самая грязная собачонка или кошка могла претендовать на ее внимание и заботу. Если Мария Ивановна слышала где-нибудь жалобный щенячий голос — никакие стены остановить ее не могли. Помню, на Кавказе в каких-то зарослях мы услышали собачий визг; никто бы не полез, но она бросилась через кусты, как танк, напролом, и через пять минут уже беседовала с огромной кавказской овчаркой. Или в войну в Ташкенте...».

Из рассказа А. Г. Тышлера

«Как-то вечером мы возвращались после репетиции или спектакля, а так как в Ташкенте все жили в одной гостинице «Националь», то вместе шли домой. Мы шли узкими узбекскими переулочками и вдруг слышим из-под

На даче — летом и зимой

ворот — щенок визжит. Бабанова бросилась в ворота и вернулась с маленьким щенком коричневого цвета. Я не собачник, в собаках не понимаю, но цвет был прекрасный. Вся задача была в том, чтобы внести ее в гостиницу — это было запрещено. Но мы прошли, и эта собачка воспитывалась у нее. Когда она начала подрастать, то стала тявкать. Кто-то спросил у меня — где это собака лает? Я сказал — мне тоже кажется, может быть, это радио передает?

Как она воспитывала эту собачку, надо было видеть. Собака чувствовала в ней не хозяйку, но, можно сказать, близкого человека, ждала ее целыми днями».

Из рассказа Ф. Ф. Кнорре

«В гостинице мы прятали щенка, и я под пальто носил его гулять, а потом так же контрабандой вез в Москву.

А лошади?! В самом начале знакомства мы как-то шли по улице — и вдруг ее не стало, как ветром сдуло. Я вижу — сани застряли, и она толкает их, помогает лошади. Раза два я удивился, а потом и сам это делал — уже автоматически.

С Серпуховки мы привезли двух собак — большого боксера и маленькую, которая им командовала, — и еще кота. Они все очень дружили; собак мы поселили на даче.

Эти долгие прогулки по лесам, шахматы, работа в саду, животные — это было самое счастливое наше время. Вдали от театра, который Мария Ивановна воспринимала всегда в слишком повышенном градусе».

Все это, конечно, мало имело отношения к неаполитанской графине Диане де Бельфлёр, сочиненной испанцем Лопе де Вега. Но нечто все же имело.

Тот новый поворот женской темы, который во второй половине тридцатых принес «Анне Карениной» широчайшую популярность, Марии Ивановне Бабановой был чужд.

Разумеется, искусство — спектакль в том числе — выражает в своих стилистических признаках «музыку времени», а не его постулаты. Разумеется, греховная любовь толстовской героини, приоритет страсти к этим постулатам имели столь же мало отношения, как ревность Брюно или загадки принцессы Турандот к реальности двадцатых. Но общее соответствие женского типа психологии времени сомнению не подлежит. Поздние тридцатые были годами славы Тарасовой.

Зрелая, торжествующая женственность героинь Аллы Константиновны Тарасовой с безоглядностью их чувства, с великолепной победительностью плоти, с демократической общепонятностью их страстей естественно пришла на смену бабановскому типу девочки-женщины. Тарасовская женщина была женщиной прежде всего — простая баба и одновременно королева.

Бабановская Колокольчикова тоненько прозвенела время «цветов на столе» и отошла в сторону. В Джульетте актриса обозначила дальние границы своей темы — она была юностью эпохи.

Посмотрев спектакль «Ромео и Джульетта», Владимир Иванович Немирович-Данченко высказал Алексею Дмитриевичу Попову следующее знаменательное соображение: «...такое, я сказал бы, активное решение «Ромео и Джульетты» в МХАТ, с моей точки зрения, невозможно. Просто актеры не привыкли так много делать движений... У них сердце не выдержит

такой нагрузки... Мы в этом смысле в МХАТ более солидно ведем себя на сцене...»[7].

Меж тем инфантильность бабановского типа была ведь чем-то большим, чем инфантильность ее физического склада, как и великолепная тарасовская женственность: актриса может быть такой или эдакой, но время выбирает ее не случайно.

Тарасовская женщина была создана природой, чтобы властвовать мужчиной, но и подчиняться диктату иррациональной стихии страсти. В этом была ее свобода: свобода чувства, своеволие любви. Но и ее нерассуждающая покорность. Бабановская женщина-девочка научилась лишь «властвовать собой». Она была взращена эстетикой и практикой критического духа и эмансипации. Не потому ли так удалась ей капризная графиня де Бельфлёр с ее свободным критическим умом и несвободным чувством?

Так кончался первый из «этюдов о любви», которые сыграла Бабанова в расцвете своего таланта, в предвоенные годы, утвердив свое особое, бабановское место в театре тех лет.

«Таня» была написана молодым драматургом Арбузовым в тайном расчете на нее.

Алексей Николаевич Арбузов много раз и по разным поводам рассказывал как он писал «Таню». В основе этой пьесы, принесшей ему неожиданно широкую и прочную популярность, было несколько реальных жизненных случаев.

Из рассказа А. Н. Арбузова

«До этого пьес для артистов я никогда не писал. Но Бабанова была моей любимой актрисой с 1922 года. В «Великодушном рогоносце» она меня сразила. К этому еще примешивался восторг от ее женского ангельского облика — ни до, ни после я таких женщин не видел. В ней было что-то райское. А когда в «Д. Е.» она появилась в кепке, с папиросой и спела — это вообще сделало переворот в моем юношеском сознании.

Пьесу я писал долго, отдалял момент окончания, и не только потому, что было трудно, но и потому, что я отдалял от себя момент встречи с Марией Ивановной. Боялся этого момента.

Алексей Николаевич Арбузов

...С Марией Ивановной знаком я не был, просто узнал номер ее телефона и позвонил. Я сказал, что написал пьесу и что там есть для нее роль. Сначала она показалась мне равнодушной, но ролью заинтересовалась.

— Можно отдать вам пьесу? — спросил я.

— А прочитать можете? — спросила она.

Я никак не рассчитывал на такой оборот дела и очень испугался.

— Когда?

— Сегодня вечером.

Она спросила мой номер телефона и действительно через час позвонила.

— Я приду. Можно с Юткевичем?

Что я мог ответить? Они пришли, и я прочел им пьесу».

Из рассказа С. И. Юткевича

«Это было на Дмитровке, в доме напротив Экспериментального театра (теперь Театр оперетты), в большой комнате, очень скромно обставленной, где жила вся семья. Пьеса мне понравилась, хотя не все было в моем вкусе».

Из рассказа А. Н. Арбузова

«Читал я скверно, все поглядывал на них, как они реагируют. Когда я кончил, Мария Ивановна ничего не сказала о пьесе. Она сказала:

— Мы пришли с Юткевичем, может быть, он будет ставить пьесу.

Юткевич сказал:

— Германа, я думаю, сыграет Лукьянов, ну, Тера сыграет Дусю. Соколова играть некому. Может быть, Ханов?

Вот и все, о пьесе — ни слова. Прощаясь, Мария Ивановна сказала:

— Вам надо будет прийти в театр — договор, что ли, заключить. Я не знаю, как это делается...

Действительно, в театр я пришел. Художественного руководителя в это время не было. Мария Ивановна сказала, что Юткевич ненадежен*.

— Может быть, Власов? Неинтересно. Надо искать.

Но тут оказалось, что Репертком не пропускает пьесу.

Мы отправились вместе с Марией Ивановной. Начальника Реперткома на месте не было, и нас принял его заместитель».

Из беседы с М. И. Бабановой

«Чиновник — бесцветный такой — говорит: «Зачем же у вас в пьесе мальчик умирает? Пусть он выздоровеет». Я ему говорю: «Но тогда пьесы не будет».

Но он умолял нас, чтобы ребенок не умирал. Просто господом богом просил. Мне даже смешно стало. Любят у нас советы давать».

Из рассказа А. Н. Арбузова

«Я вижу, что у Марии Ивановны глаза наполняются слезами. Она взяла меня за руку и сказала: «Уйдем отсюда».

Мы вышли, сели в коридоре на подоконник. Помолчали...

Пьесу запретили».

Мария Ивановна пошла по поводу пьесы еще к какой-то руководящей даме, которая, по воспоминаниям того же Арбузова, ответила ей: «Пьеса мне нравится, но у меня все было не так».

* В это время С. И. Юткевич уехал работать на «Ленфильм». — *М. Т.*

Когда спектакль выйдет, полемика вокруг нее будет куда более ожесточенной, но это будет то, что называется «творческие споры». Впоследствии автор по следам этих споров — факт редчайший в истории драматургии — напишет даже второй вариант пьесы, схожий с первым и несхожий с ним. Но это позже, и это относится к «творческой истории» драмы. Тогда же дело шло о само́м праве на существование бедной Тани, которая при всем очевидном стремлении поправить все когда-либо совершенные ошибки и стать «героиней» с трудом добивалась признания.

Зато это признание с избытком подарит ей зритель. Вот уж сорок лет, как «Таня» не сходит с репертуара. Давно забыты куда более «правильные» героини многих «производственных» пьес — иные остались в истории, как знак времени, — а эта маленькая советская Нора, поневоле оставившая свой кукольный дом, все еще продолжает волновать сердца.

Автору казалось, что он открыл «конфликт». На самом деле вопрос «семья *или* профессия», когда-то решенный драматургом с лозунговой категоричностью тридцатых, давно уж успел повернуться оборотной стороной, и дом, оставшийся без своей Норы, теперь снова, «на новом витке», заявляет права на ее присутствие. В действительности автор выхватил из жизни характер, человеческий тип — редкий и распространенный, — женскую судьбу — особенную и, увы, обычную. Он не отказался вовсе от привычного для советской пьесы изображения «подвига», но заглянул, так сказать, по ту сторону подвига, куда заглядывать было не то чтобы не принято, но как-то не умелось. Бабанова была идеальной актрисой для роли советской Норы. Для Бабановой же арбузовская Таня была истинным подарком судьбы — одним из немногих, какими побаловала ее жизнь.

Никогда не позволила бы себе Бабанова выйти на сцену, не закрывшись образом, как забралом. В классике — Джульетте или Диане — таким забралом был для нее стиль. В «Человеке с портфелем» — травестия, переодевание в мальчика. В Анке или Маше — социальная характерность.

Таня была женщина того же круга, она была современница, она была похожа на Марию Ивановну Бабанову и вовсе на нее не похожа. Обе они жили в центре Москвы, примерно на одинаковом расстоянии от Театра Революции: Таня на Арбате, Мария Ивановна в Петровском переулке. Но жизнь их разнилась, как разнились районы Москвы, где они обитали.

В приарбатских переулках ничего почти не менялось. На Собачьей площадке возле маленького обелиска с барельефом симпатичного пса играли дети. Грачи все так же вили гнезда возле колоколенки, как две капли воды похожей на савраасовскую. Правда, в изгибе Кривоарбатского переулка можно было увидеть странный круглый дом — полемический выпад эпохи конструктивизма, — который построил для себя и своей семьи знаменитый архитектор Мельников. Но дом стоял за забором, в саду, он зарос деревьями, его мало кто видел и знал. Конструктивизм ушел в прошлое.

Напротив, Тверская улица и Страстная площадь, отделявшие Петровский переулок от Театра Революции, бурно перестраивались. Уже снесли Страстной монастырь, где у кирпичной стены, украшенной супрематистскими лозунгами, стояли когда-то извозчики. Вдоль бульвара погромыхивала и звенела звонками знаменитая московская «Аннушка» — трамвай «А». Ломали бывшую Тверскую, где еще недавно самыми большими строениями были «елисеевский» гастроном, гостиница «Астория», трехэтажный тогда Моссовет и казавшийся

огромным новенький рерберговский Телеграф. Уже задвинули во двор затейливый дом эпохи русского модерна с пузатыми колонками и майоликой по фасаду. Сенсационный репортаж из двигающегося дома, где продолжали обедать, читать газеты или печь пироги, транслировался по Московской радиосети. Следующий на очереди был Моссовет. К тому же Тверскую переименовали в улицу Горького. Она отстраивалась новой парадной магистралью. Здесь господствовал «реконструктивный период».

Разумеется, Мария Ивановна могла бы встретиться со своей героиней где-нибудь у Никитских ворот. В старой аптеке напротив памятника Тимирязеву. Или в приземистом гастрономе через дорогу: спустившись на три ступеньки вниз, там можно было побаловаться газированной водой со знаменитыми сиропами Лагидзе — грузинская фирма только что открыла в Москве свой филиал. Правда, Мария Ивановна могла позволить себе это маленькое развлечение москвичей только после репетиции. Таня бежала в это время с лыжами из Сокольников встречать Германа.

Не надо, впрочем, представлять себе, будто Таня в тогдашнем московском быту была белой вороной, как может это показаться при чтении арбузовской пьесы. У нее был вполне определенный социальный статус: она была «жена ИТР». Одну такую жену — Колокольчикову — Марии Ивановне уже довелось сыграть.

Нарком Орджоникидзе еще не так давно обращался к женам ИТР с призывом помочь мужьям «культурно-бытовой работой на предприятиях тяжелой промышленности». Движение это (среди прочих «движений» тридцатых) было столь широко, что 10 мая 1936 года жен работников тяжелой промышленности со всех концов страны собрали в Кремль на всесоюзное совещание. Домашние хозяйки со скромной гордостью предъявляли командировочные удостоверения, подписанные директорами заводов.

Погодин в своей «производственной» пьесе изобразил жен ИТР с юмористической симпатией.

Так что положение домохозяйки, занимаемое Таней, вовсе не было столь исключительным. Исключительность ее была в другом: она видела свое предназначение только в этом — в том, чтобы любить Германа. Колокольчикова с ее шестнадцатью словами вдруг оказалась главной героиней пьесы! С точки зрения «реконструктивного периода» это было вопиющим грехом Тани перед самой собой. Перед равными правами, предоставленными ей Конституцией и укладом жизни. Перед поборниками «женского вопроса».

О его оборотной стороне тогда никто не задумывался, да она и не казалась столь оборотной: домашней хозяйкой в точном смысле Таня тоже не была. Неработающая Таня, как и занятая по горло Мария Ивановна, имела домашнюю работницу. Эта странная роскошь скудного московского быта тоже имела две стороны.

С одной стороны, для женщины служащей было домашнее хозяйство тех времен громоздко и трудоемко. На коммунальных кухнях, уставленных столиками нескольких семей, синим пламенем пылали примуса и коптили керосинки; где-нибудь на черном ходу ютились тяжелые, пахучие бидоны с керосином и бутылки с голубым денатуратом, за которыми надо было сбегать в соседнюю лавочку. На общей плите кипело в баках белье, для стирки выставлялись корыта. Простыни и скатерти сушили на чердаках или во дворе на веревках, потом, пахнущие морозом и ветром, их били скалками, катали рубелями и

гладили медленными угольными утюгами. Узорные чугунные утюги вздували, как самовары. Они ало сквозили раскаленными углями и сладко пахли дымом. В китайские прачечные отдавали только лучшее: мужские сорочки с воротничками, требующими крахмала, батистовые блузки и шелковое исподнее. Из прачечных приносили пакеты, нежно обернутые папиросной бумагой, как хризантемы.

По булыжным мостовым тянулись высоко уложенные возы с дровами. Зимой над московскими переулками стоял легкий березовый угар от печного отопления.

Мужья ИТР допоздна, иногда и до ночи задерживались в наркоматах и главках, от них в хозяйстве проку было мало, да и не было это принято — разве что напилить, нарубить да притащить из сарая пахнущую морозом охапку дров — вот и вся мужская работа по дому. Так что женщине служащей обойтись без домработницы было, пожалуй, и невозможно.

С другой стороны, и девушки, во множестве перебиравшиеся в город из деревни, не скоро могли рассчитывать на жилье. Они охотно нанимались в домашние работницы, спали на раскладушках, иногда на одной коммунальной кухне собирались три-четыре домработницы. Одни уходили со временем куда-нибудь в общежитие, другие выходили замуж, третьи застревали в семье, растили детей, вели дом.

Служащие женщины того времени с трудом могли бы быть названы хозяйками дома — они были всего-навсего «хозяйками» своих домработниц. Зависимость была обоюдная, отношения равноправные.

Разумеется, арбузовская Дуся, которая становится из домработницы покровительницей бедной Тани, — случай столь же исключительный, как и сама Таня. Но и столь же достоверно-типический. Все в пьесе чуть-чуть приподнято над бытом в область романтического. Но все в ней в то же время принадлежит этому быту и выражает романтику своей эпохи. Начиная с морального конфликта, как был он со всей дидактической откровенностью, свойственной театру Арбузова, им сформулирован не только на словах, но и в сюжете и в каждой из малых подробностей пьесы.

Все — от автора до мужа — винят Таню в том, что она бросила учиться, отказалась от профессии и от «общественного лица». Муж недвусмысленно дает понять жене, что ему с ней скучно, и в праздничный вечер уходит к друзьям. Автор тяжело карает героиню смертью сына от дифтерита (как раз на лекции о дифтерите бросила Таня институт). И хотя все написано с арбузовским изяществом, смерть приходит как возмездие и назидание.

Если придать «конфликту» вид более общий, то Таня повинна в том, что отвергла ради любви дарованное право на равенство в правах. Она отказалась как раз от того, что сполна и с избытком осуществила во всей своей жизни Мария Ивановна Бабанова. Для Тани дороже всего на свете был ее Герман. Для Марии Ивановны даже в самые счастливые ее семейные времена дороже всех Германов на свете была эта глупенькая маленькая Таня с ее «кукольным домом», которую ей предстояло сыграть.

Таня, услышав в передней голоса бывших своих сокурсников, пряталась — она не хотела видеть и слышать никого, кроме Германа; ничего, кроме своей любви.

Мария Ивановна как раз во времена «Тани» приятельствовала с веселой молодой мужской компанией, окружавшей Алексея Николаевича Арбузова.

Из рассказа А. Н. Арбузова

«Я видел, что Мария Ивановна в нерве по поводу «Тани», ей казалось, что все против спектакля. Я понимал, что надо просто ее развлечь. Мы с Валей Плучеком, тогдашним моим близким другом, любили ходить по ресторанам, но она категорически от этого отказалась — я думаю, что она никогда не представляла себя на людях. Зато она любила гулять по бульвару, по снегу, ходить могла сколько угодно. Мы дурачились, кидались снежками — это было самое прекрасное время моей жизни...

Потом к нам присоединился Яша Варшавский, и из этого со временем возникла статья «на троих» — нечто вроде «триалога» — «Спор о «Тане».

Из рассказа Я. Л. Варшавского

«Мы любили тогда гулять по Москве — до утра, до света. Я не помню, чтобы хоть раз вернулся домой затемно, помню всегда раннюю светающую Москву. Это не была пьяная компания: мы шутили, острили, говорили об искусстве, о театре.

Мария Ивановна с легкостью включилась в нашу мальчишески забубенную компанию, хотя была постарше и намного позаслуженней; ведь даже Арбузов был тогда начинающим: слава пришла к нему после «Тани», и он всегда считал себя обязанным Бабановой.

Она острила и дурачилась, как все. У нас компания была какая-то такая... умная, что ли, яркая — драматург Арбузов, драматург Исидор Шток, режиссер Валя Плучек — и в ней Бабанова блистала. Но она не хотела быть женщиной среди нас, Еленой Турбиной среди мужчин. Она хотела быть пятым мальчишкой. И строго следила, чтобы никто не переходил границ. Если Валя позволял себе лишку, она его коротко, но ясно ставила на место».

Из рассказа В. Н. Плучека

«Я был влюблен в Марию Ивановну и, когда пришел мальчишкой в Театр Мейерхольда, думал: неужели я увижу Бабанову? И тут мне невероятно повезло: в спектакле «Рычи, Китай!», где она играла китайчонка-боя, ее надо было быстро снять с мачты. И вдруг меня поставили на это место! И я должен был поддерживать, почти что обнимать Бабанову! Я просто ошалел от счастья.

А потом я играл с ней в «Ревизоре». В сцене, где из всех углов выскакивают офицеры, нужен был последний, который с букетом выскакивает из тумбочки, — и меня, как самого молодого, запихали в эту тумбочку. Замечательно она там играла...

Много лет спустя я встретился с Марией Ивановной в компании Алексея Арбузова. Тут уж я был посмелее и — помню даже, где это было: на Театральной площади — позволил себе некоторую фривольность. Она меня так отбрила — язык у нее был острый. Но мы сохранили добрые отношения. Она даже позвала меня ставить на свой курс. Мне казалось, она надеялась, что я с ней смогу работать как режиссер. Но я тогда не решался».

Из беседы с М. И. Бабановой

«Что значит — дружили?..

Они, правда, все очень остроумные были. И Валя Плучек был остроумен. Он шляпу, бывало, наденет, вот так: «Мария Ивановна, мечтаю до

вас дорасти». Вот и дорос. Нет, я его «Валентин Николаевич» теперь зову. Я переводила все в дружбу. Всегда. Я любила дружить с мужчинами, с женщинами не любила.

А с Арбузовым запутанные были нити! Я как-то его легонечко так на салазках свезла...».

Из письма А. Н. Арбузова к М. И. Бабановой

«То есть так мне и надо...
Сейчас вот сижу в вагоне, жара страшная, и я пуст и равнодушен ко всему, только чего-то там мне жалко и чего-то обидно.

А чего — не знаю...».

Реплика Н. М. Тер-Осипян и резюме М. И. Бабановой

— Положим, Федор Федорович к нему относился с большим предубеждением!

— Ну, конечно. Но я мужьям не изменяла. Никогда...

Помню — после обсуждения «Тани», что ли, — мы долго гуляли по улицам, хохмили, хохотали. Я юмор ценила безумно. А потом я пошла домой... Вот и все. «Дружить» — это слово слишком большое...

Даже теперь, когда постарели и стали маститыми и знаменитыми некогда влюбленные в нее юнцы, Мария Ивановна хранит бдительную строгость по отношению к дурачествам прошлых лет. Мысль о слабости — самого невинного свойства — так же чужда ей, как чужда она могла бы быть высокородной графине де Бельфлёр. Женская гордость ее не в поклонении мужчин: ее гордость в том, чтобы быть свободной, равной, самой собой — Марией Ивановной Бабановой. В этом житейски беспомощная, неделовая Мария Ивановна навсегда осталась женщиной первого революционного десятилетия.

С этими свойствами приняла она на себя роль Тани Рябининой.

Из случайного разговора с гостями
за именинным столом у М. И. Бабановой

— Я на сцене любовь никогда играть не умела. И не любила. И Шекспира вашего не любила, Джульетту...

— Мария Ивановна, а что же мне-то делать прикажете, если я до сих пор думаю, что мальчиком видел на сцене самую великую любовь. И пьеса-то была не бог знает какая: «Таня»...

— Ну, вы из меня дуру не делайте. Я знаю, что говорю. Это потом легенд насочиняли...

— Тогда позвольте один вопрос. А кто-же, по-вашему, умел играть на сцене великую любовь? Из актрис?

После долгой паузы, тонким голосом:

— Ду-узе...

— Ну, Дузе никто не видел. Даже и вы не видели. Может быть, тоже легенд насочиняли. Из наших кто умел?

Длительная пауза, постепенно переходящая в другую тему...

Есть некоторая неясность в том, почему «Таню» сыграли впервые не в Театре Революции, которому она была предназначена, а на периферии. Может быть, театр что-то прозевал. Может быть, была неувязка с режиссурой. Может быть,

сказалось отсутствие художественного руководства и общий разброд и шатание умов. Одно время Театр Революции был на волоске от ликвидации.

Летом 1938 года состоялось специальное постановление Комитета по делам искусств, которое передало художественное руководство театром коллегии во главе с М. М. Штраухом. Безрежиссерье стало узаконенным.

В этих обстоятельствах, да еще после «Собаки на сене», пьеса «для Бабановой» никого удивить уже не могла.

Опыт «Собаки» еще раз убедил ее, что нужен режиссер. На ее курсе один из выпускных спектаклей ставил в это время Андрей Михайлович Лобанов. Позади у него были «Вишневый сад» Чехова и «Таланты и поклонники» Островского в Студии Симонова. Спектакли были дерзкие, спорные, но сам Лобанов был человеком спокойной, негромкой, вроде бы даже медлительной повадки, под которой прятались цепкая наблюдательность и юмор. Его фантазия была неистощима в живых и метких «приспособлениях» для актеров. Ему-то в один прекрасный день и вручила Мария Ивановна сверток с пьесой.

«Я довольно скептически к этому отнесся, потому что такие свертки я брал с собой почти каждый день и ничего не находил. Тем свертком, который мне передала М. И. Бабанова, оказалась «Таня», и когда на другой день она меня спросила: «Ну как?» — я сказал, что, по-моему, эту пьесу возможно взять для работы... Нам обоим показалось (этот разговор происходил чуть ли не во время спектакля), что в этой пьесе есть ряд моментов интересных и привлекательных, а также и ряд моментов слабых. Нам показалось, что сильная сторона этой пьесы — это ее несомненная искренность даже там, где автор ошибается, ее несомненная лиричность; это попытка осветить жизнь человека, зайдя как бы с тыла, за кулисы этой жизни, потому что обычно и чаще всего мы видим в современных пьесах разные поступки людей, когда один взрывает мост, другой вредит, третий свершает геройский поступок и т. д., но мы не видим в них, каким образом люди к этому пришли, какие процессы в их личной жизни привели к тому, что одни стали вредителями и диверсантами, а другие героями... Поэтому нам показалось, что это попытка приоткрыть жизнь человека с ее интимной стороны, с личной стороны... — что в этой попытке и заключается достоинство пьесы.

Андрей Михайлович Лобанов

Но, с другой стороны, было видно, что в пьесе есть налет сентиментальности, с которым придется бороться... что в пьесе есть ложность некоторых образов... а также действительно и наличие слабости второй половины пьесы»[8].

«Да, так построена пьеса, и я это делал сознательно, — воскликнет Арбузов полемически в «Споре о «Тане». — Вторая половина пьесы — совсем другой ритм, другой характер композиции. Ее, может быть, должен оформлять другой художник»[9].

Режиссер мыслил себе пьесу как единую психологическую драму, реализующуюся в подробностях жизни. «Помните, что они члены профсоюза», — не раз осаживал Лобанов актерский нагрыш. Автор же полагал, что он написал нечто другое: романтическую историю, где извечная условность приемов должна выразить современное содержание.

Лобанову казалось, что «Таня» приносит свою человеческую жизненную ноту в театр современности, позволяет «из-за кулис» взглянуть на героев «производственных» погодинских пьес. Арбузову казалось, что хроникальной беглости зарисовок «производственных» пьес он противополагает прекрасный и вечный Театр — его игру страстей и его поучительность.

Если бы не «Город на заре», сыгранный студией, которую потом стали называть «Арбузовской» (премьера состоялась перед самой войной — 5 февраля 1941 года),то претензии Арбузова на «романтизм», пожалуй, так и остались бы невнятными. «Так он писал темно и вяло... что романтизмом мы зовем». Но одновременно с «Таней» — у кого-нибудь на квартире, в школьном здании, пустеющем по вечерам, наконец, в клубе в одном из переулков у Петровки — творилась та самая «вторая пьеса», в которую, по мысли автора, должна была окунуться Таня, покинув тесные пределы арбатского квартирного мирка. Творилась всеми студийцами сообща — каждый сочинял образ, рассказывал, кого бы он лично хотел сыграть. Потом из этих отдельных судеб складывалась пьеса.

Нужды нет, что сюжетные мотивы этой коллективной пьесы — вредительство, трусость, геройство — были общим местом всей тогдашней драматургии. Нужды нет, что романтика этого спектакля — романтика дальних дорог, освоения Дальнего Востока, тяжелой работы, осененной, как радугой, стройными воздушными очертаниями будущего города, — будет на самой высокой ноте оборвана войной и канет навсегда.

Сама эта мечта, это настроение, этот порыв молодежи в будущее существовали, были подлинной эмоцией эпохи, имели имя. Арбузов назвал несуществующий город, на строительство которого попадает Таня, «Стальград». Поэт экрана Довженко поименует его «Аэроград». Реалист Герасимов даст своему молодежному фильму документальный заголовок: «Комсомольск». Студийцы — самые юные и романтические — назовут свой спектакль «Город на заре».

Арбузовский взгляд на подвиг «из-за кулис жизни» был размножен и воплощен буквально в каждом из персонажей, вымышленных студийцами, — счастливых и несчастливых, робких, скромных, хвастливых, положительных и отрицательных. Герои пьесы были добровольцами, бродягами, строителями, поэтами, даже негодяями, — но «членом профсоюза», привязанным к быту, не чувствовал себя никто. На крошечной сцене, не вмещающей декораций, торжествовала прекрасная условность. Одного силуэта дерева с лихвой хватало, чтобы изобразить тайгу; одной доски — чтобы на глазах у зрителей соорудить лодку; одного эпизода — чтобы заявить характер. А рядом с протагонистами,

вплотную прижатый к ним теснотой сцены, размещался «хор»: в клетчатых ковбойках, в свитерах, еще не вошедших в моду, — разнокалиберный не по замыслу, а по реальным условиям времени. Он сострадал, гневался, ободрял, отворачивался, скорбел, рвался на помощь — жестом и песней. Песни эти так же разбегались тогда по молодежным компаниям безмагнитофонной еще Москвы, как теперь песни самодеятельных бардов. Их приходилось петь самим, под пианино чаще, чем под гитару. Гитара была редкостью, а пианино чуть что не правилом в интеллигентном доме: детей принято было учить музыке.

Если бы Таня, выйдя из первых двух актов спектакля Театра Революции, могла очутиться среди героев «Города на заре», идея Арбузова могла бы считаться воплощенной. Но прийти в гости к студийцам могла разве что Мария Ивановна Бабанова — знаменитая артистка. Она и была первой зрительницей спектакля, ее привел Арбузов.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Помню, это было на квартире у драматурга Исидора Штока. У него комната была огромная, они играли прямо на полу два акта. Мне очень понравилось».

Но романтика «Города на заре» обеспечивалась тем, что в Театре Революции давно уже осталось в прошлом: романтикой ночных репетиций, неудобствами сцены, которые толкают к дерзким решениям, просто молодостью. Немало способных участников студии нормально работают в нормальных театрах и давно уже в свою очередь стали маститыми — режиссер Валентин Плучек, драматург Исай Кузнецов, актер Зиновий Гердт. А иных, как юного поэта Севу Багрицкого, унесла война...

Театр Революции хотел ставить «нормальную» пьесу.

Борьба воль — если, разумеется, люди, которые делают спектакль, обладают творческой волей — вообще случается в театре чаще, чем это кажется. Последующая легенда обычно приводит ее к видимости гармонии. Случается и так. Но бывает и иначе. На «Тане» все было как раз иначе. Каждая из сторон — автор, режиссер, актриса — думали по-своему.

Из рассказа А. Н. Арбузова

«Ничего более странного, чем репетиции «Тани», я никогда не видел. С Марией Ивановной Лобанов вообще не репетировал. Он, можно сказать, от нее бегал и репетировал всё, кроме ее сцен. Например, разъезд гостей после вечеринки, где Герман объясняется с Шамановой. Он говорил, что все драмы в России происходят у вешалки, и долго ставил эпизод Германа с папиросой после ухода Шамановой.

Марию Ивановну я видел, но не на репетициях: это как раз было время нашей «компании»...».

Андрей Михайлович был терпим к Бабановой, как волей-неволей были к ней терпимы другие режиссеры. Но Лобанов был терпим «волей» скорее, чем «неволей». В театре бытовала шутка: «Ходите тише, Лобанов на репетиции спит». На самом деле у него была кутузовская тактика: он ловил момент актерской догадки и развивал его. Он тщательно работал над фоном, предоставив Бабанову обычным ее мучениям: она, как всегда, искала «танец роли». Другим надо было помочь для начала найти смысл.

Из рассказа А. Н. Арбузова

«Мария Ивановна репетировала Таню, как ей хотелось, и Андрей Михайлович не очень в это вмешивался. Он как раз начал ставить эпизод самодеятельного спектакля, который очень его увлекал и здорово получился, а Бабанова сказала, что режиссер ей не мешает и этого достаточно. У них были добрые отношения. У меня, наоборот, отношения с Лобановым портились. Наверное, он был прав — хотел быта и утверждал, что люди в жизни говорят с паузами. Он и к Бабановой не прочь был применить свои требования — ему казалось, что для Джульетты или «Собаки на сене» ее «пение» прекрасно, но в жизни так не говорят: нужны паузы, многоточия. Но это в теории, на практике он в ее работу не вмешивался.

Я не находил с режиссером общего языка, актриса же мне казалась моей сторонницей. Но как она делала роль, я тоже не очень знаю: несмотря на тогдашние наши приятельские отношения, ничего подобного режиссированию, «работе над ролью» она не допускала. Иногда делала поправки в тексте, но деликатные. У меня Таня говорила: «Шел снег, и я глотала его, как манну небесную». Мария Ивановна спросила: «Можно, я буду говорить: как мороженое?» Я сначала опешил, но потом мне стало казаться, что только так и можно, и это во втором варианте вошло в текст.

Мне всегда было по душе ее пристрастие к абсолютной точности мизансцены. Вот стул. Она должна отойти от стола и сесть. Она идет и считает шаги. Она может примериться десятки раз, как ей сесть. Но если она нашла — то это навсегда. Сейчас так никто не работает. Она осталась верной ученицей Мейерхольда и умела добиваться того, чего он хотел от актера: зритель видит результат как бы импровизации».

Между тем как раз перед «Таней» — 7 января 1938 года — Театр имени Мейерхольда был закрыт приказом Всесоюзного комитета по делам искусств. Событие это выходило далеко за рамки борьбы театральных течений. Недаром Константин Сергеевич Станиславский был первым, кто протянул опальному режиссеру руку помощи и предложил ему работу.

Случилось так, что именно в это время бывшая актриса Мейерхольда в первый и последний раз ясно сформулировала свои расхождения с «психологическим» театром: «Я не люблю излишней, на мой взгляд, актерской «свободы». Слишком уж все свободно в спектакле — можно и наоборот. От художника надо требовать определенности мысли и формы. Я всегда страдаю от неопределенности разрешения сценической задачи. Если актер или автор оформления готов делать все, что угодно, — значит, он не уважает свой труд. Я не люблю «пожалуйста» в искусстве». Так она сказала в том разговоре Журналиста, Драматурга и Актрисы о «Тане», который Арбузов назвал «триалогом»[10].

Но только в этом смысле и была она союзницей автора. «Не думайте, что психофизический аппарат актрисы может выполнить все, что нам с вами заблагорассудится», — сказала она ему тогда же. Действительно, ее психофизический аппарат, всегда готовый к милым нелогичностям, к внезапным капризам чувств, к «шуткам театра», вовсе не был приспособлен к тому, чтобы передать перемену в чувстве. В этом смысле «личная тема» Бабановой была прямолинейна. Оптимистический финал, где Таня, разлюбив Германа, отдавала свое сердце Игнату Соколову, был не для таланта и не для характера Бабановой.

Все ее человеческое существо противилось этой в общем-то вполне житейской коллизии. Ей казалось, что она не умеет любить на сцене. Оказалось, что на сцене, как и в жизни, ей еще труднее разлюбить.

Она сказала о Тане слова, которые навсегда потонули в волнах восхищения и в дебатах «за» и «против» романтики. Между тем в своей бесстрашной обнаженности, в своей прозаической деловой точности они были так же замечательны, как защита ею своего «мейерхольдовства»:

«Не обязательно искать замену Герману, это даже снижает значительность происшедших с Таней событий... У меня с этой ролью связана одна тайная мысль: «женщины, умейте быть одинокими, не бойтесь мнимого одиночества». Таня утратила преходящее, нашла вечное»[11].

Высказывая во всеуслышание эту «тайную» свою мысль, не расслышанную, впрочем, никем ни тогда, ни потом, Мария Ивановна Бабанова не знала еще, что предсказывает свою собственную судьбу. Так бывает: художник заранее проживает в воображении то, что когда-нибудь ему суждено будет пережить в действительности. Можно было бы сказать, что, заглядывая в возможность, он неосторожно «зовет» эту судьбу.

Но в этих словах предсказала Бабанова и нечто гораздо большее: траекторию женской эмансипации, находившейся тогда в самом оптимистическом своем зените. Траекторию вовсе не очевидную: «новая женщина», беспечно предоставившая свое место на коммунальной кухне вовремя подвернувшейся домработнице и устремившаяся к «творческому труду», еще вовсе не знала всех психологических и социальных последствий, которые проистекут из этого в отношениях между полами, в быту, в само́м институте семьи.

Так — в тройственном несогласии — создавался спектакль, которому суждено будет стать самым долговечным спектаклем советского репертуара за все время существования нашего театра.

Я со школьных лет помню начало «Тани» — это удивительное ощущение «легкого дыхания», какого-то новогоднего счастливого ожидания, которое вносила Бабанова в тесное пространство сцены, придвинутое к зрителю светящимися панно художника Варпеха. Как будто оттуда, где помещались непрезентабельные кулисы Театра Революции, летел ей вслед тот праздничный, веселый снег, который и вправду хочется глотать, «как мороженое».

Таня входила с лыжами, в белой пушистой шапочке, которая сразу стала мечтой всех москвичек, скидывала шубку, легко кружилась, напевая под радио первые попавшиеся, вполне прозаические слова:

«Все готово,
Где же Герман?»

Входила, как в блоковском стихотворении:

«Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней».

В роли Тани

Можно было даже представить себе, что духи, которые употребляла бабановская Таня, были «Манон» — в плоском флакончике с граненой остроконечной пробкой, маленькой сизо-голубой этикеткой и тонким, девически-кокетливым ароматом — стойкие духи фабрики «Ленжет».

По сути, «Таня» начиналась там, где «Собака на сене» оканчивалась — на высшей и оттого неустойчивой точке счастья.

Можно без конца описывать милые пустяки, прелестные подробности — всю эту азбуку Таниной беззаботной еще любви. Таня успевала слегка пококетничать, создать уют, погасив верхний свет и устроившись на тахте, обрадоваться вкусному вину, принять на минуту нравоучительный тон заботливой жены, напеть несколько тактов песенки, омрачиться на мгновение болезнью незнакомого ребенка (предложенный автором мотив эмоциональной глухоты актриса принять не могла), продекламировать, аккомпанируя себе на пианино — почти как стихотворение в прозе, — те обрывки воспоминаний, которые могли бы иначе показаться выспренностью.

«Вот и кончилось детство.
Знаешь, Герман,
Мне всегда кажется,
Что я оставила детство
Далеко-далеко,
Но оно не кончилось,
Оно продолжается,
Но без меня...».

Она успевала приластиться к Герману, рассказать смешное и страшное, как всегда, обласкав голосом любимые звуки: «для лыж такая лё-о-гкая погода»; торжественно и звонко провозгласить поход на «Евгения Онегина» и, не давая себе огорчиться предательством любимого, маленьким голосом примерной девочки отпустить Германа к друзьям: «Ну, что ж, поезжай».

Уже в этой первой картине Лобанов создал тот житейский противоток лирической Таниной мелодии, который нес в себе будущую драму: Таня, заслышав Германа, пряталась в шкаф, а Дуся указывала Герману глазами, где она, — практические люди, они не разделяли Таниных проказ. Герман погружался в газету (там видел он впервые портрет Шамановой), Дуся торопилась в кино и уносила из-под носа тарелки. Все это, по мысли автора, свидетельствовало против Тани, глупенькой, ничем не занятой, кроме своего счастья: не зря Герман увлекся энергичной Шамановой. На сцене все было наоборот: Герман, Шаманова, Дуся, которую комедийно, но и серьезно играла Тер-Осипян, — все были житейски узнаваемы, колоритны и... плоски по сравнению с богатством «своего» мира, который приносила на сцену Бабанова. Они были знакомы и обыкновенны, Таня — удивительна. Они были нормальные люди тридцатых годов со своими радостями и жизненными планами — она была чудо, которое никто из них не умел оценить. Свидетельствую это, как многократный зритель «Тани».

Мы ходили в театр не учиться на Таниных ошибках, а любоваться, как она войдет с мороза, раскрасневшаяся, в своей белой пушистой шапочке, и слушать, как счастливо она выведет: «Сегодня для лыж такая лё-о-гкая погода».

Мы все хотели нарядиться в такие же шапочки, добывали их правдами и неправдами, вязали из пуха ангорского кролика и так же, как Таня, кокетливо

заправляли внутрь острые ушки. В этом обезьянстве жило теплое человеческое чувство. Мы-то знали, что Таня — чудо, а симпатичные, но прозаические люди на сцене этого не замечали, и было ясно, что оно вот-вот от них отлетит.

В этом, а не в чем другом были единственность и волшебство спектакля Театра Революции по пьесе, которую хорошо играли, кажется, везде, ибо долго не было в советском репертуаре женской роли более благодарной, чем Таня.

Так случилось, что тихое упорствование трех интеллигентных людей — автора, режиссера и актрисы, — которые, не соглашаясь друг с другом, были терпимы и взаимно вежливы, создало особенную многослойную структуру спектакля, обеспечившую его долголетие.

Пути искусства неисповедимы, и было бы смешно задним числом распределять призы. Секрет этого несогласного «трио», быть может, в том и состоял, что в нем не было побежденных. Но в фокусе всех усилий, естественно, была бабановская Таня.

Союзничество со зрителем — особенное умение Бабановой, доставшееся ей как родовое наследство от старого русского театра и обретшее опору в условности арбузовской пьесы, — составляло смысл следующей сцены, где Таня догадывается, что Герман любит другую, и уходит от него навсегда.

Лобанов, как всегда, насытил вечеринку с торжественными проводами вороненка Семен Семеныча точными подробностями дружеской общности геологов и неосознанной еще любви Германа и Шамановой. На фоне этого веселого слитного шума вела Таня свое соло, свою отдельную мелодию. Я до сих пор помню ее скромно-нарядное платьице и ощущение тайны, которое она несла сквозь общее движение сцены осторожно, как несут в ладонях воду.

«Исполняя костюмы для спектакля... Т. Амирова надела героине во втором акте, где она должна быть нарядной, белую блузку и синюю в белый горох юбку из сатина. Как известно, спектакль этот пользовался колоссальным успехом у публики, и сама Таня органически слилась с личностью М. И. Бабановой.

Из любви к ней, из горячего сочувствия и симпатии к Тане, даже ее внешний облик стал темой для подражания. Этот костюм вошел в ту истинную, неписаную и неафишированную моду, которая идет от психологических потребно-

«Таня» Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...

стей людей быть лучше, подражать прекрасному, стремиться к идеалу доброго и хорошего»[12].

Нет свидетельства более беспристрастного, нежели стихийно возникшая мода. Так, даже второстепенное в Тане — пуховая шапочка или синяя в горох юбка — становилось частью ее «чуда».

Увы, даже эта скромная нарядность Таниного туалета по-прежнему требовала от Театра Революции титанических усилий:

«Магазин Шелкотреста

Дирекция Театра Революции убедительно просит отпустить 8 м шелка на два женских платья для новой постановки «Таня», выпускаемой театром к XVIII партсъезду. 8. III 39 г»[13].

«Дирекции Мосторга

Дирекция Театра Революции просит убедительно... 8 м вискозы или шелка на два женских платья... 8. III 39 г.»[14].

Если бы дирекция Мосторга могла представить себе, какое значение эти 8 м вискозы или шелка приобретут для целого поколения!

А Танин романс «Как нежна, как хрупка любовь людская», который пела она по просьбе веселой компании! Он не стал «шлягером» — для этого бабановское исполнение было слишком индивидуально. Если бы Мария Ивановна не была драматической артисткой и если бы жанр изящной шансонетки был тогда к месту — кто знает, не избрала ли бы она эстрадную карьеру и не стала ли бы русской Жюдик? Но не до Жюдик было тридцатым годам и не до Таниного романса геологам, а между тем это была настоящая лирическая миниатюра, где все, еще неведомое Тане, уже покрывало тенью печали ее легкий голос.

Она шутила с Германом: «Час пробил, и я раскрою тебе страшную тайну». Но Герман, воодушевленный присутствием Шамановой, нетерпеливо устремлялся к гостям, так и не узнав, что Таня ждет ребенка. «Он не стоит... моей тайны», — говорила Таня, крошечной паузой как бы переламывая интонацию надвое: от детской к женской, от счастья к боли, от любви к чему-то, о чем она пока что еще не знала, — к одиночеству.

...И вот она, закутавшись в шаль и спустив на лицо принесенную Дусей хохочущую маску, прячется за портьерой, чтобы разыграть Германа, и нечаянно слышит то самое объяснение с Шамановой «у вешалки», которое так тщательно и достоверно разработано было Лобановым. Всплескивается отчаянием портьера в ее руке... горестно сползает ненужная шаль... сдвигается на лоб глупая ухмыляющаяся маска, открывая помертвевшее и взрослое уже лицо... «О вопль женщин всех времен: «Мой милый, что́ тебе я сделала?!»

Бабанова не произносила ни одного слова, не делала ни одного случайного жеста. Крушение мира было не только прочувствовано, оно было *выражено* через игру с вещами. Психологии соответствовала сценическая техника. Легкомысленный вальсирующий «танец роли» был дотанцован до драматической кульминации.

Потом она лихорадочно запихивала какие-то пустяки в чемоданчик и никак не могла застегнуть замок. Каким-то выдохом, почти без голоса Таня отвечала Герману что-то незначащее и незаметно, как меркнет солнечный зайчик, исчезала из комнаты...

Повторю еще раз то, что помню отчетливо: никаких уроков (брошенная

учеба, замкнутость в личном счастье) мы из «Тани» не извлекали, кроме чуда самой Тани, прозеванного окружающими. И если на свете существует идеальная любовь — идеальная значит полная в каждом данном мгновении, не заботящаяся ни о каком завтра, — то ее Бабанова и играла.

В следующей сцене у Тани было другое лицо и другой голос. Как будто из него ушло все богатство обертонов, вся прихотливость бабановской колоратуры — остался голый, неодетый звук.

Нигде, кроме «Тани», Бабанова не играла материнства. Оно и понятно: слишком много было детского в ее собственном амплуа. Детей у нее не было; она принадлежала к тем актрисам по преимуществу, для которых жизнью становится сцена.

Может показаться странным, что Мария Ивановна испытывала (испытывает и по сей день) панический страх перед детьми. А может быть, это и не странно: кто, как не она, знает те душевные бездны, которые могут скрываться за чистыми, без морщин лобиками и ясным взором. Ведь это она сыграла маленького китайского боя и русского парижанина Гогу...

В «Тане» она играла материнскую любовь как продолжение любви к Герману. Только там была счастливая полнота без заботы о завтра, здесь была сплошная забота, сплошное завтра: надежда, вопрос, боязнь — все обращенное в завтра. Там была неомраченность, здесь омраченность: как будто в светлый солнечный день человек перешел на теневую сторону и тень слепит душу, как прежде свет слепил глаза.

Невозможно забыть, как осторожно, будто не произнося, а только трогая слова голосом (так трогают ногой холодную воду), спрашивала она Дусю о Германе и о Шамановой: «И она у нас живет... в нашей комнате?» Как тихонько пела колыбельную и отзвуком, эхом прежнего счастливого голоса повторяла над кроваткой сына то, что говорила когда-то Герману: «Только ты и я... ты и я...»

А потом была короткая и душная картина смерти Юрика. Душная не потому, что в авторской ремарке было написано «жарко», а оттого, что душно было Тане — не было прежнего глубокого дыхания, все было какое-то жесткое, укороченное.

Бабанова и здесь не позволяла себе того, что можно было бы назвать «бытовым» выражением отчаяния. Бытовая точность спектакля была фоном для ее почти графического рисунка.

Незначащая фраза, простой вопрос, обращенный ни к кому и произнесенный пустым, полым звуком: «А чей это мальчишка, рыженький?» И неожиданно — веская фраза-шлагбаум: «Утром был профессор и определил дифтерит... Уходите, доктор...» Груда студенческих тетрадок на полу, лихорадочное мелькание страниц, остановленное какой-то нелепой записью: «Посмотри, Миша, усы у профессора определенно, как у кита», — лекция о дифтерите, прерванная когда-то дурацкой шуткой. И смерть сына, услышанная каким-то внутренним слухом.

Одно мгновение она стоит не дыша, потом делает шаг за занавеску. Стук упавшего стула, короткий задушенный вскрик — и все... Томительно-пустая сцена в беспорядке разбросанных вещей. Так — контрапунктом звука к изображению — умеет «работать» кино.

А потом счастливые молодожены, некстати заявившиеся в гости, положив на стол игрушку для Юрика, станут целоваться, как бы возвращая историю

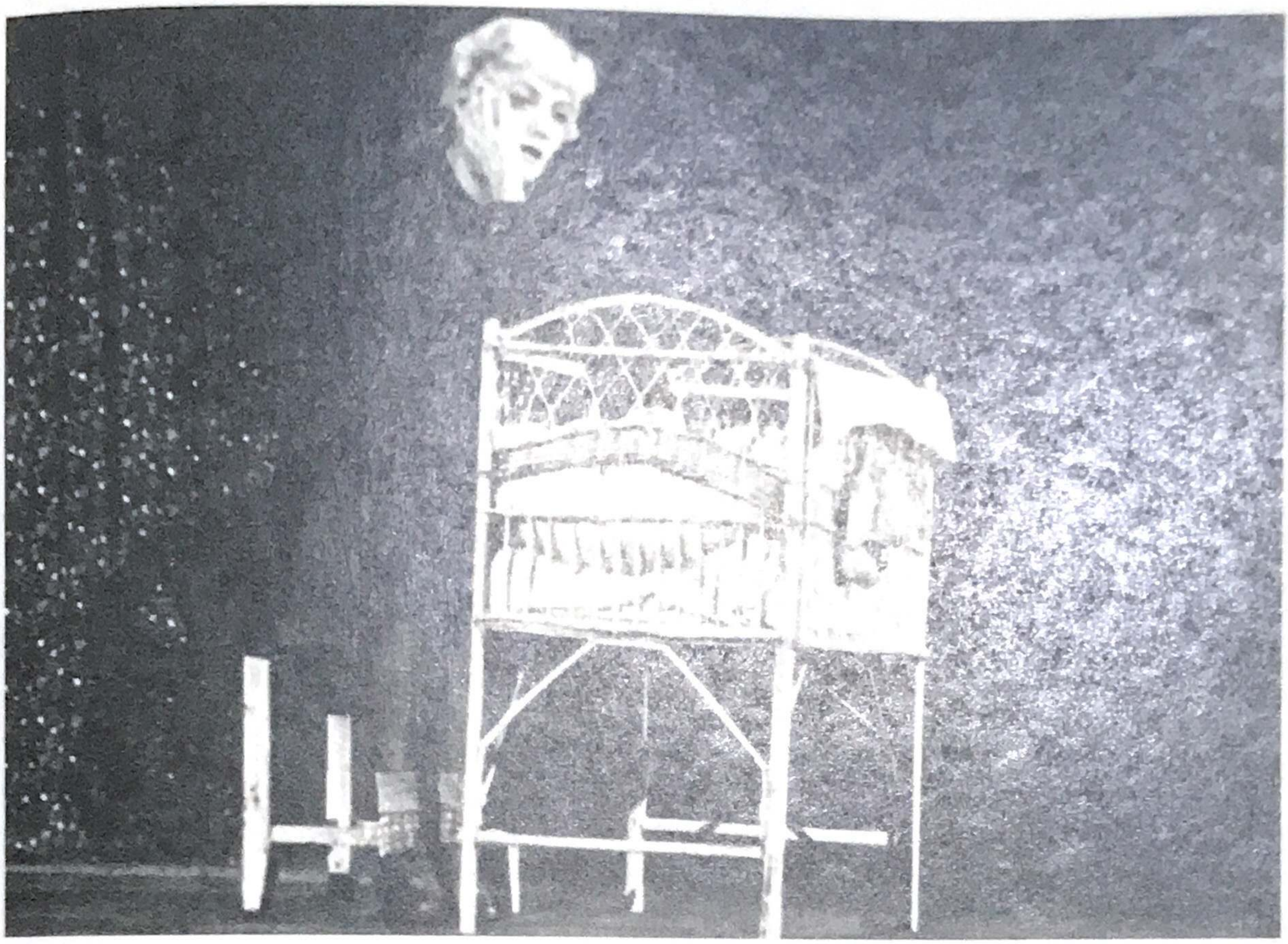
вспять, к началу любви. И Таня, тихо появившись из-за занавески, скажет одну только фразу: «Простите. Дело в том, что... Юрик... умер сейчас». И странный полувопросительный, нематериальный какой-то звук ее голоса не сможет ни упасть, ни подняться — повиснет в неправдоподобной тишине зрительного зала. И молодожены тихонько встанут и уйдут — тогда только Таня поймает взглядом оставшуюся на столе игрушку и со стоном повалится на стол головой...

Я не помню следующей, предложенной автором и описанной в критической литературе сцены у окна, за которым сменяются звуки и времена суток. Но до сих пор до мороза по коже помню долго колеблющийся в тишине переполненного театра недоумевающий звук Таниного голоса и самодовольную игрушку на столе, которую вдруг ловит ее беспомощный взгляд.

Здесь, в этой паузе, кончались детство и юность, иссякало счастье и горе и Таня разучивалась чему-то, что она знала прежде, как разучиваются дети языку природы, узнав человеческий язык.

Бабанова в это время уже выступала по радио — читала даже пушкинскую Земфиру, — но еще не нашелся режиссер, который догадался бы предложить ей сказку. В «Тане» она была арбатской девчонкой с лыжами и проказами, но больше, чем где-нибудь, была она нашей Суок, сказкой нашего сурового и не-

Таня и Герман — М. Бабанова
и А. Лукьянов



практичного отрочества. Давно уже «неглавную», «побочную», ее снова сделала главной героиней зрительская любовь — потребность в человеческом чуде.

Следующий акт — «вторая пьеса» «Тани» — остался, как мне кажется теперь, до конца не понятым в своем истинном значении. Его расшифровало время и заставило автора переписать «Таню». Потому, опуская первый вариант пьесы, романтика которого принадлежала времени «Города на заре», я обращусь сразу ко второму, где не было уже ни утопического Стальграда, ни перекрестка дорог, где встречались «обыкновенные герои» — девушки-хетагуровки, старый еврей-колхозник и охотник Игнат Соколов, — ни вредителей и пограничников — всего этого предвоенного комплекса романтических мотивов, — а появился более реальный управляющий золотопромышленным районом Игнатов. Война как-то разом отрезала юношескую романтику раннего варианта пьесы.

Принято считать, что во второй половине пьесы Таня, сделавшись врачом, обретала шаг за шагом искомую полноту личности и, может быть, даже (так хотел думать автор) новую, более зрелую любовь. Что она, согласно эпиграфу, почерпнутому не откуда-нибудь, а из Микеланджело, становилась «более совершенным творением».

Так думали автор, режиссер, критика, даже, быть может, сама актриса.

«Таня». У постели сына

Долгое время мне казалось странным, что Мария Ивановна всегда говорит о роли как *о роли*, никогда — как о живом человеке. (Так, естественно, относилась к своим героиням актриса Художественного театра Ольга Леонардовна Книппер-Чехова и даже трагическая героиня Камерного театра Алиса Георгиевна Коонен.) Она высказывает суждения о людях — справедливые или несправедливые, о себе (чаще всего несправедливые), но никогда — о людях, которых она играла.

«Сверхсознание», о котором говорил Станиславский, интуиция живут в ней природно и неведомо и управляют техникой, которая всегда кажется ей бледной копией истинного образа и требует немыслимого совершенства. Редкий и мучительный дар, усугубленный и канонизированный школой Мейерхольда.

Как раз в «Тане», как нигде, Бабанова сформулировала смысл роли.

Во второй половине «Тани» появлялась женщина со взрослым, даже деловым голосом и резковатыми самостоятельными манерами. Колоратурное сопрано менялось на драматическое.

Может быть, в «Тане» Бабанова впервые вышла на сцену взрослой женщиной. Взрослой, умной, ироничной и... несчастливой. Сильнее — да, ее героиня становилась сильнее. «Совершеннее» — едва ли; сыграть счастливую полноту женской зрелости Бабановой не было дано никогда.

Здесь мы вступаем в область, которую можно назвать, по слову Алперса, «личной темой» Бабановой. Ее биографы — и она сама — склонны думать, что женская тема, тема женской любви, чужда ее таланту. Уточним: речь идет о половой любви. Но ведь любовь — это нечто гораздо большее, чем «секс», — это огромная, неисчерпаемая область детских, отроческих, юношеских чувств — той «невинной» любви, вечное тяготение к которой удостоверено мифом об Адаме и Еве и о потерянном рае. Этот потерянный рай, как никто, умела реализовать на сцене Мария Ивановна Бабанова.

Дальше было познание добра и зла, и воспоминание о горечи этого познания в том или ином виде жило в ее созданиях. Любовь была для нее синонимом зависимости. На уровне идеологии речь шла о равноправии. В «Тане» она начинала с любви, чтобы прийти к независимости — не как к счастью, но как к свободе. Это проницательно заметил самый молодой из биографов Бабановой, М. Иофьев, в своем этюде «Искусство Бабановой». «Бабановская женщина вообще опасается любви, — написал Иофьев, — хотя бы счастливой, взаимной и равноправной. Власть эмоции — власть стихии, а героиня желает быть полновластной. ...Всегдашние восстания против покорности, зависимости — от кого-либо, от чего-либо — заставляют восставать против любви»[15].

Бабановская Таня «второй пьесы» восставала против любви, которая сидела в ней, как осколок в теле раненого солдата.

Вторая половина «Тани» еще гораздо больше, чем первая, создавалась в «тройственном несогласии» автора, режиссера и актрисы.

Склонившись вроде бы к «суровой прозе» и заменив романтического охотника крупным хозяйственником Игнатовым, Арбузов не изменил главного: условного театрального жанра своей пьесы со всеми ее «нечаянными» совпадениями, с крепкой кольцевой замкнутостью ее сюжета. Если в первой картине, празднуя годовщину своей любви, Таня спрашивает: «Интересно, что с нами будет в тридцать восьмом?», то последняя картина, рифмуясь с первой с той буквальной полнотой, которая сегодня даже в поэзии кажется уже «избытком информации», происходит в том самом тридцать восьмом году, в тот

самый день, который снова сводит под одной крышей тех же самых людей: Таню, Германа, Шаманову и их сына — тоже Юрика, — спасенного Таней.

Режиссера раздражала эта «тенденция к округлению каждого образа». Ему казалось, что драматургом движет «боязнь того, что зритель может так подумать: ...а что если она опять встретит своего бывшего мужа, может быть, старая любовь повернет ее обратно?»[15] Все дело было в том, что Лобанов, как, впрочем, и критика, хотел видеть в «Тане» ту реалистическую пьесу, ту «психологическую драму», которой так недоставало тогда нашему театру. В этом качестве «Таню» любили играть актрисы. Играть, не мудрствуя лукаво, «по правде», вовсе не задумываясь об особой жанровой природе пьесы.

Лобанов работал над «Таней», скрадывая подробностями жизни сентиментальную дидактику пьесы. На эти подробности Андрей Михайлович был великий мастер. Для зрителя имели неизъяснимую прелесть самые простые, житейские, узнаваемые черты милого человеческого житья-бытья. Какое-нибудь приготовление винегрета, отмечающее дружеское расположение Тани и Игнатова, со всеми его «вкусными» ухищрениями, или мирное чаевничанье Тани и Шамановой у постели выздоравливающего Юрика, призванное своею домашностью уравновесить мелодраматизм встречи Тани с Германом, сами по себе составляли маленькие «именины сердца». Нам, зрителям, тоже казалось это самым что ни на есть реализмом.

Действительно суровую ноту вносила во «вторую пьесу» «Тани» Мария Ивановна Бабанова.

Однажды вкусив от горького плода познания, Таня не могла обрести новый рай на двоих, хотя бы и с человеком покрупнее калибром, чем ее Герман. В первую, случайную еще встречу с Игнатовым она чуть больше, чем следовало бы, настаивала на одиночестве и самостоятельности, гарантированной наконец-то полученным дипломом. Но, право же, речь шла не о том, что «только работа может принести человеку истинное счастье. Все прочее выдумка, ложь!». Ничего такого бабановская Таня не думала, просто старое саднило и она защищалась резкостью.

Не могла актриса принять и дружескую руку помощи, протянутую режиссером: пусть не новая любовь, пусть хоть возможность ее в будущем, зародившаяся в житейских пустяках, в каком-нибудь совместном приготовлении винегрета.

Арбузов обожал эти шуточные метафоры, витиевато-низким штилем житейской прозы выражающие высокие чувства: «Что такое истинное счастье, я узнал только неделю назад, когда... отведал вашего соуса к винегрету». Лобанов возвращал метафорам скромную поэзию истинного существования.

Во всем этом актрисе годился только юмор. Ей чужда была приподнятая нота арбузовского финала: «...словно не прожит еще ни один день жизни и только юность кончилась!» Но не с руки была и мудрая постепенность лобановских подробностей жизни по известному принципу «перемелется, мука будет». Она готовила свой «винегрет» о другом.

О том, чтобы, отказавшись от участия, за которым приплелась она к Игнатову (накануне по Таниной нерешительности умерла ее пациентка), опять и снова принять жизнь на собственный страх и риск. Ловко орудуя над соусом, посмеиваясь и пошучивая, Татьяна Алексеевна (ни одной из очаровательных инфантильных интонаций не оставляла себе актриса) решала не упоминать при Игнатове о приближающейся пурге и идти на лыжах к больному за тридцать километров. Это она-то, которая еще не так давно заблудилась в Сокольниках!

И когда отрывисто-грубо объясняла она Игнатову свое вроде бы внезапное решение: «Так сказать, совесть заела», — это было еще одно испытание души на одиночество, не бояться которого хотела Бабанова призвать своих товарок.

...Бабанова вступала в «Таню» замужней женщиной, а доигрывала ее (во второй редакции спектакль был поставлен в 1947-м, тысячный был сыгран в 1956 году), уже расставшись с Федором Федоровичем Кнорре. Она была хорошей, любящей и верной женой — иной ее гордость и не позволяла бы ей быть. Но было нечто поважнее. Ее самостоятельная духовная личность. Может быть, слишком самостоятельная для положения жены вообще. Она всегда была больше актрисой, чем женщиной, — таковы были ее талант, ее природа. Но таковы же были и ее убеждения, воспитанные жизнью. Одиночество пришло к ней не скоро и не просто — мучительно. Может быть, все же более просто и менее мучительно, чем обретенное когда-то сознание независимости на театре. Во всяком случае, поздние слезы и поздние обиды ее относятся больше к юности, чем к зрелости, больше к Мастеру, чем к мужу, с которым она поддерживает дружеские, даже нежные отношения, правда, только заочно, по телефону. И если, несчастливая смолоду, она не стала счастливой и после, то время зато сделало ее стойкой.

Быть может, всему этому Мария Ивановна Бабанова научила свою маленькую Таню, а может быть, и Таня научила ее чему-нибудь. Ведь не бывает, чтобы роль, прошедшая сквозь годы и годы, не оставила своего оттиска на душе.

Во всяком случае, Бабанова не умела принять «великого утешительства», на котором стоял и стоит весь театр Арбузова. Ее личный вариант «Тани» был жестче и неутешительнее. Был он неутешительнее и жестче и лобановской «поэзии прозы»: в нем не было влаги житейского, никакой возможности компромисса.

Из рассказа Афанасия Белова

«Вот какой случай был со мной в «Тане». Я вошел в спектакль дублером на маленькую роль, лет пять уже спустя после премьеры, а кроме того, в сцене в Сибири пел за сценой*. Песню Мария Ивановна выбирала: «Сама садик я садила» — в мажоре. Я пел, и мне даже деньги какие-то маленькие платили, а время голодное было.

Однажды Мария Ивановна ко мне подходит и почти со слезами говорит: «Опанас, я все понимаю, и ты меня прости, но мне надо, чтобы Саша (это Лукьянов) за сценой пел. Можно, конечно, так трактовать, что она уже Германа не любит. Проходит время, приходят новые люди и все забывается — по примитивной житейской практике. Но Таня не такая, она до самого гроба будет любить Германа. Вот заговорил кто-то баритоном — она вздрагивает: а вдруг Герман. Но это не Герман, — это Мария Ивановна мне так объясняет, — или запел кто-то... Ты извини, но я не могу тебя слышать. Ты хорошо поешь, мелодично, но тенором. А ей слышится голос Германа. Это Саша должен петь».

Вы можете представить, что после премьеры лет пять прошло. Потом стал Лукьянов петь, и она успокоилась. Она оживлялась в это время, ей казалось, что она слышит кусочек прежней жизни, что ли...

Вот такой примечательный случай был у меня с Бабановой».

* Речь идет еще о первом варианте пьесы. — *М. Т.*

Для бабановской Тани Игнатов мог стать собеседником, советчиком, другом; может быть, когда-нибудь партнером — кто знает? — даже и мужем; любовью — никогда. Любить она могла однажды в жизни — такова была ее натура. Такова была «личная тема» Бабановой.

Сыграв наконец взрослую женщину, Бабанова при всем желании не могла бы сделать ее счастливой.

Это не значит, что ее Татьяна Алексеевна уходила из пьесы этакой «бедняжкой», — уж чего-чего, а сентиментальности не было в арсенале Марии Ивановны. Она умела, коли надо, вызвать и умиление, но всех своих «театральных детей» в избытке наделяла собственной гордостью. Таня принимала свое одиночество с достоинством, может быть, даже с облегчением. И только горечь познания процарапывала на душе ее свой острый след. То, с чем выходила она из пьесы, была ее духовная личность, проступившая сквозь привычные черты полудетского облика.

Хорошо, если к подоспевшей роли припасен у актера и опыт жизни — не только опыт сцены — и то духовное содержание, которое может он вложить в контуры доставшейся ему роли...

Так кончался второй «этюд о любви», сыгранный Бабановой впервые 18 марта 1939 года и прошедший через многие годы ее сценической жизни.

«Просмотр художественным совещанием «Тани». Обмен мнениями. Я высказался, — записывает 5 марта на своем календаре Дмитрий Николаевич Орлов. — Бабанова технична. Хорошо первый акт, слабее драма. Образа нет. Остальные актеры неинтересны. Вот сейчас еще раз видна манера *моно*спектакля. Лобановская работа средняя. Ансамбля и единства нет. Разнобой. Пьеса слабая. Все-таки это гастроль и только»[17].

Почти все в этой записи было опровергнуто временем. «Таня» оказалась одной из самых счастливых удач театра тридцатых. Среди многих громких героев и героинь той поры зрители стихийно и самодеятельно выбирали Таню. Актриса, отступившая было под спасительную сень виртуозности, снова оказалась в центре общественного внимания. На этот раз она не представляла ничего и

Такой наше поколение запомнило Таню

никого, кроме самой себя, своей артистической и человеческой темы, которая — как многое, зашифрованное в искусстве тридцатых, — истинный свой масштаб обнаружила в войну.

В 1939 году, после «Тани», Марию Ивановну Бабанову выбрали даже депутатом Моссовета. А так как следующие выборы были отменены войной, то в этой почетной должности она пробыла едва ли не рекордный срок. Но прежнего рвения к «общественным нагрузкам» у нее уже не было. Приемы ее депутатские были по большей части заполнены жалобами на жилищные условия — бесконечно трудные в Москве той поры; помочь кому-нибудь Марии Ивановне удавалось, увы, редко. А играть спектакли приходилось часто — работа в театре требовала много сил.

И все-таки в несправедливой и непрозорливой записи Д. Н. Орлова метко обозначена существенная особенность спектакля: «Таня» действительно была моноспектаклем Бабановой. И чем более живым, подвижным, узнаваемым был фон, разработанный Лобановым, тем очевиднее была ее выделенность из фона.

По сути, «Таня», вслед за «Собакой на сене», была нечаянным опытом «театра Бабановой». Все продолжалось в ней: солирование одной актрисы; виртуозность, выражающая «личную», человеческую тему; своя «бабановская труппа», с которой надежно и привычно было выходить на сцену и которая тактично подыгрывала премьерше, не нарушая условий моноспектакля...

Как-то я поинтересовалась, почему из всей труппы Театра Революции Мария Ивановна предпочитала играть с Лукьяновым — актером приятным во всех отношениях, но по таланту явно с ней несоизмеримым. Ее объяснения смутили меня почти детской какой-то наивностью: там было что-то про длину ног, про голос и, кажется, даже про форму рта.

— Но ведь любят не обязательно длинноногих, — сказала я глупо.

— А на кривых ногах трико Теодоро выглядело бы лучше? — ответила она ненамного логичнее. — Он хоть сколько-нибудь был похож на любовника...

Только потом я догадалась, что свое незыблемое представление о том, каким должен быть «любовник», Мария Ивановна заимствовала из брошюры, составленной некогда Мейерхольдом, Аксеновым и Бебутовым по заказу научного отдела все тех же ГВЫРМ, которая трактовала вопросы амплуа. Именно там было написано о «влюбленном» недвусмысленно: «Рост не ниже среднего, ноги длинные. Выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (тенор). Отсутствие полноты. Средний рост»[18]. И этому-то представлению, преподанному ей на заре театральной юности, Бабанова осталась так же верна всю жизнь, как всему когда-либо высказанному Мастером! У Лукьянова были красивые длинные ноги, приятный голос и средний рост. Он более других удовлетворял мейерхольдовской формуле, и этого было достаточно. Она могла вообразить его Ромео или Теодоро, тем более что между ними была нормальная человеческая симпатия, что в недружной труппе Театра Революции случалось не так уж часто.

Нина Мамиконовна Тер-Осипян — талантливая молодая актриса на характерные роли — была не только отличной партнершей, но и «оруженосцем», Санчо Пансой Марии Ивановны Бабановой. В труппе было немало способных молодых актеров из школы юниоров, с которыми Бабанова играла с удовольствием. «Собака на сене» и «Таня» шли теперь так же часто, как некогда «Доходное место», «Озеро Люль» и «Человек с портфелем». Но если прежде зрители шли «на Бабанову», так сказать, контрабандой, то теперь на углу Соби-

новского переулка, на сцене Театра Революции, существовал фактически и «театр актрисы», который, несколько расширив свой репертуар, вполне мог бы жить сам по себе. В условиях актерского по преимуществу театра тридцатых это было естественно.

Надо ли удивляться, что, ободренная успехом двух уже сыгранных «этюдов о любви», Мария Ивановна выбрала для себя классическую пьесу русского репертуара, игранную некогда Верой Федоровной Комиссаржевской, — «Бесприданницу» Островского.

Кто знает, что было бы, если бы Бабанова сыграла Ларису Огудалову не мудрствуя лукаво, с прежним и проверенным «своим» составом, как очередную «гастрольную» роль? Но эта прекрасная и невезучая пьеса русского репертуара обещала актерам слишком много заманчивого. Решено было сделать весь спектакль концертно и раздать роли ведущим актерам. Роль Паратова была предложена Астангову, роль Робинзона — Орлову. Богданова, жена Орлова, была назначена на Огудалову, блестящий эксцентрик мейерхольдовского театра Мартинсон должен был играть Карандышева. На роль Кнурова был специально приглашен Абдулов. Состав обещал театралам много интересного и неожиданного, но режиссеру обещал он и обычный для Театра Революции той поры актерский эгоизм.

Достойно специального внимания, почему корифеи московского Малого или петербургского Александринского театра умели при всех личных разногласиях и несходствах быть идеальными партнерами друг для друга, а коллектив Театра Революции, взращенный в традициях коллективизма, на мгновение предоставленный самому себе, всякий раз оказывался роковым образом разобщен не только за кулисами, но и на сцене. Иные готовы были возложить вину за это на Марию Ивановну, на ее знаменито и прославленно «дурной характер». Сама она с тою же легкостью возлагает вину на других.

Выскажу предположение, что такова всегдашняя возможность «режиссерского» театра, оставшегося на безрежиссерье. Дорежиссерский театр, предоставленный игре актерских самолюбий, либо поневоле их соразмерял и гармонизировал во имя спектакля, как Малый, либо добровольно признавал чье-то лидерство; так Савину называли «хозяйкой» Александринской сцены.

Актеры Театра Революции, уживавшиеся под рукой Попова в атмосфере общего энтузиазма и единого порыва (о Мейерхольде нечего и говорить!), будучи предоставлены самим себе, этого не умели. Не то чтобы общее дело было им не так дорого, как Ермоловой или Южину, — Бабанова, Астангов, Орлов полагали свою жизнь в театре и ради театра. Но была привычка, а значит, и вера, что общее решение спектакля — дело режиссерское. Вот почему достаточно было легкого прикосновения такого прекрасного организатора театрального процесса, как Петров, чтобы из безнадежного провала «Собаки на сене» чуть ли не за неделю сделать шедевр. Вот почему концертный состав «Бесприданницы» обещал не только радости театральным гурманам, но и вполне реальные сложности постановщику.

Андрей Михайлович Лобанов, столь тактично и столь успешно осуществивший «Таню», после следующей, неудачной постановки из театра ушел. Решено было — при живейшем участии Бабановой — пригласить Юрия Александровича Завадского (его Театр-студия переведена была в Ростов). Так блеснуло в биографии Бабановой, вроде бы скудной переменами, еще одно интересное и многообещающее режиссерское имя.

Ученик Вахтангова, сказочный принц Калаф в «Принцессе Турандот», обворожительный граф Альмавива в «Женитьбе Фигаро» Художественного театра, красивый, изящный, легкий — Завадский вначале очаровал всех. У него было свое понимание Островского, которое он и хотел воплотить в «Бесприданнице». Он ощущал в Островском человека театра и решил построить сцену на сцене — для этого он пригласил прекрасного художника В. В. Дмитриева. Репетиции начались в самом приподнятом настроении, но увы...

Из рассказа Ю. А. Завадского

«Вся работа разбилась на две части. Первая — до того как мне пришлось на время вернуться в Ростов — была бесконечно увлекательна. Хоть и тут было много неожиданного. Меня увлекло, что такой замечательный состав. В частности, Мария Ивановна, которую я очень ценил, как актрису. Тогда я не знал ее особенностей и ее манеры репетировать. Выяснилось, например, что для Марии Ивановны было откровением понятие «общение». Она привыкла работать над ролью, делать ее дома и сначала очень этим увлеклась.

Кроме того, почти тотчас оказалось, что отношения в коллективе сложные.

В помощники мне дали Лишина*. Уезжая, я поручил ему работать с актерами, и это была страшная ошибка. Лучше бы они вообще ничего не делали: пока меня не было, они все перессорились и друг друга не признавали. Лишина вообще не ставили ни в грош и стали саморежиссировать. Я попросил показать мне репетицию и смотрел, как они учат друг друга. Разговор шел все время о том, как *ты* должен играть, и это еще обостряло отношения. Я назвал их «самодеятельный кружок гениев». К Марии Ивановне они все... ну как бы это сказать... У нее прозвище было «Арифметика». Она рассчитывала свою игру.

Вот первая репетиция на сцене. Лестница. Я говорю:

— Мария Ивановна, давайте поимпровизируем. Вы спускаетесь по лестнице...

— А зонтик в какой руке держать?

Я растерялся:

— Ну, как вам легче, удобнее...

Или репетируем трагическую сцену.

— Юрий Александрович, а ногу так держать?»

Это, разумеется, чуть-чуть шаржировано, но то, что для Завадского было новостью, для нее было привычной уже бедой. Со времен студии Комиссаржевского более ненавистных слов, чем «поимпровизируем», для нее не было. Она хотела не импровизировать, а работать.

Взаимонепонимание иногда принимало форму прямых столкновений.

Из письма М. И. Бабановой Ю. А. Завадскому

«Дорогой Юрий Александрович!

Простите мне мое вчерашнее скверное поведение и позвольте объяснить причину. Мысль, что Вы можете подумать, что это поведение выражает мое настоящее отношение к Вам, настолько невыносима, что я не выдержу, когда сумею поговорить с Вами, и пишу, чтобы душе стало легче...

* В «Человеке с портфелем» Лишин играл Гранатова. — *М. Т.*

Ваша манера работать меня иногда мучила, я ее недопонимала, мне хотелось большей активности и даже настойчивости от Вас — и вот теперь, когда большая часть пути уже пройдена, я вдруг ощутила реально, всем своим актерским существом — результат Вашего «воспитания» — и почувствовала такую огромную пламенную благодарность именно за эту манеру, постигнув ее глубочайшую основу. Мне иногда кажется подвигом со стороны режиссера решиться на такой «не-эффектный», не-кричащий о себе режиссерский путь. Но я уверена, что с каждым днем Вы будете завоевывать все больше последователей и учеников — и вот за это Ваше бескорыстие и необычную для нас чуткость и тонкость подхода к актеру мне хочется Вас без конца благодарить...

Что касается вчерашнего инцидента, то — откровенно признаюсь — я очень была глубоко задета тем, что видела Ваше увлечение Орловым, и, невольно сравнив с собою, подумала, что я для Вас как актриса абсолютно неинтересна, настолько, что мои сцены — как мне уже начало казаться — пробегаются Вами без охоты и интереса, и, наоборот, пребывание Орлова на сцене увеличилось до угрожающих для всего акта размеров. Я почувствовала себя до такой степени одинокой и никому не нужной, что проплакала до истерики всю ночь и решилась уже пойти к Вам, чтобы сдаться и признаться в невозможности сыграть даже кое-как. Не знаю, знакома ли Вам больная психика, когда человек внушает себе сам, что он ничего не может, — и никакая сила не сможет разубедить его в этом...

...Отношение Астангова за последнее время тоже очень больно меня ранило.

Юрий Александрович Завадский читает «Бесприданницу» в Театре Революции

...«А ведь так жить холодно». Впрочем, в этом театре все закоченели от холода и вражды.

Простите за послание, которое затянулось. И не подумайте — очень Вас прошу, — что пишу с целью «воздействия». Нет, все пишу прямо — я знаю одно. С нечистым сердцем выходить на сцену нельзя. И надо все выбросить мутное, грязное и житейское.

Когда я увидела Вас сегодня опять внимательным и тем же замечательным по необыкновенной осторожности и деликатности режиссером, мой горький лед оттаял и мне стало возможно жить и дышать на свете. Спасибо Вам большое-большое. И простите, ради бога, маленького, скверного и мелкого человека, который все же ужасно хочет стать хоть когда-нибудь и больше, и лучше, и чище.

Ваша М. Б.»

Из беседы с М. И. Бабановой

«Я не могла петь романс, который у Островского, и пошла к Александре Толстой (родственнице Толстого) — она исполняла любимые цыганские романсы Льва Николаевича. Часа два подряд она пела мне — один лучше другого, — а подобрать мы не могли. Наконец я остановилась на одном — она сказала, что тоже любит его больше всех. Но слова были неподходящие... не могу сейчас вспомнить, потом напою. Пришлось заказывать новые слова. Их написала Наталья Кончаловская:

«Мне снится день, который не вернется,
И человек, который не придет».

Новые слова были подходящие, но все же литературные, а в романсе они должны быть как бы никем и не написанные, естественные...

Вот вспомнила:

«Я жизнь веду, одни страданья зная,
Они одни судьбою мне даны,
Когда ж умру, ты, милая родная,
Ты мне прости все тяжкие вины.
Да, пред тобой я виноват во многом,
Пойми, прости, забудь и пожалей,
Ты урони слезу, и перед богом
Слеза твоя — заступница моя...»

И Толстой любил этот романс. А пела она как! Я ревела ревмя. И гитарист был у нее потрясающий. Но, сами видите, ситуация неподходящая, прямо обратная.

Но все равно, романс я любила. Может быть, один романс и любила в этой роли».

Мария Ивановна и всегда работала трудно, а тут что-то не залаживалось больше обычного. Не залаживались отношения: уже в «Ромео и Джульетте» Бабанова и Астангов были любовниками без любви; а в «Бесприданнице» так много вожделений сплетаются вокруг Ларисы... Плотские вожделения вообще были «мимо» бабановской героини, а время юной, обескураживающе наивной Стеллы уже прошло. Слово «чайка», ведущее в сторону Чехова, что-то

обещало: «Лариса» по-гречески значит «чайка», — скажет Завадский перед премьерой журналистам.

Но манера работы Завадского была такая же, как он сам: легкая, скользящая, быстрая. У него не было ни пламенного терпения Попова, ни мудрой терпеливости Лобанова: он привык иметь дело со «своими», со студийцами. К тому же в это время он как раз переходил из Ростова с группой студийцев в Театр имени Моссовета и ставил «Машеньку» с Верой Марецкой, любимой своей актрисой.

А Бабанова работала, как всегда, скрупулезно и въедливо и, более чем всегда, нервно и мучительно. Светской учтивости Завадского было недостаточно для того, чтобы перебороть центробежную силу взаимных недовольств. К тому же все говорило о мимолетности его появления в театре, и это создавало текучую неустойчивость в работе. Спектакль выстраивался зигзагами: по касательной к замыслу, иногда даже мимо.

Из рассказа Ю. А. Завадского

«Они все друг другу не доверяли, репетировали нервно. Самым послушным был Мартинсон — он был очень увлечен ролью Карандышева. Состав был замечательный, но когда я стал думать, как сделать смерть Ларисы, все оказалось очень не просто.

Кто-то должен ее подхватить после выстрела Карандышева, но кто? Не Кнуров и не Паратов — это ясно. Пожалуй, Робинзон — он актер, а в актере всегда есть что-то человеческое. Но когда я сказал Марии Ивановне, что ее подхватит Орлов, она нервно ответила: «Ни в коем случае. Он что-нибудь выкинет такое, что все смеяться будут». Такие были у них отношения.

К тому же меня с самого начала предупредили: «Учтите, костюмы вам Бабанова под любым предлогом не покажет до генеральной». Так оно и было. Художник Дмитриев сделал замечательные декорации: на сцене был портал старого театра. Мы еще подобрали старые ланнеровские вальсы — их играли в антрактах, тоже как в старом театре. А потом портал как бы уходил и уже сегодняшние осветители освещали сегодняшних актеров.

Но когда — в последнюю уже минуту, потому что костюмы она мне и правда не показала — Мария Ивановна вышла, я ахнул: она была совершенная Самари с портрета Ренуара! С челкой, без которой она себя не представляла, — такая офранцуженная Лариса. Но делать было нечего...».

Из беседы с М. И. Бабановой

«Я, я виню себя во всем. Мне вообще не следовало Ларису играть. Я знала, что роли мои — лирико-комедийные, но иногда мне казалось, что я топчусь на месте, надо что-то новое, и вот — обожглась.

Правда, один раз на репетиции у меня что-то такое тронулось в роли. Завадский обрадовался: «Вот-вот, сейчас вы что-то поймали. Давайте пройдем сцену еще раз». А потом посмотрел на часы и заторопился уходить. И все у меня погасло. Он кончал репетиции по часам даже на полуслове.

Спектакль был не готов, но собрали Репертком. Репертком признал спектакль хорошим. Мне сказали: «Не капризничайте, играйте, премьера не отменяется». Я была оскорблена, обижена, устала сомневаться. Я разозлилась и сказала: «Хорошо, я буду играть», заставила себя выйти на сцену и публично провалиться».

«Бесприданница». В роли
Ларисы Огудаловой

Из записных книжек Д. Н. Орлова

«30/XI-40 г. «Бесприданница», просмотр Реперткома. Говорят, очень хороший спектакль. Мы все взволнованы, и опять стало милым искусство и товарищи...

2 декабря на «Бесприданнице» «папы-мамы». Бабанова — Лариса в центре. Лучше всех, ярче, свежее, оригинальнее Аннусенька в роли Огудаловой...

4/XII играли «Бесприданницу». Спектакль этот имел значительно меньший отклик, чем на Реперткоме и даже когда смотрели «папы-мамы». Мы, конечно, несколько удручены, главным образом по поводу игры Ларисы — Бабановой. Она явно не дотягивает, не владеет вниманием зрительного зала...

Бабанова очень эгоистична, трудна как партнер. Временами деспотична. Раньше это искупалось ее «доходчивостью», а сейчас все это кажется особенно тяжелым и несправедливым по отношению ко всем нам...

7/XII ...В публике много знатных людей страны. Спектакль ругают... Ходили в ресторан, но удовольствия не было никакого.

11/XII ...Мы остро переживаем конфуз с Бесприданницей, нашей Ларисой — Бабановой... Задумываешься, почему же она бралась, хотела играть то, что не по силам ей, как допустили ее?»[19]

Орлов уже не помнил, как сам он провалился на премьере «Собаки»...

Из беседы с М. И. Бабановой

«А роль уже была вот здесь, могла быть, но я понимала, что нужно еще время, нужна помощь. Но я устала оттого, что мне не верили, устала бороться. А тут премьера. Нервы у меня ушли — и я умерла. Ходила по сцене, но не играла — неспособна была. Бывает такое состояние, когда не чувствуешь ни боли, ни радости, ничего. Мне все стало все равно, и только какое-то чувство самосохранения заставило меня тогда не удавиться, не отравиться, не броситься под поезд, а выходить на сцену и играть.

Вы не верите, наверное, а это так и было — как смерть».

В первый раз за долгую свою артистическую жизнь Мария Ивановна узнала то, что называется на театре «провалом». Ее мог отвергнуть и отторгнуть от себя Мастер. Могла к ней предъявить какие-то претензии критика. Могла она сама мучиться неудовлетворенностью. Но публика — публика всегда была ее союзницей и самым надежным партнером. Она всегда отвечала ей из темного зала волной восхищения и нежности, и эта безымянная любовь была, в сущности, дороже ей любовей всех загримированных Ромео, Теодоро или Паратовых и даже всех тех, кого она могла бы встретить в жизни. На премьере «Бесприданницы» публика впервые не откликнулась Бабановой и встретила ее с холодным недоумением.

Я. Гринвальд. «Ьесприданница»

«Трактовка образа Ларисы Бабановой суживает Островского, обедняет его, социально опустошает. Островский рисовал свою Ларису резкими, сильными красками. У Бабановой Лариса напоминает водяные знаки, которые едва проступают сквозь бумагу»[20].

А. Мацкин. К спорам о «Бесприданнице»

«В Театре Революции провалилась «Бесприданница»! Именно это жестокое и не оставляющее никакой надежды слово. Удивительно, как сошлись во мнениях люди самых несходных вкусов. Что за чудеса!

И Завадский плох, и Бабанова нехороша, и Астангов, и Мартинсон, и Абдулов — сорвались, не вытянули, оконфузились».

Так суммировал «казус» «Бесприданницы» один из самых умных и колючих критиков той поры — А. П. Мацкин. Он не собирался соглашаться с этим расхожим мнением.

За громким провалом «Бесприданницы» начался парадокс «Бесприданницы»: мало какой спектакль нашел такую квалифицированную защиту в критике и таких горячих сторонников среди зрителей. Не так уж много их было, но те, кто подпал под обаяние этого неровного и странного спектакля, знали, чем он так их привлекает. Мацкин писал:

«Редко в пьесах Островского так пристально вглядываются во внутренний мир человека, как в новой «Бесприданнице». Мы увидели драму не только чувств, но и сознания. Лариса и Карандышев — люди не просто отверженные, но и сознающие свою отверженность».

И о Ларисе:

«Трагический характер неравной любви хорошо понимает Бабанова, так хорошо, что порой кажется, будто печальная судьба Ларисы известна ей с самого начала...

Ее любовь — призрак, дорогой сердцу призрак, с которым трудно расстаться, потому что останется пустота... В этой любви нет надежды на лучшее, нет самозабвения. Лариса давно уже пережила крушение своей любви к Паратову.

...Несчастье не помутило ее сознание. Наоборот, все стало гораздо ясней, вернулось на свои места. Если Бабанова не вполне верит в свою любовь и как будто бы не заблуждается в ее иллюзорности, то отдает она ее, прощается она с ней так человечески-трогательно и человечески-нежно, что забываешь о всех своеволиях актрисы, о ее платьях, гриме, изысканности ее техники, странностях ее фантазии»[21].

Так из пепла поражения и провала восставала бабановская Лариса. Нестройно, как весь спектакль, но, как весь спектакль, необычно. Он оставлял где-то далеко в стороне привычные мотивы «цыганщины», «табора», игры страстей и денежного мотива гибели «бесприданницы», и в этом была почти пугающая новизна.

Спектакль, начавшийся радостно, в канун премьеры едва не умерший, на сцене обнаружил в сочетании своих недружных, рвущихся в разные стороны героев некоторый общий смысл, смутно пробрезживший в нем и обеспечивший этому «провалу» почетное место в истории русского театра. Смысл этот очевиден стал долгое время спустя, и вот отчего Лариса оказалась «преждевременной» ролью Бабановой, как преждевременен был весь этот спектакль с его явственно слышимым скрежетом и невольными диссонансами.

Вне всякой программы на первый план его вышла воспаленная драма самолюбия, притязаний и крушения «маленького человека» Карандышева. Герой

Островского очерчивался Мартинсоном с гоголевской остротой и надрывностью Достоевского. Он отбрасывал свою неспокойную, зазубренную тень в сторону белой и хрупкой Ларисы — Бабановой. По другую сторону ее вместо вальяжного и шалого русского барина возник романтический и холодный бретер Паратов в исполнении Астангова. Оба были заняты собой, как, впрочем, и все действующие лица этого красивого спектакля в поблекшей сине-золотой раме дмитриевского портала.

Мысль Островского о всеобщем эгоизме и об одиночестве души среди веселого прожигания жизни приобретала в изящных мизансценах Завадского современную оголенность и резкую наглядность. Через четверть века это назовут «некоммуникабельностью». Распад человеческих связей станет болезнью века.

В полупровалившемся, не любимом актерами спектакле заметно играли почти все роли. Пьяненький, траченный жизнью, а между тем не лишенный человеческой гордости Робинзон (Д. Орлов); англизированный, спокойно-плотоядный Кнуров (О. Абдулов); кокетливая и деловитая хищница Огудалова (А. Богданова). Между ними, отстраненная от всех, завороженная своей мечтой, проходила Лариса — Бабанова, как будто была она не дочерью Огудаловой, не героиней драмы, на которой скрестились все вожделения, а

«Бесприданница». Сцена из спектакля

случайной гостьей из другого мира, вдруг очутившейся на перекрестке житейских бурь.

Это ощущение, что она «другая», «чужая», брезгливо сторонящаяся житейских интересов и страстей, — самое сильное, что осталось у меня от Ларисы.

Она ничего не ждала от окружающих и призрак своей любви несла не навстречу, а мимо — или, может быть, сквозь — демонического Паратова — Астангова, который в своей игрецкой страсти мог погубить ее, но не разбить мечту: ведь для нее он был вымыслом, идеалом, а не женихом или возможным мужем.

Для этой Ларисы дело вообще не шло о замужестве или приличном устройстве жизни.

В своем белом блестящем платье, с неуместной ренуаровской челкой — во всей своей прекрасной и необъяснимой нелепости — она не была ни русской, ни французской, но женственной. И эта чуждая быту и плотским страстям женственность, как никогда, была довлеющим себе напрасным и случайным даром. Она не была городской красавицей. Скорее — городской блаженной. Странной достопримечательностью, которую хотели получить, как редкость. Разыгрывали в орлянку не тело, а духовное превосходство Ларисы.

Вот почему и уходила она из жизни не в мятежном порыве отчаяния, а с полувздохом наконец наступившего покоя, почти что примирения с судьбой. Она уходила из спектакля так, как и пришла,— очарованным странником, все понявшим, все принявшим, всему подчинившимся и ничего не отдавшим житейским заботам и страстям. Ничего, кроме жизни.

Неуспех «Бесприданницы» Мария Ивановна переносила тяжело: иногда от нервности ей отказывал голос, и тогда она с трудом могла спеть даже романс, который с такой любовью и тщанием выбирала для Ларисы.

Не заладившись с самого начала, спектакль и дальше не сладился, не покатился по рельсам нарастающего успеха, как это было, положим, с «Собакой». Для участников оставался он таким же мучительным, хотя, играя вместе, они вроде бы и подобрели друг к другу.

Жена Абдулова, Елизавета Моисеевна, рассказала мне, как Осип Наумович «долго не мог приспособиться к роли, так как не находил контакта с Бабановой — а без любви к Ларисе Кнурова играть трудно. Примерно после десятого спектакля он пришел домой в восхищении от ее артистичности и мастерства. Он сказал: «Знаешь, я просто влюблен в нее, такая это актриса». С тех пор и роль получила для него смысл».

Осип Наумович Абдулов был в Театре Революции человеком новым. Но даже и Орлов, который еще недавно патетически восклицал: «Как допустили ее?» — записал сочувственно: «Нервозность ее понятна (а мне ее состояние особенно понятно по работе в «Собаке»)»[22]. Может быть, продержись «Бесприданница» на сцене еще один-два сезона, она и состоялась бы вполне.

Но и неуспех «Бесприданницы» был не совсем обычный — уважительный, можно даже сказать, почтительный, в ореоле страстных критических полемик и внимания, какое не всегда выпадает даже на долю вполне благополучной премьеры. На спектакль приходили «знатные люди страны», как выразился Дмитрий Николаевич. Ходили много и из других театров — Москвин, Тарасова, Лемешев, — а это кое-что да значит: актеры по вечерам заняты в собственных спектаклях и не часто балуют друг друга вниманием. Приходили

слушать Бабанову и исполнительницы романсов — Тамара Церетели, Изабелла Юрьева.

И каждый раз, когда под звуки простенького вальса двигался занавес, открывая пейзаж провинциального городка с пузатыми карминовыми церковками, и Лариса под кружевным зонтиком долго, странно долго, как бы вовсе забывшись, смотрела в дальнюю даль, прежде чем произнести первые свои слова: «Я вчера за Волгу глядела», — в зале возникало предчувствие чего-то необычного, томительного, как звук лопнувшей струны.

В роли Ларисы, сыгранной с «ушедшими нервами», на грани отчаяния, бабановская тема единственный раз обнажилась вдруг в своем почти бесформенном, «нерожденном» виде. И тогда в третьем «этюде о любви» оказалось, что любовь для нее не страсть, которую можно разделить с партнером, а несбыточность. Что в этой дисциплинированной, взнузданной волей душе жил порыв к вечно недостижимому идеалу — ограда ее женской неразбуженности.

Все эти мотивы были преждевременны на исходе прагматических и целеустремленных тридцатых. Роль, увы, не перешла рубеж войны, как иные бабановские роли, и осталась на ее пороге в своей полувопросительной новизне. Тридцать лет спустя «Бесприданница» Завадского стала бы сенсацией.

Мейерхольд, так страстно ревновавший бабановский успех, ничего не узнал ни о громком провале своей бывшей актрисы, ни о настоящем торжестве ее над собственным великолепным мастерством, — его уже не было на свете. Но Бабанова узнала об этом, как и все, пятнадцать лет спустя.

Три письма после «Бесприданницы»[23]

Письмо известного художника,
нарисовавшего впоследствии портрет Бабановой

«Дорогой большой мастер сцены.

Вы доставили нам, я говорю также от имени моей жены, нам, высочайшее удовольствие, драгоценную радость от большого искусства. Что дорого мне в этом необычайном спектакле?

«Бесприданница». Лариса

Знаете, я хотел Вам, дорогая Мария Ивановна, написать большое письмо. Но я не Г. Флобер. Не умею я, грешный человек, писать, может быть, и думать — но чувствовать я умею, а потом, я знаю, у меня есть абсолютный слух к искусству.

Ни одного диссонанса.

Великая гармония.

Спасибо Вам и Завадскому.

Быть Вашим знакомым — это великая честь и радость. Со вчерашнего вечера я Ваш пламенный поклонник.

Что критика, с ума сошла?..

Теперь вот что: я припадаю к Вашим стопам и умоляю дать мне возможность в красках изобразить Ваш дорогой театральный образ...

Если Вы мне ответите письмом, я письму буду чрезвычайно обязан...

Целую край Вашей одежды. Вы настоящий ангел. Привет Вашему супругу.

Весь Ваш с моим искусством

А. Фонвизин».

Из письма образованной зрительницы

«Многоуважаемая Мария Ивановна!

...Не верьте фотографии, не верьте рецензиям. Я не могу не говорить с Вами о своем восторге перед спектаклем. Вы не видите и не слышите себя из зрительного зала — я хочу попытаться сказать Вам о глазах и о сердце зрителя.

Когда Вы взволнованы, самозабвенны, когда Вы живете подлинной жизнью образа — Вы преображаетесь, Вы светитесь, Вы окрыленная Лариса, Вы убитая Лариса, Вы мятущаяся, одинокая, нежная, верящая, страстная, чистая. Но что же Вам мешает оставаться на этой высоте? Вдруг весь трепет, вся взволнованность уходит и Вы, актриса в гриме и костюме, стараетесь изобразить Ларису. И все очарование рассеивается — Вы дурнеете, я вижу сделанность, нарочитость, несоответствие... Момент — и все опять трепещет, я не вижу грима, не вижу Вашего старания быть Ларисой, не вижу высоких каблуков, которые мешают Вашей свободе — Ларисиной свободе...

Не только преображаетесь Вы, но каждая складка Вашего платья, дрожание света и тени на Вашем лице и руках делают Вас трепетно-тонкой, Вы становитесь прозрачной — Вы драгоценный инструмент духа; не понимаешь и не знаешь, какой у Вас рот, нос, глаза, лоб, Вы больше чем красивы — Вы прекрасны! ...Я видела Комиссаржевскую Веру Федоровну в роли Ларисы — это самое сильное и глубокое из театральных восторгов, но и она не уменьшает моего восхищения перед Вашим спектаклем...

З. Ширина».

Письмо необразованной зрительницы
(с сохранением орфографии и пунктуации)

«Пешу я вам артиска Мария Ивановна Бабанова от колхозницы Клавдии Петровны Калинкиной. Вчерашней вечер я была в московском тиатри риволюцыи смотрела пиесу писателя Островсково бесприданица вы там играли Лариса Дмитриевна, ее дочь. Не можно высказат словами как мне

понравилос. пешу я вам темная женчина знаминитой артистки но я думою что вы нигордая и ни будите на ето абижаца. Такая артистка вы сумела приставитца такой харошанкой задушевной и нищисливой барашной так што вы и наможыте быть гордая каторая низахочить даже выслушат душу женьчыны хатя ета женчына ни извесная. Как я вам ни ровня и вы низахочити со мной разгавариват. Но тепер настала такая време што в тиятрах и мы можым вас увидит и надслождаца вашем приставлениим.

Как вспаменаю тую барушню Ларису Дмитриевну серцо жжымаитца что попалас она токому коварнаму соблазнителю. Как вы бедная там переживаити и бъетис как пташычка в клетки а слезы по щикам тикут. Кагда етот старый барин вам гаткий придлок делал и ваш девичий стыт хочит нарушыть личеко то у вас как у детя безвиннава ни с разу и втолк взила. И как мне жалка стало как падумала я што у мене тожа ест дочка и бувают на свети такии гаткии матири как ваша виртехвостка разряженная. И как иму терану нижалка на кальцо паказовать и ана фся влице пириминилас. И такую виселинкую и нежную барашню загубили и застрилили.

Остаюс печальная и благадарная К. П. Калинкина».

Глава VI

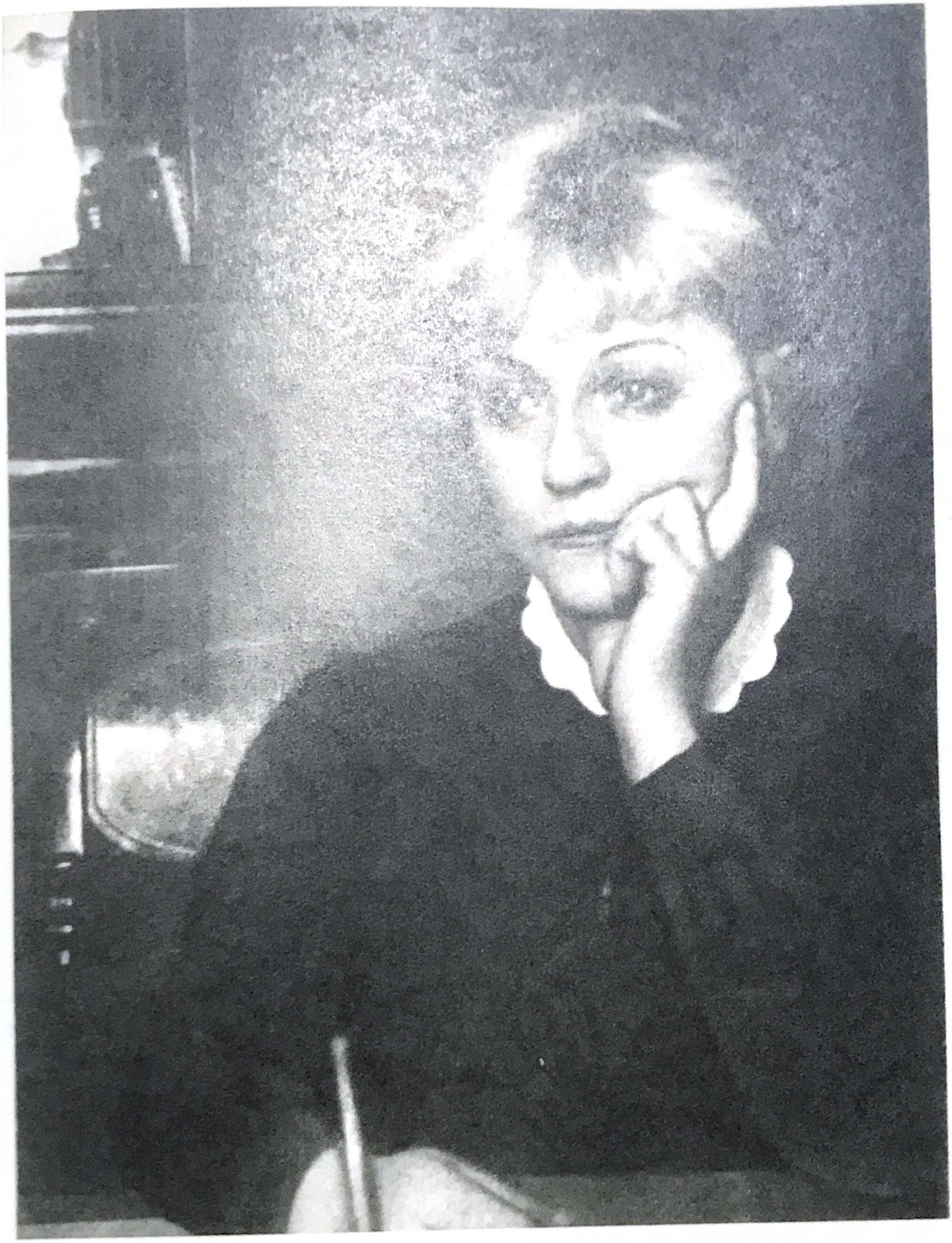
Война. В эвакуации

В трех этюдах о любви, сыгранных в преддверии войны — в разных жанрах, с разной мерой удачи и успеха, — Мария Ивановна рассказала нечто о «новой женщине», чего ни до, ни после нее уже не рассказал никто. Речь идет не о ролях, да и не об актрисе — о женском типе, который она создала. Извечное стремление отдать себя умерялось и уравновешивалось в нем потребностью сохранить себя — особость своего душевного, человеческого мира.

Бабановская девочка-женщина могла быть самозабвенно, эгоистически счастлива и трезво несчастлива, и в том и в другом она была самостоятельна и правдива в чувстве до конца. В войну все это переломится в тему стойкости, даже грубее — выносливости ее милых шалуний. Маленьким, хрупким, вроде бы инфантильным героиням — Бабановой в драме, Улановой на балетной сцене — предстоит обнаружить это существенное общенародное свойство в самом эфемерном его облике. Ведь реальные жизненные испытания не дожидались того созревания и цветения, которые критика предуказывала бабановской Джульетте. Они, как топор, падали на самые неподготовленные души. Вот когда пригодилась бабановская верность себе.

Этюды о любви, сыгранные один за другим, обнаружили еще одно до поры скрытое обстоятельство. Театральная, как, впрочем, и всякая иная духовная преемственность далеко не всегда складывается по простейшей поступательной прямой. Пожалуй, даже чаще цепляется она за опыт дальних, а не ближних. Искусству, как и жизни, свойственно самоопределяться, отталкиваясь от непосредственных предшественников и возвращаясь за традицией вспять к «дедам». Новое предпочитает выступать в ореоле не старого, но старинного.

Преклоняясь перед громадностью личности Станиславского, Бабанова не становилась от этого актрисой «переживания» в духе МХАТа. Зато все отчетливее проступали в ней черты преемственности от актрис старого русского театра — с их секретами мастерства, отношениями с публикой, одновременно далекими и близкими, с их умением, не отказываясь от амплуа, играть все — от водевиля до трагедии, с их излюбленным, выверенным за сотни представлений репертуаром, с их интуитивным пониманием театра как вечно увлекательной «игры», на которую не хватит и всей жизни. Разумеется, Бабанова, прошедшая школу Мейерхольда и женской эмансипации, была «другая», «новая». Но была она и такая же: актерка, лицедейка, мастерица, чье виртуозное искусство было в то же время искусством для всех.



Перед войной

В апреле 1941 года, перед самой войной, Бабанова за роль Тани получила Государственную премию. В театре на спектакле «Ромео и Джульетта» произошло скромное чествование.

В канун нового года в театр был назначен новый главный режиссер — С. Майоров и новый директор — В. Млечин. Дмитрий Николаевич Орлов записывал в своем дневнике: «Будем верить, что в 1941 г. мы выйдем из трудного положения и оправдаем, как сказал директор, свое название!»

22 июня 1941 года началась война.

Война застала театр на гастролях.

Гастроли открылись в середине мая, в Сочи, на берегу Черного моря. Была весна, все цвело, актеров встретили букетами, разместили (вместо дурной провинциальной гостиницы) в санатории имени Фрунзе, местное театральное помещение радовало глаз. Веселым, выбравшимся из Москвы людям старые распри казались под южным солнцем слишком уж унылыми. Спокойная семейному жизнь в комфортабельном санатории располагала, скорее, к симпатии, примиряла недавних противников. Так легко было зайти друг к другу, распить бутылочку вина. «В гостях у Бабановой», — записывает Орлов 2 июня. «Сегодня мы в разгуле, — пишет он 5 июня, — Бабанова с Федором Федоровичем, Аннуська и я в погребке сначала, потом в ресторашке. С нами гитарист Николай Михайлович. Идет как будто сближение. Все лучше, нежели злобиться»[1]. Лето обещало быть дружеским, может быть, даже надежды на «выход из трудного положения» были не беспочвенны.

Восьмого июня театр выехал из Сочи в Минводы. Странным образом поездка — вполне курортная — прозвучала зловещим предвещанием совсем недалекого будущего. Актеров усадили в мягкий вагон, но прицепили его почему-то к товарному составу. Лето сорок первого выдалось особенно жаркое; товарный состав тащился шагом, останавливаясь у каждого столба, — так будут тащиться вскоре теплушки эшелонов, увозящих эвакуированных на восток.

Короткое путешествие из Сочи в Минводы растянулось на три душных, утомительных дня. Где-то в пути поезд и вовсе застрял. Актеры проклинали все на свете, поминая, как ездили в гражданскую войну. Если бы они знали тогда, что это последнее мирное их путешествие, что этот мягкий вагон и бесцельное стояние на полустанках они будут вскоре вспоминать как часы неомраченного, несбыточного счастья!

Кисловодск встретил их новыми неудобствами: номера в «Гранд-Отеле» оказались отвратительные, негде было помыться, измученные дорогой актеры побрели в санаторий КСУ. Курортников было еще мало, и их приветливо приняли, устроили на жительство. До начала войны оставалось одиннадцать дней.

Играли в тихих курортных городках, еще не наполнившихся летним шумом, — Кисловодске, Ессентуках, Пятигорске. Моря и пляжа здесь не было, зато были горы: невысокие, живописные, сулящие множество прекрасных маршрутов. «Вечером пошли — Бабанова, Кнорре и я — на Малое седло. Гуляли отлично. Запомнился Эльбрус — темный; потом табун молодых лошадей». Это Орлов записал 15 июня.

Истекали последние мирные дни. Они и вправду были мирные, как будто жизнь нарочно подарила их напоследок на самом пороге войны — легкие спектакли, красивые прогулки, примиренное настроение. Марии Ивановне Бабановой шел сорок первый год.

Из записных книжек Д. Н. Орлова

«22 июня в 5.30 утра Гитлер объявил нам войну. Вот мы и втянуты в войну. Перед спектаклем говорил зрителям секретарь Кисловодского горкома т. Зозуля, какая тишина, слышно каждому внутреннее биение сердца соседа.

Какие сосредоточенные лица. Держатся люди мужественно. Мы верим в нашу победу. Правда на нашей стороне. Играть трудно, но это нужно. Все мы как-то посерьезнели.

...«Собака». Играть было трудно, но сознание того, что игрою можно отвлечь, повышает гражданскую ответственность.

26. VI. Чтение пьесы Гладкова «Давным-давно».

29. VI. Погрузились... и в Москву. Нас в купе 10 человек. В Москву приехали 3 июля 1941 днем, военная Москва...»[2].

Стояло лето, дни были длинные, но Москва уже примеривала суровый военный наряд: было введено затемнение. Низко над городом висели серебристые аэростаты воздушного заграждения. Москвичи крест-накрест заклеивали окна бумажными полосками, чтобы стекла не вылетели от бомбежек. По вечерам дежурили на крышах в отрядах ПВО.

В Москве жизнь Театра Революции не отличалась от быта других театров: военное обучение мужчин, занятия по ПВО для всех, подготовка фронтовых бригад, текущие спектакли, репетиции новых пьес.

Из всего предполагаемого репертуара к постановке были приняты лишь две историко-патриотические пьесы: «Ключи Берлина» и «Давным-давно», читанная на труппе еще во время гастролей. Это была героическая комедия в стихах из времен Отечественной войны 1812 года с главной ролью для Бабановой. Она должна была играть кавалерист-девицу Шуру Азарову. Пьеса была сочинена по мотивам биографии известной Надежды Дуровой.

В воспоминаниях Александр Гладков рассказывает, как предвоенной осенью, закончив комедию, он, по совету друзей, передал ее Бабановой, как тщетно и мучительно ждал ответа. Потом оказалось, что́ ей просто позабыли сообщить номер его телефона.

Пьеса, если и не была написана прямо для Бабановой, то была для нее, как по заказу. В контурах ее просвечивал водевиль с куплетами, переодеваниями и счастливой развязкой, но эту традиционную интригу овеивала и приподнимала до героической комедии не только романтика Отечественной войны. Затейливую форму наполняла и расширяла традиция старого русского театра — анекдоты его подмостков, прелестные и грустные легенды его прославленных актрис. Образ девушки-гусара был навеян не столько реальными мемуарами Надежды Дуровой, сколько изящным обликом русской травести Асенковой, безвременно отнятой у сцены могилой. Все это вело к Бабановой.

Из воспоминаний А. К. Гладкова

«Я принадлежу к поколению, вся театральная юность которого была окрашена влюбленностью в эту чудесную неувядаемую актрису. Мы видели ее по многу раз во всех ее ролях, мы знали наизусть ее интонации и наяву бредили переливами ее голоса-колокольчика и острыми ритмами ее пластики. Мы пропадали не только на спектаклях, где она играла свои прославленные роли, но и на тех, где она появлялась в одном-двух эпизодах... чтобы только увидеть ее лишний раз».

Хотя пьеса понравилась Марии Ивановне с первого чтения и был уже сделан замечательным художником Вильямсом макет декорации, до премьеры оказалось гораздо дальше, чем кто-либо мог предположить. Война вмешивалась в театральные планы самым непредвиденным образом. Репетиции были прерваны, макет погиб. Впрочем, Мария Ивановна успела сыграть «малую премьеру» на радио. Речь шла об одной сцене — Шуры Азаровой с Кутузовым.

Из воспоминаний А. К. Гладкова

«Итак — август, первая половина. Летняя Москва полна цветов, мороженого всех сортов и книжных лотков с последними новинками, хотя большие витрины магазинов в новых домах на улице Горького уже закрыты мешками с песком...

Начались репетиции. Они происходили в Театре Революции. За неделю до этого осколки бомб пробили крышу Театра Революции где-то там, в сумраке, над колосниками...

Слушаю из темного зала удивительный голос Бабановой. Когда я писал пьесу, я туманно мечтал, что она, может быть, сыграет мою Шуру. И вот мечта сбылась, но совсем не так, как это мне представлялось...

Бабанова работает нервно, напряженно, неутомимо. Она не может усидеть на месте, хотя в радиопостановке мизансцены значения не имеют. Она вскакивает, ходит. Четко и дробно звучат ее каблучки по старым доскам сцены. По ее требованию ей принесли сапожки. Она их примеряет и чем-то недовольна. Она всегда такая на репетиции: требовательная, энергичная, подтянутая. Орлов (он играл Кутузова. — *М. Т.*) кажется ленивым и вялым, но мне говорят, что это его обычная манера...

В те времена радиопередачи не записывались на пленку, а шли прямо из студии...

Это было 8 августа. Передача началась в час 40 минут и закончилась ровно в 2 часа.

Когда передача закончилась, к микрофону подошел диктор Герцик с листом бумаги в руках. Это была только что полученная сводка Совинформбюро от 8 августа...

Вышли в переулок вместе с Бабановой и Майоровым. Идем к улице Герцена. Майоров поздравляет нас обоих с «премьерой». Бабанова хмурится: что-то у нее получилось не так, как она хотела...»[3].

16 октября 1941 года театр погрузился в теплушки, чтобы ехать в эвакуацию. Для того, кто пережил войну, дата 16 октября говорит сама за себя. Это был, может быть, самый отчаянный день Москвы. Казалось, немцы могут вступить в столицу. Отправляли всех, кого можно было, уезжали все, кто мог.

Из беседы с Ф. Ф. Кнорре

«В этот день я был у Большакова — председателя Комитета по кинематографии. Было темно, бомбили. Я спросил, куда мы едем в эвакуацию. Он сказал: «Вы едете в командировку» — и выписал мне командировку в Алма-Ату. На вокзале было столпотворение. При нас уезжали дипломаты, грузили в поезд узлы. Кто-то из начальства предложил Марии Ивановне место в международном вагоне. «Одна — не могу, — сказала она, — я с театром». Наконец пришла электричка. Нам помог Яша Трудлер — помреж и танцовщик из Камерного, они его почему-то не включили в список. Я ска-

зал: «Берите маму и садитесь с нами. Нам с вами оставаться нельзя. В случае чего, меня мобилизуют, как немца, а я на них работать не стану, а вас просто повесят». Мы тронулись, еще не зная куда».

Орлов, который был болен, не дождался эшелона, уехал с Богдановой домой — так они и остались в Москве. Остальные двинулись в неизвестность. Первоначально предполагалось ехать на восток. Уже в пути — не без усилий Марии Ивановны, которая оказалась в этих обстоятельствах самым ценным «достоянием» театра, — было решено добираться в Среднюю Азию. Театр перебазировался в Ташкент.

В Ташкенте надо было начинать почти с нуля. Декорации застряли где-то еще по дороге из Минвод. Возобновлять спектакли приходилось подручными средствами. Но о невозможности, тем более о неудобствах речи не было. Не только декорации строили — оркестровые партитуры записывали по памяти. Ноты тоже пропали в пути.

11 января 1942 года театр начал играть в помещении Дома офицера. На открытии дали «Весну в Москве» — последнюю предвоенную премьеру, которая самим названием напоминала о доме, о недавней довоенной жизни. Стихотворная пьеса Виктора Гусева, только что казавшаяся пустячком, приобрела новый смысл и новое значение. Что же говорить о «Тане»!

Из «бабановских» спектаклей удалось восстановить «Таню» и каким-то чудом «Собаку на сене». Сложные конструкции «Ромео и Джульетты» погибли безвозвратно, и поставить заново на маленькой клубной сцене многофигурную композицию А. Д. Попова не представлялось возможным. О «Бесприданнице» Мария Ивановна не очень жалела (хотя и было о чем пожалеть).

Зато она снова репетировала — теперь уже для сцены — роль Шуры Азаровой. Пылкого поручика Ржевского играл ее всегдашний партнер Лукьянов, Кутузова — Абдулов. Художником спектакля был приглашен Александр Григорьевич Тышлер.

Из беседы с Ф. Я. Сыркиной

«Тышлер попросил меня достать ему в библиотеке рисунки военных костюмов — гусарских, драгунских, — это было мое знакомство с будущим мужем. Женские костюмы были легки: ампир, высокие талии. Но любой костюм был тогда задачей — делать-то не из чего.

Дошло дело до Бабановой. В начале пьесы, где Шура Азарова — девочка, ей нужно было сделать платье. Тканей не было, а нужно было создать стиль восемнадцатого века, ампир. Тышлер попросил меня на вискозе — зеленоватый тон был уже сделан — нарисовать красные розочки. Мучились очень, пока получилось то, что он хотел, — приходилось рисовать их маслом от руки, трафарет не годился. Но мы еще не знали, что нас ждет.

Мы пошли с этой тканью к Бабановой. Помню — солнечный день, и на улице под ее окном стоят два наших главпóста (они всегда ходили вместе) и зовут: «Мария Ивановна!» — прямо Бобчинский и Добчинский. Она глянула из своего бельэтажа — и это было совершенно в жанре сцены, непроизвольно и естественно, — она сразу же включилась в игру. Но что было, когда она увидела мою ткань! Она кричала, что это не годится — просвечивает, будет толстить, что все не то. Сколько мучились мы, Тышлер, портные, пока сделали для нее платье, в котором она была на сцене не более пятнадцати минут. Зато военный костюм был очень по ней, пригнан, сидел очаровательно.

Интересно, как она смотрелась на костюмной репетиции. Сначала вышли все женщины, но они еще были в платьях, а она уже в образе — какая-то другая, удивительная какая-то. Это уже не была та капризная актриса, которая так меня злила. Она уже пробовала, ходила по сцене другим шагом. Это меня удивило. Обычно актеры просто подходят к рампе и показывают костюмы, а она не показывала, она была в образе.

Потом женщины сошли в зал и вышли мужчины. Они были не в лосинах, конечно, но в белых таких чулках, вместо лосин. И вдруг я слыш сзади Марию Ивановну: «Боже, какие уроды! Что же делать-то будем?» Они, правда, оказались все кривоногие, кроме Лукьянова. У него были стройные красивые ноги. Пришлось подправлять, делать им толщинки. И Мария Ивановна смотрела на все это как-то очень активно, с такой позиции, что ей с ними на сцену выходить. Ее реплики были непосредственные, но довольно острые, как будто их тут нет или примерка идет на манекенах».

Режиссер Майоров предоставил Марии Ивановне на сцене честь и место — спектакль был поставлен гастрольно, для актрисы, — это опять был «театр Бабановой». Снова Мария Ивановна должна была выступить в оставленном было качестве травести, — зритель на сей раз был сообщником ее переодевания. Волею автора она без обиняков приобщалась к любезной ее сердцу традиции старой русской сцены. В то же время в старинном обличье корнета Азарова так же без обиняков могла она выразить свою излюбленную мысль: кавалерист-девица была эмансипированной женщиной эпохи александровского ампира.

Всегда очень чуткая к музыке стиля, Мария Ивановна стала очаровательным, почти что кукольным, как старинные оловянные солдатики, корнетом Азаровым в высоком кивере, живописно сдвинутом набекрень, с большой саблей и задорной мальчишеской улыбкой.

Из беседы с А. Г. Тышлером и Ф. Я. Сыркиной

«— Я сделал ей гусарский костюм — она ведь капризная была, но все-таки сделал. Сидел он очень хорошо. Она была прекрасно сложена, молодо выглядела, пропорции замечательные, и все было точно. В Ташкенте оказался ленинградец, специалист по военной форме, он помогал нам. Как она в гусарском костюме двигалась! Какая была одновременно и женственная и мальчишество в ней было — она все это играла и вместе с тем сохраняла женственность.

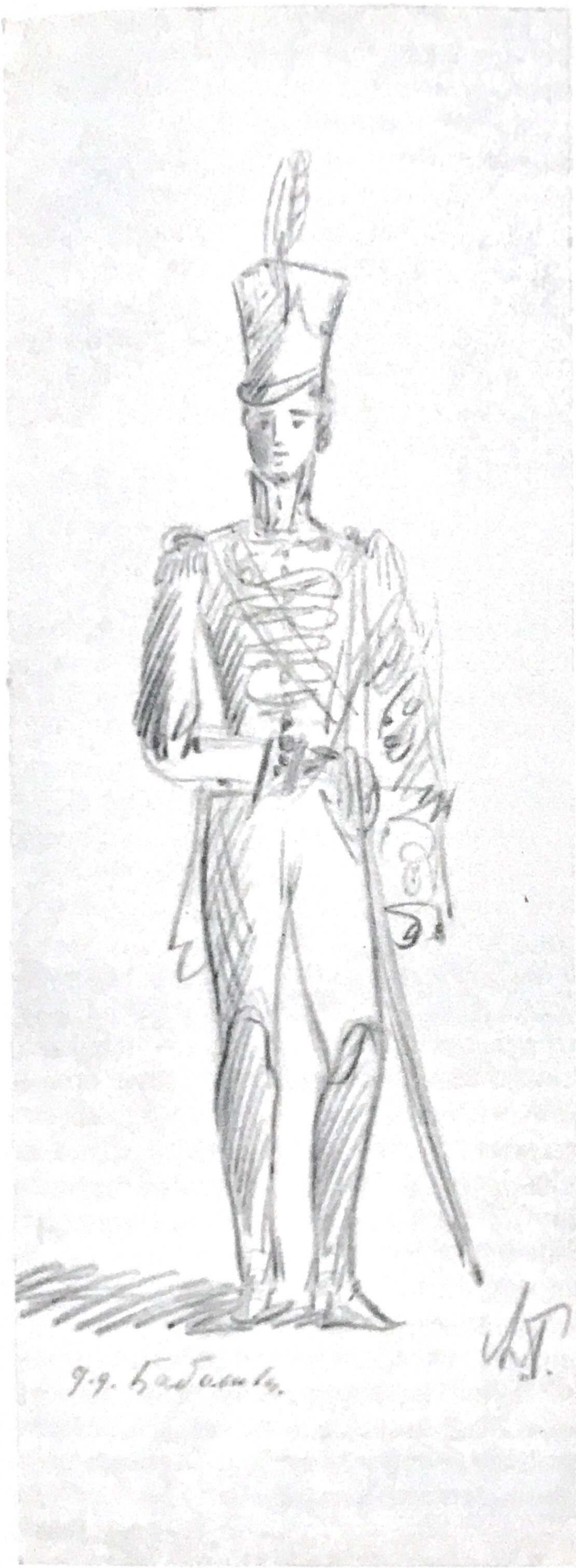
— Но при этой женственности она не была травести, не было в ней этой лихости напускной...

— Образ ведь опасный, я был перепуган немного, но все же мейерхольдовская школа сказалась. В сущности говоря, Бабанова и Абдулов, они вдвоем — это был концерт, самый настоящий, на них все держалось.

— Он был очень похож на Кутузова, хотя и хромой. Но верилось, что это старые раны.

— Не то чтобы прямо похож, но был полководец. На них все держалось, весь смысл и стиль.

Мое положение художника спектакля было очень трудное. Война. Никаких материалов для декораций нет. Мне сказали: вот эта ткань есть у нас — сатин такой зеленоватый, фисташковый, — а больше нет ничего. Я стал думать. У меня был сделан рисунок — лошадка вздыбленная и гусар



Эскиз костюма кавалерист-девицы, сделанный А. Г. Тышлером для Бабановой

на ней. Я подумал — надо из него трафарет сделать и разбросать по всей ткани; такие лошадки восемнадцатого века, вроде ситца набивного. Я, конечно, не для трафарета рисовал — просто образ схватить хотелось, но это стало фоном всего спектакля. В этом был образ эпохи. И архитектура очень легкая — портал и окна, вот и все.

— Но это же был не только прошлый век! В ту пору этот спектакль прозвучал актуально. Не было еще ни «Фронта», ни других пьес о войне, которые потом всюду шли. Было еще отступление, спектакль звучал патриотически, шел всегда с аншлагом. В Ташкенте это был первый спектакль о войне. И Бабанова в довольно мелодраматической роли умела вызвать глубокие чувства, настоящие. Схемы не было — была тонкость чувств. Она с грустью расставалась с домом, с куклами, и эта девочка, которая из спокойного дома идет на войну, — все это звучало очень современно. А в гусарской форме, когда она была мальчиком и похлопывала громадных гусар по плечу или прибегала после боя — в ней была правда поэтическая. И она была сложной, менялась, как волна — то пенилась, то голубела, то была черная от гнева. Сказывалась натура. Вот такое чувство она у меня оставила».

Мария Ивановна, как всегда, стройно и отчетливо двигалась: лихо козыряла, щелкала каблуками, порой грациозно сбивая своего безусого вояку на девичью плавность. Она прелестно пела, хотя ей стоило труда «посадить» свой чистый, высокий голос, когда надо было сыграть пьяного, отчаянно ревнующего корнета. С одной стороны, ревновала она, Шура Азарова, поручика Ржевского, успевшего приглянуться ей в девичьем еще ее состоянии; с другой стороны, ревновал к ней — то есть к нему, корнету

Азарову, — тот же Ржевский залетную французскую певичку. Бабанова с ее техникой миниатюриста очаровательно оттеняла все qui pro quo этого двойного притворства: мужскую грубость, которую нагоняет на себя корнет по отношению к француженке; панибратство к Ржевскому, сквозь которое прорывается невольная нежность; капризные слезы обиды в удалой песне и неподдельное волнение уязвленного любовью девичьего сердца. Если «Питомцы славы» могли посчитаться четвертым «этюдом о любви», то это была шаловливая, романтическая любовь, которую так умела показывать Бабанова.

А как легко становилось мнимому Азарову, когда приходилось отвечать на прямой вопрос Кутузова, не женщина ли корнет, — бабановская правдивость рвалась ему навстречу. В ситуации комической и плачевной актриса не боялась звенящей ноты в голосе, когда ее Шура отстаивала своё право защищать родину наравне с мужчинами, — это была частичка бабановской темы и частичка темы военной.

Изящный спектакль театр привезет из эвакуации, «Питомцы славы» будут идти на неудобной старой сцене на углу Собиновского переулка, пленяя голодную военную Москву так же, как прежде Ташкент.

И все-таки в этой очередной удаче «театра Бабановой» станет очевидна одна его закономерность: театр актрисы, выросшей под властной рукой Мейерхольда, требовал сильного режиссера. Нужды нет, совпадал ли ее личный актерский замысел с его, режиссерским, до конца. Бывало так, что роль складывалась в обоюдном споре. Но сам уровень спора определял масштаб характера — так было и в «Тане» и в «Бесприданнице». Майоров не был ни достаточно сильным помощником, ни оппонентом. Бабанова была в спектакле предоставлена самой себе. Вровень ей был только Абдулов. Это станет особенно очевидно, когда Алексей Дмитриевич Попов привезет из Свердловска свою постановку «Давным-давно»* в Театре Красной Армии, которым он руководил после ухода из Театра Революции и где удачей окажется не одна роль, а весь спектакль.

В Ташкенте Бабанова продолжала играть прежние свои роли — графиню Диану и Таню. Ее многочисленные заявления о включении во фронтовую бригаду пресекались в корне: кому-то надо было нести репертуар.

Военный быт местных жителей, потесненных массой приезжих, и самих этих приезжих, вырванных из привычного уклада, был нелегок — может быть, у Марии Ивановны был чуть легче, чем у других. Ее и Кнорре поселили сначала в гостинице, потом в доме правительства; сначала в общую квартиру, потом владелец квартиры, старый и странный человек, заболел и умер. Была другая важная привилегия: сверх литерного пайка каждую неделю давали по два мешка сахарной свеклы. Это была роскошь по тем временам: сахарную свеклу варили, жарили, делали из нее биточки, и Мария Ивановна имела возможность даже подкармливать особо нуждающихся. Так очутился на ее иждивении племянник ее бывшего мужа, Давида Липмана, который попал в Ташкент вместе с бывшим актером ТИМа Виктором Ароновичем Капланом.

Из рассказа В. А. Каплана

«Племянника моего друга Додика пришлось мне почти усыновить по несчастью: родители его были репрессированы. В ноябре 1941 года мы с ним очутились в Ташкенте. Положение наше было в самом прямом смысле бед-

* Другое название той же пьесы.

ственным, и однажды, увидев на улице афишу с именем Марии Ивановны, я решился обратиться к ней за помощью. Она сразу приняла очень большое участие в мальчике, одела его, как тогда одеть было трудно. Мне казалось, что, несмотря на свою огромную нагрузку и сложности жизни, она с удовольствием приняла на себя еще одну лишнюю заботу — о мальчике, мать которого знала. При своем не слишком легком характере Мария Ивановна была очень сердобольна, и всегда, когда она могла помочь, она делала это, не задумываясь. Нас она буквально спасла. Она и кормила нас — поневоле мы много времени проводили у нее, хотя я и старался этим не злоупотреблять. Я видел, что она нервничает — в это время с Федором Федоровичем уже была какая-то трещина. Мне не хотелось быть невольным свидетелем семейного разлада».

Ситуация, пережитая на сцене в любимой роли Тани, роковым образом возвращалась в собственную жизнь Марии Ивановны. Если был человек, которого она любила женской любовью, то это был Федор Федорович Кнорре. Но если в жизни своей каждый не раз оказывается перед внутренним выбором, то Мария Ивановна знала, что она-то уже измениться не может и всегда выберет театр, профессию, свою внутреннюю самостоятельность, даже если это будет в ущерб женскому счастью. Ей предстояло на собственном — не легком вовсе — опыте показать, что значили ее слова: женщины, не бойтесь быть одинокими; вы теряете преходящее, находите вечное.

Впрочем, до фактического одиночества в Петровском переулке еще очень и очень было далеко. Пока только первые ласточки летали да шла своим чередом «эвакуиро́ванная» жизнь.

Представить себе сейчас, какова она была в действительности, эта жизнь, непросто даже тем, кто сам ее пережил, а объяснить и вовсе трудно. Особенно то значение, которое имело в этой жизни искусство. Именно в эту военную годину заново были опоэтизированы предвоенные годы — уже по одному тому, что были они мирные.

«Питомцы славы». В роли
Шуры Азаровой

Как бывает в годину общих народных бедствий, физические, бытовые, ежеминутные трудности преодолевались духовным подъемом. Еще не вовсе забытые и вновь вернувшиеся продуктовые карточки, очереди, скудные запасы одежды и в особенности обуви, которые нечем пополнить, скученность, перед которой обычный коммунальный быт выглядел роскошью, а главное, оторванность от дома — все это не то чтобы не замечалось, но ощущалось временным, рождало энергию стремления к мирной жизни, которая, казалось, после войны будет особенно прекрасной. Если у человека есть шестое чувство, то в военном быту им стало чувство страстного ожидания. Ожидания писем, ожидания сводок, ожидания возвращения домой и общего ожидания победы. Оно рождало ту особую «соборность», которая своим местом сделала концертные залы и театры. Никогда при нас театр не имел такого всенародного смысла и всенародной любви, как в это время. Недоедающие и плохо одетые, усталые и озабоченные, по вечерам люди тем более устремлялись в филармонию или в театр пережить потрясение, получить развлечение и просто приобщиться к чему-то общему, одинаково всем дорогому.

Города, которые до того были вовсе не театральными, оказывались вдруг не только временным пристанищем театров, но насквозь пораженными театральной лихорадкой. Люди, которые, быть может, никогда бы в театр и не собрались, ходили на спектакли по нескольку раз. В военных госпиталях, на неприспособленных сценах клубов — везде шли, нужны были, требовались концерты и спектакли.

Так было и в Ташкенте, и, наверное, никогда Мария Ивановна не играла «Таню» так, как в это время, когда арбатские переулки и Сокольники в снегу казались далекими и несбыточными. О громадном воздействии этих спектаклей я услышала от писателя Эдуарда Григорьевича Бабаева маленькую новеллу.

Рассказ Э. Г. Бабаева

«В Ташкент я переехал с отцом за несколько лет до войны. Город был не театральный и не литературный — интеллигенция Ташкента искусству предпочитала природу. Было принято выезжать на пикники, загородные прогулки. Как вдруг началась война. Как будто удар Перуна — в город начали съезжаться со всех сторон литераторы, театры, люди искусства. Приехал Чуковский, Анна Ахматова. Приехал Театр имени Ленинского комсомола с Берсеневым, Гиацинтовой и Бирман и Театр Революции с Бабановой — он разместился в Доме офицера. Был еще Еврейский театр с Михоэлсом и Зускиным.

Нас было несколько мальчиков, которые писали. Корней Иванович Чуковский узнал об этом, попросил собрать наши тетрадки и показать ему. Собрали. Он прочитал и сказал: «Прежде всего надо накормить этих ребят». Так мы познакомились с ним.

К Ахматовой я просто подошел как-то на улице, заговорил с ней и с тех пор стал ходить к ней пить чай.

Но для меня светом всего была Мария Ивановна Бабанова. Смешно и странно: к Ахматовой я не побоялся подойти, не стеснялся ходить к ней в гости; о том, чтобы подойти к Марии Ивановне, мне даже не мечталось. Она была недоступная, звезда, богиня.

Я перевелся в школу для детей офицеров — она ничем не отличалась от прочих, кроме одного: находилась на территории Дома офицера, где играл

Театр Революции. До сих пор помню этот зал бывшего офицерского собрания: по углам какие-то геральдические украшения, а в них окошечки, куда вставлены были портреты Буденного и Ворошилова.

Особенно любили все, конечно, «Таню». Замечу одну странность: психологически было главным, чтобы на сцене все оставалось, как было. Хотели смотреть старые спектакли. Не хотели пьес, написанных «сейчас». Помню эксперимент Театра Революции с пьесой, кажется, Погодина, «Московские ночи» — спектакль просто не приняли, он сошел. Зато, когда видели «все, как было», люди радовались, плакали — мне кажется, эта внутренняя потребность в неизменности была связана как-то с верой в победу. Если на сцене идет «Таня», значит, все вернется. Мне кажется, и актеры играли с этим чувством.

Сейчас я пишу один рассказ — о лейтенанте, который потерял на войне все и всех и случайно его занесло в госпиталь в Ташкент. И вот, выйдя из госпиталя, он сидит в театре и смотрит «Таню» с Бабановой, которую он видел в Москве. Герман говорит: «Снег идет», и Таня отвечает: «Пусть идет». И в этой Таниной интонации для него заключено так бесконечно много, что он не то чтобы плачет, но видит все сквозь сияние радуги в глазах. Так было для многих тогда. Глава эта называется «Я помню чудное мгновенье».

И все-таки один раз я стоял рядом с Марией Ивановной. Дело было так. У нас в классе была девочка, в которую был влюблен комендант Дома офицера. Он дарил ей цветы с клумб, которые были под его охраной. Разумеется, так, чтобы никто не видел. Но однажды кто-то из класса сказал: «Давайте этот букет преподнесем Марии Ивановне Бабановой». Так мы и сделали: поднесли ей на сцене прекрасный букет к ужасу коменданта, который сидел в ложе. Она была очень рада, обняла нас и кланялась вместе с нами.

Больше близко я ее не видел, хотя был влюблен самым настоящим образом. Самое удивительное, что никогда ни до, ни после я театром не увлекался, так что для меня Мария Ивановна не просто одна из любимых актрис, но Актриса — одна на всю жизнь».

Сохранились в архиве Марии Ивановны и письма с фронта, памятно помеченные штемпелем военной цензуры, и маленькие фотокарточки тех лет. Где-то они сейчас, эти бойцы с фотокарточек, — «те, кто считают Вас своей любимой артисткой»?

По большей части это письма от ребят, которые в своей короткой довоенной жизни не успели даже обзавестись любимой девушкой и пишут знаменитой артистке, потому что надо кому-то сообщить, что ты жив и исполняешь свой долг. Но фронтовая почта Марии Ивановны удивительно личностна: те, кто пишут ей, видели ее на сцене (с одним корреспондентом даже и переписка возникла еще до войны); радио, которое часто передавало неповторимый бабановский голос, поддерживает эту иллюзию знакомства, близости, особенно острую на войне.

«Сегодня днем в 4 часа Вы напомнили о себе с такой большой силой, что под сильным впечатлением я взял этот листок бумаги с тем, чтобы набросать свои, возможно, бессвязные мысли.

...У нас стоял пасмурный, дождливый день. В лесу шумели вековые сосны. Строчил пулемет, и играли гвардейские минометы. Слабый свет проникал через маленькое стеклышко в землянку. Больной, я лежал на соломе со скверным настроением и думал о многом. Чтобы рассеять всякие навязчивые, нелепые мыс-

ли, я попросил товарища включить радиоприемник. И в эту самую минуту далекий голос из родной Москвы объявил, что будет передаваться постановка драмы Лермонтова «Маскарад»...

Я снова услышал Ваш голос, звучание которого мне так хорошо знакомо. Обрадованный, я старался не проронить ни одного Вашего слова. Мне отчетливо был слышен Ваш шепот и даже дыхание. И мне казалось, что, произнося «Евгений», Вы как бы называли меня...

29.X-44 г. Евгений Люличев».

Мария Ивановна, оставлявшая без внимания столь многих своих обожателей, никогда не ленилась отвечать на эти простосердечные письма, прекрасные в своей возвышенности, реальности и вере в победу. Правда, не обходилось во фронтовой переписке и без комических курьезов, вполне в бабановском духе.

«Мария Ивановна, Вы пишете, что со времени своего злополучного «патрета» из «Тани» перестали от меня получать письма и что причиной этому послужил какой-то лягушачий рот, который меня испугал.

Ваше предположение является ошибочным. Могу Вас также «утешить», что для меня не имеет значения величина рта и даже если возраст равен двум «Таням», так как и я гораздо старше, чем «Женя».

Для меня явился большим сожалением тот факт, что многие мои письма не дошли до Вас... В одном из писем была моя последняя фотокарточка».

На самом деле фотокарточка дошла и даже уцелела. Из-под ушанки смотрит интеллигентное, тонкое лицо очень молодого человека, хотя и не мальчика уже. И надпись: «тов. Бабановой. На память от неизвестного фронтовика».

Такими были к 1944 году эти молодые лейтенанты, которые вскоре напишут стихи, позже — повести и составят то особое «военное» поколение, которое не растворится в других поколениях и в последующие десятилетия.

Что до Марии Ивановны, одна малоудачная фотография в газете и задержка фронтового письма способны были повергнуть ее в пучину горьких мыслей, проклятых вопросов, отчаяния и страхов. Равнодушная к своей житейской внешности, она всегда была сыщицки насторожена к своей театральной, сценической «эталонности».

По правде, возраст пока еще мог ее не беспокоить. Призрак лишних килограммов веса не мучает живущих даже на литерный паек людей. Голос сохранит она в первоначальной чистоте и высоте еще на десятилетия. Как всякая женщина, вынужденная пристально изучать свою внешность, Мария Ивановна хорошо знала первые признаки намечающихся деформаций: морщины на лбу, складки у рта, возможную грузность подбородка. У молодого, хотя и умудренного жизнью лейтенанта заботы знаменитой артистки о неудачном «патрете» ничего, кроме галантного и искреннего мужского удивления, вызвать не могли.

«Я часто мечтаю о том дне, когда увижу Вас, Вашу улыбку и смогу в первый раз крепко пожать руку, которая писала письма на фронт.

...Сегодня у нас стояла пасмурная погода, лил дождик. Целый день шел бой по очищению от противника косы Фриш Нерунг.

За обедом я вспомнил Вас и одну из праздничных доз выпил за Ваше здоровье».

Он уже привык описывать ей свое существование, а бои, перевалившие границу, давали надежду на возвращение.

Мария Ивановна к этому времени давно очутилась в Москве — в начале октября 1943 года театр возвратился из эвакуации.

Федор Федорович Кнорре приехал в Москву на целых восемь месяцев раньше. Еще в феврале он заходил к Орлову. В сорок первом Дмитрий Николаевич поступил в единственный московский театр, составившийся тогда стихийно из немногих оставшихся актеров под руководством способного и энергичного ученика Станиславского — Николая Михайловича Горчакова. Из пустующих театральных зданий им выделили сначала Филиал МХАТа в Петровском переулке, возле дома Марии Ивановны. Но с возвращением Художественного театра их перевели в помещение все того же Театра Революции.

До возвращения труппы Театра Революции было неясно, как поделят два коллектива старое здание. Сольются ли в один театр (в который уже раз предстояло труппе с кем-то сливаться!) и останется ли Горчаков главным режиссером. Перед самым возвращением театра кандидатура Горчакова была отодвинута в тень мощной фигурой Николая Павловича Охлопкова.

Когда-то в двадцатых годах талантливый Коля Охлопков служил у Мейерхольда вместе с Мусей Бабановой. Он играл Волопаса в «Великодушном рогоносце», а в «Бубусе» изображал генерала Берковца и танцевал с Теа — Бабановой. Фотография сохранила эту изысканно-смешную пару: высоченного, надменно держащего выправку генерала и развращенную девчонку, как бы поддразнивающую его в танце.

Впоследствии в кино Охлопков оказался душевным и тонким реалистическим актером — он прославился, играя рабочего Василия в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». В режиссуре он сохранил буйство фантазии и наследие мейерхольдовской театральности; вкус его никогда не был безупречен, но в любви к театральности он всегда был Мейерхольду вернее других. Театр, которым он руководил в тридцатые годы, был вопреки своему названию — Реалистический — театром яркой и смелой условности, озорства и режиссерского диктата.

Казалось, что после многих встреч с режиссерами других школ Бабанову ожидает возвращение в лоно театральной традиции, из которой она вышла. Казалось, после многих «чужих» она получит наконец «своего» режиссера, знающего ее возможности и масштаб ее таланта. Она принадлежала к тем, кто поддерживал идею приглашения в театр Охлопкова.

Встреча двух трупп 14 октября 1943 года была настороженной. Бабанова, Глизер, Штраух расцеловались с Орловым. Охлопков произнес двухчасовую «тронную» речь, в которой воздал должное первой артистке театра, так же как другим «старикам».

Москва встретила театр салютами по случаю освобождения городов — иногда их бывало по два в день. За последние три месяца 1943 года прогремело тринадцать салютов. 6 ноября был освобожден Киев. Москвичи любили это разноцветное вечернее освещение неприбранных и темных улиц. Салютов ждали.

Кое-где были развалины. На улицах снова, как в начале тридцатых, появились лошади. Памятники были укутаны или вовсе убраны с пьедесталов. Квартиры отапливались «буржуйками»: самодельные жестяные трубы выводились в форточки. И все-таки это была Москва!

Жизнь, перевалившая за середину, казалось, начинается почти сызнова...

Глава VII

У Охлопкова. Театр имени Маяковского

Все кончилось так скоро, что не успело и начаться.

Четырнадцатого октября собрались под родной крышей, починенной после бомбежек. Пятнадцатого старый знакомый Николай Федорович Погодин прочитал в театре свою пьесу «Лодочница». Увы, Сталинградская битва — еще недавняя, кровоточащая и уже легендарная — выглядела в пьесе как-то бумажно-бутафорски.

Для Охлопкова кроме естественного интереса к теме был тут свой особый режиссерский резон: действие происходило на водной переправе, и он уже видел, как героиня пьесы на своей лодочке скользит туда и сюда вдоль рампы по настоящей, живой, играющей бликами света, воде. Прием, некогда без особого проку использованный в постановке «Рычи, Китай!», опять казался смело и празднично театральным в эту пору повсеместных павильонов на сцене.

Для Марии Ивановны, игравшей Погодина в лучшие его времена, никаких соблазнов в пьесе не было. Она с содроганием услышала, что роль «лодочницы» прочат ей, и отказалась.

Охлопков обиделся. Он сделал щедрый жест, предложив Бабановой занять в его будущем монументальном театре подобающее место. Она осталась глуха к его щедрости.

Смысл этого вроде бы пустячного инцидента оказался со временем куда существеннее простого столкновения характеров, успевших сформироваться и отвердеть с мейерхольдовских времен. Из школы Мастера они вынесли разные уроки.

Но размолвка не мнилась пока слишком серьезной ни актрисе, ни режиссеру. Была Москва, был свой, привычный театр, была пьеса и новая роль, несмотря на отказ от «Лодочницы». Труппа, правда, была непривычно многолюдная после слияния двух театров, да и называться театр стал по-другому.

Из записной книжки Д. Н. Орлова

«Сегодня, 23 ноября, стало известно, что приказом ВКИ объединенному Театру Революции и Театру драмы под флагом Театра Революции с сегодняшнего дня присвоено название Московский театр драмы. Театр Революции утратил свое имя после 21 года с лишним...»[1].

По правде говоря, театр давно уже не соответствовал прежнему названию. Новое никому ничего не говорило: имени предстояло обрести вкус, звук, цвет.

После эвакуации. С любимой собакой, подобранной в Ташкенте

Роль же, которую получила Мария Ивановна и которой ей предстояло дебютировать под новой вывеской Театра драмы, была хорошая, хотя о пьесе, пожалуй, этого не скажешь. Пьеса называлась «Сыновья трех рек» и принадлежала перу покойного уже к тому времени Виктора Гусева. Местом действия была вся Европа; среди действующих лиц — Волга, Сена, Эльба. Война, еще далекая от конца, но с ускорением катившаяся на Запад, должна была предстать как обобщенное символизированное действо в стихах. И так как новое почти всегда есть хорошо забытое старое, то земное полушарие, водруженное Охлопковым на тесной сцене, разве что специалистам могло напомнить о «Мистерии-буфф» Мейерхольда или о «сегментно-глобусной сцене» другого великого экспериментатора двадцатых годов — немца Эрвина Пискатора. Для новых поколений зрителей, просто и без усилия совмещавших в своей повседневности дневные заботы о хлебе насущном (не в переносном, а в буквальном смысле) и столь легко утрачиваемое в мирные времена чувство присутствия исторического целого, сознательное возвращение Охлопкова к некоторым приемам двадцатых казалось ошеломительно новым. Даже грубая бутафория не оскорбляла, а, скорее, радовала глаз какой-то веселой наглядностью своей театральности. Точно так же, как истинно театральна была выспренная словесность Гусева.

Среди громоздкой бутафории, пиротехники, толчеи аллегорических и житейских фигур, громкой музыки и патетических стихов Мария Ивановна репетировала небольшую, но изящную роль французской девушки Мари, состоящую из трех маленьких остросюжетных сцен: своего рода лирико-трагедийный скетч внутри спектакля.

Роль давалась до смешного легко. Мария Ивановна вложила в Мари изощренный опыт мейерхольдовских миниатюр и горький опыт жизни. Сквозь изящные штрихи сценического рисунка проступала грубая материя истории.

Неведомо почему, замоскворецкая родом Муся Бабанова легко схватывала национальную мелодию всякой роли и легко могла бы стать «звездой» «национальных» жанров — толика эстрадного заострения была свойством ее миниатюрной техники. Не повидав заграницы, она научилась ловить разноголосицу мира на серо-белом экране кинематографа, по радио, на

Николай Павлович Охлопков

граммофонных пластинках. Она от природы была наделена особой музыкальностью всего существа — не только слуха или голоса, но музыкальностью тела и души.

«Был большой период в нашей жизни с Марией Ивановной, — вспоминает Ф. Ф. Кнорре, — когда мы увлекались пластинками. Помню, в комиссионном магазине я купил граммофон и туда же заходил часто выбирать пластинки — они лежали пачками. Долго мы жили на даче под этот граммофон — любили слушать Мориса Шевалье, оркестр Гудмана, Армстронга...».

Не только ее трагический китайчонок-бой или русский парижанин Гога, но и апашки, девицы берлинских кабаре или «звезды» американского джаз-банда удивляли отчетливой точностью национального акцента.

И эту актрису называли русской Джульеттой — Марией Ивановной Кавалетт, французской Ларисой с портрета Ренуара и даже высказывали предположение, что она и вообще по своей «иностранности» Островского играть не может! Это она-то, лучшая Полинька русской сцены, замеченная самой Лешковской!

Странному этому противоречию объяснение, всего вернее, надо искать в той упорной неприязни, которую Мария Ивановна испытывала к открыто лирическим ролям.

Лишь спрятавшись за характерностью, как графиня Диана за пышным веером, она могла быть нежна, шаловлива, бешена, практична, лирична. Национальная мелодия роли и была для нее самой желанной характерностью — будь то странно-высокий монотонный звук китайской песенки или простоватый акающий говорок мещаночки Полиньки. «Иностранная» Бабанова была настоящей мастерицей русской речи — никто никогда не упрекнул фабричную девчонку Анку и колхозницу Машу в чем-нибудь национально или классово чуждом. Но предоставленная стихии чистого лиризма — в Джульетте, в Ларисе ли, — она перекладывала их на собственные, ни на кого не похожие ноты и сразу становилась иной и странной — «иностранной» по отношению к любой роли, чем проще всего и было ее укорить.

Из всех иностранных мелодий легче всего давалась ей французская. Слово «парижский» всегда имело для русского уха неизъяснимый шик, скрывало какую-то тайну — изящную и вместе чуть-чуть циничную. К будничному, повседневному Парижу военных лет это, быть может, имело не много отношения — да и кто же тогда мог представить его себе в Москве. Но был парижский стиль, почерпнутый из уроков великой французской литературы, звучания языка, из песенок Мориса Шевалье и Эдит Пиаф, из старой ленты «Под крышами Парижа», которая когда-то шла в маленьких кинотеатрах, из Эренбурга, из модных журналов, а паче всего из артистической интуиции. Бабанова воплотила этот стиль в совершенстве.

Ее Мари несла в себе наследие насмешливого мопассановского цинизма и каприза ростановской Роксаны, остроту линии Тулуз-Лотрека и очарование банальности уличной песенки. Пока еще беспечная, она играла в вечную любовную игру со своим скучноватым Андре (все тот же Лукьянов), побуждая его стать остроумным и страстным, нежным и красноречивым любовником и, увы, сохраняя превосходство ума, опыта жизни и просто личности. Мария Ивановна не столько играла текст Гусева, сколько играла с текстом — наивным, иногда даже глуповатым, — отдаляя его от себя на дистанцию усмешки, делая из него ловушки для Андре или приближая к груди и отогревая его голосом. Не лишил

«Сыновья трех рек». Мари

ее автор и песенки, этого всегдашнего бабановского оружия, — и портрет парижской неидиллической идиллии был дорисован до конца. А потом на это слишком человеческое обрушивался грохот войны...

Однажды — уже перед премьерой — в театр зашел писатель Лев Кассиль и был так потрясен, что тут же, на репетиции, опустился перед Марией Ивановной на колени. Артистическое чудо, да еще застигнутое нечаянно, врасплох, всегда поражает воображение больше всего остального: его рукотворность наглядна и непостижима.

В сцене встречи Мари с солидным немецким дельцом Баумволем Бабанова удивительно передавала борьбу духа и тела, голода и гордости маленькой парижанки, которую соблазняют покровительством и бутербродом. Она была деликатно, стыдливо и гордо голодна: не набрасывалась, а прикусывала пышный, неправдоподобно белый бутерброд, протянутый ей Максимом Штраухом, который играл Баумволя. Что говорить, зрелище этого наглого, завернутого в блестящий целлофан бутерброда было не только для Мари, но и для самой Марии Ивановны диковинкой. Не говоря уж о зрителях, которые, сидя в темном зале, вместе с нею глотали слезы и слюнки. Еще не открылись коммерческие магазины; еще были продовольственные карточки, и хлеб составлял главную еду, которой всегда не хватало. Еще белый, пшеничный хлеб казался раритетом — вроде извозчиков, а за черным (400 граммов — иждивенческая карточка, 500 — служащая и студенческая, 800 — рабочая и «литерная») стояли очереди.

Однажды я потеряла семейные хлебные карточки. До сих пор отчетливо помню место, где я это обнаружила, и чувство паники, пригвоздившее меня к тротуару. Был летний день. Розовый угол дома на перекрестке Козихинского и Южинского сверкал на солнце, как кусок кремового торта. Переулки на Тверском бульваре еще были застроены одно- и двухэтажными штукатуренными особнячками и флигелями, которые красили внизу в желтый или розовый, наверху в белый цвет — все вместе вызывало в памяти довоенную кондитерскую витрину. Из булочной на противоположном углу несло упоительным ржаным запахом, и счастливцы деловито выносили коричневые буханки, каждая из которых на рынке стоила 200 рублей — четверть месячного жалованья.

Как мы обошлись, не помню, но хорошо помню день, когда мы с сестрой несколько лет спустя нашли в какой-то книжке несчастные эти карточки. Мы мстительно рвали клочки разноцветной бумаги, разграфленные на клеточки. Исторического чувства у нас тогда вовсе не было, и мы не задумывались над тем, что уничтожаем бесценную реликвию: этих продуктовых карточек нет, по-моему, даже в музеях; их съедали без остатка, а корешки меняли на новые.

Из записной книжки Д. Н. Орлова

«1/III-1944. В доме хорошие знаки: единственная буханка белого на всю булочную досталась нашей Марусе... ей же посчастливилось достать как-то хорошие мясные консервы».

«9/III — Прогон двух актов предстоящей премьеры «Сыновья трех рек»... Спектакль с выдумкой, но грузный»[2].

Сам Дмитрий Николаевич, не желавшии оставаться у Охлопкова, переходил в это время в труппу МХАТа. Пока он доигрывал по просьбе Охлопкова в Театре драмы: в пьесе Гусева кроме Волги, Эльбы и Сены был еще и Пролог, и это

требовало хорошего русского сказа; кроме Орлова, играть его было некому. Он нервничал, считал дни, ядовито отмечая разницу: Охлопков останавливал репетицию резко, свистком, во МХАТе — деликатно, колокольчиком. Если бы человеку дано было заглядывать вперед, Орлов не рвался бы во МХАТ. Да и Мария Ивановна поняла бы, что расставание с былыми соратниками означает нечто большее, чем смена состава в спектаклях.

...Но война еще не достигла прежних границ, и цветные зарева салютов в затемненном городе были флажками на карте времени нашей жизни. Дальше простиралось какое-то иное, неведомое время: без утренних и вечерних фронтовых сводок по радио, без похоронок, продуктовых карточек, глухих штор на окнах, без печек-буржуек, пропусков на железных дорогах, эвакуаций и реэвакуаций, возможно, даже без мелких дрязг и любовных неудач, — сияющее, лишенное истории завтра, которое наступит после победы.

Тогда, казалось нам, студентам-гуманитариям, больше даже, чем пушистый белый хлеб, понадобится людям культура. Было немыслимо представить, что страсть к музыке, к театру, согревавшая нетопленые залы согласным человеческим дыханием, иссякнет в более сытые времена во всяческие «кризисы», даже просто в равнодушие. Ведь каждый человек изучает историю заново, на собственной шкуре. Уча по книгам историю театра, мы не догадывались, сколь эта потребность, почти физическая, сродни была той оргии театра, которую справляли ранние двадцатые на развалинах «мирного времени», взорванного войной и революцией. Мы жили, не оглядываясь, завороженно обернувшись вперед, в сияющее «после победы» и для него одного.

Как все, отдавши дань тяготам военного времени — сначала шестнадцатичасовым сменам на химическом заводе, потом ночной работе вперемешку с дневным сном на лекциях в университете в Свердловске, в эвакуации,—то есть всему, что казалось само собою разумеющимся, — в Москве я перешла с филологического факультета МГУ на дневное отделение ГИТИСа, но сохранила за собой обязанность сдавать в университете экстерном. Это имело прямое отношение к моему знакомству с «театром Охлопкова» (так стали называть в Москве новый Театр драмы).

Двадцать первого марта нас, студентов театрального института, пустили, как публику, на прогон «Сыновей трех рек». Он длился часов пять, если не больше. Что-то поднималось, опускалось, вертелось, застревало, стреляло — в зале пахло порохом. Придя домой, я написала высокопарную рецензию на спектакль — он гремел и сверкал, как салюты, которые раскатывались над Москвой вот уже пять дней подряд. Тетрадка эта затерялась, как многое другое, но тоненькая фигурка парижанки Мари в кокетливой шляпке, в черной широкой юбке с узкой талией и большими карманами осталась в памяти резким тулуз-лотрековским силуэтом.

Помню, как она выходила в последнем акте, зябко подняв прямые подложенные плечи; ноги на грубых танкетках (тогда деревянные подошвы носили по бедности, а не по моде) казались тонкими, как стебельки. Найдя на скамейке своего Андре, бежавшего из плена, она спускается с ним почти что к рампе, садится острыми коленками в зал, кладет его голову на колени, пробует напеть два-три такта прежней песенки и резко отворачивается, останавливая слезы тыльной стороной узкой ладони. Отчетливее всего — до галлюцинации — помню, как приходит Баумволь, Мари вскакивает и, достав из кармана широкой юбки пудреницу, машинально, почти автоматически, без пуховки, пальцем

подправляет лицо. Этот простой жест — два-три штриха по лицу пальцем — выглядел умопомрачительно парижским. А потом Мари поворачивается — четкий, почти геометрический, траурно-черный силуэт, — берет Баумволя под руку, идет с ним от зрителей, в глубь сцены, и вдруг выхватывает у него из кармана пистолет... Это был момент освобождения, почти ликования.

Мари стреляла. Она была уже не маленькой гризеткой, а прекрасной Марианной парижских баррикад, гневной и мстящей. Зал разражался аплодисментами и слезами радости.

Страшно, когда высшей доблестью для женщины становится убийство. Но война шла, салюты отмечали взятие городов со знакомыми, русскими названиями. Немногие мальчики, вернувшиеся в институт по ранению или контузии, донашивали застиранные гимнастерки. Звонок почтальона означал столько же процентов надежды, сколько и страха («звонок почтальона» не метафора — почтовые ящики тогда еще не вешали внизу и почтальон с тяжелой сумкой обходил квартиры). И выстрел маленькой Мари, прошедшей через горечь унижений, был как бы романтическим сгустком наших повседневных тыловых забот.

Из записной книжки Д. Н. Орлова

«21/III. Спектакль принят с большим успехом... Много выдумки режиссерской. М. И. Бабанова — в своем плане — блестяще играет. Ее сцены эффектны, играет вольготно... принимается очень хорошо. Штраух — в своем плане четок... Русские сцены беднее других»[3].

За этим первым триумфальным представлением была декада обычной театральной нервотрепки. Спектакль надо было сократить больше чем на треть, иначе публика рисковала просто остаться в театре на ночь: спектакли начинались в восемь, транспорт ходил неважно, а поспеть домой надо было до комендантского часа. На одном из «прогонов» загорелся тюль, но при тех пиротехнических эффектах, которыми поражал Охлопков, публика приняла это как должное. Пронесся слух о запрещении спектакля: пьеса претендовала на глобальность политических проблем, и от Охлопкова потребовали переделок. Это еще не казалось слишком угрожающим: спектакль все равно нуждался в упорядочении. Громоздкую постановку перекраивали, обминали, вгоняли в обычное сценическое время.

К тому же зима вдруг вспомнила о своих правах и 1 апреля, как будто обрадовавшись дню всеобщих розыгрышей, повалил снег. Москвичи, после двух холодных военных зим этой «сиротской» зимой чуть не позабывшие, что они живут в одной из самых северных столиц Европы, натянули валенки, ботики — что у кого уцелело еще, не развалилось совсем (ордер на пару галош считался у нас в институте величайшей удачей). В шесть часов утра Москву разбудили прекрасные, мирные звуки дворничьих скребков; может быть, именно оттого, что дорожных машин почти не было и немногочисленные дворничихи счищали лед маленькими железными скребками, а снег сгребали большими деревянными, Москва убиралась быстрее, чем теперь. А неурочный снег валил и валил, и крутой поворот с улицы Герцена к Театру драмы был огорожен маленькой горной цепью сугробов, через которые актеры и зрители протаптывали крошечные «перевалы»: 1 апреля спектакль был разрешен.

Мнения публики шумно разделились. Одни, устав от однообразия, приветствовали земное полушарие из папье-маше и искреннюю риторику Гусева

и Охлопкова; другим казалась она «интересной», хотя и бутафорской. Бабановой восхищались все.

Маленькая француженка Мари оказалась последним истинно бабановским успехом. После были прекрасные роли, о них писали статьи, но это было уже обычным театральным существованием.

Эпизодическая Мари, не затерявшаяся в огромном и сложном механизме спектакля, напоминала блеск прежних триумфов мейерхольдовских дней. О ней говорили, ради нее ходили смотреть спектакль. В нее снять влюблялись. Зрители нового, военного поколения, сами того не ведая, как эхо повторяли все, что было уже в ее судьбе двадцать лет назад. И хотя оставалось еще сколько угодно свидетелей ее былой славы, казалось удивительным, что знаменитая Бабанова, звезда «театра Бабановой» — Джульетта, Диана, Таня Рябинина, — выступает в сценической миниатюре и демонстрирует так много сверкающих граней своего таланта в тесных пределах простенькой схемы, предложенной автором...

Гога и бой терялись уже в легендах, а «дальше — тишина». Коротенькие «номера», поставленные некогда Мейерхольдом и Голейзовским, канули в Лету, впрочем, искусственно вырытую. Наверное, Мастер мог бы поставить на ее Мари свой «знак качества». Но о нем речи не было.

...Марии Ивановне шел сорок четвертый год; семейная жизнь ее, исподволь надломившаяся, тянулась уже без надежды на прочность. Театр был слишком деспотическим соперником для любого мужчины в ее жизни, даже для того единственного, кого она действительно любила.

Из разговора с Ф. Ф. Кнорре

«Дело даже не в несовместимости профессий — я скребу перышком, а она играет. Очень напряженная всегда была театральная жизнь: всегда полная отчаяния, негодования, ожидания. Сколько она прорабатывала отрицательных вариантов заранее! Трудно жить всегда на вершине атомного взрыва — высоко, но трудно...».

Еще раз — и навсегда — Мария Ивановна предпочла театр.

На старой сцене под новой вывеской шла «Таня» — в прежнем, довоенном еще варианте; игралась «Собака на сене»; были перенесены на московскую сцену ташкентские «Питомцы славы». Легенда Бабановой, давно уже отделившаяся от истинной ее биографии — от радости и отчаяния мейерхольдовских дней, от распрей с режиссерами, от недовольства собой, от безрепертуарья, — приобрела алмазный блеск и алмазную твердость. Она вобрала в себя все, что положено легенде: «...и творчество и чудотворство».

Из письма девочки Шуры

«Добрый день, Мария Ивановна!

Мы не знаем друг друга, но мне хотелось бы написать Вам несколько строчек и отблагодарить за то великое дело, которое Вы сделали для меня. Дело в том, что я долго и тяжело болела...

С каждым днем мне было хуже... Меня уже ничего не интересовало. Но когда по радио передавали сказку «Оле-Лукойе», мне становилось легче. Моя мамочка решила позвонить Вам, чтобы попросить у Вас фотографию. Когда я увидела Вас, у меня на сердце стало так хорошо!!!

И я решила терпеть все муки страшной болезни. И я перенесла все. Видя перед собой Ваш образ, я думала, что мне надо лечиться, потом учиться, затем работать, работать упорно и настойчиво, так же, как Вы. И вот я совсем здорова. Чувствую себя прекрасно. Но мне хочется Вас увидеть и многое рассказать Вам и спросить у Вас...

Привет от мамочки, которая даже не знает, как отблагодарить Вас за фотографию, а особенно за Вашу чуткость и доброе сердце».

Со временем к «театру Бабановой» прибавился «радиотеатр Бабановой», и оказалось, что она, которая в мейерхольдовские времена славилась как почти бессловесная «мимистка-танцунья», может творить чудеса одним лишь звуком голоса.

...Для меня, тогдашней студентки университета, выходившего своими боками на улицу Герцена, и одновременно ГИТИСа, прятавшегося в глубине Собиновского переулка, Театр драмы, стоявший как раз на их скрещении, отчетливо раздваивается на «дневной», экспериментальный, задиристый театр Охлопкова и «вечерний», таинственный и волшебный театр Бабановой.

Отношения с «дневным» театром складывались из быта и географии. Однажды, вместо колхоза, я была назначена разбирать книги, которыми до потолка был беспорядочно завален круглый (ныне библиографический) зал университета. Среди них была и библиотека ГИТИСа, свезенная в МГУ в начале войны. Теперь ее пора было вернуть на место. Для этого нам дана была телега с задумчивой грязно-серой лошадью. Мы грузили телегу тяжелыми томами Брокгауза и прочими художественными ценностями, выезжали из университетского двора, вопреки всем правилам уличного движения, налево и поворачивали на пустынную улицу Герцена. Мы плелись, оглашая ее грохотом кованых колес, подбирая время от времени какую-нибудь библиографическую редкость, свалившуюся с телеги, до театра Охлопкова, а там опять налево по переулку к ГИТИСу. Все это столько раз в день, сколько соглашался наш непрыткий «мотор» в одну лошадиную силу (трудно сейчас представить, что это было на одной из самых тесных автомагистралей Москвы). Мы успели узнать в лицо большинство актеров; привыкнуть к импозантной фигуре Охлопкова, казалось, раздвигавшей плечами наш тесный переулок. К тому же нас, студентов, добрососедски пускали на дневные просмотры.

Но за все эти бесконечные путешествия гужевым транспортом вверх и вниз по переулку Бабанову не видела я ни разу. Она существовала где-то рядом и оставалась тайной, рождающейся из огней сцены.

Зато мы успели посмотреть ее даже в тех ролях, которые она играла всего несколько раз. Например, Любки Шевцовой в знаменитом спектакле Охлопкова «Молодая гвардия».

Разумеется, аплодируя на просмотре бабановской Любке и скандируя ее такое удобное для этого имя: «Ба-ба-нова!» — мы не подозревали о той драме, которая разыгрывается за кулисами и которая — уже вовне, так сказать, официально — обозначила разлом между нею и режиссером.

Мария Ивановна рассчитывала на свободу — она столкнулась с режиссерским деспотизмом. Можно сказать иначе: вольно или невольно она мечтала о продолжении «театра Бабановой» под сильной режиссерской рукой Охлопкова; он стал возводить «театр Охлопкова», где надеялся, готов был — и даже делал на это ставку — предоставить Бабановой одну из главных ролей. Противоречие это, не сразу осознанное, оказалось роковым.

Из письма М. И. Бабановой автору

«С Охлопковым мы работали раньше в Театре Мейерхольда, даже играли в двух спектаклях, но он вскоре ушел и организовал «собственный театр».

Мы были ровесниками и были, как все тогда, на «ты».

Я приветствовала его приглашение в театр, так как театру крайне необходим был крепкий и одаренный организатор. К моему удивлению, он обратился ко мне на «вы» и по имени-отчеству — дал понять, что мы не равны в новой ситуации. Я поняла, конечно, — но наивно предполагала, что моя скромная фигура, не претендующая на героинь в его масштабных постановках, нисколько не помешает мне существовать в моем скромном амплуа. Но началось нечто совершенно неожиданное для меня. Он предлагал мне роли, совсем не отвечающие моим данным и моему возрасту.

Мне приходилось отказываться, что мне засчитывалось как нежелание «строить его театр». Начались недоразумения, которые тяжело отражались на работе».

Можно, впрочем, понять Охлопкова, который назначил Марии Ивановне роль Любки Шевцовой в «Молодой гвардии»: он суеверно хотел в решающем своем спектакле опереться на Бабанову. Ведь это она (без преувеличения!) принесла счастье первой его постановке на новом месте. Без нее «Сыновья трех рек» остались бы только шумным экспериментом. Она придала им артистическую бесспорность серьезного успеха.

Тем более что «Лодочница» со своей настоящей водой и четырьмя роялями по бокам сцены оказалась вдвойне несчастливой. Она попала в памятное постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», напечатанное непривычно крупным, отчетливым шрифтом в новой газете «Культура и жизнь» 26 августа 1946 года. Не стала она и художественной удачей Охлопкова.

За концом огромной войны продолжалось пространство истории. Культура, с такой бережливостью и самоотвержением пронесенная через годину бедствий, вступала в полосу бурь. «Сороковые, роковые...». И именно театру, еще недавно служившему утолению всеобщей духовной жажды, предстояло стать полем грядущей уже «кампании космополитов» и теории «бесконфликтности», с искусством вообще несовместимой.

Если поздние тридцатые торопили и подгоняли реальный процесс смены культурных моделей, то поздние сороковые грозны были очевидной иллюзорностью своей борьбы без противников, мнимостью своих кумиров, конфликтов, имен, успехов.

Дискуссии, снова охватившие газеты, были странны тем, что реального предмета разногласий не было; были только личности, подвергавшиеся опале.

И уже Юзовский, не раз цитированный на этих страницах, к остроумным и едким приговорам которого еще вчера прислушивалась театральная Москва, отрешался от всех должностей и печатных органов, как злой гений театра. Между тем ни он сам, ни его обвинители не могли бы объяснить, чем различаются их требования к искусству.

Марию Ивановну эти потрясения задели нечаянно, краем: она давно уже отошла с авансцены театральных баталий, но «Круг», где она играла второстепенную и не слишком выигрышную роль Элизабет, в числе прочих пьес современного западного театра попал в то же постановление, что и «Лодочница».

Скептическая и острая пьеса Сомерсета Моэма была поставлена еще одним интересным, ныне, увы, почти забытым, режиссером — Ф. Н. Кавериным. Пьеса была столь же «актерской», сколь и «зрительской». Спектакль делал сборы, которые всегда нужны театру. Блестяще написанную главную роль Китти с размашистой и щедрой характерностью играла Глизер. Бабанова без большой выгоды для себя получила довольно служебную роль Элизабет и сыграла умно, тонко, а главное, почувствовала вкус к этой мастерской драматургии, которая требовала мастерства и от актеров. Она, быть может, и не пожалела бы об Элизабет, но отнятое насильно всегда оставляет чувство неудовлетворенности. Китти в той же пьесе надолго станет ролью ее мечты.

Пока же Охлопкову надо было вновь поднять паруса своего накренившегося судна и удержать за собой право на вовсе не ортодоксальный тогда условный, патетический театр.

Еще в январе 1945 года Фадеев прочитал впервые, в клубе писателей, главы из нового своего романа «Молодая гвардия». Роман казался не-остывше-документальным; история комсомольцев, боровшихся и погибших на пороге юности, обещала благодарный материал для театра. Роман ставили охотно и по-разному; ВТО даже соберет специальную конференцию по этому поводу. Охлопков увидел в нем возможность патетического и трагедийного зрелища. Вот почему участие лучшей актрисы казалось ему само собою разумеющимся. Он не склонен был принимать во внимание никакие доводы и меньше всего возраст. Можно понять режиссера — он знал, что победителей не судят, и ему нужна была победа любой ценой. Но нужно понять и Марию Ивановну, которая как нельзя более трезво оценивала все невыгоды своего положения.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Лучше меня не спрашивайте о «Молодой гвардии». Это ужас был, вы представить себе не можете, как я сопротивлялась, как отказывалась от роли. Любка и вообще не моя роль...

На репетиции «Молодой гвардии»

— А Анка, Мария Ивановна?

— И Анка не моя роль, но тогда я молодая была, носилась по сцене вихрем. А Любка возрастно мне не годилась. Я говорила Охлопкову — возьмите Карпову, она лучше это сыграет. К тому же все остальные в спектакле ее возраста.

На «Молодой гвардии» было у меня единственное настоящее столкновение с Охлопковым; он попытался моему отказу придать опасный политический смысл — время помните какое было? Тут я единственный раз как стукнула кулаком по столу и закричала на него; он даже испугался: «Дорогая, успокойтесь...» Наверное, надо было почаще кричать...

А перед премьерой у меня вовсе пропал голос. Премьера всегда была для меня кошмаром. А тут врач сказал, что я могу навсегда потерять голос. И Охлопков — представляете? — не поверил, пригласили еще одного врача, тот сказал: «Ерунда, нервы». Я потребовала консультации — тогда был знаменитый ларинголог Фельдман. И Охлопков опять не поверил, послал со мной... ну, не буду ее фамилию называть... Фельдман сказал, что со связками плохо. Я сыграла несколько спектаклей и с роли ушла. Но от этого у меня навсегда остался комплекс. Охлопков мне не верил.

Я была инициативна на репетициях, и Мейерхольд это ценил. Правда, к его показу и прибавлять-то оставалось мало, но он не запрещал и даже приветствовал: «Хор-р-шо!» А Охлопков не принимал и следил — даже проверять посылал, точно ли я по его рисунку играю».

Так отразился этот конфликт в душе Марии Ивановны.

Наверное, Охлопков представлял себе его иначе. Скорее всего, было взаимное недоразумение. Охлопков не просто хотел видеть Бабанову на сцене, но видел ее такой, какой запомнил с памятных дней мейерхольдовской труппы. Для него, как и для всех учеников Мастера, это время хранило в себе множество уроков театральности. Изрядно забытые, они снова поражали новизной уставшую от однообразия публику.

Но Мария Ивановна была только человеком, и, как хорошо она ни выглядела в своем возрасте, все же время не обходило и ее. К тому же за годы «театра Бабановой» она уже привыкла быть хозяйкой на сцене и возвращаться к ролям не главным было ей неинтересно. Да и поздно.

В воспоминаниях же Охлопкова задержался, по-видимому, ее былой образ — образ всепобеждающей юности; он помнил, что самым коротким своим появлением на сцене она приносила славу спектаклю, он верил в ее звезду и рад был уделить ей место в своих режиссерских композициях. Он видел в ней все ту же приносящую счастье Бабанову мейерхольдовских времен, но она-то не видела в нем Мейерхольда.

Только так можно объяснить последовательность, с которой новый художественный руководитель предлагал первой актрисе существенные, но не заглавные роли, которые к тому же по возрасту явно ей не годились. Наученная подозрительности в школе Мастера, она усматривала в этом злой умысел.

Быть может, это и было недоразумение на уровне личном, человеческом, но объективно оно принимало для нее очертания драмы.

Роль Любки была не просто молодая (то, что дублершей Бабановой стала ее способная ученица Карпова, говорит достаточно) — роль была «молодежная», как весь спектакль, и это пугало Бабанову больше всего: ее виртуозность была здесь не у места. Но, ужаснувшись, она, как всегда, вгрызлась в работу и, ми-

нуя пьесу, взялась за роман. Она всерьез отнеслась к тому, что дело происходит на юге, в маленьком шахтерском городке; к тому, что Любка простая девчонка — уже не деревенская, но еще и не городская, с той смесью городской бойкости, дерзости и деревенского душевного здоровья, которая делает ее самой отчаянной из молодогвардейцев. Всегда внимательная к мелодии роли, Бабанова занялась характерностью: она овладела тем скорым, вульгарноватым южным говорком, который сыплется с губ, будто семечки лузгают. Она и движениям придала размашистость, оставив лиризм и душевное волнение на долю песен. Мало кто знает, что популярная «Одинокая гармонь» была впервые исполнена Бабановой в «Молодой гвардии».

Охлопкову в этом спектакле меньше всего думалось о характерности. Он хотел от актеров романтического взлета. Она же, еще раз продемонстрировав свое отвращение к «вообще», была живо и остро характерна. Бабанова — смешно сказать — была чересчур «жанрова» для спектакля! Пожалуй, слишком сложна для его «молодежности». Она была шахтерской девчонкой, а не «песней», которая нужна была Охлопкову, и у нее было слишком много душевных движений.

И все-таки Бабанова сделала роль. «Круг сцены выносил нам их — простых, курносых и чубатых, длинноногих детей шахтерского городка, которые только что оторвались от школьных парт... — вспоминает спектакль Н. Велехова. — ...круг выносил всю в цветастом, светлую, танцующую, идущую по досточке Любку — Бабанову...». У Велеховой — страстной почитательницы и биографа Охлопкова — сохранилось то, что не сохранилось у меня: записи, сделанные тогда же, на спектакле. Она приводит их в своей книге об Охлопкове.

«Любка! Сама песня непокоренности, само упоение борьбой, нежелание знать границы своих сил. Появление Любки — Бабановой подобно забившему источнику, вызванному безошибочным ударом кирки в горах. Образ Любы будто и не нуждается в участии художника, он развивается и растет свободно и радостно, естественно. Он целен и в то же время переливчат, красочен, как жизнь, отражением которой он является. Главное в Любке, которая становится одним из самых ярко выраженных героических характеров, — это соединение радости бытия с самоотверженностью...

«Молодая гвардия». Любовь Шевцова

Т. Карпова была молода, строила образ проще, но задорнее.

...А у Бабановой никогда не было простых героев, ее герои сложны — и в этом их прелесть... Всегда немного «не от мира сего», всегда ни на кого не похожие, странные идеалисты, живут они в мире ими самими созданных ценностей, и нет ничего, способного толкнуть их на размен этих ценностей... Но она была легка, вся как песня, как танец, эта Любка: контраст видимых и невидимых ее качеств составил драматизм образа этой странной девочки.

В танцах ее — перед гестаповцами — был необъяснимый таинственный надрыв, который делал Любку непонятной этим людям и подчинял их волю ее воле...»[4].

Драматизм и «таинственный надрыв» были еще и в том, что она привнесла в романтическое звучание спектакля горечь жизненного опыта и практицизм сильной натуры. Она дробила обобщенные линии охлопковского рисунка, и вот почему более простая, задорная и куда менее характерная Карпова легче и естественнее вписывалась в звонкий молодежный ансамбль спектакля.

Наверное, Охлопков был прав, показав Комитету по Сталинским премиям Карпову. Мария Ивановна за роль не держалась, но ее это задело. Слишком много сил было потрачено на Любку, слишком много выплакано слез. Больше она «Молодую гвардию» не играла.

Трещина в отношениях с Охлопковым разомкнула свои края.

Из письма М. И. Бабановой автору

«Те роли, которые я могла бы — и очень хотелось — играть, мне не давались. Я была слишком самолюбива, чтобы просить, и не в моих правилах было «требовать» и тем более «жаловаться» на такую несправедливость.

Я молчала и терзалась, не признаваясь в театре никому, тем более что актеры естественно сторонились человека, попавшего в «опалу».

Впрочем, Охлопков не препятствовал прежнему «театру Бабановой» существовать на его сцене. В 1947 году Арбузов написал новый вариант «Тани». Охлопкову была чужеродна эта «комнатная» драматургия, но он согласился на обновление спектакля. К тому же снятие «Круга» отразилось на кассе, а «Таня» не утратила своей притягательности для публики. «Таню» встретили как премьеру, и критики наперебой объясняли, чем «новая» «Таня» отличается от «старой». Она отличалась не только текстом пьесы: скорее, текст привел в соответствие то, что уже само собою произошло внутри бабановского образа.

Утратились иллюзии. Устарела после Сталинграда и как-то сама собой отшелушилась инфантильная поэзия «Стальграда». Стало ясно, что речь идет не о медицинском институте, не о наивном соревновании мужа и жены в самостоятельности, не о новой любви, которая может и не случиться в жизни, не о «маленькой пользе» Таниных свершений, а о большой, несдвигаемой стойкости миниатюрных бабановских героинь. Она и сама была стойким оловянным солдатиком и этой стойкостью наделяла своих сценических «детей». Шалуньи, капризницы, вздорницы, насмешницы, они без романтического тремоло, деловито и разве что с иронией подставляли плечо под тяготы жизни. Они были бескомпромиссны, упрямы и выносливы.

Когда в 1948 году Мария Ивановна с любовью восстановила некогда нелюбимую ею трагедию Шекспира, она без боя выиграла давнишний спор с критикой: от этой послевоенной Джульетты на скудном карточном пайке никто не стал бы требовать пышного расцвета женственности. Балованное дитя

Капулетти одним поворотом сюжета превращалось в умную, на все решившуюся молодую женщину, навсегда верную избранной судьбе. Эта Джульетта, сыгранная в старом рисунке спектакля уже немолодой Бабановой, как-то сразу и без споров стала классикой. Ее девическая легкость. Ее смелый, резкий ум. Ее мрачное предвидение. Ее непокорность обстоятельствам. Ее прямота до буквализма и нежность до смерти за нее.

Бабанова, которая некогда остановилась в испуге перед громадой шекспировского текста, наконец укротила его. Укротила, не укорачивая. Она была единственной — во всяком случае, на моей памяти зрителя и критика, — кто играл *весь* шекспировский текст, без купюр (психологических) и ретуши (романтической). Она играла Шекспира без внутренних послаблений, умолчаний и лукавства — все, что написано, каждое слово. Текст, а не подтекст. Таков был ее нерасчетливый максимализм в жизни и на сцене. Она играла, как жила: в «трезвом неподкупном свете дня». Те «переживания», о которых столько говорено в русском театре, они были у нее, все, сполна, без исключений, но сжато, кратко, отчетливо. Так бывало всегда в случае удачи. Она была *вся* Диана, *вся* Таня, *вся* Джульетта — каждая фраза, слово, звук были для нее поворотны, значащи, решающи. Сюжетны. И вот почему при узости диапазона она всегда заметно раздвигала внутреннее пространство роли. Это была настоящая,

Театр драмы вернулся из гастрольной поездки по Чехословакии и Польше. 1949 год

подлинная виртуозность. Сорока восьми лет Бабанова могла играть Джульетту, потому что она была актрисой техники и стала актрисой темы.

Ей по-прежнему объяснялись в любви, как и четверть века назад.

Из письма неизвестного поклонника

«Несравненная Мария Ивановна!

Очень прошу простить мне мою дерзость за то, что я осмеливаюсь тревожить Вас своим письмом. Пишу я Вам потому, что в течение многих лет мысленно был ежедневно связан с Вами.

...Началось это следующим образом:

Много лет тому назад я, посещая Третьяковскую галерею, увидел Ваш портрет. С этого дня и начались мои мытарства.

Прежде всего я стал ежедневным посетителем Третьяковки и часами простаивал у Вашего портрета...

Своим появлением я начал вызывать сочувственные улыбки. Чтобы не прослыть каким-либо чудаком... я переключился на посещение спектаклей, в которых Вы были заняты. Сколько незабываемых часов наслаждения испытал я, любуясь Вашей игрой!

Но время пребывания в Москве закончилось. Я должен был выезжать на периферию. Ибо я был артист цирка.

И вот я возмечтал приблизиться к Вам, сродниться с Вами искусством и добиться права быть с Вами рядом. Скоро в письме пишется, да не скоро в жизни делается.

...Безграмотный, не умеющий логично связать фразу человек решил вдруг стать драматическим артистом. Мое умение гимнаста, акробата, наездника, прыгуна и эквилибриста при моей безграмотности не устраивало ни одного театрального деятеля, и меня не брали даже учеником.

И вот находится случайно антрепренер оперетты, который берет меня для работы в балете, как физически сильного человека. ...А через два года я простак оперетты. Но этот жанр искусства ненамного приблизил меня к Вам, а это для меня было самым важным.

Наконец мне удается договориться с одним из режиссеров, который согласился взять меня в драматический театр, как начинающего артиста.

...Прошел год, а я не двинулся вперед почти ни на один шаг. И только к концу второго года случай, случай, который помог мне. Заболевает один из артистов, и меня пробуют в роли Жени Ксидиаса в пьесе Славина «Интервенция». Этот случай открыл передо мной вход на широкую лестницу искусства, на вершине которой Вы уже тогда были во всем своем блеске.

И вот пошли год за годом моего бега по этой лестнице. А в мечтах я взлетал, опережая свой бег. В одном театре я больше одного года не работал, я считал необходимым по возможности познать большее число художественных руководителей... Мои ежегодные побеги из театров поставили меня почти вне закона...

Не устраивало меня то, что я был все еще далеко от Вас и от столичной сцены. Решено и сделано.

1940 год. Я покидаю Воронеж, Энгелькрона и приезжаю в Москву с намерением остаться. Но в решительный момент выдержки не хватило. Я испугался столичной сцены и уехал в Орехово-Зуево к Грипичу и Самарину-Волжскому.

Осень сорок первого года намечалась для окончательного переезда в Москву и работы в одном из московских театров. Но... Наступила война.

В первый же день объявления войны я добровольно ушел в армию.

Прошло пять лет. Я демобилизован и прислан в распоряжение Комитета по делам искусств. В первый же день приезда я разыскал Ваш телефон, пытаясь позвонить, эта попытка длится уже третий год. Но позвонить любимой женщине — это проще мечтать, чем сделать.

...Проходит неделя, другая. Меня вызывают и предлагают заняться режиссерской работой в Главном управлении цирков.

Некоторые люди говорят: если человек захочет, он всегда добьется. Нет, Мария Ивановна! Видно, не судьба. А ведь я так хотел, так мечтал быть вблизи от Вас! Говорить с Вами.

Но я, как видно, не рассчитал своих сил. Прошло всего семнадцать лет с того момента, как я увидел Ваш портрет, а я уже устал от борьбы и смирился с положением маленького циркового режиссера. И здесь меня хвалят, и здесь мной довольны. Но здесь смерть моей мечте.

Как странно бывает, Мария Ивановна! Семнадцать лет любить женщину, которую не видел никогда без грима, мечтать коснуться ее руки, услышать ее чудный голос рядом с собой, пройти с этой мечтой и чувством от юноши до взрослого человека, идти и не дойти; это мучительно больно.

А теперь я утешаюсь тем, что смотрю на Вас из зрительного зала и по-прежнему восхищаюсь Вами и Вашей игрой.

Бывает такой предел в жизни человека, когда хочется, даже необходимо поделиться с любимой женщиной. Вот я и делюсь с Вами.

Вот я и прошу простить мне мою откровенность и признание.

Вечно любящий и восхищающийся Вами!!!

Л. Н. Л.*

Москва, март 1948» [5].

Все актрисы — даже любая неизвестная девушка, украсившая своим хорошеньким личиком обложку иллюстрированного журнала, — получают любовные письма. Поклонение, которое всю жизнь окружало Бабанову, было иное. Она была светом далекой звезды; тем, что когда-то называлось коротко и неясно: идеал.

Легко и без усилия даря другим это светлое, томительное чувство идеала, сама Мария Ивановна была, как никогда, от этой светлости далека.

Театр ревниво присваивал лучшие силы души. Короткие вспышки интереса к какому-нибудь особенно усердному поклоннику не приносили ничего, кроме угрызений гордости: у нее был слишком трезвый, насмешливый ум, легко нащупывающий слабые места, и вовсе ничего от «душечки». Застарелая привычка духовной независимости, если иногда и натирала, как хомут, все равно держала голову высоко. Ее уделом была та «шумная слава», та «колесница» — увы, вовсе не комфортабельная, — о которой мечтала чеховская Нина Заречная, о которой мечтают тысячи Заречных, избирая театр и растрачивая себя по дороге в романах и страстях. Эти простые, общедоступные женские грехи и радости не были уделом Марии Ивановны. Зато ей сам собой давался тот недоступный, далекий свет, который вечно притягивает сердца. Она внушала надежды, но не внушала фамильярности. Она была одинока — может быть,

* Подпись заменена нами в данном случае (как и в некоторых последующих письмах) инициалами.

В ялтинском Доме-музее
А. П. Чехова. Слева —
М. П. Чехова, справа —
О. Л. Книппер-Чехова

это и есть та умеренная плата, которую скряга-судьба берет за свои редчайшие дары.

Но неуютность была не только в разладившейся семейной жизни, которая еще долго будет тянуться в этом колеблющемся неблагополучии. И не только в расстроившихся отношениях с Охлопковым. Кризис — Мария Ивановна с присущей ей трезвостью сознавала это — был в ней самой. В ее собственных уникальных природных данных. То, что было ее силой, становилось ловушкой. Она не могла постареть и совершить переход в иное амплуа.

Не хотела — это естественно. Не только женщины, но и мужчины с трудом расстаются со своим юношеским обликом, актеры — с молодыми ролями. Но Бабанова не только не хотела, она еще и не могла. Она была прикована к высокому и чистому звуку своего голоса, присуждена к своему малому росту, прическе с челкой — к тому, что было земной оболочкой ее божественного дара. Это не была драма травести, которая привыкла к мальчишескому фальцету и с трудом возвращается в женское свое естество. Это именно была драма юности, становящейся проклятьем.

Прежние роли не подводили: углубленные опытом жизни, они становились весомее, существеннее, объемнее. Новые роли пугали: срыв, приключившийся в «Молодой гвардии», положил предел исчерпавшему себя амплуа.

Народная артистка РСФСР,
орденоносец М. И. Бабанова
Конец сороковых годов

Актриса, заплатившая многими маленькими радостями существования за познание высших тайн мастерства, пренебрегшая веселым эпикурейством во имя искусства в себе (Станиславский говорил: любите искусство в себе, а не себя в искусстве), не где-нибудь, а в этом самом искусстве оказалась вдруг на положении падчерицы. Всегдашняя любимица публики, в полном расцвете своих духовных и физических сил, она оказалась в жесточайшем безрепертуарье.

В этом легче всего обвинить Охлопкова — и она винит Охлопкова. Это кажется ей случайным, временным, преодолимым — и она преодолевает это страстными поисками пьес и ролей. Увы, это станет ее несчастным уделом отныне и навсегда.

Но другого способа жить Бабанова не знала.

Она побывала уже активисткой, депутатом, спортсменкой, послушной дочерью, верной женой. Спортивного честолюбия у нее не оказалось. Общественной деятельности она отдала дань и теперь боялась ее и не любила. Родители один за другим умерли.

Верность ее, как у многих женщин ее поколения, была не покладиста, а деспотична. Революция создала новую породу жен — равных партнеров и соперниц своих мужей. Рьяные поборники женских прав, мужчины еще не догадывались, сколь это домашнее соперничество, а часто и превосходство отяготит институт брака. Арбузовскому Герману, стремившемуся от маленькой Тани к энергичной Шамановой, еще невдомек было, что его внук, выросший под опекой женского деспотизма, без лишних слов предпочтет какую-нибудь Таню — с дипломом или без диплома, но без амбиций на равное место в семье. Он будет восхищаться бабкой, дружить и ссориться с матерью, но жить предпочтет по-старому: с заботливой женой и хозяйкой. Но эта мудрость Марии Ивановне уже не пригодится, как не пригодится она и поколению женщин, выросших на войне, без мужского покровительства, привыкших обходиться собственными силами. Суровые обстоятельства жизни не дадут возобладать гедонизму в их человеческих стремлениях. Русская эмансипированная женщина очень скоро забудет о «сексуальной революции» в заботах революции социальной. «Свободная любовь», как и многое другое новое, ставшая предметом страстных дискуссий в первые пореволюционные годы, сама собою утонет в энтузиазме, трудностях быта, в запрещении абортов, в национальных традициях, в духовных амбициях, в войне.

...Со временем, когда удалось решить очень сложный тогда в Москве «квартирный вопрос», Мария Ивановна и Федор Федорович Кнорре расстались навсегда. На десятилетия они сохранят дружеские отношения по телефону, но не увидятся больше никогда. Ей остались театр, дача и собаки.

Дача и собаки — те немногие укрощенные, одомашненные символы, которые напоминают занятому городскому человеку о былом единении с природой. Многие говорят, что они «любят» природу. Мария Ивановна, как прежде Муся Бабанова, природу не «любила»; она просто чувствовала себя ее частью.

По мере того как играть ей приходилось все меньше, она старалась жить на даче все больше — выезжала весной, чтобы копаться в земле, сажать, ухаживать, выращивать. Участок по-прежнему был сырой, приходилось вести дренажные работы. Она была своим собственным садовником, чернорабочим, подрядчиком, приказчиком. Рядилась с землекопами, спорила с рабочими, расчищала участок от валежника. Она обожала ходить в штанах — брюки еще

не вошли в моду и женщины носили длинные шаровары. Дача была двухэтажная, бревенчатая, а из всех удобств Мария Ивановна довольствовалась печкой. Зато внутри было уютно. Бабанова всегда любила добротные красного дерева столы, диваны, комоды и хороший фарфор. Скромная во всем, к обстановке и сервировке Мария Ивановна всегда была придирчива.

Кроме театра для работы была еще одна отдушина — радио. Трудно представить себе сейчас, какую аудиторию имел радиотеатр. Телевизора тогда не было, а кино было кино и не более. В России — искони читающей и театральной — кино при всей его популярности никогда не равнялось театру. Радио же было в каждом доме, как теперь телевизор. Радиотеатр тех лет не был чем-то дилетантским. Постепенно на Телеграфе (там были студии) сложилась своя «труппа» — нигде, разумеется, не зафиксированная, добровольная, добросовестная, дружная. Над радиоспектаклями работали с таким же тщанием, как в театре.

Но театр безжалостно убывал.

Всю жизнь Мария Ивановна была рабочим человеком. Утром она спешила на репетицию, вечером на спектакль, а в промежутках — спорт, гимнастика, вокал, массаж. Она была профессионалом, знала, что инструмент — тело, голос, лицо — надо держать в порядке и в готовности. Даже если «названий», которые она играла, было немного, все равно текущий репертуар — особенно на гастролях — лежал на ее плечах. Сначала сборы делало «Доходное место»; потом «Человек с портфелем»; потом «Собака на сене», «Таня».

Теперь работы было меньше — после гастролей, по добровольному соглашению с театром, она могла лишний месяц жить на даче; ей даже платили зарплату, она ее заслужила. По утрам «дорога гигантов», как в шутку называла она привычный путь в театр, все реже слышала бодрый стук ее каблуков.

В театр и из театра Мария Ивановна по-прежнему ходила только пешком. Булыжные мостовые в центре города переодевались в асфальт. Менялись названия старых московских улиц и переулков. Иные переулки поднимались в ранге, становились улицами. Петровский переулок, где жила Бабанова, был переименован в улицу Москвина. Она выходила из дому, шла по улице Москвина, пересекала Пушкинскую (бывшую Большую Дмитровку), насквозь проходила улицу Немировича-Данченко (бывший Глинищевский), пересекала улицу Горького (бывшую Тверскую) и спускалась к театру улицей Станиславского (бывший Леонтьевский). Умирали корифеи русского театра, оставляя на углах бывших переулков дощечки со своими именами. Путь мейерхольдовской ученицы и первой актрисы «левого» театра по иронии судьбы лежал от одного деятеля Художественного театра к другому.

Едва ли Охлопков — бывший партнер Бабановой по ТИМу — специально старался ущемить ее интересы, как кажется ей. Скорее можно предположить, что он не очень представлял себе, как распорядиться тем богатством, которым были ее талант и имя. Как большинство режиссеров, он легче всего мог вообразить актрису в тех ролях, подобные которым она играла прежде.

Теперь играть их она не могла. Чем и как заменить старое амплуа, никто толком не знал. Ей дали небольшую роль в пьесе «Сампаны Голубой реки», на китайскую тему (наверное, Охлопков вспомнил боя). Она сыграла, как всегда изящно; как всегда, ее отметила пресса. Но спектакль был скорее данью тогдашней советско-китайской дружбе, чем художественным интересам.

Продолжение письма М. И. Бабановой автору

«...Так прошло очень много времени. Иногда мне давали весьма сомнительного достоинства роли в таких же сомнительных пьесах. Я все же их играла, так как буквально погибала от безработицы. Ни радости, ни успеха это не могло мне дать — и так я прожила около двух десятков лет.

У другого режиссера (Дудина) я получила роль Софьи в «Зыковых» Горького».

Можно считать, что Бабановой еще раз в жизни повезло.

Неожиданно, потому что после Ларисы Огудаловой никто о ней как об актрисе русского классического репертуара всерьез не думал. Тем более — о горьковской актрисе. Казалось, ее миниатюрная техника далека от густых масляных красок его палитры.

Как всегда, препятствием казалось и купечество Софьи Зыковой. Это лишний раз напоминает, сколь театральная легенда Марии Ивановны была наглухо отделена от ее частного существования. Виртуозный сценический стиль без остатка заслонил происхождение. Да что происхождение — многолетний домашний уклад. Целиком опертый на пафос «изучения жизни», театр как бы даже и не подозревал о том запасе вполне реальных детских впечатлений, который был у Бабановой. Выросшая в доме бабки, наблюдавшая богатых дядьев с их семьями, она, наверное, знала об этом куда больше всех прочих участников спектакля. Но и она с ее неизменным представлением о театре, как о высокой «игре», об этом будто бы и не знала.

Разумеется, меньше всех видела себя в роли Софьи Зыковой сама Бабанова. Она уже давно не хотела щебечущих молодых ролей, но выйти из-под привычной сени характерности «проказницы» в сильный и зрелый женский характер опасалась еще больше.

Позднее, на обсуждении уже готового спектакля в Институте мировой литературы специалистами-«горьковедами», Охлопков расскажет, по какой странной ассоциации увидел он в роли Софьи именно Бабанову.

Из выступления Н. П. Охлопкова

«Если говорить о Софье, — там говорится: «Какая у вас маленькая ручка». Маленькая ручка может быть и у человека моего роста. Но дело не в этом, а в том, что эта женщина не может грести снег, не может ходить за грибами, заниматься сельским хозяйством, не может быть рабочим человеком с широкими ладонями. У нее маленькие, миниатюрные ручки. А характер какой огромный! И этот контраст просто обжег нас. Мы думали — что этс за личность такая...

Казалось бы, что на такую женщину и внимания обращать не стоит, а оказывается, что на нее надо обратить внимание, у нее в душе гром, молнии, эти «да», «нет», сильно сказанные» [6].

Из бесед с М. И. Бабановой

«Нет, я играть Софью не хотела. Боялась незнакомого — незнакомого темпа (я привыкла к стремительности), незнакомой сферы. К тому же и Дудин тянул меня в сторону неинтересную — на купецкий театральный шаблон: черные гладко зачесанные на прямой пробор волосы, связка ключей у пояса. Я знала, что парик мне такой не годится, и какая из меня ключница? Еще он

«Зыковы». В роли Софьи

говорил, что Софья Зыкова все время деньги считает. Я просто отчаялась, совсем не знала, что делать.

Потом как-то нечаянно я зацепилась за фразу Софьи, где она говорит, что искала хорошего человека. Это было уже что-то другое, человеческое. Стало очевидно, что и костюмы нужны другие — я добилась, хотя и с трудом — и парик. И я стала раскручивать роль в свою сторону. Мучилась ужасно...».

Кое-что из этих метаний и поисков актрисы задним числом отразилось в том же обсуждении. Мнения были разные.

Из выступления Е. Б. Тагера

«Мне кажется, что Бабанова слишком увлеклась той идеей, тем представлением об интеллектуальной сдержанности, которая свойственна Софье, и, в сущности, только этот интеллектуализм и прекрасную сдержанность умной и сильной женщины и играет.

Но если спросить, в чем драма Софьи, то зритель, не знающий пьесы, не сможет ответить, потому что этой драмы здесь не чувствуется...» [7].

Из выступления Б. А. Бялика

«Я видел Бабанову два раза в этой роли... В первый раз она была не просто нервозной, а истерической... Это была не Софья Зыкова. И тут, может быть, сыграли роль не только мои замечания, но и сама она поняла, что играет что-то не то...

С самого начала было одно чудесное место у Марии Ивановны, когда она говорила Павле: «Чего мне хочется — нагрешить, набуянить».

Так заговорила Софья Зыкова. У Горького сказано — сильный, хороший, чистый характер человека, что-то желающего сломать, взорвать что-то» [8].

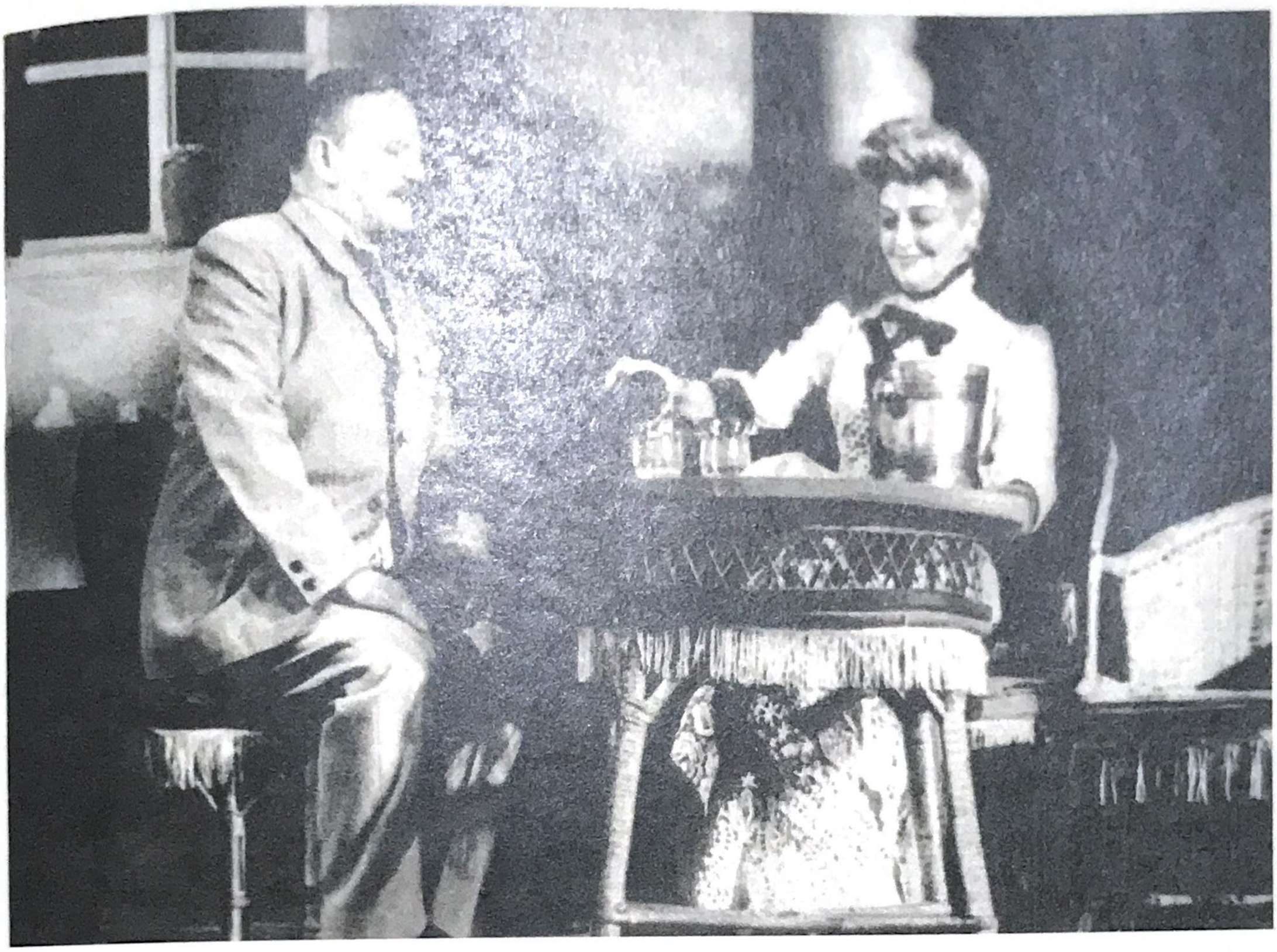
Судить по этому академическому обсуждению о реальном впечатлении, которое произвела игра Бабановой, не стоит. Премьера была сыграна 20 октября 1951 года. Впечатление было единодушно, добротно, сильно. Не было на этот раз даже упреков в недостаточно «русском» исполнении. Может быть, где-то между последними репетициями и последующей жизнью спектакля проскочила та нечаянная искра, эмоциональная вспышка, которая собрала воедино недовыстроенную режиссером роль. Не умаляя всегдашнего настойчивого «сальерианства» Бабановой, эта случайность еще раз могла бы напомнить о моцартианском даре, который, помимо воли, жил в ней.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Однажды играли «Зыковых», для телевидения, кажется. Не помню, может быть, даже на студии.

Самойлов не рассчитал движения точно и так меня толкнул, что палец мне вывернул. Боль была такая резкая — а из роли выйти нельзя. От злости у меня вдруг явилась такая энергия, что весь спектакль я потащила за собой, и он пошел совсем по-другому...».

Роль Софьи была существенно новой, но, удивляясь, что виртуозная Бабанова играет Горького, мало кто задумывался, сколь хорошо ей известно то, что кажется таким чуждым ее искусству. Детство, о котором она никогда не любила вспоминать — может быть, не вспоминала и на репетициях, — давно уже



заготовило где-то на задворках подсознания строительные материалы для горьковской Софьи Зыковой.

Все, что было в натуре Марии Ивановны практичного, земного, делового, унаследованного, проснулось, чтобы выпрямить стан, вскинуть голову, сделать уверенной походку, властными — движения этой хозяйки большого дела. Может быть, этим нетерпеливым шагом с твердым пристуком каблуков ходила по дому ее бабка, за всем зорко надзирая, во все вникая, все решая. Марию Ивановну раздражало доморощенное представление режиссера о русском купечестве — об обязательной связке ключей на поясе, гладких волосах, точно смазанных лампадным маслом, старообразном наряде. Если бы он увидел хотя бы фотографию ее отца или семейные портреты, то, наверное, подивился бы вполне европеизированному облику Замоскворечья. Замечала ли это сама Мария Ивановна или нет, но тугие платья с буфами на плечах, высокая прическа, подправленная обычной ее челкой, не случайно напоминали о парадных семейных фотографиях. Ее Софья одевалась к лицу и нарядно, наверное, выписывая туалеты от лучших портных.

Впрочем, если Бабанова и «не вписывалась» в первоначальный замысел режиссера, зато она вполне вписалась в нарядные декорации К. Ф. Юона, отвергнувшего затхлость и в свою очередь «европеизировавшего» быт Зыковых.

«Зыковы». Сцена из спектакля

Недаром из кармана хорошо сшитого пиджака Антипы торчала газета, а в комнате стояло изящное бюро орехового дерева.

Может быть, от бабки, рано взвалившей на свои плечи дела полуразоренной семьи и довольно скоро поставившей их на твердую почву приращения капиталов, унаследовала Мария Ивановна и этот насмешливый, умный, проницательный взгляд; в манере обращения — покровительственную иронию с нотками раздражительности или, напротив, теплого участия. Даже рост ее не казался в «Зыковых» столь миниатюрен, а голос, чуть посаженный на более низкие ноты, — столь неправдоподобен, как обычно.

Быть может, в Софье она реализовала и другие — главные — воспоминания своего замоскворецкого детства. Может быть, от деда, разорившего семейство садоводческими фантазиями и загулами, унаследовала Мария Ивановна мечтательность, неведомые порывы души, заставлявшие ее вечерами хорониться по углам особняка в Офицерском и оберегать свое одиночество среди шумных и грубых кузенов и кузин.

Сквозь облик властной и умной хозяйки дела с той отчетливостью, которая всегда составляла бабановскую особенность, видно было и прошлое Софьи: ее мечтательная, хрупкая юность, отданная за деньги капризному старику мужу; горький душевный опыт, окруживший плотной оболочкой иронии, но не истребивший в Софье юную ее мечту и ожидание счастья. За женской самоуверенностью, за горечью опыта была та — не девическая даже, а девчоночья — нетронутость, та женская неразбуженность, которая всегда составляла слабость, но и силу женских характеров Бабановой — основу их непоколебимой, первоначальной стойкости. Она могла наивно поверить, потянуться к Хеверну, но ум ее, деловая сметка были беспощадны. Надеяться, искать — да, обмануться она не могла.

И все-таки разочарования, сколько бы их она ни испытала, не могли убить в ней это ожидание, способность верить и удивляться — вечную способность всех бабановских героев и героинь, их лучистость. Вот почему мечта о России,

вложенная Горьким в уста практичной Софьи, не казалась у Бабановой ни натяжкой, ни «идеологическим довеском».

Можно сказать, что Софья продолжала на новом возрастном уровне бабановскую тему «маленьких хозяек» своей большой судьбы.

Итак, ничего удивительного в том, что виртуозная Бабанова сыграла горьковскую Софью, не было. Обидно другое: роль, которая могла стать формулой возрастного перехода актрисы на амплуа «зрелых женщин» — зрелых по-бабановски, по-бабановски соединяющих опыт «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» с первоначальной женской неопытностью,— не нашла продолжения. Уникальность бабановской женственности, нуждающейся для реализации в «своем» репертуаре, в своем театре, не могла проложить себе дорогу сквозь толщу стандартных представлений.

Не то чтобы Охлопков не оценил ее Софьи или этого не понимал, — он, как всегда, готов был пойти ей навстречу, но где-то на далекой периферии своего, охлопковского театра. Чужие спектакли даже на собственной сцене его не занимали.

Та отдаленная надежда, которая забрезжила перед актрисой, принеся ей очередную толику славы, не принесла главного: утоления артистического голода.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Зыковых» играли редко, ужасно редко, раз в месяц. Знаете, что значит играть пьесу раз в месяц? Спектакль увядал. Близился, правда, юбилей Горького — смотр спектаклей и все такое. Но перед самым юбилеем все костюмы «Зыковых» были проданы. Это было обычное коварство Охлопкова, чтобы спектакль не показывать комиссии...».

Быть может, и так, а может быть, говорило укоренившееся недоверие Бабановой.

Легенда, подтвержденная очередной удачей, продолжала сверкать и переливаться вокруг счастливого имени Бабановой. Блеск ее был заметен издалека. Нищету своей судьбы — артистической и личной — она из гордости старалась не обнаруживать, если и делила, то с немногими близкими. На блеск слеталась по-прежнему падкая на искусство и славу молодость. Не только мужчины, но и женщины влюблялись в Бабанову. Нины Заречные новой эпохи по-прежнему искали в ней свой идеал. Проходили годы, они становились старше, часто — несчастливее. Но имя Бабановой по-прежнему светило им своим обманчиво-счастливым блеском.

Из писем Ксении Л.

1943 г.

«Дорогая Мария Ивановна!

Не пугайтесь письма, оно последнее.

Вы, написав, сделали для меня много больше того, что я стою, я горячо благодарю Вас за уважение ко мне, сквозящее из каждой строчки, и удивительное внимание к моей злосчастной душевной жизни.

Вы одарили меня *правдой*, лучшим, что есть на свете...

Вы к каждому относитесь, как к равному, тогда как стоите неизмеримо выше всех людей.

Встречаясь с людьми, Вы неизбежно тратите себя, и поэтому-то Вам приходится их избегать. Если бы не было у Вас этой самозащиты, люди, вероятно, уничтожили бы Вас, впитав, как драгоценную силу жизни. Вы отвечаете вниманием на проявление чувств даже не настоящих, а только будущих людей, создавая для них «улыбки» счастья там, где для Вас лучше было бы отмахнуться.

...Увидя Вас впервые на сцене, я сразу ощутила Вас не только как замечательную актрису, но как явление прекрасного на земле и потянулась к Вам. Вы сами рождаете это (и в этом Ваша сила), т. к. несете на сцену больше, чем одно искусство, Вы несете себя на сцену, себя, человека, свою сущность.

...Вы говорите о «микроскопической» личной жизни, куда не можете меня пустить, а я ведь туда и не прошусь, т. к. не знаю даже, где грань между жизнью и театром.

Я воспринимаю Вас гораздо глубже и шире...

...Не знаю, как Вам лучше объяснить. Вот аналогия: если театр — это моя религия, то Вы — божество этой религии.

...Искусством я могу заниматься только серьезно, поэтому хочу учиться по-настоящему, пока еще не совсем поздно. Мой муж не понял меня и не захотел помочь, но я сама нашла выход...

Пожелайте мне в Вашей теплой душе побольше сил на борьбу. Будьте благословенны, мое солнышко.

Ваша Ксения».

1947 г.

«Дорогая Мария Ивановна!

Прошло много лет с тех пор, как мы перестали общаться, вернее, как я ушла с Вашего горизонта...

Я думаю, что Вы остались все тою же, потому что Вы уже были человеком большой, глубоко доброй души, чуткой к людям, всяким, и большим и маленьким. А от меня не осталось ничего, все другое.

...Я в свое время далеко не полно понимала всю Вашу мудрость; внимание к своей персоне я принимала почти за должное, т. к. была избалована вниманием родных, а суровости окружающего еще не испытала; Вас обожала до безумия, до страсти за артистический талант, за внешнюю красоту, за Вашу славу и величие — словом, за разные вещи, которые теперь вовсе перестали для меня быть божественными.

...Я пережила кошмарные четыре года.

Когда я сейчас прочла Ваши слова: «Вижу Вас такой, какой всегда представляла, будьте, дорогая, всегда чистым, доверчивым существом, не думайте, что Вы будете глупо выглядеть в глазах циников с опустошенными сердцами: даже тогда, когда Вас обманут в чем-нибудь люди, и тогда знайте, что проиграет обманувший и гораздо больше, и не завидуйте ему». Когда я это прочла сейчас, у меня по спине мурашки пробежали, это звучит пророчеством. Дальше написано: «Много часов я лежала и думала; думала о Вас, стараясь проникнуть в завесу закрытого от меня будущего. Вы особенная, и это принесет Вам много осложнений в жизни. Но разве Вы хотели бы стать другой, попроще?!»

Извините, дорогая Мария Ивановна, я даже не знаю, зачем я Вам пишу; просто в порыве теплых и благодарных чувств к человеку, который приласкал мою юность...

А теперь я мать и больше ничего; веду свою роль с полным усердием, воодушевлением, вдохновением — словом, так, как я только и умею...

Примите от меня самый сердечный привет, самую горячую благодарность за все, за все доброе. Это все бесценные дары, которые я ценю больше, чем в тот период «телячьих восторгов».

Ксения».

1953 г.

«Милая, милая, дорогая Мария Ивановна!

Прошли долгие десять лет с тех пор...

Многое переменилось и в жизни и в нас самих. Но, может быть, Вы вспомните девушку, которая несколько лет мучила Вас своей привязанностью и терзалась сама... Вы были к ней сначала терпеливы, ласковы... в тяжелые минуты подавали свою маленькую, но такую крепкую руку дружбы и помощи. Потом я истощила Ваше терпение и Вы здорово отшили меня.

Да, очень здорово и очень правильно... Я была одержима, безумна, не владела собой... Я очень сильно любила Вас в самом глубоком и возвышенном смысле этого слова...

...За десять лет я неузнаваемо изменилась... я потеряла здоровье, я инвалид в самом безнадежном смысле этого слова. Три раза я умирала, годами лежала в больницах, меня лечили и калечили, губили и спасали. За шесть лет своей болезни я познала совершенно новый для меня мир — мир человеческих болезней, физических страданий. Этот мир мрачен, но так же содержателен, как мир здоровых; в нем есть своя красота, даже своя поэзия, героизм и т. д. Лечиться — это значит тоже бороться: с болезнью, с людьми, с обстоятельствами. Я боролась отчаянно... Мне необходимо жить хотя бы даже больной, потому что у меня растет сын...

Я оказалась хорошей, но несколько суровой матерью. Я все боюсь испортить ребенка своим обожанием... Мой долг — сделать его всесторонне образованным человеком, а главное, научить трудиться, вырастить жизнеспособного, но не подлого человека. Это очень нелегко, и этому я отдаю всю жизнь и все силы.

Извините, милая, милая Мария Ивановна, что осмелилась Вам написать. Шлю Вам самый нежный привет.

Всегда помнящая Вас Ксения».

Вот и еще одна человеческая судьба прошла мимо жизни Марии Ивановны по касательной. Еще одна душа пронесла ее высокий свет сквозь свои беды. Еще одному существу помогла она, никогда не умевшая помочь самой себе.

Между тем своим чередом шел послужной список — присвоения званий и наград. Место Бабановой в истории советского театра было столь прочно, что не зависело уже от очередного выхода на сцену. В 1954 году праздновали тридцатилетний юбилей Театра драмы. Он был еще раз переименован и теперь назывался Театр имени Маяковского. По случаю юбилея Марии Ивановне было присвоено звание народной артистки СССР. Но перед ней уже давно был изнуряющий путь «вверх по лестнице, ведущей вниз».

Снова менялось время. Близился знаменательный и для искусства XX съезд партии.

Впереди были новые театры, и первый из них «Современник», который начнется еще как студия пьесой не слишком задачливого бабановского ученика,

зато удачливого драматурга Виктора Розова — «Вечно живые». Быть может, автор, сам о том не задумываясь, пытался передать в мило-нелогичном и странно-честном характере своей Вероники — обманувшей, не дождавшейся жениха девочки-«белочки» — то очарование, которое он некогда испытывал, смотря из-за кулис в сотый раз игру Бабановой или утешая в пустом классе рыдающего «художественного руководителя» своего курса. Но играть в пьесе предстояло другим.

Там и сям появился в анонсах шекспировский «Гамлет». Тот самый «Гамлет», которого все и всегда собирались ставить, но время для которого пришло только теперь.

Можно написать целое исследование о неосуществленных «Гамлетах» нашей сцены — от замыслов Мейерхольда до репетиций Немировича-Данченко. Охлопков не составлял исключения — с идеей «Гамлета» он носился давно. Еще в 1948 году в очаровательно витиеватых письмах переводчика «Собаки на сене» Лозинского к Марии Ивановне «Гамлет» упоминается как давнишний проект, а в 1950-м в «Кратком каталоге Лозинского арсенала», который он прислал ей в очередном письме, против «Гамлета» стоит: «Потерпел крушение в море Охлопкова».

Когда-то казалось, что принца Гамлета играть некому — теперь оказалось, что играть могут все. Время пришло, и «Гамлет» был поставлен. Не как шедевр мирового театра, а как самая нужная, современная пьеса. Он был поставлен в защиту отвергнутой рефлексии; в защиту «налета мысли бледной», предваряющей действие; в защиту до времени скрытой правды; в защиту человеческих связей — семейных, любовных, естественных; в защиту сомнения и даже отрицания; в защиту духа критики — и многого еще другого. «Гамлет» был исторически необходим, и Охлопков оказался тем удачником, который первым поставил его на московской сцене. Увы, на этом празднике театра Марию Ивановну ожидала одна из самых тяжелых артистических травм.

Что бы ни думала об этом сама актриса, есть что-то даже трогательное в том суеверном упорстве, с которым Охлопков хватался за имя Бабановой в

«Гамлет». В роли Офелии

решающие, поворотные моменты своей режиссерской судьбы. Каждый раз, когда на карту ставилась репутация театра, он вспоминал о Бабановой. У него не было подходящего актера на роль Гамлета — пришлось назначить «социального героя» Самойлова; не было ни достаточно сильного Клавдия, ни Гертруды. Зато на роль Офелии он назначил Бабанову.

Мария Ивановна была в панике; тем более что королеву Гертруду Охлопков дал не слишком одаренной, но молодой, очень красивой Григорьевой. Он вдохновенно ваял образ грешной королевы из ее мраморных плеч, высокой шеи и прекрасного лица греческой статуи. Марии Ивановне было за пятьдесят, и, как бы хорошо она ни выглядела, выйти на сцену рядом с этой подлинной молодостью казалось немыслимо. Но это могло быть очевидно кому угодно, кроме Охлопкова.

Это странное, можно сказать, общечеловеческое свойство романтиков. Наши сверстники старятся вместе с нами, но в глубине души мы сохраняем их облик таким, каким он явился нам когда-то.

Режиссер, давно уже одержимый «Гамлетом», не хотел помнить совсем недавней травмы, которую он нанес Марии Ивановне в «Молодой гвардии». «Очами души» он опять видел золотоволосую Стеллу своей юности, которая легко взлетала по деревянным конструкциям «Рогоносца» и которую он — молодой, долговязый Волопас — торжествующе уносил на своем плече.

Но Мария Ивановна смотрела в зеркало не «очами души», а трезвым взглядом уже немолодой и вовсе не снисходительной к себе актрисы.

Из рассказа М. И. Бабановой

«Он всегда заставлял играть то, что я не хотела, трактовать так, как я бы не могла трактовать. То есть насилие над душой актерской такое, что я без ужаса не могу вспомнить.

Девять раз я приходила и просила освободить меня от Офелии, и плакала — ну ладно, я не трагическая актриса, ну пусть. Но нельзя в пятьдесят лет играть Офелию, нельзя...

Он сказал: «Ты мне сделай роль, а потом я отпущу тебя и пущу молодую девчонку». Никаких «Мусь» и «Коль» у нас, конечно, не было обычно, но тут он на «ты»: ты мне только сделай ее, и я тебя отпущу.

Ну я и вышла, как идиотка, причем у меня еще было воспаление тройничного нерва, это дикая боль, я ходила завязанная до самой генеральной. Он не верил, думал, что я играю на этом. Кое-как сыграла...».

Разумеется, никакого «кое-как» и в помине не было. Была, как всегда, жестокая работа, несмотря на воспаление тройничного нерва, отчаяние и ясное понимание нелепости происходящего. Мария Ивановна трудилась, как крепостная кружевница или вышивальщица, которая, накалывая пальцы и портя глаза, делает наряд для другой. Сохранилась переписка с Лозинским по поводу песенок Офелии на подлинную, старинную, дошекспировскую музыку народных баллад, приведенную в знаменитом английском издании «Furness». Все было, как всегда; Бабанова работала на совесть. То, как она сыграла — все-го, кажется, три раза, — было замечательной победой над возрастом, над трудностями этой труднейшей роли, но несколько в стороне от остального спектакля. Задача, стоявшая перед Марией Ивановной, была настолько мучительна сама по себе, что поглощала ее усилия целиком, ее игра была чем-то вроде режиссерского показа Офелии — безупречного и немного дидактического.

Такой — особенной и отчужденной — она прошла через спектакль, как через ярмарочную площадь, ни на секунду с ним не слившись и выпав из тогдашнего актуального и «концептуального» восприятия пьесы. Сцена безумия, когда она, подобно шекспировскому Пэку, летела, почти оторвавшись от земли, с голубым воздушным шарфом, играющим за плечами, а потом вдруг на мгновение тяжело, мучительно останавливалась и шарф оседал, как несработавший парашют, — вся эта тончайшая игра алогизмов — кружений и внезапных остановок ее тщетно пробивающейся к чему-то достоверному мысли — не могла быть по достоинству оценена нами в пору иных, гражданственных страстей, взбудораженных «Гамлетом». Эта сцена обнаружила в Бабановой еще и актрису для малоизвестного нам тогда новейшего западного репертуара, и я бы дорого дала, чтобы заново увидеть ее теперь.

Масштаб исполнения — его плотность, весомость его легкости и воздушности — стал очевиден только тогда, когда Бабанова ушла из «Гамлета» и на месте Офелии в мишурной ткани спектакля образовалась едва заштопанная дыра.

Из письма по поводу Офелии

«Дорогая Мария Ивановна!

Вчера я смотрела второй раз «Гамлета» и не могу передать Вам, до какой степени я огорчилась, увидев в нем другую, не Вашу Офелию.

...Я знаю (все театральные люди знают), как Вы требовательны к себе, как мучительно и горько переживаете каждую премьеру. И мне страшно подумать, что Ваше вчерашнее отсутствие в спектакле — не случайность, что кто-то неосторожным словом ранил Вашу чувствительную душу...

Мы сегодня так мало избалованы настоящим мастерством, что перестаем быть восприимчивыми к нему, перестаем отличать бриллиант от подделки. Только глядя на Анисимову, я до конца поняла, каких глубин касаетесь Вы в этой роли. Там, где, казалось мне, Вы не играли ничего (в этом и заключается высшая мудрость искусства — ничего не играть), я вижу теперь множество таких захватывающих деталей, до которых весьма редко поднимается наш театр.

...И когда нам показывают со сцены такое существо, такую душу — должны замолкнуть все дурные языки, если даже они существуют...».

Это письмо критика З. Владимировой датировано 4 января 1955 года.

Спектакль увидел свет 16 декабря 1954-го, и, стало быть, двух недель было достаточно, чтобы Мария Ивановна распрощалась с ролью, которая досталась ей так дорого. Увы, дело было не в «дурных языках» или не только в них. Невыносимо для Бабановой было не то или иное отношение к ее праву играть Офелию, то есть к вопросу постороннему и искусству и Офелии. Невыносимо было само внимание к тому, что Б. Львов-Анохин назовет «право мастеров». Так он озаглавит свою статью, которую начнет с похвалы бабановской Офелии [9]. Для нее театр не был «правом» — он был жизнью.

Но имя Бабановой еще раз стало предметом околотеатральных пересудов. Конечно же, ни в чем дурном никто Марию Ивановну не подозревал — ее артистическая честность была вне подозрений. Статья Львова-Анохина была проникнута пиететом и рыцарственностью по отношению к актрисе. Но и эта деликатная защита всколыхнула в душе бывшей Муси Бабановой все незаслуженные и незабытые обиды, все ее душевные травмы.

Из письма М. И. Бабановой

«Дорогой Борис Александрович!

На одном из спектаклей в г. Виннице мне кто-то из актеров принес газету «Советская культура» с Вашей статьей.

Целую бурю противоречивых мыслей и чувств вызвала она во мне настолько сильно, что сразу я даже не могла их выразить в письме к Вам.

Первое, что мне хочется сделать, — это поблагодарить Вас от всего сердца, Вас, выступившего на защиту наших актерских прав, попранных и временем и людьми.

Другое чувство — ощущение незаслуженности Вашей оценки роли Офелии.

Это еще настолько глубокая актерская травма... что у меня нет сил рассказать Вам об этом подробно...

Жизнь моя загублена наполовину Мейерхольдом, наполовину Охлопковым — и она прошла. Осталось так немного, что из-за этого не стоит «городить огород».

...Словом, Вы раскупорили в моей душе целый ящик, плотно упакованный и не открывавшийся много лет...» [10].

Быть может, и даже наверное, это было несправедливо, но стереотип, некогда созданный отношениями с Мастером, остался в ее сознании навсегда. Впрочем, потеряв душевное равновесие, своей привычной иронии Мария Ивановна не утратила. Она кончала письмо шутливой припиской: «P. S. Желтый цвет бумаги не символизирует ничего. Просто в «деревне» ничего другого не оказалось».

Сколь больно и долго припоминают актеру любые компромиссы, Бабанова могла оценить еще через год, когда в статье интеллигентнейшего драматурга и критика прочитала:

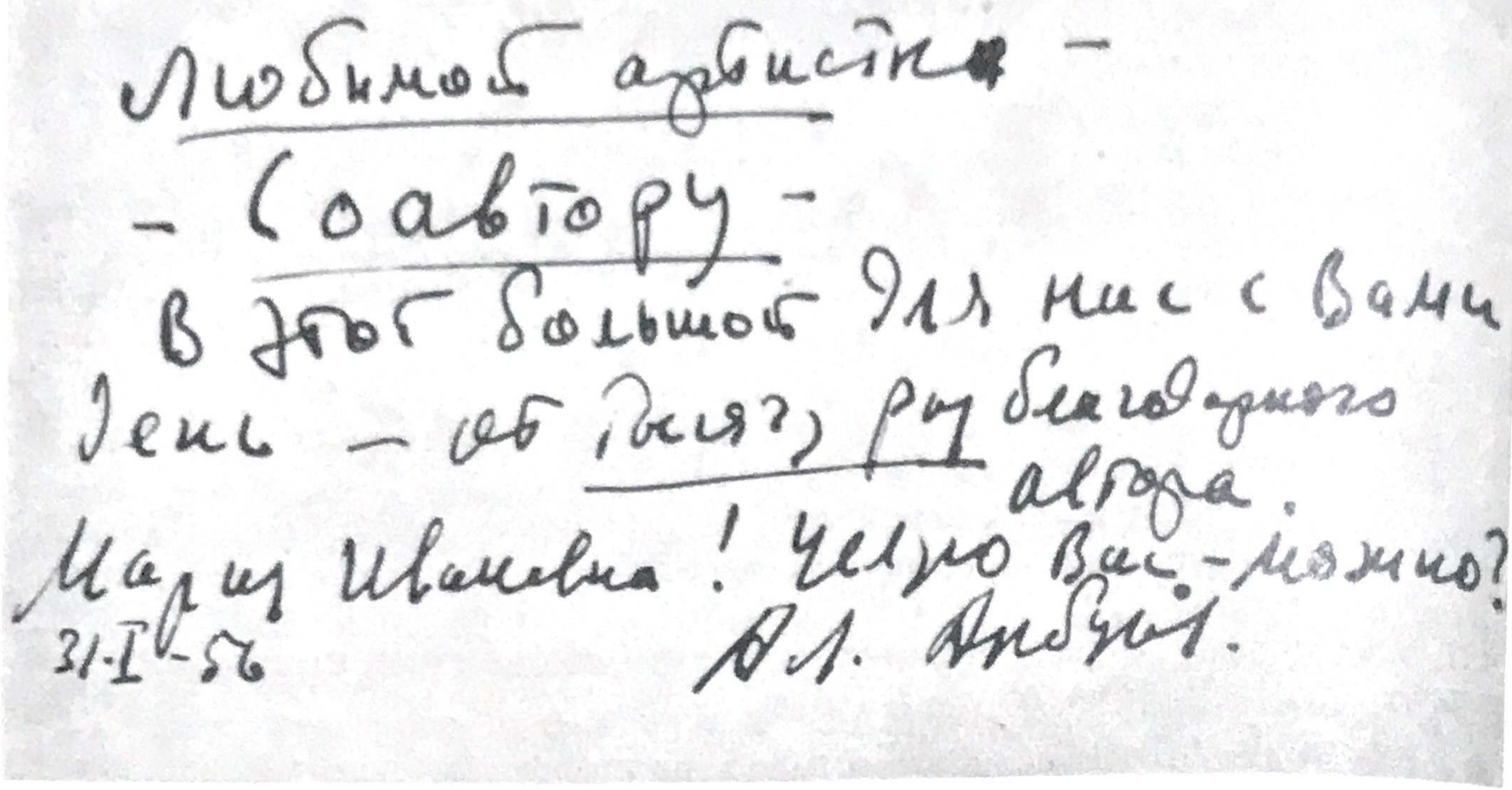
«Некоторые актрисы не могут изменить амплуа, другие же могут, но не хотят.

Я с нетерпением жду встречи с Бабановой — Раневской в «Вишневом саде», но не смотрел ее в Офелии; не смотрел потому, что люблю эту актрису и после ее спектаклей хочу уходить с чувством наслаждения, а не сожаления. Я не видел ее в «Молодой гвардии» и наслаждался — позже — в «Зыковых»... Бабанова — выдающаяся актриса, но у нее не хватает мужества полностью перейти на другое амплуа и проститься с ролями, которые не приносят ей ничего, кроме травмы» [11].

Трудно представить себе что-нибудь более несправедливое, чем это заключение, и более непереносимое для гордости Марии Ивановны, чем слово «сожаление».

Между тем 31 января 1956 года предстоял тысячный спектакль «Тани», и Бабанову попросили его сыграть. На это она могла согласиться с чистым сердцем: «Таня» была играна семнадцать лет подряд.

Тысячная «Таня», обставленная театром со всей возможной торжественностью, оказалась чем-то большим, чем чествование. Кто знает, что вспомнилось и что пережилось заново на этом праздничном и грустном спектакле? Голос актрисы звенел в каждом закоулке старого и неудобного театрального зала, со временем обитого красным бархатом и украшенного позолотой, но не ставшего от этого намного респектабельнее. А лицо ее под пушистой шапочкой казалось


Любимой артистке —
— Соавтору —
В этот большой для нас с Вами
день — от тысячу раз благодарного
автора.
Мария Ивановна! Целую Вас — можно?
31-I-56 Ал. Арбузов.

совсем молодым — может быть, потому, что на сей раз она об этом не заботилась...

Охлопков не только дал Марии Ивановне этот «бенефис», как бы в извинение за все те стрессы и травмы, которые выпали на ее долю среди шумного успеха «Гамлета», но и эффективно появился на сцене, стремительно пересекая ее по диагонали (как это делал Мейерхольд), чтобы поздравить юбиляров.

Газеты откликнулись на «Таню», как на премьеру. «Гостя-иностранца, приехавшего с целью познакомиться с нашей жизнью, я повел бы на этот спектакль», — написал драматург Александр Крон[12].

Арбузов начертал на программке:

«*Любимой артистке* — *Соавтору* — в этот большой для нас с Вами день — от *тысячу раз* благодарного автора.

Мария Ивановна! Целую Вас — можно?

31/1-56. Ал. Арбузов».

А между тем за всем этим внешним пунктиром жизни — за редкими праздниками сцены, почетными награждениями, газетными пересудами, чьими-то страстными и бесполезными привязанностями — тянулись годы и годы безрепертуарья, метаний, борьбы за жизнь — та невидимая миру драма снедающего таланта, которая давно уже стала уделом Бабановой.

В театре слышны стали новые имена: незнаменитый актер Розов вдруг стал знаменитым драматургом, перегоняя по популярности Арбузова; в Центральном детском театре режиссировал Анатолий Эфрос; молодой и уже известный актер того же Детского Олег Ефремов по ночам репетировал с молодыми студийцами. О Мейерхольде стали говорить вслух, собирать о нем мате-

Надпись А. Н. Арбузова на программке тысячного спектакля

риалы. К Марии Ивановне тоже, естественно, обращались с расспросами, но она по-прежнему молчала. В трудные годы она ни разу не подняла голос против него, но простить не могла. Упоминали его или нет, Мейерхольд всегда был с ней. Менялись кумиры. Новые, молодые актеры с их откровенностью, раскрытостью внутреннего мира становились властителями дум. Они были раскованнее и свободнее в отношениях со зрителями, но меньше заботились о мастерстве. Казалось, они не столько играют роли, сколько выносят на сцену свой новый и современный облик, себя. Молодежный зал смотрелся в «Современник», как в зеркало.

Не то чтобы Мария Ивановна не любила новое или не радовалась ему, но изменить себе она не могла. Сцена не могла стать для нее исповедальней. Сцена была сценой — не больше, но и не меньше. Жизнь проходила в напрасных хлопотах, тщетных ожиданиях, утрачиваемых надеждах.

«Дирекции Театра имени Маяковского
М. И. Бабановой

Заявление

В результате целого ряда фактов, в течение целого ряда лет, я пришла к выводу полной безнадежности моих творческих перспектив в театре.

Полное равнодушие, проявляемое дирекцией по отношению ко мне, начиная с вопросов насущных, касающихся моей актерской жизни, и кончая вопросами менее важными, но все же требующими помощи или хотя бы внимания со стороны дирекции, — все это заставило меня прийти к тяжелому выводу, что я перестала быть нужной театру. Такое положение невозможно для человека, не утратившего ни сил, ни способностей к работе.

Видимо, это убеждение не разделяется ни дирекцией, ни руководством театра, — поэтому я вынуждена искать выхода из создавшегося положения вне стен того театра, который я считала своим домом, потому что отдала ему почти всю свою актерскую жизнь.

11 апреля 1955 года М. И. Бабанова» [13].

Трудно представить себе, до каких степеней отчаяния должна была дойти Мария Ивановна, чтобы отнести в дирекцию театра этот крик души. Пробитый дыроколом и аккуратно подшитый, он хранится среди других заявлений и

В роли Тани на тысячном представлении

распоряжений по театру — о взыскании с опоздавшего на двадцать минут пожарника, с оркестранта, явившегося пьяным на спектакль, о предупреждении актерам, которые неаккуратно сдают реквизит после спектакля. Там же подшит и ответ Охлопкова — участливый, доброжелательный, даже конструктивный, — достойный ответ худрука.

Из письма Н. П. Охлопкова

«Дорогая Мария Ивановна!

Я вполне понимаю чувство большой обеспокоенности, которое побудило Вас написать мне письмо по поводу Ваших дальнейших перспектив в нашем театре.

...Вы одна из тех замечательнейших актрис нашего времени, которая особенно права в своем законном требовании новой, интересной работы для себя, тем более что многие попытки руководства театра достать для Вас пьесу умную и интересную не увенчались успехом.

Было бы неверным и обидным преувеличением сказать, что руководство и дирекция совсем не проявляли беспокойства по этому поводу.

Руководство театра не раз связывалось с некоторыми драматургами и искусствоведами по написанию или подысканию для Вас пьесы.

...Так, А. Н. Арбузов специально для Вас пишет главную роль женщины 38 лет в своей новой пьесе «Блудный сын»...

...Вторая пьеса ... также предназначенная для Вас самим автором, — это пьеса «Потерянный дневник», которую пишет для Вас А. М. Файко.

...Если бы Вы увлеклись какой-либо ролью из классического репертуара, в такой же степени известной нам, как и Вам, то это было бы совсем прекрасно.

...После случая с «Гамлетом» мы особенно должны оберегать Вас и Ваше имя...

Ваш талант — умный талант. Вам — как художнику — свойственно глубокое воззрение на жизнь и на человека, и мы вместе с Вами должны остановиться на такой пьесе, которая была бы правдива, умна и достойна Вашего дарования и мастерства.

Очень прошу Вас понять меня, как Вашего друга и товарища по театру...

Пожалуйста, подумайте над участием Вас в следующих пьесах, сообразно Вашим новым намерениям:

«Волки и овцы»
«Вишневый сад»
«Месяц в деревне»
«Чайка» (роль актрисы)
«Хозяйка гостиницы»
«Нора».

...Кроме всего было бы так же замечательно, если бы Вы, наряду с Вашей артистической деятельностью, помогли театру своим режиссерским мастерством...

Любящий Вас Н. Охлопков» [14].

Из неотправленного письма М. И. Бабановой Н. П. Охлопкову

«Я буду говорить с Вами откровенно, так как внутренне я перешла какой-то порог, за которым кончаются недоговоренности, взаимная дипломатия и

«То, что знает каждая женщина». Сцена из спектакля

все то, что ненужно унизило бы мое отношение к Вам, как к художнику, и к себе, как к взрослому и честному в своем деле человеку.

...Я знаю, что я нелюбима Вами, как актриса. Знаю это так же хорошо, как знает ребенок, когда его не любят родители.

...Я не была любима Мейерхольдом, перед которым когда-то преклонялась и готова была на любые жертвы за радость быть свидетелем его работы... И вот теперь судьба вторично поставила меня в те же условия нелюбимой дочери, которая ничем и никак не может доказать своего отношения к Вам.

...Даже последняя моя «жертва», принесенная Вам в роли Офелии — об этом я не могу без ужаса вспомнить до сих пор, — не изменила ничего в Вашем отношении ко мне...

...И даже после этого Вы мне отказали в работе, которую обещали со всякими оскорбительными условиями — о них я уже и не говорю...» [15].

Сейчас уже не важно, что яблоком раздора была пьеса второстепенного английского драматурга Дж. Барри «То, что знает каждая женщина». Не важно, потому что историк действительно знает то, чего не знали действующие лица жизненной драмы, мучаясь и расшибаясь о призрачные препятствия. Если бы человек мог заглядывать вперед, наверное, он вообще не поднял бы рук для дела, ибо, как сказано в одной древней книге, «все суета сует и томление духа». К счастью, человек об этом не думает, и, как умела, Мария Ивановна боролась за единственное свое право — право самоосуществления на сцене.

Она сыграла все же пьесу Барри, правда, не в Москве, а в ленинградском Драматическом театре, гастрольно. Впервые она настолько отчаялась, что даже

стала подумывать о переезде в Ленинград. Но, как и тридцать лет назад, когда она рассталась с Мейерхольдом, мысль эту она в конце концов оставила.

Добротная английская комедия прошла с добротным зрительским успехом. Правда, играя простушку Мэгги, Бабанова придала ей больше значительности, чем предполагалось по ситуации, и было не очень понятно, почему эта умная и очаровательная женщина должна завоевывать любовь своего скучного мужа.

Но и это не было существенно; существенно было другое: ставка на «добротную», среднюю, умелую драматургию не оправдывала себя. Можно, разумеется, представить себе воображаемый «театр Бабановой» и так: десяток-полтора средних, репертуарных пьес, выгодных для ее виртуозности. Но оказалось, что ее великий, редкий на русской сцене профессионализм подчинялся тем же законам особой избирательности, что и пророческий дар Комиссаржевской. Как срывающийся голос Комиссаржевской «пел и плакал о весне» в какомнибудь «Бое бабочек», так серебряный голос Бабановой перекладывал на «музыку времени» витиеватые рацеи Стеллы или грубый жаргон Анки.

Из неотправленного письма Н. П. Охлопкову

«...Вы бросили мне подачку в виде нескольких ролей, из которых почти все я упустила время играть по возрасту. Мне пришлось остановиться на роли Раневской, потому что я очень люблю Чехова и люблю «камерные» пьесы. Больше нипочему, ибо роль Раневской не совсем отвечает моим данным...».

На этот раз, как ни печально, Мария Ивановна была права: время было упущено и для «Норы» (роль несомненно бабановская) и для лукавой «хозяйки гостиницы». Права она была и относительно Раневской.

И если для горьковской Софьи Зыковой жизнь заранее собрала все необходимое и достаточное в «запасниках» опыта, то она не приготовила в сценической личности Бабановой двух главных для Раневской свойств: «грешности» и легкомыслия — не в житейском, разумеется, а в широком историческом смысле. Легче всего списать убытки на режиссера спектакля, Дудина: не сумел он разглядеть в Любови Андреевне ту девчонку, которая шалила и пряталась в уголках старого помещичьего имения, пока не прошалила жизнь. Быть может, возможна была бы и такая Раневская. Но та умная, деловая, хотя и несчастливая женщина, которую сыграла в конце концов Мария Ивановна, отлично могла бы управиться с родовым имением, и перспектива «дачников» едва ли показалась бы ей такой отвратительной. Для чеховской Раневской она была слишком хозяйкой своей судьбы.

Может быть, можно пожалеть и о том, что Мария Ивановна не сыграла Аркадину — наверное, достало бы ей и иронии и искренности, чтобы показать в этой обольстительной каботинке житейскую изнанку ее, бабановского, страстного профессионализма.

Но все это не объясняет чего-то более важного, более общего. Видно, не пришло еще время. Ведь не удалась потом Раневская ни искренней и серьезной Гиацинтовой, ни мягкой и женственной Добржанской. Не хватало какого-то витамина, какой-то не профессиональной, а исторической нужды в Чехове, хотя ставили его нередко. Не хватало чувства современности — того, чем щедро одарена была Бабанова всю жизнь. Может быть, поэтому Раневская осталась просто хорошо сыгранной ролью, не более.

Сыграла Мария Ивановна со временем и одну из пьес Арбузова, специально написанную для нее. Отказалась от второстепенной роли тети Таси в «Годах

странствий» и согласилась на главную роль бывшей актрисы Александры Ильиной в пьесе «Нас где-то ждут» (1963 год). И опять оказалась неточность, если не промах...

Само собою, памятный театр середины пятидесятых-шестидесятых был занят другим. Кто же из нас не помнит тех повсеместных перемен, которые происходили тогда в жизни, в искусстве и на театре, в частности? «Проблема поколения», вспыхнувшая внезапно на переломе времен; объяснения «отцов» с дерзкими и любознательными «детьми». Непочтительная молодость требовательно заявляла свои права. В искусство вторглось новое поколение со своими проблемами, образом жизни, внешним обликом. «Звездные мальчики» и их разболтанные «чувихи» потеснили на мгновение прочих героев и заняли умы. Они настаивали на переменах.

Исподволь начиналась та очередная революция быта, которая сегодня отодвинула в далекое прошлое еще памятный нам уклад предвоенных и послевоенных лет. Из массивного «Москвошвея» страна нехотя и в то же время утороплено переодевалась в более свободную, модную, временную одежду общеевропейского образца; газеты сохранили как память этих перемен ожесточенные баталии о «вкусах», о ширине брюк и украшении интерьера. Появилось слово «дизайн».

Привычная, застарелая нужда в жилье вдруг получила перспективу: на бывших окраинах Москвы, в новых районах стали расти однообразные, но все-таки дома с отдельными квартирами для всех, не только для «знатных людей». Быт, годами слежавшийся в тесных коммунальных квартирах, взрывался изнутри, дома буквально выворачивались наизнанку. Неподвижность, косность, теснота выкидывались на дворовые помойки вместе с отягченными пыльным хрусталем старыми люстрами, бабушкиными диванами, славянскими шкафами и библиотеками дореволюционных приложений к «Ниве» в бумажных обложках. Нужды нет, что десяток лет спустя все это будет заботливо подбираться, чиниться и водружаться под невысокие, разграфленные плитами потолки стандартных квартир: тогда это было раскрепощение. Чего только нельзя было найти в те дни на московских задворках! Медные самовары и оранжевые шелковые абажуры, разломанные стулья красного дерева и топорные кухонные

«Вишневый сад». Раневская

столы тридцатых, цинковые корыта и лилии старого стиля «модерн» на подставках ветхих настольных ламп.

Зато у мебельных магазинов, забитых штабелями одинаковых, геометрических, полированных шкафов и сервантов толпились возбужденные очереди. Бушевал импортный, портативный, утилитарный, современный «модерн». Запросто расставаясь с разновременными семейными реликвиями, послевоенная бедность искала доступной компенсации в первых мебельных «гарнитурах» (слово, всплывшее из времен мадам Петуховой), и юные герои Розова бросались наперерез этому робкому еще, небогатому потребительству, которое они третировали как «мещанство».

Все эти катаклизмы миновали, разумеется, тихую квартиру на улице Москвина. Хозяйка ее и в юности отличалась постоянством. Не было здесь и молодого поколения, склонного к переменам. Здесь по-прежнему стояли добротные старинные вещи: стулья, диваны и комоды красного дерева — русский бытовой, очеловеченный ампир. Мария Ивановна не отдала бы за модные полированные доски ни одной старой фарфоровой чашки. Лишенная стяжательства и суетного тщеславия, равнодушная к нарядам и драгоценностям, она всегда была домовита. Ей доставляло удовольствие, отыскав какой-нибудь обшарпанный старинный стол-бобик, секретер или «буль», восстанавливать их, приводить в порядок, находить им место. Пройдет немного времени, все это станет такой же принадлежностью моды, как полированный сервант в середине пятидесятых. Но для Марии Ивановны это будет таким же естественным наследием поколений русских актрис, как секреты их мастерства. Так жили в дни ее юности тогдашние «старухи» Малого театра — Гликерия Федотова или Лешковская; так жила Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Это был спокойный, интеллигентный интерьер русской актрисы — не «дивы» и не «звезды», — работающей и зарабатывающей, обладающей наследственным вкусом. Среди этих вещей живет Мария Ивановна и посейчас. Один лишь карандашный рисунок Фаворского, изображающий хозяйку в роли Гоги, — вещь, которая могла бы украсить любой музей, — свидетельствует о ее сценических триумфах. Мария Ивановна настолько мало озабочена своей славой, что даже подарок Пастернака — перевод «Ромео и Джульетты» с его автографом — был с трудом разыскан где-то в недрах квартиры, — беспечность, непростительная с точки зрения фанатиков «архивности».

Чреватые переменами пятидесятые и вообще обошли ее стороной.

Бабанова оставалась легендой, но время ее как будто удалилось, осталось за перевалом истории. Та же участь со временем постигла и театр Охлопкова с его громоздкой романтикой.

Это заметно издали, но об этом с трудом думает живой, полный сил и таланта человек. Мария Ивановна с ее обостренным чувством истории и трезвостью взгляда, как ни странно, об этом думала. Но как всякий живой, здоровый человек должна была стараться вытеснить это из сознания, чтобы бороться.

Из писем М. И. Бабановой

9.II.56 г. В. Я. Вульфу

«...Пребывание в Баку* оставило страшную травму актерского порядка... Поверьте, мне нелегко было быть в положении «бывшего человека», — и я

* Речь идет о гастролях Театра имени Маяковского. — *М. Т.*

отчетливо поняла это положение именно в Баку, в силу прежде всего незанятости и занятости в старье, которое уже не «котируется» ни мной, ни другими.

По приезде в Москву некто, кто имеет в виду стереть меня с лица земли как актрису, сделал попытку отодвинуть выпуск спектакля «Вишневый сад» еще на год. После этого я обрела наконец ту твердость, которую придает отчаяние...

И если бы на месте Дудина был Всеволод Эмильевич, я бы смело смотрела вдаль. Но боюсь всего...

Но все же, если есть работа, то жить можно, и это, вероятно, наделило меня неслыханным нахальством дать себя уговорить выступить в роли Тани в 1000-м спектакле. Об этом не жалею, хотя неделю перед этим не могла ни пить, ни есть — и играла, как в тумане. Этот спектакль несколько залечил рану, нанесенную мне в Баку, и я почувствовала себя живой и существующей и кому-то нужной».

30.XI.56 г. Н. М. Тер-Осипян

«Несмотря на непрекращающиеся аншлаги* и сладкие слова, какая-то тоска не перестает меня мучить. «Все жду чего-то» плохого от усталости или привычное ощущение ожидания ударов от судьбы — не знаю. Впереди та же тьма...

Хорошо бодриться, выпив рюмку водки и сидя за столом с друзьями, но когда остаешься одна в тихом и пустом номере и ясно понимаешь всю отчаянность своего положения — тут глаза закрывать не приходится.

Быть изгнанной из театра после всего, что было там оставлено своего, — это конец настолько оскорбительный и страшный, что я не знала — даже я не знала, — что этим кончится моя актерская жизнь.

Но все же надо жить, а не собирать порошки...

Деньги за репетиционный период получила с безумными вычетами. Вместо 3600 получила три тысячи с небольшим... Хочу отложить на шубу.

...Банкет будет завтра. О, ужас. Хотела было выписать тальму с перьями — но...зачем? Буду во вдовьем одеянии, так больше подходит».

23.XII.56 г. Н. М. Тер-Осипян

«Здесь продолжается психоз по сборам и прочему. Хорошо, что у меня трезвая и злая голова, ее не проймешь. Нет, думаю, дураков нет. Сегодня так, а завтра иначе — будь готова ко всему, Мэгги!»

31.I.57 г. В. Я. Вульфу

«Вчера приехала... чтобы сыграть премьеру «Вишневого сада». Думаю, что Чехова театр не понял, а я только поняла, что не поняла, а сделать не смогла.

...Иногда мне кажется, что я уже ничего не смогу больше сыграть, даже несложную пьеску Барри. Я только теперь поняла, как ее надо было ставить. Но сделать это и технически, и дипломатически невозможно. А играть так, как есть, не хочется...

У Акимова пойдет скоро «Давным-давно». Что-то скребет на душе, время — это самый страшный наш враг, непобедимый и непреклонный.

«И за борт ее бросает» — ну, все».

* Речь идет о ленинградском спектакле «То, что знает каждая женщина». — *М. Т.*

16.II.57 г. Н. М. Тер-Осипян

«Из «хорошего» — была на акимовском спектакле «Деревья умирают стоя». Это что-то упоительное, пьеса дивная, поставил, как настоящий мастер, оформил потрясающе — и все просто, с тонким вкусом, и обнаружил вдруг человечность, глубину, «чего никогда не делал раньше».

Юнгер играла семидесятилетнюю старуху, но это «та роль».

Роль для Ермоловой, примерно, но ей Акимов сделал все, вплоть до пальцев, как когда-то Мейерхольд Зинаиде.

...Ужас как захотелось режиссера! Как он нужен каждому из нас! Режиссера, который через актера проявлял бы свое мастерство...».

После ленинградской эскапады Мария Ивановна никогда уже больше не пробовала уйти из театра, где прошла большая часть ее жизни. Не то чтобы она смирилась — человек не может смириться с тем, что ему не хватает воздуха. Она продолжала искать подходящую роль с обычным своим упорством. Люди — особенно люди немолодые — редко понимают свои ошибки, но Мария Ивановна с ее критическим умом способна была и на самокритику. Когда-то она отказалась от роли Бэрди в «Лисичках» Лилиан Хеллман, предпочтя ей Элизабет в пьесе Моэма «Круг». Но настал день, когда она догадалась, что чего-то не додумала. «Сейчас позвонил Игорь Дмитриев... им пришла в голову пьеса «Лисички», где я когда-то упустила роль Бэрди, — пишет она Тер-Осипян, — и меня за это грызла Серафима Бирман... Бэрди мне хотелось бы сыграть, и я жалела, что не поняла сразу эту роль... Она раненная жизнью птичка — это было бы мне близко».

Такие ошибки будут еще случаться, но кто не без ошибок, тем более что вкусы меняются труднее всего.

Кое-что будет ей перепадать из репертуара театра. Будет улыбаться и удача. То перепадет роль суфлера тети Капы в водевиле Д. Угрюмова «Кресло № 16», и снова будут писать, что «весь спектакль освещен замечательным мастерством Марии Ивановны Бабановой»[16] и что «в этом образе водевильная легкость и непринужденность сочетаются с непринужденным лиризмом»[17]. И хотя Мария Ивановна сумеет рассказать кое-что смешное, а кое-что и серьезное о женщине своей эпохи, наделив маленькую тетю Капу мужской повадкой, размашистыми жестами, той чуть-чуть гипертрофированной самостоятельностью, которая дается одиночеством, все же этот вполне «крепкий» успех не был, разумеется, настоящим бабановским успехом.

Заняла на время внимание Марии Ивановны гораздо более интересная работа: ей досталась главная роль в пьесе К. Маримото «Украденная жизнь». Пьеса была чем-то вроде японского варианта горьковской «Вассы Железновой».

Ставила ее в качестве своего дипломного спектакля студентка ГИТИСа, молодая японская актриса и режиссер Иосико Окада, и Мария Ивановна, так сказать, из первых рук получила «секреты» еще одной национальной культуры. Героиня пьесы Кей попадала в богатый дом Цуцуми наивным и перепуганным подростком, а кончала пьесу безумной старухой. Все это сулило актрисе бездну интересных возможностей, но и требовало от нее тончайшего мастерства при переходах из возраста в возраст.

Нужды нет, что кроме подробностей японского быта да обращения со сложной и непривычной одеждой, которую нужно было мгновенно менять между картинами, молодая японская актриса мало чем могла ей помочь. Зато ей помо-

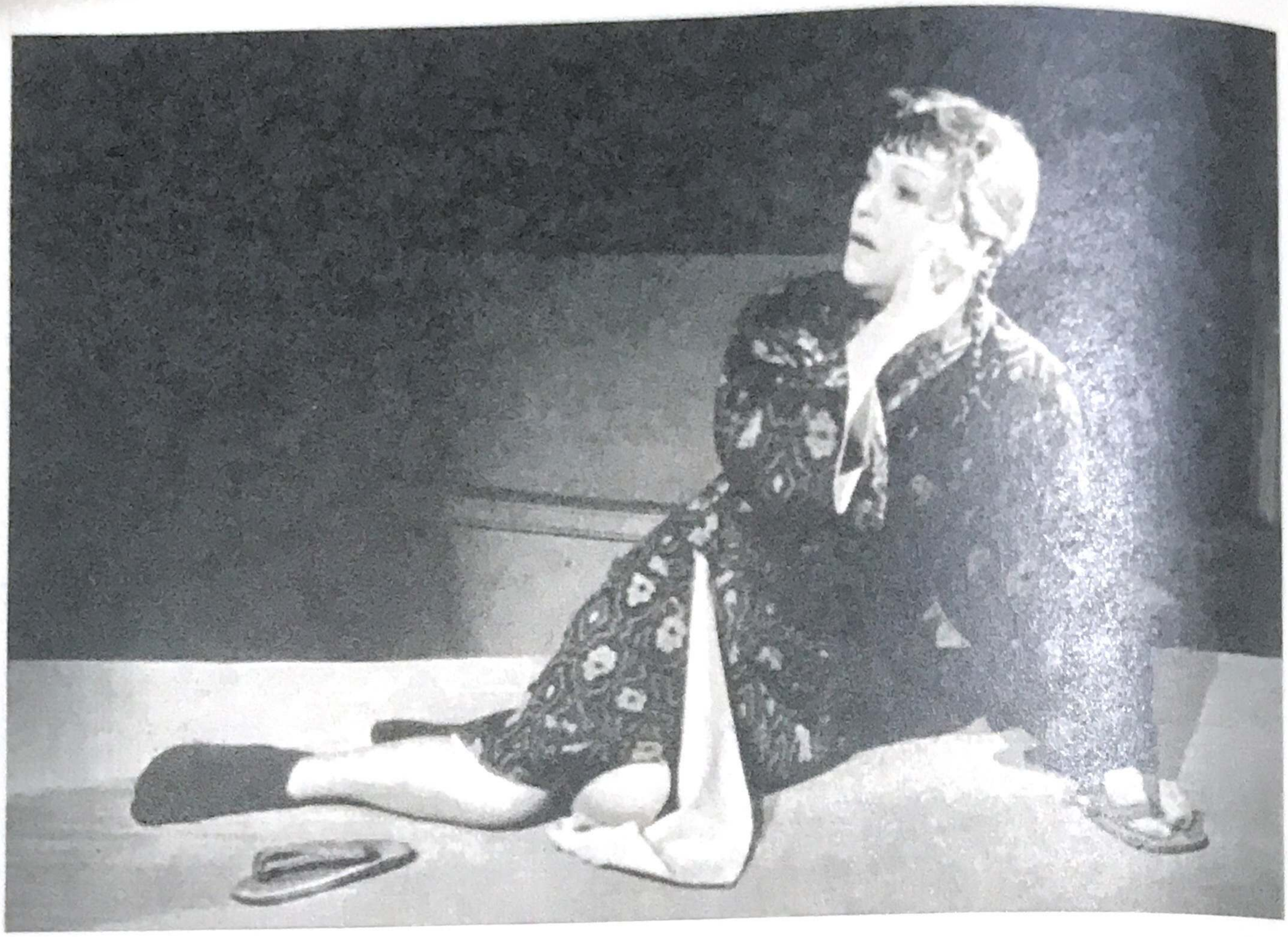
гала вся старая мейерхольдовская тренировка, великая школа, пройденная некогда у Мастера, и вся ее бабановская кошачья цепкость и гибкость, с какой она умела на лету схватить мелодию и ритмы чужого языка, «переодеть» в кимоно и японскую грацию всю свою — все еще безошибочную — пластику, дать мгновенным абрисом характерность возраста. «Миниатюрность» искусства Бабановой была тут как нельзя более кстати, потому что вся роль состояла фактически из мозаики маленьких скетчей, в каждом из которых появлялась другая, новая Кей. Как клейма на житийных иконах, эти наивные и поучительные сценки складывались в горестную историю загубленного таланта и всей жизни Кей.

Б. Львов-Анохин. История человеческой жизни

«...Из зала на сцену ведет помост, носящий в японском театре поэтическое название — «дорога цветов». По этой «дороге цветов», задыхаясь, дрожа от ужаса, бежит девушка-подросток, она спотыкается, падает и клубком вкатывается на сцену. На сцене богатый дом. Прежде чем войти в него, девушка, по японскому обычаю, сбрасывает туфли, взбирается по ступенькам и, словно маленький, любопытный дикий зверек, рассматривает богатую утварь, опасливо прикасается к красивым предметам...

«Нас где-то ждут». Актриса Александра Ильина

«Кресло № 16». Театральный суфлер тетя Капа



В ее чуть гортанных интонациях, жалобных и испуганных возгласах, подавленных вздохах, в ее торопливой, семенящей походке, заискивающих низких поклонах... целый мир наивной и запуганной юной души.

...Хозяйка дома Цуцуми объявляет Кей, что хочет выдать ее за своего старшего сына Синтаро. А Кей так любит Эйдзи, младшего... Оставшись одна, она вынимает из-за пазухи подаренный им красный гребень, прижимает его к щеке, потом отводит руку с гребнем далеко в сторону, а другой заслоняет глаза, отворачивается, чтобы не видеть, как безвольно, покорно разжимаются пальцы, как бросают на землю самое дорогое на свете...

Во втором акте Кей уже много старше, у нее почти взрослая дочь. Больше она не сгибается в униженных поклонах, она выпрямилась, кажется гораздо выше от пышной прически... В голосе Бабановой появляются стальные, властные ноты. Она избирает верный тон какой-то благородной сухости, почти холодной сдержанности. Пленительную женственную грацию японской женщины соединяет с ощущением стальной воли, мужской трезвости.

...Третий акт. В черных блестящих волосах Кей седые пряди. Она с надеждой ждет приезда детей Эйдзи, тоскует об ушедшей дочери, с горькой,

«Украденная жизнь». Кей появляется в доме Цуцуми

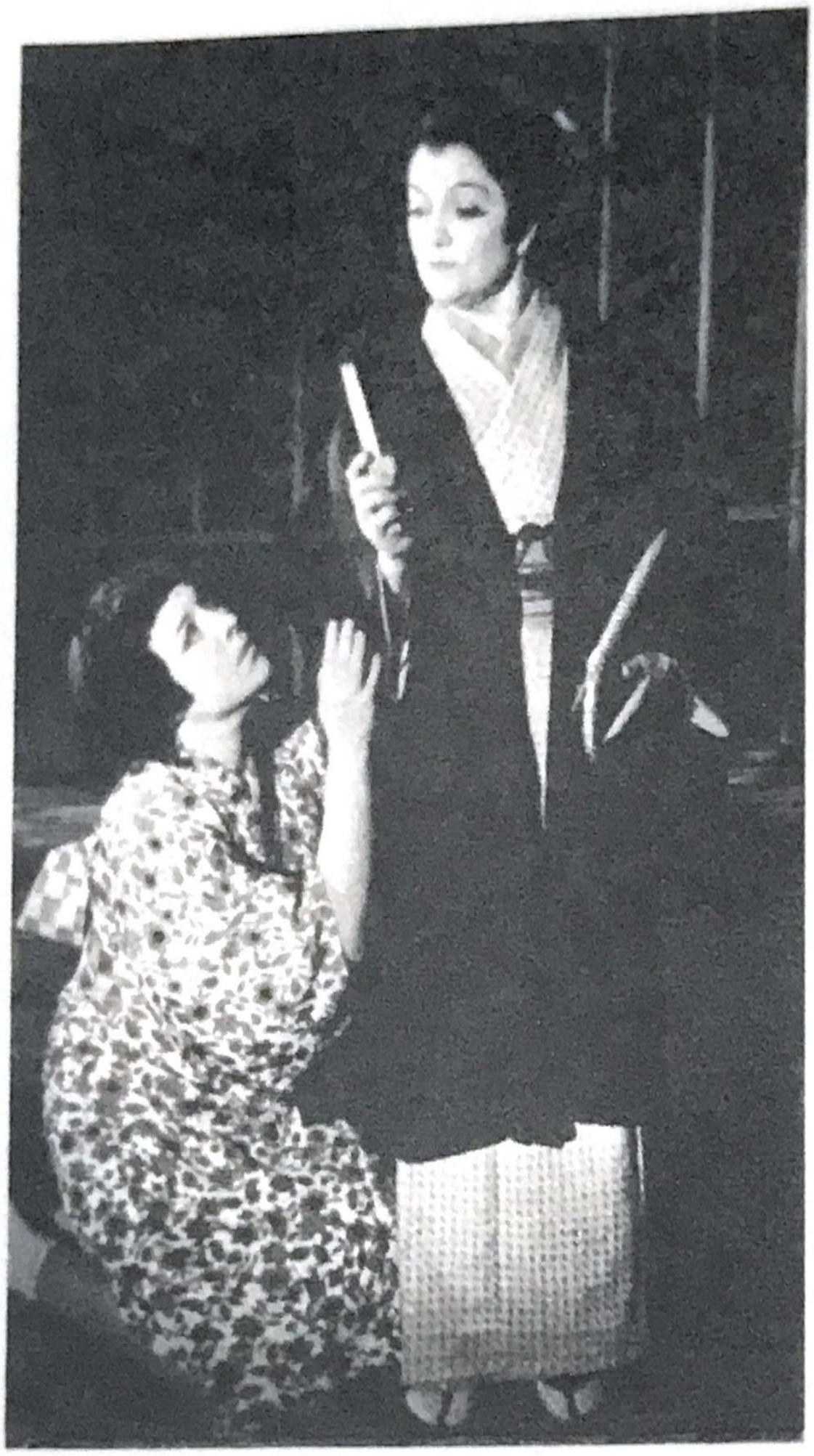
сдержанной лаской встречает вернувшегося мужа. Кажется, что на склоне жизни вместе с мудростью в этой женщине вновь проснулась человечность, надежда, ожидание счастья.

...Кей узнает, что пароход, на котором плыли дети Эйдзи, погиб, муж умирает у нее на руках... Глядя прямо перед собой невидящими глазами, она медленно бредет по помосту со сцены через весь зрительный зал, бессмысленно и трагически бормоча: «Я купила несгораемый шкаф...»[18].

Сыграй Бабанова Кей в другое время и в других обстоятельствах, это стало бы событием театральной жизни и академией актерского мастерства. Пятидесятивосьмилетняя актриса развернула веер всех возрастов и состояний женщины с той виртуозностью и изяществом мгновенных зарисовок, на которые во всем русском театре способна была, кажется, она одна. Но спектакль вышел 17 июня 1959 года, и театру было не до виртуозности, а зрителю — не до загубленной капиталом судьбы японской девушки. Гражданственный, «молодежный», исповеднический театр конца пятидесятых говорил со зрителем о его собственных проблемах, на его собственном, сегодняшнем языке.

Между тем репертуар театров становился разнообразнее и начиналось уже постепенно знакомство с той современной западной драматургией, которая

«Украденная жизнь». Любовь Кей



предоставляла новые возможности как раз актрисам старшего поколения. Увы, с этой драмой Мария Ивановна трагически разминулась, как прежде разминулась она со стольким «своим» в русской классике, и нашему театру приходится горько сожалеть об этом очередном «убытке».

Постепенно Мария Ивановна все больше замыкалась в том, что составляло привычный круг ее домашнего существования.

Она никогда не была суетна. Ревнива к своим сценическим созданиям — да, ранима до болезненности, но не суетна. Гордыня, которой смолоду оградила она свою трудную долю «самостоятельной женщины», не позволила бы ей унизиться до мелкой околотеатральной ярмарки тщеславия. Но была еще брезгливость и простое равнодушие к внешним знакам успеха. Это было так непохоже на обычное актерское красование, что ставило в тупик даже самых добрых знакомых, искренне восхищавшихся ею, но привыкших к обычному театральному, несколько повышенному тонусу отношений.

«Украденная жизнь». Кей — хозяйка дома Цуцуми

«Украденная жизнь». Богатая, но несчастливая Кей

«Чувство глубокой признательности испытываю я и сейчас, и другое чувство, чувство некоторого смущения от того, что я не считаю себя заслужившей такую высокую оценку, которую Вы мне предназначили. Вы меня, вероятно, мало знаете и можете счесть это за просто вежливую фразу, — писала она молодому своему биографу Б. А. Львову-Анохину, — но это все же не так» [19].

«Поверьте мне тоже раз и навсегда, что когда я говорю, что не выношу, когда мне говорят в лицо похвальные вещи, то я говорю правду, — писала она В. Я. Вульфу. — Когда Вы узнаете меня побольше — тогда поймете. В это я верю» [20].

Помню, когда я впервые пришла к Марии Ивановне в гости в ее красивую, уютную квартиру (представляю теперь, сколько волнений стоил ей этот визит нового для нее человека!), я сразу поверила, что общение с ней действительно не нуждается в опосредовании восторженными словами и возможно только на условиях полной простоты и естественности. Хотя один бог знает, как трудно

«Украденная жизнь». Разные возрасты одной женщины

удержаться от выражения чувств в присутствии этой живой легенды и по-прежнему остроумной, очаровательной, беспощадной к себе и другим женщины. Ее ирония легко может сбить с толку — не скажешь, что это добрая ирония. Скорее, горькая, язвительная, ерническая даже. Зато и чуткость, какая бывает у детей и домашних животных. Ей неинтересен образ, в котором человек хочет перед нею предстать. Ей интересна его голая, неприкрытая сущность.

Этот редкий, мучительный дар трезвости, наверное, помогал ей достигать на сцене того немыслимого совершенства, которым она славилась. Но, может быть, отсутствие таланта пустяков, актерского тщеславия, так пышно расцветшего в эпоху «массовых средств коммуникации», недорогой известности и дорогой погони за тем, чтобы всегда быть «в моде», лишило ее не только многих маленьких житейских радостей, но и иных значительных творческих удач.

Годы шли, и Мария Ивановна все дальше отходила от публичности. Ни одно совещание не могло бы похвастать ее фамилией в своем президиуме; ни один администратор — ее звонком с просьбой о билете; ни одно начальствующее лицо — ее ходатайством о какой бы то ни было привилегии для себя.

Единственное, чего она не оставляла никогда, — это любимой работы на радио (без нее она, наверное, просто задохнулась бы от невыраженности) и поисков ролей.

«Украденная жизнь». После спектакля. Рядом с Бабановой — режиссер спектакля. японская актриса Иосико Окада

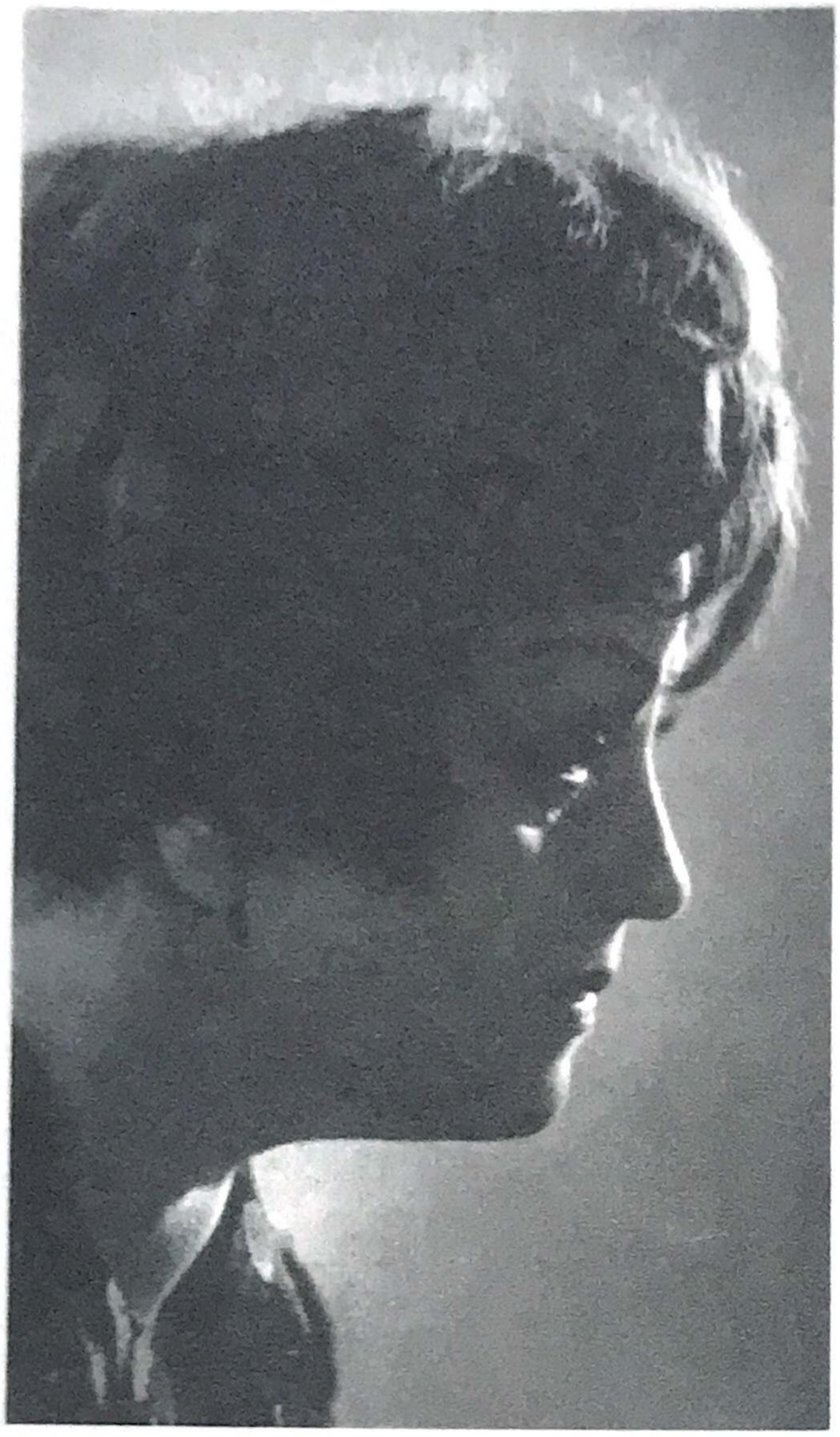
Но удача как будто бы оставила ее. Мелькнул на мгновение «Милый лжец» — и тут же был расхватан другими театрами. Пока она терзалась сомнениями («Роль женская, конечно, в первую очередь требует, чтобы показали актрису крупного масштаба со всеми «штуками» актрис вроде Сары Бернар, не меньше, да еще надо убедить две тысячи людей, что нельзя не быть в нее влюбленным. Представляете себе такую задачу?»[21]), пьесу привез ленинградский Театр комедии и сыграли два московских: МХАТ и имени Моссовета.

Попробовала она то, что давно предлагал Охлопков: выступить в качестве режиссера. Но опыт с постановкой «Мари-Октябрь» («Встреча») оказался неудачен. Какие-то пьесы читались и исчезали, какие-то планы строились и разрушались, а годы шли, и каждый год уносил еще одну надежду.

Умер Николай Павлович Охлопков, с которым так много было связано в жизни. Продолжал звонить регулярно Федор Федорович Кнорре. Он продолжал беспокоиться о ее здоровье, заботиться о быте, но все это было заочно.

А в остальном она мало менялась. Время поубавило копну золотых волос, проложило морщинки у глаз, огрузнило фигуру. Но не слишком: оно как будто щадило образ молодости, который сумело запечатлеть в Мусе Бабановой с такой редкой удачей. Оно почти не тронуло голоса — уже не такого высокого, но такого же мелодичного, как когда-то.

«Мария». Мать и дочь
М. Бабанова и С. Мизери



Но время менялось вокруг нее. Художественным руководителем театра стал молодой, энергичный Андрей Александрович Гончаров. Гончаров в свою очередь хотел занять Бабанову в репертуаре — он был учеником Лобанова и страстным поклонником «Тани», — но это удавалось ему так же мало, как Охлопкову.

Всего один раз встретилась Мария Ивановна с новым художественным руководителем в работе. В пьесе А. Салынского «Мария» она сыграла маленькую роль матери героини — изящно, резко, характерно и с успехом. Но роль была второстепенная, пьеса была не о ней.

Долгие годы простоя рождают мнительность, предрассудки, боязнь. Долгие годы Мария Ивановна мечтала о выигрышной роли Китти, которую когда-то сыграла Глизер в консервативном «Круге» Моэма, но побоялась эксцентрической трагикомедии «Гарольд и Мод». Только увидев в роли восьмидесятилетней Мод прекрасную французскую актрису Мадлен Рено, она пожалела о Мод, как когда-то о Бэрди.

Между тем уходил во вчерашнее прямой и пристрастный диалог сцены и зала. Уходили — или просто вырастали — молодежные герои. Мастерство, заслоненное на время более насущными вопросами сегодняшнего дня, снова становилось сугубой ценностью. Наступила эпоха «ностальгии». История, архивные разыскания, прошлые вкусы и стили все больше занимали умы.

Легенда Бабановой, потесненная взрывом новых имен и лиц, совсем отделилась от нее, подобно андерсеновской Тени: переехала, так сказать, на собственную жилплощадь и вела свое существование в текущей театральной жизни самостоятельно. В уединенной квартире на улице Москвина мало кто бывал: не потому, что хозяйку забыли, а оттого, что сама она со временем все труднее привыкала к новым лицам. Она охраняла свое одиночество и гордую отдельность от театральных мод и суеты.

Зато все чаще стали вспоминать бабановскую традицию в русском театре. Уподобляли ей молодых актрис, как прежде ее уподобляли Асенковой или Грановской. Актрисы и сами примеряли на себя если не облик, то репертуар, ее

«Встреча». Мари-Октябрь,
участница французского
Сопротивления

особую женственность без зрелости, ее славу. Тип девочки-женщины, некогда воплощенный Бабановой в его почти экстравагантной остроте, снова заменил на сцене образ зрелой женственности, героиней которой была Тарасова. К классике искали новых подходов, и бабановская особость в Джульетте или Диане незаметно снова становилась «актуальной». Сыграй она свою Ларису в наши дни — она не нуждалась бы ни в защите, ни в оправдании.

Теперь можно было услышать, что Алиса Фрейндлих с ее очаровательной музыкальностью, тонким, изящным и беспощадным рисунком ролей — актриса бабановского толка.

Ольга Яковлева, наивная и опытная, нелогичная и нервная, с ее прихотливыми, как бы синкопированными ритмами и срывающимся дыханием — современная девочка-женщина, сильная и слабая одновременно, Джульетта и Таня шестидесятых-семидесятых годов, — примеривала на выпуклый лоб бабановскую корону.

Они играли куда больше, чем успела за свою долгую жизнь Мария Ивановна. Для них ставили спектакли. Вокруг их индивидуальности складывался театр. Ольге Яковлевой досталось то, что никогда не доставалось на долю Бабановой: Эффос бережно взращивал и шлифовал ее талант.

Но великой была Бабанова. Это не умаляет таланта и славы ее наследниц. Просто Бабановы рождаются раз в столетие, а она к тому же родилась в то истинно театральное время, которое в ней нуждалось. Это было жестокое время, и оно обходилось с ней без милосердия и сентиментальности. Но оно подняло ее на своем гребне, как девятый вал поднимает искусного пловца на захватывающую дух высоту.

...Теперь, прожив долгую и трудную жизнь, она смотрела в будущее без особых надежд:

«Поезд» мой давно ушел, и я старалась с этим смириться. Уж если бедной и замечательной Вивьен Ли не было работы, какой ей хотелось, да еще не будучи в таком возрасте, как я, — то о чем говорить?

...Я ее оплакиваю, как в свое время Цибульского, — есть такие судьбы, которые почему-то что-то в тебе задевают за живое.

Жаль, бесконечно жаль...»[22].

Можно сказать: бесконечно жаль Бабанову, которая долгие годы ничего не играла. Всегда жаль тех сил и возможностей, которые пропадают втуне, перегорают, как молоко в груди кормящей матери, которой не дают ее ребенка.

...А между тем на сцене Театра имени Маяковского шла одна из лучших пьес замечательного американского драматурга, поклонника Чехова, Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание», где молодая актриса играла несравненную роль Бланш, которая должна была бы заставить Марию Ивановну облиться горькими слезами об ушедшей молодости и несостоявшейся счастливой встрече. Так точно, как не досталось Марии Ивановне сыграть в молодости детей Достоевского, она сама пропустила в старости смешных, страшноватых и пронзительно трогательных, доживших до седин вечных девочек из пьес Уильямса. Не догадалась, что надо немедленно, сейчас же брать пьесы этого писателя и играть где угодно — в театре, на радио, на телевидении...

Зато с Достоевским Марии Ивановне все же довелось встретиться на сцене. Дело было к его юбилею, и в 1971 году, после огромного перерыва в настоящей работе, она, как всегда с сомнениями и страхом, решилась сыграть «Дядюшкин сон». Театральная Москва стала уже забывать, что это был один из самых

репертуарных спектаклей МХАТа с Хмелевым в роли составленного из протезов Князя и победительной Книппер-Чеховой — Москалевой.

Ставить пригласили М. О. Кнебель: когда-то во МХАТе она играла Карпухину.

Роль была «гастрольная». Первое, что испугало Бабанову, была громадина навалившегося на нее многословного, захлебывающегося текста Достоевского. Так же, как некогда Шекспир, он подавлял ее своей массой. Нужно было время и время, нужна была публика, чтобы он мог улечься и стать «своим». Второе, как всегда, костюмы, парики — внешность.

И как всегда, она сразу взяла темп и ритм, за которым с трудом угонялись молодые партнеры и режиссер. Ей было семьдесят лет.

Может быть, Мария Осиповна Кнебель напишет, как она репетировала с Бабановой. Я помню, как сразу пришел в движение, изменился и перестроился в боевые порядки весь уклад бабановского дома. Чтобы жить, Марии Ивановне надо работать; но чтобы работать, она готова жить.

Я видела, как работает Мария Ивановна. Деньги, слава, тщеславие здесь ни при чем. То, что могла, она давно получила, а то, чего недополучила, мало могло бы прибавить ей теперь. Меньше всего она хочет напомнить о себе, скорее наоборот: это ее как раз и пугает. Просто она родилась актрисой. Лицедейство в самом точном смысле — действие от чужого лица, чужой жизни — форма ее существования, потребность. Артист милостью божией — посланник детства в нашей озабоченной взрослой жизни. Он сохраняет навеки ту прекрасную потребность в игре, которая когда-то учила нас жизни и, наверное, в значительной степени сделала человека человеком. Homo ludens — человек играющий — вот кто такой Актер с большой буквы.

Самое удивительное, что в буффонно-трагической роли Марьи Александровны Москалевой — этого уездного Наполеона в юбке — Бабанова сыграла не только и не столько стяжательницу, хамку или полководца своих интриг, сколько ту девочку с обойденной счастьем душой, которую не доиграла в молодые го-

«Дядюшкин сон». Марья Александровна Москалева — «уездный Наполеон»

«Дядюшкин сон». Мечты,
мечты...

ды. Сыграла, ничем не пожертвовав из смысла роли и ничем не поступившись из своего мастерства. Это особенно было видно рядом с размашистой, обобщенной по-современному и по-современному достоверной манерой Н. Вилькиной в роли Зины.

Здесь я позволю себе привести отрывки из собственного описания игры Бабановой, сделанного по свежим следам спектакля.

«...Когда занавес приподнимается и в бонбоньерочную прихожую заглядывает Бабанова, кажется, что это появилась французская кукла с фарфоровым личиком, синими-синими глазами, с фарфоровыми ручками в кружевах и неправдоподобно мелодичным колокольчиком внутри. Да и кому еще понадобилось бы отгораживаться от мордасовской дичи этими шелковыми стегаными стенами, создавать себе посреди холодного черного мира, где под окнами бродят коровы, опрокидываются кареты с князьями, где взламывают шкатулки и крадут письма, поэты умирают в чахотке, а полковницы дуют водку, этот душный уют, где и присесть-то толком негде, а все какое-то кукольное.

Бабанова не играет Марью Александровну сентиментально или драматично — боже сохрани. В ней есть та цепкая практичность, с какой она вслушивается в восторженный и бессвязный лепет Мозглякова о Князе, о его богатстве и слабоумии. Видно, как в фарфоровой головке, склоненной на фарфоровую ручку, вертятся какие-то хитрые колесики, вспыхивает фантастический план выдать Зину за Князя.

План ее рождается как-то вдруг, как бы блеснув ей в глаза лучом надежды. Рождается скорее от безвыходности: перевернулась карета, и вдруг исполнится

«Дядюшкин сон». Обольщение Князя. М. Бабанова и А. Ромашин

детская сумасшедшая мечта — Альгамбра, мирты, лимоны, Гвадалквивир, а главное, куда-нибудь бы подальше от этого Мордасова...

Тот, кто помнит Бабанову по ее прежним ролям, отметит существенно новое: она вовсе не такая французская кукла, как может показаться с первого взгляда, и порядочно «омордасилась» в этом спектакле. Особенно когда появляется привезенный откуда-то совсем из Подмордасья эдакой деревенской распустехой верзила муж. Марья Александровна живо вскакивает на скамеечку, чтобы дотянуться до его глупой рожи, и видно, что фарфоровым ручкам вовсе не чужда идея хорошей мордасовской трепки или оплеухи. Она неподражаемо мешает «аллегорию» с «болваном», и в ее серебряных колокольчиках проскальзывают вполне вульгарные нотки.

Но, будучи несомненно первой дамой Мордасова — а такая Марья Александровна вполне могла бы быть первой дамой и в каком-нибудь «самом высшем обществе», — она в то же время не хозяйка ни в Мордасове, ни даже в собственном своем доме.

Планы Марьи Александровны — Бабановой с самого начала эфемерны, хрупки, ненадежны. Они ненадежны именно оттого, что она слишком уж умна для этого города, слишком для него изысканна, слишком поэт...

Бабанова — поэт, как сказали бы мы теперь, «эскапистского» толка. Все эти «мирты, лимоны, Альгамбра, Гвадалквивир» переливаются у нее в горле, как разноцветные стеклышки пересыпаются в детском калейдоскопе, как прихлтливый обрывочек «Лиронделн», который виртуозно она напевает Князю. Ее «Испания» — инфантильна, это какая-то неизжитая девочкина сказка...

«Дядюшкин сон». На пороге
удачи

У Бабановой среди каскада ее виртуознейших интонаций есть две, пожалуй, ключевые для роли.

Одна — когда, ослепив блеском своей поэтической фантазии Мозглякова и выпроваживая его из дому, она грозит пальчиком: «И нерасчетливо, мой друг, нерасчетливо!» В этом переливчатом «нерасчетливо» расчетливость такая хитрая и тонкая, что она сама оборачивается самой нерасчетливой поэтической фантазией Марьи Александровны. Это она, а не Князь, видит наяву «очаровательный сон».

И вторая — уже после реальной встречи со «всем Мордасовом», который подступает и подпирает из всех щелей, сеней, лесенок.

...Когда гостиная, вытоптанная человеческим стадом кумушек, сплетниц и завистниц, пустеет, Марья Александровна поднимается, оглядывает поле своего поражения и с той уже недетской и более чем взрослой, сухой, высшей трезвостью, которая так свойственна Бабановой, говорит: «Маленький, необходименький скандальчик». Сон кончился. Мордасовская быль вступила в свои права».

Чуть-чуть Мария Ивановна не доиграла свою Москалеву до того ослепительного блеска, которым поражали воображение современников ее великие создания, для этого нужно было одно: время. Но спектакль шел редко, она плохо себя чувствовала, хворала. А потом — больница, две тяжелые операции подряд. Наверное, не случайно судьба дает такой запас жизненных сил именно актрисам — их праздничный труд еще и тяжелая физическая работа.

...К огромной, физически трудной роли Москалевой Мария Ивановна, увы, не вернулась.

Пустота рождает черные мысли.

«Сейчас вышла в сад. Мрачно, холодно, страшно, одиноко.

Вся жизнь проходит перед глазами, господи, какая коротенькая, какая бедная радостями, событиями, встречами, впечатлениями! И вот он конец. Я его уже чувствую, хотя и «бодрюсь».

О чем писать, зачем писать?

Ничего не произошло, а, м. б., могло бы? Не знаю, не уверена и в этом. Надо принять то, что тебе выдано, и дело с концом. Не считаю себя настоящей, достигшей чего-то, даже своей «верхушечки». Не удалось. Теперь поздно»[23].

«Старомодная комедия».
Репетиция. М. Бабанова
и В. Самойлов

Но самые черные мысли деловито откладываются прочь, когда трубит труба и в руки Марии Ивановны попадает очередная пьеса с проблематичной ролью для нее. И снова начинаются внутренние примерки, настройки, сомнения, колебания, розыски материалов, массаж, диета, гимнастика — все, что называется мучительной, трудной и прекрасной жизнью артиста.

Дай бог, — думаю я про себя в таких случаях, — чтобы молодежь смогла увидеть на сцене то, что довелось нам, — «обыкновенное чудо» Бабановой...

Постскриптум

Когда книга была написана и сдана в производство, Мария Ивановна неожиданно сыграла новую роль — в преддверии своего восьмидесятилетнего юбилея. Неожиданно, потому что с самого начала все казалось трудно, непривычно и ненадежно.

Трудно было вновь выйти на сцену после многих лет перерыва. Непривычна была пьеса современного американского драматурга Эдварда Олби «Все кончено» — подобных пьес не бывало еще в бабановском репертуаре. Непривычны были люди и обстановка: впервые после давнего ленинградского эксперимента Бабанова решилась выступить «гастрольно», на чужой территории — ее пригласили во МХАТ. И хотя театр играл уже в новом здании на Тверском бульваре и все в нем было другое, снова, как во времена ее артистической молодости, Марии Ивановне предстояло встретиться с людьми другого бассейна театральной культуры. Ее партнерами по спектаклю оказались ученики Станиславского, «старая гвардия» Художественного театра: Ангелина Осиповна Степанова и Марк Исаакович Прудкин.

Впрочем, противостояние бывших театральных фронтов ушло за это время так далеко в историю, что существеннее оказалась разница поколений: «старики» с их нарядной, чуть приподнятой театральностью, мастерским владением словом и жестом и «молодые» (весьма условно, впрочем, молодые — просто другое поколение) с их психологической и словесной сумятицей. Ставить спектакль приглашена была актриса «Современника» и одна из его основательниц — Лилия Толмачева.

Ненадежным казалось все: здоровье, встреча с новым типом драматургии, инородным театром, с режиссером, имеющим за плечами две постановки. Всепобеждающим было одно: желание играть.

Те, кто встречает аплодисментами Бабанову, входящую в гостиную старого респектабельного дома в качестве законной жены, приглашенной к постели умирающего мужа, едва ли могут себе представить, сколько трудностей, сколько подводных камней и сомнений пришлось преодолеть ей, мхатовцам, молодому режиссеру прежде, чем спектакль увидел свет в январе 1980 года.

Пьеса Олби трудна уже потому, что она почти совсем лишена внешнего действия и ничуть не «самоигральна». Два акта близкие, собравшиеся у постели умирающего, ожидают неизбежного мгновения смерти.

Фигуральное выражение «у постели» в спектакле реализовано буквально: постель вынесена на сцену, выдвинута на самую ее середину и лишь задернута по ходу действия занавеской. Оттуда иногда выходит поразмяться и пофилософствовать старый домашний доктор, покурить — сиделка, там случается ложная тревога, а в гостиной — мгновенная паника.

Умирает значительное лицо, богатый и знаменитый человек, персонаж газетных и журнальных колонок, и гостиная буквально осаждена — репортерами, расположившимися в доме, и зеваками — на улице. Один раз стая репортеров на мгновение врывается в гостиную, и становится очевидно, что семейные разлады, интимные чувства, вся частная жизнь этих людей сложилась под невидимым давлением публичности и вот-вот станет ее достоянием. «Тайны» дома, впрочем, банальны и похожи как две капли воды на такие же мнимые секреты любой, ничем не знаменитой семьи. Кажется даже, что драматург нарочно демонстрирует эти общие места современного «кризиса брака» за закрытой дверью столь достойного дома, который принято рекламировать как цитадель американской семейной сплоченности. Это узаконенное лицемерие — ведь тут же, у постели, присутствует любовница, с которой умирающий открыто прожил последние двадцать лет, — в свою очередь провоцирует душевные надрывы людей, не озабоченных материальными проблемами, хотя и не вовсе им чуждых.

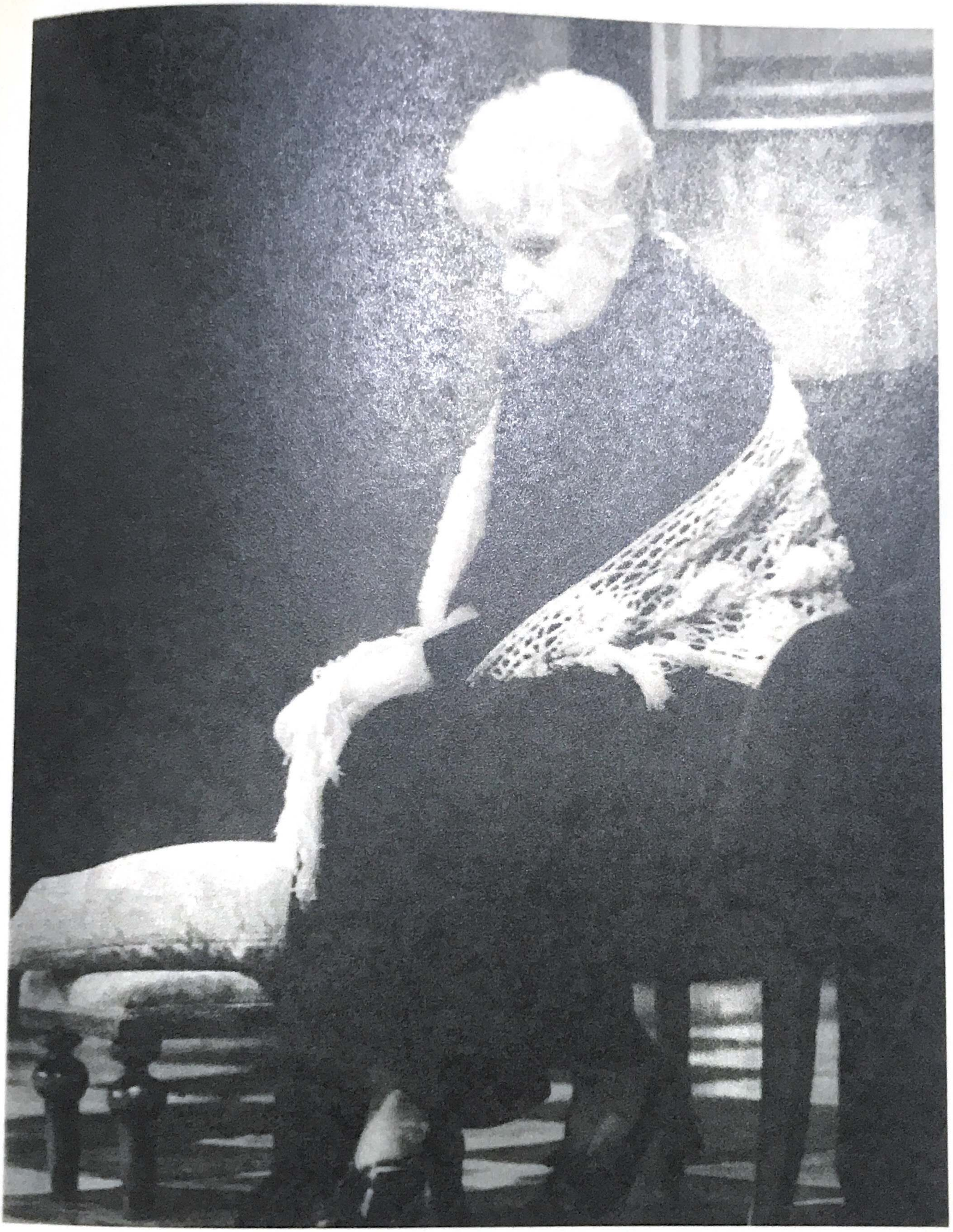
У постели происходит не дележ наследства, как это часто бывало в старой драме, хотя тема наследства нет-нет и всплывет в пререканиях. Даже не выяснение отношений, которые, в общем-то, всем ясны и почти не меняются на протяжении пьесы. Уже давным-давно муж оставил жену и ушел к любовнице. Давным-давно друг дома стал утешителем и любовником брошенной жены. Давным-давно мать и дети — теперь уже постаревшие, никчемушные отпрыски «великого человека» — невзлюбили друг друга, и мать в скандалах с дочерью готова принять даже сторону любовницы. Все эти наступательные и оборонительные альянсы одних против других, вся эта ранящая и жестокая откровенность слов ничего никуда не подвигают. Между тем самый воздух в этой торжественной гостиной, кажется, скрежещет и скрипит от взаимных неприязней, идиосинкразий и отталкиваний. И все эти богатые, нарядные, благополучные люди чувствуют себя несчастливыми и уязвленными, и то, что происходит, есть, в сущности, не столько выяснение отношений друг с другом, сколько встреча каждого с самим собой и с судьбой.

Самое странное, что об умирающем почти не думают. Каждый занят собой, своей судьбой, когда «все будет кончено»: станет ли он тогда свободнее? богаче? более одиноким?

Мы мало что узнаем о человеке, ради которого все собрались здесь. Важна не личность, а только вес личности, ее паблисити. А между тем одним он был отцом, другой — мужем, третьему — другом, для любовницы он был любовником. Вот, пожалуй, и все. Поэтому в пьесе нет даже имен: жена так и именуется Жена, дочь — Дочь, сын — Сын, любовница — Любовница. Это не только свидетельствует, что все происходит, как в тысячах других семей, но говорит, что персонаж представлен по преимуществу в семейной своей функции.

Любовница любила и была любима — это отличает ее от Семьи. В семье, где все состоят в родственных и близких отношениях и все обуреваемы страстями, любить никто не умеет. Кризис семьи обрисован Олби в жестких контурах; институт брака анатомирован холодно и безжалостно. Недаром пьеса начинается демонстративным вопросом Жены: «Он уже умер?»

Мария Ивановна Бабанова играет Жену. Не то чтобы роль Жены была вовсе для нее необычна. Софья Зыкова, Кей (героиня японской пьесы), даже Таня Рябинина так или иначе переживали крушение своей женской доли. Новым был, скорее, стиль Олби, скрупулезная точность, с какой изображены малейшие



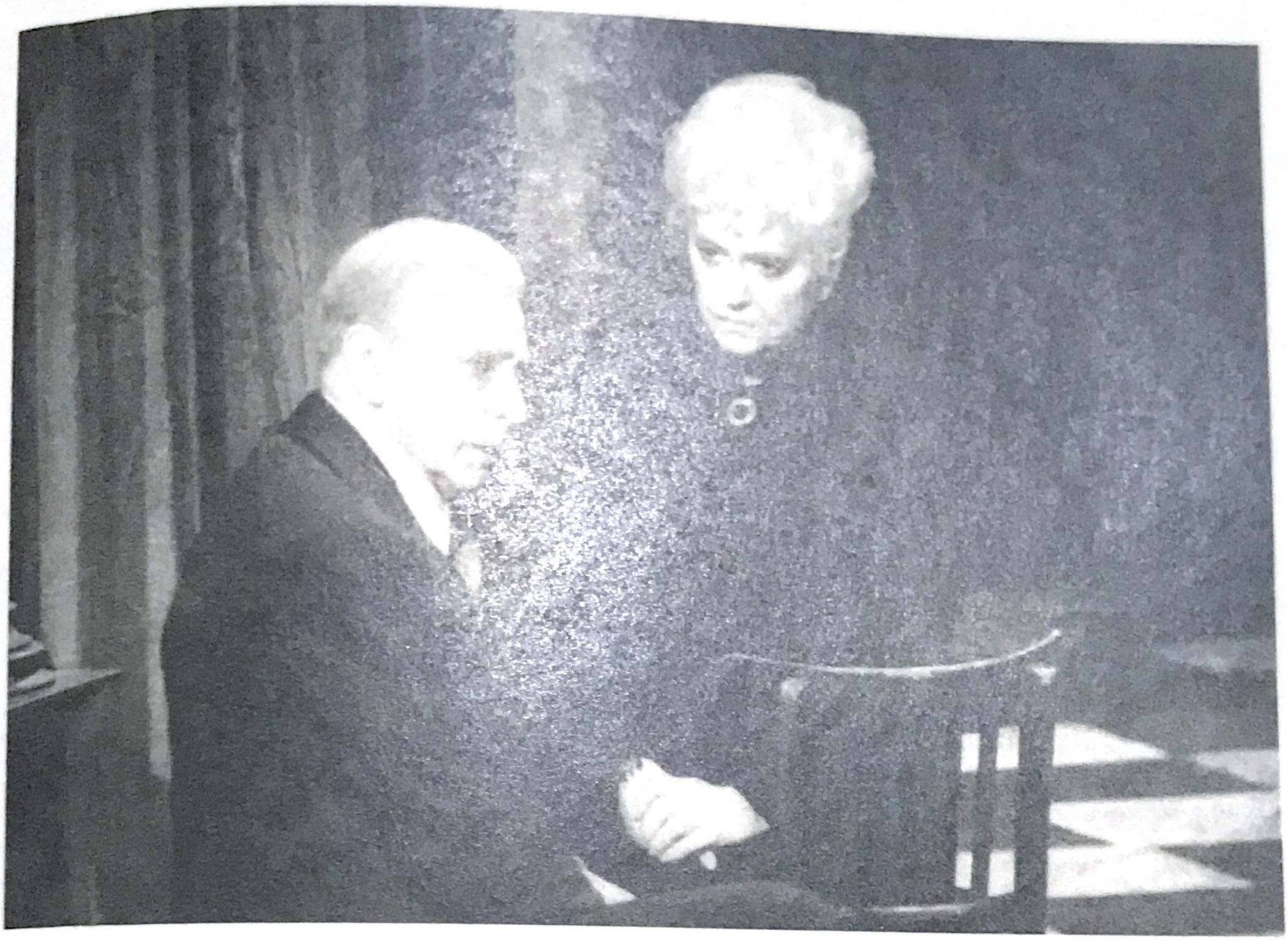
Спектакль «Все кончено».
Впервые на сцене МХАТ

колебания настроений при полном почти равнодушии к «переживаниям». То, что было бабановской жесткостью по отношению к арбузовской сентиментальности, грозило стать в свою очередь сентиментальностью по отношению к патологоанатомической четкости манеры Олби. Впрочем, это относилось в равной мере ко всем.

Толмачева помогла Бабановой отказаться почти от всех прихотливых красок ее голосовой палитры и предложила ей аскетическую статику в противоположность подвижному узору роли Любовницы.

В тяжелой черной накидке Жена первая входит в полутемную гостиную своего бывшего дома и опускается в кресло, из которого не встанет почти на всем протяжении спектакля. Чем более неподвижна, почти оцепенела ее поза, тем более напряженна ее внутренняя жизнь, тем яснее и резче звучит голос. В огромном театральном помещении, меньше всего предназначенном для семейных объяснений, каждая буква слышна в каждом его углу. К постели умирающего мужа Жена приходит не с приличной случаю скорбью, не с умиротворением в душе — эта старая, но красивая еще женщина с величественной осанкой (небольшая ростом Бабанова выглядит здесь почти царственно) приносит в свой старый дом всю сумму своих претензий к судьбе, все счеты с другими, все нелюбови, всю силу неудовлетворенности своей устроенной, в сущности, жизнью.

«Все кончено». М. Бабанова и А. Степанова — Жена и Любовница



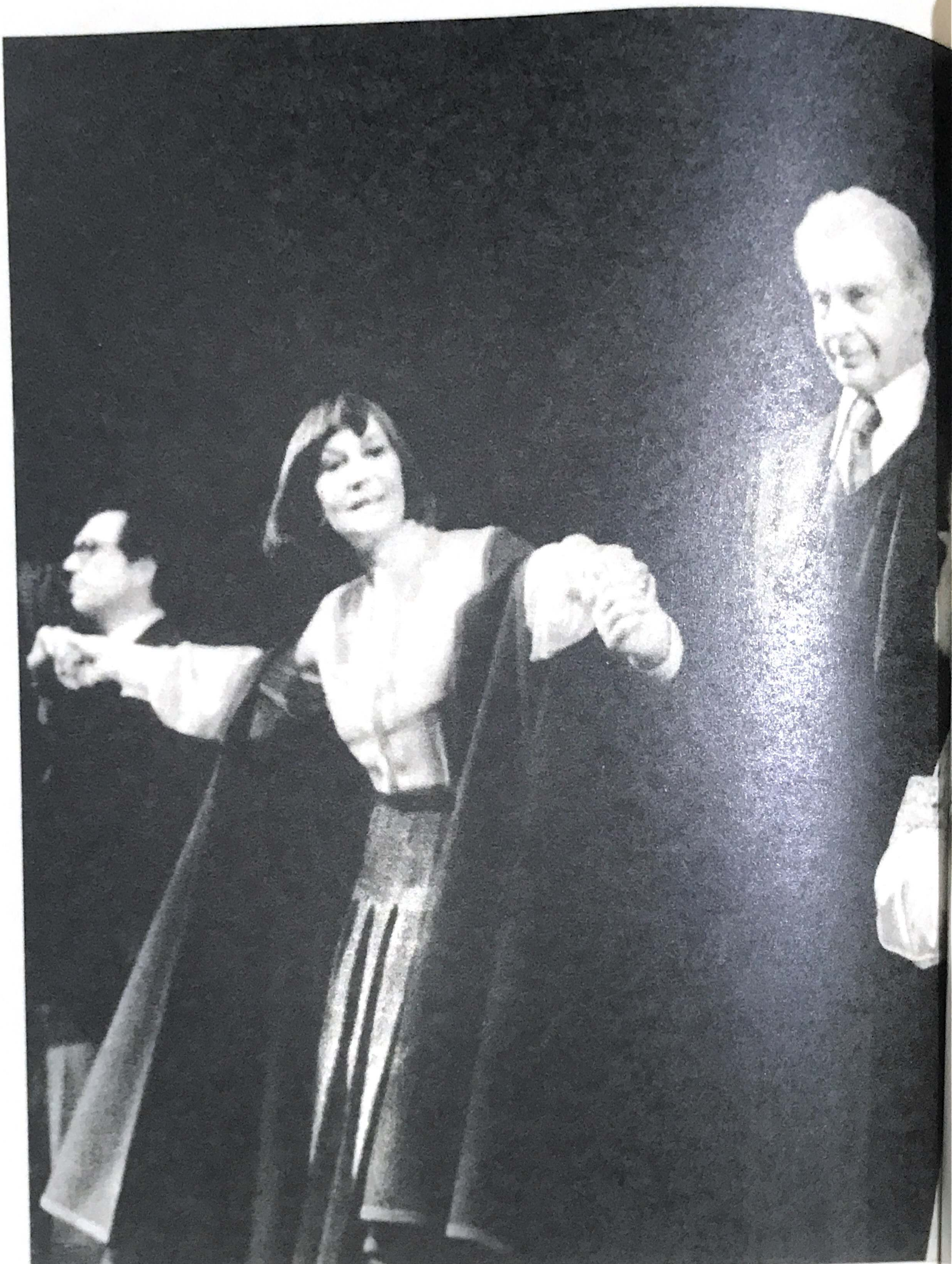
Можно играть Олби совершенно иначе. Более дробно, нервно или, напротив, более обобщенно и сухо. Бабанова и Степанова разыгрывают диалог Жены и Любовницы в большом театральном стиле. Видны характеры, ощутим масштаб личности. Есть потребность в беспощадной, наотмашь откровенности, но нет вкуса к сваре, к мелкой раздражительности нервов.

В каком-то смысле роль Жены оказалась для Бабановой продолжением ее темы. Если Любовница счастлива своим прошлым, в котором были потери, но была и любовь, то Жена осознанно, назло себе отсекает всякую естественную возможность чувства.

У Олби микроб разложения гнездится как бы в самом семейном благополучии. Достаток разобщает, а не сплачивает семью; слава отца придавливает детей, превращая их в карикатуры; никчемные, нелюбимые дети разъединяют, а не связывают родителей; фасад «сплоченной семьи» провоцирует распад ставших принудительными связей. За фасадом идет несчастливое, мелочное существование.

Бабанова играет характер настолько сильный, непрощающий, что она как бы сама становится кузнецом своего несчастья. Ее реплики истеричной, взбалмошной дочери звучат как пощечины — обмен реальными, физическими пощечинами между дочерью и матерью выглядит на фоне этой душевной несов-

«Все кончено». М. Бабанова и
М. Прудкин — Жена и Друг



Счастье актрисы

местимости почти ритуалом. Однажды обманутая в своем первом девичьем чувстве или просто недолюбленная в суете жизни на виду, она взрастила в своей душе эту неприязнь и недоверие к чувству.

Бабанова играет драму сильной души, не способной на самозабвение любви. Возвращаясь к прежним ее ролям, можно сказать, что она играет драму женской независимости в новых предлагаемых обстоятельствах.

Любовница любила не задумываясь, как любится. Степанова прелестно передает это изящное женское легкомыслие.

Жена любила единственной и требовательной любовью — и вот теперь осознает, что не любит и не умеет любить никого.

Очень трогателен маленький скандал, который устраивает Друг (в быту давно заменивший ей мужа), услышав, что она его не любит. Старые любовники примиряются — жизнь слишком крепко связала их, — но это не приносит Жене успокоения.

Бабанова строит роль как бы между двумя повторяющимися, ключевыми репликами в первом и во втором акте.

Одна — это мечтательная, удивленная, вдумчивая реплика-воспоминание: какой девочкой я была, когда он пришел ко мне. Эта мысль пробуждает воспоминания. «Ты очи обратил мне внутрь души» — как говорится у Шекспира, — и там она постепенно, шаг за шагом открывает то первое, поборотое, но не исчезнувшее чувство, в единоборстве с которым искоренила в себе всякое чувство вообще. Чем ближе подступает смерть, тем ярче оживает былое, тем очевиднее тщета и бесплодие пройденного пути.

Трезвая, безжалостная, резкая реплика-заключение, которой она подытоживает свою жизнь и пьесу, звучит как суд над собой и над жизнью: потому что я несчастна... — произносит она трижды, все более жестко, неумолимо к себе.

Между этими репликами — история вымирания сильной души, больше не способной на любовь и страдающей от этого.

А потом она встает со своего кресла и медленно, последняя (как первой пришла она в эту комнату) уходит в глубокий проем двери, как в небытие, и становится понятно, что все действительно кончено.

Роль, сыгранная вопреки всем трудностям, снова принесла Бабановой признание. И — кто знает? — может быть, она окажется прологом к следующей...

Вместо эпилога

Письмо о сказке

«Многоуважаемая Мария Ивановна!

Прежде всего придется Вам сообщить, вернее, подробно объяснить, кто Вам пишет...

Вы едва ли помните меня. Я много лет работал на радио тонмейстером и не раз вел передачи с Вашим участием... Волею судеб я был шесть лет назад заброшен сюда — на север, в далекую Коми АССР... Сейчас я уже около двух лет работаю зав. муз. частью и композитором кукольного театра Северо-Печорской магистрали. Этот кукольный театр организован мною и моим товарищем по искусству Тамарой Георгиевной Цулукидзе... Преодолевая невероятные трудности, нам в конце концов удалось создать действительно художественное и важное дело, которому мы отдаем всю нашу душу, знания и талант. Дети и взрослые всей Северо-Печорской магистрали и Коми Республики знают и любят наш театр. Наш приезд всегда приносит радость и волнение в самых глухих уголках заснеженной тайги и тундры... и мы, как артисты, гордимся нашей работой. Год назад мы с Тамарой Георгиевной задумали поставить «Соловья» Андерсена. Много месяцев прошло в доставании книги, творческих спорах... И вот однажды вечером мы проходили мимо нашего клуба, вблизи которого на столбах висят радиорепродукторы... И вот вдруг диктор объявляет сказку «Соловей» Андерсена в исполнении Вашем. Мы остановились как вкопанные и, взявшись за руки, так и простояли на улице всю передачу, стараясь сквозь завывание метели не проронить ни одного звука, ни одной интонации из Вашего талантливого исполнения... Сколько новых мыслей появилось у нас после Вашего чтения... Теперь «Соловей» наш блещет здесь как одна из лучших наших работ. Вы там в далекой Москве даже и представить не можете, как Вы нам помогли.

Прошел год. Мы загорелись другой андерсеновской сказкой, «Оле-Лукойе». И вот удивительное совпадение: во время гастрольной поездки мы в одном из больших комяцких сел переодевались, готовясь начать наш кукольный спектакль. Публика ожидала. Нужно уже было идти на сцену. И тут вдруг диктор объявил по радио об «Оле-Лукойе» и... опять с Вашим участием. — Это судьба! — решили мы... И вот тогда же мы решили обратиться к Вам с превеликой просьбой: пришлите нам текст монтажа «Оле-Лукойе». Помогите нам, бедным артистам, работающим в таких трудных условиях...

Владимир Дасманов

28/XII-45 г.»

Может быть, ради одного такого отклика, ради мгновения счастья, подаренного людям в трудную минуту их жизни, стоит быть артистом. Русское искусство всегда и традиционно признавало за собой обязанность помогать человеку. Оно всегда чуждалось эстетики помимо этики. Мария Ивановна Бабанова — виртуозная Бабанова — и в этом великая национальная актриса.

Это письмо о сказке было написано тридцать пять лет назад. Но и сегодня, когда деревенские крыши, как парусники мачтами, уставлены телевизионными антеннами, радиотеатр Бабановой имеет неисчислимое количество слушателей и массу откликов. А между тем радиотеатр стал делом избирательным и любительским, подобно лентам немого кино в звуковой, цветной и только что не стереоскопический век. Его слушают те, кто не отдается пассивно любому зрелищу на голубом экране, кто неленив душой — искатели прекрасного, которые, как и встарь, составляют особую аудиторию Марии Ивановны Бабановой. Для них открыт этот мир, в котором само совершенство мастерства обнаруживает — наконец-то! — свой истинный, этический смысл и одинокая замкнутая душа позволяет себе особую, нелирическую исповедь.

В огромном и разнообразном радиотеатре Бабановой господствуют безраздельно две стихии: стихия детства и стихия сказки.

Можно, конечно, объяснить это практически: то, что с возрастом стало препятствием для Марии Ивановны на сцене — ее хрустальный, нестареющий голос, — оказалось истинным сокровищем на радио. Там, где обычно приходится пользоваться всякими техническими трюками — при изображении волшебных и иных сказочных существ, — Бабановой с избытком хватает одной актерской техники. Там, где другие подражают детям, она чувствует по-детски. Она не проста по-детски, она по-детски сложна.

Эту сложность, эту остроту и милимикронную «прецизность», как говорят в технике, это бесстрашие видеть вещи трезво, каковы они есть, и называть их, как они есть («а король-то голый!»), эту спокойную доверчивость к фантастическому и подозрительную недоверчивость к взрослому вранью, эту милую хитрость, которая вся как на ладони, и ошеломляющую злую и беспощадную наблюдательность, этот бескорыстный эгоизм и практичное великодушие, эту житейскую нелогичность и естественность поступков с годами мы утрачиваем, становясь зрелее, целеустремленнее, уступчивее, гибче, приспособленнее, циничнее, проще. Мария Ивановна не стала. От взрослых отличает ее персонажей не только тембр голоса, но та странная, неподкупная и невыгодная честность и отсутствие опыта, которые составляли ее секрет на сцене. Чудо Бабановой, которое на заре ее театральной карьеры совпало с музыкой времени, отошло во владения детства, как многое великое в искусстве. Все, что происходит с ее персонажами, происходит впервые.

Мария Ивановна умеет одной только медлительностью, «неразбуженностью» интонации передать переход от младенческого лепета души к первым внешним впечатлениям бытия в чеховском рассказе «Гриша». И уловить мелодию своенравного, неподвластного скучной взрослой логике течения пытливой детской мысли, устыжающей отца, в его же рассказе «Дома». Она может просквозить юмором мрачноватую юношескую романтику Монтигомо Ястребиного Когтя в «Мальчиках» и не боится на всю глубину сыграть трагедию обманутого доверия в чеховском же рассказе «Житейская мелочь».

Если Бабанова — увы! — не открыла нам мир детей Достоевского, то беспредельный ужас погружения детской души во мрак слепоты и одиночества с

В семидесятые годы

пронзительной, какой-то жалобной силой выразила она в «Слепом музыканте» Короленко.

А рядом ее «маленькие женщины» — благонравная, накрахмаленная и смертельно-кокетливая Бекки Тетчер или лукавая Суок, изображающая куклу наследника Тутти, — весь их женский характер, определившийся едва от колыбели, уже сложился, изготовился и только ждет своего часа.

Если собрать воедино всех ее персонажей, то получится целая толпа детей разного пола и возраста, и каждый из них неоспоримо и очевидно — личность.

Самое удивительное в персонажах бабановского радиотеатра, что при этом они не инфантильны. Всем видный и неповторимый бабановский «фокус» в том, что она не приседает, не сюсюкает, не умиляется; рассказывает о детях на равных.

Может быть, поэтому в жизни Мария Ивановна детей всегда боялась — она знала о них слишком много

На самом деле здесь нечто гораздо большее, чем простое совпадение данных. Все, чего не дожила и не доиграла маленькая Муся Бабанова в своем одиноком, холодном детстве, все, что намечтала и чего набоялась, прячась в сумерках старого московского особняка, — обо всем рассказала она чуткому микрофону и юркой магнитной пленке.

Писателям проще — иной всю жизнь вспоминает о детстве или, подобно Андерсену, обретает бессмертие в сказке. Актер зависит от всех случайностей судьбы. И не зависит, если талант его так велик, как у Бабановой. В радиостудии, глухо обшитой звуконепроницаемыми панелями, суждено ей было открыть наконец ту волшебную страну «Нигде и никогда», где Питер Пэн заупрямился расти и становиться взрослым, а питомцы Мэри Поппинс сохранили навечно знание языка зверей и птиц.

Истинным царством «вечно детской» Бабановой стала сказка. Тут она больше была дома, чем на пятом этаже на улице Москвина или даже на подмосковной станции «Зеленоградская». Вся ее странная — девчоночья и мальчишечья — андрогинная природа; ее боязнь зрелости, как соглашательства; ее знание без опытности; горечь и свобода ее одиночества; сама неправдоподобность ее мелодичного голоса — какое-то почти злорадное торжество его над временем — все разгадывается сказкой.

Сказочные персонажи Бабановой все одинаково волшебны, но волшебны неодинаково, непохоже друг на друга. Каждому из них так же присуща своя, особая мелодия — возрастная, национальная, личная, — как и другим ее созданиям; а между тем никто не усомнится в их нечеловеческом происхождении.

Если есть искомое соответствие между звуком и цветом, о котором думали Верлен и Скрябин, то смело можно уподобить вкрадчивый голос Хозяйки Медной горы шелковистой, холодной и чистой зелени малахита. А смех ее, непохожий на человечий, напоминает дробную россыпь хрустальных бусин, просыпавшихся с нитки на камень. Бабанова не пользуется, подобно бывшему ее партнеру Дмитрию Николаевичу Орлову, затейливым богатством сказовых интонаций, хотя и не пренебрегает простонародным оттенком уральского говора. Она выдерживает ту странную, почти однообразную мелодичность, о которой точно говорится русским словом «ворожба». Ворожба, коварное вероломство природной стихии есть в ее голосе. Но вдруг отогреется человеческим чувством, продрожит, прозвенит тенью любви одна фраза в этом держав-

ном голосе, и станет слышно, что волшебное существо это — женское и горечь женской судьбы приходится и на его долю.

Зато ее Фея из «Золушки» — вот уж поистине могущественная фея с полным, могущественным звуком голоса. Фея-реалистка, хорошо знающая людей и не ко всем благосклонная — к иным и с хорошей порцией яда. Но и она, эта хозяйственная, повелительная фея, на секунду споткнется голосом о какое-то воспоминание — и станет ясно, что и это не просто так волшебница, а фея с прошлым, и не зря она так властно и заботливо устраивает Золушкино будущее.

Случаются у Бабановой и просто сказочные существа — не мужские и не женские, без собственной истории, но от этого не менее своенравные — вроде Оле-Лукойе, знакомца вот уж которого поколения детей. Всем им, как маленькому Яльмару, является он (она, оно), как во сне — с нежной песенкой, с милой сонной протяжностью, с вечерней истомой. Не тут-то было: Оле — деятельное, насмешливое, самолюбивое созданье. Вот уже он (она, оно) с грациозным педантизмом расставляет по местам буквы в тетради Яльмара или с холодной, мелодичной язвительностью осаживает ворчливый портрет прадедушки — на высшем уровне вежливости. У волшебного существа обнаруживается чисто бабановская брезгливость ко всяческому разгильдяйству, лени, распущенности, дилетантству. Оле — благая, но и обидчивая сказка, сказка-недотрога.

Но, может быть, самым лирическим — и самым любимым слушателями — из всей большой семьи бабановских сказочных существ стал Маленький принц Сент-Экзюпери. Не потому ли, что сказка обрела здесь самое простое человече-

М. И. Бабанова и М. И. Туровская. Одна из многих наших бесед

ское содержание, а человеческое, слишком человеческое, отлилось в прозрачную сказочную форму.

Среди многих режиссеров, с которыми встречалась Бабанова, надо упомянуть еще одного режиссера — Розу Иоффе, энтузиаста и подвижника «детского вещания». Ей в значительной степени обязана Мария Ивановна своими сказочными владениями, где она царит наподобие Снежной королевы (которую, увы, не сыграла. Розе Иоффе принадлежит и очаровательная постановка сказки «Маленький принц» с двумя актерами, исполняющими все роли — Бабановой и Консовским. Кроме повторений по радио эта сказка была записана на пластинку и стала одним из лучших детских дисков.

Не обошлось, разумеется, и здесь без недоразумений и споров.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Вы думаете, так все просто? Конечно, работать с Розой Иоффе было очень интересно, она была очень талантлива и умна. Но и у нее было свое упрямство. В «Маленьком принце» я никак не могла убедить ее, что нужна совсем другая песенка — не такая пионерская. Она сначала хотела, чтобы я вообще пионера играла, — сами понимаете, я не стала. Но песенка осталась. Уже после смерти Розы Иоффе я предложила на радио записать другую песенку. Но они не захотели — сказали, что ради ее памяти не будут трогать «Маленького принца». Может быть, это было жестоко с моей стороны — я сама любила Розу Иоффе, многое с ней сделала. Но искусство, по-моему, все-таки важнее...».

И если песенка в «Маленьком принце» действительно несколько отдает «детским вещанием», то «воспитание чувств» — вечная тема искусства — представлено Бабановой на той грани человеческого, личного и сказочного, стихийного начала, которое так редко дается ограниченному людскому разумению.

Можно сказать, она выразила здесь главное — главное свое и главное сказочное. Ее маленький герой появляется в сказке как из галлюцинации — с сонным лепетанием, странной растяжкой слов. И он проживает в сказке пробуждение первых тревог сердца и первой пытливости ума. Удивительно у Бабановой умение передать эту tabula rasa детской души, на которую ложатся первые тонкие и глубокие штрихи опыта, как на чистую медь граверной доски. Маленький принц, который неподкупен и непримирим в своих требовательных вопросах к королям, пьяницам и звездочетам — ко всем, кто встречается ему на пути, — в высшей степени способен понять красоту выполнения долга — пусть даже бесполезного — каким-нибудь фонарщиком или житейскую государственную мудрость короля. И может одной надменной интонацией расставить по местам ложные, суетные ценности «взрослых» и истинные ценности людей. Бабановская логичная нелогичность, неожиданность интонации помогают ей найти верный тон этого детского здравомыслия и естественного превосходства природной мудрости.

Но есть нечто, чему Маленький принц непрерывно учится, — это наука любви.

Сюжет с Розой, в котором Бабанова исполняет обе роли, принадлежит к шедеврам актерского мастерства. Это не просто «Собака на сене» в миниатюре, не только бабановское понимание любви, сведенное до первоначальной молекулы. Это диалог двух равно сказочных существ, извечный диалог Женского и

Мужского в их чистом, не облеченном в житейское естестве: капризная, взбалмошная кокетка Роза и озабоченный ее капризами Маленький принц. И все-таки это Она от века — не из опыта — знает, что Он уйдет, и из гордости никогда не станет его удерживать. А Он, единственный защитник и покровитель, уходит от своего цветка на поиски его же любви — неведающий маленький мужчина, которому предстоит пройти по всем кругам опыта.

Но и проведя его по всем этим кругам, через все встречи, одарив его тайной человеческой любви и слез, актриса вдруг открывает в этом прямодушном существе то волшебное, подчас коварное, что всегда свойственно могущественным стихийным силам, воплощенным в сказке, которые, встречаясь с людьми, могут быть благосклонны, а могут быть и опасны для них. Благосклонны к добрым и опасны для злых. Так — двусмысленно — умножается и рассыпается прощальный смех Маленького принца обольстительным хохотом и хихиканьем множества звезд...

Может быть, оттого, что сказочные существа Бабановой всегда жили и реализовали себя в суровой действительности, на ее прозаической границе, они так часто вмешивались в реальность и умели помочь не только понарошку, но и по правде. Помочь людям в самые критические, жестокие моменты их жизни

Наверное, Мария Ивановна думает, что она читает по радио сказки. На самом деле бабановская сказка — миниатюрная, но точная модель действительности. Какие-нибудь несколько страничек андерсеновской «Ели» обнаруживают свое родство со всем самым простым и самым мудрым, что было написано о человеческой жизни. Здесь есть все — белый снег, возня и писк воробьев, смешные прыжки зайца, — все, чего не умеет ценить тщеславная глупенькая елочка. И что, право, стоит иной экологической конференции. Есть тяжелая поступь лесорубов и кичливая недолговечная праздничная мишура, за которой слишком быстро следует отрезвление. Здесь есть злые дети, безжалостные слуги, самодовольные крысы, верящие только в сало, и веселые мышата, которым глупая елка кажется старой, а ее рассказы — пустыми. Здесь есть все — возраст, одиночество, тщета воспоминаний, поздние сожаления, последнее волнение, есть жестокость, равнодушие и — «Конец. Всему на свете приходит конец». Этой интонацией — горькой и мудрой — могла бы кончиться любая история, в которой было бы другое, но такое же, как в «Ели», виртуозно прочитанной Бабановой, смешное и вечное человеческое бытие.

Из бесед с М. И. Бабановой

«Ну, что я... Вот послушали бы вы, Майя, как Грановская читала Андерсена — вот это была тонкость, это было мастерство. Все там было...».

А я думаю о том, что если не всякое искусство длительнее жизни (ars longa, vita brevis est — говорили римляне), то сказка уж наверное вечна. И когда-нибудь, когда уже не станет нас, когда пройдет и кончится наша беспокойная, суетная, деятельная, утомительная и целеустремленная, несчастная и счастливая жизнь, — все так же таинственно, лукаво и повелительно будет звучать удивительный голос Бабановой — голос самой Сказки.

Примечания

Глава I
В Замоскворечье

[1] Цит. по статье «Федор Комиссаржевский» в кн.: *Крыжицкий Г.* Режиссерские портреты. М., Теакинопечать, 1928, с. 57.

[2] *Жаров М. И.* Жизнь, театр, кино. Воспоминания. М., ВТО — «Искусство», 1967, с. 119.

[3] Московский Театр Революции. 1922—1932. Сборник статей. М., Изд-во Мособлисполкома, 1933, с. 150.

[4] *Аксенов И.* Мария Ивановна Бабанова. — «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 44.

[5] *Аксенов И. А.* Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда. Верстка книги. — ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 138, с. 9—10.

[6] Там же.

[7] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 254.

[8] *Юткевич С.* Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом М., ВТО, 1967, с. 211.

[9] *Аксенов И.* Мария Ивановна Бабанова. — «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 41—43.

[5] *Григорович Н.* «Великодушный рогоносец» Кроммелинка в постановке В. Э. Мейерхольда. Рукопись. — ЦНБ ВТО, с. 85.

[6] См. режиссерский экземпляр «Великодушного рогоносца». — ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 229.

[7] *Загорский М.* «Великодушный рогоносец». — «Театральная Москва», 1922, № 38, с. 9.

[8] *Гвоздев А.* Этика нового театра. — «Жизнь искусства», 1924, № 22, с. 9.

[9] См.: «Зрелища», 1922, № 7, с. 16.

[10] «Жизнь искусства», 1924, № 27, с. 9.

[11] *Юренева В.* Актрисы. М., «Огонек», 1925, с. 47—49.

[12] «Театр», 1922, № 3, с. 76.

[13] См.: У истоков. М., ВТО, 1960, с. 209.

[14] См. кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926. Л., «Искусство», 1975, с. 230.

[15] Московский Театр Революции. 1922—1932, с. 145.

[16] См. кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926, с. 232—233.

Глава II
У Мейерхольда.
«Новая женщина» Муся Бабанова

[1] *Мейерхольд В. Э.* Как был поставлен «Великодушный рогоносец». — Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 47.

[2] *Ильинский И.* Сам о себе. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1973, с. 175.

[3] Там же, с. 173.

[4] *Аксенов И. А.* Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда. Верстка книги, с. 45—46.

[17] Амплуа актера. М., изд. Гос. высших режиссерских мастерских, 1922, с. 10.

[18] «Театр», 1973, № 4, с. 11.

[19] Там же, с. 12.

[20] *Ауслендер С.* «Доходное место». — «Театр и музыка», 1923, № 11 (24), с. 818.

[21] *Алперс Б.* Театр Революции. М., Теакинопечать, 1928, с. 54—57.

[22] *Алперс Б.* Театральные очерки в 2-х т., т. 1. М., «Искусство», 1977, с. 276.

[23] *Алперс Б.* Актерская смена. — «Нов. зритель», 1925, № 25, с. 4.

[24] *Юренева В.* Актрисы, с. 49—50.

[25] Цит. по кн.: *Файко А.* Записки старого театральщика. М., «Искусство», 1978, с. 183—184.

[26] *Волков Н.* Театральные вечера. М., «Искусство», 1966, с. 283.

[27] *Файко А.* Записки старого театральщика, с. 185.

[28] *Федоров В.* «Озеро Люль». — «Зрелища», 1923, № 63, с. 3.

[29] «Жизнь искусства», 1925, № 17, с. 89.

[30] «Жизнь искусства», 1924, № 26, с. 6.

[31] *Левидов Мих.* Простые истины. — «Нов. зритель», 1924, № 39, с. 4.

[32] *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра. — Театральный Октябрь. Сборник I. Л.—М., 1926, с. 56.

[33] *Гвоздев А.* Ритм и движение актера. — «Жизнь искусства», 1925, № 15, с. 6—7.

[34] «Жизнь искусства», 1925, № 15, с. 7.

[35] «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 46.

[36] *Файко А.* Записки старого театральщика, с. 198—200.

[37] «Театральная жизнь», 1973, № 10, с. 15.

[38] ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 415, л. 2—3.

[39] Там же, л. 9.

[40] Там же, л. 5.

[41] Цит. по кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926, с. 236.

[42] *Волков Н.* Театральные вечера, с. 286.

[43] См. письмо В. Э. Мейерхольда коллективу Театра Революции от 7 августа 1924 г. — В кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926, с. 238.

[44] «Нов. веч. газ.», Л., 1925, 24 авг.

[45] См.: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 216, л. 25 об. 27.

[46] «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 45.

[47] *Инбер В.* «Рычи, Китай!». — «Нов. зритель», 1926, № 6, с. 3—5.

[48] *Левидов М.* Театральные силуэты. — «Современный театр», 1927, № 9, с. 140.

[49] *Алперс Б.* Театральные очерки в 2-х т., т. 1, с. 285.

[50] ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 282, л. 175.

[51] «Веч. Москва», 1926, 10 сент.

[52] «Афиша ТИМ», № 1 (1926), с. 26.

[53] Там же, с. 18.

[54] *Белый А.* Гоголь и Мейерхольд. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд. М., «Никитинские субботники», 1927, с. 35.

[55] *Мейерхольд В., Коренев М.* Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году. — Там же, с. 79.

[56] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 109.

[57] Там же, с. 113, 114.

[58] Там же, с. 121—122.

[59] Там же, с. 114.

[60] «Красная газ.» (веч. вып.), Л., 1926, 22 дек.

[61] «Ревизор» у Мейерхольда.—В кн.: *Радлов С.* Десять лет в театре. М., «Прибой», 1929, с. 148.

[62] А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958, с. 404.

[63] В кн.: Гоголь и Мейерхольд, с. 86.

[64] *Гарин Э.* С Мейерхольдом. Воспоминания. М., «Искусство», 1974, с. 161—162.

[65] *Зайцев П.* «Ревизор» у Мейерхольда. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд, с. 167.

[66] *Эйзенштейн С. М.* Из автобиографических записок. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 222—223, 220.

[67] Там же, с. 223.

[68] См. письмо его к Мейерхольду от 25 декабря 1926 г. в кн.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 258.

[69] *Марков П. А.* О театре, т. 3. Дневник театрального критика. М., «Искусство», 1976, с. 383.

[70] *Арнштам Л.* Музыка героического. М., «Искусство», 1977, с. 48.

[71] См.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка, с. 256.

[72] *Марков П. А.* О театре, т. 3, с. 383.

[73] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 992.

[74] «Заря Востока», 1927, 19 мая.

[75] *Васадзе А.* Воспоминания и думы [на груз. яз.]. Тбилиси, 1977, с. 246—254.

[76] *Эскин А.* В нашем доме. М., ВТО, 1973, с. 73—74.

[77] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 78, л. 1—7.

[78] «Заря Востока», 1927, 15 июня.

[79] «Современный театр», 1927, № 1, с. 12.

[80] Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1978, с. 416—418.

Глава III
Театр Революции. Между школами

[1] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 3, л. 3.

[2] *Алперс Б.* Театр Революции, с. 29.

[3] Там же, с. 29—30.

[4] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 2, л. 15.

[5] *Пыжова О.* Призвание. М., «Искусство», 1974, с. 239.

[6] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 4, л. 1.

[7] *Файко А.* Две встречи с Театром Революции. — В кн.: Московский Театр Революции, с. 210.

[8] *Алперс Б.* Театр Революции, с. 10—11.

[9] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Suhrkamp Verlag, Bd IV (1), S. 317-321.

[10] *Алперс Б.* Театр Революции, с. 12.

[11] Там же.

[12] «Нов. зритель», 1927, № 43, с. 9.

[13] *Пыжова О.* Призвание, с. 236, 239.

[14] Московский Театр Революции, с. 152.

[15] «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 46.

[16] Беседа с режиссером А. Диким. «Человек с портфелем» в Театре Революции. — «Нов. зритель», 1928, № 6, с. 14.

[17] «Театральная жизнь», 1973, № 10, с. 14—15.

[18] «Сов. театр», 1933, № 2—3, с. 45.

[19] «Веч. Москва», 1928, 20 янв.

[20] Журн. «Вещь», 1922, № 1, с. 5.

[21] «Веч. Москва», 1928, 25 янв.

[22] *Тальников Д.* «Великодушный рогоносец». — «Современный театр», 1928, № 9, с. 183.

[23] Там же.

[24] «Рабочая газ.», 1928, 24 окт.

[25] Там же.

[26] *Пиотровский А.* «Человек с портфелем». — «Красная газ.» (веч. вып.), 1928, 18 сент.

[27] *Авлов Г.* «Человек с портфелем». — «Рабочий и театр», 1928, № 39, с. 10.

[28] См.: «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 47.

[29] Из личного архива М. И. Бабановой.

Глава IV
Спектакли Попова. Мария Ивановна Бабанова и «новая женщина»

[1] Московский Театр Революции, с. 206.

[2] *Попов А.* Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, с. 203.

[3] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 427, л. 6.

[4] Там же, л. 3.

[5] Из личного архива С. Д. Дрейдена.

[6] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 9, л. 204.

[7] Ю. С. Глизер в кн.: Московский Театр Революции, с. 166.

[8] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 427, л. 6.

[9] *Попов А.* Воспоминания и размышления о театре, с. 207—208.

[10] «Театр», 1962, № 4, с. 44.

[11] *Кнебель М.* Мой большой друг. — В кн.: Режиссер, учитель, друг. М., ВТО, 1966, с. 43.

[12] *Мержанов М.* «Поэма о топоре». — «Красная звезда», 1931, 26 февр.

[13] *Вишняков Э.* «Электросталь». — «Известия», 1931, 4 апр.

[14] «Правда», 1931, 22 июня.

[15] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 12, л. 24.

[16] Там же, л. 23.

[17] Там же, л. 13.

[18] Там же, л. 19.

[19] Там же, л. 9.

[20] Заключение комиссии по проверке прожиточного минимума работников Театра Революции в гастрольной поездке по Украине. — ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 12, л. 185—186.

[21] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 12, л. 169.

[22] *Александров А.* Студенты. — «Сов. искусство», 1931, 30 ноября.

[23] Там же.

[24] *Марголин С.* Бабанова. — «Сов. театр», 1931, № 5—6, с. 47.

[25] *Юзовский Ю.* «Поэма о топоре» в Театре Революции. — «Лит. газ.», 1931, 19 февр.

[26] В кн.: Режиссер, учитель, друг, с. 249.

[27] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 428, л. 14.

[28] *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы. М., ГИХЛ, 1935, с. 103.

[29] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 428, л. 14.

[30] *Третьяков С.* «Мой друг». — «Правда», 1932, 12 дек.

[31] *Погодин Н.* М. Бабанова. — «Сов. искусство», 1933, 14 февр.

[32] См.: «Театр и драматургия», 1933, № 6, с. 29.

[33] «Правда», 1932, 12 дек.

[34] «Театральный альманах», кн. 2 (4), М., ВТО, 1946, с. 5.

[35] *Алперс Б.* Театральные очерки, т. 1, с. 297.

[36] *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы, с. 411.

[37] «Театр и драматургия», 1933, № 8, с. 48.

[38] «Сов. искусство», 1933, 14 февр.

[39] Московский Театр Революции, с. 208.

[40] Там же, с. 169.

[41] Там же, с. 149, 153.

[42] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 15, л. 12.

[43] Там же, л. 91.

[44] Там же.

[45] Из личного архива М. И. Бабановой.

[46] Из личного архива М. И. Бабановой.

[47] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 125, л. 31 об.

[48] См.: План работы по соцбытсектору на декабрь месяц 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 19, л. 68.

[49] *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы, с. 35—36

[50] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 20. Беседа об образах «Ромео и Джульетты» 20 июня 1933 г.

[51] ЦГАЛИ, ф. 1640, оп. 1, д. 10, л. 15; письмо от 24 марта 1934 г.

[52] Из личного архива М. И. Бабановой.

[53] ЦГАЛИ, ф. 1640, оп. 1, д. 10, л. 21.

[54] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 125, л. 46 об.

[55] *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы, с. 413—414.

[56] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 125, л. 42.

[57] Там же, л. 46.

[58] Там же.

[59] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 106, л. 54.

[60] «Театральная жизнь», 1972, № 21, с. 13.

[61] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 20, л. 2.

[62] Там же.

[63] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 169, л. 37.

[64] *Попов А.* Воспоминания и размышления о театре, с. 198—199.

[65] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 106, л. 116.

[66] Там же, л. 132.

[67] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 915, л. 3—4.

[68] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 106, л. 11.

[69] *Попов А.* Воспоминания и размышления о театре, с. 219—220.

[70] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 915, л. 9—10.

[71] *Астангов М.* А. Д. Попов и другие. — В кн.: Режиссер, учитель, друг, с. 243—244.

[72] *Бачелис И.* «Ромео и Джульетта». — «Комс. правда», 1935, 20 мая.

[73] *Уриэль* [Литовский О.]. «Ромео и Джульетта». — «Сов. искусство», 1935, 17 мая.

[74] «Рабочий и театр», 1935, № 19, с. 7—8.

[75] См.: *Юзовский Ю.* Джульетта. — «Лит. газ.», 1935, 24 июня; «Ромео и Джульетта», Шекспир, Театр Революции. — В кн.: *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы, с. 374—428.

[76] *Юзовский Ю.* Спектакли и пьесы, с. 408—412.

[77] Там же, с. 418, 420—421.

[78] Там же, с. 426.

[79] Из личного архива М. И. Бабановой.

[80] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 508, л. 2.

Глава V
Три этюда о любви

[1] «Сов. искусство», 1937, 23 окт.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 139, л. 1.

[3] *Петров Н.* 50 и 500. М., ВТО, 1960, с. 450—451.

[4] Московский Театр Революции, с. 151.

[5] *Алперс Б.* Театральные очерки, т. 1. с. 306.

[6] Там же, с. 276.

[7] *Попов А.* Воспоминания и размышления о театре, с. 222.

[8] ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 10, д. 21, л. 19—21.

[9] «Сов. искусство», 1939, 27 апр.

[10] Спор о «Тане». — «Сов. искусство», 1939, 27 апр.

[11] Там же.

[12] *Захаржевская Р.* Проблема театрального костюма. — «Театр», 1970, № 4, с. 163.

[13] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 125, л. 7а.

[14] Там же, л. 7.

[15] *Иофьев М.* Профили искусства. М., «Искусство», 1965, с. 16—17.

[16] ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 10, д. 21, л. 30.

[17] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 142, л. 13—14.

[18] *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И.* Амплуа актера, с. 6.

[19] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 144, л. 62—66.

[20] «Веч. Москва», 1940, 18 дек.

[21] «Сов. искусство», 1940, 22 дек.

[22] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 148, л. 14.

[23] Из личного архива М. И. Бабановой.

Глава VI
Война. В эвакуации

[1] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 148, л. 37.

[2] Там же, л. 39—42.

[3] *Гладков А.* «Давным-давно». — «Вопр. лит.», 1973, № 4, с. 187—200.

Глава VII
У Охлопкова.
Театр имени Маяковского

[1] ЦГАЛИ, ф. 2216, оп. 1, д. 154, л. 105.

[2] Там же, д. 156, л. 29, 32.

[3] Там же, л. 34.

[4] *Ьелехова Н.* Охлопков и театр улиц. М., «Искусство», 1970, с. 152, 158.

[5] Из личного архива М. И. Бабановой.

[6] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 297, л. 81. Обсуждение спектакля «Зыковы» в ИМЛИ состоялось 1 ноября 1951 г.

[7] Там же, л. 23.

[8] Там же, л. 46—47.

[9] См.: *Львов-Анохин Б.* Право мастеров. — «Сов. культура», 1955, 1 сент.

[10] Из личного архива Б. А. Львова-Анохина.

[11] *Малюгин Л.* Ожидания и поиски. — «Лит. газ.», 1956, 11 сент.

[12] *Крон А.* Тысячный спектакль. — «Лит. газ.», 1956, 9 февр.

[13] ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 375, л. 2.

[14] Там же, л. 3—6

[15] Из личного архива М. И. Бабановой.

[16] *Вишневская И.* Просчеты драматурга. — «Веч. Москва», 1958, 15 февр.

[17] *Злобина М.* В зале смеются... — «Моск. комсомолец», 1958, 1 февр.

[18] «Веч. Москва», 1959, 29 июня.

[19] Из личного архива Б. А. Львова-Анохина.

[20] Из личного архива В. Я. Вульфа.

[21] Из личного архива В. Я. Вульфа.

[22] Из личного архива В. Я. Вульфа.

[23] Из личного архива автора.

На фронтисписе — портрет М. И. Бабановой в роли Дианы работы А. В. Фонвизина (акварель)

Оглавление

3 От автора

5 Глава I
В Замоскворечье

20 Глава II
У Мейерхольда. «Новая женщина» Муся Бабанова

110 Глава III
Театр Революции. Между школами

138 Глава IV
Спектакли Попова. Мария Ивановна Бабанова и «новая женщина»

200 Глава V
Три этюда о любви

260 Глава VI
Война. В эвакуации

274 Глава VII
У Охлопкова. Театр имени Маяковского

339 Вместо эпилога

346 Примечания

Гуровская М.

Т 68 Бабанова: Легенда и биография. — М.: Искусство, 1981. — 351 с., ил., 1 л. портр.

Книга рассказывает о творческом пути замечательной советской актрисы М. И. Бабановой. На материале биографии артистки, а значит, тем или иным образом и ее партнеров, автор прослеживает основные этапы развития советского театрального искусства. Среди героев книги — Мейерхольд, В. Маяковский, Таиров, Завадский, Охлопков, Акимов, Шостакович, Прокофьев, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Герасимовы, Ромм, Юткевич, Козинцев, Трауберг, Хмелев, Москвин, Качалов, Тарханов, Яхонтов, Шверубович, Станицын, Ливанов, Марков, Берсенев, Кторов, Кедров, Бирман, Раневская, Плятт, Зускин, Михоэлс, Гоголь, Островский, Чехов, Горький, Шекспир, Шиллер, Ибсен, Шоу, Брехт, Лорка, Сент-Экзюпери, Хемингуэй, Фейхтвангер, Диккенс, Стивенсон, Лондон, Бичер-Стоу, Твен, Уэллс, Чапек, Ярослав Гашек, Ярослав Гашек, Ярослав Гаш

3748

28 =

«Искусство»