

Р. БЕНЬЯШ

---

# ПАВЕЛ МОЧАЛОВ

---

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



THE LIFE OF HENRY A. WALLACE



HENRY A. WALLACE  
1874

Р. БЕНЬЯШ

# ПАВЕЛ МОЧАЛОВ

792С

Б46

Художники серии  
М. АНИКСТ и С. БАРХИН

ПАВЕЛ МОЛДАВОВ

052048

Б  $\frac{80105-051}{025(01)-76}$  207-76

© «Искусство», 1976 г.

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды...

*А. Пушкин*

Если бы можно было сейчас увидеть его.

Не портреты,— их мало, почти неправдоподобно мало, не наберется и десяти. И кроме двух, самых поздних, поры заката, по силе пророческих, они до отчаяния невыразительны. Так, некий общий знак времени, отвлеченная формула, тщательный эстетический стереотип, вполне отвечающий вкусам тех давних жестоких лет.

Нет, не изображения, мрачновато картинные, с их ортодоксальной старательной композицией и демоническим колоритом, даже если они хранят внешнее сходство с оригиналом, позволят поближе взглядеться в него. Только он сам.

Если бы это было возможно.

Войти незаметно в московский Малый театр, в дом, арендованный некогда у его предприимчивого владельца, успевшего побывать в Европе купца Варгина, и перестроенный театральной дирекцией заново в двадцатые годы далекого девятнадцатого века.

Миновать кассу, где «серебро принимается в театре по курсу «Московских ведомостей». Пройти полутьму первого вестибюля, откуда «ливрейные не могут входить ни в ложи, ни в коридоры лож, а должны находиться там, где им будет показано», как предписывает грозно афиша. И наконец очутиться в зале.

Он в общем похож на нынешний. Чуть просторнее, правда, раскинуты первые ряды кресел, и стиснут, слегка нарушая этим пропорции, партер за ними. Все то же воздушное полукружие лож, вынесенных в то время прямо на авансцену, опоясывает весь зал. А в ложах — костюмированные. Знакомые театральные персонажи из знаменитой комедии Грибоедова или «Войны и мира». Но здесь они не герои классического спектакля, не действующие лица пьесы, а зрители. Обычные театральные завсегдатаи, знающие в лицо друг друга.

Их лучше бы обойти. Пусть «особы, имеющие билеты на кресла, благоволят не занимать других номеров, кроме выставленных на билетах», и тем более лож, абонированных заранее привилегированными. Предостережение не должно устрашать. Остается еще возможность потеснить плотный слой зрителей там, на узких

без спинок скамьях, за креслами. Важно только не пропустить начала. Сейчас он выйдет.

Уже резко прижали свет ламповщики. Их вымуштрованные движения почти синхронны. Порядок на императорской сцене блюдетя неукоснительно, фитили подкручиваются одновременно. Но все-таки чадно пахнет прогорклым маслом. Последствие экономии скуповатых и не бескорыстных чиновников.

К антракту на блондовых легких косынках декольтированных дам из общества, на лайке перчаток, на стелющихся волнистых лентах, стянутых драгоценными пряжками, оседет налет из сажи. Дымок нагара притишит сверкающую игру бриллиантов. Но это будет потом, к антракту. Пока же, только что, начинают спектакль. Дан занавес, умолкает оркестр. Не за той ли матерчатой колоннадой, наивно расписанной под готическую, он возникнет?

О его появлении непременно предупредит внезапная тишина. Беззвучная и таящая обещание пауза. Дыхание, накалившееся в до отказа переполненном зале, но стиснутое. И всеобщий озноб еще не восторга даже, его предчувствия.

Но, может быть, надо было спешить не сюда, а в Большой театр?

Напротив, на той же площади, именуемой в те времена Петровской, в красивом царственном здании, возрожденном из обгорелых руин, он играл часто и, конечно же, все торжественные спектакли и все бенефисы, чужие и собственные. Вот вычитать бы из специальной афиши «об очереди бенефисам», что такого-то января императорскими российскими актерами представлено будет в пользу актера господина Мочалова в первый раз. . . и последует название пьесы, даваемой на Большом театре. Попастъ туда и увидеть, сравнить, убедиться. . . Сравнить не с буквально запечатленным лицом на портретах, не с тем, как смогли написать его, каждый в меру своих дарований, художники, но и с тем, что о нем написали свидетели, очевидцы, исследователи.

Но, увы, это только утопия, разгулявшееся воображение, не больше.

Увидеть его нельзя. Пленка времени не возвращает ушедших. Расстояние соотносит свои законы, они изменчивы. Как все живое, а великое неживым быть не может, меняется и его загадочный облик. Он зыбок. Колеблются его контуры. Неподвижными остаются от прошлого исторические аксессуары — не люди. И еще здания.

Здание, воплотившее великоление замысла двух архитекторов, Михайлова и Бове, вознеслось над Петровской площадью сто пятьдесят лет назад. На парадном фронтоне Большого театра с тех пор остается вырубленной дата открытия: 6 января. 1825 год.

Тот самый тысяча восемьсот двадцать пятый. Он резко пере-ломил эпоху. Конечно, не потому, что оставил потомкам в дар по себе прославленную, одну из прекраснейших в мире театральных построек. Не потому, что возникали на ее сцене наряду с операми, живыми картинами и замысловатыми феериями еще и великие трагедии, игранные великими исполнителями. Но потому, что тогда же, в тот год, была поставлена не театральная, подлинная и для будущего России решающая трагедия. Она разыгралась на площади в самом центре Санкт-Петербурга спустя одиннадцать месяцев. Площадь, по странной прихоти совпадений, тоже имено-валась Петровской.

Две Петровские площади в один год заслужили бессмертие.

След от них, проведенный алмазом по вечному стеклу времени, достался истории.

Их значение несоизмеримо. Но и то, и другое событие стало эпохой.

Эпоха и сама была двойственной, она содержала в себе две эпохи: возвеличение престола и революцию; декабризм и укрепле-ние беззакония как системы; пробуждение личности, но и рост произвола не знавшей ограничений власти.

То была эпоха пророчества и немоты, поисков Неба, как писал это слово Чаадаев, с большой буквы, и нравственной капитуля-ции. Эпоха казненных и вешателей, добровольных доносчиков и мечтателей, музыки Глинки и леденящей дух барабанной дробы, под которую прогоняли сквозь строй солдат и разжалованных поэтов.

Эпоха была эпохой Пушкина и эпохой сумевшего пережить его на два десятилетия благовоспитанного жандарма на троне, императора всея Руси Николая I. Думал ли он, почитавший себя преобразователем, просвещенным монархом, верховным це-нителем муз, что войдет в историю зловещим спутником ка-мер-юнкера Пушкина и поручика Лермонтова, чьими жизнями и чинами распорядился, не учтя только, что бессмертие не в его власти.

Эпох было две, и они странным образом совмещались.

Они создавали и вытесняли одна другую. Соотношения их сдвигались во времени.

Были люди, застрявшие между ними, заблудившиеся во мгле, на ступенчатых переходах. Не все они находили границу и не у всех доставало мужества пересечь ее, сделав выбор. Будущее расставило их по местам, по своим эпохам. К какой из них отне-сен был актер Мочалов?

Был ли он вообще?

Может быть, он герой легенды?

Но похож на реального человека исполин, чародей с «фосфорическим ослепительным взглядом», который «творил около себя миры одним словом, одним дыханием». И не странно ли, что его современники, иногда беспощадно несправедливые в оценках, называли «великим воспитателем всего нашего поколения» драматического артиста, «невысокого бледного человека, с таким благородным и прекрасным лицом, осененным черными кудрями».

Можно ли доверяться этому? Ведь ни черных кудрей, ни угольно-черных глаз, так единодушно описанных очевидцами, у Мочалова не было. Как свидетельствует законнейший документ, аккуратно составленный государственными чиновниками на листе гербовой казенной бумаги и удостоверенный самим «Императорского Величества, Всемилостивейшего Государя моего действительным статским советником в звании камергера», директором императорских московских театров, глаза у Мочалова Павла, Степанова сына, «светло-карие», а волосы «темно-русые с проседью».

Проседь, конечно, могла появиться позже, а вот черный оттенок волос — едва ли.

О черных кудрях написали не зрители, видевшие актера по эту сторону занавеса, из зала, по люди, знавшие его близко и за пределами сцены, годами с ним связанные. Они же писали о том, как таинственно преображалась порой его фигура. Как исчезал на глазах куда-то «обыкновенный рост», а взамен выступало явление, названное Белинским «страшным». «При фантастическом блеске театрального освещения» оно «отделялось от земли, росло и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены и колебалось на нем как злое привидение».

Но о смертном не пишут так. Реальные люди не вырастают до исполинских размеров призрака, как герои легенд и мифов. В действительности меняется не объем человека, но объем зренья. Смещается против воли масштаб предметов. «Души прекрасные порывы» обращены к гигантам. Разбуженное воображение само создает их. Недаром искусство Мочалова «жгло огнем молний» и поражало «гальваническими ударами». Зал в них нуждался.

На героях Мочалова было выжжено клеймо гибели. Роковая отмеченность судеб завораживала людей, чьи мечтанья обычно венчались не золотым руном и не лаврами, но каторгой и Сибирью. Их пафос недаром искал преувеличений и творил мифы.

Трезвое поколение, шедшее им на смену, сметало мифы. Посмеиваясь скептически, оно перечеркивало роль подвигов, особенно не вещественных, нравственных, и сдувало их с сурового холста жизни легко, как миражи.

Развеялся дым легенд, и остался безжизненной тенью века недавний его герой, русский трагик Мочалов.



Одни эпохи его низвергали вовсе. Другие с энергией воскресали, но подрисовывая черты под свое время. На резкий и без того мрачноватый профиль накладывался порой inferнальный грим Мефистофеля. Но возникал рядом и нимб святого. Его превращали в богатыря из народных сказок и в байроническую фигуру разочарованного мечтателя; в последовательного искателя истины и в Печорина. Из пепла он восставал то священным мстителем, то неусыпным, не знающим отступлений борцом за правду.

Ни тем, ни другим он не был, как, вероятно, не мог быть ни по характеру, ни по жизненным связям, ни по душевному строю Печориним. Скорей он был Дмитрием Карамазовым русской сцены, родившимся до того, как в великую русскую литературу впервые пришло историческое понятие «карамазовщина».

Он сам был частью истории, сокровенной частью России. Он был русским художником, неспособным себя исказить ни в угоду казенным милостям, ни из страха отстать от эпохи, быть ею обогнанным, обойденным. Эпоха швыряла его, ломала, крушила, в конце концов под напором безжалостных вихрей времени он пал, но остался актером века, мятежным гением века с его потаенной бездной.

Свободы сеятель пустынный, он вышел рано, до звезды...

Если б зажглась звезда над трагическими безднами его перепутанной жизни.

Если бы вспыхнуло вновь сейчас огненное свечение его славы.

Если бы было дано, всматриваясь в ушедшие дали, сквозь зеркальные отражения прошлого увидеть его сегодня.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Быть худу, быть бедам... Но  
сокрушайся сердце,  
Когда язык мой говорить не смеет!..

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Его разбудил звон заутрешь.

Звонили со всех сторон: в Воздвиженье, и почти рядом, у Бориса и Глеба, и подалее, в Большом Вознесении, в огромной высокой церкви у Никитских ворот.

Он отнер ставни, но вместо света надвинулся на него мгlistый тяжелый сумрак. Плыл мимо в сыром тумане Крестовоздвиженский переулок. Четыре дома налево, пять справа и столько же через узкую, всю в буграх мостовую напротив — вот вся топография переулка, обрезанного горой Воздвиженки. Это он за три месяца вытвердил, хотя проходил не глядя, а чаще проезжал на извозчике, либо в неуклюжей театральной карете, побитой, с трудом пробиравшейся по сдавленному постройками переулку.

Сейчас переулок не различался. Плыла мимо спрессованная сплошная туча, и плыл вместе с ней, без опоры, по неведомому назначенью, в ноябрьской глухой тьме он сам.

Его качнуло, откинуло от окна назад, в комнату.

Здесь все было случайное и чужое. Стояла по стенкам мебель, но он не мог к ней привыкнуть. Мешала заставленная фарфором консоль с надтреснутым зеркалом. Угрожал всей пузатой громоздкостью накренившийся косо шкаф. Загораживал угол — или это ему казалось? — раздвижной стол с аляповатыми инкрустациями. С дивана свисали на пол одеяло и простыни.

Спать было неудобно. Высокая жесткая спинка таила стужу. И голова западала вместе с пуховой подушкой в витое отверстие закругленного подлокотника.

Считалось, что после водворения в дом он спит в спальне. Там висилась колоссальная, чуть не в две трети комнаты, крепкого красного дерева супружеская кровать на тумбах. Ее купили в надежде на его возвращение, не пожалев денег, обычно учитываемых с ненавистной ему скрупулезнейшей бережливостью. Он знал, что в ранние утренние часы домашние, теща и тестя, стараются выследить, из какой двери он вышел и был ли в спальне. По-своему даже естественная забота родителей о благополучии их единственной дочери в нем вызывала брезгливость. Когда он думал, что там, в душной, пахнувшей едко помадами и угаром комнате, рядом с мягким и розоватым, как лососина в трактире Печ-

кина, чужим телом, закреплено теперь за ним навсегда законное место, его мутило.

Бежать бы, бежать отсюда . . . Но бежать было поздно и некуда, да он и не смог бы. Здесь, за крошечной осенней топью, был его город, его, с ним неразлучная публика, его театр, его торжество и его голгофа. Без них всякий смысл теряла жизнь. И все равно вечером предстояло играть спектакль. Об этом уже возвещала афиша.

Афиша висела скромно, узенькая и тусклая, серо-зеленоватого цвета. Под черной виньеткой с замысловатой небольшой лирой в центре шел текст, извещавший, что на Малом театре «не в счет абонементов представлена будет Железная маска, драма в 5 действиях, в коей будут играть роли: Юлия г. Мочалов. . .» и перечень остальных участников. А после, слегка измененным шрифтом добавлено, что «за оной последует: Ярмарка в Бердичеве или завербованный жид, разнохарактерный комический пантомимный дивертисман». . .

В дивертисмане он в этот раз не участвовал, хватало с него «Железной маски», пагромаждения ужасов с косноязычным высокопарным текстом, претенциозной ремесленной переделки с ремесленного оригинала. А на «разнохарактерный пантомимный дивертисман» стала теперь похожа вся его искалеченная внезапно жизнь.

Внезапно ли? Разве тогда, в сентябре, началось все это?

Тогда, в сущности, наступила развязка. На него, как на волка, травимого гончей стаей, накинули ловко петлю и затянули ее тугим узлом, не дав опомниться.

Опасность подкрадывалась и раньше, неуловимо правда, по с роковой неминуемостью. Он чувствовал — не рассудком, а кожей, она откликнулась первой, всегда до того, как он мог осмыслить, — что подступало кругом несчастье. Тогда в предосеннем недвижном воздухе скапливался проржавленный дух неволи. И сквозь угар коронационных празднеств, в которых он, первый трагик московской сцены, участвовал на правах статиста, просачивались гнетущие запахи смерти. Чужой, с ним никак не соприкасавшийся, но при этом странным образом настаивающий и его, несмотря на его несвязанность и для всех безусловную непричастность.

Пять виселиц, возведенных на кронверке Петропавловской крепости вслед за конфирмацией приговора, прочертили жесткий срез времени. Хоронили с пятью повешенными век вольнолюбия и надежд. Репрессии не задевали звезду драматической труппы императорского театра. Его путь не совпадал и не перекрещивался с путем нарушителей государственной тишины. Он был

защищен отдаленностью интересов и скромным чином артиста и обособленностью профессии. Расплата присуждена была обреченным мечтателям, странным фантастам. Но петербургская ночь на тринадцатое июля оказалась фатальной. Предгрозовая, удушливая, она распростерлась над всей Россией.

На смену опасной мистике призрачных белых ночей шел сумрак.

В жидком пепельном свете короткого промежутка от вечера до грядущего утра с блудливой поспешностью вешали декабристов чиновные холуи, обеспечившие себе дальнейшую карьеру участием в казни.

«...Все совершилось тихо и в порядке, — докладывал аккуратно матери молодой царь, — ...поблагодарим провидение, что оно спасло нашу дорогую родину», — добавлял он коротко.

Родина и порядок спасались кровью, средством самым проверенным и надежным. Но тень пяти виселиц разрасталась и преследовала спасенных.

Может быть, все началось тогда? Но тогда он не думал о скользкой угрозе страха и о том, почему все объята таинственной немотой, не нарушенной ни откровенным вопросом, ни стоном сочувствия. Заговорщиков наказали. К этой теме не возвращались. Театр она как бы не затрагивала.

Так, может быть, началось не тогда, много раньше, в чаду триумфов, когда он еще ощущал себя победителем, не знал страха и в сияющем свете славы считал себя равным своим героям?

Героев порой побеждали, заманивали в ловушку обманом, предательски убивали в спину, к этому он привык. Но сами они не сдавались, не отступали, в любом случае предпочитая смерть комиссу.

Измена для них исключалась, подчинение силе или насилию приравнивалось к бесчестью. Чем круче были препятствия, тем решительнее герои сражались с ними. Бесстрашие их ввергало в единоборство, влекло к подвигам.

Исполнитель делил их порывы. Он вверялся их правоте всецело. Их нормы нравственности он принимал как законы. Он жил с бессознательным ощущением неотличимости от своих персонажей.

Из них ни один не стерпел бы вторжения государственной власти в интимную сферу чувств, в то, что названо личной жизнью. Он сдался.

И то, что он мог стерпеть, мог сдаться, терзало его острее и невыносимее, чем сама утрата.

За ним пришли на рассвете, как за преступником.

При всей потребности оправдаться, он не мог обмануть себя и сказать, что его застали врасплох.

О том, что его уведут квартальные, он не догадывался. Но что прощанье, которым они же распорядились, предрешиено, он чувствовал.

С тех пор как его любовь и его отношения с бывшей женой и пылешней рассматривались на уровне императорской канцелярии, надо было понять, что иной исход, кроме самого драматичного, невозможен. Но он надеялся, падеялся вопреки смыслу, гоня предчувствия. Как все слабовольные люди, он верил в случай и в то, что правда сильнее реальности, и что его в конце концов поймут и рассудят по справедливости. Он верил эгоистически, с детским прекраснородушием и детским упорством. И потому, что ему до сих пор везло, и потому, что не мог допустить, что жестокость его коснется.

Прошение, поданное на высочайшее имя тестем, Иваном Артамоновичем Баженовым, сразило его не угрозой даже — он не подозревал о ее серьезности, — а нелепостью. Он знал про себя и знал твердо, что все притязания бывших законных родственников абсурдны. Формальные основания для него цены не имели, по высшему счету, истинному, он был правым и думал, что эта его правота понятна каждому. Мог ли он знать тогда, что в систему автоматического порядка, в систему новейшей, предписанной, выставленной напоказ добродетельности и подконтрольного, пусть фиктивного, благоденствия подданных как условия благоденствия государства, уже включена и его история, внесена его собственная семейная драма.

Он был, оказалось, не сам по себе и не Павел Мочалов просто, а казенный артист при дирекции государственных казенных театров. Это слово казенный, при нем появившееся впервые, уже перевесило ощутимо смысл понятия частный. Казенное теперь стало важней, чем частное. И семья перестала быть частной.

Семье приличествовала стабильность, коль скоро она становилась уже не семьей только, но государственным механизмом в миниатюре. А государство ни в чем не должно было допускать произвола. Ведь произвол поселил в беспокойных умах оппозицию, оппозиция привела к бунту, бунт вылился в вооруженное столкновение на площади.

С бунтарством расправились своевременно. Последнее либеральное заблуждение о неприкосновенности личности следовало рассеять, искоренить, и чем откровенней, тем лучше. В благоустроенном государстве шатания личности не предусмотрены. Соблазны границы нравственной опасны не менее, чем соблазны

границ отечественных, тут пресечение неизбежно и даже наверняка спасительно.

Пусть долг, выполненный в семье, еще не являлся гарантией верности долгу общественному, недаром же среди самых ярких бунтовщиков попадались и образцовые семьянины. Но все же отсутствие регулярности в частной жизни не соответствовало расчерченности порядка общего. Об этой зависимости стоило иногда напомнить.

Мочалов был на виду, делал много предосудительного и нуждался в остратке. Свободу, с которой он вел себя, заслониаясь сценическими успехами, следовало непременно урезать. Отеческая рука правительства избрала его для публичного, паидательного удара. К тому же высокое попечительство, оказанное покинутой женщине, это ли не пример неустанной заботы о благе поданных?

Его интересы не обсуждались. Его участь была решена без его участия. Он не ждал этого.

Он, если и был виновен, то только до дня, пока длил ошибку. Их брак с Натальей Баженовой все равно рассыпался, сам собой, сразу. Он разрубил то, что уже не существовало, и со всех снял обузу. Освобождаясь, он и освобождал, потому что обоих опутывала густая сеть лжи и взаимного неуважения. Наташа была несчастлива — он видел это. Но он и не мог принести ей счастья. Она тянулась к покою, к ленивой ровности, его песло из одной бездны в другую.

Она не любила его, и едва ли он сам, какой есть, был ей нужен. Ее раздражало его несходство с другими, порывистость, как будто его гнала и гнала куда-то неутоляемая, вихревая стихия. Стихия всегда застилала от него логику и брала верх над ней.

Наташе бы без него, несомненно, жилось покойней, но при том, чтобы были соблюдены приличия. Тревожило не его отсутствие — он утомлял ее до болезни, — но то, что он пренебрег правилами, раз навсегда установленными и, по ее пониманию, незыблемыми. Узвлено было ее тщеславие, единственное живое чувство, доступное заплывающей равнодушием, сонной душе, — он с ней не посчитался. Он не довольствовался свободой, прилично прикрытой браком, как делали многие и весьма почтенные люди. Он требовал для беспутства гласности, это было уж слишком. Он бросил вызов, ушел в другую семью открыто и должен был поплатиться. Надежда воздать виноватому по грехам его совпала с намерением правительства все вернуть на круги своя, все расчислить. Высокие помыслы шли навстречу вынашиваемым в семье Баженовых планам мцення.

Он только хотел снять с души оковы, пытался остаться самим собой, но это-то и рождало неудовольствие. Независимость содержания невольно враждебность строю. В стране, где всегда выбор был заменен назначением, артист Мочалов хотел предъявить права на свободу душевной жизни. Его права не имели ценности, не то что права на законность брака, предъявленные в удачный момент женой. Он не хотел добровольно принять их? Его припудили. За этим дело не стало.

Он еще пробовал объяснить что-то, распутать, но сферы, решавшие за него вопрос его жизни, остались недостижимыми, его там не приняли, не затруднив себя поисками причины. Зато вызвали и резко предупредили ту женщину, которую он считал, потому что так было в действительности, законной своей женой. Ей недвусмысленно, вместе с девочкой — у них уже была дочь, — угрожали ссылкой, чуть-чуть не каторгой.

Испуганная, особенно за него конечно, — о нем она думала не престанно, не о себе, — раздавленная значительностью вызвавшего ее лица и всем устрашающим великолепием обстановки допроса, она не сопротивлялась. Она под нажимом дала обещание все, чего от нее потребовали, исполнить. Но дело было не в ней. Главным действующим лицом этой умелой, внушительной постановки был все же он, и за ним оставалось решающее последнее слово. Поэтому, видимо, совесть болезненными толчками опять и опять возвращала его к той ночи.

Они не спали, как все последнее время, но не зажгли свеч.

Полутьма все предметы преобразила. Отягощенные ягодами, чернели в окне, как крест, ветки зрелой рябины. Недопитое вино в стакане тоже казалось черным. Раздваивалась и удлинялась зыбкая полосатая тень уличного столба. Тоскливая тишина сторожила их, и только во всем безмятежном неведении своих трех лет легко, легко что-то шептала во сне невнятное дочь Дуня. Но тишину настигли увесистые шаги квартальных. Шаги падали каменно, ровно, предупреждающе, шаги прямо вели к их двери.

Дверь стояла незапертой, словно уже ждала. Расставание совершилось при двух квартальных.

Квартальные много раз были биты. Они боялись панически своего начальства, офицера из младших чинов, и страх вымещали обычно на арестантах. Но этот в число арестантов не попадал, и даже привычный, действующий наверняка окрик пришлось сдерживать. Этого надо было доставить не в свой квартал, а по адресу, в частный дом к мещанину, купцу Баженову. Поручение было совсем особое и по каким-то причинам важное. Понимая его ответственность, низшие исполнители полицейской власти, па всякий случай, спешили.

Прощались почти безмолвно. Присутствие безотлучных свидетелей парализовало. Но еще больше мешала нестерпимость поверженности, невыносимое для живой души непротивление унижительной процедуре.

Они стояли еще вдвоем, рядом, но расстояние в сотни непроходимых верст уже раскидало их друг от друга. Между ними во всей своей наготе встала пропасть постыдного расставания.

Он мог бы не подчиниться и ждать последствий, на виселицу за это бы не отправили.

Он мог бы убедить Пелагею, она была ему предана благоговейно. Она, единственная, никогда от него ничего не требовала, не потому ли он и не изменял ей?

Он мог склонить ее на отъезд в дальний город и позже соединиться с ней и открыть там театр — везде, где есть люди, найдутся зрители.

А мог сказать то примерно, что сказал в ту же осень, спустя три месяца, накануне отъезда Марии Волконской в каторгу, к мужу, поэт Пушкин. Тот сказал ей:

— ...Я отправляюсь на места, перееду через Урал, проеду дальше и приду просить у вас убежища в Нерчинских рудниках...

Но идти в Нерчинск, в каторгу Мочалову было не из чего и не с чем.

Он жил на другой орбите, совсем от того отдельной, в иной жизненной сфере. И знал, что театр бы не открыл, даже если бы позволили, хотя не позволили бы паверно, он для этого не годился, а мог только играть в театре и без этого никакой другой жизни для него не могло быть. Потому он и сдался, теперь уж бесповоротно.

Они шли по Москве трое, он и квартальные по бокам. На опустелой Покровке никто не встретился. Едва только вставал рассвет, четкий, безоблачный, но уже зябкий, предвестник осени. Молчали знакомые успокаивающие обычно колокола, их час не пробил. К Ильинским воротам подъехал нехотя первый извозчик. Взглянул издали с любопытством на странную тройцу, одетого барином хмурого беглеца и ведущих его куда-то квартальных, — уж не из этих ли? — перекрестился и повернул к извозчицей бирже, к Большой Лубянке. А они шли и шли пешком к незнакомому ему дому, к благоустроенной его каторге.

Спустились на огороженную канатами Петровскую площадь, прошли по ее безлюдной пустыне дальше, миновали Охотный и рытвины Моховой и вышли к Воздвиженке. Нужный им переулочек был тут же.

Сюда он еще не входил ни разу. Ушел он из квартиры Мочаловых на Поварской, рядом с Большой Молчановкой, вблизи



Нузы, где жил до жепитьбы и куда перевез после свадьбы свою жену. Наташа осталась тогда с его родными, но после смерти ребенка вернулась в отцовский дом. Теперь дом этот, куда его водворяли силой, должен был стать и его домом. Туда его поселяли по высочайшему указанию. Тут должна была продолжаться его жизнь.

В те дни мало кто поселялся сам, по своей воле.

Тогда, в середине июля 1826 года, переселили с земли совсем в небытие выдающихся по уму и обширному образованию и таланту известнейших молодых людей, идеологов декабризма. Их судили и приговорили к смерти через повешение за то, что они осмелились думать не о своей пользе, что одобрялось и поощрялось сверху, но о благе преобразований в России и об отмене постыдного для своей родины рабства.

Тогда наступило и долго еще продолжалось повальное переселение остальных участников заговора или тех, кто подозревался в нем, из крепостных казематов и ям, где вивовные содержались во время следствия, кого в каторгу, кого в голые, вымерзшие места, в вечную ссылку. Всех сообразно их преступлениям против власти.

Переселяли не только действительных членов тайного общества, мятежников, вынужденных, иногда против воли, взять пистолет в руки и выйти на площадь, потому что иного выхода для них не было и они шли по необходимости, с обреченностью побужденных.

Переселяли за ними вслед и сочувствующих, и тех, кто дружил с ними. Переселяли на край земли, за пределы жизни и просто верующих в преимущества человечности над тиранией.

Тогда, в том же самом конце июля, по личному соизволению государя, переселяли из тесных учебных аудиторий в Бутырский пехотный полк студента словесного отделения Московского университета и юного сочинителя с неуютным образом мыслей Александра Полежаева. Казарма, конечно, куда более, чем университет, соответствовала приказу неусыпно «иметь его под самым строгим надзором и о поведении его ежемесячно доносить начальнику главного штаба его величества».

С этого, пока первого шага началось под высоким присмотром постепенное и последовательное, по ступеньке все вниз и вниз, переселение начинающего поэта Полежаева в смертники.

Тогда уже решено было почетное и заведомо гибельное переселение в покоренную, выжидающую с затаенным коварством мести Персию блистательного дипломата и опасного автора, грустного комедиографа Александра Грибоедова.

Тогда, в первые дни сентября, в сопровождении парочного фельдъегеря переселялся на быстрых перекладных из Михайловского в Москву, по вызову самого императора, Александр Пушкин.

Чуть раньше он в приступе бешеного отчаяния написал не дошедшее прямо до адресата, но вряд ли оставшееся от него тайным письмо Адеркасу, тогдашнему Псковскому губернатору. Ссылаясь на совершенно, видимо, невыносимую для него, хотя и «простительную мнительность» отца, раздраженную обстоятельствами, Пушкин с вызовом предлагал «для его спокойствия и своего собственного просить его императорское величество, да соизволит меня перевести в одну из своих крепостей». Последняя, наиболее дерзкая, строчка в тексте была подчеркнута.

Письму не вняли. Тогда и в крепость переселяли по назначению.

Но уже первого ноября, после полуторамесячного идиллического знакомства с вступившим на царствование молодым самодержцем, почти ровесником Пушкина, поэт вновь переселялся в Михайловское, где томился перед тем в заточении два года.

Несмотря на обласканность и выказываемое ему недвусмысленно милостивое покровительство, Пушкин уезжал с неприятным чувством. Покидая Москву, не остывшую от сопутствовавших венчаний на престол торжеств, он писал с едкой горечью: «...я еду похоронить себя в деревне... уезжаю со смертью в душе...»

Тогда же переселялся в Крестовоздвиженский и тоже со смертью в душе Мочалов.

Переломилась заодно с веком и его жизнь.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Какая-то Гекуба!

Что ж ему Гекуба?

Зачем он делит слезы, чувства с нею?

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

В актеры он был предназначен с детства.

Его «приписали» к театру, как записывали еще недавно при рождении в юнкера и гвардейцы сыновей знатных дворянских фамилий.

Профессию он получил по наследству. Предполагалось, что это так же естественно, как наследование земельных угодий и живых душ.

Родители, оба актеры, вступали в брак крепостными. Сын начинал жизнь вольным. Позднее, став взрослым, он придавал этому особенное значение.

Почитая и любя Щепкина, как никого другого в театре, он считал втайне, что для великого его партнера тридцать лет крепостной зависимости не прошли даром, оставив незаживавшую душевную трещину.

Он сам был великим, и сознавал это, и в горделивой уединенности властного своего призвания внутреннюю свободу, дарованную природой гения, соединял с мнившейся независимостью его человеческого достоинства.

Он родился в первый год нового девятнадцатого века, в тысяча восьмисотом, третьего ноября, на холмистой и затопленной чуть не по окна осенней жижей небольшой улочке Воронцово поле. Дом принадлежал тайному советнику, действительному камергеру и командору Николаю Николаевичу Демидову. Степан Федорович Мочалов значился у него в дворовых людях. Вместе с женой Авдотьей Ивановной, старшей дочкой Марией и родившимися подряд сыновьями — Павлом, Платоном, Василием он был отнесен «по пятой ревизии Московской губернии Богородского уезда при селе Сергеевском». Документ этот, единственная охранная грамота семьи Мочаловых, в тысяча восемьсот шестом году открыл послужной список Мочаловых, перекочевав в только что созданную в Москве, по примеру столицы, дирекцию императорских театров.

Но уже за три года до этого лучшие исполнители частных крепостных трупп, очень распространенных и в Москве популярных, были собраны при Московском воспитательном доме под управлением князя Волконского.

На домашнем театре Степана Степановича Апраксина выделялся прекрасный тенор Булахов. Волконский привлек его. У Петра Александровича Позднякова, в Большой Никитской, отличной труппой ведал уже известный актер Сила Николаевич Сандунов, его имя произносили с почтительностью. Труппа Столыпина, наиболее профессиональная, составила основное зерно театра. Из Демидовского театра пришел с несколькими другими Степан Мочалов.

Постепенно перед фамилиями актрис и актеров, игравших теперь на порядочно оборудованном Петровском театре — его еще называли театром Медокса, по имени арендатора, — стала все чаще ставиться важная буква «г». Она означала, что исполнитель выкуплен от хозяина и из прежнего крепостного звания переведен в казенную службу, то есть, в зависимости от пола, имеет право именоваться отныне госпожой или господином.

Еще в январе 1805 года мемуарист Жихарев вписал в свой «Дневник студента», что «последние из крепостных людей», актеров, «когда они зашибаются», что случается, по словам Жихарева, передко, тотчас получают «особенный выговор», господам, даже таким незначительным, как артисты, уже не положенный. Перечисляя фамилии «последних из крепостных людей», Жихарев замечает: «Однако ж носятся слухи, что русский театр присоединится к театральной дирекции, от которой назначится особый директор, и что все эти не-господа приобретутся в принадлежность дирекции, с присвоением им буквы Г.» Тут Жихарев восклицает с жаром: «Дай бог! Нет сомнения, что казенное управление исправит теперешнюю неурядицу и обратит внимание на некоторые отличные таланты, не имеющие покамест никакой будущности».

На следующий день, 29 января, не дожидаясь, пока «казенное управление обратит внимание на некоторые таланты», Жихарев сам отмечает, что Мочалов — Иван-царевич в пьесе-опере того же названия «хоть куда, играл и пел очень порядочно». Но вслед за тем автор непредназначенной для посторонних рецензии многозначительно добавляет: «Разумеется, Уваров был бы превосходнее Мочалова во всех отношениях, но как быть!»

Смысл высказанного обиняком сожаления прозрачен. Уваров назван был перед тем в числе «последних, оставшихся крепостными актеров». Играть он в тот день не мог по причине уже упомянутого «выговора особенного рода». Степану Мочалову этот выговор не грозил. Он был выкуплен раньше.

Когда маленький Павел Мочалов впервые вошел в театр, имя его отца уже было защищено долгожданной прибавкой «г». Он, а следовательно, и его сын, стали теперь по закону господами Мочаловыми.

Мочалову-сыну было четыре месяца, когда внезапно переменялся ход русской жизни.

В Михайловском замке, со всех сторон обнесенном неприступными рвами и охраняемом самым надежным конвоем из императорской гвардии, в ночь с 11 на 12 марта задушен был в своей спальне Павел I, полубезумный деспот, от чьих капризов и мании подозрительности целиком зависели пятьдесят два месяца судьбы России.

Его хоронили со всеми почестями и отпевали, согласно чину, по высшему рангу в большом соборе, в Петропавловской крепости. В стране был объявлен траур. Заодно с изуродованным тщедушным телом царя, не успевшего почтить в бозе естественным способом, погребли и одну из эпох бесправия, разгулявшегося тиранства.

Обряд совершался чинно. Причины смерти лейб-медика объяснили научно. Когда опускали в склеп набальзамированный и подрумяненный труп монарха, вчерашние фавориты почувствовали себя обездоленными. Под ними вдруг зашпательнулась почва. Закапывали с останками самодержца особые их права, их личные честолюбивые планы. Таким образом, не обошлось на похоронах без искренних плакальчиков. Но, впрочем, сочувствие было не безопасным, оно могло вызвать неодобрение. Общее настроение явно определялось надеждами, упованиями на благодетельные реформы.

Сменивший на троне отца, Александр I пошел навстречу надеждам.

Еще цесаревичем он выказывал беспокойство о положении в государстве. Он писал доверительно своему confidentу, что «в наших делах господствует неимоверный беспорядок; грабят со всех сторон; все части управляются дурно; порядок, кажется, изгнан отовсюду, а империя, несмотря на то, стремится к расширению своих пределов. При таком ходе вещей возможно ли одному человеку управлять государством, а тем более исправить укоренившиеся в нем злоупотребления?»

Тем не менее, принимая власть в свои руки, он начал с прекрасной попытки «исправить злоупотребления».

Не медля, уже в канун похорон отца, Александр амнистирует сто пятьдесят шесть опальных. Общественное значение происшедшего подчеркнуто тем, что в число реабилитированных попадают отечественный герой Ермолов и писатель Радищев.

За этим следуют вскоре, фактически через несколько дней, новые акты помилования и возвращения осужденных. В течение первого месяца новой власти один за другим издаются указы, предоставляющие свободу на выезд и въезд в Россию, на вольный

ввоз, без каких бы то ни было оговорок, книг разного содержания из Европы, даются права на открытие типографий частными лицами.

По прошествии полугода, в конце сентября, в поле зрения императора попадают и условия судопроизводства, и условия содержания заключенных. Специальным приказом его величества отменяется издавна принятая на Руси практика всевозможных «пристрастных допросов», запрещается даже упоминание слова «пытка», а не то чтобы ее применение.

До искусства реформы пока прямым образом не доходят. Оно только начинает едва-едва, осторожно набирать воздух. Театр живет как бы независимо от волн смелых указов. Мочалов-старший к ним интереса не проявляет. А тем временем в судьбах его и его потомков уже происходит переворот. Возникает в его бумагах, а без бумаги русский человек недействителен, эпическая и лапидарная строчка, всего из четырех слов, но каких значительных: «Отпущен вечно на волю».

Мочалов-младший пока о значении этой строчки еще не подзревает.

Дух перемен до младенческого уха не долетает. Ребенок не ведает о зигзагах истории, о таинственной предначертанности судьбы, о грядущих прозрениях его гениальных сверстников.

Еще не написаны удивительные стихи, знамение века:

Мы ждем с томленьем упованья  
Минуты вольности святой,  
Как ждет любовник молодой  
Минуты верного свиданья. . .

Их автор, смуглый курчавый мальчик, родившийся годом раньше Мочалова и сравнительно от него близко, тоже у Язузы, по по эту сторону моста, против стройного здания Головицкого дворца, еще только начинает легко говорить по-французски. Своих родовитых родственников он пугает размахом воображения в детских играх.

Как все дети, играет в детские игры на своем Воронцовом поле Мочалов, но резвость ему несвойственна. Он выделяется послушанием даже в доме, где соблюдают обычаи домостроя и чтут покорность. Ребячьим шалостям он готов предпочесть молчаливость уединения. Но за его кротостью затаена недоступность. Мечтательность охраняет его от суровой будничности, но вряд ли она объяснима домашними неурядицами и бегством от тягот быта.

И то, и другое он склонен потом сгустить. И без того мрачноватый колорит первых жизненных впечатлений он, вероятно, в воспоминаниях позже усиливает. Не для того, чтобы вызвать жалость, напротив, он слишком горд для этого, но для того, чтобы

объяснить самому себе причудливые драматические контрасты собственной жизни.

В одном из писем он вспомнит: «Я так много в жизни своей видел горя! Когда мы были ребятишками, наш отец не мог купить нам теплой одежды, и мы две зимы не выходили погулять и кататься на салазках».

Воспоминание даже спустя много лет заливало обидой. Но «теплой одежды» если у детей не было, то скорее всего случайно. Мать, правда, в театре уже не работала. В списках персонала она, во всяком случае, не числится. Но жалованье Степана Мочалова было по тем временам не таким уж ничтожно малым. Он получал от дирекции до полутора тысяч серебром в год и дополнительно содержание на квартиру и отопление. Сравнительно с тем, что уже в первые годы службы стал получать сын, это было немного, но на скромный достаток семьи, при аккуратной жизни, вполне хватало бы.

По списку цен 1805—1806 годов пуд пшеничной муки в Москве стоил 1 рубль 20 копеек, а гречневой крупы 1 рубль 10 копеек. Коровье масло, да еще «лучшее», продавалось по 11 рублей пуд, а говядина, тоже «лучшая», по 5 рублей 50 копеек. Корова «порядочная» оценивалась в 20 рублей и в 4 рубля теленок. Даже при том, что сахар был дорог — 11 рублей пуд, питание не составляло проблемы, а цена дров — 6 рублей за сажень березовых — в бюджет не включалась, коль скоро на свечи и отопление деньги полагались отдельно. Дороже, правда, обходилась одежда. На одну пару сапог достаточной «доброты и качества» тратилось 3 рубля и столько же приблизительно стоила круглая шляпа. Но эти траты, даже при шестерых членах семьи, не превышали жалованья. Хватало его и на оплату учителей, дешевых конечно, но понимаемых к детям, как того требовала необходимость. Тревожную шаткость бюджета рождали и не заботы о будущем. Пожизненный пенсион артистам, служившим в казенных театрах, равнялся их жалованью и выплачивался уже по прошествии двадцати лет службы, включая и годы работы у антрепренера Медокса. И все-таки равновесия в доме не было.

Ощущение неустойчивости вторгалось в усердно налаживаемый распорядок, в традиционный, исконно мещанский быт. Отец был его опорой и разрушителем.

Незаурядность Степана Мочалова очевидна.

Должно быть, он начинал с малого.

Известная сплывающая, с отступком пренебрежения характеристика, данная Жихаревым, едва ли случайна. Поместив его в списке имен, составлявших русскую труппу, под седьмым поряд-

ковым номером, между актером преклонных лет на ампула вертопрахов Украсовым и сомнительным первым любовником Жебелевым, по мнению Жихарева, пригодным лишь для ролей комических, летописец уничтожительно аттестует Мочалова: «Малый видный; играет везде: в трагедиях, комедиях и операх и нигде, по крайней мере, не портит».

Не имея тогда ни профессиональной актерской школы, ни сколько-нибудь воспитанного художественного вкуса, Мочалов-отец поначалу эксплуатировал природные данные. Природа была щедрa к нему.

Высокий, статный, прекрасно скроенный, он imponировал взгляду. Несовершенный, но восприимчивый слух придавал музыкальность жестковатому баритону. Эффектные позы давались ему легко, он выглядел живописно и, если не нагнетал темперамент слишком подчеркнуто, увлекал зрителей. Довольно скоро он выделился, занял место среди первых сюжетов, по свидетельству современника, «в трагедии и драме играл героев, отличался физическими свойствами и сильным выражением чувств». «Физические свойства» время облагораживало, «сильное выражение чувств» иногда умерялось опытом, роли героев, как ни были они далеки от реальной среды актера, накладывали свой отпечаток на личность.

С портрета Кипренского смотрит красивое, выразительное лицо интеллигентного человека. Пластичная сообразность линий, чуть удлинённый тонкий овал, капризная вычерченность двух дуг бровей и рта, затаившего ироничную полуулыбку, обличают натуру неординарную. И фрак, щегольски сидящий на выпрямленной фигуре, и пенистое жабо, и выложенные по моде темные бакенбарды изящны. И только рука безупречной формы — сын ее унаследовал, — с длинными, суженными миндалевидно пальцами, брошена чересчур картинно, с кокетливой, принужденной грацией, выдающей актерство. Есть, впрочем, картинность, если всматриваться внимательно, и в намеренном аристократизме позы, и в чуть загадочном, надменно самолюбивом взгляде.

Уязвимое самолюбие и тщеславие ему мешали.

Боясь недостаточности манер, обличающей низкое происхождение, Мочалов-отец иногда допускал жеманность. Пытаясь завоевать зал наверное, переигрывал, пережимал акценты. Не полагаясь на внутренний нерв и на логику поведения персонажа, безудержно тратил мускульную энергию. В откровенности театральных приемов, наивных и повторяемых чрезмерно часто, сказывалась неискусшенность. Он хотел нравиться и для достижения цели злоупотреблял средствами.

Когда его недостатки видели и критиковали, — а никто не щадил самолюбия подчиненных артистов, недавних крепостных



душ,— он считал себя оскорбленным. Заносчивость прикрывала его неуверенность, а вечный страх пудачи преследовал, компенсируя слабость защитным высокомерием, тем более тщетным, чем меньшей была его независимость.

Искательность в отношениях с высшими и смиренность перед начальством, считавшим раболепие нормой, требовали возмещения. Домашний авторитет как-то уравнивал зависимость театральную. Признание постоянно нуждалось в сочувствии, в подтверждениях со стороны.

Успех вел к эгоистическому сосредоточию на себе. Поклонники были ему нужнее, чем собеседники, и он поддерживал поклонение всеми способами, включая такие непритязательные, как угощение и попойки. Обычно щедрый, он мог, не соразмеряясь с возможностями, завалить дом под праздник гастрономическими излишествами, закупить всей семье подарки. Но мог выбросить напоказ, театрально, не думая о последствиях, последние деньги, пропить их, оставив дом без необходимого. Мать изворачивалась как могла, а дети знали, что надо терпеть и ждать, потому что отец, понимая свою вину перед ними, на них же порой вымещал ее. Мать заслоняла их от несправедливости, но отца защищала.

В обычное время отец был великодушен. Успехам сопутствовала веселая щедрость. Но стоило отвернуться удаче, как он становился неузнаваемым. Присущие ему доброта и радушие оборачивались мелочной подозрительностью. Душевная широта и приветливость уступали место придирчивости, тщеславной мнительности.

И то, и другое, но увеличенное в масштабах, приличных гению, проявлялось потом у сына. Детские впечатления не прошли даром.

Острая впечатлительность делала его замкнутым.

Но странно, замкнутость не казалась враждебной, сквозь нее просвечивала невысказанная вслух и обезоруживающая чуткость. Отъединенность не настораживала, но влекла неуловимой и обещающей содержательностью.

Ему было хорошо подле матери. Всегда погруженная в бесконечные хлопоты и заботы по дому, она, никого этим не обделив, к старшему сыну испытывала особую нежность. В его русском, широковатом, как у нее, лице, и в доверчивом, мягких, как у нее, очертаний женственном подбородке, и в продолговатых, темных, тоже как у нее, глазах мать угадывала присутствие тайны. Несбывшиеся ее надежды и вся неосуществленность актерской жизни, не давшей сразу, а потом вовсе съеденной мужем и детьми, появлявшимся на свет друг за другом, теперь почему-то связывались не с красавицей дочерью, уже привлекавшей к себе

вагилды, и не с младшими, а именно с этим мальчиком, кротким, но странным.

Судьба одарила его редкой памятью.

Едва овладев речью, еще коверкая несколько букв, он с недетским проникновением повторял за матерью длинные истовые молитвы и строчки Евангелия. Не поднимаясь с колен, неотрывно следя за мерцающим огоньком лампы, оп ребячьим звенящим голосом, странно не сопрягавшимся со смыслом произносимого, твердил серьезно то, что запомнилось в тексте от Марка:

«Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты...»

И не знал тогда, что, как всякого истинного художника, не минует его «чаша сия», и не раз позже будет он призывать, отчаиваясь:

«Боже мой, Боже мой! для чего Ты меня оставил?»

Он быстро усвоил чтение, переняв уроки у старшей сестры Марии, учившейся в пансионе. Текст первых книг, и прежде всего Евангелия, он запоминал наизусть и рано привык к тому, что «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово был Бог. И к тому, что «Оно было вначале у Бога» и «Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков».

Слово вмещало в себя необъятное понятие жизни. Слово давало имя предметам и ощущениям. Слово могло открыть путь в неведомое и преградить дорогу. Слово владело правом спросить с него: «...кто же ты? чтобы нам дать ответ пославшим нас: что ты скажешь о себе самом?»

О себе самом он еще ничего не знал, но слова были новым миром. Они притягивали.

Отец учил роли дома. Переписанные косым четким почерком, они манили воображение. Мальчик не мог понять, почему отец путался и сердился на это, и, вновь перечитывая слова, снова путался, и, опять подставляя не те слова, на листках не написанные, отбрасывал раздраженно бумагу. Сын воспроизводил слова точно, с голоса, еще не всегда улавливая значение. Особенно увлекали его стихи, их он запоминал без усилий. Наибольшее удовольствие доставляло отцу присутствие посторонних слушателей, тут он испытывал чувство отцовской гордости. Более всего удивляло, что мальчик, обычно застенчивый, даже нелюдимый, стихи читал не по принуждению, а охотно, с какой-то совсем неожиданной в нем раскованностью.

Мальчик чем-то обязывал. Мальчик вселял надежды.

Несмотря на сосредоточенность, его память нанизывала все впечатления бытия.

Он любил праздники. Не за лакомства и дешевые развлечения, как остальные дети, но за торжественность атмосферы, за щедрую театральную зрелищность. Отец, если в эти дни не играл спектаклей и если был трезв, брал детей изредка на гулянья. Под Девичьим полем толпа гуляющих жалась к краю, а по прибитым дождем дорожкам катили разные экипажи. Но на запятках, старясь держаться чинно, стояли почти одинаковые фореиторы, молодые, высокого роста, в одинаковых темных, расширенных сверху цилиндрах и одинаковых пелеринах с несколькими воротничками.

А под Новинским играла музыка, кавалькады неслись, обгоняя друг друга, кареты соперничали, сверкая порой сбруями с золотым набором и позолотой колес. Золото затмевало нарядную пестроту балаганов и расписных лотков с пряниками, свистульками и игрушечными конями.

В Сокольниках настоящие кони участвовали в заправских скачках. Внутри скакового круга на приз стоимостью в пятьсот рублей состязались лошади самой чистой породы. Цена любой из них превышала годовичное жалованье «трагедианта из первых» актеров московской сцены Степана Мочалова. Детям такое сравнение в голову не приходило. Они были поглощены гуляньем.

В заморских палатках китайского и турецкого образца принимали гостей знатные москвичи. Лакеи подавали к столу приготовленные в походной кухне на пару стерляди, сливочную телятину и спаржу, оранжерейные груши. Сюда попадали избранные. Но в сквозных шалашах, сделанных наскоро из простой хворостины, дымили огромные самовары и пили кизлярское попеременно с водкой. Здесь под щемящие звуки пастушьих рожков плясали и пели без устали москвичи попроще. Сюда можно было войти без специального приглашения, а потом на примятом песке сделать круг в заплетающемся затейливо хороводе.

На игорных столах под шатрами азартно просаживались в это время тысячи, счастливыцы «ковали» деньги, их неудачливые партнеры проматывались до последней копейки, а любители ставили крупные куши на участников петушиных или гусиных боев. Стравленные нарочно два петуха со слепой яростью наскакивали друг на друга и под одобрителный гомон выкалывали глаза или ранили насмерть острыми шпорами.

Мальчику ужасали сцепившиеся петухи или гогочущие и шипящие гуси, которые схватывались без надобности, из-за того только, что каким-то бездельникам вздумалось прозакладывать на них деньги. Не занимали его и временные выписные трактиры, поставленные от ближайших владельцев под хлипкими, пропускаящими дождь навесами. Тут спускали свои барыши разгуляв-

шиеся купцы и прасолы. Иногда отца узнавали и наперебой звали распить шипучее. Мальчика соответственно угощали сладостями, но он смущался. Он долго не мог забыть, как какой-то кутила в поддевке, с набухшим от непробудного пьянства лицом и выкаченными глазами, увидев отца, истощно выкрикнул:

— Ступай сюда, Мочалов. . .

И то, что отец вдруг сжался, но все же пошел, и приказательное на «ты» полоснуло мальчика, хотя «ты» говорили в театре отцу, а потом и ему все чиновники, даже самые незначительные, и хотя он привык, что фамилию их — Мочалов очень часто коверкали, произнося с ударением на последнем слоге — Мочалов. Его долго терзало лицо отца, распушившегося от выпитого и грубоватых похвал, и заигрывающе-хвастливые поты на верхах его го- лоса, и унижительная кичливость.

О том, как самодовольно и свысока швыряли покорно склонившимся половым деньги, в уме перед тем сосчитанные и взятые на учет цепким хозяйским взглядом, он вспоминать боялся. Ему все казалось, что это над ним куражатся пьяные благодетели. Ему даже снилось ночью, что его обрядили в холстинную до колен рубаху и повязали передником и заставили выжидательно изогнуться в поклоне с тяжелым, оттягивающим руки подносом, пока посреди разгула его не приметят и не швырнут денег.

Он просыпался от ужаса и старался уйти от снов. Он не мог знать, что сам в не таком уж далеком будущем будет пьяно капризничать за столом трактира, обречь на одни и те же невеселые шутки, ставшие ритуалом, покорных оруженосцев и выбрасывать на угарные кутежи суммы, равные той, что семья Мочаловых проживала за год. Пока чувство неловкости и стеснения перекрывало веселую заразительность праздников.

Ему было лет восемь, не больше, когда на большом гулянье он в первый раз увидал цыган.

Они шли, подпевая бубнам, в разбросанном, хаотическом, но упругом ритме, подрагивая плечами, как лошади перед скачкой, с нетерпеливой сдержанностью.

Они шли, как бы не выбирая дороги, куда выведет, не замечая толпы, хлынувшей с любопытством, совсем от нее отдельно и независимо. На самом деле, они шли минута в минуту, по указанию распорядителя, навстречу выезду графа Орлова, вельможи, знаменитого хлебосольством и царской щедростью. Почти целый поезд из одноколок, колясок, роскошных карет, запряженных цугом, и верховых следовал за самим графом. Придерживая лучшего своего коня, названного москвичами Свирепым, граф ослеплял орденами, почти не оставившими свободного места на парадном мундире. Граф широко покровительствовал цыганам, сзывал на их выступ-

ления желающих, заодно с фаворитками он содержал при себе целый табор.

И внезапное появление табора, и его разработанное приветствие предусмотрели заранее, помечено было место, где надо остановиться и славить песней щедрого покровителя, но цыгане вели себя так непринужденно, словно шли не по многолюдным Сокольникам, а по вольной степи. Впереди табора шла цыганка.

Она шла, почти не задевая земли. Летучие, невесомые руки как бы продлевали ее движения в воздухе. Ловко и завораживающе выгибались чуткие плечи. Жгучий, томящий голос, выделяясь из хора, настаивал слух и обволакивал лихорадочным грустным жаром. Притягивало ее неулыбчивое лицо с смугловатыми нежными скулами. Узкие, длинно вытянутые глаза из сплошных черных зрачков светились, будто внутри каждого было зажжено по свече.

Мальчика вдруг ударило, точно прожгло. Ему захотелось вернуть женщину, оказаться с ней рядом, пойти с ней. Он безотчетно рванулся вслед, но был тотчас же водворен на место, родительская рука сдержала его, он был на привязи и не мог поступить, как хочет. Таинственное свечение глаз исчезло, в далеком гуле непойманно растворился голос, он не догнал их. Осталось неодолимое чувство утерянной красоты и своей несвободы. Это чувство утерянной и несбыточной красоты преследовало его всю жизнь.

Более, чем гулянья, он любил праздничную церковную службу.

Его окружало Замоскворечье с горевшими всюду огнями храмов. В страстную субботу вечером высокие колокольни готовились к своему часу. Потом ударял призывно, долго разнося повторяемое протяжно эхо, мощный ивановский колокол. На первый благовест откликались еще удары. Спокойные, мерные, они выжидающе медлили. Потом возникали и поднимались над всей Москвой разные звоны, словно это лилась с небосклона музыка. И начинались от всех церквей длинные долгие шествия.

Впереди с разукрашенными крестами, хоругвями и святыми иконами в золоченых массивных рамах — служители. За ними, за движущимся сладковатым дымком кадил тянулись в священной сосредоточенности толпы людей, у каждого по зажженной свече, обращенной к небу. И непостижимо согласно, как в театральном хоре, звучало в сто тысяч голосов спетое:

— Воскресение твое, христе спасе, ангели поют на небесах. . .

Родители были набожны, и набожность рано передалась детям. В пасхальную ночь мальчик вовсе не замечал усталости. Он верил, что пад ним властва и не может не осенить его «воистину

сия предпразднственная и спасительная пощь и светозарная светоносного дня восстания правозвестница», как пели, когда приходило время священной песни святого Иоанна Дамаскина, спутнице праздничного богослужения.

Но все-таки самым большим праздником был для него театр.

Туда его брали рано. С тех самых пор, как он себя помнил. Петровский театр сгорел в октябре 1805 года.

Театр был гордостью москвичей. Первый крупный московский антрепренер Медокс, получив от казны основательную субсидию, сам вложил в него кучу денег. Труппа образовалась солидная, с сильными исполнителями и изобретательным декоратором. И в обстановке спектаклей, и в их слаженности театр часто превосходил иностранных соперников. В тот вечер должна была быть представлена «Русалка», русская переделка венской волшебной оперы «Фея Дуная». Спектакль прошел уже несколько раз с успехом, его назначали почти через два дня в третий. Вставные куплеты на тексты Краснопольского, автора русского варианта оперы, написал композитор Давыдов. Куплеты приобрели известность, и их распевали на вечерах в гостиных. Степан Мочалов тоже не прочь был пробовать голос в партиях из «Русалки». Игривые арии разносились нередко по дому. «Вы к нам верность никогда не хотите сохранить», — пел он самодовольно либо кокетливо повторял популярный куплет женской арии: «Мужчины на свете, как мухи, к нам льнут, имея в предмете лишь нас обмануть».

Отец уезжал на спектакль в отличном расположении духа, тем более неожиданным было его возвращение.

Он прибежал домой очень скоро, отчаянно возбужденный.

Неснятый грим, перемешанная с театральной одежда, панические невнятные возгласы — все свидетельствовало о катастрофе. Она началась с пустяковой оплошности.

Еще распевались за сценой артисты и рассаживался в своей яме оркестр, еще съезжалась к театру публика, когда гардеробмейстер неосторожно поднес к сухим вешалкам накренившуюся свечу. Колыхнувшийся язычок света лизнул дерево, разом вспыхнуло пламя, пелена дыма заволокла зрение, и огонь, понесясь по рядам вешалок и полок, вырвался дальше. Заметавшиеся актеры и зрители кинулись вон из здания, но смятение нарастало. А зарево, застилая небо, накрыло площадь и полыхало над городом. Оно подступало везде, не минуя и улочку Воронцово поле.

К ночи зарево стало меркнуть, но черные клубы дыма вились над грудями бывших стен. Что-то падало и трещало, обваливаясь с тяжелым стуком. То здесь, то там вспыхивала незагашенными

кострами площадь. Ее оценили пожарники и солдаты, отгонявшие вместе с прохожими и артистов. От того, что было театром, остались обугленные куски бревен, сгребенных в кучи. Повсюду тянуло золой и гарью, и едко першило в горле. Костюмы и декорации превратились в пепел. Потом все стихло. На пепелище орудовали, уже с очевидной бессмысленностью, жандармы. Театр стал прахом.

Что теперь будут делать актеры? — сочувственно спрашивали известные театралы из общества. Что ждет нас завтра? — тревожно задавали вопросы актеры. Семье Мочаловых, как и семьям других артистов, грозило крушение, дом настигло несчастье.

Мальчик рос вместе с бедами, они отрывали его от детства.

Сместился весь распорядок жизни. Отец уходил куда-то, но не в театр, театра не было. Теперь не читались дома звучные строчки роли и не пробовались эффектные верхние ноты в конце куплета. Гнетущая тишина иногда взрывалась нелепым, вздорным скандалом. Отец стал придирчив и раздражался по самым ничтожным поводам. Его пригибали несчастья, он не выносил ожидания, в любой помехе ему мерещились козни, направленные будто бы против него специально. Сумятицу, вызванную пожаром, он воспринимал как ущерб, наносимый ему лично. Он возмущался несправедливостью и рисовал будущее в самом кошмарном свете.

Они прожили под ударом месяц, и мальчик болезненно отзывался на все колебания и наклоны их шаткого существования.

Он боялся, а может быть, не умел еще выразить то, что думал.

Его воспаленным воображением завладели пожары. Едва смыкались глаза, как со всех сторон подступало пламя. Одноэтажный домик тонул в нем, горели низкие комнатки и резные наличники окон и тесно стоявшая мебель, за которой было удобно прятаться, и цветастый сундук, на который его укладывала, перекрестив перед сном и подоткнув одеяло знакомым движением, изо дня в день, неизменно нежная к нему мать.

Он во сне чувствовал, как подкрадывается и ползет по полу душливый запах дыма, как уже загорается подол материнского платья, и он спешил, чтобы непременно спасти ее и бежать вместе с ней из пекла.

Он просыпался от своего крика и пугал мать, и сам еще долго не мог отойти от страха, но пламени не было. Дом сонно стоял на месте, не ведая, что ему все равно предстоит быть спаленным, но не сейчас — через несколько лет, при французском нашествии, когда будет гореть Москва.

А чаще он попадал со сне на пожар театра. Огонь заставлял его в странном царстве костюмов, у гардеробмейстера. Тот, тощий, маленький, сусливый, легко порхал между рядами вешалок и до-

бродушно пояснял мальчику, дожидавшемуся отца, где греческая туника, а где треугольная шляпа и яркий кафтан со шпагой — французские. В этом скученном заповеднике разпых эпох и стилей хозяин распорядился запросто, он наизусть помнил, где что висит, он сам казался ожившим костюмом, сошедшим с вешалки.

Мальчик знал, что костюмы дают артистам в часы представления, а потом отбирают у них обратно, но он верил, что ночью, когда все вокруг затихает, костюмы меняют свои места, разбредаются по театру, встречаются вновь на сцене и под предводительством гардеробмейстера играют самостоятельные спектакли. Мальчик все мечтал, что домой не уйдет, а укроется между костюмами и последует незаметно за ними на голую сцену в таинственной полутьме и окажется на ночном долгожданном спектакле. Но теперь уже не было ни костюмов, ни сцены, ни доброго гардеробмейстера, допуславшего изредка на обетованную землю. Они сгорели. И все повторялся навязчиво по ночам тот же сон, где плясали в неистовстве схваченные огнем костюмы и закруживали вместе с собой растерянного гардеробмейстера.

Как он хотел помочь! Но ему не дано было ни шагнуть, ни вскрикнуть. Уже ядовитым бесилием обволакивали его душные клубы дыма, и рот онемел и не пропускал звуков.

Он делал попытки освободиться, кидался в пламя, чтобы остановить бешеный хоровод, но его самого несла за собой и закруживала разбушевавшаяся театральная костюмерия. Он просыпался и долго не мог понять, где он, и просил вытащить из огня старика, давно уже превратившегося в горсть золы на осиротевшей площади.

О пожаре театра болтали разное. Сенсация обрастала слухами. В московских гостиных передавали доверительным шепотом, что пожар вызван гневом небесным. Коль скоро в тот вечер давали «Русалку», а в ней выведена на сцену всякая чертовня, неугодная богу, не обошлось без вмешательства высшей силы. А если учесть, что спектакль назначен был в праздник, на воскресенье господне, то тут, видимо, наступило возмездие.

Начальство эту версию отвергало. Конечно, было бы проще всего обнаружить и наказать для общественного покоя виновника, но того уже покарало небо, он был погребен под развалинами, судить было некого. Остался последний неизрасходованный ресурс: признать, что театр не управлялся как следует, рухнул по нерадению и теперь должен быть воскрешен на иных началах. Труппу надо было спасти, узаконить, включить в государственный механизм. Через два месяца после пожара Нарышкин, главный директор театров, представил всеподданнейший доклад о не-



обходимости учреждения, по примеру столицы, московского императорского театра.

Соответствующим указом в апреле, спустя пять месяцев после пожара, был узаконен насынок русской сцены, московский театр. Но еще до того были приняты энергичные меры для сохранения труппы.

После месячной безработицы, неурядиц, тревог и страхов возобновились спектакли. Давали их в доме князя Волконского на Самотеке в пискоро перестроенном балагане, вмещавшем при полном сборе менее трехсот зрителей. Да и этот театрик русская труппа делила с французами, те и другие играли поочередно. Так продолжалось, пока не отстроили новое помещение в доме Пашкова на Моховой.

Переделанный из манежа паспех театр оказался узок и непропорционально длинен. Зал согревался плохо, по сцене гулял сквозняк, за кулисами зеленела сырость. Приехавший временно из Петербурга балетмейстер Вальберх жаловался, что «мы приуждены будем танцевать в гнусном сарае, который тесен, холоден» и, по мнению гастролера, «имеет одни только мерзкие достоинства». Но и «мерзкие» преимущества этого «гнусного сарая» радовали намыкавшихся после пожара русских артистов. Здесь уж не просто возобновлялись спектакли, здесь начиналась первые жизнь императорской русской московской труппы. Здесь недавно учрежденный в Москве национальный театр дал двадцати семи исполнителям пристанище и официальное звание господ актеров императорской сцены. Вместе с другими двадцатью шестью был зачислен на эту сцену, со всеми обязанностями и правами, Степан Мочалов.

С тех пор в доме что-то переменилось. Мочалов-отец ощутил под ногами почву.

Сценические успехи росли. О Степане Мочалове заговорили. В одном из журналов его называли «первым трагедиянтом» московской сцены. В другом отмечали, что «он декламирует прекрасно, оттеняет с точностью мысли и выражения, чувствует каждое слово, обдумывает каждое положение, увлекается происшествием и увлекает за собой зрителей в область правдоподобия, которая становится его областью. Так играет он если не всегда, — добавлял критик «Аглаи», — то, по крайней мере, часто!»

К тому времени, когда у Арбатских ворот вырос новый деревянный театр, лучшее театральное здание второй столицы, поднявшее престиж императорской труппы, Мочалов-старший прочно укрепил свое положение. Его «расцветающий талант, достойный особенного внимания зрителей», был подтвержден на журнальных страницах.

Он жадно искал похвал и легко привыкал к ним. Успех затмевал реальность.

Правда, вместе с числом поклонников увеличивалось и число критиков. Те фиксировали вполне трезво и недостаток необходимых по смыслу пауз, и отсутствие «строгой рачительности», без которой искусство неминуемо падает, и «единообразную быстроту» речи, несопряженную с многими исполняемыми им ролями.

Степана Мочалова критика раздражала.

Покорно выслушивая приказательные советы официальных наставников, он, в сущности, все замечания считал несносными и относился к ним как к придиркам. Мог ли он полагать тогда, что среди самых пламенных почитателей, но и самых пристрастных судей его таланта окажется скоро и собственный его сын, совсем еще мальчик, Мочалов-младший?

Все главные даты детства связывались с театром.

Первое пятилетие жизни завершилось пожаром. От пожара надолго осталась зияющая опустошенность Петровской площади и щемящая, опустошающая боль в сердце. В конце концов время ее затянуло, заволокло туманом. Но в 1812-м, когда горел уже не Петровский, а новый, любимый всеми Арбатский театр, и вслед за ним город, и с городом, не во сне, а на самом деле, его дом, его, до куста одичавшей малины и выщербленного в середине старенького порога, обжитое Воронцово поле, оказалось, что та, первая боль вовсе не выветрилась, а жива.

Шести лет на театре, устроенном в доме Пашкова, он видел спектакль «Эдип в Афинах».

Через десятилетие, ни годом раньше, ни позже, как будто в календаре истории время вырубит даты его судьбы, именно в этой трагедии выйдет на русскую сцену Павел Мочалов.

Пока шестилетний мальчик об этом еще ничего не подозревает. Но детское воображение уже пленено театром. Романтика озеровской трагедии преобразует и пересиливает действительность. На первые жизненные события падает резкий отсвет возвышенно-поэтического огня.

Его повседневный мир заселяют теперь другие люди, их бытовые связи нарушены. Их будничные обиход смещается тайным вторым планом, сквозь пласт обыденности мерещатся героические поступки. Когда отец требует что-нибудь сделать, подать, повторить выученный урок, он слышит в простых словах грозную интонацию величественного Креона:

Предстал перед тобой по воле я бессмертных,  
К злодействам твоим толико милосердных,  
Что обещаются победой на войнах...

Таинственные бессмертные, управляющие волей отца и его волей, в сознании обожествляются. Неведомые победы, одержанные на неведомых войнах, преувеличивают реальные силы отца.

Недолго можешь нести такую жизнь унылу;  
И так в отечестве назначь свою могилу!

Он не знал еще толком, что значит слово могила и чем угрожают войны, но громкозвучные строчки парили над ним, отворяя за далью дали. Там, за матерчатыми холмами и навесными колоннами, рдела заря и пылали во мгле пожары. Отец укрощал их, и толпы людей шли за ним и вверялись ему, а он возвращал им кров и спасал от смерти. Случалось Мочалову-старшему выступать со сцены злодеем, уничижать и обманывать и ввергать в гибель. Но мальчик боялся этого, хотя понимал отлично, что это как будто злодейство, как будто бы преступление. Ему просто слишком хотелось, чтобы отец был спасителем и восстанавливал справедливость. Тогда мальчик оказывался с ним рядом и возвращал угнанных сыновей матерям и бездомным отчизну. Он, может быть, и не мог бы определить еще содержания слова отчизна, но чувствовал его звучную емкость и то, как в нем сходятся непостижимость и близость.

Когда мальчик видел отца на сцене в высоком блестящем шлеме с изогнутыми красиво перьями, когда тот с царственной повелительностью простирал руки к залу либо падал эффектно у края рампы, он верил, что отцу все доступно, что он всемогущ. Но когда вечером, между первой и второй пьесой, выходил прямо к суфлерской будке не менее, чем отец, известный артист и искательно сообщал почтеннейшей публике, что в четверг или в пятницу императорскими российскими актерами представлена будет для бенефиса пьеса такая-то, а потом добавлял, напирая на каждое слово: «Артист Мочалов ласкает себя надеждою, что почтеннейшая публика удостоит его своим посещением», — еще не осознанная неловкость овладевала мальчиком. В величавой позе красивого, представительного отца, в его громком торжественном голосе в самом деле был призыв искусственности, чуть ли не фальши.

Накауне девятилетия он попал в нашумевший новый театр.

Театр открыли в апреле, но почему-то в недобрый день — тринадцатого.

Позднее, через четыре года, когда в числе первых жертв французских пожаров Арбатский театр сгорел дотла, артисты, еще куда более суеверные, чем все остальные их суеверные современники, утверждали самоуверенно, что печальный жребий театра был вытщен уже в дату его открытия. Мочалов-старший, подверженный

в высшей степени предрассудкам своей профессии, что потом разрослось до гиперболических размеров у сына, вторил такому мнению. Он даже гордился своим предвидением и часто повторял собеседникам, что угадал гибельную судьбу здания в то первое его утро, на считке пьесы Сергея Глинки «Баян», с которой началась жизнь долгожданного их театра.

Театр строил крылатый зодчий, блестящий и многообещающий сын танцовщицы императорской труппы Карло Росси.

Очищенная и обобщенная красота здания отвечала духу века надежд. Фантазия архитектора была вправлена в строгие рамки вкуса. Сооружение, занявшее 1556 квадратных сажень, соединило внушительность и невесомость. На выровненной и замощенной площади, окружившей постройку, непринужденно тянулись вверх стройные линии. Свобода и чистота безупречных пропорций свидетельствовали о благородной цельности замысла. Летучая колоннада поддерживала длинные галереи, протяженные так естественно, будто их создала природа. На галереях прогуливалась и любовалась закатами, золотящими колокольни, светская публика.

И здание, и колоннада, и галереи — все отличалось парадностью и совершенством простой фактуры. Театр весь целиком создавался из дерева. Так обычно о нем и говорили: Новый деревянный театр, что у Арбатских ворот.

Театр простоял четыре года и четыре месяца. Пожар уничтожил один из шедевров московского деревянного зодчества бесследно.

Уже в первый сезон театр гостеприимно открыл свои двери для гастролеров. Они приезжали из Франции и из Петербурга. Мальчик их видел. Он рвался в театр. Он жил спектаклем заранее, еще до того, как смотрел его в яви. Возволнованное воображение не стесняли пределы пьесы. Переступая пространство, замкнутое кулисами, он оказывается на поле битвы один против целого стана врагов и повергает их в бегство, добыв победу. А то его заключают в плен, окружают стражей, но он, словно атаман Роберт, вербует бесстрашных разбойников, проламывается сквозь заграждения, освобождает закованного отца и подвергаемую пыткам невесту. Он погибает, спасая пленников, и торжествует, отомстив насильникам. Но каждый раз все кончается тем, что он, обессиленный и счастливый, выходит за занавес и склоняется перед залом, по лицам зрителей текут благодарные слезы, а он принимает эту заслуженную им благодарность.

Пока, впрочем, он готов разделить слезы в качестве зрителя, лишь бы попасть в театр, да еще на спектакль с участием гастролеров.

Перед приходом Марии Вальберховой, дочери балетмейстера Вальберха, озабоченного ее карьерой, разнеслись по театру слухи о будто бы выдающемся даровании. Говорили о том, что она угрожает соперничеством самой Катерине Семеновой, единодержавно царившей на русской сцене.

Отцу предстояло играть с ней, и мальчика заражало его волнение.

Отец ревновал заранее. Он страшился быть отодвинутым в тень, превратиться из фаворита публики в услужливого партнера приехавшей примадонны, которой достанется весь успех и в лучах которой померкнет его известность.

Вальберхова ожиданий не оправдала.

Она сыграла Дидону в трагедии Княжнина и Антигону в «Эдипе» Озерова. Поклонников появилось не так уж мало. Красивая женщина, петербуржанка с воспитанными манерами, она привлекала аудиторию преимущественно из посетителей кресел, любителей развлечений и общества именитых модных актрис. Поклонники не оставили без внимания гастролершу, они поднесли ей дары и сопроводили их стихотворным посланием, ладно скроенным:

Вальберхова Дидона  
Достойна трона. . .

Но трона столичная гостыя не заняла. Московская труппа к ней отнеслась холодно. Мочалов-отец, сыграв с ней Ярба, царя Гетульского, по свидетельству современников, одну из лучших его ролей, говорил потом с удовольствием, что Вальберхова выделанна и холодна и не может понравиться понимающей публике. С нескрываемой самодовольной усмешкой он намекал, что публика разберется, где чувства, а где притворство. У отца, правда, были веские основания в данном случае положиться на публику. Сразу, еще до конца гастролей, о нем писали: «При самом появлении г. Мочалова, когда не успел он сказать ни одного слова. . . в райке и, — тут рецензент проявил неуверенность, — кажется, в партере загремели рукоплескания и раздались вопли «браво». И после окончания спектакля публика, прежде чем гастролершу, стала вызывать С. Ф. Мочалова».

Отец был счастлив, он считал себя победителем. О чем бы ни заговаривали, он непременно сводил речь к «Дидоне» и, высказав наспех и снисходительно, что некоторые достоинства у Вальберховой есть — и они проявились потом в комедийном репертуаре, конечно же, не в трагедии, — он все сводил к своему толкованию роли Ярба и к собственному участию в новом осуществлении Княжнина на сцене. И получилось как бы само собой, что

все, чего не хватает в трагедии Марии Вальберховой, есть как раз в изобилии у него, у ее партнера.

А мальчик и сам уже не мог не сравнивать, безотчетно, конечно, отца с остальной труппой, с партнерами. Он сравнивал, и особенно ревностно, с гастролершей. Вальберхова первенство уступила.

Отец был смелее ее на сцене и более дерзок в чувствах. Он гнал коня своей страсти вскачь, без удержу, пришпоривая на поворотах. Зал этим грозным вспышкам потворствовал. Вместе с другими зрителями, но куда больше их потрясенный, готов был ринуться вслед за отцом, все равно по какому пути, но только бы не отстать, а суметь разделить его участь, мальчик.

Нет, не дано было гастролерше воспламенить яростью, повергать в прах богатырской силой и, упавая на поле брани, увлекать за собой на смерть грозные рати. В трагических сценах Вальберховой не хватало мощи, а в пылких — самозабвенности и огня. Но зато чувство меры, преобладавшее над порывами, составляло и явное превосходство актрисы. Она не стенала, не перекрикивала толпу, не кидалась на авансцену в резко наигранном испуге и скорей сдерживала, чем нагнетала чувства.

Достоинства петербургской актрисы общество оценило и даже преувеличило, но для торжества ей недоставало силы. Трон героини на московском театре пока пустовал, он ждал законную претендентку.

На недоступный другим престол поднялась Катерина Семенова.

Она посетила Москву в тот же год и завоевала всех небывалой мощью таланта.

Такое он испытал за свои девять лет впервые. Весь день перед тем он молил бога, чтобы отец не забыл о нем и не передумал, если вообще придет домой до спектакля.

Отец возвратился с утренней репетиции рано, но, против обыкновения, ничего не сказал. Он нервничал перед вечерним спектаклем и из актерского суеверия не упоминал об этом.

В два часа пообедали. Семья, как всегда, молчала, отец явно был в дурном настроении и не проронил ни звука. В тягостной тишине скапливалось опасное напряжение, и никто не знал, чем оно разразится. За домашней предгрозовой тишью нередко следовала вспышка скандала, особенно если отец успевал до того выпить.

Ждать было трудно. Тоскливая пустота минут без конца растягивалась. Он так и не научился за всю свою жизнь ждать чего-нибудь, ожидание изнуряло его, стоячая недвижимость времени

растилала перспективу, гасила энергию, легко возбудимую и совсем легко иссякающую.

В театр было не пробиться. Ко всем подъездам текли вереницы разных карет. Ливрейные открывали поспешно дверцы и расстилали дорожки, чтобы господа не успели запачкать ног. Актерский вход, обращенный к рынку, был тесен, на заляпанные ступени нанесло ветром пахнувшее навозом сено, все торопились и на ходу скидывали сырые шинели.

Отец перед выходом сунул его в кулисы. Сцена с его позиции скапывалась углом, по диагонали. Он взгромоздился на шаткий, но золоченый обломок трона, и тотчас же то, что ему открылось, вытеснило все бывшее рядом.

Среди крашеного картона, игравшего роль кустарника, на фоне трипичного намалеванного дворца в застывших ненатуральных позах разместились артисты хора. Грянули барабаны и трубы, отозвались цимбалы, прогудели вслед контрабасы и вышли, подняв высоко руки с заржавленными жестяными мечами, ведущие исполнители. Они в этот вечер старались и выговаривали свой текст с особой отчетливостью, и потому что любое слово подчеркивалось, смысл его ускользал и все сказанное уравнивалось.

За сценой ударили несколько раз железом. Ушли, побряцав бутафорским оружием, напыщенные афиняне. Спустились с колосников на веревках темнее окрашенные картоны, изображавшие в этот раз уже кипарисы. К отверстию в полотне пододвинули прямо напротив мальчика скрытые за блестящей бумагой свечи, и в вырезанной округлой дырке загорелась голубовато-зеленым светом большая искусственная луна. И тут появилась Семенова — Антигона.

Все виденное до этого, как-то постигнутое воображением и перепробованное самим в затаенных мыслях отпрянуло перед могучим очарованием тайны актрисы. И мертвые картонажи деревьев, облитых неживым театральным светом, и неестественно величавый старик в театральные лохмотья маитии, театрально опершийся на посох, вдруг от ее присутствия оживились, затеплились. И хотя вся она, с безупречно отточенной головой камен и царственно горделивой осанкой, была слишком прекрасна для женщины и казалась изваянной совершенным резцом из мрамора, все дышало в ней живой прелестью и могучей силой.

Оборваная живописно туника не прятала крупных скульптурных форм. Рука, обнаженная до плеча, обвивала Эдипа с самоотверженной нежностью. Дочь вела обессилевшего отца, измученная, но не сломленная невзгодами. Стоически верная и готовая к новым жертвам, она обрекала себя на них не смиренно, но с царским презрением к земным милостям.

Ах, не жалею я о пышной славе той;  
Горжусь сим рубищем, моею ницетой;  
Предпочитаю их сиянию короны,  
Опорой быть твоей: вот счастье Антигоны...

Низкий, бархатный, необъятный по глубине звук достиг мальчика, и невидимое эхо откликнулось в его душе ясным звоном.

В долине мы: окрест пустыни виды,  
И близко меж деревьев храм виден Эвмениды...

— уговаривала отца Антигона, и мир нисходил от ее виолончельного, как бы качающего на волнах и призывного голоса. Она подняла руку, показывая вдалеке храм, и хотя только что, за минуту, виден был неаккуратный кусок холста с грубо нанесенным рисунком, сейчас показалось, что в глубине, справа, открывается строгий силуэт устремленного ввысь античного храма.

Теперь она наклонилась, и удлинился изгиб величавой шеи, почти бездыханно поникло тело, чтобы через секунду опять воспрянуть и возвратить надежду. Заглядывая в слепое лицо отца, молча моля его об ответе, она распахнула глаза, и что-то самое важное, тайное осветилось ее печальным взором, который обрел уже безотчетную власть над мальчиком. Он видел, как умолкает земная ненависть перед ее улыбкой и отступает бессильно злоба, обезоруженная преданной жертвенностью. Он мог бы и сам принести ей любую жертву, погибнуть ради нее и, погибая, соприкоснуться с высшей радостью подвига, недоступного обыкновенным людям, но доступного и необходимого этой синеокой земной богине.

Волшебным прерывистым голосом, сочетавшим протест с мольбою, она заклонила воинов, разлучивших ее с Эдипом:

Постойте, варвары! Пронзите грудь мою.  
Любовь к отечеству довольствуйте свою.  
Не внемлют и бегут поспешно по долине;  
Не внемлют — и мой вопль теряется в пустыне...

Тут Антигона внезапно оборвала монолог и резким разгоряченным движением, как конь, вырвавшийся из упряжи, высвободилась из рук стражников и кинулась вслед отцу.

Зал вздрогнул. Завсегдатаи, видевшие «Эдипа в Афинах» не раз, хорошо помнившие порядок действия, твердо знали, что этот кипучий порыв Антигоны умерен категорической статуарностью ее позы, что, скованная руками воинов, она никуда убежать не может, что весь монолог произносится на одном месте и страстный рывок здесь не предусмотрен. Но загнипозированные огненным чувством актрисы, обычно бездушные театральные воины тут разомкнули руки, и Антигона, освобожденная от железных объ-



тий стражи, ринулась за отцом. Она отдалась порыву, и этот высокий, всепобеждающий, смелый порыв души увлек за собой и публику и партнеров.

В мальчике поднялось что-то, взмыло со дна души, понесло над пустыней сцены туда, прямо к холщовому небосклону.

Он был захвачен ее страданиями, он рвался помочь ей. Если бы он мог пойти за нее на костер, на муку. . . И вновь он услышал рядом ранищий и лучисто-спокойный голос:

Увы, я слезы лью не о моей судьбе:  
Я смерти не страшусь. . . и плачу о тебе!

Голос был обращен к нему. Он не мог больше вынести безучастности.

То, что переполняло его, расширилось, вытеснило его из себя, из своей реальности. Он был готов повторить, как свои, слова Полиника и так заявить свое право пасть за нее, подставить себя под последний удар, предназначенный ей судьбой.

О, ярость! О, позор! . . А вы, о боги, чудны!  
Когда не тщетны вы, когда вы правосудны,  
Спасите от меча невинные главы!  
Преступник я один: меня разите вы!

Пройдет около восьми лет до дня, когда он произнесет эти строки вслух, со сцены. Воспоминание будет подстерегать его у порога театра. Он не забудет Семенову и тогда, когда вовсе умолкнет «волшебный глас» русской музыки трагедии. Он всегда будет видеть в ней высший критерий драматического искусства.

Уже прославленный, избалованный поклонением, какого не знала, может быть, до него русская сцена, в набросках к биографическим заметкам «играющего теперь первые роли на московских театрах» артиста, он выделит из возможных похвал одну и напомнит, что «замечательная актриса Катерина Семеновна Семенова. . . была довольна актером, еще 18-летним Мочаловым». Он с истинно царственной скромностью сошлется на царственное внимание и как реликвию пронесет его сквозь всю жизнь.

До того как он даст Семеновой повод заметить его, он сам сможет смотреть ее много раз, в том числе и в коронных ее ролях. Но первое потрясение так и останется самым сильным. Когда он возьмет настоящий разбег к драматической сцене, Семенова — Антигона будет незримо присутствовать на его спектаклях.

Он выступит в знаменитой трагедии Владислава Озерова «Эдип в Афинах».

Роли Полиника суждено будет стать его дебютом.

С этой роли начнется и театральная жизнь Павла Мочалова.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Судьба зовет меня  
И в каждой жиле чувствую я крепость  
Могучих львиных сил...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Сам век шел, казалось, ему навстречу.

Век был в цвету, в зените.

Пьянящий воздух завоеваний встал над Россией. Кровь, пролитая участниками великой битвы, победно дымилась над пробуждающимся отечеством. Война вознесла его неожиданно на одно из первых мест в мире. Оно не оборонялось, как раньше, и не примеривалось, оно теперь диктовало. Судьбы русской империи, еще так недавно вслепую шедшей по краю пропасти, резко переменялись.

Страна, разоренная притеснениями и мором, опустошенная варварским расточительством, вывихнутая, заклеянная рабством и потому остановленная в своем развитии, выступила в поход и, одолев искушенного, четко организованного противника, победоносно дошла до столицы мира.

Таинственный русский бог в образе босоногого мужика, битого и душимого до того столетиями, вдруг грозно вырос перед просвещенной Европой. Перекроив ее карту, он заодно перекроил историю.

Но с побежденного запада дул уверенный ветер свободы. Он был заразителен, он не мог не достигнуть слуха. Он кружил головы победивших.

Победители поняли, что величие государства уже несовместно с попранием человеческого достоинства, что общественная структура неотделима от права личности. Победителей окрылила вера.

Все стремились к свершениям, убежденные, что от них зависит рассвет их родины. Дух преобразований уже клокотал в сердцах. «Дней Александровых прекрасное начало» более, чем когда-либо, продолжало туманить воображение.

В тот год, когда Павел Мочалов вышел на сцену, сам автор этого идиллического пророчества новой эры еще вступал в предназначенный гению звездный круг скоротечной жизни. Прощаясь с отрадным уединением царскосельского крова, он писал накануне выхода из лица товарищам:

Разлука ждет нас у порогу,  
Зовет нас дальний света шум,

И каждый смотрит на дорогу  
С волнением гордых, юных дум.

Стихи этот юный поэт тогда сочинял и лучшие. Давно уже музы, венчавшие смуглого отрока под тенистыми сводами лип дворцового парка, диктовали строки куда более совершенные, ставившие в тупик и избранников русской литературы. Но в этих доверчивых строчках сквозил восторг упования, миг обещанной встречи с завтрашним, предвкушение.

Как все его поколение, он смотрел вдаль с надеждой. Век светиł утренними лучами славы, он звал вперед, в будущее.

Еще не расставили полицейских кордонов на перекрестках мысли. Еще не поймали в надежные государственные силки искусство. Еще не зажали клещами страха поэтов и не успели запрячь в узду «гордые, юные думы». Они шли за временем.

О времени даже Вигель, язвительный изворотливый честолюбец, завистник, хулиатель, умевший топить жало с ядом в меду прислужничества, но зоркий и наблюдательный летописец, сказал, что «свободомыслие было в самом разгаре». Свое наблюдение он отнес к 1817 году, тому самому, когда расставался с лицейским приютом Пушкин и на подмостки театра впервые всходил Мочалов. Как всякому времени, этому тоже понадобились пророки.

Одним из гопцов обещающей и недолгой весны XIX века стал Павел Мочалов.

Он дебютировал, не дождавшись семнадцатилетия, 4 сентября 1817 года.

Спустя два месяца, 3 ноября, он сравнялся в возрасте со своим веком. Вскоре он разделил и его славу.

Сам по себе дебют не таил сенсаций.

В нем не было той разительной неожиданности, к примеру, с какой начался театральный путь Алексея Яковлева. Заурядный сиделец в лавке, тот на складе торгового помещения, числившегося в петербургском Гостином дворе под номером 67, вытвердил монологи из «Димитрия Самозванца» и популярной трагедии «Синав и Трувор». Свои первые роли актер, ведавший, по свидетельству Пушкина, «восхитительные порывы гения», репетировал посреди скобяных товаров, в часы торговли. Покупателей он обслуживал плохо, он был поглощен театром. Но какой-то дополнительный и дразнящий привкус имели для театралов дебюты купеческого приказчика, выступившего на императорской сцене в ролях первых героев и сразу затмившего всех профессиональных соперников.

Никаких экзотических обстоятельств, предварявших дебют Мочалова, не было.

Ему не предшествовал и гул выпускных триумфов, сопровождавших все выступления выходившей из петербургской школы феноменально талантливой ученицы Екатерины Семеновой, драгоценной жемчужины, чьи будущие победы единогласно пророчили и учителя, и допущенные на представления зрители.

Дети Степана Мочалова в театральном училище не занимались.

То ли отец, полуинтеллигент первого поколения, в соответствии с духом времени, предпочел дать им хотя бы основы, но общего образования, то ли уверовал, что законы сценического искусства постиг достаточно и сам посвятит в них своих наследников, но в московскую театральную школу он их не отдал. Режим подхалимства, муштры и продажности, разъедавший души воспитанников, впрямую младших Мочаловых не коснулся. Они готовились к сцене дома, в уединении, под бдительным и нетерпеливо-пристрастным присмотром отца. Его возбужденное самолюбие жаждало подтверждений в детях.

Мог ли он, даже в самых честолюбивых помыслах, — а они не были ему чужды, — вообразить, чем станет для русской сцены и, больше того, для истории русской культуры тот вечер дебюта, к которому он готовил сына?

Пока его планы не простирались дальше простой удачи.

Он верил в свое положение и хотел, чтобы луч успеха достался детям. Он очень старался угодить начальству, которого всю свою жизнь боялся покорным, угодливо рабским страхом и от которого все зависело. Он жаждал, как высшего блага, чтобы зачислили в службу его потомков и обеспечили им пожизненно то, что имел он сам: казенное жалованье и последующую за ним пенсию. И еще он хотел минимального: снять урожай с бенефиса, взять наилучший сбор, а для этого надо было заполнить зал зрителями.

За ними дело не стало.

Давно уже вошло в традицию приурочивать к бенефисам родителей первые выступления их детей. Мочаловы не составили исключения.

Мочалову-старшему прочно принадлежали симпатии многих зрителей.

Зрители знали тогда своих артистов без грима. Они обсуждали не только их роли и профессиональные данные, но и интимнейшие подробности их повседневного быта, их увлечения, слабости, житейские связи. Вся жизнь актеров была как бы вынесена на авансцену без завесы, и зрители, не стесняясь, рассматривали ее в бинокли в любое время. Они вникали в семейные неурядицы, в мелкие театральные бури, в любовные притязания и раз-

рушевные романы, в борьбу репутаций и закулисные дразги. Их по могло не интересовать, что в свой бенефис удостоенный быть в числе фаворитов Степан Мочалов выводит двоих наследников, дочь и сына.

К тому же все знали о выдающейся красоте дочери. Вслед ее имени прямо кружила легкая тень скандала. Ее не лишённые грустно-фривольного шума первые жизненные шаги еще переживались среди театралов. Шли слухи о необычном таланте сына, совсем еще, правда, мальчика. Немногие посетители предварительных, строго замкнутых в круге дома длительных репетиций таинственно намекали на обещания пылкой младости, на «бездну огня и чувства». Так говорили в Москве со слов Аксакова, побывавшего у Мочаловых в августе, накануне отъезда в свои поместья, в оренбургские степи.

Все слухи передавались, подогревали температуру в обществе и будоражили любопытство.

Конечно, стоило поощрить это трогательное семейное трио. Само его появление на московском театре, где с первого часа, у всех на глазах начинал отец, вызывало заранее сочувственную, но лишённую благи снисходительность. Но все же, зачем бенефициант, не обдумав, не посоветовавшись, — уж в чем другом, а в добровольных советчиках не было недостатка, — взял пьесу заигранную, из разряда хрестоматийных, навязшую за тринадцать лет на слуху зрителей?

Зачем, не соразмеряя возможностей, выбрал трагедию Озерова «Эдип в Афинах» и сам при этом отважился на центральную роль героя? Ту роль, для которой нужны были мощные трагедийные дарования и в которой все еще помнили двух любимцев — Шушерина и Плавильщикова?

Их исполнение сравнивали. На их примерах спорили знатоки о достоинствах школы московской и петербургской. Но их имена ставились вровень с авторским, и их успех был неотделим от успеха Озерова. Так стоило ли теперь лицедею, хотя бы и первоклассному, подставлять себя под удар сравнений? А заодно подвергать сомнению и репутацию всеми любимой пьесы?

Опасения скептиков подтвердились. Царя Эдипа бенефициант не осилил. Но на спектакле об этом никто не вспомнил.

Тот персонаж, чьим именем называлась трагедия, потеснился, хотя беспардонно закрикивался и стремился к эффектам. Он уступил свое право вести сюжет другому герою, второстепенному.

На главное место вышла не Антигона, как было, когда играла ее Семенова, — ее равноправие, вольно или невольно, по все же предусмотрел автор. И не Тезей, как случалось, когда сам Яковлев, выходя в этой роли, бывал в ударе. Венец первенства

непредвиденно и со времени постановки пьесы впервые достался Полинику. Его роль сыграл не бенефициант, не Степан Мочалов, а Павел.

С того первого дня их совместного выступления на московской сцене изменились соотношения не Эдипа и Полиника, но двух Мочаловых.

На бенефис отправлялся Мочалов-старший, известный трагедист и артист первого положения, у которого подрастал дебютант, сын Павел. Падение занавеса возвестило о том, что Степан Мочалов теперь превратился в отца знаменитого трагика, Мочалова-младшего.

Сам же Павел Мочалов, поистине молниеносно, вдруг стал Мочаловым главным. И больше того, единственным.

Ему еще было шестнадцать.

Он был баснословно молод даже для времени, когда фантастически рано формировались личности, когда на сияющем «утре дней» с загадочной быстротой вызревали и гибли таланты. Его талант безотчетно несла за своим течением божественная, неверная ипостась. Он не сопротивлялся потоку.

Он был не только моложе века, но и моложе юного своего героя.

Полиник превосходил его опытом. Но бремя его страстей и рокот событий и даже вселенский масштаб обрушенных на него потрясений вступавшего в жизнь дебютанта не миновали. Он был подготовлен к ним неосознанной прозорливостью гения, но и ранним жизненным опытом.

Его отрочеству светила багряная призывающая заря.

Отсветы ее падали на Полиника.

Откуда пришла эта странная узнаваемость?

Что связывало его сейчас с Полиником? Он ведь не выбирал его, он подчинился выбору.

Как все, что он до сих пор делал в жизни, он и сейчас выполнял решение, принятое несогласованно с ним его отцом. Но, подчинившись, он понял, что этого сам хотел и к этому именно втайне от всех стремился.

Ему не мешала условная риторичность Озерова. Абстрактная отвлеченность мысли не отдаляла его от Полиника. Напротив, в ней находил он отзвук невинным своим порывам, а собственный внутренний голос вторил встревоженным эмоциональным всплескам его героя.

Полиник жил где-то рядом. Он бродил около. Он караулил сны и без усталости бередил сознание. В простые события дни он вторгался раскатом бури. Отброшенная им тень разрасталась.

Полиник не оставлял его. Едва он постиг этот буйный водоворот судьбы, проиграл в себе текст, как почувствовал, что какая-то сила уже отрывает его от действительности и несет на помост истории. И оттуда, с вершины, с режущей высоты, озаряется горным светом вселенная, предстает сквозь магический кристалл нового зрения необъятный и грозный, но ослепительный мир.

Этот мир манил его неизведанностью. Он стирал границы, прочерченные душевным опытом, и высвобождал из пределов будничности дыхание. Из привычной конкретной сферы воображение вводило его в просторную зону всечеловечности. Высокие идеалы питали фантазию и расширяли до бесконечности представления. Но глобальные темы пьесы вмещали не только общее, но и личную его правду. Глобальное приводило обратно, к его реальности, к его хаотическому нагромождению смутных противоречий. И тут, несмотря на разительное несходство духовной сферы героя и окружающей среды, пути жизни Полиника перекрециввались с его путями, с его ощущением произвольного и кому-то невыплаченного долга.

Романтическая приподнятость юношу не отпугивала. Преувеличенность чувств, по его подсознательной мерке, не превышала естественности. Его самого, а не только его Полиника, захлестывала стихия особого, безотчетного героизма.

Эпоха растила в нем это самосознание. Эпоха развенчивала бездеятельность и проповедовала духовный максимализм. Высокие идеалы клубились в воздухе и обостряли значение индивидуального нравственного начала. В сам прозаический быт, так стиснуто обступивший существование, вплетался призывный мотив поэзии. Пульс века достиг предельного напряжения. Он отступивал ритм победно.

Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!  
Где ты, где ты, гроза царей,  
Свободы гордая певица?  
Приди, сорви с меня венок,  
Разбей изнеженную лиру...  
Хочу воспеть свободу миру,  
На тронах поразить порок.

Недаром эти стихи вчерашнего лицеиста, покинувшего припольную тишину «древних лип», читала вся грамотная Россия. Не мог их не знать так любивший поэзию юный Павел Мочалов. Сгущенный пафос романтической поэзии только отвечал истинному душевному пафосу человека. «В то время не было сколь-нибудь грамотного прапорщика в армии, который не знал их наизусть», — свидетельствовал о стихах Александра Пушкина

позднее Якушкии. Знал их и со всей неумной пылкостью увлеклся ими Мочалов.

Стихи обретали особую власть над ним. Еще когда все его представления о поэзии ограничивались тяжеловесными строчками стихотворных пьес, они западали в его сознание и сопутствовали течению дней. Они отнимали его у быта и выводили из скудной житейской заводи. Они ввергали в борьбу страстей, в кипучие драматические конфликты. Они рисовали в воображении роковые картины будущего.

Простерлась тишина над бездною седою,  
Мрачится неба свод, гроза во мгле висит,  
Все смолкло... трепещи! погибель над тобою  
И жребий твой еще сокрыт!

Он помнил трагическую патетику этих строчек с 1815 года, когда они еще только вышли из стен лицея и разносились из уст в уста по кругам читателей. Стихи адресованы были тогда Наполеону на Эльбе, развенчанному кумиру, вчерашнему устрашающему завоевателю, ставшему узником. Теперь стихи возвратились, память услужливо их подставила. Теперь они пролагали дорогу к Озерову. Теперь их декоративный лиризм прояснял Полиника.

Он сближался с ним все теснее. Но ослепляющая минута тождества вспыхнула на спектакле.

С минуты, когда он встал в кулисы перед своим выходом, он ринулся в роль, как в воду. Волна Полиника повнесла его. Его настиг в каждой ноте знакомый ему от рождения, милый, срывающийся сейчас от волнения голос Марии. Но там, за фанерным холмом, на котором цвели грубо вырезанные из бумаги малиновые цветы, билась в отчаянии одинокая Антигона. Величественная и нежная Антигона из дней его детства. Та Антигона, которая пробудила в нем сострадание и обрекла на мятежный подвиг.

Он приготовился и напрягся, весь — слух, весь — обуздавшая стремительность.

Сам по себе он уже не существовал. Он стал Полиником.

За ним тянулись изнурительные версты пути. Он прорывался от Фив к Афинам, сюда, где томились насильственно разлученные странники, отец его царь Эдип и единственная опора отца, родная сестра Полиника Антигона. Он участвовал в их изгнании и делил со старшим братом вину перед ними.

Но он назначил себе уделом найти их, любой ценой защитить и вернуть им родину. И пусть слепого Эдипа прокляли сами боги, он осужден бросить вызов им. Чтобы спасти от несправедливой мести отца и невинную Антигону, он готов был сразиться не только со



смертными, но и с богами. Он должен был торопиться, пока не поздно. Следы привели в Афины. Туда, к ним, скорее.

Но его пригвоздил к месту жалобный монолог Антигоны.

Он замер. По онемевшему телу яростно пробежал озноб. Еще во умолк горький звук ее жалобы:

Я слышу страшный шум: настал мой лютый час...  
Увы!..

И на оборванную в изнеможении строчку, на это прошепестившее гаснувшее «увы», сказанное сестрой, обрушился очистительным водонадом мятежный голос Полиника.

Ах, где она? Вы к ней меня ведите!

И он рванулся к ней. Не выбежал, не метнулся, само вдохновенное нетерпение вынесло его из кулис на сцену.

Над круглым вырезом лат, холодно отливающих металлическим блеском, высилась голова юного полубога. Почти совершенная чистота линий лица оживлена была прихотливой изменчивостью. Под серебристым высоким шлемом, увенчанным грозными пиками и крылами орлиных перьев, сверкали мстью два жарких свитильника, два потемневших глаза. Среди выделанных искусно колец волос, таких идеально красивых, словно их вырубил напечю в мраморе, вдруг выбились разметавшиеся свободно пряди. Они упали капризно на гладкий лоб, не помеченный еще роковыми страстями и испытаниями. И звонкая, непокорная, заражающая всех сила была в порыве, кинувшем юношу к Антигоне.

Он замер в оцепенении. Невыносимость виденного опечатала рот безмолвием.

Безмолвие гипнотически оковало и Антигону, потом пронеслось по рядам беззвучно и разорвалось вслед шквалом аплодисментов. Но он уже не был способен внять им. Им завладели сумрачные предвестники посылаемой кары.

Ее ль зрю в рубище? О, жалостнейший вид!

Он в самом деле видел ее впервые. Его повергало в ужас ее несчастье. Чем дальше она была от укора, тем явственнее отяжеляла его вина. Он, а никто другой, сейчас отвечал за ее бессильно поныкшие плечи, за пищенскую одежду, в которой гнали ее издевательски от страны к стране, от пустыни к пустыне. Он был виновен в ее мучениях и должен был вслух признаться в этом. И вместо громоподобной, усиливавшейся от строчки к строчке патетики, которой его учили и в неизбежность которой он простодушно верил, он с тихой, смиряющей гордость болью, пане-

рекор декламационным правилам, сказал доверительно, как на исповеди:

Сестра! Се ты ль в объятиях моих?  
Увы, твой злобный брат причиной бед твоих!  
И ты, как изверга, меня не убогаешь?  
Ты слезы льешь, молчишь и брата обнимаешь.

Какая сила вела его? Никто, и даже сама Мария, в течение многих месяцев читавшая с ним Антигону, не мог бы вообразить эту скорбную интонацию, полную тайной муки, это поднявшееся из недр души сострадание, эту неведомую тоску, смешанную с потребностью покаяния. Нет, не затверженный текст Полиника, а уже непреодолимая, управлявшая его волей необходимость сейчас извлекала из него сокровенные, не предназначенные чужому слуху слова.

Терзаюсь в день страстями, и злобой, и отмщеньем,  
Тоской раскаянья, и совести мученьем,

С зверями хищными и с птицами ночными  
Один беседую стенами моими...

Он был один, без поддержки. Даже поверившая ему, готовая в нем увидеть спасителя Антигона не понимала его. Ее глаза смотрели испуганно, настороженно. Заученный текст ответа прозвучал как бы издали, мимо смысла. Она проронила его слезливо, растерянно, не по роли, но от себя, Марии. Сестра поймала его трагичной ноты. Его печальный лиричный голос, не получив отзвука, одиноко повис в воздухе. Инструмент партнерши был настроен заранее, и тональности не сошлись.

Как часто, почти всегда даже, он мучился и потом на сцене от этого несовпадения звука, от отчаянного, непоправимого одиночества.

Он был один, он видел перед собой пустыню непонимания.

И он не был один. Зияющая пустыня зала жила. Она дышала с ним вместе, прерывисто и послушно. Туда, в эту плотную полумглу сомкнувшегося внимания обращен был его призыв к оправданию.

Не осуждай меня: вни мои ты чувства,  
Которых умерять не знаю я искусства,  
Вни сей огонь в моей пылающей крови!  
Чрезмерен я во всем: и в злобе, и в любви...

Он мчался на бешеной колеснице чувства. Мохнатый ком преступления, совершенного Полиником, теснил дыхание.

Менялось ли что-нибудь от того, что не он, а брат Этеокл замыслил, изгнав отца, завладеть фивским тронem? Ведь он, Полиник, помог ему совершить злодеяние, он допустил, чтоб отец и

сестра мыкались бесприютно по бесконечным дорогам зла. Вернуть ничего нельзя, час расплаты приблизился, Антигону афиняне ни за что, без вины, обрекли на жертву. Он хочет лишь одного: заменить ее. Пусть нож жрецов, требующих ее смерти, пронзит его, пусть он истечет искупительной кровью — не Антигона. Ритуальное жертвоприношение только освободит его, конец станет и избавлением.

Невиданный ураган, может быть в самом деле «чрезмерный», но в его состоянии даже не позволительный, а единственно допустимый, подхватит его, завертит, бросит на авансцену. Здесь, ближе к публике, ближе к избранным им себе в судьи людям, Полиник будет молить не о милости, не о пощаде — о праве на искупительную последнюю жертву.

Подай сей меч, подай; он мне принадлежит!—

требовал он.

Коль смерти не дают разгневанные боги,  
То пусть ко смерти мне откроет меч дороги. . .

Все тело его напряжилось, отчаяние загорелось в гневных глазах, стремительным гибким прыжком он настиг жрецов и выхватил меч из рук растерявшегося первосвященника.

Теперь его отделял от гибели только миг, оборвались связи с жизнью, он перешел границу земных измерений.

Бесчеловечен был, пусть буду я безбожен!  
Так, здесь, у ног твоих я совершу удар  
И, кровь пролив, тебе я возвращаю твой дар. . .

Его потребность прервать постылую жизнь была так искренна, так настоятельна и сильна, что, кажется, обладала способностью заставить умолкнуть пульс, остановить дыхание. Слова, поразившие его душу в детстве, теперь налились непокорным священным смыслом.

Спасите от меча невинные главы!  
Преступник я один; мени разите вы!

Тогда, в хаотическом хламе кулис, маленький и бессильный, он хотел выкликнуть эти слова громогласно, чтоб все услышали и поверили в подлинность чувства. Теперь он сказал их тихо, с ровной бескрасочной интонацией, обреченно. Падучей звездой пролетели слова над залом, оставив неугасимый след принесенной жертвы, печального и прекрасного подвига.

Благополучный финал трагедии Озерова, где автор подправил первоисточник и драматическую развязку Софокла сменил на всеобщее примирение и торжественно-справедливый исход, естественно завершил спектакль. Но не остыла, не растопилась в по-

токе аплодисментов тревога, посеянная Полиником. Сигнал бедствия, так внезапно ворвавшийся в гул бенефисных восторгов, не затерялся, он был услышан.

Трагическая смятенность еще ничего не ведающей невинности и острый проблеск виновности, все успевшей познать до срока, причудливо сочетались. Герой встал у входа в тайпу и звал к ней зрителей.

Лирическое бунтарство, так неожиданно проступившее у Полиника, расковывало сознание. Прорвав плотину приличий, положенных театральному классицизму, оно вместе с гулом времени явственно донесло и мятежный ропот души. Бесстрашная проповедь искупления через нравственный подвиг действовала магически. Она возвышала роль личности в мироздании и сдвигала соотношение бранных судеб с веком. Она совершенно преобразила и стилистику Озерова. Высокопарное красноречие текста одушевилось естественным романтизмом поэзии.

Архаика славянизмов и неуклюжесть искусственных оборотов — все, обгорев на пылающем костре чувств, обрело трепет жизни, конкретность реальной плоти, истинность.

И зал, в свой черед, отозвался взволнованным узнаванием, сопричастностью.

Зал был смятен. Зал признал своего избранника.

Юный голос пришельца звал в мир еще неизведанных подвигов и духовных порывов. Мир торопил что-то делать сейчас, немедленно. «О, жизни час, лети...» — объявил век устами поэта.

Вдогонку летящему часу неслись облака надежд. Попутный ветер сам помогал дебютанту.

Там, за порогом огромного нового мира гремели раскаты иных страстей, иных, слишком часто неразрешимых противоречий. Но роковая слава уже ждала его.

Час пробил. «Сокрытый жребий» был брошен. Его повела за собой судьба.

Со стороны он казался счастливым.

Сверкнул и осыпал его дарами мистический бог успеха. Судьба благосклонно произвела его в свои баловни.

Над ним прошумела внезапно резвая погремушка славы. Но звук ее не затих, не растаял в воздухе. Напротив, звук стал густеть, резонировать. Над юношей наклонила защитно свое крыло легкая, одурманивающая сознание, известность.

Но легкость обманывала. Легкость нечаянно путали с быстротой. Быстрота в самом деле была головокружительной.

В проем двух дней, между третьим и пятым числами вместились пространство целого жизненного сюжета. Четвертое сентября

обило четко границу времени. Оно проложило водораздел до детства и после. До отделило детство и отрочество от будущего. В после вошла вся жизнь.

До ночи на пятое сентября, когда он вернулся домой с детства, он, в сущности, жил по предписанному ему режиму, без учета собственной воли. Законы его среды выработали постепенно привычку. Узда послушания строго удерживала его порывы. Он жил на короткой привязи и соразмерял с ней невольно свои желания.

А за повышенной преданностью родительскому уставу затаена была непокорность. Молчанием прикрывалась врожденная странность и пылкость нрава. Непротивление было заслоном его строптивости.

Теперь постромки ослабли. Он властен был отпустить их и даже, если очень захочется, скинуть. Он мог пренебречь устоями, правившими в их доме, во всяком случае, расшатать их. Он вырвался. Его пьянил хмель неожиданной свободы.

Нежданной ли?

Разве не жил он раньше ее предчувствием? Разве окованный множеством обязательств, диктуемых большей частью не логикой воспитания, но дремучими предрассудками, не предвкушал он летучего мига освобождения?

И ждал, и предчувствовал, и готовился втайне от окружающих.

В суровой медлительности влачившихся тяжело дней и в бурных набегах событий, так щедро обрушенных на него эпохой, он одинаково оставался верным хрупкому ощущению временности, томительной подготовки к чему-то главному, неведомому пока, назначенному зачем-то ему, ему одному из всех.

Неуловимые остальными знаки прочерчивали его дорогу.

Традиционный быт, разрываемый пьяными выходками отца или стихийными бедствиями, странно двоился: то отдаляясь па расстояние, то совсем где-то здесь, рядом, таинственно вспыхивало мерцание. Сквозь скученность будней к нему пробивался огонь призвания. Он мучился им, тяготился неназванным бременем, но стоило поредеть пламени, как он ощущал покинутость и опять разжигал лампаду. В нем откликалось сказанное в Евангелии от Матфея и сохраненное памятью с раннего детства: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить ее воп на поправление людям».

Он чувствовал, что нельзя отдать эту сладостно горькую соль, самое сокровенное, что в нем было, «на поправление людям». Рапиная интуиция предостерегала его. При всей простодушной довер-

чивости, откровенен он ни тогда, ни позднее не был. Свою тайну он нес в себе уже в детстве.

Непрочные следы детства грубо смяла война. Она опрокинула жизнь, как внезапное кораблекрушение.

Перед войной жизнь заметно налаживалась.

Отец «твердо встал на стезю первого актера при Московском театре в 1809 году», — потом записал в своих беглых заметках сын. То было время расцвета вообще, и театра в частности.

Уже, несмотря на пристрастие ко всему французскому, русская труппа успешно соперничала с модными фаворитами из иностранцев. На Арбатском театре гремели триумфы отечественных артистов. Одическими стихами и пышными подношениями сопровождалась спектакли любимцев публики. Изысканные экспромты и мадригалы вручались на сцене вместе с бриллиантовой диадемой в знак верности москвичей своим соотечественницам. Приехавшая для покорения знатных «русских медведей», а также для составления капитала, блистательная звезда Парижа, классическая красавица м-ль Жорж должна была посчитаться с тем, что в России есть знаменитая м-ль Семенова.

Прославленная победами не только на театральном фронте, — недаром же значился в числе побежденных ею сам Наполеон Бонапарт, — французская примадонна, казалось бы, защищенная экстерриториальностью, не избежала участия в неофициальном турнире, объявленном театрами. Турнир между Катериной Семеновой и Маргаритой Жозефиной Веймар Жорж надолго стал одним из центральных событий не театральной даже, но и общественной жизни.

Прекрасная обладательница европейской актерской короны, величественная и деловитая м-ль Жорж соединяла умение элегантно прожигать жизнь с подсчетами аккуратно переведенных на родину сумм. С обычной своей рассудительностью, но и с эффектным великодушием, стоившим, впрочем, ей так же мало, как и сценический пыл страстей, она, посмотрев с профессиональным вниманием спектакли соперницы, вслух признала, что иногда «деревянит чувства», тогда как Семенова, без изъятий, «блистает всюду» — равно в стихотворной трагедии и в прозе, которая «не идет у меня с языка». Так самокритично добавляла французенка, не без свойственного ей кокетства.

Семенова не уступила конкурентке в великодушии, скорей даже превзошла ее.

Она воздала ей должное полностью, с искренним увлечением, в чем-то и чрезмерным. Она поддавалась готовно ее влиянию и стала перенимать уроки порой с безрассудной и явно не безопасной старательностью, преодоленной, к счастью, талантом.

Но примиренность сторон на высшем уровне толки не укротила.

Согласно покинутое враждебными сторонами «поле сражения» по опустело. Оно влекло наэлектризованных зрителей. Разбуженные театральные страсти кипели неудержимо.

Степану Мочалову доставались их отголоски. Он занят был в сенсационных спектаклях актрисы, великой своей современницы. Почти что на равных с Шушериным и Плавильщиковым он выступал в гастрольях партнером самой Семеновой. Мочалов-младший был ее тайным учеником и, во всяком случае, верным, хотя и безгласным рыцарем.

Он уже многое понимал и все безотчетно впитывал. Его пристрастия и влечения неприметно определились. В сравнительную размеренность безответственной жизни врываются вихри борьбы и соблазны успехов. В сознании проносились обрывки победных битв, доблестных и мятежных подвигов. В последние детские сны вторглась не театральная, а обнаженно нагая в своей реальности, разом покончившая с благополучием и с остатками детства война 1812 года.

В семье Мочаловых, как во всей их среде, о войне говорили мало. Война их не задевала, она не соотносилась с их бытом и их занятиями. Там, где-то на западе, у границ дальней Польши, уже нарастал предвоенный и грозный гул, но в Москве он пока слышен был глухо, а до театра не доходил и вовсе.

Уже двинулись по просторам русских земель большие силы французов, и опасное напряжение разразилось жестокими, дорого стоившими боями, а в первопрестольной столице как будто ничего не случилось, Москва продолжала жить своей жизнью. Все так же спешили к заутрене и обедне, еще усердней говели, устраивали по подписке обеды в английском клубе, и перед отъездом в свои деревни жарко схватывались между собой просвещенные театралы, приверженцы разных школ, а вернее, различных актрис и актеров.

В деревни, впрочем, в то лето многие не поехали. Остались в городе из-за слухов, которые расползались с места военных действий, и из-за страха за близких, служивших в армии. Но до семьи Мочаловых слухи если и доносились, то мало правдоподобные, усевшие обрести небылицами.

К середине июля получен был манифест, и война из тревожного призрака стала реальным фактом. Уже потерял кто-то сына, у кого-то ранили родственника или сожгли усадьбу. В дворянском собрании шла подписка не на обед и не на ценный подарок актрисе, но на сбор ополчения. Читалось в домах воззвание государя, направленное специально «Первопрестольной столице нашей

Москве», где сообщалось, что «неприятель вошел с великими силами в пределы России» и готовится «разорять любезное наше отечество». И во всех сорока сороков церквей служили службы за воинство, за победу русских, за «ныне милость свою и спасение твое даждь нам. . .»

О том, что Москву придется покинуть, никто не думал. Все ждали, что неприятелю преградят дорогу еще у границы, на дальних подступах и «жезл нечестивых», естественно, «не вознесется на освященных».

Решение сдать Москву нагрянуло неожиданно. Мочаловых оно застигло врасплох.

В тот год бабье лето было на редкость сухим и теплым. Хозяйки заблаговременно наварили варенья и заставили погреба соленьями на зиму. Театр работал бесперебойно, война даже подняла сборы. Отпущенным на побывку военнослужащим, как и всем москвичам, впрочем, более, чем когда-либо, импонировала трагедия. Патриотическим настроениям отвечали сценические порывы героев, их страстная проповедь жертвенности и личного подвига, их доблестные поступки. Когда на театре давали вольтеровского «Танкреда» и в главной роли отец, подбегая к рампе и шумно передохнув, чтоб набрать воздух в легкие, громогласно зывал:

Для благородных душ сколь родина священна!  
О, как душа моя в стенах сих восхищенна!—

зал просто взрывался шквалом аплодисментов. А до того, в вечер, когда в последний раз до пожара театра играла Аменаиду, коронную свою роль, приехавшая из Петербурга Семенова, Арбатский театр буквально дрожал от оваций. В финальном акте спектакля Семенова — Аменаида так пламенно кинулась к рухнувшему Танкреду, стремясь воскресить его, что партер поднялся со стульев, словно пытался вдохнуть свои силы в порыв актрисы, и уже стоя досматривал этот потрясший сердца спектакль.

Мочалов-младший был среди зрителей. Вот кто бы рад был, не размышляя, не взвешивая, не только на сцене, но и в действительности пройти героический путь Танкреда. Он был готов захватить театральный меч и бежать с ним из дома в армию, прямо на фронт, чтобы совершить подвиг во имя родины и во имя Аменаиды.

Но взамен этих гордых мечтаний он с семьей убежал из Москвы, прочь от фронта, в другом направлении.

Они уезжали одни из последних, в разгар сумятицы.

На большой театральный обоз опоздали. Отец легкомысленно ждал, что каким-то, каким непонятно, образом все уладится, без него не уедут. И вообще, может быть, им удастся наперекор бед-



ствию как-нибудь избежать побега и в насиженном московском гнезде перебыть опасность. Но его легкомыслие только усложнило задачу.

Их низенький и опрятный домишко объял хаос. Отец, проклиная беспечность и всех обвиняя в ней, кроме себя, метался по издыбленному неузнаваемо городу в поисках транспорта. Но именно транспорт все судорожно искали. Извозчиков почти не было. Взвизчивалась с каждым часом цена на лошадь. Застраившему возле рынка жалкому одноконному мужику уже предлагали 500 рублей, и возле теснилась толпа желающих. Москва пустела.

Мать связывала тюки с вещами, и старшие помогали ей.

Узлы вспухали, а вещи, такие, казалось, необходимые, только пахучие, без которых не обойтись, явно не уместались. Мать складывала их в сторону, стараясь не смять и укрыть от сырости — все-таки надвигалась осень.

С особенной аккуратностью расставляла она по полкам запасы провизии, чтоб чего доброго не попортились. Уже когда взмокли и возбужденный отец приволок наконец подводку с двумя отощавшими, безразличными ко всему клячами и стал подгонять суетливо сборы, мать наспех укутала старыми одеялами божницу в углу и прикрыла от пыли тряпками мебель.

Тогда он не знал, что сейчас растаетя не с этой привычной мебелью, не с рыцарскими уютными снами и даже не с домом только, но и со всем своим миром детства.

Оно обгорело и сгнуло безвозвратно, как сгинул с заботливо перевязанной утварью и горшочками материнской снеди их старенький и осевший, но густо прогретый надежным теплом семьи домишко в Калашном. Как сгинул, исчез во прах, с неотделимой, летучей своей колоннадой, дерзко внесенной ввысь, новый Арбатский театр, предмет их гордости, счастливый приют его первых святых восторгов и трепетных помыслов.

Все это осталось там, за чертой прежней жизни.

Под сумрачными навесами дыма, уже нагонявшего их, плелись они от Москвы в неведомое, в бездомность.

Дорога была забита. Они спохватились 1 сентября. В канун, 31 августа, наскоро собирали обоз с театром. 30-го вечером шел еще на Арбатской сцене публичный спектакль, все находились на положенных местах, и служащие, и зрители. На следующий день погрузили поспешно людей и сценическое хозяйство. Часть декораций до места не добралась, и ее не восстановили. Расхитили и растеряли в пути имущество служащих и актеров. Виновные в сутолоке растаяли, испарились, до личных вещей ли было?

Мочаловы догоняли театр самостоятельно. Известно было лишь, что предписание от начальства велит дирекции следовать

к Ярославлю. Туда, очевидно, хотел пробираться Степан Мочалов. Мочаловы не были одиноки в своем намерении.

По Яузскому мосту, как и по Каменному и Москворецкому, — все поблизости от их дома, скученно, в ужасающем беспорядке, с медлительностью, холодящей дыхание, Москву покидали войска. Еще до заката того драматичного дня, помеченного в истории, по другим московским заставам уже входили пешком и въезжали в покинутый город французы.

День был ясный. С высокого купола неба светило солнце. Счет времени шел фактически не на дни и не на часы даже — на угрожающие минуты. И уезжавшие были обьяты молчанием ужаса.

Настигнет ли его глухих судеб удар,  
Отъемлет ли вдруг минутный счастья дар,  
В любви ли, в дружестве обнимет он измену  
И их почувствует обманчивую цену...

Тогда еще не было этих строчек. Они родились в год дебюта Мочалова — и, значит, в год выхода из лица их автора, то есть спустя пять лет. Но то, что он испытал в тот день, потом, когда он уже смог прочесть это стихотворение, узнано было в каждом внутреннем звуке, наново и до полного совпадения пережито. Стихи поразили его душевной точностью, безукоризненным сходством с тем, что, ему казалось, мог пережить и познать только он один.

Он и тогда, в дни войны, еще мальчиком — позже всех это свойство ошеломляло — остро воспринимал нагрывавшее и с натянутой до отказа струной терпения ждал несчастья. «Глухие удары судеб» явственно различались в подземном гуле.

Гул слышен был и впрямую. Он провожал их тревожным аккомпанементом.

Почти весь день простояли у моста.

Движение заперли суতোлка и неразбериха. Военные надрывались в напрасном крике, совсем как плохие хористы на репетиции. Гремели колеса, орудия, треск их перекрывал беготню и топот и истошные вопли женщин, странившихся потерять в напиравшей толпе детей. Все смешивалось в паническом нагромождении.

Подвода их втиснулась боком между телегами с ранеными, гаубицами и каретами. Кареты, нелено нарядные и цветные, покачивались на высоченных рессорах над уровнем зрения, заслонив собой небо. Упрямо и дробно рябили они в глазах.

От неудобного положения словно остекленели ноги и затекла ставшая вдруг чужой гегнущаяся спина. Неимоверно пекло жаркое, как в июле, солнце, а все нацепили на себя теплое, чтобы меньше тащить узлов. Казалось, что все это скверный, невыно-

симый спектакль, который вот-вот закончится, осталось только дожидаться, когда дадут занавес. Но занавес все не падал, и домой не пускали.

Потом что-то варварски рядом прогрохотало, пробухало, и тут их толкнуло, шарахнуло и перевело по ту сторону моста, за родную Москву-реку, куда они целый день напрасно стремились, не понимая толком, зачем и во имя какой именно цели.

Там они вновь застряли.

Печально ударил вечерний благовест. Отец разрешил им сойти размяться, но рядом, чтоб ни на шаг. Тяжелая придорожная пыль волотилась в воздухе и меркла, тяжелым пластом оседая на лицах. И тут же, упав на колени в густую пыль, московские обитатели, оставлявшие свой город французам, произносили молитву, ставшую в те военные горькие дни всеобщей.

«...Но Ты, Господи Боже щедрый... ущедри еси нас, Призрел бо еси на скорбь нашу и на потребление царствующего града, в нем же от лет древних призвася имя Твое...»

А в то время как горький воздух изгнания прожигали горячие слезы молитвы, со стороны Дорогомилова, в неверной, пугающе поустественной тишине, с помпезной парадностью, тем очевиднее поуместной, что не нашлось окрест для ее оценки зрителей, выступил под декоративным эскортом в покинутый москвичами город Наполеон Бонапарт, захлебнувшийся в собственной странной и непонятной ему победе.

И в это же время ехали, шли, тянулись куда-то, но вон из Москвы, ее коренные жители.

И на куцей тележке, с впряженной в нее вместо лошади пятиноской коровой. И в допотопных курьезных дрожках, набитых ненужной рухлядью. И в старых рыдванах, наполненных до откказа коврами и самоварами, полуистлевшими шальями и облупленными портретами предков, посудой, расколотой в черепки от тряски, и траченными молью ливреями челяди.

Шли просто пешком, изможденные от усталости, с истертыми в кровь ступнями, с поворожденными на руках, с вещами, которые сбрасывали в отупелом бессилии. С печальными попутчиками и плачущими детьми; с необлегчающими привалами; с дурными ночлегами в курных немых избах и изнурительными переживаниями распоряжений; с кишачными насекомыми и удушливой теснотой; с обманчивым мелочным ажиотажем, разгульным бесстыдством взяточничества и непредвиденными болезнями и смертями. Но уцелевшие поднимались снова и снова шли.

А вслед им пылала кровавым неугасающим заревом опустевшая, странно чужая, растаскиваемая бессмысленно и без всякого для грабителей прока Москва, их покинутое жилище.

И куда-то туда же, прочь от своей Москвы, по разбитой Стромынской дороге, с томительной медленностью пробиралась к неясной цели семья Мочаловых.

Его почему-то особенно уязвляли мелочи.

Все то, что для остальных промелькнуло бы мимоходом, не оставляя следа, в сознании будущего актера уже отпечатывалось глубоким шрамом.

Чужие беды его терзали, он не умел заслониться от них невидением. Но он приучен был ни во что не вмешиваться и большей частью пока страдал молча.

Тоску побега и неустроенности, разорванности со всем привычным в дороге množили встреченные несчастья. Всеобщность не облегчала их, и самолюбие тоже не отменялось, оно удручало незащищенностью. Любой укол настигал его, пронзал жестоко и, проходя, оставлял надолго, может быть навсегда, болезненный, незаживающий шов.

В полнейшем изнеможении добрались они до села Никольского. Там, в небольшой своей подмосковной, укрылась на первое время от гроз войны известная княжеская семья Долгоруких. Нашествие беженцев явно пришлось нектати. В извивы памяти врзались все детали.

Еще не пришел вечер. В безветренной тишине мягко таяли сумерки. На разноцветных стеклах ротонды редели легкие тени. Уютно, но слишком несбыточно для едва державшихся на ногах пришельцев пахло цветами и сдобным тестом. Дворовые нехотя доложили хозяйке о появлении беженцев, и вслед за ней на крыльцо выскочили холеные барские дети. Один из них, тот, что постарше, должно быть, ровесник мальчика, осмотрел его со снисходительным любопытством.

Благополучием веяло от крахмальных, привольно откинутых по-домашнему белых воротничков юного князя; от ловко и как бы небрежно накинутаго шелкового кафтанчика; от выложенных на лбу завитков волос. Как чувствовал рядом с ним мальчик свою запущенность, и грязь, въевшуюся в дороге, и непричесанность, и несвежий комок рубашки. И сразу же ранило острым пожом неравенства, всегда угнетавшей его возможной приниженности, потребности опровергнуть ее, оспорить, любым способом, но оспорить.

Не потому ли вечером, в деревенской прохладной гостиной, когда он читал обитателям дома патриотические стихи и слушатели, включая щеголеватого княжеского наследника, замерли в непритворном восторге, он испытал торжество своего преимущества перед ними, своей единственности?

Хозяйка была любезна. Она посочувствовала артистам, тем более что достаточно хорошо их знала. Она попыталась устроить на ночь Мочаловых и попутчиц их, оперную певицу Насову с матерью. Но мальчик запомнил, как трудно досталось им это гостеприимство.

Тот самый его ровесник, князь Иван Долгорукий, позднее рассказал в «Капище моего сердца» этот «забавный» — так он его воспринял — случай.

Он удовлетворенно напомнил, что «матушка кое-как разместить их изволила в маленьком своем доме, совсем неспособном дать убежище кому-нибудь, кроме самой хозяйки». И пояснил назидательно всем читателям, что «тогдашнее время таково было, что налагало обязанность не только крышку, но и все разделить с ближними».

Под «крышкой», видимо, автор «Капища» разумел крышу. Ее в самом деле княгиня великодушно разделила с актерами. Но кров, очевидно, и укрывал и давил в одно время, недаром же беженцы так стремились его покинуть.

Князь Долгорукий не преминул отметить, что и «при всем сокрушении сердца... были минуты, в которые нельзя было не расхохотаться». К таким минутам отнес он, к примеру, попытку Насовой, по его же свидетельству, популярной певицы, берущей в свой бенефис по 4 тысячи сбора, самостоятельно впрячь предоставленную ей лошадь в дугу телеги. О том, что заставило Насову самой так срочно заниматься упряжкой, князь, разумеется, не сообщает. Не сообщает он и о том, почему Мочалов, весь в мыле, избегал округу, ища пристанища. Зато он с подробностями включает в число анекдотов, от «коих нельзя было не расхохотаться», историю о попытке Мочалова снять квартиру поблизости, в версте от Никольского, на Лосинном заводе.

Квартира понадобилась в тот драматичный момент, когда выяснилось, что Долгорукие «очень утеснены» свалившимся так внезапно на них семейством Мочаловых. Старанье освободить их от своего присутствия кончилось неудачей. Из страха, что бог покарает лосинноостровских жителей за приют актера, Степану Мочалову бесповоротно отказали в найме с трудом разысканной им пустовавшей светелки.

Реакцию негодующего Мочалова описал тот же автор, напомнив о том, как тогда «был забавен Мочалов, когда он прибежал к матери моей и трагически вопиял против невежества нашего века, так что матушка приняла его за сумасшедшего...»

Княгиня сочла безумным его, жертву дремучей косности, а не тех, кто считал пехристами артистов. Случай, столь позабавивший Долгорукого, вряд ли казался забавным его участникам.

При первой возможности, все по тому же свидетельству, «потащилась» дальше семья Мочаловых.

Они двигались к Ярославлю, а в спину им подступал неприятель, жестоко грабили на дороге французские мародеры, и от Москвы поднимались тучей дымы пожариц.

Зима, как нарочно, была жестокой. Дороговизна на топливо и продукты росла убийственно. Люто мели метели, и замораживал холод. Застрававшие на дорогах падали, трупы их тут же обледеневали. И сплошь косила горячка, распространившаяся почти повально.

Врачей и лекарств было мало, предназначали их избранным. Зато остальным оставались молебны, служившиеся повсюду. Театр почти не работал, актеры испытывали отчаянную нужду, их семьи нередко оказывались разорены и раскиданы. Мочаловы как-то выжили.

Они возвратились в Москву через год, осенью.

Их город, очищенный от французов, был вытопан, выжжен, расхищен.

Там, где когда-то значился переулочек Калашный, уныло тянулся пустырь. В густой непролазной грязи валялись везде обгорелые щепки. Каким-то образом уцелел и торчал понуро безлистный кустарник малины.

Не здесь ли стоял их домик?

Но домика не было, и сгорели с ним вместе веселость и беззаботные утренние надежды. День серый и скудный встречал бездомностью. День таил унижения.

Опустошенный город был бесприютен. Глядели слепыми окнами обугленные дома из камня — деревянных не сохранилось. Взамен выбитых стекол приколотили наскоро доски, нарисовав на них вкривь и вкось рамы. Но копоть впиталась прочно, ее октябрьскими дождями не смыло.

По пустырям и фундаментам бывших зданий ютились бездомные москвичи. Кого-то селили из милости по сарайчикам и чулапам. Но многие оставались без крова. Одна за другой распадалась семьи.

Жизнь перепуталась, обгорела, как город, перемешалась.

Смешалось все и в семье Мочаловых. Лишения сказывались на младших; уже из последних сил выбивалась переносившая все без ропота мать; и соскочил с круга нормальной жизни особенно явно отец, меньше всех склонный к терпению. Он то кутил где-то напропалую, то замыкался в себе и каялся, то жаловался на обиды, на то, что загублен его талант, на то, что семейное бремя ему претятствует, а дети уже не маленькие, на чью-то несправедливость.

Болезненно впечатлительный, сын относил упреки к себе. Он ощущал себя взрослым и был готов — так он думал — делить ответственность. Он бы хотел совершить невозможное и помочь семье выкарабкаться. Но что совершить — не знал и полагался на то, что бог сам поведает ему способ для этого. Пока же он создавал иллюзии. Ему рисовались картины вечера, где он читает стихи и слушатели им восторгаются, как восторгался при встрече знаменитый казачий атаман Платов, растроганно целовавший его и суливший славу. И он уже видел реальную растущую кучу денег, которые отдает матери.

Но эти мечты оставались мечтами, он был беспомощен.

Спаси семью выпало не ему, а Марии. Ценой, о которой без содрогания он не мог вспоминать потом.

От него, впрочем, тогда ничего не зависело. Как мог он предотвратить это? Он и узнал про это уже потом, когда все случилось. Да и случилось то, что вошло в их среде в привычку, что стало вокруг обычаем. Обычность истории, правда, не снизила драматизма. Ни для него, верившего еще в идеальность мира. Ни для самой героини банальной драмы, сестры Марии.

И в институте, который она перед самой войной окончила, и в семье, отдавая дань моде, на тот же французский манер ее называли Мари. Но мать продолжала, как в детстве, звать ее Машей. Для мальчика тоже она, самый близкий, быть может, ему человек на свете, всегда оставалась Машей. Протяжная русская ласковость имени с ней сливалась.

Она, с ее ярким обликом, с загадочной нежностью полуулыбки и темных огромных глаз, с копной волос цвета меда, вносила в их скудный быт праздничность. С ней связаны были в меццанском доме игра, переливы времени, грация каждодневности. Она освещала жизнь женственностью и юностью. Она понимала брата с полуслова.

Он отвечал привязанностью почти влюбленной. В его отношении к ней просвечивала восторженность, горделивая рыцарственность.

Ни надрывающих душу сцен, ни рыданий не было.

Мария переезжала почти спокойно. Веселая жертвенность, так ей свойственная, не покидала ее и позднее, в дни драматических испытаний. Ход жизни их тасовал с радостями.

Она прощалась безропотно. Правда, долго еще украдкой плакала мать и за шумливой бравадой отца ощущалась велевкость.

Потом переехали и они, но уже отдельно от Маши, в Серебряный переулок. И распорядок семьи как бы восстановился.

В послевоенной Москве квартира считалась редкостью, мало кому доступной. За домик из двух кое-как отделанных комнату-

шек на грязном дворе владельцы запрашивали в год не меньше двух тысяч. Желających все равно было больше, чем помещений для найма, хозяева этим пользовались. Актерам, как правило, цены были не по карману. Но за квартиру Марии, по тем временам роскошную, и за жилье для семьи Мочаловых, сносное, хоть и пониже рангом, платил теперь, не торгуясь, несметно разбогатевший в войну, знаменитый по всей Москве миллионщик Кожевников. Марии он купил дом в Филипповском.

Польстившую ему прихоть он оплачивал щедро. Покупка затрат стоила, тем более что богатства буквально сыпались ему с неба. Весомость его материальных доводов обеспечивала победу зарание. Кожевников с молчаливого согласия Степана Мочалова заключил сделку. По-своему сделка считалась сенсационной. Сенсация импонировала миллионеру.

Для Павла Мочалова с этих пор все соотношения в мире сдвинулись.

Тяжелая, непростая ноша легла на его хрупкие нравственные устои. Душевная путаница оплела память. Тут мальчик соприкоснулся с несправедливостью не в отдалении, не на подмостках чужой трагедии и не в глобальных масштабах войн и пожариц. Неправедность прозаичная, безобразная в своей будничности навалилась на душу. Неправедность жила тут же, прямо подле него, в неодолимой близости. Переместились в его сознании и надежное слово «семья», и истинная цена нравственности.

Ни то, ни другое не заглушила трава забвения.

Яд этих воспоминаний разобрал Полинник.

Не странно ли? До того как он приступил к работе, казалось, что жизнь вытеснила следы события. Жизнь постепенно брала свое, и каждый день своей значимостью перекрывал вчерашний.

Едва стал входить в берега послевоенный быт, как выяснилось, что о стабильности нет и речи. Театр в полупустой Москве не работал, играть было негде, часть труппы уже разбрелась кто куда и бедствовала. Степана Мочалова дирекция откомандировала в столицу.

Послевоенный подъем заразил петербургский театр.

Театр был в моде, он влиял на умы. Публика образовывала таланты. Таланты, в свой черед, будоражили и воспитывали аудиторию. Блистательная Семенова и неукротимый Яковлев определяли шкалу искусства. Опасное для Степана Мочалова соседство гениев приносило и пользу. Дух неизбежного, хоть и заведомо обреченного состязания, дисциплинировал волю, в иных условиях неустойчивую. Приобретались навыки — они потом сообщались сыну, оттачивался постепенно не слишком развитый вкус, и на смену гаерству приходил профессиональный опыт. Недоставало



только своей Москвы, хотя в Петербурге Мочалову-старшему было чем поразвлечься.

В Москве в это время Мочалов-младший отдан был в пансион братьев Терликовых.

Еще не успели открыть университетского благородного пансиона, который потом наводил прямые мосты к высшему образованию. Дворянские сыновья, возвратясь после войны в Москву, поступали к профессору Мерзлякову либо в следующие за ним по рангу новые пансионы. Их было несколько, и пансион Терликовых от прочих не отличался. Приличный состав учащихся гарантировался солидной платой. Платили примерно рублей по пятьсот за годичный срок обучения. О том, из каких средств своевременно поступали деньги на его обучение, Павел Мочалов вряд ли задумывался. Он выполнял аккуратно обязанности: у младшего Терликова изучал математику и проявил в ней успехи. У старшего — постигал словесность. Опорой образования, впрочем, почитали магистра Ивана Давыдова. Претензий к мальчику и у него не было.

Вставали затемно. Не тогда ли сложилась пожизненная привычка Мочалова подниматься с рассветом?

Занятия проходили в закупоренной, непроветренной комнате. Огарочный скудный свет салых свеч обволакивал желтизной окружающие предметы. От нечистого воздуха и невятного бледного полумрака всех тянуло ко сну. Воспитанник Павел Мочалов графику подчинялся. Он верен был дисциплине, освоил с грехом пополам французский и выучил кое-что из всеобщей истории и риторики. Не больше, но и не меньше, чем остальные.

Экзамены завершились благополучно, курс он закончил.

Но это была инерция, дань обязанности, еще не успевшее взбунтоваться привычное послушание. На самом деле он жил предчувствием. Мятежный союз со сцепой уже заключен был в воображении. Внутри он услышал далекий зов новой жизни. Навстречу ему шло будущее в образе Полиника.

Дома, на репетициях, все значение роли преобразилось.

Он знал ее текст заранее. Увлечен был его стихией. Повторял вслух и тайно бесчисленное множество раз. Но того, что сюжет трагедии, вытверженной им с детства, предстанет вдруг перед ним точным слепком с его жизненной мизансцены, он не предвидел. Когда они трое соединились и началась черновая подготовительная работа, сплетение внутренних связей все прояснило.

Мария, отец и он! Антигона, Эдип, Полиник! Насколько пересекались их разделенные тенью столетий судьбы!

Теперь монологи его Полиника обрели явность. Теперь, отпечая партнерам готовыми репликами, он вновь возвращался

в тот ранний, начертаемый ему первый круг испытаний. Теперь он опять и наново пережил ту душевную оторопь, связанную с жертвой Марии; и бесплодный гнев осуждения; и грозную просветленность своей виновности. И каждое слово роли пропитано стало конкретным смыслом.

С твою ли душой сравнится сердце злобно?  
Могу ль судьбу свою, как ты, спокойно несть?

Он был Полиником, он обращал этот текст к Антигоне. Но рядом была сестра, и не Антигона, Мария.

Но как же он мог забыть? И жить, словно ничего не случилось? И не пытаться остановить, не терзаться, не умолять о прощеньи?

Теперь, запоздало, он страждал спасительного суда совести.

И так я осужден на вечные мученья!  
И так не должно мне надеяться прощенья!  
.....  
Я добродетели природу оскорбил. . .

Полинику Озерова отпускались к развязке его грехи. Мочалов платил за свои грехи и чужие всю жизнь. Но сейчас им завладевал вдохновенный бог сцены.

Он мог бы за Пушкиным повторить написанные в те дни стихи:

Нет, нет! решил я — без страха в трудный путь,  
Отважной верою исполнилася грудь.  
Творцы бессмертные, питомцы вдохновенья! . .  
Вы цель мне кажете в туманах отдаленья,  
Лечу к б е з в е с т н о м у отважною мечтой,  
И, мнится, гений ваш промчался предо мной!

Над ним помахал крылом и промчался трагический гений музыки.

Его сны уже посещал дух славы. Он шел к ней навстречу неотвратимо.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Так близко к солнцу радости — могу ли  
Одеть себя печали облаками...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Его закружила слава.

Он заслонил всех возможных соперников, не прилагая усилий, не отдавая себе отчета в победе. Восторженный гул приветствий встречал его появление. Победа неслась навстречу стремительно, с ураганной силой.

Повторенный «Царь Эдип» не уменьшил энтузиазма, скорей даже превзошел его. За Полинником последовали другие роли, их было множество, разных, существенных и случайных, но первым и верным спутником, ненадолго правда, остался для него Владислав Озеров.

Что увлекало в нем?

Казалось бы, новое слово, с ним связанное, произнесли и даже успели его исчерпать в театре предшественники. С их помощью стали на сцене эпохой лирические трагедии Озерова. Их романтический дух и патриотическое начало во всем были современны партеру начала века. Их героическое воодушевление легко тогда пролагало дорогу к сердцам зрителей. Оно прорывалось сквозь жесткий каркас классицистских традиций и проникало сквозь мягкую ткань сентиментализма. От них несвободны были написанные возвышенным слогом, красноречивые пьесы Озерова, но с этих пьес началась поворотная пора новой национальной драмы, на годы определившей путь русской сцены.

Помимо достоинств сценических, пьесы Озерова согреты были особой, слегка наивной, но пламенной поэзией подвига, приносящего на алтарь отечества.

Но новизна Озерова этим не ограничивалась и на этом не замыкалась.

В его трагедиях, пылких и эмоционально приподнятых, свои права в первый раз заявила и человеческая неповторимость. При обобщенной условности судеб и жизненных столкновений, заимствованных со всей откровенностью из мифологии или сюжетов древности, герои порой разительно совпадали в поступках и устремлениях с живой реальностью. Герои не только наглядно собой олицетворяли принципы времени, но были людьми со своими психологическими чертами. На сцене возникла и утвердилась рядом с авторскими идеями и личностью, пусть в самой общей форме, но все-таки одушевленная.

Немалые исторические заслуги Озерова перед словесностью и отечественным театром смогли целиком разделить и, больше того, открыть и умножить для публики своим гением Катерина Семенова и Яковлев. Еще и сейчас покоряла зал в героинях Озерова Семенова. И только что драматично, с печальной таинственностью, подобно своим героям, расстался со сценой и жизнью Алексей Яковлев. Мочалов явился на сцену в год смерти Яковлева — одно из решающих совпадений, так часто пересекавших волнистую линию его жизни. Свидетели прежних триумфов еще занимали места в театральных креслах. Рассказы об их премьерах напоминали оды. Хранились печатные отзывы потрясенной. О впечатлениях от Семеновой после «Эдипа в Афинах» писали сплошь восклицаниями — «Как она была хороша! Какой голос! Какое чувство! Какой огонь!» — или стихами. А настроение зрителей после первого представления на театре трагедии «Димитрий Донской», состоявшегося в 1807-м, передал в непосредственном отклике современник.

«Я сидел в кресле и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу, — словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблока».

Этот всеобщий восторг зрительного зала тех дней, запечатленный Жихаревым, вряд ли хоть сколько-нибудь преувеличен. И разве не то же волнение испытал мальчиком сам Мочалов? Но то все же был другой Озеров и другие герои.

Не то чтобы он теперь спорил с теми, прежними героями его детства и отрочества. Он бережно тех хранил на дне своей памяти, они для него оставались реликвиями, он не мог на них покусаться. Но сам он уже был другим, другое его подспудно тревожило, другим, новым жили его герои, другие рождались и чувства в зале. Он, сам того не подозревая, уже выступал представителем этого зала, переменившего чаяния и вкусы, по мере того как менялся сам воздух эпохи. Ему суждено было стать избранником поколения, может быть, даже одним из его пророков. В трагедии Озерова он принес новое содержание.

Самого Озерова к тому времени уже не существовало. Он успел умереть за год до дебюта Мочалова и до возрожденной им былой театральной известности автора. Отринутый обществом, зачеркнутым его заслуги, тяжело переживая обиду, он влачил перед тем одинокие дни в отдаленной и скромной отцовской вотчине, в Зубцовском уезде Тверской губернии. Отторгнутый от жи-

ного несправедливостью, он угасал забытым в безвыходном круге тихого помешательства (и скольким поэтам в России оно еще угрожало!). На смерть, ставшую для него избавлением, отозвался стихами Жуковский.

Чувствительность его сразила,  
Чувствительность, которой сила  
Моины душу создала,  
Певцу погибелью была. . .

Моину в «Фингале» с сверкающим блеском играла Семенова. Фингала прославил Яковлев.

Фингала, уже после шума, произведенного Полиником, а вслед за ним воскрешенного из предвоенной поры Дмитрия Донского, теперь пересоздавал Мочалов.

Чувствительность, избыток которой сразил, как считал Жуковский, понесшего жизненное крушение писателя Озерова и на которую откликались единодушно недавние зрители, уже не способна была загипнотизировать новое поколение. Оно жаждало независимости и открыто поэтизировало свободу духа. Чувствительность постепенно сменялась протестом, к душевному стало все чаще примешиваться всеобщее, в интимное грозно вторглась, до той поры обособленная, гражданская тема. Романтика из декоративного обрамления поднялась до существенного явления бытия.

Взамен обязательных правил, так неуклонно предписываемых в России, рождался и властно повелевал сердцами один закон внутренней необходимости. От затверделого свода понятий, обузивших человека, от формул, лишившихся содержания и реального смысла, но повторяемых как заклятие, искали приют в раскованности душевной. В томления безответной любви просачивалась тоска по естественной человечности. Неразделенность порывов подчеркивала значение личной стойкости. Потребность в самопознании связывалась с патетикой гуманизма и с жаждой переустройства жизни.

Чем более эмоциональный аккорд брал в искусстве художник, тем более явно присутствовал в нем, как условие и залог ответа, отзвук освободительного мотива, — без него не затрагивались главные струны сердца. Устремленность к гражданской героике, наталкиваясь на молчаливую оборону строя (пока еще молчаливую!), должна была находить опору в нравственном героизме.

Недостижимость свобод общественных сама собой выливалась в свободный поток романтической исповеди.

С ней вышел на сцену Павел Мочалов.

Конечно, он не задумывался тогда о своей общественной роли. Он и не помышлял об особой миссии. Он не был ниспровергателем, опрокидывая устои, и верил в традиции, наново их преображая.

Он полагался доверчиво на чужой опыт и готов был ему последовать, но во всем был самым собой и не мог по-другому, даже если бы попытался. Мятельный гений, уже независимо от него, выбирал для себя дорогу.

Его новизна приковывала, но трудно определялась. Его магнетизм завораживал, но не поддавался разгадке. Формально приемы игры еще повторяли игру предшественников.

Контрастен и резок, как диктовали условные нормы привычной эстетики, был контур роли. Эффект внезапности, и сгущенная светотень переходов, и динамичный напор энергии в миг подъема нередко напоминали Яковлева и Степана Мочалова. И иногда, словно черная тушь по белому, проступали на общем фоне декоративная поза и прорисованный четко жест, след длительной обработки. Но выученность, которой отец гордился, должна была все-таки уступить победу, она сдалась первозданности. И отошло пред непосредственностью заимствование, и послушание растворилось в истинности. А истинность, как всегда бывает в искусстве, привела к неожиданности.

Великолепие юности, щедро распахнутой настезь, само по себе притягивало. Его для успеха, и даже сенсационного, хватило бы. Но этот успех был особым, невиданным, сметавшим все представления о возможных пределах сцены. Могучая сила как будто раздвинула стены зала. И новый смысл роли и человеческого существования, за ним встающего, почти ослепил своей яркой вспышкой.

Его Полинник и Танкред, сыгранный вслед за дебютом, искали спасительного суда совести. Того же жаждал и зал, ставший единомышленником. Их романтическая потребность самопознания во всем отвечала стремлениям зрителей. Духовным бесстрашием и максимализмом был напоен воздух. Неистребимая тяга к свободе личности влекла на подвиги, и очистительное начало мнилось в самопожертвовании.

В канун двадцатых годов в искусство вторгались мотивы преддекабристского пятилетия. В умах все сильнее «клокотал дух преобразования». Позднее, когда уже велось следствие над декабристами, член тайного общества Якушкин точно определил преддекабристские настроения. «У многих из молодежи было столько избытка жизни при тогдашней ее ничтожной обстановке, что увидеть перед собой прямую и высокую цель почиталось уже блаженством».

Другой декабрист, из семьи Муравьевых, Никита, добавил свое объяснение: «Имея от роду 16 лет, когда поход 1812 года прекратил мое учение, я не имел образа мыслей, кроме пламенной любви к отечеству». По существу, вдохновляла Мочалова та же

мысль. И каждый его персонаж мог бы высказаться словами, реально произнесенными одним из зачинщиков бунта — Сергеем Муравьевым-Апостолом. Когда отец на свидании в Петропавловской крепости предложил сыну сменить на другое окровавленное платье, тот гордо ответил:

— Я умру с каплями крови, пролитой за отечество!..

Так были настроены частые посетители театральных кресел. На сцене они искали мир титанических образов, обобщенной большой идеи и страстных антитиранических подвигов. Они полагали «предметом искусства — вообще человека», особенно «человека в действии».

Мочалов, «имевший от роду» те же шестнадцать лет, принес эти темы в свое искусство и отозвался самой своей личностью на новую эстетическую программу.

Традиционный круг театральных переживаний прорвался. Актер невольно, не ставя такой задачи, не обнимая духовных просторов, пред ним открывшихся, сомкнулся с щемящей реальностью самой жизни.

За судьбами ранних героев Мочалова брезжила историческая судьба поколения.

Его поколение вознесло его на вершины.

На сцене он был раскованнее, чем в жизни.

Стесненность, ему так свойственную, он сбрасывал вместе с обычным платьем в своей уборной. На сцену он выходил очищенным.

Тяжелое облачение воина, рыцарские доспехи, рогатые неудобные шлемы, негнущиеся щиты, мечи, задевающие колени, жезлы и копы — все это на первых порах поддерживало, раскрепощало, освобождало от бремени, превращалось в его надежное и облегчающее укрытие. Он загораживался от откровенности бутафорией, но именно сквозь нее обнажал существенное. Он прятался в тексты роли, как прячется, закрывая глаза, ребенок, считая себя недоступным миру. Но тексты как раз обнаруживали его глубины, вели к неизведанным им — им даже менее, чем другим, — излучинам чувств. Чужие тексты его выдавали.

Нет, я не варваром, не извергом рожден:  
Пороком мог я быть мгновенно побежден  
И уподобиться ужасному злодею. . .

Его Полинник говорил это лихорадочно, с горькой доверчивостью и таким ужасом, словно искал у зала спасения. Он резко кидался к рампе, прочь от уже содеянного и еще угрожавшего ему зла, и, остановившись внезапно, как на неверном краю обвала, протя-

гивая за помощью руки, попикшим и вопросительным тоном — не признавал, признавался:

Но душу пылкую, чувствительну имею,  
И сердце нежное тобою мне дано.

Руки соединялись бережно, как будто в ладонях у Полиника сейчас оказалось сердце.

Голос надломленно затухал. Полиник изгибался в наклоне, задерживавшем падение, и из последних остатков мужества прикрикивал своим тихим, но властным голосом к тишине зала.

Ты даровал мне жизнь, даруй ее мне вновь,  
Дай сердцу тишину и возврати любовь!

Нет, не Эдипа просил об этом виновный сын Полиник, а к зрителям обращался за пониманием один из них. То был воплотивший их помыслы голос из хора, гонец их времени. В магическом голосе звучала просьба, но вместе с ней повелительность, ей бесполезно бы было сопротивляться. Он умолял о любви, но напоминая, что нет и не может быть успокоения, если рядом несправедливость.

Уже шумел, предвкушая жертву, афинский народ у храма. Уже примирились с судьбой, состязаясь в великодушии, Антигона и царь Эдип, готовые к смерти, когда их статично парадную группировку вдруг рассекал напружиненно-дерзкий прыжок Полиника. Очнувшийся от уже леденившей его слабости, он переманивал сцену одним движением. Какая-то властная сила придавала ему сверхъестественную стремительность, почти напряженность полета. Он был готов на сражение с целым миром, он шел на единоборство. А голос внушал заклиние:

Не совершится, нет, сей замысл их ужасный,  
Доколе я дышу...

Дыханье зажалось кольцо решимости. Могучая вера в необходимость спасти безвинных и тем искупить вину перед ними заранее делала Полиника не побежденным, но победителем. Даже в том случае, если б ему предстояло упасть сраженным.

Спасенная жизнь Фингалу победы не приносила, его стерегло несчастье.

Фингала Мочалов сыграл уже после того, как выступил в трех ролях Вольтера — Сеиде из «Фанатизма, или Пророка Магомета», Ораса в «Семирамиде» и, самое главное для него, в Танкреде. Один за другим шли к нему герои. В них с разными отклонениями и разными результатами варьировался мотив, так волновавший в Полинике.

Фингал был не Полиник, груз вины его не преследовал. Отважный воин, он ведал лишь честную власть меча и упоенье опас-



ным боем. Наивный и прямодушный, он не подозревал коварства ни в ком, а полюбив, мог переступить для любви все препятствия.

О, мужественный Старн, ты зришь опять Фингала,  
Которого пред сим лишь слава занимала,  
Которого на брань кипела в сердце кровь,  
Которого сюда ведет теперь любовь. . .

С этими словами выросстал перед Старном, царем Локлинским, бывшей его враг — победивший его на полях битвы Фингал, царь Морвенский.

«Фингал» начинался с высокой мажорной ноты, и юноше Павлу Мочалову это нравилось.

Фингал был, как он, доверчив и, так же как он, убежден в абсолютности своих прав на счастье. Он шел к нему без оглядки и без осмотрительной настороженности. Сиянье победы, казалось, лучилось над ним в неподвижной лазури неба. Сияли победно украшенные для праздника охранявшие его латы. Сиял ослепительно шлем с распростертыми гордо крыльями, спутниками победы. Победно высилась под сияющим козырьком металла гордая голова. Бездонно и безмятежно смотрел он на Старна, царя Локлинского, не замечая его затаенной ненависти.

Затопленный сверх берегов любовью к Моине, единственной дочери Старна, Фингал был недостижим для грустных предчувствий или сомнений. Любовь, разделенная, торжествующая и чистая, переливалась в нем, цела, выплескивалась со звоном за рамки суровой сдержанности, приличной воину. Одно даже имя Моина он выговаривал бережно, с ласковой осторожностью, словно неся на руках сокровище.

Моине жизнью сей пожертвовать готов,  
Но вот она. . . Каких желаешь клятв и слов?

Но вот она — он сообщал отдельно и удивленно, как будто спустилось с небес божество, удостоив его общения. И слог, слишком книжный, высокопарный, приобретал естественность, и звук, приглушенно восторженный, был взят верно.

О, небо, доверши блаженство дней моих!

Он сдерживал переполнявшую его страсть для минут долгожданной встречи. Святая пора предвкушения вела его к высшему мигу радости.

Твое дыхание и легкий шум шагов,  
Как вешний восток, журчащий меж листов. . .

И мощный голос здесь шелестел бархатисто, едва-едва, как будто доверчиво вторил журчанию, боясь спугнуть нежданный чудом.

Голос шел изнутри, постигающий и смиренный, а там, в глубине глубин, его заливало ровным счастливым светом преобразования.

Но почему же тогда зарождалась тревога в зрителях?

Что вызывало соленый привкус беды?

Какое волнение ускоряло в их восприятии протяжную поступь сюжета, разрезанного хорами локлинских дев и многословными стихотворными комментариями безличных бардов?

Не то ли, что он, Фингал, с бездумной своей и сияющей радужностью, сложил с себя груз круговой ответственности, отгородил свое счастье от мира неправды и лицемерия?

Он верил, что можно добыть свое чудо, пренебрегая ими? — тем жестче он должен был поплатиться. Он высоко ценил собственное великодушие? — ведь он отпустил добровольно из плена Старна и он вернул ему царство Локлинское. Но он забыл, что великодушных охотней уничтожали. И для того, чтоб освободиться от благодарности, и для того, чтобы убрать свидетелей слабости. Он оборвал жизнь Тоскара в бою, в поединке равных? — за поражение сына и собственное бессилие Старн отомстит коварством, хитросплетением замыслов, откровенной ловушкой. Не остановят его ни погибель дочери, ни данное слово. Отцовство, долг чести и прочие нравственные понятия над Старном не властны, одна лишь ярость и месть владеют им.

Уже устарело изображение на театре злодея одной черной краской. Характер Старна был данью прошлому. Но в конфликте с новым Фингалом невольно менялись и прежние функции озеровского Старна. Их столкновение разрешалось не сразу и требовало от Старна дипломатической тонкости. Особая воодушевленность Фингала и детски восторженная наивность его шли от избытка сил, от горячности молодости и от легко окрыляющей веры в удачу. Ровесниками Фингала, сидевшими в зале, естественно узнавалась и эта, пока еще не померкшая вера, и это счастливое воодушевление.

Исполненные отважной решимости переустроить отечество, они вступали тогда в Союз Спасения и в сменивший его Союз Благоденствия с бескорыстной целью: восстановить попранную бесстыдно правительством справедливость. Самопожертвованно отдаваясь, «в противность собственной выгоде», высокому предназначению, выбранному самими, они полагали свою правоту защитой и многих российских старнов, позднее их предавших, в порыве прекраснодушия искренно награждали своим достоинством и своим благородным образом мыслей. За это они поплатились потом свободой, а некоторые и жизнью в прямом понятии.

В предательской сети, раскинутой для Фингала, в обдуманной цепи подлостей, которым он шел навстречу, они уже раз-

личали, пусть не сознательно, эмоционально, свою драму. Неудивительно, что и знаки, расставленные на всем непреложном пути Фингала к трагическому исходу, немедленно находили отзвук у этих зрителей. Фингалу, как вскоре и им, понадобился свой собственный опыт крушения, чтоб разобраться в жестоких законах борьбы с насилием. И он, как они, несмотря на светившие им надежды, интуитивно предчувствовал неминуемость катастрофы.

Была уже тайная обреченность в его улыбке, когда, молитвенно прикоснувшись к руке Моины, он вел ее по велению Старна в чужой его верованиям и привычкам афинский храм.

Пойдем, любезная! Во храме счастье ждет  
Чету, которую любовь туда ведет. . .

Но его вела туда не любовь, а готовность пойти для любви на жертву. И жертву не очищающую, а унижавшую, в чем не хотелось себе самому сознаться. И странная тень, не имевшая ни названия, ни объяснения, пробегала по радостному лицу Фингала. И сумрачная неловкость сжимала губы, когда с деловитой сусальностью и наигранно бодро вступал поджидавший своей минуты хор бардов.

Иди во храм, чета прелестна!  
Венчай свою взаимну страсть!

Под эту фальшивую бессмыслицу должен был он проходить с Моиндой. Но ведь веселый брак не был сужден Фингалу. С минуты, как он, изменив убеждениям, соглашается на уступки, пощады ему не будет. Судьба неуклонно его повлечет к крушению. Напрасно он, следуя воле Старна, фактически отрекается от себя и пытается заключить союз с жрецами. Насилуя волю и принуждая себя, он ничего не выигрывает. Его поражение неизбежно, как далеко бы ни заходил он в своем покаянии. Да и кается он от безвыходности, не сознавая себя виновным. Отчаянная попытка уверить в его словах:

И меч, мой тщетный меч, притупленный и ржавый,  
Был в дебри выброшен, как меч царей без славы!  
Жрецы, народ, и ты, о мудрый Старн, в сей час  
Свидетелями клятв я ставлю вас.

Отклонена его нелегкая жертва, дань преданности Моине. Верховный жрец отвергает возможность брака Моины с убийцей родного брата Тоскара. С отчаянием взывает Моина к року, еще раз раня своим укором Фингала. Судьба готовит несчастным влюбленным все новые испытания. Уж кажется, что Фингал прозревает. Недаром горячая вспышка гнева лавиной обрушивается на лукавых жрецов и Старна. Но перед просьбой Моины ослабевают и гнев и прозрение.

Ужель, в волнении сего несчастна дня,  
И ты, жестокая, и ты против меня?

И слово жестокая он произносит как ласку, с тихой нежностью. В своем безграничном великодушии он не ставит предела уступкам. Он соглашается на участие в тризне у праха Тоскара. На уединенный могильный холм, где Старн замышляет осуществить мщенье, Фингал уходит без войска, не охраняемый. В его покорности есть доверие, но и печальное понимание компромисса.

Итак опять с тобой я расстанусь теперь!  
Моина, страсть мою послушностью измерж!

Но он только защищает себя послушностью. Внутри что-то восстает, противится, негодует. Напрасно задумчиво говорит Фингал над могилой Тоскара:

Нет, глазам никогда надгробным я не внемлю. . .

Он внемлет издалека, заранее. В его прощанье с Моиной, в печальной сосредоточенности слышна уже не надежда, а обреченность. Он словно приговорен и предвидит будущее, поэтому в нем нет места гневу. Он так легко расстается с мечом, отдавая его Кариллу, сумевшему выиграть в турнире двух воинов из охраны Старна, что, кажется, сам помогает ему совершить злодеяние. Судьба уже здесь, совсем рядом, она заглядывает ему в глаза глазами растерянно опустившего руки воина. Он видит это:

Но ты колеблешься и не берешь его. . .

отчетливо говорит он Кариллу, вкладывая свой меч ему в руки.

Смущенье на челе зрю духа твоего. . .

Сомнения исключаются, любой догадался бы. Фингал гонит догадку.

Потом он спохватится. Со всех сторон окруженный врагами, он с ужасом, замораживающим дыхание, вскрикнет, что отнято у него оружие для защиты. И когда явится, чтобы ценой своей жизни «отклонить удар, который нанесла неволью на Фингала» Моина, он до конца убедится в злодействе Старна. И только тут, отпрянув от бездны мрака, признает:

Но не раскаяньем сия душа полна:  
Отмщеньем, злобою терзается она. . .

Признав, остается пронзить противника, благо меч послан ему опять провидением. Но на ярый взрыв злобы Старна Фингал вновь отвечает взрывом великодушия. Он снова взывает к врагу с предложением мира. Он пытается обойтись без крови, щадя Моину. Как дорого будет стоять эта попытка.

Позволь ты дочери моей супругой быть,  
И с нею поспешу от сей земли отплыть...

Он протягивает к ней руки. Стоит наготове его подошедшее войско, проверенное и чуткое к его воле. Еще мгновение, и они с Моиной, не оскорбив ее чувства к отцу, станут неразлучимы. Но поздно, Старн кинулся на Фингала и заслонившую его дочь обогрил кровью. Пока добро выжидало, зло действовало без промаха. Фингал отплывает от Афин не с супругой, но с трупом Моины. Чудовищность жертвы — цена его промедления. Он заплатил за уступчивость жизнью Моины. Судьбу решил компромисс, эта долгая и податливая игра в послушность. Но, в сущности, здесь убита была не только ни в чем не повинная дочка Старна, не только любовь, не успевшая осуществиться, но правда. В неравной схватке доверия и произвола, совсем как в реальной жизни, торжествовал произвол. Раздавлена была вера. И этот мотив Фингала, для исполнителя ставший на многие годы главным, преобразил трагедию и оживил Озерова.

Прозревший стоял Фингал над недвижным телом Моины, и смертная горе билось в его безмолвии.

А в зале еще очень долго не аплодировали, как будто все сами участвовали в ужасной тризне.

Потом, сбросив оцененные, публика хлопала и нестройно кричала «фора», теснясь к оркестру, выкрикивая что-то еще невинное, но одобрительное. И странный гул поднимался из узкой залы, как из колодца, и бледный до синевы невысокий юноша, еще в забытии от пережитого, и потому, оступаясь, шел по завешанной пыльными декорациями сцене, как по пустыне. У рампы он останавливался, ни на кого не глядя, и в догорающем свете чадивших ламп подолгу и неумело раскланивался.

Его спектакли уже будоражили общество. В отстроенном по проекту Баженова доме Пашкова на Моховой, в отреставрированном и всеми доступными времени способами улучшенном зале театра едва вмещались желающие увидеть Мочалова-младшего. Он был признан.

Его признали еще до того, как он был зачислен в театр. А первого ноября, за четыре дня до истекшего срока двух испытательных месяцев и за три дня до празднования семнадцатого года рождения, он приказом дирекции был утвержден на службе. Его зачислили в звании, как писали тогда, должно быть, для вящей значительности с большой буквы, Актера Московского Императорского театра.

В этом чине Актера, и именно с большой буквы, он прожил, вместив в свою жизнь эпоху со всеми ее катаклизмами и толчками, три роковых десятилетия.

В том же чине перешагнул он в бессмертие.

Его с первых дней караулило искушение славой.

Он миновал многие унижения, выпавшие другим актерам, его ровесникам. Очерченный круг успеха предохранял его.

Круг отгораживал, но и выставлял для обзора; порой защищал, но подогревал любопытство; содействовал, облегчал, льстил самолюбию, но и лишал прикрытия, как будто вся жизнь его бралась на просвет тысячами нацеленных чужих глаз, от которых пельзя, да и некуда спрятаться — он в обозримом круге.

Он понял это не сразу, когда уже было поздно и ничего не меняла попытка спасения замкнутостью, пока же круг радужно для него светился и бремя невзгод и несправедливостей еще не отягощало.

Дирекция отнеслась к нему благосклонно. Сам управляющий московским театром сиятельный Аполлон Александрович Майков присутствовал на спектаклях и высказал одобрение. Формальности облегчил отец, все знавший.

Прошение с обращениями «всемилоостивейший», «покорнейше вас прошу», «благоволите меня удостоить» и прочее он только переписал своим крупным неровным почерком, не вдумываясь особо в смысл. Его поощрительно потрепал по плечу чиновник в конторе, которому надлежало для передачи вручить прошение. Отец благодарно склонился к руке чиновника, и сын механически повторил движение. Так, не подняв головы, он выслушал непонятно зачем адресованное ему наставление, бессмысленное тем более, что он потом вызван был на аудиенцию к управляющему, а неофициально художественные бразды правления осуществлял на московском театре уже Кокошкин. Тот, выделив небывалый талант и взяв его под свою эгиду, ни с кем не намерен был поделить влияние. Чиновник же, уязвленный второстепенной должностью, обрадовался возможности выказать превосходство над подчиненными (кому только не подчинялись артисты!) и, упиваясь своим красноречием, твердил банальности. А претендент на вакансию штатного чина труппы был вынужден подчиниться субординации, не очень вникая в сказанное и только отчетливо различая небрежное барское ты, ударявшее больно не за себя даже, но за отца, бывшего вдвое старше чиновника.

А в кабинете у Майкова были зашторены окна и зажжены жирандоли, и жарко пылали березовые поленья в большом камине, а они с отцом стояли, как на открытом ветру, и все обдавало необжитым холодом: и колоссальный на лапах стол, почему-то голый; и бронзовая, стоящая вдалеке, словно к ней никогда и не прикасались, чернильница с одиноким суровым рыцарем; и кресла, расставленные так важно, как на параде, — осмеливался ли кто-то

сидеть на них? — и прежде всего хозяин, встопорщенный и колючий.

Колюче торчал воротник, жесткий, как из металла. Колюче сверкала звезда на шее, так плотно лежавшая, будто ее прибили навек гвоздями. Колючий вихор волос, разделенных пробором, наискось, как гипотенуза, срезал треугольный лоб. Колюче растягивались в улыбку тугие узкие губы. Надменным и тоже колючим голосом он вытолкнул из начальственного бескровного механизма несколько фраз о долге. Долг он понимал по-своему.

Давно, перед самой войной, начинались в Москве гастроли Семеновой. Они открывались «Семирамидой» Вольтера. Среди исполнителей был хороший знакомый отца, актер на вторые роли, послушнейший резонер из семинаристов, Михаил Кондратьевич Кондаков. В тот день он, к несчастью, занемог и, почтительно извиняясь, был вынужден заявить о своем недуге начальству. Когда доложили о происшествии Майкову, тот возмутился возможной отменой спектакля из-за какого-то там ничтожества и в приступе жестокой холодной злобы весьма недвусмысленно пригрозил Кондакову отставкой.

Тому кое-как помогли облачиться в костюм и загримироваться сочувствующие товарищи. Как хорошо дрессированный конь, шел Кондаков на арену и, не сказав текста роли, тут же, в своем облачении гладиатора рухнул и умер на театральных подмостках в миг представления.

Семье Кондаковых дано было от конторы единовременное пособие. Сыграли в их пользу актеры один спектакль. А Майкова, как и следовало, когда подошли соответствующие сроки, пожаловали очередным чином, перевели на ступеньку выше по иерархической лестнице должностей и званий. Не эту ли отливающую холодным блеском звезду на шее он получил как награду за рвение?

Но аудиенция кончилась. Держа за руку сына, чтобы на всякий случай предупредить лишний жест или реплику, здесь категорически недозволенные, отец вел его за собой. Они шли до самых дверей откланиваясь и вышли, так и не повернувшись спиной к начальству.

На улице он ощутил свободу.

В противовес виденному нахлынула на него волна независимости. Его охватил внезапно сумбур восторга.

Как странно, позднее он не любил месяца своего рождения, с ним связывались печальные даты, и он суеверно его боялся. Но этот ноябрь был праздничным, и, сбрасывая с себя неприятные впечатления и мертвящую власть казенщины, Мочалов ввезил себя радости.

Снег, таявший еще в воздухе, освежал пересохшие губы. В промозглой сырости непостижимо легко дышалось. Сквозь горький осадок в душе проступал жар томительного волнения.

Он вместе с отцом шел Знаменкой. Подгримированная непрочным снегом гнилая осень еще не перешла в зиму. Но он шагал напрямик, не выбирая дороги. Он и не глядя видел оставшееся за ним невысокое здание, до каждой прожилки на камне знакомый ему дом Апраксина. Здесь он дебютировал, здесь впервые донесся к нему звон успеха. Здесь вечером он сыграет Танкреда, и ни чиновник, ни даже сиятельный Майков со всей окружавшей его московской знатью не помешают ему стать властелином зала.

Танкреда он полюбил особенно. С тех давних пор, как увидел в Аменаиде Семенову. Еще до нее он запомнил «Танкреда» с Яковлевым, приехавшим на гастроли в Арбатский театр. Великий трагик потряс его. Но все же Семенову он смотрел в этой пьесе позднее, спустя три года, в канун войны, и все его впечатления были обострены и временем — он стал сознательнее, — и накаленным восприятием зала.

Тогда успех актрисы в этой трагедии превзошел все нормы. В финале она, увидев Танкреда на поле брани, кидалась к нему с исступленно счастливым криком, чтобы потом прерывающимся беззвучным шепотом произнести знаменитое затухающее — «он мертв». Аменаида Семеновой уходила из жизни еще до того, как у трупа возлюбленного кончала земное существование самоубийством. Два падающих чуть слышно слова в ее устах превращались в надгробие. Ее трагедия становилась всеобщей. Недаром же разошелся по залу и встретил единодушное одобрение экспромт, сочиненный сидевшим в ложе одним из зрителей, Юрием Нелединским. В эпиграф он взял слова самого Вольтера и, обыграв их, сумел передать дух зала: *Il s'en présentera, gardez vous d'ou douter!* (Они предстанут здесь — страшись в том сомневаться!)

Не сомневайся в том, предстали бы толною,  
Семенова! защитники твои,

Когда бы критикой, завистливой и злою,  
Твои мрачились талантом славны дни. . .  
Аменаиду нам явя собой на сцене,  
Органа сладостью, пленительной игрой,  
И чувством движима лица ты красотой,  
О муз питомица! Любезна Мельпомене,  
Всех привела в восторг!— Твоих страшася бед,  
Всяк чувствами к тебе, всяк зритель был Танкред!

Никто не был больше Танкред, чем он. Он повторял эти услышанные им в зале стихи как клятву. Он видел Аменаиду во сне и в снах падал к ее ногам сраженный. Теперь он играл Танкреда на самом деле. И больше, он выбрал его для первого бенефиса.



Счастливейший из билетов выпал ему на долю. В его бенефис с ним играла Аменаиду сама Семенова. День этот он берет в памяти вместе с несколькими святыми датами.

Ему был близок сицилианский рыцарь, изгнанный из родной страны по обдуманной клевете соперников и вернувшийся моментально, презрев обиды, как только выяснилось, что родине угрожает опасность.

Стремительный, пылкий, он вихрем врывается в покинутые родные места, одолев все преграды и отгоняя угрозы. Он ураганом влетал из кулис на сцену и вдруг замирал перед аркой, ведущей в город. Рука, закаленная в битвах, медлительно, бережно прикасалась к шершавому камню, и он, затаив священную месть в груди, с печальной и тихой нежностью приветствовал Сиракузы.

Для благородных душ сколь родина священна!  
О, как душа моя в стенах сих восхищенна!

Но это лирическое замешательство было недолгим. На передышку уже не хватало времени. Вооруженные до зубов сарацины грозили Сицилии. Надменный их вождь Орбассан мстил жестоко Аменаиде, отвергнувшей его из любви к Танкреду. Письмо, посланное ею возлюбленному с мольбой о защите, старанием Орбассана сочли изменой. Танкред появлялся переодетый к моменту казни, спасая Аменаиду. Еще не узнав об ее невинности, он готов был отстаивать ее честь ценой своей жизни. Жизнь, вместе с обманутым чувством, потеряла для него смысл, но победа на поединке была нужна ему, чтобы защитить от позора имя Аменаиды, а с ней и Сицилии. Заведомо более сильного своего врага он вызывал не только спокойно, но почти просветленно.

Пусть растворют круг для соисканья славы,  
Пусть выйдут судии пред круг сей боевой. . .

Он не искал сочувствия, как в Фингале, и не молил о раскаянии, как в Полинике, — он был чист перед всеми, но в атмосфере вражды, подозрений, бессовестной клеветы и выслеживаний он повышался как символ рыцарственности. В смертельной схватке он искал очистительности и из бесчестия видел выход в самопожертвовании. Но, отлученный от родины, разуверившийся в святой любви, он вынужден был сражаться за них под маской, в чуждом обличи, послом судьбы. Так возникала вокруг него атмосфера таинственности. Так сквозь декоративность условной характеристики проступала реальность драмы.

Непобедимая сила, которая сокрушала опытных воинов, соединялась в нем со щемящей юностью. Отвагу рождали разбитые в прах иллюзии. Бесстрашие возникало не от уверенности, не от

надежности тыла, но от безвыходности и поправного доверия. В самой обреченности было единственное спасение собственного достоинства, оскорбляемого обманом. Танкред окружен был тайной, а ореол тайны тогда импонировал «молодым штурманам будущей бури». Неотразимость тайны влекла, она владела умами. Танкред манил своей тайной, но и призывал к действию.

О, гордый Орбассан, тебя зову на бой!

По существу, вызывал он не Орбассана, законченного злодея, не сарацинов и не виновников их разлуки с Аменаидой, и даже не тех, кто жестоко переступал через смерти для утверждения своей власти, где бы ни жил он — в воскрешенной пером Вольтера Сицилии средневековья или в Москве первой четверти XIX века, — Танкред вызывал на бой всех врагов свободы, душителей человечности, людей, заменивших насилием честь и совесть.

Его глубокий страждущий голос взбирался все выше и выше. Потом затихал, растворяясь в печальном звуке. Сраженный Танкред распрямлялся, отбрасывая маску, и, узнанный, падал навзничь. В последних предсмертных словах была уже примиренность покоя.

Зал верил ему. Там, на сцене, свершалась его судьба, а не только судьба Танкреда. Этический идеал эпохи еще романтическим призраком воспляял умы зрителей. На сцене призрак овеществлялся, нечеткие контуры обретали конкретность жизненности, а смутные порывания превращались в естественный подвиг реального человека, чем-то на них похожего.

Похожесть таила новое, она взбудораживала и обостряла совесть. Она находила свой верный адрес.

Среди равнодушных чиновников и изысканных каннибалов, усерднейших охранителей рабства; среди государственных служащих, в которых брюзжание сочеталось с угодничеством; среди неудачливых карьеристов, захлебывавшихся в ядовитой желчи, и холуев, щеголявших цинизмом, но выше меры обласканных; среди множества прихлебателей, утомленных распутством вельмож и великосветских убийц, защищенных законом, заполняла театр и молодая Россия. Она бескорыстно мечтала о преобразованиях, и дух перемен бился в ней, страстно требуя выхода. Она заявляла в те дни о себе стихами:

Пока свободою горим,  
Пока сердца для чести живы,  
Мой друг, отчизне посвятим  
Души прекрасные порывы!

Для тех, кто с надеждой и упованием повторял эти строчки, Танкред Мочалова погибал недаром. Прекрасный порыв его был посвящен отчизне.

Над ним простирала крылья удача. Сверкающая звезда успеха светилась в небе. Его уже узнавали на улице и ждали толпой у подъезда после спектаклей. В скупую на театральные отзывы прессу просачивались оценки скорей даже изумленные, чем хвалобные. Порой они просто интриговали таинственностью. Порой прозаический текст сообщений сменялся поэзией, и впечатления выражались стихами, наивно бесхитростными, но пламенными.

В стихах он впервые публично, печатно и несмываемо был назван гением.

Произнесенное слово обязывало. Он был отмечен отныне особым знаком.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

Но он не властен в жребию своем...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Со всех сторон его обступили опекуны и умелые попечители. Их мнение создавало погоду в театре. Авторитет их не обсуждался. В их сферу влияния непосвященные не вторгались.

Они создавали репертуар, формировали афишу, распределяли по амплу исполнителей, выбирали для них героев. Они проходили с артистами роли, трактуя их по своим понятиям. С любимцами, а еще чаще с любимицами, они занимались помимо театра и дома, обдумывая и расставляя эфффекты, соотнося смысл звучания слова с правилами, установленными для декламационной речи. Они заботились о намеренном чередовании ритмов, о выделении важных для них акцентов. Они предусматривали расположение и переходы по сцене всех действующих лиц, с тем, конечно, чтоб фигуранты не заслонили собой персонажей с именем, а те, в свою очередь, уступали площадку в центре премьерам.

Их положение в обществе сочеталось с культурой. Незаурядная образованность и литературные интересы плюс театральная эрудиция законно их возвышали над окружающими. Их преимущество часто, в отличие от чиновников, попадавших в театр по воле случая, заключалось еще и в преданности искусству. Название «просвещенные театралы» досталось им справедливо. Они работали его подлинной просвещенностью и одержимой любовью к сцене. И то, и другое пошло на благо театру. Но вера в непогрешимость своих познаний мешала их объективности. Диктат их вкусов нередко выстраивал непроходимый барьер для нового. Их убежденность в своей правоте легко превращалась в предубежденность. Почти целиком отдавая себя театру, они далеко не всегда оставляли в театре достойный след от себя.

Законодатели мнений, они создавали и рушили репутации. Иногда в соответствии с истиной, иногда и вразрез с ней, страстно, но то и другое влияло на судьбы актеров, а часто определяло их.

Не обязательно их влияние совпадало с прямой административной властью, — она на московском театре попала в их руки чуть-чуть позднее, в двадцатые годы, — до тех пор верховное руководство осуществлял представитель военного генерал-губернатора, высшей инстанции в сфере искусства. Но независимо от узаконенной власти, вернее в ее преддверии, все приводные ремни

сложнейшего театрального механизма вели к неофициальным распорядителям. Они управляли внутритеатральной жизнью уверенно и, по существу, бесконтрольно.

Одни из них были известными авторами произведений для сцены. Другие по преимуществу переводчиками. Но их адаптации иностранной драматургии, перелагаемой часто на русские нравы (или хотя бы на русские имена) формально, с натяжкой и грубоватой недостоверностью, по положению абсолютно приравнивались к оригинальным пьесам. На сцене же переводчики получали все полномочия автора, что по тем временам означало и полноправную режиссуру спектакля. Театральные авторы ставили свои пьесы, а иногда и чужие, по своему усмотрению. При них должностной режиссер, получавший по штату жалованье, хотя и считался начальством и жалкими привилегиями в меру возможного пользовался, на самом деле осуществлял лишь обязанности инспектора сцены, безгласного исполнителя указаний реальных хозяев.

Из них наибольшим влиянием пользовался, пожалуй, Кокоскин. Недаром он через несколько лет получил пост директора и свершил в этом звании на московском театре немало серьезных преобразований. Не миновали его управление и деспотические капризы, и даже скандальные до непристойности анекдоты, но плодотворность его энергии в целом не вызывала сомнений. Искусству он отдавался с пылкостью чуть комичной, но и с истинной страстью.

Его честолюбие и кипучая деятельность были неукротимы.

В своем барском угольном доме на перекрестке Арбатских ворот и Воздвиженки он поставил жизнь на широкую ногу, устроив гостеприимный уют разнообразным музам. (Для музы интимной он приспособил другой свой дом, поскромнее, напротив.) Здесь регулярно устраивались публичные лекции по литературе, сюда приносили на суд выскательных знатоков новые сочинения, здесь прозвучали впервые многие поэтические произведения. Кокоскин, считавший свое исполнение образцом декламаторского искусства, здесь познакомил гостей с только что им законченным переводом Мольерова «Мизантропа». Все это, как и любительские спектакли, поставленные с большим размахом, сопровождалось роскошными пиршествами и благодарными восхвалениями хозяина. Тот принимал их с напыщенной старомодной важностью. Обыденной процедуре он придавал обрядовую торжественность, в его огромных покоях царил распорядок екатерининского вельможи.

Поэз и балованный эцикурец, он высоко ценил популярность. Она компенсировала ему природные недостатки. Свою

некрасивость, а современники находили в нем сходство с орангутангом, он возмещал уверенностью в незаменимости, в том особом подчеркнутом миссионерстве, которым он облакал свою деятельность. А ко всему, что он делал, он относился с большой значительностью и мелкие слабости или прихоти склонен был возводить в ранг свершений. Недаром злословили остряки, что литература и та для Кокошкина — средство громко читать. Театр, впрочем, он любил фанатично.

Восторженный почитатель талантов, он способен был и на бескорыстное восхищение, на растроганность и сентиментальную щедрость. Но больше всего его все-таки увлекала причастность к таланту, возможность вложить свою долю в его развитие. И собственный вклад в его будущее он ценил даже выше, чем самый талант. В его представлении дар вырастал, когда брал у него уроки, и падал, когда уходил от его влияния. Открытым им дарованием он похвалялся как своей собственностью и тем дороже ценил результат искусства, чем ближе оказывался к его процессу.

Степана Мочалова в лучшую пору зрелости он рекламировал, захлебываясь от удовольствия, с откровенной хвастливостью, как личное достижение. Естественно, он хотел бы считать своим учеником и его сына.

Но сын от наставников ускользал, он противостоял им.

Не то чтобы он с ними спорил, осмеливался настаивать на своем, отвергал советы. Нет, он не выходил за пределы почтительности и уступал, затаив недоступность. Покорность была обманчивой. Учтиво благодаря за оказанную ему поддержку, он от общения всячески уклонялся и покровительство отводил без вызова, но с упорством. Невидимая и неведомая ему самому убежденность ограждала его от духовной опеки и нравственных посягательств.

Напрасно Кокошкин хотел приручить его. Настойчивые чужие заботы ложились на него бременем, поощрение, выказанное слишком усердно, его пригибало. На снисходительное внимание и осязаемые вещественно знаки расположения он отвечал тайным бунтом.

Его не замедлили обвинить в бездельничанье, в пренебрежении к дару, в сопротивлении совершенствованию.

Чуть раньше аналогичные обвинения предъявлялись уже лицеисту Пушкину. «Ах, если бы бездельник этот захотел учиться», — вздыхая, жаловался глава лицея. И с сожалением добавлял: «Он был бы человеком выдающимся в нашей литературе». А к этому времени «несостоявшийся» выдающийся человек, по определению Энгельгардта «бездельник», уже опережал современную русскую литературу, он знал, что бредет в ней «своим путем».

Вершителей судеб «свой путь» не устраивал. Они хотели, чтобы Мочалов шел общим путем. Они вымачивали ему дорогу, но в желаемом направлении. Беря под крыло талант, они предопределяли его развитие. Отклонение им казалось крамолой, а неожиданности помехами. Свои эстетические каноны они защищали просто и щедро платили за послушание. Мочалова они наставляли с особым рвением. «Счастливый талант», как аттестовали его в печати, нуждался и в соответствующей драгоценной оправе, о ней подумали.

Любители драматического искусства решились «для окончательного образования г. Мочалова отправить его на свой счет в Париж» — жест, обществу импонирующий. В журнале «Благонамеренный» через год с небольшим после первых дебютов напечатано было «Письмо к издателю» и приложенные к нему стихи «На игру г. Мочалова в „Танкреде“». В чрезвычайной «приятном известии о появлении на Московской сцене нового трагического актера... отдавали ему полную справедливость». Все же между стихами и прозой, опубликованными в одном номере, явно существовал разрыв. В чистосердечном и неуклюжем стихотворении Бередникова, где восемнадцатилетнему трагику обещалась уже «слава гения», его напутствовали к свободе.

Теки своим путем, талант не умирает,  
Он блещет, как луна над водной глубиной.  
Того в потомстве лавр бессмертных увенчает,  
Кто трогал здесь сердца волшебною игрой.

В письме, куда более прозаичном, высказывалось желание, и даже нетерпеливое, увидеть воздействие школы Тальма на игру начинающего артиста. Доброжелатели не сочувствовали идее, чтобы талант «тек своим путем», их больше устраивала проторенная дорога. Свои намерения ввести талант в берега, перекроить его по уже утвержденным моделям, они, не стесняясь, именовали благодеяниями. Так популярно и разъяснялось в журнале, что «благодетели», очевидно, «найдут награду в успехах Мочалова».

Но благодетели были разочарованы, их подопечный в Париж не поехал.

Уроки Тальма он отринул не из-за лени и самовлюбленности, но из интуитивной боязни платить по счету. Благодеяние требовало отдачи, аванс надо было потом отработать усердием. Фактически совершалась прямая сделка: подачка рассчитывала на благодарность, Париж был залогом дальнейшей благонамеренности и преданности.

Залогов юноша не давал и на сделки способен не был — проект не осуществился.

Отказ не был связан ни с косным невежеством подопечного, как утверждали поздней уязвленные меценаты, ни с ранним пренебрежением к чужому опыту. Ни равнодушия, ни эгоистической зависти щедрый талант не ведал. Он не случайно всю жизнь бескорыстно влюблялся в чье-то искусство и попадал в плен нового увиденного им гастролера, но он, как мог, избегал зависимости. От щедрости жертвователей оберегала интуиция, талант его жаждал свободы.

Лирический хмель свободы к нему приходил на сцене.

Лирический хмель влюбленности охватил внезапно.

Случайная женская близость его не радовала.

Она доставалась ему без особых усилий. Печальный привкус необязательности скорей унижал его.

Высокое чувство к Моине или Аменаиде, так дивно светившее в нем на сцене, нисколько не сопрягалось с действительностью. Любовь представляла обыденно оскорбительной, либо, чаще, продажной. Ту, предназначенную ему, единственную, живущую в воображении, он первый раз встретил в церкви.

Был чистый четверг, и начало апреля сулило начало нового. И новое ощущение земной прелести, когда он увидел почти рядом склоненный девичий силуэт, пронзило его физически, как удар солнца.

Она, подле тучной, обложенной шальями дамы, должно быть матери, и коренастой широкоплечей служанки ему показалась почти невесомой, как будто спустилась видением с образа пресвятой Троицы. Но в пойманном им на мгновение взгляде сочился апрель. На матово-нежных скулах — такие он видел в детстве и с той поры почему-то отождествлял с тайной женственности — был ответ весенней ясности.

Он вышел следом за ней как замороженный, не думая о приличиях.

Еще не зная ее, не разглядев как следует, не понимая, дано ли ему увидеть ее еще раз, он ощутил, как заколотилось сердце и все внутри обдало странной волной тепла. Спускавшуюся по ступеням храма девушку он принял едва ли не за судьбу.

Их познакомили в зале театра каким-то вечером. Она была не пригрезившимся видением, а совершенно реальной сестрой реальнейшего студента университета, с которым он много раз встречался. Сестру иногда вывозили в театр, и в церкви тогда она его сразу узнала. Теперь он имел право заговорить с ней.

Он стал бывать у них в доме. Его встречали приветливо, хотя и чуть свысока. Он простодушно не замечал этого. Он был влюблен, голова у него кружилась. Он знал уже, что она ждет



его, и сознание этого приносило счастье. Все нити жизни сходились в ней, все излучины чувства переполняла радость.

Вдвоем они оставались редко, ее сторожили зорко, но он внутри переступал расстояние. Незначащие слова, взгляд, брошенный между прочим, нечаянное, невидимое другим касание — все обретало особую хрупкую тайну, для них бесценную. Рассвет он встречал с надеждой увидеть ее, у ночи просил отрадного сновидения.

Когда она приходила в театр, его несли за собой легкокрылые вихуры роли. Когда он прощался, почтительно приглашая ее родителей, он предвкушал, что увидит ее на другом спектакле. Прощениум и барьер ложи не разделяли их, он обращался к ней тем свободней, чем больше был зашифрован язык признаний.

Один, в своем доме или на улице, где бродил часами неподалеку от ее окон, как будто незримо входя к ней в комнату, он произносил монологи, достойные пылкостью лучших его героев. Едва улущая возможность побыть с ней вдвоем, он почти цепенел, его сковывало молчание, и только стихами он мог разорвать затинувшуюся неловкость паузы, когда они не решались смотреть друг на друга.

Вдали от нее он был менее врозь с ней, чем даже рядом. И, разлучаясь, он мысленно продолжал общение, то договаривая нескazanное, то осторожно окутывая пуховым шарфом зябкие плечи. Пустячное слово или движение на расстоянии приобретало размеры события. Нормальное свойство юности выросло до идеала. Она лучилась в его сознании, полуреальная, виденная им в яви, и полупризрак, несбыточный идеал совершенной любви, мечта, ускользавшая от него всю жизнь.

Когда они наконец объяснились и высказали друг другу, что жизнь врозь для них невозможна, вмещались ее родители. Артист в качестве зятя дискредитировал их достоинство. Сословная нетерпимость взяла верх над добросердечием. Не ограничиваясь формальным отказом, Мочалову отказали от дома. Дочь срочно выдали замуж за дворянина. С любовью было покончено.

Отчаяние безвыходности обрушилось на него внезапно и заглогло грузом. Несправедливость сверлила его сознание. Врожденное восприятие драматизма жизни, как главного ее спутника, стусилось. К нему подступала впервые, еще не осознанная, но цепко берущая власть над ним, тоскливая пустота жизни. Как мог, он сопротивлялся ей.

Еще ничего не успев, он, казалось, сейчас терял все разом. «Надежды состарились без исполнения», — писал позднее об этом времени один из участников декабризма. Но Павел Мочалов не связывал никогда свои чувства с законным ходом действительности.

сти. Свержение рабства, которого после войны все ждали и до которого он не дожил, к нему, господину Мочалову, отношении как бы и не имело. Но для родителей девушки, им любимой, он оставался по-прежнему выходцем из крепостных, вольным первого поколения, да еще и артистом, то есть человеком низшего сорта. Иерархия происхождений в России торжествовала над иерархией ума и таланта. Он стал одной из жертв установленного порядка жизни, никак не соединяя себя с ним.

Случись, что его желание бы сбылось и планы женитьбы осуществились, его все равно бы настигло крушение. Сжигавшая его тайна искала всеобщей и высшей правды, вела к неудовлетворенности и в конечном счете к конфликту с реальностью. Счастья быть не могло, оно в ней не умещалось. Но и несчастье было чересчур явным.

Почувствовав, что ничего от него не зависит, что судьба им распорядилась самостоятельно, он с лихорадочной торопливостью стал вбирать то, что само плло навстречу. Навстречу, взамен порешившихся грубо душевных вопросов, неслась стихия угарных страстей, нерадостной мнимой свободы. Обобранная душа металась. Он судорожно искал спасения.

Привычную регулярность домашнего существования он поломал с неприсущей ему решительностью. Он мог теперь возвратиться домой под утро, хотя понимал, что терзает мать, и достаточно сам терзался от этого. Мог попросту не прийти, а явиться на репетицию после бессонной ночи. На юношеском лице бессонница вмятин не оставляла, овал был чист, и только тяжелой черной обводкой ложились у глаз выдававшие его тени, и кошелек, поднесенный ему к дебюту, опустошался до дна.

Денежные проблемы не занимали его. Он рано стал получать довольно большое жалованье, и деньги, легко приходя к нему, с еще большей легкостью текли от него по различным каналам, учету не поддающимся.

Когда-то, ребенком, он знал цену денежным трудностям. Отец и его товарищи часто жаловались на скупость начальства. Тому были неопровержимые доказательства. Французский танцовщик Дюпор, прыгун, как его не без яда прозвали в кулисах, получал из российской казны ежегодно по 60 тысяч. При большей нагрузке премьер русской труппы не получал и двадцатой доли. Несправедливость должна была раздражать артистов. Они говорили про это с обидой, вполне естественной, и вызывали его сочувствие. С вопросом денег был связан и роковой перелом в жизни Марии. След раннего потрясения так и не стерся. Душа Мочалова сберегала все впечатления бытия, особенно горестные. Но с той поры многое изменилось.

В их многолюдной из двух этажей квартире, где поселялись то чьи-то осиротевшие дети, то одинокие родственницы, к деньгам относились с почтительной скромностью, мать экономно вела хозяйство. Не то отец. Он выслужился до пенсии, равной жалованию, платили ему дополнительно за участие в представлениях — считалось, что есть спектакли, в которых он остается незаменимым, — и гонорар он любил истратить эффектно.

Мария жила отдельно. Владея порядочным капиталом — уже забыли его истоки, — она получала высокий оклад в театре, до четырех тысяч в год, плюс бенефисы и ценные подношения. За кресло в ее бенефис, предложенное к тому же самой бенефицианткой, случалось, ее поклонники, а их было множество, выкладывали по пятисот рублей. Она жила широко, со вкусом, подбрасывала охотно большие суммы семье и ничего не жалела для брата. Она не забыл об этом. Потом, когда роли переменились и благодеяние ее рухнуло, он помогал ей и неустанно о ней заботился.

В семье наступила пора относительного благополучия. Тем резче обозначалось на этом фоне его душевное неустройство.

О меркантильных делах он не думал. Поздней, когда уже поджимали его тисками долги, и домашние неумные требования, и корыстный настойчивый натиск жены, постоянно подогреваемый и ней родителями, он вынужден был окунуться в тягучие материальные неурядицы. Беспомощно откупаясь от мелких конфликтов, мучительных для него, но в его положении неизбежных, он стал беспокоиться о своих доходах, но так и не выучился подсчитывать и на чем бы то ни было экономить. Всю жизнь оттого получалось, что деньги висели над ним проклятием и он безнадежно запутывался в денежной паутине. По и тогда он расшвыривал их без счета, не думая о последствиях. Теперь же, в юности, он и вовсе не соблюдал равновесия. Он тратил себя и деньги безудержно, словно приговоренный, с отчаянием и почти даже безразличным азартом.

Небезразличен он был теперь только к сцене.

Тут разочарования, первая боль утраты, и оскорбленное самолюбие, и растоптанная надежда на счастье сливались в один порыв самоочищения. Чем более грубо ударила его жизнь, тем больше он мог сказать о ней. Чем менее склонен был к откровенности за кулисами, тем более обнажал свое тайное на подмостках.

Отзывчивость доводила его до крайних пределов.

Он был далек от политики, тайных обществ, брожения буйных умов, мечтавших о революции. Он не участвовал в заговорах и освободительных планах и, разумеется, не подозревал о возможности бунта. Он стоял в стороне от всего этого, отдельно. Преддекабристские настроения пропикали в него на сцене, а в жизни

его с декабристами разделяла непроходимая пропасть, сословная, интеллектуальная, даже общественная. Но сам он ходил по краю все той же пропасти. Он всем своим существом впитывал рвущие противоречия русской жизни и жесточайше терзался ими. Он не боролся ни за свержение рабства, позорящего отечество, хотя оно больно в нем отзывалось, ни за возможность установления демократии и свободы мнений, его родине недоступной. Он не участвовал в острых дебатах на эти темы, не мог бы сказать о свободе, как Николай Тургенев, что «мы на первой станции к ней», и остроумно продолжить, как Пушкин, — «Да, в Черной грязи» — название первой станции из Москвы в Петербург. Но он нес в себе несогласие с временем и всегда инстинктивно был против гонителей, с теми, кто задыхался от гнета. Он сам задыхался и мучим был несвободой и откликался на беды свои и чужие могучим чувством, испепеляющим жаром исповеди.

Она вырывалась стихийно из бездны его души и звала к безднам.

Порой они были темны и путаны, но за ними вставал горизонт русской трагедии.

В бездны, может быть, было опасно вглядываться, но и страшно пройти мимо, не замечая.

Обход гарантировал жизнь и вероятное процветание, но угрожал падением нравственным. Желающих процветать, разумеется, было гораздо больше, они от бездны шарахались. Они заслонялись от правды и исповеди заведомо лживыми заклинаниями о пользе отечества, при том, что готовы были его разнести по клочкам для своей пользы. Но тем, кто оценивал честь выше почестей и совесть предпочитал сытости, и даже тем, кто героем не был, но просто хотел сохранить порядочность, отказываясь собой торговать публично, в мочаловской исповеди слышен был отзвук собственной. В его потаенной боли угадывалась их драма. В его стихии уже бушевали вихри грядущих судеб. Он околдовывал скрытой тайной пророчества.

Известность его росла. Общенья с ним искали на разных уровнях. Поверженная влюбленность, перечеркнув несравнимую радость верности, оставила незаполненное пространство, оно мешало ему. Он тяготился сочувствием и отвергал расспросы. От светских знакомств или выгодных импозантных связей он с молчаливым упорством отказывался. Нормальные обязательства, принятые в его среде и чтимые окружающими, он стряхивал как докучное бремя, с невольным вызовом. Своей несвободной свободой он пользовался с каким-то горячечным нетерпением.

Его уговаривали остепениться. Он сам чувствовал, что запутывается.

Он шел по первому, предварительному пока кругу загулов.

За кутежами и удалским прожиганием жизни с цыганами и бессонницами потом неминуемо наступали припадочки раскаяния.

Его распекало начальство, грозя репрессиями. Родные пугали возможным упадком таланта. Мать плакала. Ей и Марии он часто стеснялся смотреть в глаза. Попойки от одиночества не спасали. Тогда он не мог еще думать, что обречен одиночеству на всю жизнь, и потому искал утешения в новом чувстве.

Все совершилось стремительно, в полубреду увлечения, в горичке.

Наташу он встретил в кофейной ее отца, Баженова. Его поразила невинная свежесть лица, румянец юности, почти неестественная голубизна глаз, еще не затронутых временем. Ее привлекательность, явная до банальности, пленила его по контрасту с загадкой, которая обманула. Ее ограниченность он принял за чистоту неведения, душевную грубоватость — за непосредственность, практический строй души — за трогательную заботу.

Восторженность управляла им тем сильнее, чем резче он пережил недавнее разочарование. Он чересчур стремился вытеснить из себя прошлое. Он так нуждался в сочувствии, что был готов увидеть его в любопытстве. Потребность быть понятым находила сама ответы в простом молчании. Он разжигал в себе увлеченность и, разделив ее на двоих, сполна вверялся ей.

Над исповедью горячего сердца его новоявленная избранница поплакала — сентиментальность он счел порывом. Он не подозревал расчетливости и, безрассудный, в рассудочном послушании видел единомыслие. Им овладел торопливый соблазн уюта, чьей-то близости. Среди душевной сумятицы захотелось бросить якорь покоя.

Никто из близких не удержал его. Напротив, они решили, что так все будет надежней, женитьба уговорит его. Родные Наташи, те, может быть, предпочли б жениха посолидней, но этот, с другой стороны, был молод, уже знаменит, при малопочтенной профессии лицедея обласкан высокими лицами и обеспечен от государства внушительным жалованьем. По общему мнению, ждали его заманчивые перспективы и продвижение вверх по службе. Месяются времена, считали Баженовы, артистов порой допускают в общество, для них, лиц купеческого сословия, закрытое.

Его предложение встретили с сумрачным одобрением. Последовало благословение, все как положено, с образами и чинным парадом. Потом очень быстро из-за его нетерпения назначили свадьбу.

Венчание состоялось в почти примыкавшей к их дому старинной, XVII века, уютной церкви Симеона Столпника. В храме было

торжественно. Мочалов всегда ощущал церковь своим Покровом. Там искал он тепла, и защиты, и прочности, а теперь и освобождения от грехов, и реального счастья.

Но счастья как раз и не было.

Уже потом, когда душная близость объятий сковала его и придавила, как глыба, необязательность, хуже того, ненужность, почти принудительность совершившегося, он долго отыскивал где-то на дне души след высокой минуты, тогда пережитой в храме. Почти повинувшись долгу, он припадал к этим лениво покорным губам, с удивлением вспоминая, как чудилось ему счастье в невинной робости первых, еще недозволенных поцелуев.

Любви вовсе не было. Не было радости. Была лишь постыдная процедура приевшихся сразу телесных соединений. И после них горькая, принижающая опустошенность.

Утрами, когда жена, вяло посапывая, спала в теплой большой постели, его пробуждали удары церковного мелодичного колокола. От приходской церкви его отделял только дворик. Отец снимал деревянный домик, принадлежащий священнику. За узкими переплетами окон из комнаток на втором этаже, отведенных сыну, казалось, нетрудно достать рукой до покатых, зеленого сочного цвета луковок. Звон созывал к заутрене. Неторопливо и нехотя шли к Симеону Столпнику окрестные сонные жители с двух сторон: с Поварской и с Большой Молчановки.

Мочалов проглатывал быстро кофе и перечитывал, как любил, Евангелие. В Евангелии от Матфея читал он: «А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке».

Он был безрассуден. Он выстроил дом на песке. И ждало его неминуемое падение. Он предчувствовал это. Но не было у него ни воли, ни способов предотвратить падение. Он мог только его ускорить.

Какое-то время он, впрочем, пытался вернуть утраченное.

Непроизвольно, конечно, от невозможности примириться, признать свое поражение, собственную ошибку. Но роковые последствия наслаивались и обнажались во всей своей беспощадной истинности.

Он еще пробовал обмануть себя, приобщить жену к своей жизни. Напрасно. Ничто в ней не откликалось на его страсти. Его интересы отпугивали, изменчивость настроений смущала. Она пока подчинялась ему, но с безотказностью, не скрывавшей унылой скуки. Его парализовала тупая обязанность, с какой она слушала тексты роли или стихи. Он, даже не глядя, видел тоскливую угнетенность позы и обрывал себя с закипавшим в нем раздражением.

Он брал ее часто с собой в театр. Она смотрела спектакли, не откликаясь на них. Неукротимые вспышки пламени, ослепляющие весь зал, на нее не действовали, мочаловские удары тока ее большей частью не задевали, его гипноз на нее не распространился. Ее воодушевление вызывали наряды в зале, состав посетителей, пересуды в кулисах. Искусство ее не трогало. Он стал забывать об ее присутствии.

В свои именины, 6 ноября, на преподобного Павла, он выпил лишнее. Накопленные обиды прорвались, обычно немногословный, он выговорился. Жена как-то визгливо всхлинула, сказав, что пожалуется родителям. При этом она рассказала в сердцах историю, предшествовавшую их помолвке. Рассказ поразил его.

Решив испытать судьбу, Наташина мать, Катерина Егоровна, свезла ее тайно к известному на Москве прорицателю. Юродивый, Иван Яковлевич Корейша, был в духе и принял своих посетительниц миролюбиво. Тогда хитровая и сметливая Катерина Егоровна, подстывая издали к своей цели, решила подряд называть имена якобы претендентов на руку дочери. Юродивый не прерывал ее до того, как дошло до имени Павла — фамилии женихов будущая его теща не объявляла. Предупредил ли Корейшу кто-то заранее или он в интонации посетительницы проницательно уловил значение, но весь он насторожился, прекратил перечень женихов и забегал по комнате в беспокойстве. Потом, словно его осенило наитие, он нацелился на железную неприглядную койку и вытащил из-под нее растрепанную мочалку. Обвив ею онемевшую от испуга девушку, он пробормотал торопливо, но внятно:

— И тошно же тебе будет от этой мочалки. . .

Что было после, Наташа не помнила. Очнувшись она уже дома и ночь не спала от страха. Родители переполошились. Слова Корейши сочли за опасное предзнаменование. Но и отказываться от жениха было жалко. В конце концов утаили весь эпизод с Корейшей и сыграли свадьбу. Но вот, как теперь получается, не зря мать ее оплакивала, юродивый все предсказал правильно, и жить ей и тяжело, и тошно. . .

Она истерично, с вульгарной настойчивостью, как будто вбивая гвоздь в его мозг каждым словом, твердила все то же, но он уже ничего не слышал.

Его как жгутом ударило этой кличкой «мочалка». И вместе с униженностью, вдруг липко к нему подобравшейся, и с бессознательным чувством невольной вины в нем пробудился протест отчаяния.

Одновременно с прстестом накатывал на него изнутри, против воли, кошмар пророчества.

Его захлестнула тревога, а за ней бешенство. И сквозь все это отчетливо застучал в висках ужас приговоренности.

Ни утешать Наташу, ни даже подойти к ней он был не в силах. Ее душевная глухота разъяряла их на два несовместимых полюса, пути обратно уже не могло быть. Не преодолевая своей отчужденности и едва удержав желание разбить что-нибудь, сокрушить на части, в осколки, он выбежал вон из комнаты, а потом и из дому.

В ту ночь он впервые с женитьбы намеренно ночевал в другом месте.

Их кое-как помирили, но ничего не клеивалось. Он постепенно вернулся в досадебную колею жизни, но с вязким дурным осадком, какой бывает во рту от съеденной ядовитой ягоды.

К родившемуся у них ребенку он не успел привязаться. К нему он испытывал не любовь и не любопытство, а только чувство неловкости и еще горькой виновной жалости. Отцовские обязательства, как и все трудности, несла на себе его мать. Когда она умерла — с той же тихой безропотностью, с какой прожила на свете, — он вовсе отбился от семейного распорядка. Нигде он не чувствовал себя так бездомно, как в своем доме. Он стал все реже бывать в нем.

Он был одновременно несвободен и одинок. От одиночества опаздывался доступными ему способами: публичностью внешней жизни — за ней он скрывал свою неприкаянность — и временными случайными спутниками, не налагавшими на него обязанностей.

Так он вступил во второй круг своих загулов.

Охотников разделить этот круг нашлось множество. Они назывались и похвалялись друг перед другом трактирными подвигами, свершаемыми в честь нового их кумира. Московские молодые купцы, со всей доступной им удалью, закатывали банкеты Мочалову у Соболева, в начале Покровки, тотчас же за Маросейкой, или у Печкина, на Воскресенской площади. Два эти трактира славились лучшей национальной кухней и, кроме русских настоек особого изготовления, заморскими винами самых высоких марок.

Все те же известные щедростью, впрочем, прочно замешанной на вполне деловой основе, новейшие меценаты из богатевших замоскворецких кланов везли его по ночам в Марьяну рощу, к цыганам. Там, за несколько сот рублей, кинутых главарю хора с намеренной лихостью, отдавал ярый шквал страстей, иллюзия кочевое цыганского табора. Там сам Мочалов мог бросить горсть уцелевших денег, последних конечно, и получить в ответ неистовое бряцанье мониста или заветное серебро переливов голоса,



Томительный голос спрашивал у него: «Ах, ты слышишь ли, разумеешь ли?..» — и от страждущих звуков песни он терял разум и добровольно искал безумия и погружался в таинственный сумрак ночных оврагов. И какая-то Оленька или Стеша звала его к грустной степной вольности, и его самого окутывал терпкий дым угарной свободы. Он сам испытывал странное опьянение длившимся чарым пленом, и не было, кажется, иной близости и иных земных тягот или желаний, чем эта щемящая мука чужой неизбывной тайны. Она, поманив его в раннем детстве, осталась с ним неотлучной и никогда не достигнутой в яви спутницей.

Не у цыган ли он позаимствовал томный пламень страдания, с каким под тоскливый рокот гитар исполнял на дивертисментах, даваемых после трагедии, пушкинское:

Гляжу, как безумный, на черную паль,  
И холодную душу терзает печаль...

Его душа охладеть не успела, она неуемно маялась между восторгами и непонятностью, но и ее терзали печали, он знал их. Тревожные таинства буйных цыганских ночей не примиряли с горечью. Опять он искал пристанища одиночеству в сумбурном веселье, в калейдоскопе мелькавших лиц, в кратких вспышках случайных влечений и близости, в сплошной череде кутежей и пооек.

Он убегал от домашнего неустройства и одиночества, а те все равно преследовали его по пятам, шаг за шагом.

В борьбе с ними он расточал свои силы без удержу. Сил было много, и он не щадил запасов.

Он тратил себя безжалостно и беспутно, когда неожиданно прорезался в сумраке луч надежды.

Обычно он уклонялся от дружеских излияний. Его необщительность отпугивала.

Доверчивый, он был в то же время мнителен. Легко уязвимый, он не терпел фамильярности и потому в состоянии трезвости был малодоступен. Наивность не исключала в нем замкнутости, а доброты — отгороженности. Отзывчивый на чужую беду, предосудительно отдающий последний рубль случайному встречному, всегда молчаливо готовый прийти на помощь, он с редкостным для него постоянством охранял свой душевный мир неприступностью. Ранимость его самолюбия граничила с нелюдимостью, а все самое сокровенное он как раз защищал многолюдством связей. Но втайне он порывался к нежности, мятущаяся душа искала опоры. Опора пришла негаданно.

В его увлечении Пелагесей Петровой, может быть, не было ослепительности. Пожар души уладила нежность. В их близости

растворилась горечь непонимания. Хмель первой и пылкой влюбленности заменила надежность. Судьба пролила на него ненадолго свои щедроты.

Уже через много лет, надломленный, он вспоминал эту пору с каким-то священным трепетом: «Каким светлым чувством меня тогда судьба одарила. . . И как я был счастлив! . . молился всегда на коленях. И благодарил Христа за счастье, посланное мне. . .»

Возможно, что он идеализировал, — отнятое всегда вырастает в своем значении. Усталая память невольно поздней искала в душевном хаосе островок света. Среди непроглядной рутины домашних будней и мутного беспорядочного разгула, не заглупавшего боли, благоговейно высылось давнее воспоминание. Чем дальше оно отходило в прошлое, тем более очищалось. Оно бередило совесть, но и могло послужить объяснением всей запутанности и дикой нелепицы распатавшейся его жизни. Оно стало ему укором и оправданием.

Пути их перекрестились в театре.

На сцене впрямую они не сталкивались. Привлекшая его девушка, Пелагея, была хористкой. Должно быть, сценическим дарованием бог ее не отметил, иначе она, дочь инспектора театральной школы Ивана Петрова, знакомая с детства с неписаными законами актерской карьеры, достигла бы лучшего положения, хотя и не более одаренные продвигались успешно, в том случае если им не мешала природная щепетильность. Петровой карьера не угрожала. Но за кулисами она выделялась своей индивидуальностью, человеческим даром.

Далекая от угодничанья и лести, она во всем сохраняла естественность. Спокойная ясность суждений завоевала ей независимость, а чувство достоинства — репутацию неподкупности. В интригах она не участвовала и выгодных предложений не замечала. В искусственном, напряженном мирке кулис, где сложная дипломатия диктовалась борьбой за существование, Петрова сумела остаться самой собой, равно не подвластной ни трусости, ни тщеславию. Мочалова она полюбила преданно, со всей глубиной цельной русской натуры.

Ее не остановила ни слава гуляки праздного, уже сопровождавшая его имя, ни разница в возрасте, вызвавшая насмешки, — он был юнее ее, ни невозможность законного оформления близости. Она шла на нее сознательно, горделиво, минуя молву и не допуская сочувствий. Самопожертвование было ее потребностью, данью любви, естественным актом незаурядной души, готовой сполна оплатить добровольный выбор.

Мочалова захватило ее бескорыстие. Его покорила этот бесценный дар женского самоотвержения. Он, догонявший всегда неосу-

идеальный призрак неверной, мерещившейся ему любви, живительный порыв верности, обращенный к нему открыто, воспринимал с удивлением, с утешающей благодарностью. Ему показалось, что после блужданий и странствований волна вынесла его наверх, прибила к берегу. Еще когда рано было предугадать, как отзовется на нем потом эта насильственно прерванная история, он видел в ней высший знак, провидение. Он следовал жребию, не понимая тогда, что сам в своем жребии он не властен, что до конца не отпустит ему судьба покоя.

Да он бы и не смирился с покоем, покой был враждебен ему, он только искал укрытия, а стоило появиться над ним покрову, как он убежал и какая-то сила, от него независимая, влекла его дальше, вон от благополучия. Пока, впрочем, он за него схватился.

Приличиями он пренебрег. Они поселились вместе.

Покинутую жену, у которой зачех не успевший его привязать к себе первенец, сразу забрали к себе ее родители. Их неприязненности и лютой, до времени затаенной обиде он не придавал значения. Когда в лето 1823 года, в день, ставший памятным, 28 июня, умер Степан Мочалов, все связи с бывшим его домом в Молчановке были разорваны окончательно.

Ему не исполнилось в это время двадцати трех, а он прожил уже столько жизней, помимо сценических, и в действительности. Все это не проходило даром. Его сверстники, как и он, созревали рано, и многим была уготована скорая гибель. Они были призваны к ней и ее предчувствовали. О поколении призванных и заведомо обреченных писал в свои двадцать два года Пушкин.

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В поработенные бразды  
Бросал живительное семя —  
Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды. . .

К великим стихам автор поставил эпитафию: «Изыде сеятель сеяти семена своя».

Мочалов был среди сеятелей, но не думал об этом. Сейчас он сжигал мосты, он поверил в свободу. Он шел навстречу ей, не оглядываясь.

Хор осуждений не достигал его слуха. Все осложнения быта достались женщине. Она никогда не жаловалась. Рожденную ею девочку записали Петровой, по матери. Она начинала жизнь незаконнорожденной, он этим не тяготился. Сложив с себя груз от-

ветственности, он мимоходом стряхивал неприятности и с легкой душой брал дары свободы.

Поздней эта нравственная обязанность, которую он отбросил, как несущественную, не отпускала его, терзая неумолимо, и он убегал иногда от нее в беспамятство, в забытье, обессиленный ее требованиями. Пока же он легкомысленно прикинул к источнику мудрой и ничего от него не спрашивающей женской преданности. Его делами, тревожными вспышками и удачами определялась их близость, их найденная им впервые совместность.

Любые его сомнения встречали тотчас поддержку, желания — разрешение. Ее воля довлела над ним незримо и только имея в виду его пользу. В квартире, которую они сняли на тихой улице, за углом от Покровки, все подчинялось его удобствам, его расписанию. Прохладные нежные руки снимали с него заботы, его волнением или радостью измерялась температура в доме. Впервые и на единственный раз, так никогда и не повторившись больше, к нему пришло ощущение разделенности. Ее значение он оценил после того как понес утрату.

Потом, через годы, он, вспоминая это, испытывал боль, «словно сердце мне рвут железом». В далеком ретроспективном сознании ему представлялось, будто «лицо ее всегда было грустное, она словно какую-то рану носила в душе своей».

Едва ли так было тогда, на заре их любви, в действительности. Ведь с ней непосредственно связывались земные радости, конкретное ощущение промелькнувшего и потерянного им счастья. Недаром он засвидетельствовал с почти экстазическим преклоном перед прошлым: «И как я был счастлив!»

Сегодняшнее чувство вины перед женщиной его легко возбудимое воображение спроецировало на давнее время. Носила ли она в сердце раны, нет ли, она их не обнажала. Предчувствие неминуемого несчастья она от него скрывала, чтоб облегчить его собственные тревоги. Она старалась освободить его от ответственности. Она берегла его от реальности ради его искусства.

Искусство и было его настоящей реальностью, подлинной его жизнью, священной обязанностью и искуплением.

Все жизненные потери соотносились с ним, все жертвы с ним связывались. Им измерялись его грехи и завоевания, и верх брало то одно, то другое. Но жить с ощущением несвободы совести, совершенных уступок все равно было трудно.

Он вытравлял, как умел, следы собственного предательства.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

Считай меня чем тебе угодно — ты  
можешь мучить меня, но не играть мною. . .

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Его окружил частокол запретов.

Он больше не мог жить там, где хотел и как бы ему хотелось. Он был лишен выбора. Дом ему предписали, жену назначили. Ему оставался бунт в отведенном пространстве. Но за него бунтовало творчество.

В театре его карьера считалась сделанной.

Он начал с первого положения, и оно, как казалось, день ото дня упрочивалось.

Его амплуа героя не подлежало сомнению, в репертуаре он занимал центральное место. Он был премьером, ему завидовали, но признавая недосыгаемость. К своим двадцати шести он переиграл уже кучу ролей в трагедиях, в исторических драмах, в отечественных и переводных пьесах всех жанров. Число персонажей, которых он вывел на сцену, приближалось к трехзначному. Все больше и больше уже романтический репертуар вытеснял классицизм. Мочалов и романтическое течение были неразделимы.

В нечастых печатных отзывах о спектаклях, нечастых, коль скоро критиковать императорские театры и даже анализировать их работу официально не разрешалось и этот запрет нарушали в журналах изредка, контрабандой,— Мочалову уделялось повышенное внимание. В нем отмечали неоспоримую «пламенность чувства» (тут разногласий не возникло), и «чрезвычайную силу» его выражения, и «бесконечное разнообразие в тонах» природы переживаний, и небывалую «эмоциональную многогранность».

Действительно, по масштабу душевной клавиатуры, по щедрости и богатству оттенков и внутренних переливов, по вулканическим озарениям страсти и буйному темпераменту, не исключавшему гибкой отзывчивости натуры на современность в высшем, духовном смысле, он был единственным. Не видеть этого было нельзя, единственность некоторые права давала, но не могла до конца защитить ни от творческих посягательств, ни от капризов и произвола дирекции. Единственность иногда даже скорей мешала. Хранителей эстетического канона она раздражала почти криминальным, по их понятиям, несовпадением с их художественной программой. Они поощряли успехи артиста и восхищались его талантом, но относились к тому и другому настороженно, с обидной отеческой укоризной и опасением.

Хотя склад таланта так явно вел его к сильной драме, а склонность к трагическому прорезалась сразу же и для всех очевидно, начальство сочло полезным использовать его в разных жанрах. Неподчинение исключалось. Он находился под постоянным и гласным надзором чиновников, от которых во всем зависел. Он испытал безграничную власть театральной администрации и бессилен был ее скинуть.

На сцене она уступала ему победу. Он перешагивал ее рамки одним порывом, одним бесконтрольным полетом воображения, не предусмотренным ни прямыми наставниками, ни сводом надежных, однажды и навсегда установленных эстетической диктатурой правил. И зал был его союзником, зал вручал себя его воле. Но за кулисами правили верноподданные служители казенной музы, они слишком мощную индивидуальность пытались порой приглушить и заставить звучать в унисон с другими. Для этого надо было ее вернуть к рангу прочих, подтушевать ее краски, стереть сколько можно черты ее выделенности.

С одними это довольно легко удавалось. Они шли на любые уступки естественно, всегда признавая в конечном счете правоту сильных. Они были конформистами если не по призванию, то по удобному обтекаемому устройству совести. Других приходилось обламывать и зажимать клещами, но сплющивалось и выдыхалось при этом их дарование.

Мочалов никаким нормам не соответствовал.

В течение его первого театрального десятилетия, когда уже признан был этот бесценный могучий дар художника, свои намерения начальство осуществляло простыми средствами.

Его занимали помимо трагедий и даже наравне с ними в комедиях и живых картинах, в дивертисментах и водевилях, в феериях и интермедиях с пением. Ему бы и в голову не пришло манкировать, он был на службе и исполнял приказы. Иной раз с отчаянием, с печальным рвением, от которого все внутри остужалось и гасло, иной — даже не без пользы для некоторых сценических навыков и со свойственной ему искренностью, но все-таки тяготясь искусственной для него задачей. Насколько естественно он отдавался стихии трагического, настолько же напрягалась его натура в других жанрах. Герои комедии или водевиля всегда были для него в положении посторонних, которых ему приходилось насильно примеривать на себя, тогда как в трагедии или драме он был несравненно больше самим собой, чем даже в жизненной повседневности. В репертуаре, ему не близком, он всякий раз ощущал помеху необязательности, ему было тесно и стыдно в чужом облиции, в тугой шпуровке надетого на себя корсета роли.

Не всем дано было видеть это. За комедийные роли его хвалили.

«С каким тонким искусством дает он разуместь зрителю о том, что таится у него на душе под покровом притворства»,— писал наблюдатель, не ведая о мучительности, с какой доставалось его герою притворство, рассчитанное на лицедея. Речь шла в статье о ролях Лукавина в переложенной Писаревым на русские нравы комедии Шеридана «Школа злословия»,— друзья Писарева твердили, что адаптация превзошла достоинства самый оригинал,— и Шекспира в имевшей успех одноактной французской комедии Александра Дювала. «Влюбленный Шекспир» был включен Михаилом Щепкиным в бенефисный спектакль, состоявшийся в декабре 1823 года. То был его первый сезон на казенной службе, сменившей скитания по провинции, и едва начинавшийся третий год после получения вольной. Тогда же, в театре на Моховой, назначен был первый в Москве бенефис Щепкина. Мочалов был рад поддержать новичка их труппы, артиста с нелегкой судьбой вчерашнего крепостного. Он взял бы любую роль, предложенную ему бенефициантом. Так он впервые сыграл Шекспира.

Перечисляя еще и другие аналогичные роли Мочалова в водевилях или комедиях, авторитетный автор статьи, помещенной в журнале «Вестник Европы», приходит к выводу, что «умная и свободная игра сего молодого артиста обезпечивает нашу комедию в немаловажной доле ее капитала». О том, как влияют такие роли на «капитал» самого артиста, рецензент не задумывается. Но все же и он вряд ли счел бы существенной долей этого капитала участие «сего молодого артиста», уже знаменитого трагика, спустя десять месяцев после высказанных ему похвал, в «Обете рыцаря», «драматическом рыцарском представлении», специально задуманном и сочиненном к открытию нового Малого театра на Петровской площади, событию в мире искусств грандиозному. Как известили «Московские ведомости» 11 октября 1824 года, за три дня до даты открытия, в числе многочисленных исполнителей «Обета рыцарей» должны были петь: Ипполита — Булахов, известный уже вокалист и создатель романсов, Артура — Сабуров, Ренальда — Мочалов, после чего обещано было, что «г.г. Мочалов и Сабуров будут сражаться на лансах со цитами, потом на саблях и кинжалах». И все это между оперными профессиональными артистами, нарядными па-де-де, к этому дню поставленными прославленнейшим из хореографов Дидло и его московским коллегой Глушковским, а также обильными пантомимными танцами, входившими непременно в состав спектакля, парадного представления гран гала.

Мочаловым украшали не только такой уникальный вечер, как долгожданное новоселье театра. Им подкрепляли успех постановок своих комедий (почти всегда переводов и переделок) директор театра Кокосшкин, ближайший его помощник и будущий преемник директорского поста Загоскин, сотрудник репертуарной части, блестящий водевилист Писарев, не говоря уж о Шаховском, плодovитейшем драматурге, фактическом самодержце всей драматической режиссуры московской сцены и самой шумной фигуре в содружестве, получившем именование «просвещенные театралы».

Князь Шаховской переехал из Петербурга, где долгое время, формально заведывая репертуарной частью, царствовал безраздельно в кулисах. Он вынужден был покинуть их с некоторым скандалом, хотя отдавал им все время и все усилия. Виновница его краха, артистка Ежова, натура корыстная и активная, распорядилась им с тем деспотизмом, какой проявлял он ко всем остальным актерам. Свои мелкие слабости, личные склонности и причуды, капризную вспыльчивость и тщеславие он культивировал откровенно, нисколько не выдавая за общезначимое, не прикрываясь фразерством, с неуправляемой необузданностью и хвастливостью почти детской. Но опыт вооружил его дипломатией, и он, если нужно, умел пустить в ход всю налаженную систему связей, соподчиненности интересов, взаимных расчетов и сложной иерархической обусловленности. К нему и к Ежовой — с ней это наверняка удавалось — старались подладиться всеми способами.

При этом для драматического искусства он сделал много, и вклад его не пропал бесследно.

В потоке драматургии, который он извергал на сцену почти с быстротой фокусника, — число его пьес далеко перешло за сотню, — порой попадались произведения остроумные, выписанные не без блеска, отмеченные живой наблюдательностью и злободневностью. Он, безусловно, владел мастерством неожиданного сюжетного поворота и ловкой интриги. Все это давало ему основания для возвеличения. Свою роль в театре он явно переоценивал и сам себя почитал первооткрывателем. Но он и в самом деле был одновременно драматургом и теоретиком драматического искусства и самым профессиональным из практиков режиссуры. Великолепное знание ремесла сцены служило ему опорой. Он, импозантно располагая фигуры, владел композицией и законом условных жестов и досконально знал технику декламаторского искусства. Он был образцовым наставником и знатоком лицедейства.

С Кокосшкиным они ладили. Их разпогласия от непосвященных утаивались. Допущенные в их круг уже этим расписывались



и лояльности. Они поощряли один другого по разным соображениям. Для укрепления общей платформы они могли пренебречь и истиной и вкусовыми различиями. Поддерживая друг друга, они неустанно блюли интересы касты, а значит и собственные. Союз их определялся не братством, не узами верности и нерушимой дружбы и не единством большой идеи, но жесткой необходимостью сомкнутости своих рядов в своей сфере. Таким способом они отгораживали ее от вторжений.

Они, как писал позже о роли их в николаевскую эпоху Герцен, особо ценили «тяжелую, подъяческую, вульгарную лесть» и уж в ней изощрялись друг перед другом. Лесть несла на себе «грубо вырезанную печать» их времени — «бедность мыслей, условные формы, узкий горизонт, официальный холод, беспощадность посредственности».

Совсем не все эти гласные и негласные управители сцены были настолько прямолинейны и вовсе не все «посредственности». «Условные формы» и «узкие горизонты» их не исчерпывали. При всей своей ограниченности и устаревшей смешной напыщенности Кокошкин рачительно собирал таланты (он вытаскил из провинции и перевез в Москву Михаила Щепкина). Князь Шаховской прививал ремесло талантам и, если не стискивал их ранжиром, заметно приносил пользу. Но «грубо вырезанная печать» лживой рабской эпохи лежала на каждом, и всех, независимо от их личных достоинств и недостатков, объединяла. Кокошкина Герцен уже непосредственно поместил в «давящую атмосферу второго порядка, в которой двигаются и действуют, как рыба в воде, Клейнмихели, Чернышевы, Кокошкины и Бенкендорфы — получше, пожалуй, но все бездарнейшие из смертных».

Кокошкины управляли искусством. Среди них гении задыхались. Жизнь гениев из себя выталкивала.

Мочалов был гением и потому противопоказан всей «атмосфере второго порядка». Он нес с собой свой порядок.

Его еще долго пытались скрепить с действительностью и подтянуть к своим нормам. Он опрокидывал их невольно отмеченностью, самой своей личностью, одним только фактом присутствия, все вокруг изменявшим.

С казенным пейзажем искусства он явно не сопрягался. Могучий талант всеми способами старались вписать в него.

Не обходили его ни жалобаньем, ни бенефисами.

Когда из-за траура по нежданно умершему в Таганроге царю Александру I были отменены спектакли, контора просила Московского генерал-губернатора «вознаградить актеров Щепкина и Мочалова... за бенефисы, потерянные в сезон 1825/26 года».

И в мае, за два месяца до того как, «сообразуясь с высокомонаршим милосердием», пять декабристов «вместо мучительной казни четвертованием» удостоены были особого снисхождения — пяти виселиц, воздвигнутых на кронверке Петропавловской крепости, Мочалов, так же как Щепкин, расписывался в полученной сумме денег, достаточной, чтобы возместить убыток.

Казна не скупилась. О процветании верных ему художников царь и уполномоченные им лица, сидевшие на ответственных государственных должностях, заботились аккуратно. Но верность Мочалова была шаткая, не вселяющая покоя. Из списка надежных он вскоре выпал.

В устроенное тринадцатого сентября на Большом театре «безденежное представление для военных», для коего составлял программу сам император, еще пребывавший в Москве по случаю коронации и лично присутствовавший в тот день на спектакле, мочаловский репертуар не включили. «Комедия шла живо и весело, как будто сопровождаемая теплым сочувствием зрителя. Пьесы кончились точно так же тихо, как и начались». С благопристойным «безмолвием и неподвижностью», царившими в зале, Мочалов не гармонировал. Участие его не сочли желанным. Невольно легла на его репутацию тень сомнения.

Уже были сыграны к тому времени Кассио и Ромео, а после них и Отелло, стерильно подчищенные двойным переводом: сначала с английского подлинника на салонный французский и уж потом, подражая жеманным правилам опытного закройщика светских пьес Жана Дюси, с его обесцвеченного французского на утяжеленный русский. И сыгран был атаман Роберт в откровенно мелодраматической версии шиллеровских «Разбойников», где хирургически были удалены вольнолюбивые темы и вызывающе смелые республиканские монологи Шиллера. Где даже имя героя Карла Моора, внушавшего вредные мысли о личном подвиге, на случай возможных ассоциаций заменено было драматургом Ламартельером нейтральным Робертом.

Пока он играл эти роли, как свойственно мелодраме и даже чуть-чуть по-озеровски, декоративно, со сгущенной резкостью красок и бурной стремительностью, но с жаром искренности и с тем трагедийным размахом, который, ошеломляя зрителей, таинственно покорял и партнеров на сцене. Сквозь заграждения текста, замусоренного и иногда неудобоваримого, сквозь ужасы непролазных сюжетных ходов и несообразностей текста Мочалов нес вихри времени, далекое и отчаянное бунтарство.

Уже начато было, что «г. Мочалов имеет прекрасные способности к трагедии и в его воле достигать час от часу совершенства». Уже восхищались открыто тем, «сколько огня, сколько

чувства и даже силы было в его сладком, очаровательном голосе!» И тем, как он «хорош был собою и какие послушные, прекрасные, выразительные имел он черты лица! Все чувства, как в зеркале, отражались в его глазах». А он все еще продолжал исполнять не по мерке сшитые комедийные роли, как говорил злоязычный Писарев, исключительно «для придачи успеха и блеска» творениям Шаховского или Кокоткина.

Но с осени 1826 года что-то вдруг изменилось.

Трагедия личная подтолкнула сама собой, для него незаметно, к трагедии времени. Он взгромоздил ее на свои плечи нечаянно, для него неведомо, безотчетно, как требовал от него тайно долг гения. Естественный драматический разлад между ним и обществом обнажился. За милости он заплатил неснимаемым нравственным грузом.

«Послушные, выразительные черты лица» обрели теперь застенчивую жесткость. В «очаровательном, сладком голосе» появился недобрый оттенок сумрачности. Глаза, «отражавшие все возможные чувства», чаще стали метать опасные молнии. Он поражал своих зрителей «гальваническими ударами». Уже на его героя лег отпечаток гибельности.

Конечно, в формальный конфликт с начальством он не вступал и свои права не отстаивал. Он так никогда и не научился ставить условия и, пользуясь своей славой, диктовать программу. Он не сопротивлялся приказам и без высказанного вслух ропота следовал назначениям. Но тайная сила уже обвела его темным кругом, с ним нехотя вынуждены были считаться. Проникнуть за эту психологическую черту отчуждения удавалось редко. Тогда его обвинили в замкнутости и дикости.

Аксакову, возвратившемуся в Москву после долгого перерыва и упоенному выше меры игрой молодого трагика, Писарев сообщил, что «Мочалов дик в обществе» и «порядочных людей» избегает. В доказательство этой мысли Писарев сетовал, что «артист никогда не бывает в литературном кругу Кокоткина без официального приглашения». К своим жалобам Писарев мог добавить, что и на официальные приглашения, кроме самых необходимых, Мочалов находит возможность не откликаться.

Он не хотел посещать салонов и не хотел принимать участия в пышных загородных увеселениях. В подробнейших описаниях праздника в Бедрине, подмосковной роскошной усадьбе Кокоткина, где по случаю именин директорской дочери устроен был на открытом воздухе грандиозный спектакль, встречаются имена всех тогдашних московских премьеров, кроме Мочалова. Он не был и на торжественном празднике, данном на лоне природы в честь генерал-губернатора древней столицы, князя Голицына,

хотя Голицын являлся верховной властью, а праздник по щедрой изобретательности и изящному вкусу приравнялся его очевидцами к торжествам в Версале.

Мочалов единственный не участвовал ни в трагедии, игральной на холме над озером, где кулисы изображал натуральный зеленый лес, ни в эффектно обставленном чудесами техники театрализованном параде-приветствии, посвященном артистами знатному меценату. И на пиршествах, продолжавшихся трое суток, устроенных при великолепно горящих факелах для артистов радужным хозяином и начальником, Мочалов не появлялся. Его, подчиненного и зависимого, как ни парадоксально, порой не решались почтить вниманием, он мог молчаливо его отринуть.

Его оскорбляло распространенное барское снисхождение. Он восставал против неравных связей. Он тем скорее сторонился савановых зрителей, чем ближе они примыкали к его начальству.

Горячий порыв Аксакова, построившего план «сблизиться, подружиться с Мочаловым, ввести его в круг» образованной литературной элиты, скептически охладил уже накопивший опыт общения Писарев.

— Дай бог тебе удачи больше, чем нам; ты скорее нас можешь это сделать; ты ему не начальник. . .

Извительный умный Писарев, отлично знавший, с какой почтительной односложностью отвечает обычно Мочалов своим начальникам, не заблуждался в реальном значении всех этих «ваше-с», «извольте-с», «слушаю-с» и прочих приспособительных обращений. Из них создавалась защитная полоса невмешательства, отсекающая граница. И Писарев добавлял с еле тлевшей надеждой:

— Твоя бескорыстная любовь к театральному искусству придаст убедительность твоим советам, которые подействуют на него гораздо лучше директорских наставлений. . .

Аксаков, конечно, директорских наставлений читать не стал. Советы Мочалов, казалось, выслушивал благодарно. Сближение состоялось, но ненадолго. Непрочность оптимистического прогноза Писарева незамедлительно подтвердилась.

Встречались они большей частью утрами, на Тихой Остоженке, в большом доме, который снимал Аксаков. Обменивались стихами. Мочалов любил читать Пушкина, Баратынского и Ивана Козлова. Позднее Аксаков слегка удивлялся приверженности актера Козлову. В поэме «Чернец» находил Мочалов особый отклик. Когда он читал волновавшие его строки:

Угас, угас луч светлый дня,  
И сердце кровью обливалось,  
И все в грядущем для меня

Как бедна гибели являлось.  
Навеки окружен я тьмой!  
Любовь, жизнь, счастье, все — за мной!  
К чему же мне души волнение?  
К чему мне чувства жар святой?  
О радость! ты не жребий мой! .—

он был этим чернецом, скитальцем, изгнанником. Его драматическое воодушевление разгоралось и доходило до точки кипения. Его распаленный голос перекрывал просторство и рассыпался искрами. А кабинет хозяина окнами выходил в сад, на клумбах цвели нежно пахнувшие махровые розы, и дети в крахмальных платяницах с веселым азартом, умеренным воспитанием, играли в серсо под присмотром француженки гувернантки.

Глаза Аксакова излучали радость. Он был счастливым отцом, и заботливым семьянином, и состоявшимся литератором, и твердо стоявшим уже на ногах хозяином. Его жребия «бедна гибели» не касалась.

Несовпадение нарастало. Его было проще всего объяснить самому себе невоспитанностью Мочалова, тем, что он еще «не умел выражать своих внутренних движений». Образовать его было бы актом помощи. Аксакову искренне импонировала так бескорыстно взятая на себя роль просветителя. Сознательно или нет, он хотел стать духовным поводырем таланта.

Талант инстинктивно искал свободы.

Сама собой родилась конценция, поздней Аксаковым хорошо оформленная.

«Блестящий, ослепительный и увлекательный талант Мочалова развивался без его ведома, всегда неожиданно и не там, где можно было надеяться его развития». И добавлял: «Он нас приводил то в восторг, то в отчаяние».

Отчаяние обезоруживало и охлаждало энтузиазм. Неуправляемость гения воздвигала один за другим барьеры. Идиллия явно не получалась.

Полет «беззаконной кометы» взрывал гармонию. Она не могла не рухнуть.

Аксаков потом свидетельствовал: «Один раз Мочалов пришел ко мне в таком виде, что я должен был вывести его насильно, и с тех пор он у меня в доме уже не бывал».

Еще бы! По комнатному термометру гость обнаружил жар лихорадки. Терпеть его было невыносимо и даже не безопасно. Раздор, predetermined раньше, само собой довершило чрезвычайное происшествие.

Оправдывая в глазах истории (а вероятно, и в собственных) исход этой дружбы-конфликта, Аксаков высказывал сожаление,

что «Мочалов был не довольно умен, не получил никакого образования, никогда не был в хорошем обществе».

«Не получил никакого образования», не стремился к нему, но при этом тянулся к поэзии, знал ее и читал изо дня в день по памяти «то Пушкина, то Баратынского». «Был не довольно умен», заключал Аксаков, и потому «слова... отскакивали от него, как горох от стены», а вместе с тем «много», не то чтобы один раз, случайно, участвовал в рассуждениях «о театре, о сценических условиях, о той мере огня и чувства, которую владели славные актеры».

Зачем же Аксаков опять и опять продолжал разговоры, которые от его собеседника отскакивали «как горох от стены»? Зачем изливал свои мысли? Не проще ли было бы изменить эти темы и не делить поэтические досуги с таким «не довольно умным партнером»?

Концы не сошлись с концами. Аксаков себе противоречил.

Потом их конфликт обмялся. Его острота притушилась, и время размыло едкий контур обиды. В «Московском вестнике» и позже в «Молве» Аксаков под именем Л. Р. Т.— любителя русского театра — серьезно и озабоченно писал об игре Мочалова. Мочалов в своем одиночестве искал у Аксакова понимания. Взаимный интерес возвратился и возвратилось доверие. И даже порой возникала потребность в искреннем разговоре, в признании. Но никогда уже не было откровенности без преграды, свободы души, нареченной дружбой, проникновенной легкости. И никогда не переступил порога аксаковского особняка, окруженного садом с газонами и махровыми розами, актер Мочалов.

Его нелюдимость нашла еще одно подтверждение.

Его почти перестали зазывать в гости.

Того, что принято было называть обществом, он сторожился.

Свободней давалось ему общение со студентами. Хотя они начинали жизнь, а он владел их умами, они были почти ровесниками.

Еще в пансионе Терликовых он помышлял об университете. Его способности к математике не прошли мимо педагогов. Он искренне собирался на соответствующий факультет вольным слушателем и даже, должно быть, успел побывать на каких-то лекциях (так родилась и распространялась потом его дочь версия о пребывании в университете), но в планы могущественно вторгся тогда театр и помешал стать студентом.

Он сблизился со студентами рано, еще в те поры, когда не было восстановлено здание на Моховой, сгоревшее при Наполеоне, и кафедры размещались в непригодных аудиториях в Дол-

горуковском переулке, между Тверской и Никитской. И там же теснились по нескольку человек в нижних маленьких комнатках так называемые казеннокоштные.

Искатели знаний, они мирились с нуждой, питались гороховым киселем с конопляным маслом, гречневиками, которые разносили лотошники, запивая все это горячим сбитнем. Они занимались статистикой и риторикой, латынью и римскими древностями, всеобщей историей, логикой и отечественной словесностью. И те, кто учились на философском и юридическом факультетах, и те, кто готовился стать математиками и медиками, участвовали в свободных диспутах, до утра спорили, решая мировые проблемы, и под прикрытием древних событий атаковали самодержавие. Театр они любили благоговейно. Мочалов с первых же выступлений стал их героем.

Теперь, после декабря, университет слыл опальным. Известна была нелюбовь к нему государя. В просторных аудиториях заметно стеснилось дыхание. Заносчивая смелость суждений слегка поубавилась, и свобода диспутов сократилась. Но дух крамолы витал над зданием и проникал в его стены. Недаром мерещилась в них царю оппозиция.

Ни «Николай с пятью виселицами, с каторжной работой, белым ремнем и голубым Бенкендорфом», в которых угадывал символ времени Герцен, ни мрачность недавних репрессий не удружили мысль. Трагедия Полежаева, разыгранная не на театре, а прямо в учебных аудиториях, отбрасывала зловещие тени. Они пугали, но и будили сознание.

Здесь вместе с науками витывалась потребность в правде и заодно с знаниями вызревала ненависть к строю. Здесь отвергали ортодоксальность и высмеивали с презрением соглашателей. Здесь между лекциями толковали о запрещенной литературе и списывали стихи, объявленные крамолой. Вдали от двора и столычных учреждений московский университет жил негласно не по статуту, не по казенному своду установлений, но по законам гуманности и пытливой бесстрашной юности.

В студенческих пумерах, где селились приезжие и где властвовала свобода, просиживали до света. Тут сам собой образовался центр всех университетских сборищ.

Тут спорили об искусстве и о вопросах гражданской нравственности; готовились к эшафоту и до питки проигрывались; кутили бесшабашно с цыганами и заучивали текст пушкинского послания узникам, распространяемого по Москве в списках.

Сюда иногда любил заезжать со спектаклей Мочалов.

Ему нравилось, заказав закуски и заставив ящиками с вином извозчика, подкатывать неожиданно к номерам и сзывать всех на

обильный ужин. Ему нравилось лихо, с несвойственным ему трезвому удалством, перебудить обитателей и бражничать с ними во всю неумную пирь мятежной славянской души.

Он мог появиться уже «под звоном», потребовать хор цыган и распечатывать за бутылкой бутылку рейнвейн, доставленный на его имя из Печкинского трактира. Мог отрядить делегацию в Зубово за Николаем Григорьевичем Цыгановым, скромным актером на выходные роли и сочинителем песен, на много лет переживших безвестного барда. Тот шел по просьбе Мочалова:

Не шей ты мне, матушка,  
Красный сарафан,  
Не входи, родимая,  
Попусту в изъян. . .

Надтреснутый пьянством и тяжким чахоточным кашлем, нажитым в пеших скитаниях по России, голос у Цыганова звучал страдальчески. И забубенная удаль Мочалова, подпевавшего еле слышно, вырывалась невыплаканными слезами.

Мог плакать под колдовские «пробы» известного гитариста Высотского, дружившего со студентами и своего человека в цыганском хоре Ильи Соколова. Застенчивый, неказистый, Высотский поистине завораживал импровизациями, которые он называл «аккордами» или «пробами» и которые продолжались часами.

Мог в буйном похмелье завить веревочкой горе, всех увезти за собой в Грузины к цыганам и там закатить кутеж с грозным бесовским гамом. А когда ехал из Глазовского трактира, на всю Москву славившегося цыганским хором, не думал ли он, что рядом, в глухом и коротеньком переулке, как будто названном со специальным умыслом Тишинским, живет под надзором безумный поэт Батюшков. Этот «Парни российский», «радости певец», «Парнасский счастливый ленивец», как называл его Пушкин, галантный эпикуреец с изящным меланхолическим профилем, не выдержал столкновения с грубой жизнью и был отлучен от нее безумием. И в те же самые дни в Москве, в другом переулке, Кривоколенном, уже доживал последние свои дни другой поэт, совсем юный, на пять лет моложе Мочалова, Веневитинов. Красавец, по тонкости облика и почти неземной одухотворенности похожий на будущего героя Пушкина Ленского, он в октябре все того же 1826 года был схвачен жандармами и подвергнут допросу. Отпущенный на свободу, он так и не освободился от перенесенного ужаса. Гнетущее впечатление и потеря друзей, близко связанных с декабристами, надломили хрупкие силы. Приговоренный не судьями, но самими событиями, он пережил свой арест ровно на половину года.



Судьба Константина Батюшкова и Дмитрия Веневитинова, не раз повторявшаяся в России в самых разных вариантах, к Мочалову прямым образом отношения не имела. Но та же судьба возникла упорным большим видением, темным и лютым бредом, преломленная по-своему и совсем рядом, в нелепой и страшной драме его товарищей, как он, актеров. Ширяев и Афанасьев, люди интеллигентные, оба в прошлом студенты, отчаянно пили горькую.

Друг Полежаева Афанасьев терзался бездействием, молчаливой причастностью к беспощадной расправе. Не находя себе места от внутреннего разлада, он сгинул, пропал от пьянства. Ширяев, артист с несомненным трагическим даром, во время запоев сбегал из города. От кабака к кабаку пробирался он лесом, голодный и одичавший. Его разыскивали как беглого. Босого, обросшего и худого, в жутких лохмотьях полиция забирала его и в качестве арестанта препроводила в Москву, в театр. Там, под надежным конвоем, он кое-как отсыпался и приходил в себя, но ненадолго. В короткие промежутки между запоями он назначался на роли, и все отмечали в нем увлеченность и натуральный огонь. Но постепенно природный огонь угасал, образование не спасало от помрачения. Ему угрожали солдатчиной, но не успели осуществить угрозу. В одну из своих одиноких экскурсий Ширяев погиб в подмосковных лесах бесследно.

Мочалов гнал от себя злую грусть хмельным весельем, вьюжным шумом загула, который делили с ним его спутники.

А иногда он мог покориться в студенческих помещениях трезвый, проясненный, просветленный и всех ослепить щедрым даром таланта. Он мог часами читать стихи в переполненной до отказа комнате и лить чистые слезы над строчками высшей гражданской нравственности.

Когда его голос, вмещавший богатство всех оркестровых красок, до необъятных глубин наполненный мукой и осуждающим пафосом, произносил запрещенные строки стихов Пушкина:

Любовь и дружество до вас  
Дойдут сквозь мрачные затворы,  
Как в ваши каторжные норы  
Доходит мой свободный глас. . . —

всем слушателям казалось, что именно в эти минуты доходит до заживо погребенных в Сибири узников не только «свободный глас» лучшего из поэтов, но и немолчный горячий отзвук сочувствующей им великой России.

Он сам так чувствовал, он верил в это. Когда он в первый раз услышал послание декабристам в квартире Щепкина, нанятой в Якиманской части, по тихому Кисельному переулку, и прочи-

тавший стихи хозяин не мог удержать рыданий, он сам вместе с ним обливался слезами. В стихах было нужное очистительное начало. Он страдал суда своей совести. Безвыходность в нем сменялась надеждой, немой укор уступал прозрению.

Но вновь накатывали бессонные страшные ночи и одиночество, и битым стеклом дребезжала тоска под сердцем, и окаянными жалобами рассыпались над ним гитары, и непробудно влекли за собой во тьму загулы.

От тьмы предостерегал театр.

От участи многих русских ширяевых охранял его только ге-ний, долг призванности. Спасение приходило к нему на сцене.

Спасительной оказалась встреча с бароном Мейнау. Роль выпала ему в трудные его дни и от омута несколько раз удерживала.

Он суеверно остался почти на всю жизнь верен ей.

В Мейнау его поразило странное совпадение.

С героем мелодрамы Августа Коцебу, едва ли не самого популярного поставщика пьес, умело имитирующих большие проблемы жизни и выигрышных для сценической интерпретации, он хорошо был знаком с детства. Мейнау в драме «Ненависть к людям, или Раскаяние» играли Шушерин, Мочалов-отец и Яковлев. У Яковлева Мейнау был справедливо признан одним из лучших созданий. Актер замечательно передавал его одиночество, и презрение к людям, и гордое неприятие общепринятых правил, и скрытую жажду тепла и привязанности, которых его лишали.

Все это было и у Мочалова.

Но у его Мейнау были еще и испеленность, отторгнутость без надежды, какая-то непрерывная очная ставка с совестью.

У Коцебу Мейнау — жертва обмана. Его обмануло отечество, незаслуженно обойдя по службе и в довершение беззакония засадив без вины в колодники. Его обманули друзья, расточая лесть и растаскивая на части, в свою пользу конечно, его состояние. Он был обманут и предан самым доверенным и обласканным им человеком, сманившим его жену и на его же деньги бежавшим с ней. И самое страшное, настигнувшее его, — измена. Его молодая жена, единственный светлый луч на свете, единственная опора души и привязанность, безжалостно растоптала его любовь, пренебрегла материнским чувством и, разорвав две спаянные навеки жизни, разрушила дом, семью, веру, сам смысл существования. Так родилась у Мейнау ненависть к людям, скрывающая тоску по понятости.

Мейнау Мочалова, разуверившись в понимании, терзался не только от одипочества, но и от груза своей вины, своей доли неправедности.

Мир был жесток и несправедлив к нему и заслуживал мщения. Но и он сам, Мейнау, был частью этого лживого, скроенного не по мерке честного человека, лицемерного и корыстного мира. Мейнау жестоко подтачивала обида, но и ответственность. Он был готов одиноко противостоять злу, вступить с ним в неравный и обреченный конфликт, но зло нес в себе. Поэтому неминуемый и ужасный конфликт с собой, обиду на жизнь возвышал до трагедии.

Отняв человечность у человечества, он и в себе перечеркивал человеческое; отказывая в добре окружающим, сам себя обрекал остракизму. Он осуждал осужденный и отвергал отверженный. Саму свою ненависть к людям он, оскорбленный и обманувшийся, нес как возмездие, как пожизненный приговор себе. Поэтому роковая неумолимость была в его кажущейся холодности, мятежное пламя пылало под пеплом разочарованности.

В самой его внешности сочетались обыденность и фантасичность, почти тривиальная узнаваемость — любители идеально возвышенного его обвиняли в ней — и печать выделенности, несоместимости, предназначенности.

Он выходил медленно, равно безразличный к пейзажу, изображавшему сельскую местность, и к обстоятельствам, так неправдоподобно его сюда забросившим. Невероятные повороты сюжета, сумевшие поселить Мейнау в тех самых владениях графа фон Вистерзее, где в качестве экономки и близкой наперсницы графини жила мучимая раскаянием жена Мейнау Эйлалия, казалось, к нему отношения не имели. Он был поглощен сжигавшим его изнутри вопросом, и внешние связи теряли свое значение. Ответы на реплики верного своего слуги Франца Мейнау ронял по необходимости, отрешенно, почти отсутствующе. И взгляд был отсутствующий, устремленный мимо, не то обращенный к небу, не то в недра памяти, в глубь себя. Какая-то странная, сумрачная таинственность исходила от этого человека, от мнимо опустошенного взгляда, загадочной неподвижности, драматично скрепленных рук.

В простом сюртуке с четко прорезанными по обоим бортам петлями, с приспособленными у туго обтянутых плеч высокими тесноватыми рукавами, с небрежно повязанным, наспех, жгутом по шее, неаккуратным темным платком и отогнутыми несимметрично концами воротника рубахи, он мог бы произвести впечатление бюргера, заурядного обывателя со средним достатком, усталого путешественника дельца, не слишком следящего за собой в дороге. Но над помятым жилетом с одним выбившимся поверх сюртука лацканом, над явно обуженным и потому выдающим несообразность фигуры — широкие плечи при невысоком росте — costume

лицо поражало своей значительностью, своим поэтическим выражением, сочетавшим скептическую усмешку с горькой байронической грустью.

Рассказ Франца о бедах несчастного старика, живущего неподалеку в хижине и обреченного на одинокое нищее существование из-за того, что забрали в солдаты сына, Мейнау как бы отодвигал от себя отчужденностью интонации. Когда же Франц, оставляя уловки, впрямую просил вмешательства в судьбу старика, Мейнау, по пьесе еще Неизвестный, внезапно и резко, наотмашь, как будто расплачиваясь с одним за виновность многих, бил сжатыми подозрительными словами.

— Ты что-то горячо за него вступаешься? Не хочешь ли с ним поделиться?

И целая буря проносилась в нем за мгновение, в которое он переходил от надменного гнева к сердечному человеческому и не легко дававшемуся:

— Прости меня. . .

Какой ураган противоречивых чувств, какую борьбу добра и вынужденного неверия вмещали два эти обыденнейшие из обыденных слова. Они предвещали всю будущую жестокую схватку необходимости отвергать раскаяние и острой потребности возвратить утрату, простить, ввериться зову сердца, избавиться самому от бремени. Недаром, едва допустив порыв, он тут же его опять взнуздывал суровостью. В ответ на слова Франца, заметившего, что старик и за малое благодарен богу, Мейнау с жестокой логикой отвечал:

— Это оттого, что надежда все еще водит его на своих помощах. . .

И голос его становился отрывист, сух, а слова ядовито жалили. И отрезали последнюю нить к примиренности, когда наступали на робкое уверение Франца, что «надежда питает жизнь человеческую», и сокрушали возможность веры:

— И всех на свете немилосердно обманывает. . .

Тяжелая сумрачная энергия, скопленная в этой стрелой вонзавшейся фразе, повисала в воздухе. Ни проблеска не могло послать сквозь нее небо. Ни цели не оставалось в ней для надежды на будущее. Он беспощадно их отнимал от себя заранее. Он приготовился выпить до дна горькую чашу жизни. Поэтому так сурово, в трагической немоте презрения, в своей знаменитой позе с переплетенными накрест руками, он слушал растянутый, вязко-сентиментальный рассказ старика о его бедах. Но что-то в докучливой этой житейской истории его задело. Под каменной замкнутостью лица пробежало чуть-чуть, легчайшей дрожью сочувствие. Еще увеличилась напряженность неподвижной фигуры, а изнутри под-

пялась и почти осязаемо пролилась из сверкнувших огромных глаз огнедышащая живая лава. Отослав хриплой скороговоркой Франца, Мейнау одним молниеносным движением достигал старика и, не дав опомниться, вкладывал ему в руки кошелек, полный денег. И с той же стремительностью он исчезал, уклоняясь от благодарности. Рассеивался как призрак, как фантастическое видение. И только след слов, сказанных странным шепотом, прошелестел в воздухе:

— На, выкупи своего Ивана. . .

И долго потом актеры молчали, не смея нарушить оцененную паузу.

Но все это было только преддверие к главным сценам.

Извилистый и набухший нелепостями сюжет сталкивал всех героев в причудливых совпадениях. Мейнау, еще принимая его за Неизвестного, разыскивал по поручению Вистерзее брат графини, майор фон дер Горст, как оказалось, ближайший и верный друг Мейнау, влюбленный к тому же в Эйлалию, выдавшую себя за госпожу Миллер. Мейнау не знал, что она живет в замке одна, мучимая раскаянием, даже не смеющая мечтать о прощении. Горст не подозревал, что она жена Мейнау. Нежданная встреча, эффектно венчавшая ряд недоразумений, вырастала в трагедию.

Он начинал сцену с тем оледенелым покоем, который свидетельствовал о смертельной ране. Семь лет, прожитые вдали от Горста, переменили всю жизнь Мейнау. Сцепление неудач, бед, предательских злых ударов в конце концов привели к крушению. Он стал обломком разбитого судна, островитянином, выброшенным на голый берег. Он обрубил свое прошлое и загородил путь в будущее. Он отсек все привязанности. Жить, чтобы мстить за поруганную на земле веру, — единственное, что оставалось.

Расспросам Горста он долго сопротивлялся. Сквозь выделанную холодность как будто не проникало участие. Казалось, что этот человек окружил себя обледенелым пространством, в котором нет места ни боли, ни радости узнавания. Но Горст был настойчив. Он пробивался к воспоминаниям. Он прямо спрашивал, где «откровенный и быстрый взор», которым некогда отпирал Мейнау любое сердце. И тут сквозь непроницаемые покровы душевного холода прорывался хохот. Тот жуткий сардонический хохот, который гипнотизировал. Тот нереальный дьявольский перебор звуков, который он исторгал из пропасти человеческого сознания, всем остальным недоступной и всех остальных пугающей.

Но смех чем-то облегчал, расчищал дорогу. За демоническими раскатами грома вдруг наступало затишье, как после бури. И жесткие, режущие металлом ноты переходили в проникновенные, скорбные:

— Плакать? — с горчайшей насмешкой спрашивал он у Горста, как будто тот предлагал сделать шаг в рай из ада. — У меня давно уже нет слез. . .

Он констатировал это резко, без колебаний. И в подтверждение проводил по сухим глазам нервными, выразительными рукавами. Казалось, в безводной пустыне, среди песков искали еще след ручья, заведомо зная, что все тут вытоптано и выжжено.

Тем неожиданней и сильнее проступали потом к концу исповеди эти свидетели жизни, просветы чувства.

Свой монолог, итог семи лет молчания, он начинал холодно, чуть не с информационной сухостью, словно хотел поскорей изложить историю, больше его не трогавшую, забытую, сейчас извлекаемую из «давно истлевшей могилы». Но постепенно оказывалось, что прах не засыпан, что под могильным холмом еще бьется пульс жизни, что боль не угасла, не омертвела.

— О, как я любил свою жену и детей! Да, тогда я был очень счастлив. . . Вот слеза, совсем нечаянная. . .

Он мужественно боролся со слезами. Он явно стыдился слабости. Он искренне привлекал в союзники свой гнев и свое разочарование. Уже выбрав себе роль мстителя, он потерял права на сочувствие. Но облегчающий ливень слез нагнал его, и он впервые расслабил волю.

— Милости просим, нежданные, давно небывалые знакомцы, горькие и любезные слезы, мы давно не видались. . .

И очистительный поток бурей обрушивался на зрителей.

Но, прорывая плотину своей горделивой замкнутости, дав на мгновение выход жестокому одиночеству, он тут же казнил себя за уступку.

— . . .Вон! Вон из этого просвещенного нравственного лазарета. . . — предписывал он себе, отрекаясь от слез, перемешанных с исповедью.

А после, когда ситуация пьесы выведет его к примирительному исходу, когда в резком шоке нежданной встречи с женой он готов будет начать жизнь снова, перечеркнуть обиду, он сделает это без радости и без гнева, как человек, подчинившийся обстоятельствам, совершивший то, чего окружавшие от него ждали.

Для пылкого и по-своему даже незаурядного мелодраматического героя пьесы благополучное завершение всех несчастий казалось нормой, вознаграждением, посланным небом за муки земному жителю. Для небожителя эта норма была фальшивой. Трагическому герою Мочалова не подходило благополучие, мятущаяся душа избегала покоя. Его удел был ненастье, но не идиллия.

Великодушие доставалось его Мейнау ценой уступки, согласие — компромиссом, сделкой с собой. Счастливое будущее с крот-

кой женой, искупившей свои ошибки сплошной добродетельностью, и с прелестным потомством совсем для него не свершение всех надежд и не высшее благо, к которому он под покровом ненависти стремился, но только житейская неизбежность, закон фарисейской действительности. Поэтому трогательный финал, умирительно всех сближавший и всех оправдывавший, был для него мучителен. Он и играл его кое-как, конфузясь, ссутулившись, чтобы меньше быть видным, то педалируя текст, то торопливо проглатывая его, но всякий раз конфликтуя с ролью.

Должно быть, его Мейнау неловко было, воскликнув «вон», оставаться в обществе, в «просвещенном, нравственном лазарете». Когда через несколько лет устами уже не Мейнау, но Чацкого, произнесет он свое знаменитое «Вон из Москвы», удивив современников сдержанностью порыва, так мало ему присущей, его герой не отступит и не отменит бегства. Как не отступят от рокового исхода его Фердинанд и его Отелло. И не отступит до самой гибели от своей высшей цели главный герой его жизни, датский принц Гамлет. Но роковая несовместимость с другими видна была и в Мейнау. И виден был у Мейнау мучительный острый разлад с собой, предвестник трагедии. Он исключал мысль о возможном существовании в некоем благоустроенном, бесконфликтном мире. И был мятежный огонь изгнанника, спутника бури.

Изгнанником оставался Мейнау и в памяти зрителей.

Изгнанничеством мечены были почти все герои Мочалова. И прежде всего среди них Жорж Жермани, едва ли не самый известный из всех персонажей, сыгранных в мелодраме.

В репертуаре последекабрьских лет и в списке ролей Мочалова он занял особое место.

Уже отошел и остался в прошлом век русского классицизма.

Не возникали больше ассоциации с героизмом, поданным в обобщенных формулах, и до конца обнажились бессильные архаические каноны. Сметая развалины величавой трагедии, на русскую сцену потоком хлынула мелодрама.

Театр затопило обилие переводов в стихах и в прозе. Одна за другой предлагались пьесы со всех языков, разного литературного качества и разного уровня адаптаций. Успех романтической драмы, в которой при всех издержках переложения первое место законопно занимал Шиллер, делила и часто оспаривала бульварная драматургия. Она получила свое название не случайно. Она родилась на бульварах Парижа, где возникли в противовес королевскому, аристократическому театру театры широкой публики, театры для всех, без различия каст и званий. «Бульварная» вовсе не означала «плохую», но подразумевала доступную.

Ее эмоциональная напряженность, ее неистовость, ее драматично сгущенное обличение зла и предельная заостренность интриги легко завоевывали зрителей. Им imponировала и безусловная демократизация жанра, и новая в нем сословная раскрепощенность. Реальная обстановка жизни и персонажи земных профессий и земных слабостей сменили героев древности и далеких мифов. Зал находил в мелодраме отзвуки своей жизни.

Но и начальство не отрицало жанр мелодрамы.

Посмеиваясь над ней свысока и чуть-чуть презрительно, оно различало сквозь заросли ужасов проповедь благочестия. Наивная прописная морализация, наглядно сулившая кару за зло и вознаграждение за смиренность, не расходилась с намерением насильственно обуздать общество, смевшее помышлять о борьбе с насильем. Эстетика резких фабульных взрывов и неправдоподобно преувеличенных бутафорских страстей в своем подспудном значении смыкалась с казенной этикой непротivления правопорядку, с ходульной, подравненной под гребенку и обезличенной нравственностью. Одно другого не исключало, идеологический баланс соблюдался точно.

Сам Николай I шутливо и назидательно выговаривал своему любимцу, надежной опоре официальных муз, петербургскому трагику Каратыгину:

— Я бы чаще ездил тебя смотреть, если бы не играли вы таких чудовищных мелодрам. Например, сколько раз зарезал ты в нынешнем году или удушил жену твою на сцене? . .

Отчески подтрунив над Василием Каратыгиным и его женой, исполнительницей первых ролей Александрой Колосовой, государь-император все-таки исполнению мелодрамы не воспрепятствовал, не наложил на нее запрета, как на трагедию Пушкина «Борис Годунов» или драму совсем молодого поэта Лермонтова «Маскарад», не лишенную черт, свойственных мелодраме. Настойчивая, мучительная борьба за сценическое осуществление «Маскарада», начатая поэтом и продолженная потом Мочаловым, оказалась бесплодной. За юношески незрелую драму «Дмитрий Калинин» был исключен из университета студент Белинский, будущий знаменитый критик. А лихорадка переведенных со всех языков мелодрам безнаказанно сотрясала театры, хотя и шокировала вкус высокопоставленных меценатов.

Нужен был гений Мочалова и печать его личности, чтоб заурядно ремесленную мелодраму Дюканжа поднять до высот трагедии. Едва ли мог это предвидеть переводчик пьесы и инициатор ее постановки в Москве Кокочкин.

Обычная узенькая афиша с графической черной лирой в гербе оповещала о том, что «В Большом театре в пятницу 20 генваря



Императорскими Российскими Актерами представлено будет в пользу Актрисы г-жи Львовой-Синецкой в первый раз Тридцать лет, или Жизнь игрока».

Афиша подробно указывала, что «новая трилогия, разделенная на трое суток, между коих по два раза проходит по 15 лет... сочинение Виктора Дюканжа», после чего сообщалось в скобках: «игранная в Париже с 12 июня 1827 года непрерывно в течение двух месяцев», а также, что пьеса это переведена с французского Ф. Ф. Кокоскиным и «музыка набрана из лучших авторов и вновь некоторые нумера сочинены А. Н. Верстовским», тогда еще скромным инспектором музыки, а позднее полновластным хозяином труппы. Еще афиша сулила зрителям «новые декорации г. Брауна, пожар и разрушение хижины г. Шрейера», а после отдельного перечисления действующих лиц в первых, вторых и третьих сутках еще было сказано, что «за оным последует в первый раз Пять лет в два часа, или Как дороги утки и в заключение Арлекин в тисках, но счастлив и женат...»

Последнее, впрочем, к Мочалову отношения не имело.

Он выучил свою роль, как всегда, к первой же считке, но от соприкосновения с текстом искра не вспыхнула. Из солидарности с бенефицианткой он постарался на пробе и оттого был искусственным и невнятным. У Львовой-Синецкой, его постоянной партнерши, хватило такта не торопить его. Она вообще отличалась редчайшим тактом. В ее положении это было не просто.

В театр она вошла фавориткой Кокоскина. Он вывез ее из Рязани девочкой и на какое-то время пристроил к Семеновой в Петербурге. Там, у великой актрисы, усвоены были первые правила театральной грамматики. Когда покровитель, смешной, безобразный, с большим животом и лоснящимся красным лицом с оттопыренными губами, привез свой «предмет» (так именовали любовниц высоких лиц) в Москву, ей было семнадцать, она отличалась грацией, обаянием, легчайшей прелестью. Ее невинность и прелесть беспечной тайны в соседстве с «орангутангом» ранили, рождали потребность спасти ее. Но в ней удивительно сохранялось чувство достоинства.

Кокоскин ее поселил на Воздвиженке, в двух шагах от себя, в просторной, отстроенной вновь квартире. Путь в примадонны он ей расчистил своим влиянием. Провинциальная круглолицая девочка с нежным припухлым ртом и обворожительными задорными ямочками, так оттенявшими драматическую бездонность взгляда, сразу стала премьершей в театре и хозяйкой большого дома.

Свой дом она организовала с большим вкусом и хлебосольно. Душевный слух и природная деликатность доставили ей любовь

в театре. Двусмысленность своей роли она победила естественностью, щедрым характером, безупречным тактом.

Мочалов играл с ней почти все пьесы. Она была его лучшей партнершей и тонкой ценительницей. Он даже изредка приходил к ней в дом, где всегда собирались к обеду и к ужину музыканты, артисты, писатели, где витал дух влюбленности и ленивый Варламов, их репетитор по пению, сочинял посвящаемые хозяйке пленительные романсы.

Ее «утраченная младость» тревожила. Ее загадка влекла к себе. Ее изящная инстинктивная мудрость едва заметно переводила игру влюбленности в дружбу. Никто не добился победы над ней даже в пору, когда Кокошкин у всех на глазах пренебрег Синецкой для новой прихоти и верность «орангутангу» утратила всякий смысл.

Мочалов, как многие, отдал дань увлечению Львовой-Синецкой и прошел через легкую лихорадку влюбленности. И, как все, не достиг успеха и сберег почтительную привязанность. Особенно явно она проявилась позже, когда театральные холуи, угождая директору, пытались низвергнуть актрису с трона.

Он искренне огорчился, что роль Жермани не зажгла его.

Тем неожиданней все преобразилось в вечер спектакля.

Начало назначено было на шесть часов из-за большой программы. К премьере готовились, шили новые туалеты. Вся бенефисная публика была в сборе. Готовая бенефициантка, уже в подвенечном платье Амалии, белоснежная и прелестная, как бурбокская лилия, поджидала в кулисах второй картины своего выхода и последующей сцены венчания с Жоржем де Жермани.

Он прошел мимо нее на сцену, не узнав ее. Но и она отпрянула. В лице его было что-то дикое, огненное. Сосредоточенный взгляд прожигал душу. Зловещий свет изнутри залил его лицо смертной бледностью, с ней рядом померкла и белизна рубашки. Его гнала по людской пустыне жгучая непреодолимая сила. Там, за зеленым сукном скошенного стола решался сейчас и навеки вопрос его жизни, главный, единственный.

Все остальное исчезло из поля зрения. Эти мрачные своды зала и едкий сигарный дым, воспаленные от азарта лица и руки, сведенные судорогой отчаяния, — все было ему враждебно и все притягивало. Здесь каждый миг мог стать спасительным, поворотным, меняющим кардинально жизнь. И каждый таил опасность, необратимость потерь, гибельность.

Он знал об этом. Он был один на один со своей судьбой, со своим будущим. Он мог одним своим словом вернуть все счастье или решить падение. Короткие возгласы банкмета — «пятерка выиграла» или «дама бита» — ударили, как залпы нацеленного

в него орудия. Почти деловым вопросом — «который час?» — он как бы объявил начало сражения. Неудивительно, что Варнер, злой гений Жоржа, советовал:

— Ну что же, великолепно. Веди смелую атаку на банк, бери его приступом, штурмом. . .

Но, впрочем, злой гений, хотя и игранный самим Щепкиным, был только видимым двигателем сюжета, овеянным таинственным двойником Жоржа, материализованной плотью болезни духа.

Болезнь он нес в себе.

Нет, не был он жертвой интриг Варнера, совсем не они вели его на голгофу. Его тяготение к бездне заложено было в нем, predeterminedo временем. Путь к пропасти он отмерил своими шагами, назад хода не было.

Неудержимые страсти влекли его к гибели, игра стала средством ее ускорить.

Выбора для него нет, он обречен на муки, они неминуемы. Маниакальность его — от безвыходности, от шаткости идеала; жестокость — от роковой неизбежности, предназначенности. Жизнь мстит ему за безверие, он в безумии посылает ей вызов. Исход предрешен заранее. Поэтому сжатая сила подземных толчков в его кратком предупреждении:

— Но я все проиграл. Решительно все. . .

Это «все» означало не сумму денег, не проигранные сверх них поставленные тысяч франков и даже, может быть, не бесчестие, но поставленную на карту вселенную. Слово «все» обретало объемность, странную многомерность, почти всеобъемлемость. Ловец удачи, ночной рыцарь карточного стола вдруг превращался в какого-то жуткого игрока жизнью. Корректный вечерний сюртук человека из общества был надет не на человека, на демона. Трагический ответ рока смецал предметы.

— Нет, это не отчаяние, это ярость. . . опять та же роковая неудача. . . карта моя бита. . .

Он подводил не итог игры, но итоги битвы.

— Мне все хотелось рубить, все уничтожить в этом игорном доме. . .

Но он в своем иступленном протесте уничтожал не столы, не предательские колоды карт и не лопатку крупье, равнодушно сгребавшую вместе с банком его надежды, а свой собственный завтрашний день, свое право быть человеком.

А человеческое в нем проступало, оно боролось, оно из последних сил как-то сопротивлялось.

В сцене венчания оно просвечивало сквозь эгоистическую жестокость.

Что из того, что Дюканж написал своего игрока рабом одной страсти, слепцом, ничего не способным видеть и чувствовать, кроме груды золота, брошенной на зеленом сукне и туманящей неотступно воображение. Жорж Жермани у Мочалова был фигурой трагической именно потому, что все чувства, какие отпущены человеку, испытывал и все приносил в жертву одной страсти.

Страсть для него была наваждением, но и единственным приложением сил и призвания.

Амалию, выросшую в их доме и с юности им желанную, он в самом деле любил, но должен был стать ее мужем не по любви, а из-за призрака денег, ее приданого. К отцу, вопреки авторской однозначности, был привязан, но убивал и привязанность, и отца во имя все той же несчастной привязанности. И это мучительное, раздвоенное сознание своей виновности и неминуемости того, что он делал, вводило в спектакль второй мотив, более сложный и более общий. Как будто предчувствуя свои вины, Жорж не смотрел на отца и в предсвадебные минуты стеснялся поднять глаза на невесту.

Ложь доставалась ему насильем над натурой. Подарок, заказанный для Амалии Жермани-старшим и Жермани-младшим в канун свадьбы проигранный, отягощал его душу. Когда появлялся Варнер с украденными бриллиантами, ввергавшими Жермани в преступление, он чувствовал только раскрепощение от обмана.

— Принес. . .

Этим словом, разжавшим тяжесть, он скидывал ношу фальши. Теперь он стремительно торопил решения, как будто минуты равнялись этапам жизни. Все больше и больше он взвинчивал темп событий. Уже нестерпимая лихорадочная порывистость управляла поступками. Но когда падал не переживший ужасной истины отец, прокляв перед тем сына, он почти терял разум от горя. Тоскливая и бессильная мука была в запоздалом призыве: — Отец мой! . .

Но мертвых раскаяние не возвращает. Порыв повисал в воздухе. На Жорже уже было выжжено первое явное клеймо преступника.

Теперь остановки не было. На каждое преступление следом нанизывалось другое. В смерти отца он виновен был нравственно, символично. Через пятнадцать лет он стал убийцей впрямую. И все-таки человеческое в нем до конца не заглохло, остаток живого под плотным слоем порока не дал себя раздавить бездушным.

Казалось, что пройдены все ступени падения. Разграблены и состояние и душа Амалии. Проиграно наперед скромное обеспечение сына, и подложные векселя, и последний обрывок чести. Наутро его ждет тюрьма, но еще продолжается помрачение. В безумии ревности, не имеющей оснований, он убивает выстрелом че-

ловека. И даже веря, что отомстил виновнику, содрогается от содеянного. Долг мстителя не исключает уколов совести.

Он появлялся из-за кулис, из комнаты, где совершил убийство, спиной к залу. Не видя дороги, он пятился прочь от трупа, и руки, отставленные назад, простертые в воздухе, казались распятыми, словно он хотел от них отделиться. И те же руки в последнем акте преследовали его кошмаром неистребимых улик.

Дойдя за вторые пятнадцать лет до последних пределов отчаяния и нищеты, он убил человека уже не из мести, а ради денег. Прикрытие честью тут не годится в свидетели оправдания. Его преступление оголено, зияет. Еда, купленная на деньги убитого, отталкивает, вино больше не утоляет жажды, хотя он просит налить еще.

— Меня мучит жажда. . . Я просто горю. . .

Его пересохшие губы с трудом выговаривали простое слово. С неимоверным усилием пытался он уловить сказанное Амалией и что-то ответить. Но вместо логического ответа повторял:

— Я хочу пить. . .

Давая отцу стакан, налитый матерью, дочка с наивным испугом ребенка вдруг замечала:

— Что это, папа? У тебя кровь на пальце. . . И вот тут, на этой руке тоже. . .

Лицо его на глазах белело, немели губы, бескровным стеклянным звуком, уже непохожим на человеческий голос, он спрашивал не у девочки, не у себя, у какой-то небесной силы:

— Кровь?

И снова и снова с настойчивостью безумца не то утверждал, не то спрашивал:

— Кровь. . . кровь. . .

Стакан наклонился в его руке, и, подставив под струйку пальцы, он с механической страстью смывал с них пятна. Но уже всюду мерещились пятна крови, некуда было уйти от них, и он, протянув вперед эти красивые руки, запачканные в крови, отрелся от них.

Потом, под финал, довершая нагромождение ужасов, он кидаясь в огонь, увлекал с собой Варнера. И в очистительном пламени погибал, наказав коварство. Акт мести, положенный в мелодраме, был выполнен в паидание зрителям. И зрители обмирали, падали в обморок, вслух рыдали. Но уносили с собой не картины пожара хижины, эффектно разрушенной по специальной конструкции г. Шрейера, обозначенного в афише, а трагедию человека, обманутого и обманувшего, преданного и предавшего, бросившего вызов законам общества и обществом уничтоженного. Прозревающего преступника и грозного мстителя.

Его успех превзошел все нормы.

Его воздействие заслонило успех бенефициантки, прекрасно сыгравшей Амалию. Но, к счастью, она была благородна и ощущала масштаб партнера.

Спектакль имел наибольший успех в сезоне. Ему суждена была долгая жизнь и дальше.

Игра была в моде. Игра отвлекала от страшных мыслей. Игра помогала замалчиванию.

Задушен был декабризм. Пала нравственность. Достоинство и свободу загнали в угол. Торжествовал порядок.

Недавние идеологи перемен выпали из эпохи. Сочувствие осужденным приравнивалось к дурному тону. Особое мнение почиталось за неприличие.

Вчерашние вольнодумцы заказывали себе мундиры, хватались за респектабельные должностные посты и поспешно расписывались в своей лояльности.

Процветала игра в карты.

Игра вводила от повседневности и укоров совести. Играли от отчаяния. Игра помогала забыться.

Проигрывали казенное жалованье, свои и чужие имения, гоночары. Проигрывали заложенные дома, скаковых лошадей, приданое. Проигрывали фамильные ценности и репутации. Играли не только на деньги, но и на жизнь.

О Пушкине было известно, что он проиграл по очереди главу «Онегина», потом личные пистолеты, потом все опять отыграл, но оставил в банке наличную тысячу рублей, сумму, полученную от «Московского вестника» за работу.

В своем обстоятельном донесении Бенкендорфу московский жандармский генерал Волков свидетельствовал, что Пушкин «не столько теперь занимается стихами, сколько карточной игрой». И добавлял, упражняясь в холуйском, угодливом остроумии, что поэт «променял музу на муху» — так называли азартную карточную игру, распространенную в клубах.

Как раз в 1828 году, в год появления Игрока Мочалова на московской сцене, Вяземский с чувством сильной тревоги писал Пушкину: «. . . Несется один гул, что ты играешь не на живот, а на смерть. . .» И спрашивал озабоченно, впрочем, не сомневаясь в ответе: «Правда ли?»

То была горькая правда. Пушкин играл. Его гнала за зеленый стол лихорадка отчаяния. Он был подавлен исходом декабрьского восстания.

Еще безудержнее играли многие из его друзей. Один из ближайших, Павел Воинович Нащокин, мог за ночь в английском

клубе проиграть состояние, свой дом на Пречистенке, роскошный выезд и сани, которые он держал для цыганки Оленьки, и взятые у ростовщика под любой залог деньги. И разом все отыграть обратно, чтоб снова поставить на кон и вновь проиграться до нитки. Рискованная игра импонировала, она создавала иллюзию действия.

«Жизнь игрока» странно соприкасалась с жизнью. Мотив разрушительного азарта был в воздухе. Мочаловский Жермани перепахнул за рампу.

Его популярность превосходила и чем-то опровергала успех даже самой заманчивой мелодрамы со всей ее дьявольски заплетенной интригой. Успех резонировал, отдавался реальной душевной мукой, будил порывания к романтической исповеди.

Жорж Жермани у Мочалова вышел столько же жертвой своих неумных опасных страстей, сколько (если не больше) жертвой мощных жизненных обстоятельств. А обстоятельства означали историю. Человека история перемальвала. Чем дольше и яростней он бунтовал в одиночку — не одинокий герой оставался ему неведом — тем большее вызывал признание. На стороне побежденного неизменно оказывалось сочувствие зрителей. Жорж Жермани Мочалова ворвался в действительность.

Недаром с печальной иронией шутил Пушкин перед женитьбой на Натали Гончаровой:

— Жизнь жениха тридцатилетнего хуже тридцати лет игрока. . .

Сравнение, разумеется, было юмористическим, но не вызывавшим вопросов. Жорж Жермани всем был известен. Игрок у Мочалова из героев игорных домов и скандальных бульварных хроник был инстинктивно переведен в героя реальности, в трагического героя, в изгнанника.

Изгнанником был и сам Мочалов, но только иным, чем его герои.

Изгнанничество было особое. С казенным немалым жалованьем и постоянной, от государства, службой. С солидными поощрениями и сбором от бенефисов. С определенным и узаконенным, что не мешало быть ему подконтрольным, но обеспеченным местожительством, с заведенным укладом быта. С устойчивыми традициями и постоянным, родным, до шершавого камня горбатой набережной с выбившейся в щель травинкой и до креста окраинной, грустно осевшей церквушки любимым, на всю жизнь единственным городом. Городом, неотторжимой частью которого был и сам он, артист Мочалов.

Изгнанничество его было не внешним и не прямым. Напротив, с тех пор как его вогнали в уставным порядком положенные координаты существования, внешний сюжет его жизни стал почти

недвижимым. Но эта стабильность была обманчивой, зыбкой, кажушейся, она не имела опоры внутренней.

Его зазывали размеренностью, а в нем бурлила неутоленность. Ему предлагали покой и обеспечение, но в обмен на его индивидуальность. Ему подставляли мостки к процветанию — вот оно, рядом, лишь протяни руку, — а тут же его преследовала все время шаткость, неверная ускользающая возможность выбора, подкарауливающая отовсюду опасность.

Стабильность его оборачивалась непрочностью, надежность существования — оторванностью. Благополучие было ему заказано, пристанище не спасало от неприкаянности.

У него был свой дом, но не было своего угла в жизни. Он был властелином душ и ощущал пустыньность.

«Худо! Все очень худо», — писал он в те дни Николаю Васильевичу Беклемишеву, офицеру, горячему театралу и преданнейшему его другу.

На том же обрывке письма, до конца не дописанного, наброски, пока еще смутные, будущего стихотворения; странные клетки с цифрами, помещенными то по горизонтали, то вертикально, но все произвольно, вразброд, без следа системы и какой бы то ни было логики; и случайные, начатые латынью и вдруг оборванные, почти неразборчивые фразы. Следы отчаяния и жуткой пустынной тоски, ищущей выхода.

В карты он не играл. Очередная влюбленность, необходимая ему в жизни и всякий раз несчастливая, в лучшем случае не дающая счастья, по-видимому, опять не сулила удачи и разделенности. Еще оставался театр, главное в его жизни, но там были бугры и противоречия и, кроме нужных ролей, бессчетные роли, играемые по принуждению, и тайный конфликт с начальством.

Покой ему не давался. Его стерегло одиночество.

Опять он спасался от бездны другой бездной, разгулом.

Он чувствовал верно, все было «худо».

Все было «очень худо!».



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

И яд бесчувствия страшишь  
считать отрадой...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Так было легче всего: не думать.

Уже сложились привычки, они управляли им. Он рад был бы верить их закону.

С квартиры в Крестовоздвиженском он съехал. Там все было неудобно и не по нем, все слишком напоминало об унижении. К тому же ему было тесно. Он захотел переехать, ему не противоречили.

Жилье подыскал не он, он не умел заниматься бытом. Он невнимательно осмотрел квартиру, предложенную активным тестем, и перебрался. Квартиры менялись и подбирались лучшие, но всюду они селились с родней Наташи. Казалось, он был приговорен к ней. Однажды попалось просторное помещение в центре. Приехав туда, он увидел две изолированные от всего дома комнаты. Не торгуясь, он дал задаток купцу Лепешкину и поселился у самых Ильинских ворот, вблизи от приходской церкви святого Николая Чудотворца, известной более под названием церкви Никола Большие кресты. Квартира осталась за ним пожизненно.

Сюда переехали он и его жена, а следом за ними ее родители вместе с матерью тещи бабкой Анисьей. Насколько он не терпел родителей, настолько же признавал старуху. Ее он решительно выделял из прочих.

В мещанской семье Баженовых, где вопиющая косность соединялась с претензией и вместе с крикливой боязнью отстать от моды легко уживалась тупая и оскорбительная корысть, старуха Анисья одна сберегла непосредственность, мудрую цельность натуры. Ее поразительные рассказы о пугачевщине или народном море он дополнял картинками, рельефно всплывающими в воображении. Ее абсолютно реальными, живописными воспоминаниями о давнем прошлом, естественно перемешанными с былинами и поверьями, он заслушивался. К старухе он был привязан, он с ней ладил. От остальных обитателей дома его отделяла пучина непонимания.

Он думал, что, переехав в свою квартиру, в им нанятый и оплаченный дом, он избавится от несклеенности, от вечной бездомности. Но дом от нее, оказалось, не защищал, и ощущение углового жильца, который вселился по случаю на ему не принадлежащую площадь и вот-вот переберется оттуда на новое место,

не проходило. Он сам не заметил, как стал свыкаться с ним, как подчинился инерции, как невольно пытался еще черепки расколовшейся безнадежно семьи склеить. Последствием мутной, надсадной близости было рождение в самом начале тридцатых годов второй (либо первой законной) дочери Кати.

На этом супружество, как таковое, оборвалось вторично, на этот раз уже окончательно. Осталось постыдное, разъедающее похмелье.

Он рад был бы вытеснить его вовсе из памяти, но к девочке он испытывал странную, ни на что не похожую нежность — не то потребность в отцовстве, так грубо отнятом, не то неосознанную вину за ее непростительность, за оскверненность той важной, предшествующей минуты.

Он не умел хлопотать о счастье, теперь предстояло его добывать для дочери, он нес за нее ответственность перед богом. Но дочь растили Баженовы. Она была их потомком.

С заботами о семье он смирился.

Он не терпел, чтоб чего-нибудь не хватало. Из гордости он не мог допустить ни лишений, ни недостатков. Семья Павла Мочалова все, что положено ей, имела.

Стол в доме держали обильный, русский, с гусями и поросятами, с ухой из хороших рыб и щами с ветчинными завитками, с блинами и пирогами и даже икрой на масленицу. В нарядах отказа не было, жена появлялась одетой по моде и в драгоценностях. Все было «как у людей», и все было не по-людски, не обогрето теплом улыбки и радости. Баженовское начало давило тяжестью. Их агрессивная скудость и мелочные обуженные понятия правила домом.

Угрюмо стояла приобретенная мебель. Мецанский порядок был наведен для видимости, он кое-как прикрывал неприбранность. Дом редко проветривался — боялись простуды — и освещался тускло. Из скарденности блюли экономию на свечах, а деньги куда-то растаскивались, истаивали, таинственно исчезали. Чем больше он зарабатывал, тем больше с него их требовали. В ответ на любой вопрос его засыпали укорами в кутежах и попойках. Опровергать было нечем. Он молчаливо сдавался. Долги росли с двух сторон.

Махнув рукой, он платил без счета.

За розовые атласные рединготы жены, не идущие к ней. За платья из шелковой кисеи цвета алой вишни. За украшения из стекляруса или яркие блондовые косынки. За старившие жену куаферы в локончиках и коллекции пышных шляпок. За сладости, кремы и притирания. За часто сменяющуюся прислугу. За продовольствие, нанятые кареты, лампадное масло и модные ридикюли

из бисера. За кучи лекарств, прописанных от болезней, придуманных и действительных, — Наташа всегда лечилась и вечно жаловалась на нездоровье. За быт, угнетавший бедностью интересов, ходячей монетой правил, заплесневелой похожестью слухов и глум, слепым недоброжелательством.

Быт для него оборачивался ярмом и растущими непоплаченными долгами.

Быт был баженовским, наступательно затаенным, недобрым.

Он прятался от него в мнимом уединении.

На самом деле за ним следили. Семейный надзор был поставлен ловко. Он для домашних являлся источником сплетен и нападений. Иной раз явных, с истериками и слезами, иной раз скрытых, но всякий раз очевидно неодобрительных. Конфликтность над ним нависала тучей, конфликтность забила в щели квартиры.

В своих двух комнатах, отделенных еще особой прихожей, он забаррикадировался как в крепости. Там умещалась его кое-как отгороженная полусемейная, полухолостяцкая жизнь. Свою невеселую полусвободу он охранял упрямо.

Уютом здесь и не пахло. Скорей даже были следы случайности и запущенности.

Нечищенными стояли шандалы из меди. Разноплеменные кресла обиты были пепельным мрачным штофом. Почти никогда не горевшая люстра с пятью рожками и мелким переплетением стеклянных подвесок висела не в центре, а в глубине кабинета, у двери в спальню. И бледной расцветки ковер, небольшой, явно не по размерам комнаты, казался всегда запыленным. Но на стенах висели венки и серебряные дары от публики и в облупленных рамках портреты отца и матери, чьей памяти он был верен.

Здесь был его кабинет и его письменный стол с неприступными ящиками, где лежали черновики стихотворных писем и вкривь набросанные страницы его дневника. И всюду раскиданные им купленные или полученные в подарок книги.

Читал он много и, может быть, беспорядочно. Но книги входили в его интимный, закрытый наглухо для посторонних, непонимаемый мир.

Книгопродавец Готье оставлял для него романы и пьесы Виктора Гюго или Дюма-отца, полученные из Франции. Стихи русских поэтов он покупал немедленно, но чаще их получал от авторов, либо от Селивановского, издателя — владельца большой типографии, любителя и знатока искусства. Гостеприимный, радужный дом Селивановского, где за столом обсуждались вопросы литературы, был одним из немногих домов, куда приходил Мочалов. За ужином, не изысканным, но добротным, обычно пили

домашний квас и слегка подогретое красное вино. Разгоряченный вином, Мочалов читал стихи за стихами.

Стихи были его неразлучными спутниками, свидетелями его одиночества, увлечений, буйных порывов и обнаженной тоски. Свои стихи он от всех прятал. Но то, что замалчивал гордый и скрытный нрав, само рвалось на бумагу. Слова, никогда не произнесенные вслух, он вверял записи. Наивные строчки стихов доготавливали несказанное. Он адресовал Львовой-Синецкой:

Ах, нет, друзья, я не приду в беседу вашу,  
Веселья вашего не отравлю собой!  
Испейте без меня всю наслажденья чашу,  
А я остануся один с моей тоской!

Стихи были его интимным миром, прямым отпечатком чувства. Они ослабляли натянутую пружину боли. Они облегчали душу. А проще всего было развеять ее привычностью. Привычное сглаживало углы и пропасти.

Он вставал рано, с рассветом.

Еще спали обычно все обитатели дома. С ворчанием, нехотя поднимался в своей крохотной комнатухе у входа разбуженный Николай, его человек, прозванный им Лафоре в честь некой служанки далекого Жана Батиста Мольера. Галантное звучное имя смешно подчеркивало ленивость повадки, приземистую неуклюжесть фигуры, мучнисто-бесформенное, все в рыхлых вмятинах, не мужское лицо.

Всклокоченный, заспанный Лафоре кипятил воду для чая.

В предутренней тишине, в этот ломкий тугой промежуток от чая до кофе, который он пил чуть позже, он писал письма крутым, вверх и вкось убегающим почерком, пересматривал книги, заучивал новые роли.

Текст роли, особенно близкой ему, он запоминал сразу. Внутри расчищалось все лишнее, освобождая дорогу, и текст отпечатывался в сознании как вырубленный. На пленку души наносилось изображение, ему одному понятное. Он запирали его на глухой замок и до спектакля берег нетронутым. Он погружался в безмолвие.

Потом Лафоре подавал одежду.

Ленивый и в разговоре употреблявший обычно невнятные междометия, с баринном Лафоре по утрам болтал развязно, порой даже чуть покровительственно. Этим способом он проявлял преданность, в нем неожиданную, но доказанную неоднократно.

Костюм был стабилен. Сюртук, большей частью коричневый, длинный, почти до колен, но легкий — он не терпел связанности. Рубашку из белого полотна или шелка с отогнутым мягким ворот-

ником, введенным из подражания Байрону и щеголями уже отвергнутым ради новой моды. Случайные, в клетку, брюки и сапоги тонкой кожи, почти невесомые. Зимой еще сверху набрасывалась медвежья шуба и надевался пуховый цилиндр.

Цилиндр полагался высокий, но он почему-то не удлинял рост, а только подчеркивал непропорционально большую голову крупной размашистой лепки.

Ни картуза, ни цилиндра он не любил и, выпив, упрямо сбрасывал их на улице.

Утрами он торопился к ранней обедне.

Еще догорали на улице масляные фонари с ночи. Скрипя, развозил питьевую воду из Мытищенского фонтана обросший щупленький водовоз в худом армячишке. Встречаясь с ним перед праздником или в утро перед спектаклем, Мочалов не забывал кинуть ему целковый.

Церковная служба переполняла его восторгом раскаяния. Молитвенно налеплял он на каждый палец левой руки зажженную правой рукой восковую свечку, и истово клал поклоны, и экстатически повторял за пастырем благословенное:

— ...Оправданием твоим спаси мя... спаси мя грешного...

И выходил просветленный, очищенный, как бы раскрепощенный.

В театр он шел неспешно, мимо Китайской стены, вдоль пустырей, остававшихся от давно срытых Петровских земляных бастионов. Потом миновал расположенный у Лубянки Цветошный рынок, пересекал съезд и тотчас же попадал на Петровскую площадь. По пути его узнавали прохожие и извозчики. Многие, приподняв картузы, кланялись. Он шел своим городом и входил в свой театр.

В служебном подъезде Егор, гардеробщик, внушительный, как военный в отставке, кидался взять у него шинель и шляпу. В зале настраивал инструменты оркестр.

На репетициях он был скован.

Он проговаривал роль полусшепотом, хотя знал ее безупречно, нередко и вовсе неслышно, слегка и с заметным трудом усиливая последнюю фразу перед репликами партнеров. Те вслушивались, чтобы вступить по тексту, и напряжение всех заражало.

Прошло то время, когда его парализовал шумный апломб Шаховского. Под натиском властного деспотичного руководства он в первые годы терялся. Стремясь выполнить указание, данное в самой категоричной форме и предлагающее даже не интонацию фразы, но слово, разложенное на ноты, как будто назначенное для обучения певчих птиц, а не человека, он чувствовал, как покидает его ощущение смысла и целостности, а остается слепое повинове-

ние позы и механическим жестам и звукам. Он так покорно старался вторить визгливому, шепелявому, но авторитетному голосу Шаховского, считавшегося «первым сценическим мастером», что в часы репетиции мог утратить свой собственный голос. Как важно, что голос мог возвращаться в часы спектакля, когда побеждало внутреннее и наставления отступали. Когда же Мочалов сознательно уступал им, игра его искажалась и он становился неузнаваем.

Теперь он не съезживался от окрика и не старался насиловать свою волю, чтобы подчиниться чьей-то чужой воле. Теперь он не делал усилий, чтобы попасть в кем-то заданный тон. Но и свобода на репетиции не приходила.

Безлюдный зал только закрепощал его. Пустое, не дышащее пространство ему мешало.

Перечисление обстоятельств, событий, предполагаемых смен места действия не вызывало ассоциаций. Тут все было ненастоящим, хотя полезным и обязательным. До вечера, до начала спектакля тут ничего для него не одушевлялось. А когда шло представление, он все равно произвольно, по прихоти чувства, менял закрепленные мизансцены. Он все равно импровизационно, непредугаданно и часто возвысив пьесу, всем диктовал свои ритмы и жил на спектакле сызнова, явно не так, как предполагалось, наперекор тому, как уславливались на репетиции. Он сокрушал условия и сам создавал для себя и своих партнеров непредусмотренные законы.

Он восхищался работой Щепкина, со стороны любовался его умением, благоговел перед ним и высокой и стойкой культурой его профессии, доведенной до идеала, но сам был бессилен за ним последовать. Он был не волен в своих порывах, хотя знал им цену и сознавал, чем платит за вдохновение. Он понимал, как идет к итогу, но не способен был на публичный процесс открытий.

Для Щепкина репетиции стали святой обязанностью. Фактически он группировал вокруг себя труппу.

По существу, им был создан прекрасный ансамбль русской московской труппы, отмеченный и пристрастными зрителями и коллегами-иностранцами.

Работал Михаил Щепкин без устали. Играя десятки, а то и сотни раз одну роль, он к каждому представлению готовился как к премьере. Он никогда не опаздывал на спектакль и репетировал с величайшей серьезностью, обязанность превращая в священнодействие.

— Друзья мои, репетиция, лишняя для нас, никогда не лишняя для искусства...

Так объяснял он придиричивый педантизм, с каким сам относился к своей работе и какого безоговорочно требовал от других актеров. Свой гениальный дар он развивал неустанно и совершенствовал, проникая в истоки актерского мастерства и сценического искусства. Простым, доступным всем языком он формулировал основные законы своей профессии. Он разъяснял их словами, но больше всего убеждал примером. Он говорил молодым артистам:

— Помни, любезный друг, сцена не любит мертвечины, ей подавай живого человека, и живого не только телом, а чтоб он жил и головой и сердцем. . . В действительной жизни, если хотят хорошо узнать какого-нибудь человека, то спрашивают на месте его жительства о его образе жизни и привычках, о его друзьях и знакомых. . .

И с глубокой верой, доказанной многократным опытом, добавлял:

— Точно так должно поступать и в нашем деле. . .

Он еще говорил:

— Читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла тебе в плоть и кровь. . .

Мочалов и сам так думал. Он даже письменно зафиксировал свои мысли. В коротких набросках о сути актерской природы он высказался: «Постигнуть характер представляемого лица и войти в разные его положения — значит, удовлетворить требованиям зрителя». И еще, в другом месте, но та же мысль: «Актер, приступающий к исполнению роли или лица, им изображаемого, прежде должен постичь и понять характер лица, которого он изображает, и от личности своей отрешиться, тогда впечатление от игры его полно будет».

Да, он все это понимал и во всем разделял взгляды Щепкина и готов был порой преклонить колени перед святостью его жизни и творчества. Но ни святость, ни ясная до прозрачности жизнь Щепкина с мочаловской жизнью не сопрягались. Не совмещались никак с самодисциплиной кошмары Мочалова и в житие не укладывались его неистовства. Ни жизнь, ни творчество его не были ясными. Он так и писал о себе:

«Мне кажется, средства легко постигнуть характер представляемого лица — верность действия и умение скрыть продолжение оною, вся тягость моральной работы — называются театральным умом». Слова «театральный ум» он подчеркивал. Но подчеркнуть надо было «всю тягость моральной работы».

Для Щепкина вся подготовка к роли была постоянным «невыразимым трудом», недаром он требовал «не подделки», а изучения

«с точки зрения науки». Для Павла Мочалова весь процесс подготовки был мукой, самосжиганием. «Всю тягость моральной работы» он нес один, не расставаясь с нею и не умея ее разрешить доверием, совместным поиском, последовательным и фиксируемым приближением к цели. Как все, что он делал, он постигал роль рывком, внезапно, почти болевым ощущением правды, какая бы «тягость моральной работы» ей ни предшествовала.

«Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве», — любил говорить Щепкин, но добавляя существенное: «настолько, насколько допускает общая идея». Великий актер был не только прав, но уже формулировал будущие законы реалистического театра.

Естественность у Мочалова возникала на том высшем градусе чувства, который был для других фальшивым, а чаще недостижимым даже и для анализа, не то что для повторения. Чуть понижалось чувство, уровень гор смецался. С низин не просматривались вершины.

Нормальной температуре, с которой он репетировал, не соответствовал пламень чувства. Мочалов, превозмогая себя, с усилием, обозначал не характер, не жизнь сердца, а лишь пунктир обязательных взаимосвязей. В спектакле он часто ломал его.

Для Щепкина репетиции были любимой частью работы, необходимым условием. А для Мочалова — неизбежной условностью, страдальческим принуждением, изредка превращавшимся в акт искусства.

И то, и другое давалось дорого. И то, и другое требовало разрядки.

В привычках он был до смешного консервативен.

Бывал ли он занят на репетиции, нет ли, он все равно приходил утрами в театр.

Оттуда обычно один, без спутников, он шел к Воскресенской площади. Он огибал ее прямо против разросшегося Александровского сада и сразу оказывался у входа в кофейню.

Хотя держал ее его тесть Баженов, известнейший рутинер и невежда, кофейня считалась «литературной». Соединенная внутренним ходом с трактиром Печкина, еще именуемым по Москве «железным трактиром», она была очень удобна для шумных споров и интимных дискуссий. Здесь можно было сразиться на бильярде в особой комнате, а в зале, за кофе и чаем, перелистать свежий номер журнала. Коммерция предъявляла свои требования хозяину. Единственная хоть как-то доступная его пониманию и позиции «Северная пчела» выписывалась одновременно с «Отечественными записками».



За залой еще находились две небольшие комнаты, тут собирались по преимуществу завсегдаи — журналисты, актеры, преподаватели, просто любители литературы или театра. Известны были наклонности посетителей и смешные их слабости. Известно было, кто любит бывать вечерами, а кто в час завтрака. Известно, кто любит выпить, а кто хорошо поест. Известно, кто ярый бильярдист, а кто спорщик. Когда споры затягивались, от Печкина половой приносил в горшочках, покрытых крахмальной салфеткой, горячие купанья — осетрину по-монастырски, стерляжью уху, дичь с трюфелями, пылавшие расстегаи. Шампанское и вино держал Баженов.

Чудачествам не препятствовали. Все знали, что Кетчер заказывает себе изо дня в день на завтрак мороженое и ветчину, в такой именно странной последовательности. Передавали друг другу острогу Герцена, что Кетчер отличный хозяин: сперва набивает свой погреб льдом, а потом уже закладывает съестное.

Вели себя запросто, с абсолютной раскованностью. Вышучивали, и едко, статьи об искусстве. До крика спорили о романтиках Иенской школы, о приоритете Фридриха Шеллинга перед братьями Шлегелями. О необходимости заново перевести драмы Шиллера. О Шекспире. О последних стихах Баратынского и самого Пушкина. О дебютах актеров и бенефисах, о достоинствах или, чаще, о слабостях петербургской актерской школы сравнительно со своей, московской. О перемещениях, назначениях, переходном балансе любимцев и фавориток внутри театра.

Соперничали и в эрудиции и в острословии. В последнем победа нередко сопутствовала актеру Ленскому. Его экспромты имели успех у аудитории не меньший, чем игравные на сцене его водевили. С пустой бутылкой от выпитого только сейчас шампанского он мог без подготовки выдать присутствующим, и среди них заинтересованным лицам, острогу, прямым образом связанную с очередным номером «Московского наблюдателя» и напечатанной в нем статьей Бакунина:

С чем тебя сравнию я? . .  
В «Наблюдателе Московском»  
Философская статья. . .

Чтоб отнять всякий шанс на возможность неверного истолкования своей мысли, автор в качестве иллюстрации долго вертел выпитую до дна бутылку.

Никто не старался щадить друг друга. Шампанское разжигало страсти. В дыму эпиграмм или ядовитых шуток засиживались порой до ночи. Экспромты встречались бурно, и их герои терпели град вышавших им насмешек. Язвительность Ленского вызывала

поддержку аудитории. Успех его каламбуров и водевилей, которые мастерски перелагались с французского, а иногда создавались самостоятельно, в какой-то степени компенсировал автору недостаток сценического успеха. А он к нему относился ревниво.

К Ленскому в свою очередь ревновал Живокини, отличный комик, умевший отвлечь внимание забавным трюком или буффонной шуткой.

Актеры здесь чувствовали себя как дома. В злословии состоялись Ленский и Живокини. На билльярде сражались Орлов и Бантышев. Сюда заходили Аксаков, Бакунин, реже Грановский. Бывал общительный Щепкин. Сюда приходил Мочалов.

Его нельзя было встретить ни в общей зале, ни в комнатах завсегдатаев. Не посещал он и билльярной.

Он занимал одинокий столик перед буфетом в почти пустой входной комнате. Заказывал черный кофе и пил его, обжигаясь, захлебываясь, большими глотками. Он так торопился, словно боялся вдруг оказаться настигнутым. Он приходил отшельником и уходил одиноко, отшельнически, от всех отдельно.

К его отчужденности здесь привыкли. Капризы известного чудака учитывались. Одни принимали их во внимание из естественной деликатности, другие, гораздо чаще, из инстинктивного страха, из ощущения невооруженности, но на общении с ним покусались редко. Его окружала зона неприкасаемости.

В веселом дыму словопрений, взаимных похвал и колкостей он был случайным пришельцем. В обжитость размеренного покоя он вносил дух неблагополучия, призывок близящейся и неминуемой катастрофы. От общего гула он был отделен плотной завесой неучастия.

Его не затрагивали, казалось, ни споры о романтизме, хотя он и был, несомненно, и самым могучим, и самым заметным его конденсатором в искусстве театра, ни щекотливые темы, касавшиеся причины падения с трона Коккошкина.

Коккошкина он не слишком любил, особенно после его безобразной истории с Львовой-Синецкой. Влюбившись в только что выпущенную из училища фигурантку Потанчикову, тот произвел ее в фаворитки. Не обладая ни даром, ни благородством души своей знаменитой предшественницы, Потанчикова претендовала на монополию. Для нее выбирали репертуар, который она надежно проваливала, пились специальные, баснословно шикарные туалеты, устраивались роскошные праздники. Когда в капиталах Коккошкина, сильно расстроенных жадной любовницей, образовалась брешь, он, не стесняясь, прикрыл ее деньгами, взятыми в долг, так и не возвращенный, у Марьи Дмитриевны Львовой-Синецкой.

Особенно оскорбляло Мочалова бесстыдство прислужников.

Ответственный за ведение драм и комедий Сила Лукьяныч Кротов, хитрец, подхалим и плут, ухаживал на спектаклях за директрисой — так называли шутливо в кулисах Львову-Синецкую — с раздражавшей назойливостью. Он бегал за ней со стулом, чтоб ей не пришлось постоять на выходе, держал наготове графинчик с лимонным напитком, почтительно согласовывал время начала актов. Как только власть над Кокошкиным перешла к Потанчиковой, вся преданность Кротова испарилась. Заботы он перенес на новую фаворитку, а на Синецкую стал даже покрикивать. И только пойманный им негодующий взгляд Мочалова, его откровенно подчеркнутое внимание к «отставной директрисе» заставили Кротова затаить злорадование.

В кофейной высмеивали двусмысленность роли Кокошкина и краткую анекдотическую карьеру Потанчиковой. Карьера рухнула, когда беззакония вышли из берегов закулисного мира. Потанчикова не довольствовалась тем, что блистала рассчитанными на лунное освещение туалетами в новом летнем театре. Он и построен был не без умысла. Подрядчик из декораторов Иван Иванов сколотил на постройке солидное состояние, он потрафлял директору, вернее, его избраннице, а та считала природу более выгодным фоном для дорогих платьев, чем замкнутую коробку театра, где надо было играть, а не красоваться.

Театр в Нескучном саду стоил уйму денег и ничего общего не имел с искусством. Передавали друг другу куплеты, которые сочились в гостиную у Львовой-Синецкой:

Ах, как скучно-то мне,  
Во Нескучном саду...

.....  
Землю роют,  
Театр строят,  
И все нам на беду!

Беда в самом деле была серьезной. В письме к своему постоянному адресату, актеру Сосницкому, Щепкин сетовал вовсе без юмора: «Театр весь открытый как над зрителями, так и над сценой; зад сцены не имеет занавеса и примыкает прямо к лесу; вместо боковых кулис врыты деревья; при малейшем ветре не слышать ни слова; к тому ж карканье ворон и галок служит в помощь к оркестру, сухого приюта нигде нет, ибо и уборные покрыты только холстом...» Он пишет, что репетицию, остановленную дождем, «принуждены были прервать... часа на два и прятаться в сырых уборных», чтобы потом продолжить ее «на мокрой сцене». О состоянии бедных актеров, из которых у некоторых «сделалась лихорадка», можно судить по отчаянной жалобе самоотверженнейшего Щепкина. «...У меня сердце рвется, я боюсь сойти с ума или взбе-

ситься, последнее кажется верней; не шутя, очень грустно, ибо это очень схоже с звериной травлей».

В конце концов беззастенчивая Потанчикова, успев наследить в театре, на лестнице славы остановилась, но затравив перед тем самого Кокошкина. Она захотела отпраздновать свои именины в его доме. Туда приглашен был цыганский табор Ильи Соколова, рекой разливалось шампанское, и виновница торжества до упаду плясала с цыганами, требуя в круг хозяина дома. Когда он отказался, она осыпала его отборной бранью. Скандал разнесся. Кокошкину предложили подать в отставку. Сотрудник конторы писатель Загоскин был вызван в столицу для информации и возвратился оттуда уже директором. Замена произошла без излишнего шума. Но много шумели в кулисах и в литературной кофейной.

Мочалов, страдавший почти физически, когда приходилось играть с Потанчиковой — ей первой поручена была даже роль Софьи, — терзавшийся от несправедливости к Львовой-Синецкой, не говорил вслух и не допускал разговоров с собой об этом. Он допивал безмолвно свой кофе и уходил так же странно, как появлялся, таинственный, недоступный, сумрачный.

В те дни, когда он ограничивался заказом кофе и не брал к нему ничего спиртного, когда предвестник запоя еще не томил его жарким ознобом отверженности, он шел домой, в то место, которое надлежало считать своим домом. Там он обедал в столовой, садясь во главе стола и разрезая, как полагалось хозяину, поданное жаркое. Едва доедая обед, торопливо шел на свою половину.

Случалось, что он не мог победить протеста, не мог принудить себя к общению с родственниками. Тогда, возвращаясь к себе и минуя домашних, он затворялся, и Лафоре приносил ему в кабинет от кухарки кое-как сервированный, полухолодный обед, словно в станционном трактире.

Быт не давался ему и не отпускал на свободу. Все шло к нему в руки и само уплывало. И средства, и дом, и семья, и влюбленности, без которых тускнела жизнь, и щедроты бога. Все ускользало сквозь пальцы, текло куда-то.

Развеивались, как дым, увлечения. Как в крупное решето сыпались деньги. Ни жалованья, ни проспектакльных не хватало. Не выручали прибавки. Еще весной 1830 года контора дирекции императорских московских театров его известила о том, что «...в награду отличного вашего усердия и пользы приносимую службою вашею вместо производимых вами на гардероб и наем квартиры окладов назначено на каждый из оных предметов по 1000 рублей».

Прибавились в год две тысячи, а долги выросли вчетверо. И ни теплей, ни уютней в доме не стало. Не то что у Щепкина, где буквально лучится жизнь.

Щепкин был, не в пример ему, собиратель.

Рачительно умножал свой великий талант и рачительно обучал таланты. Рачительно собирал знания, черпая их в самых разнообразных сферах. Собрал вокруг себя труппу и стал негласным ее духовным руководителем, эстетической совестью для актеров. Собрал лучший круг друзей из цветущих умов России. Любил и любим был Гоголем. Много раз слушал Пушкина и общался с ним запросто. Теснейшим образом связан был и без всяких конфликтов, не то что он, Мочалов, с Сергеем Тимофеевичем Аксаковым, с Погодиным и Грановским. Собрал и объединил огромнейшую семью, жившую общими интересами. В казенный театр вступил на пять лет позже Мочалова и в Москву приехал ни с чем, кроме долгов и голодных ртов, а собрал, пусть, как он говорил, «призавяв денег», на собственный дом по соседству с Цветным бульваром.

Дом, купленный в переулке у Спаса на песках, с мансардами, с небольшой террасой, с трехколонным входом, был многолюден, просторен и окружен деревьями. Над низкой оградой клонились фруктовые ветви. Гостиная выходила в сад с клумбами и тенистой густой яблоневою аллеей. Ни бронзы, ни вычурных украшений, ни дорогой мебели не приобретали. Но в зале стоял рояль и лежали стопками ноты, и всюду встречали книги.

В интеллигентной, непринужденно естественной обстановке легко дышалось.

Елена Дмитриевна Щепкина, жена артиста, была ему верным и умным другом. К тому же она слыла нежной матерью и отличной хозяйкой. Все дети, их было множество, превосходно воспитывались. Всем приходившим и приезжавшим с волшебной легкостью находилось место. За стол меньше двадцати пяти человек не садилось, и всем всего было вдоволь, и все было вкусно и вовремя. Любого ждало радушие и хлебосольно накрытый стол.

Его в этом доме любили, он был желанным гостем. Щепкин им восторгался и искренне ужасался его падениям. Его здесь ждала поддержка.

Он уходил обласканный, отдохнувший, согретый. И тем острее ощущал свою неустроенность, необжитость и холод своей квартиры. И свое одиночество, от которого некуда было скрыться, если он не играл спектакль.

Пока он старался не пропускать спектакли. Это пришло позднее.

Из иггранных им ролей он особо оберегал Фердинанда и Чацкого. Чацкий дался не сразу, а шиллеровский открытый напор страстей был ему внятен.

В последний день января 1829 года, в совместном бенефисном спектакле Щепкина и Мочалова он сыграл роль Карла Моора (уже не фальсифицированного атамана Роберта) в «Разбойниках». Затем через год, в собственный бенефис, — Дон Карлоса. И тогда же, на небольшом расстоянии времени, Фердинанда. Все три героя восприняты были как откровение. Но одним из его двойников — главным все же стал Гамлет — прошел сквозь жизнь Фердинанд. Карл Моор, впрочем, тоже ошеломлял своим сходством с временем.

Тот Шиллер, который тогда проникал на сцену, был выглажен и урезан неузнаваемо. Введенная с 1828 года специальная для театра «двухступенчатая» цензура предназначалась для удешевления вольных мыслей. Все пьесы, помимо обычного разрешения, нужного для печати, должны были проходить дополнительную цензуру III Отделения. Канал был долгим и узким, в нем многое застревало. А то, что являлось на свет, просматривалось пристрасно и подвергалось тщательной обработке. Жандармские перья не уступали штыкам и розгам. Они изгоняли из текста аллюзии и возможные ассоциативные мысли. Напуганное воображение видело их повсюду. Поэтому вместе с опасными мыслями удалялась нередко вообще мысль.

Когда в этих драмах играл Мочалов, ножницы, даже и полицейские, не спасали. Поэзия «бури и натиска» воскресала. Над сценой витал дух крамолы.

Да, из «Разбойников» вычеркнули треть пьесы. Булгаринская «Северная пчела» одобрила операцию. О возобновленных «Разбойниках» она сообщила с достоинством, что «приличие и благопристойность требовали исключения некоторых сцен и монологов».

И исключали бесстыдно, без соблюдения самых скромных приличий.

Исключены были монологи с антифеодальными выпадами и вся сцена в корчме, с ее неуместными восхвалениями Плутарха, любимого автора декабристов. Исчез весь текст, за который Конвент на пороге «железного» XIX века объявил немца, писателя Фридриха Шиллера, почетным гражданином Французской республики. Был изменен финал и выброшено самоубийство Франца Моора. На сцене какие-то странные люди в плащах и неведомого происхождения шляхах, отделанных перьями страуса, равно непохожие на разбойников и студентов, назидательно волокли Франца в то самое подземелье, где по его приказу томился отец, старый граф Моор.

Для изучения публики порок не раскаивался, не ужасался, и подвергался законному наказанию, и добродетель наглядно торжествовала. Все было на местах, все приходило к норме. Ни лишних сомнений, ни лишних бунтарских мыслей. Но гневные монологи Мочалова — Карла Моора накатывались как лава. Они разрушали всю добродетельную гармонию. Они отменяли так тщательно соблюденное равновесие зла и добра. Они опрокидывали события на реальность и достигали сознание как колокол, возвестивший бедствие.

Недаром же Герцен писал позднее об этом времени, что лица драм Шиллера «были для нас существующие личности. . .». «Для нас» — означало Станкевича, Огарева, Белинского, самого Герцена. «Мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей. . .» — продолжал Герцен.

Конечно, они знали Шиллера в оригинале. Чудовищный произвол цензуры их чтению не препятствовал, коль скоро им были доступны подлинники, тогда еще не уничтожаемые. Но нечто похожее испытали и зрители, знавшие Шиллера по героям Мочалова. «Мы видели в них себя», — писал Герцен не только под впечатлением Шиллера, но и под явным влиянием личности воплотившего шиллеровских героев актера. И юный Белинский, увидев мочаловского Карла Моора, признался в письме к родителям, что «гений мой слишком слаб, слишком ничтожен. . . чтобы достойно описать игру. . . сего необыкновенного гения, сего великого артиста драматического искусства». И уж совсем не вооруженный тогда эрудицией маленький Достоевский, когда привезен был в театр с образовательной целью на представление шиллеровских «Разбойников», испытал нечто близкое к катарсису.

Ни полвека жизни, последовавшей за этим, ни каторжный труд литератора, ни острог в прямом смысле, ни даже тяжкий гнет славы не погасили то раннее чувство восторга. Уже отделенный пятью десятилетиями от виденного спектакля и через два десятилетия после смерти Мочалова Достоевский писал в одном из писем: «Впечатления же от прекрасного именно необходимы в детстве. 10-ти лет от роду я видел «Разбойники» Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно».

Будущий гигант неосознанно разглядел гиганта.

Гигантское Карла Моора проступало не в увлекательной страсти, не в разрушительных вспышках энергии, не в мстительной силе сверхчеловека, но в том человеческом и знакомом, что тайно сближало могучего романтического героя со зрителями. Зал был заполнен людьми, либо только вступающими в жизнь и верив-

шими в конечную справедливость жизни, либо теми, кто сам прошел через сделки с совестью и на себе узнал цену платы за молчаливое соглашательство. Небесная кара, которую призывал Моор на головы фарисеев, льстецов, трусов и обывателей, воспринималась как точка опоры, как нравственное прибежище. Его яростная неумолимая исповедь в собственном зле, содеянном из ошибочных представлений, фактически инспирированном чужим злом, давала душе надежду, приоткрывала путь к самоочищению. Темницу жизни он превращал в мироздание, где еще шла борьба и где добро выходило на поединок с мраком.

Когда, узнавая отца, найденного чуть живым в подземелье, он, обращаясь к товарищам, с ужасом и мольбой повторял им: «Это отец мой... отец мой...» — все превращались в свидетелей преступления, и актеры, и зрители. И все в равной степени ощущали свою причастность, свою обязанность что-то сделать и, отплатив, оправдаться. Понуро, как пригвожденные, стояли его партнеры — разбойники, когда он обходил их и, глядя в глаза каждому, всех призывал по очереди:

— Смотрите... смотрите...

И сдавленный стон пробегал от сцены по залу, и ужас невинной жертвы и виноватого мстителя соединялся в сверкавшем взгляде, и каждый чувствовал, что настал миг расплаты.

Совсем не всех удовлетворял его Карл Моор.

Аксаков жаловался вполне резонно, что переводчик остриг, затуманил текст пьесы, что действие лишено последовательности, а значит, Карл Моор «не может быть сыгран отлично, в отношении к целостности его характера». Он справедливо негодовал, что «везде скачки, нет постепенного и всегда неизменного хода страстей». Но и в самой неуравновешенности страстей, на которую сетовал критик, в «скачках» или спазмах, сменявших решимость отчаянием, был свой, может быть и отдельный от Шиллера, но остро необходимый зрителям смысл. Да, Моор у Шиллера был героем, чьим признанием, по определению автора, стала месть, а обыденным ремеслом — возмездие. Но Моор Мочалова был вынужден мстить и обречен на возмездие. И в этом были его отличие и его насущная необходимость.

Не потому ли одни критики обвиняли его в тривиальности, тогда как другие хвалили за то, что «игра его была увлекательна, проста и натуральна»?

Одни, ждавшие от него страшного гнева мстителя, сетовали, что он для последних актов «уже не находил в себе чувства и огня». Другие, увидевшие, во что обходится мщение и как обжигает огонь возмездия самого мстителя, напрогив, в финальных сценах мочаловского Моора видели «черную тучу, внезапно раз-



ражающуюся громом и молнией». Таким, например, увидел его Белинский.

Аксакову, усмотревшему в драме «Разбойники» лишь «плод разгоряченного воображения юного Шиллера, еще не знавшего ни драматического искусства, ни света, ни людей», все «громы и молнии» исполнения представлялись одним «неуместным криком». Крик, разумеется, только «усиливал слабые стороны роли». Но «слабости» роли как раз наиболее явно подхватывались партером и вызывали неистовство в зале, и среди мертвой трагической тишины раздавался тогда всеобщий печальный стон зрителей.

Актер этот стон слышал.

Он не вступал в споры критиков. Он даже не разбирался в том, на чьей стороне правда. Была ли конечная истина, нет ли, он не искал к ней дороги. Он играл так, а не иначе, потому что просто не мог играть по-другому. Сам рокот времени проникал в его роли.

Быть может, более всех других пока (пока, потому что еще были годы до Гамлета) вобрал рокот времени Фердинанд, герой самой распространенной и популярной в драматургии Шиллера мещанской трагедии, как обозначил ее жанр сам автор «Коварства и любви».

Он долго не расставался со своим Фердинандом и изменил ему только в последнюю пору жизни для старика Миллера из той же пьесы. У его Миллера были поклонники. Многие знатоки ставили его даже выше, чем Фердинанда. Но Фердинанд стал явлением времени, центром споров, предметом сражений для эстетических и общественных взглядов.

Из всех шиллеровских ролей роль Фердинанда была наиболее выигрышной.

Она оказалась и наиболее личной.

Фердинанд был совсем где-то здесь, рядом, внутри него. Он жил в нем самом.

Он сразу узнал его.

Он никогда бы не мог объяснить никому и себе самому тоже, что так связало их.

Казалось, что все их разъединило, расставило, разбросало по разным углам эпохи, а некий широкий плацдарм истории, о чем он, конечно, не помышлял, был все же общий. Сын президента немецкого дальнего герцогства, взятый в герои Шиллером, был отдален от Мочалова происхождением, бытом, любимыми параметрами реальности. И что-то такое в его природе, в преувеличенной пылкости права, в наивной доверчивости, с такой легкостью подымаемой и заменяемой роковой подозрительностью, в способно-

сти все превращать в громаду и самому под ней задыхаться — до совпадения было знакомым, разгаданным и понятным.

Они были связаны в общий узел непоправимой болью, атмосферой гнета и общей зависимостью, потребностью доходить до последней точки сопротивления и безвыходностью. Они были связаны даже временем, разным, но схожим судьбами и одинаково обрекающим. Он уловил в Фердинанде бесстрашие, фанатичную верность цели, душевную неделимость, неотвратимость гибели, все, что обычно сопутствовало его героям. Но наново поразило его, уколов похожестью, ощущение поднадзорности Фердинанда.

Он сам считал себя поднадзорным.

Размеренная поступь надзора сопровождала жизнь.

Был взят под надзор Чаадаев, опасный автор написанных, но еще не опубликованных «Философических писем». С весны 1826 года, когда он вернулся из-за границы, где утвердился в опасных мыслях, его образ жизни и частная переписка удостоились пристального внимания. От донесений Варшавской секретной полиции до личного рапорта императорского высочества на имя его величества бумаги опережали Чаадаева на всем пути следования на родину. А в 1829 году, когда выходил на сцену впервые мочаловский Фердинанд, Чаадаев делился с Пушкиным главной темой своих раздумий. «Мое пламеннейшее желание, друг мой, видеть вас посвященным в тайну времени».

Какая бы ни была «тайна времени», переписка обоих не оставалась тайной. За Пушкиным так же следили, как за Чаадаевым.

Оповестив государя, что Пушкин в Москве «и всюду говорит о вашем величестве с благодарностью и глубочайшей преданностью», старательный Бенкендорф докладывал: «...за ним все-таки следят внимательно».

В ту самую зиму, когда Мочалов открыл для себя и, конечно, для публики Фердинанда, внезапно в Москве появился Пушкин. Невинный приезд стал тотчас же известен и вызвал немедля очередное распекаание Бенкендорфа за самоволие.

Следили и в самом деле внимательно. Настолько внимательно, что поэт не сдержался и записал в дневнике позднее: «Однако, какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать к царю (человеку благовоспитанному и честному) — и царь не стыдится в том признаться — и давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина...»

Урум, шиллеровский злодей, секретарь президента, в искусстве интриги отстал от своих сановных последователей. Искусство надзора усовершенствовалось. Высокопоставленные современники Пушкина, Чаадаева и актера Мочалова патриархальным ковар-

ством не удовлетворялись, они применили методологию более тонкую и откровенность злодейства прикрыли благовоспитанностью. Но от нее становилось не менее страшно. Все в том же 1829 году писал Пушкин:

День каждый, каждую годину  
Привык я думой провождать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж их стараясь угадать.

Мочаловский Фердинанд шел напрямик к смерти. Он умирал не тихо, а с воплем о справедливости. Он восставал против общества, сотрясаемого, как говорил Герцен, ударами «по всякой свободе, всякой умственной деятельности». Он требовал для человека свободы со сцены в то время, когда «террор распространялся с каждым днем все более и более». Когда «не решались что-либо печатать; не решались писать письма». Когда «доходили до того, что боялись рот открыть не только на людях, но и в собственной комнате, — все онемело».

Не онемел Пушкин. Не онемел Чаадаев. Не онемели в своей Сибири Лунин и Якушкин. Не онемел на российской сцене Мочалов. Его Фердинанд угрожал неправде и требовал прав для личности.

Какие личности виделись ему за спиной Фердинанда?

Чьи портреты вставлял он в расцветенные словесным орнаментом рамки Шиллера?

О ком бы хотел напомнить со сцены?

Он не оставил ответов. Он, может быть, не задумывался об этом. Ассоциации были не предусмотрены им заранее и возникали произвольно, как отзвук зала.

И все-таки было фатальное сходство в его герое с героем времени.

Оно проявлялось даже во внешности.

Весь колорит роли был сумрачен и выдержан в напряженной тональности. Он смущал современников, он слишком разительно расходился с литературным оригиналом.

Ни тени парадности или юношеской святой благодати не могли отыскать в портрете. Напротив, — подчеркнутую шероховатость, обугленность, едкую жесткость линий.

Какой там избранник судьбы по рождению, президентский сынок, осыпаемый милостями, придворный военный с блестящей карьерой и обеспеченным будущим? Всем этим действительно наградил своего героя Шиллер и тем оттенил драматизм его финала.

К герою Мочалова эти данные отношения не имели. Он был отмечен не милостями, но роком. И воевал он не с интригами и злодеями, а с незаконностью государства. Не с теми, кто убивал

любовь, но с теми, кто попирает чувство во имя мнимой пользы отечества.

Поступками Фердинанда Мочалова управляла не светлая юношеская влюбленность — он вовсе и не был юношей в свои двадцать девять лет, — но чувство призванности, неотвратимость, назначенная ему обязанность сразиться за справедливость. При том, что ни веры в победу, ни упоенной надежды не было. Была только неизбежность положенного.

Он знал об исходе схватки и не мог миновать ее. Все звало его уклониться, но он не имел права на это. Влюбленность была только поводом, но не целью. Цель высилась в отдаленье и неумолимо отодвигалась.

В дом Миллеров он врывается безудержной бурей.

Слова старшей Миллер, Луизиной матери, сообщавшей, что господин Вальтер перескочил забор, обычно звучавшие информацией, проходной бытовой репликой, здесь обретали реальный смысл. Его Фердинанд и не мог бы войти в калитку, подойти к дому, он должен был, рассекая пространство, преодолеть его.

Казалось, его пригнало сюда не предчувствие встречи, не миг свиданья, но сотни верст бегства по бездорожью от настигавших его преследователей. На нем был налет серой пыли и след пути, проделанного в безумной спешке и загнанности. И горькое нетерпение человека, которому остается немного.

Сутулый, в поношенном мешковатом мундире, который он, топясь, оставил расстегнутым, в бесформенных мятых лосинах и неуклюжих воротничках не по мерке, сдавивших горло, он удивительно был похож на армейского батальонного командира. Не то на замученного окопным учением усталого гарнизонного офицера из русского захолустья, не то на затравленного погоней бунтовщика, скрывшегося после раздавленного восстания.

Его выяснение отношений с Луизой казалось заслоном, предохраняющим от иных тем, неизмеримо более важных. В его отрывистых полувопросах была настойчивость погибающего. В его признаниях уже слышались ноты прощания. Была непреложная предопределенность в его требовательности. Он осуждал повинуюсь и утешал осуждая. Была смертоносная сила в его призывах к доверию, и ядом отчаяния проникались слова о спасительности любви в этом мире.

Мир Фердинанда с идиллией не смыкался. Путь к небу лежал по земле, сплошь утыканной остриями. Наемные соглядатаи представлялись повсюду. О нем все знали, он весь был виден, его выслеживали.

Под перекрестными взглядами истлевала радость. Он звал к ней Луизу, но сам был далек от радости, любовь застревала

в сетях коварства. Он занят был другой миссией, подчинявшей себе любовь. Его волновало восстановление справедливости. Сквозь риторический пыл Фердинанда слегка вырисовывался уже будущий Гамлет.

Он убеждал Луизу не поддаваться отчаянию, он обещал ей вечность, но про себя знал срок отпущения. Срок был близок.

Когда президент, по подсказке Вурма, стал убирать со своей дороги мешавшую его планам семью Миллера, он натолкнулся на мощную оборону. Жестокости отвечала жестокость, угроза за служивала угрозы, за преступление следовало платить по счету. Теперь Фердинанду не оставалось выбора. Приказ президента он подтверждал на натянутой до отказа струне решимости:

— Ведите ее к позорному столбу. . .

Но отрекаясь этим не от Луизы, а от сыновних обязанностей. И после паузы испепеленным, «дьявольским» шепотом он добавлял:

— А тем временем я расскажу о том, как делаются президенты. . .

И этой фразой почти физически притвождал отца к столбу позора.

Суровая, грозная сдержанность, за которой гремели раскаты бури, почти парализовала. Безмолвная и неистовая энергия подчиняла. Армейский поручик вырастал во вселенского рыцаря мщения.

Он требовал справедливости. Как всякий борец за правду, он должен был сам погибнуть. Он погибал трагически, обманутый и обманувший. Он мстил коварству, но пал его первой жертвой. Он превращал свой суд в самосуд и этим переводил развязку в трагедию. Последнюю сцену он вел на пределе чувства, но он выходил на сцену, и сразу накатывала и захлестывала его волна обязанности, жестокой внутренней неизбежности. Далеким седьмым или семнадцатым чувством он помнил, что это условность, драматургический ход сюжета, а он, Мочалов, не отравитель и не ответственный за их жизни, но все же это был он, и он, нарушая закон вселенной, намеренно лишал жизни Луизу, а заодно и себя с ней вместе.

Секунда, не больше. Он только что видел тряпичную декорацию и кресло, переезжавшие из спектакля в спектакль, назначенное для интерьеров Шиллера, и вовсе не грациозно садившуюся в него нелюбимую им партнершу Рыкалову. Но легкий толчок изнутри, знак режиссера, и видимая реальность смецалась, давая дорогу тому, что испытывал Фердинанд. И он выходил на сцену с сознанием своей миссии, все сразу преобразившей. Когда он протягивал документ — плод интриг, письмо, написанное Луизой под

железным нажимом Вурма, он видел уже Луизу, жившую в его чувствах, прекрасную и приговоренную. И чтобы оттолкнуть это видение, освободиться от его власти, он исторгал из себя хулу в ее адрес.

Но странно, чем больше он был язвитель, тем более нежно звучал его голос, чем резче он поносил ее, тем больше в нем поднималось чувство восторга. Он должен был наступить на него немедленно, сейчас же, пока он еще мог зажать этот нахлынувший изнутри поток нежности. Как брошенную перед дуэлью перчатку, он резким жестом швырял ей письмо, улику измены. Теперь все сказано, обвинение состоялось. На миг приходило освобождение, и он уступал себе:

— Бледна как смерть! Как она хороша в этом состоянии. . . исчез румянец, который мог бы обмануть самих ангелов. . .

Он позволял на минуту поверить своей прозорливости, чтобы потом острее пережить возвращение к страшной правде. Он не имел права на жалость. Раз все в этом мире вытоптано, заражено и предано, освободиться можно только уйдя из мира. Луиза расторгла изменой земной союз, он возродит их союз на небе.

Он высыпал яд в бокал с лимонадом почти спокойно. И вдруг резким током его ударяло сомнение. Последний удар и просвет последней надежды.

— Ты ли писала это письмо, Луиза?

Ее «Я» действовало смертельно. Оно действовало сильнее, чем доза яда. Как страшно давалось ему расставание с верой. О, если б нашелся один островок для тонущего, он умолял о нем:

— Не может быть! Ты сказала это из боязни. . . я допрашивал тебя резко. . .

Смятение, боль, безвыходность катастрофы и уцелевшая сквозь все это каким-то чудом любовь, все вместе слилось в его голосе, когда тихо и бережно он, уже ничего не требуя, только просил ее:

— Солги мне. . .

Это краткое слово растягивалось, окутывало, предохраняло и повисало в воздухе, как последний истаивающий звук музыки, уцелевший в пространстве. Он символически выпивал яд с этим звуком и обреченно следил за глотками Луизы. Все было кончено, акт правосудия совершился. Сильнее этого уже ничего не могло быть.

Ее признание, что письмо содержало неправду, что оба они жертва козней — все это уже значения не имело. Его ошибка, раскаяние отца, горе Миллера остались там, за чертой живого. Его земные счета были покончены. Что яд? Только сгусток боли, которой папоена действительность. Они и убиты ею, а он подтолкнул развязку, которая неминуема.

Так думал уже, вероятно, не Фердинанд, а его исполнитель. Граница стиралась. Частицы их крови смешивались. И он иногда завидовал Фердинанду.

Ему не дана была воля его героя. Он был по сравнению с ним беспомощен и пассивен. Ему не дана была мрачная сила его Игрока, одержимость Моора, безумная мстительная энергия Фердинанда. Его энергия слишком от них зависела. Сама по себе она большей частью бездействовала. Энергия возрождалась от соприкосновения с текстом, с живой и живительной плотью роли.

Страшней всего было, если энергия покидала его на сцене.

Тогда он искал прибежища в новой роли, в иной обстановке, в другом месте.

Тогда он хотел убежать от себя, но бежал от своей Москвы, в новый город.

Там ждало его разочарование. Бегство не возвращало силы.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Жизнь! Что ты? Сад, заглохший  
Под дикими, бесплодными травами...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

В Санкт-Петербург он приехал сразу же после пасхи.

До праздников он говел, усердно молился в Успенском соборе и причастился затем святых тайн у Николая Большие кресты. Потом разговелся и закутил без удержу.

К поездке он протрезвел, в столице ему необходимо было быть в форме.

Как раз перед тем обострились его отношения с администрацией. С уходом Кокошкина вышли из моды отеческие внушения, они уступили место казенным порядкам. Бюрократическая система пришла в движение. Конфликт с начальством все чаще стал принимать открытую форму, и поводы для конфликта, во всяком случае видимые, обычно он давал сам. Успех в столице пришлось бы кстати, тем более что предшествующие гастроли произвели впечатление двойственное. В письме популярного рецензента Василия Ушакова «Московскому телеграфу» осенью 1830 года без всяких обиняков утверждалось, что «Мочалов не понравился в Петербурге». Его самолюбие было ранено.

Путь до Торжка развезло дождями, тащились медленно, и все дурное всплывало в памяти. В Торжке смотритель узнал его — довелось побывать в Московском театре — и проводил с почтительным восхищением в чистую комнату с круглыми кожаными диванами и суровыми ткаными скатертями. Пока закладывали коляску, Мочалов успел заказать вина, лучшего из запасов буфета, и набор всевозможных закусок. Они со смотрителем выпили и расстались друзьями. Его настроение просветлело. И сразу же осветилась солнцем дорога: знакомые полосатые верстовые столбы, холмы с непрямой, совсем еще юной травкой, бревенчатые низкорослые станционные избы.

Поехали быстро, и в такт их лихой езде отстукивали колеса любимые им стихи Пушкина.

Долго ль мне гулять на свете  
То в коляске, то верхом,  
То в кибитке, то в карете,  
То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,  
Не средь отческих могил,



На большой мие, звать, дороге  
Умереть господь судил,

На камнях под копытом,  
На горе под колесом,  
Иль во рву, водой размытом,  
Под разобранным мостом,  
Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум влепит  
Непроворный инвалид. .

Он не мог знать, что если не умереть, то во всяком случае подхватить смерть ему действительно суждено на большой дороге, на пути от Воронежа к дому, но каждый раз эти стихи заливали его всего горькой неудержимой печалью. А ямщик гнал, и звенел обещанием колокольчик.

До цели добрались засветло, словно еще не настал вечер.

Он предъявил подорожную на заставе. Дежурный из младших чинов, оглядев его, с холодноватой учтивостью разрешил въезд в город. Шлагбаум вежливо поднялся, не влевив удара. Город сам подвигался ему навстречу. Фантастически падал на все розоватый и чистый отсвет. Приезжего удивила нежданная немота домов, он путал время.

Уже наступали белые ночи. Они накинулись на него, истерзав до изнеможения.

Спать он не мог. В трактире «Неаполь», как раз под его большим пустоватым номером, раздирали воздух оклики посетителей. По коридору скользили с подносами юркие, как жонглеры на ярмарке, половые. Они с полуслова ловили желания и подавали приезжим в комнату все, что понадобится, от чая, кипящего в самоваре, до замороженного во льду шампанского.

За окнами двигался согнанный с мест, взбудораженный город, и жесткие линии регулярно расчерченных улиц (весь город назван был регулярным) таинственно размывал легкий призрачный свет мнимой ночи. Свет отражался в закованных водах каналов, в волшебной немыслимости массивных зданий, в миражных крутых наклонах мостов и памятников.

Наемный трактирный комфорт раздражал его, а великолепие города подавляло. Геометрически точные очертания площадей и степенно чинных казенных домов, вытянутых в шеренгу, рождали чувство зависимости. Бессонница изнуряла. Мистический свет обострял неприкаянность. Все стало казаться несбывшимся и тревожным.

Ему предстояло выступить в Фердинанде.

Он одевался в уборной соперника, петербургского триумфатора и премьера, Василия Каратыгина.

Он сам о соперничестве не думал. Он искренне восхищался надежным и отработанным мастерством Каратыгина, готов был рукоплескать ему, но в душе знал себе цену.

Для большинства петербуржцев их соотечественник, равно вознесенный на самый пик славы монаршими милостями и подлинным, а не только послушным энтузиазмом зала, был идеалом артиста. Высокий, подтянутый, импозантный, он щепетильно придирчиво относился и к самой роли, и к частным аксессуарам. В искусстве не было для него ничего второстепенного. Он с тщательным педантизмом разрабатывал партитуру сценического характера, и ей должны были соответствовать внешние данные: грим, костюм, даже мелочи реквизита. Играя трагедию Шиллера, он надевал тонкие замшевые лосины, в которых с такой отчетливостью вырисовывались длинные, стройные ноги. Безукоризненно сшитый мундир ослеплял белоснежностью или сочным глубоким красным. Изящная треуголка и лайковые перчатки не уронили бы вкуса кавалергарда, законодателя светской моды.

Мочалов костюмов не захватил. Из театрального гардероба ему был подан не первой свежести тусклый, серо-мышиный мундир с ярко-алыми отворотами. Небесной голубизны плюмаж на потертой шляпе был просто невыносимым в таком соседстве. Убожество и случайность костюма подчеркивались кричащим несоответствием цвета. Они не только опровергали реальные данные роли, но и до искажения доводили данные самого актера — его угловатость, сутулость, едва к тому времени обозначившуюся, несообразную развитость плеч, чрезмерно широких для небольшого роста. Как будто злой гений, осведомленный о недостатках, заранее позаботился выпятить их как можно резче.

Обычно почти равнодушный к костюму, актер в этот раз испытал стесненность. Мешали тугая стянутость торса, неловкость упертого в подбородок воротничка и длинные мятые рукава, прикрывавшие кисти. Мешал почему-то и грим, как всегда минимальный, но положенный без свечей, при причудливом свете дня, непривычного в этот поздний час суток.

Уже заиграл оркестр. Пора было выходить. Но внутри все оставалось запертым.

Зал встретил его молчанием.

Свобода не приходила, подмостки не превращались в герцогство, в родину Фердинанда. Естественное дыхание было стиснуто, как когда-то на репетициях Шаховского. Казалось, что вот сейчас его остановят и шепелявый, взвинченный голос, глотающий большинство согласных, заставит его все начинать сначала, все повторить еще раз и заново, так, как представилось правильным князю, а не так, как подсказывало само чувство. Но здесь, в этот ве-

Чор на петербургской сцене, ему изменило чувство, природа молчала. Он пробовал воскресить интонации, но они, не наполненные переживанием, от него отделились, он слышал их как бы со стороны и ощущал их чужими, надетыми, как поношенный сорый мундир, насильно. А шла между тем своим ходом трагедия, ему подавали реплики, и он, как во сне, как в дурном кошмаре, старался ответить вовремя, не пропустив текста.

До сцены с письмом Луизы он был дурач и сам понимал это. И понимая, стал что-то усиливать, и отыгрывать паузы, и зачем-то парочно форсировать голос. И ледяное пространство вокруг него не оттаивало, как будто он был во мгле над пропастью. И это чувство отторгнутости и обреченности одиночества вдруг прямо совпало с минутой, когда Фердинанд узнает от фон Кальба о том, что он предан. Письмо, уличающее Луизу в неверности, он сначала прочел небрежно, с брезгливостью, относящейся к собеседнику, ничтожеству и, должно быть, опытному клеветнику. Потом, проникая в смысл, он словно впился в текст, повторяя его беззвучно. Потом перечел еще раз, уже поверив, и спрятал в карман с ужаснувшей застылой болью, как будто бы положил туда не бумагу, а пропитанный смертным ядом клинок. И зал вместе с ним ужаснулся обману, и зрителей обжег текст письма, и предчувствие смерти коснулось каждого.

И понесло. Так спокойно и жутко сказал он потом Луизе:

— Ты была для меня все... так легкомысленно лишить меня всего... ужасно...

Это, как бритвой срезающее текст, слово «всего» отнимало все разом и отгораживало от жизни. Когда после паузы, всех оковавшей стужей, раздался неистовый, словно исторгнутый из глубоких педр вопль муки и вместе мольба о помощи:

— Скажи, что ты солгала... —

все зрители были уже в его власти. Все жили одним только ожиданием гибели, незаслуженной и жестокой, по неизбежной для этого Фердинанда, и, при всей своей страшной несправедливости, все же освободительной. Не мог этот Фердинанд, доверчивый, верный и бескорыстный, жить в мире продажных благ, всеобщего подкупа и цинического расчета, в сетях помраченной совести и каждодневных сделок.

Кого-то он очень напоминал, Фердинанд Мочалова. Провинциальный армейский поручик из русского захолустья, он жизнью расплачивался за ошибки своего поколения. Но залу он завещал расплату, и каждый, в ком не успела еще задубеть до конца совесть, испытывал стыд за свое бездействие.

Он все-таки достучался до этого, как бы чужого, но разделившего его муку зала.

В конце спектакля опять охватила его тоска. Опять захотелось сбежать от негаснущего, подстерегающего во всех закоулках кулис и лестниц, какого-то не вечернего и не дневного сквозного света. И он, доиграв спектакль и долго раскланиваясь с уже побежденной его ослепительными минутами публикой, неожиданно, вдруг, пригласил всех знакомых и незнакомых ему актеров на ужин.

В томящую белую ночь, в чопорной, как парад на плацу, но модной ресторации мадам Андрие, с вымуштрованными под солдат лакеями, он угощал по-московски, знай напих, чужую ораву людей, и сменялись бессмысленно, вереницей вина, кушанья, подогретые на огне тарелки.

Наличных у него не хватило. Договорились, что счет оплатит в конце гастролей. Расчетливая мадам Андрие в кредите не отказала, должник был достаточно знаменит и известен щедростью.

Всю жизнь он платил по счетам, расплачивался с долгами чужими и собственными и, только что погасив их, опять делал новые. Он сам был виновен в них и раскаивался, но легче от этого не становилось. Он все равно оставался рабом безденежья.

Как просто все выходило у Каратыгина. А тот ведь шел к славе куда труднее, и путь его был противоречив и сложен, и выпали ему унижения, которые миновал Мочалов. Отчаянная борьба за себя и свое искусство предшествовала благополучию. На Каратыгина не лились милости с неба, он добывал их упорно, мучительно, стиснув зубы, с рачительной и упрямой энергией, обходившейся дорого самолюбию, от природы равимому. Судьбу свою Каратыгин построил сам и к славе шел по ступенькам, проложенным собственными руками.

Безоблачность жизни великого петербургского трагика обошлась далеко не дешево.

Ко времени первых дебютов, начавшихся третьего мая 1820 года с «Фингала», Василию Каратыгину шел девятнадцатый год. За пять лет до этого четырнадцатилетний мальчик, потомок актерской династии и дитя театральных нравов, попытался порвать с театром.

Из пятерых детей Каратыгиных четверо, как предписывали обычаи их среды, были отданы в обучение драматическому искусству и только пятый — или второй, если вести счет по старшинству — Василий, нарушив традиции, предпочел для себя карьеру чиновника. Быть может, причиной была обида. Он видел, как незаслуженно обходили, вытесняли со сцены мать, прекрасную исполнительницу ролей печальных вдов и несчастных возлюбленных. Ей не давали почти играть, хотя и считали незаменимой в сентиментальной трагедии или мещанской драме. Отца почему-то заставили перейти с верного амплуа вторых любовников в режис-

соры, и он непрестанно жаловался, что режиссеру приходится быть посредником между товарищами и начальством, а «честному человеку это не под силу». Чем ближе был театральный быт, тем настойчивей было желание мальчика разорвать с ним.

Быть может, желание это еще обострялось легендой, витавшей над головой будущего триумфатора с момента его рождения. Свидетели сложной любовной драмы, разыгрывавшейся несколько лет между Яковлевым и матерью Каратыгина Александрой, считали, что время рождения сына Василия совпало с недолгим периодом счастья, когда грозное неотступное чувство Яковлева в конце концов было принято и разделено. Во всяком случае, отмечали особо экзальтированную привязанность матери к второму сыну и необычайное внешнее сходство его с предшественником, великим Яковлевым. В решении мальчика переменить жизненную стезю могло сказаться и дополнительно оскорбленное самолюбие и стремление оградить от намеков свою репутацию.

Закончив учение в Горном корпусе, он поступил в департамент Коммерцколлегии. Потребовалось для этого раздобыть документ, гласивший, что «по званию и состоянию своему он не принадлежит к театральной дирекции и дирекция никаких прав на него не имеет». Но то, что казалось освобождением, привело к унижительному, кропотливому переписыванию извилистых канцелярских бумаг и нисколько не меньшей зависимости от чиновников всех рангов. Скромный чин коллежского регистратора, данный на втором году службы, уже в департаменте внешней торговли, только ставит юношу лишний раз на место. Пыльный ворох служебных папок, в сущности, преграждает ему путь к успеху.

Честолюбие спорит в Василии Каратыгине с ущемленностью, трезвый расчет — с мечтательностью. Два важных качества — «прилежание и аккуратность», отмеченные начальством его канцелярии, в нем борются с эмоциональными порываниями и бешеной жаждой завоеваний. Отсчет его продвижения слишком медлителен, и даже возможное постепенное преуспеяние на чиновничьей ниве пока слишком призрачно и отдаленно от манящей к себе карьеры. И громкая слава актеров все больше притягивает к себе его помыслы.

К тому же он прежде всего талантлив. Его томит нестерпимая жажда избранности. Отвергнутый им театр влечет к себе неудержимо. Он смотрит спектакли ревниво, со вниманием, обостренным до крайности. Ему не дано оставаться зрителем, он выбирает себе героев и подставляет себя взамен исполнителей. Чужие успехи терзают его, слишком жаждет он собственных. И вот уже восторженный взрыв театральной толпы он примеривает к себе, представляя свои победы.

Но до победы еще не скоро, и юноша вынужден обуздать нетерпение.

Он не хотел прийти робким учеником на подмостки, не зря ведь бежал он от них в ту пору, когда все окружающее ему их прочило. Нет, не напрасно отметили в нем «прилежание и аккуратность», он и теперь выбирал, присматриваясь. Он изучал декламацию как чиновник, который в свободное от занятий время позволял себе увлечение сценой. Он пробовал силы в ничем не обязывающих любительских представлениях. Но дома, с присущей ему дисциплиной, он ночь напролет, не щадя себя, проверял интонации, оттачивал голос, тренировал движения. Он брал поначалу уроки у Шаховского, потом стал приглядываться к наставнику Катерины Семеновой, великолепному знатоку эллинского искусства Гнедичу, и окончательно выбрал в учителя для себя Катенина.

В те годы, когда пролагал себе путь на сцену юноша Каратыгин, полковник Катенин, отставленный от полка по причине открытого вольнодумства, и все его окружение мечтали о реформации русской трагедии. Театр был приложением их умов и общественных интересов. На Екатерининском проспекте, в роскошном особняке заводчика-миллионера Всеволожского, друзья его сына Никиты ввели в обязанность еженедельно за круглым столом выслушивать поочередно подробные театральные обзоры. Здесь молодой член содружества, названного «Зеленой лампой», Пушкин прочел в день «дежурства» специально для этого сочиненную, блистательную по глубине мысли и тонкости характеристик статью «Мои замечания об русском театре». В них, в частности, было сказано, что с тех пор как не стало Яковлева, столичная сцена осиротела: актер Яков Брянский, при всех его несомненных достоинствах, лишь заступил место Яковлева, но не смог заменить его.

А через год, когда Пушкин уже был в своем первом изгнании, внимательный посетитель кружка Катенина юноша Каратыгин познал первый вкус успехов, пришедших к нему в репертуаре Яковлева. Он вскоре достиг его славы, а позже и обогнал ее. Путь от квартиры Катенина напрямик вел к триумфам.

Он выступил в классицистской трагедии. Ее возрождение было связано с духом преддекабристского пятилетия. То, что Мочалов в Москве постигал интуицией, часто не отдавая себе отчета в этом, его начинающий петербургский соперник вобрал в себя, изучил на занятиях, воспринял как обязательную программу искусства и стал служить ей неукоснительно. Он с ранней поры поверял гармонию алгеброй и овладел ею великолепно. В кружке Катенина, у Всеволожского, в светских гостиных и ресторанах, куда ввел Василия друг семьи Каратыгина Жаандр и где на него возложил

во падежды Катенин, одновременно с колючими эпиграммами и пародиями высказывались опасные мысли о преобразовании государства. Здесь, в едком дыму беспощадной литературной шутки, в чаду каламбуров рождались и формулировались идеи освободительного движения. Они находили себе опору в героях древности.

Плутарх стал едва ли не наиболее популярным писателем среди думающего и ищущего нового поколения. «В то время мы страстно любили древних. Плутарх, Тит Ливий, Цицерон, Тацит были у каждого из нас почти настольными книгами», — свидетельствовал потом декабрист Якушкин. Другой декабрист, Каховский, во время допросов признался, что «с детства изучая греков и римлян, я был воспламенен героями древности». Монументальные образы этих героев, окованных медью столетий и выступающих грозными обвинителями мироустройства под звучный аккомпанемент литавр, не только близки были эстетическим идеалам вступившего на подмостки актера, но удивительно совпадали с потребностями и настроениями передовой части зала.

Она получила название «левого фланга». Фланг возглавлял кружок Катенина. Тут с восхищением обсуждали отчаянно смелый поступок Пушкина, показывающего открыто в зале императорского театра портрет Лувеля — убийцы наследника царствующей французской фамилии с опасной надписью «урок царям». Тут запросто появлялся до высылки и сам Пушкин. Тут чувствовал себя «дома» другой Александр, Грибоедов, чьи первые опыты в драматургии подверглись суровой критике всех катенинцев. Тут были своими людьми декабристы Бестужев и Якубович. Тут формировались и шлифовались начальные вкусы Василия Каратыгина. Он встал под знамена наставников и друзей готовно и с самым искренним пылом. Знамена эти сулили ему победу.

Сценические дебюты актера и календарно, и содержанием точно совпали со временем преддекабристского пятилетия. Оно принесло Каратыгину бурный успех и признание петербургских зрителей. Его артистический пафос вместил в себя помыслы лучших сынов отечества. До тех пор пока Каратыгин официально стал «первым актером эпохи» и верным служителем монархических муз, он воплотил в своих ранних героях высокое благородство мыслей и духовную устремленность людей, обессмертивших своим подвигом первое двадцатипятилетие XIX века в России. Конечно, ему это не прошло даром.

Уже после первых и триумфальных своих дебютов он вынужден был подписать контракт, относивший его к разряду вторых сюжетов. И жалованье ему назначили вдвое меньше, чем получали Мочалов и молодые актеры столичной сцены Сосницкий и

Колосова, «две тысячи ассигнациями и 90 сажень дров ежегодно». Актера, взвалившего сразу на плечи все главные роли трагического репертуара, дирекция ставила в странное положение. К его контракту, единственному из всех, приписан был пункт, по которому «ежели по минованию одного года» грудь молодого артиста «оказалась бы очень слабою... что было бы при сем подтверждено свидетельством медицинских чинов», дирекция «не оставила бы его уволить от службы». Особый пункт был резервом, он оставлял возможность, коль скоро театр не выполнит ожиданий, вернуться к обязанностям чиновника. Но этот же пункт как бы ставил его и в особенно унижительную зависимость от начальства. Тем более что начальство к актеру либерализма не проявляло.

Учитывая, что Каратыгин пришел как любимец и ставленник «левого фланга» зрителей и, выбрав в учителя Катенина, сам стал на сцене поборником прогрессивных вкусов, сторонником и исполнителем высокой политической трагедии, его взяли под строгое наблюдение. Наследник традиций Яковлева и юный партнер Семеновой, он жаждал внести свое. Он был одновременно продолжателем и реформатором прежних канонов. Он оживил классицизм романтикой, а романтизм подретушировал рациональным началом. Эстетику «бури и натиска» он как-то свел вместе с академичной классичностью. Свое стремление к живописным формам и к скульптурности пластики актер сочетал с глубиной страстей, а декламацию — с натуральной взволнованностью. Он явно усвоил уроки Катенина и ближайших его друзей, будущих заговорщиков. Он впитывал их идеи и стал их сценическим провозвестником. Это сразу же повлияло на его репутацию. Недаром упоминалось с эпитетом «дерзкий» его имя в докладе по «делу о неприличном поведении полковника Катенина». Считалось, не без оснований, что «дерзкий» актер Каратыгин помогает Катенину «собирать партии в партере и за кулисами».

Пробыв на сцене два года и пожиная успех, какой после смерти Яковлева не выпадал в Петербурге ни одному из артистов, Василий Каратыгин за проявление непочтительности — не встал в Театральном училище при входе директора петербургских театров Майкова и гордо ответил на сделанное ему замечание — был взят под арест. По жалобе Майкова Милорадович принял решение. Доставивший арестанта в крепость квартальный вручил коменданту письменное распоряжение генерал-губернатора, где было указано, что «актер Каратыгин нагрубил и продолжает грубить главному директору, посему, дабы сделать пример, прошу Вашего превосходительства его посадить в крепость впредь до повиновения».



За прошедшие с той поры десять лет исчез «левый фланг» в театре. Уж давно не бывал в партере Катенин. Сначала его удалили из театральных кресел. Катенин, увидев, что Катерипа Семенова вывела на поклон свою протеже Азаревичеву без Каратыгина, в чем усмотрел ущемление интересов последнего, запальчиво выкрикнул:

— Семенову одну!..

В его протесте, нередко для раскаленного зрительскими страстями зала, начальство почувствовало крамолу. Сначала Катенину приказали не посещать театр, потом император счел наказание слабым, и отставной полковник был изгнан уже не только из театральной залы, но вовсе из Петербурга. Он выслан был с «запрещением въезжать в обе столицы без высочайшего на то разрешения».

Утихло довольно легко огорчение, вызванное суровой репрессией, так явно не совпадающей с пустяковой провинностью самоотверженного наставника. В корреспонденциях ученика учителю, которые становились все более редкими, проскальзывали теперь даже ноты прямой снисходительности.

Исчезли былые друзья Катенина. Одни расплатились за декабризм, другие, напротив, с его плацдарма скакнули вверх по служебной лестнице. Сияющий жизнелюб Милорадович, недалеко видный подвергший аресту актера, которого числил по ведомству вольнолюбцев, погиб от нечаянной пули. Столицей правил голубоглазый, обходительно недоступный, сиятельный шеф жандармов, генерал Бенкендорф. У Каратыгина были все основания считать себя отмщенным.

Былое его вольнодумие почиталось теперь игрушкой, забавой юности. Он аккуратно изменил круг друзей и круг мыслей. Со сменой репертуара на сцене он поспешил перелицевать и репертуар идей. Он вычеркнул из обихода людей, помогавших ему вступить на сцену и бывших участниками его первых успехов. К нему можно было бы отнести слова, сказанные в то время о Вяземском: «Морозный воздух в один из дней декабря на Сенатской площади оказался слишком резким для его легких, изнеженных кабинетным теплом остывшего камина, и он не был на площади».

Разумеется, не был на площади Каратыгин. Но брат его Петр, актер и мемуарист, описал потом, как направлялись они на площадь.

Густые толпы парода, войска, стянутые у площади, настороженное, затаившееся безмолвие, в котором слышен был хрип лошадей и тревожно прерывистое дыхание,— все это молодых Каратыгиных напугало. «Мы с братом решили лучше, подобру-поздорову убраться восвояси». И Петр договаривает: «Брат мой

хоть и разыгрывал героев во многих народных трагедиях и площадных мелодрамах, но представление на Петровской площади было нам обоим не по вкусу, и мы должны были оставить свое неуместное любопытство, за которое могли поплатиться жизнью, потому что пуля-дура не разбирает ни правого, ни виноватого. . .»

Действительно, брат отказался от роли героя в жизни. Все тот же ближайший к нему свидетель отметил в записках, что унтер-офицер, у которого он на следующий день спросил, где находится князь Одоевский, ответил грубо:

— Ну, где он будет, еще бог весть!..

Тогда Василий «взял меня за руку, отвел в сторону и сказал мне:

— Зачем ты спрашиваешь? Видишь, стало быть, и князь тут попался. . .»

А ведь Одоевский близок был к самым верным друзьям Василия Каратыгина. Но он уже сделал свой выбор. Он никогда в жизни больше не задавал опасных вопросов и не заводил никаких опасных знакомств. И без того он провел мучительные два дня, ожидая ареста.

Но его не арестовали. Ни разу он не подвергся допросу, которого не избежали его приятели. К нему проявили лояльность, он оценил ее по достоинству. Он больше не давал повода для сомнений в благонамеренности. Былую дерзость уже навсегда сменили надменность и респектабельность. Тщеславная память вела длинный счет обидам и унижениям. Став фаворитом двора и самого императора, актер теперь брал реванш и морально и чисто-ганом.

За несколько лет он достиг высшей власти. Ему подчинялся репертуар, он контролировал все назначенные составы, с ним согласовывала распоряжения по театру контора дирекции. Его желания, вкусы и даже капризы фактически становились законом. К открытию Александринской сцены, в год своеобразного юбилея, десятилетия после ареста актера, сочтенного в чем-то дерзким, сам Каратыгин уже полноправно распоряжался в театре. Его боялись, ему прислуживали.

Он мог позволить себе репетировать в шляпе и сидя, при том, что его партнеры стояли навтыжку. Его раболепие вполне компенсировалось надменностью и напыщенностью по отношению к низшим. Не обогнав в славе Мочалова, он зато превзошел его почестями, наградами, капиталом. Он находился под высочайшей опекой и получал от нее всю возможную пользу.

Обильную жатву милостей он собирал умело, не упуская ни в чем своей выгоды. Его практицизм не уступал таланту, а ску-

ность вошла в поговорку. Он даже в карты играл никогда не проигрывая и, составив себе состояние, множившееся год от года, до скарденности был в быту экономен. Никто не запомнил случая, когда б Каратыгин помог кому-то, хотя бы дал в долг небольшую сумму, а он ведь когда-то нуждался и скромно просил одолжить ему до получения полугодового жалования 30 рублей, «что вместе со старым долгом составит 50 рублей ассигнациями». Теперь он старался не вспоминать об этом. Былого полуопального положения он стыдился. Стеснялся он и актерского звания. Когда он с женой уезжал за границу, он значился в документах чиновником. В его представлении чин коллежского регистратора был приличней, чем чин артиста.

В театре его не любили и за свою зависимость от него платили злословием. Единственным богом его оставалось искусство. Ему он служил почти героически, с таким самоотвержением, словно искал перед ним оправданий за жизненный компромисс. За эту одну, но пламенную страсть Мочалов прощал Каратыгину все его слабости и уступки. Он только беззлобно посмеивался над ним. Впрочем, сейчас было не до смеха.

От выпитого и долгой бессонной ночи и настающих его всюду требовательных лучей света его голова разламывалась на части. Неясно тревожило что-то лишнее, лишнее выпитое и лишнее сказанное.

Кого-то он вслух отрицал этой ночью напрасно и чем-то, совсем уж напрасно, бахвалился перед всеми. И долг сделан был напрасно, не вовремя. И смутный осадок не растворился в утре. И бередило душу раскаяние.

А белые ночи вонзались в него все тягостнее.

Он должен был еще сыграть в Петербурге Чацкого.

Предчувствие не обманывало. Чацкий Мочалова в Петербурге был встречен холодно.

Вообще его отношения с Чацким складывались непросто.

Узнал он его задолго до встречи на сцене, при жизни автора. Из сорока тысяч списков комедии, путешествовавших по России без визы, один, и довольно ранний, он получил в Москве для прочтения. В болгаринском альманахе «Талия» за 1825 год, конечно, еще до событий на площади, опубликованы были отрывки комедии. За этим незамедлительно началась полемика. Бестужев-Марлинский заявил, что все беды драматургии «выкупила рукописная комедия г. Грибоедова «Горе от ума», феномен, какого не видели мы со времени «Недоросля». Толпа характеров, обрисованных смело и резко; живая картина московских нравов, душа в чувствованиях, ум и остроумие в речах, невиданная доселе беглость

и природа разговорного русского языка в стихах — все это завлекает, поражает, приковывает внимание».

За Марлинским следом комедию поддержал, правда, более сдержанно, Николай Полевой в недавно основанном им издании «Московского телеграфа». Тотчас же нашлись противники.

М. Дмитриев опроверг в «Вестнике Европы» апологетов комедии и заявил, что вообще «идея сей комедии не новая». Особенно раздражил его образ Чацкого. Назвав его «сумасбродом», способным «наскучить во всяком обществе», критик отметил «несообразность характера с его назначением, которая должна отнять у действующего лица всю его занимательность...» В конце своих длинных и поучающих рассуждений, отметив язык, «жесткий, неравный и неправильный», заботливый рецензент посоветовал автору вовсе не издавать комедию, «пока не переменит главного характера и не исправит слога».

Полемику оборвал бунт на Петровской площади.

Единомышленники Михаила Дмитриева теперь диктовали эстетику и даже вменяли ее в обязанность. Совет «попросить автора не издавать комедию» осуществлялся буквально и без учета авторского согласия. Издание «Горя от ума» больше не угрожало. А Чацкие, «сумасброды», реальные прототипы героя, действительно оказались вдали от Москвы, кто в ссылке, кто в каторге, а кто и объявленный сумасшедшим.

Понадобилась трагически жуткая, фантасмагоричная гибель автора, чтобы его создание было возвращено к жизни.

Бессмысленная смерть Грибоедова, одной из чудовищных жертв николаевского порядка, фактически проложила путь к сцене Чацкому. Колеса реакции раздавили художника, думавшего иначе, чем государство. Погиб он с парадоксальным трагизмом: как полномочный посол правительства, которое осуждал и чьи авантюрные замыслы выполнял блестяще, вполне понимая их беззаконие.

Теперь государство с готовностью демонстрировало лояльность к убитому им писателю. Оно реабилитировало его творение. Считалось, что мертвые авторы безопасны. Комедия была «прощена» посмертно. И все же на сцену ее допустили с предосторожностями. Ее как бы дегустировали по актам, малыми дозами. Горючая смесь, примененная вовремя и умело, как оказалось, не дала взрыва. Дозволенная и аккуратно подчищенная, комедия заняла свое место в афише, усилив отечественный репертуар и опровергнув толки о зверствах цензуры.

Еще 23 мая 1830 года для юбилея любимицы публики Репиной в Москве на Большом театре был дан третий акт комедии. В программе он назывался нейтрально «Московским балом». Хотя роли

Фамусова и Чацкого поручены были Щепкину и Мочалову, они растворились в потоке музыки и обилии балльных танцев. Недаром же анонсировали, что сцена исполнена будет не просто, а с «принадлежащим к оной танцами». Еще сообщалось, что на оном же бале «будут танцевать новую французскую кадрили в восемь пар». Не больше, но и не меньше, именно в восемь, тогда как для «новой мазурки сочинения А. Н. Верстовского» понадобились только «четыре пары».

Начальник репертуара и преданный покровитель Репиной, влиятельный композитор Верстовский все сделал для превращения бенефиса в большое празднество. «Московский бал» был его составной частью. Серьезное содержание в замысел не входило. На бале под музыку веселились и лихо отплясывали. «Московский телеграф» в этой связи заметил, что «наши актеры, заваленные водевилями, неприметно отвыкают от пьес значительных». Кадрили и мазурка способствовали тому, чтоб отрывок значительнейшей комедии над водевилем не возвышался.

Спустя полугодие повторили опыт. Для бенефиса Сабуровой к третьему акту пьесы добавили и четвертый. Одновременно с «Московским балом» разыгран был и «Разъезд после бала». Два акта подряд открывали больше возможностей. Казалось, актеры сумеют обдумать роли и дать их в движении, в действии, в фабульном столкновении, а не в статике. И все же отрывки остались отрывками, победила дивертисментность, к ней, собственно, и стремились.

Кадрили и мазурка не только должны были заслонить случайные декорации, наспех подобранные, разностильные туалеты героев, но вытеснили само содержание пьесы. Претензии критики к тому, что «г. Щепкин, играя Фамусова, никак не умел забыть Транжирина» — героя комедии Шаховского «Чванство Транжирина», а «г. Мочалов — Крутона» — перелицованного Альцеста Мольера, не лишены были оснований. Пока Грибоедов сопротивлялся.

А 27 ноября 1831 года, дату эту Мочалов запомнил, на Малом московском театре дано было наконец «Горе от ума» полностью. Тогда же был сыгран Чацкий.

Роль эта вначале его пугала.

Он жаловался Синецкой, что «чувствует себя не в своем амплуа», что смех и «язвительные сарказмы» ему недоступны, как и «игривая болтовня» Чацкого, что он не осилит его «развязности» и верх в нем возьмет трагическая тональность. Свои опасения он высказывал вполне ясно:

— Я с моими трагическими замашками могу исказить творение Грибоедова. . .

И не знал, что «трагические замашки» как раз их сблизят, что сквозь смех и «язвительные сарказмы» Чацкого он инстинктом расслышит фатальные ноты судьбы, сужденной и прототипам героя и самому автору.

«Трагические замашки» по-своему объяснили Чацкого. Может быть, вопреки спектаклю, наперекор представлениям режиссуры и большей части партнеров, не совпадая ни с собственными намерениями, ни с трактовками критиков, но зато отвечая чувствам и тайным желанием зала. Зал с критикой не сходиллся.

Булгарин, присвоивший привилегию обсуждать спектакли от имени Грибоедова, благо тот уже был безмолвен, а мертвые сраму не имут, ворчливо бранил постановки «Горя». Мочалов ему догучал особенно, и «Северная пчела» поучала, что «тон его должен быть насмешливый, с некоторой благородной гордостью, а не трагический».

И в самом деле, трагический тон, как считали благонамеренные ценители Грибоедова, Чацкому не пристал. Ведь Чацкий, по мнению критики, «хочет всего хорошего, но не достигает ни к чему: это человек, стоящий не много выше толпы». А если «не выше» или «не много выше», то из чего бы возникнуть трагедии, в самом деле?

Сенковский, издатель «Библиотеки для чтения», тот прямо считал, что у Грибоедова нет идеи «и лица и дела лиц забрели у него в невероятность — впали в фарс». А Чацкий Мочалова убегал от фарса и в делах и высказываниях был как раз вероятен. Он разрушал концепцию.

Был, правда, апологет Грибоедова Ушаков. Он писал, возражая, что Чацкий «может назваться представителем наших мнений о минувшем, наших надежд на будущее, лучшее, совершеннейшее». Но он же писал, будто «Чацкий исключительно принадлежит той эпохе, в которую создал его Грибоедов», и расшифровал его, соответственно, как «дерзкого, пылкого и заносчивого» молодого человека, сраженного, видимо, тем, что «бедная девушка позабыла странствующего друга своей юности и полюбила негодя Молчалина, который отвечает ее склонности умильными словами и между тем волочится за ее служанкою. Вот верное изображение того, что нередко делается в большом свете...»

От этой характеристики Чацкий Мочалова отклонялся. В картины «большого света» он явно не вписывался.

В своем «Телескопе» Надеждин, издатель журнала, последовательный оппонент романтического искусства, активно ратовавший за «основательность содержания» взамен «исступления чувств», назвал «Горе от ума» «странным созданием». Он сетовал, что в комедии этой вообще «мало драматического». Спектакль ему,

видимо, не понравился. К Мочалову — Чацкому он пробовал пропитать терпимость. Он даже воздал ему должное, написав, что «там, где юморизм Чацкого переходит в страстное одушевление, Мочалов очень хорош. . .» Не ограничившись сказанным, он вслед добавил: «Местами даже прекрасен». На этом его похвалы закончились, и дальнейший анализ уже перешел в осуждение. «Но где ему должно быть спокойнее и обливать свои остроты холодной желчью, там он решительно дурен», — написал Надеждин.

Неудивительно. Верный поборник «среднего тона» и «тайны естественности», он в соответствии со своей позицией всюду требовал «ровности» и «спокойности». Как раз ни того ни другого подоставало Мочалову, тогда как «трагический восторг», посещавший нередко актера, в глазах Надеждина только делал его смешным.

Свое отношение к Чацкому, сыгранному Мочаловым, он высказал дальше с завидной решимостью: «Не обременяем уже его бесполезными требованиями ловкости и развязности, свойственной светскому образованному человеку; но не можем не пожаловаться, что в роли Чацкого он как будто нарочно уволил себя от всех приличий, предписываемых людскостью. . .»

Не принятое в употреблении слово «людскость» несколько не затуманивало реальной претензии критика. По существу, оценка его подтвердила сомнения самого актера, недаром тот опасался, что не освоит «развязности» Чацкого и его сарказмов. Надеждин как будто подслушал Мочалова перед началом работы. Но написав, что, «сбиваясь постоянно на тривиальность, он (то есть Мочалов) представляет из себя трезвого Репетилова», Надеждин перечеркнул его Чацкого, уничтожил вдребезги.

При всей простодушной доверчивости Мочалова к высокой критике, художнический инстинкт предостерегал его от прямых уступок.

В печатных отзывах вообще не щадили артистов. Писали не только придирчиво, беспокоясь о сути спора, но и хлестко. Печатный лист становился нередко ареной для групповых схваток или для личного самоутверждения. Отстаивая свою позицию, переступали и черту справедливости, и черту вежливости. Ранимость исполнителя просто пренебрегали, и уязвимое самолюбие человека в расчет не принималось. У этой системы высказываний, без всякой оглядки на тех, кто, возможно, будет в обиде, и без осторожных дипломатических оговорок, были свои достоинства. И все же число уколов, перенесенных за Чацкого, даже по этой системе превысило норму.

Он все выслушивал, все читал, жестоко расстраивался, но играть продолжал по-своему. Не от упрямства, не от стремле-

ния к противоречию, — от внутренней невозможности перестроить что-то.

Еще в репетициях Шаховской поправлял его. Он настоятельно убеждал его изменить тон на светский, благожелательный, легкий, какой отвечает комедии и к тому же принят в гостиных. Он утверждал, что сердиться особенно Чацкому не из чего, что окружающие его «все это люди смиренные», обыкновенные.

Но если «смирные», то заслуживающие сочувствия, а никак не гнева, и, следовательно, все столкновения Чацкого с фамусовской Москвой — одно недоразумение, частная ссора между своими, которая вспыхнет и разрешится благополучно, без острых тревог и, конечно, без продолжения, идиллично. А то, что Чацкий в финале спешит бежать из Москвы — дань ревности, поворот интриги, несправедливая временная обида на родной город.

Но Чацкий Мочалова, как и герой Грибоедова, находился в прямом конфликте с родным городом.

Не временном и не частном и явно неразрешимом. Конфликт был глубокий, резкий, не исключалось, что для него смертельный.

Печальная повесть о «странствующем друге», который «забыт бедной девушкой», имевшей несчастье «довериться негодню Молчалину», к Мочалову — Чацкому отношения не имела. И «благородная гордость» его прочитывалась как одиночество. «И «смирные люди», желающие ему добра, оказывались враждебными. И сам он не был «развязан» с ними. Он был им чужд, ему не дано было сговориться с ними. И фамусовская Москва им воспринималась не как отечество, но как страна мертвых душ. Он был среди них в пустыне.

Его почему-то задела как раз бесприютность Чацкого. Он сразу представил себе возвращение Чацкого в свой город.

Холодный, необжитой дом со следами покинутости. По-своему преданный, но ленивый, не признающий никакой дисциплины слуга, чем-то смахивающий на Лафоре, и такой же, как он, неприбранный и ворчливый. Косые заросшие улицы, по которым он мчится в центр, куда-то к Страстному монастырю, в дом Фамусовых. Нетерпеливая скачка к Софье и опалившее разом голову дерзкое воображение. Его-то он хорошо знает.

Он сам не умеет ждать, и все, что должно быть, заранее возникает в фантазии с массой подробностей. С такой абсолютной конкретностью, которой порой не хватает потом в действительности. Он загорается от небывших свиданий и радуется непосланным радостям. Он может на расстоянии ощутить разделенность и испытать зябкость прикосновения. Как много раз он бывал счастлив в преддверии и оскорблен при развязке. И все же он чувствовал,



что неверность Софьи, так больно сразившая Чацкого, не была его главным несчастьем, как не были главным несчастьем Мочалова собственные интимные неудачи. Они лишь сопровождали ход жизни, сопутствовали ему вторично. Обоих терзала скорее всего непопадаемость в ритм, несовместимость.

Не без резона негодовала критика, что Чацкому «хлопать себя по ногам, закидывать назад голову и, наконец, так небрежно разваливаться на креслах — нестерпимо!» И то, что «костюм его на вечере был не очень приличен», замечено было не из придирки.

Но почему? Почему «не очень приличен»?

Он не был костюмным актером, не щеголял галантностью? Да, безусловно. Но он не чуждался фрака. Ведь появлялся во фраке его Жермани перед свадьбой и вовсе не вызывал раздражения. И надевали «приличный» костюм его молюеровские герои в комедиях. Чем мог помешать фрак Чацкому? Но за его Чацким, как раньше за Фердинандом, возникали иные ассоциации и вставали живые люди, с ним связанные и чем-то с ним сходные. В подчеркнутом пренебрежении к светским правилам, не нарочном, конечно, интуитивном, фактически содержалась программа. Его Чацкому, несмотря на формальную праздность, было не до костюмов. Да и сама его праздность была особенной, даже идейной.

Как раз в эти годы «Чаадаев сделался праздным человеком», как писал позже Герцен. А сам Чаадаев в письме, адресованном Вяземскому, высказался: «Неужто надо непременно делать дела, чтобы делать дело?» И Чаадаев, как многие лучшие люди начала тридцатых годов, «дела не делал». Не потому ли в тот год, когда было поставлено «Горе», изысканный европеец Чаадаев был вынужден жаловаться, что ему временами попросту не в чем явиться в свете. А в следующем, 1832 году пошло с торгов и последнее из имущества Чаадаева имение, трижды уже заложенное до этого. Да и до светского тона ли было ему, вскоре объявленному официально, совсем как Чацкий, безумным.

Чаадаева в эту пору терзали те же проблемы, что и Пушкина. Их переписка в то время полна общих тревог и неразрешимых сомнений. Недаром почти тогда же написаны эти страшные строки:

Не дай мне бог сойти с ума.  
Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад.  
Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад . . .

Да вот беда: сойди с ума  
И страшен будешь как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку как зверка  
Дразнить тебя придут.  
А ночью слышать буду я  
Не голос яркий соловья,  
Не шум глухой дубров —  
А крик товарищей моих  
Да брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков.

Не эти ли «звон оков» и «брань зрителей ночных» слышались Чацкому, когда Мочалов, нарушив все указания строгих пуристов, поборников декламации, единственный из исполнителей роли, решительно отвергал предлагаемую традицией обличительную торжественность интонации монолога «А судьи кто?». Этот вопрос он задавал с горькой болью. И с обреченным сознанием неизменности существующего порядка печально, без назидательности иронизировал:

Вот уважать кого должны мы на безлюдье!  
Вот наши строгие ценители и судьи!

Где уж тут было до «людскости», по которой грустил Надеждин, когда со всех сторон сторожило безлюдье. А ведь Надеждин был не из самых суровых судей, совсем не из тех, кому адресованы были до безваженности едкие и потому сказанные не яростно и не громко слова монолога:

Теперь пускай из нас один,  
Из молодых людей, найдется враг исканий,  
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,  
В науки он вперит ум, алчущий познаний;  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным,—  
Они тотчас: разбой! пожар!  
И прослывет у них мечтателем! опасным!

В его пригвождающей констатации слышалась убежденность, уверенность человека, который свой выбор сделал. В заведомости того, что он сам прослывет «мечтателем» и «опасным», была и готовность нести свой крест до конца, до «звона оков», если нужно.

И все-таки он не мог расстаться с доверием. Его бескорыстной душе нелегко было разгадать интригу. С каким-то смущением и вопросом он обнаруживал в сцене бала, что всеми покинут:

Я, рассердясь и жизнь кляня,  
Готовил им ответ громовый...—

совсем без грома произносил он и делал паузу, словно хотел проперить, не показалось ли. Ощупывая пустое пространство руками и взглядом — возможно ли? нет ли ошибки? — он вдруг понуро, как будто бы даже прося прощения за сделанную другими бестактность, обращал к зрителям так возмущавшее критиков, «трипьяльное» и сконфуженное:

Но все оставили меня. . .

Тем более сильно воздействовало уже недвусмысленное открытие Чацкого, сделанное в последнем акте.

Объявленный сумасшедшим, он прозревал, но пытаясь еще бороться с истиной. Тем больше борется, чем более горьким оказывалось его предчувствие.

Не образумлюсь. . . виноват,  
И слушаю, не понимаю,  
Как будто все еще мне объяснить хотят. . . —

начинал он в растерянности. Но объяснять следовало теперь ему, он, преданный всеми, в предательстве окружавших должен был почерпнуть мудрость. А в свете познания уже несущественной показалась ему неверность Софьи. Поэтому с нерасчетливой прямотой и почти абсолютно безгневно он выговаривал Софье:

А вы! о боже мой! кого себе избрали?

И после почти поощрительно:

Вы помиритеcь с ним, по размысленьи зрелом.  
Себя крушить, и для чего!

Не это теперь волновало его, но то, что разбиты в прах все иллюзии, что нечего делать в краю вечных снегов пламенному мечтателю, что так хорошо и с пронзительным скепсисом понимал живой Грибоедов.

Мечтанья с глаз долой — и спала пелена. . .

Вот главное. Здесь нечего ждать, кроме «брани ночных зрителей». Пелена спала. Москва объявила безумным Чацкого, не остановится она, если нужно, и перед тем, чтобы посадить на цепь. Поэтому с силой, почти поднимавшей людей со стульев в партере, с последним гигантским рывком к спасению, он назначал себе бегство.

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук,  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок.

И вдруг, неожиданно резко сменив тональность, как будто выпустив из себя решимостью всю силу сопротивления, сникая и

принимая безвыходное как неизбежность, спокойным и затухающим голосом, от которого делалось страшно, произносил безнадежно:

Карету мне, карету!

Не соблюдая даже авторской пунктуации, поставленного на финал монолога восклицательного знака.

А зал замирал от ужаса, словно в покорной необходимости бегства таилось их будущее, возможная их судьба. Судьба вверенного ночным зрителям или посаженного дураком на цепь. Судьба, так пророчески предсказанная своим современникам по этому веку.

Да вот беда: сойди с ума  
И страшен будешь как чума,  
Как раз тебя запрут. . .

Ни Чацкого, ни Мочалова не запирали. Но оба они ощущали себя на цепи у времени.

Бежал от него «куда-нибудь, вон из Москвы», подальше, москвич Александр Андреевич Чацкий.

Мочалову приходилось хуже. Ему бежать было некуда.

Он шел играть Чацкого в петербургский Большой каменный театр неохотно.

Как будто нарочно, у самых ступеней «Неаполя», где жил перед бунтом один из его главарей Каховский, пересекла ему путь полосатая кошка. Она соскочила с крыльца соседнего двухэтажного дома и нагло метнулась под ноги. Он не успел отпрыгнуть.

Идти было близко: квартал по Екатерининскому каналу до Мойки, откуда были видны номера Демута, где останавливался, когда был жив, Грибоедов и где подолгу жил до женитьбы Пушкин. Полюбоваться серебряным переливом воды в каналах и Мойкой же выйти к Большому Каменному театру. Александринский еще достраивался, на Невский смотрел Аполлон со своей колесницы, сооруженной скульптором Пименовым, и высились шесть коринфских колонн. Там, в дивном здании Росси ему предстояло играть годом позже. Сейчас дорога лежала от Невского. Но кошка все перепутала. На улице стало душно и влажно. Не то собралась роса, не то угрожало дождем густое облако. Он ничего не мог понять в этом хаосе суток.

Он вспомнил, что ночь не спал, что скоро спектакль, и судорожно остановил извозчика. Извозчик был петербургский, чинный, с высокой посадкой и вышколенной серо-вinedой парой. К театру они подъехали минут за пять.

На площади тоже все было чинно, не по-московски. У театральных подъездов никто не толпился. Он испугался, что не собрал публики. Потом оказалось, что зал был полон.

Он был готов к оппозиции каратыгинцев.

Чего было ждать в этом строгом, бесстрашном, как он о нем думал, чиновничьем Петербурге, когда так любившие его москвичи раскололись на два несогласных лагеря и большая половина, во всяком случае поначалу, не поняла его Чацкого.

Да, на спектаклях в Москве его вызывали. Последние сцены комедии шли под слезы. Но умные зрители удивлялись потом, что комедия заставляла их плакать, и считали себя обманутыми.

Казалось бы, «эта роль по его таланту и средствам», обдуманно рассуждал критик и даже заметил: «Нельзя сказать, чтобы Мочалов не понимал ее. . .» Тем неожиданнее был вывод: «Однако она исполняется им весьма неудачно. . .»

Коль скоро не отвечает распространенной модели героя комедии — значит, неправильна.

Раз не укладывается в предложенные каноны, нельзя не считать ее неудачной.

И спорили, предлагали, критиковали. А роль постепенно вставала на ноги, роль проникала в сердце, и вскоре часть зала, все возрастающая и ему особенно дорогая, по преимуществу молодая интеллигенция уже начала восторгаться героем. Эта часть зрителей разделяла трагедию его Чацкого и узнавала себя в «тривиальной», не светской натуре.

Не всеми прочитывался интуитивный замысел исполнителя. Не все видели в нем двойника актера. Но связь с их тревогами и их жизнью была неопровержима. Он чувствовал это нервами, плотью, слухом, всегда обострившимся на спектакле.

Здесь слух его не обманывал. Зал был скучен.

Конечно, публика знала комедию Грибоедова. Сценическое рождение ее произошло в Петербурге. Москве разрешили поставить ее только после столицы. Особого шума она не вызвала. Один из ценителей Грибоедова, славившийся своим остроумием, сказал с ядовитой горечью на премьере, что от «этой пьесы осталось только горе, столь искажена она роковым ножом бенкендорфской литературной управы». Когда Никитенко занес этот приговор в свой дневник, он тут же добавил, что «игра артистов тоже нехороша и многие. . . вовсе не понимают характеров и положений, созданных остроумным и гениальным Грибоедовым». В число этих многих автор записок специально включил «Каратыгина-большого» (имея в виду, что актером уже был и Каратыгин-маленький, Петр), исполнителя роли Чацкого. И все-таки то представление повлияло, оно обладало достоинством первого впечатления.

Когда вместо завитого и расфранченного Чацкого, картинного льва гостиных, внушительного премьера, смотревшего свысока на общество, удостоенное его красноречия, вышел приземистый, большоголовый человек в неловко сидящем фраке и явно сконфуженный тем, что пришел невпопад, стал торопливо не объяснять — оправдываться, сидевшие в зале недоуменно пожали плечами. Спектакль походил на розыгрыш, плохо задуманный и вяловато исполненный. Контакты не возникали.

В антракте он заперся. Хмуро потребовал из буфета бутылку вина. Знал, что об этом сейчас же пополз по кулисам неодобрительный шепот. И пить ему в эти минуты совсем не хотелось, но боль, притаившаяся под сердцем, мешала. Он быстро выпил, и от спиртного ожога боль отступилась, расплавилась. Его опять позвали на сцену.

Теперь напряжение разрядилось. Его покачивало на тексте, как на взлетающих вверх качелях. Слова перестали сжиматься комом, но и не подчинялись ему, как будто отшелушенная оболочка сама отлетала в сторону. Но в паузе, слушая, как читают стихи петербургские мастера, и невольно их сравнивая со Щепкиным — лучшим Фамусовым, как лучшим из Репетиловых был Сосницкий, он незаметно переступил границу между собой и ролью, и все восстало в нем не против хороших артистов, но против чужих ему Фамусовых и Скалозубов. Он чувствовал их враждебность, как человек, оказавшийся в незнакомом городе, где заперты от него на замок все двери и ночь застигает его без крова. Потом холодок нетерпения пробежал по телу и раздробился в виске сильными ухающими ударами. И холод быстро сменился горячей и частой дрожью, и подступившим словам стало тесно внутри него. Тогда он почувствовал, как сдавили его в тиски и тут же разжались клещи и хлынула вслух скопившаяся где-то в углах досада.

— А судьи кто?..

Он резко рванулся с места и кинулся как бы за помощью на авансцену. Его озадаченные партнеры поспешно меняли позицию, стараясь хоть как-то попасть в круг зрения. А он, излив желчь и боль на зрителей, опять потерял связь с залом. И только в финале, любимейшей его сцене, вернулся божественный ветерок вдохновения. Но уже было поздно. Немногие на него откликнулись, другие жалели, что этих минут было мало, а некоторые вообще не смогли разобраться в том, что случилось, и глубину простоты приняли за небрежность.

Иных эта простота покровила, иные непрозорливо увидели в ней примиренность. Инспектор репертуара столичных театров, почтенный чиновник господин Храповицкий, был раздражен до крайности. Его дневниковая запись свидетельствовала: «Мочалов

представлял какого-то трактирного лакея, и когда он сказал последние слова своей роли: карету мне, карету! — то раздался сильный аплодисмент, по которому публика как бы желала скорого его отъезда».

В числе вторых, не дававших себе труда разгадать смысл, был сам государь император Николай Павлович, говоривший, что «в Петербурге Чацкий гораздо хуже».

До Храповицкого этот отзыв, естественно, не дошел, иначе едва ли бы он доверился даже интимной тетради и уж, конечно бы, не осмелился па столь явное разочтение. Но мнение государя стало известно позже, оно было высказано в Москве при просмотре комедии. Спектакли Мочалова в Петербурге не удостоились высочайшего посещения, царские милости на него не распространились. Начальству не пришлось ни его искусство, ни его поведение. Вел он себя в самом деле неблагоприятно и ничем не был защищен от нападков. «Пчела» подкусывала его открыто.

К концу гастролей он закутил нещадно.

Вокруг него появились сомнительные поклонники. Он ездил с ними в сомнительные третьеразрядные заведения. Сырые рассветы пригородов его заставляли в кабацкой сутолоке. Он потерял счет ночам и дням, поили и спаивали его, поил он всех встречных. Проваливались куда-то деньги, пора было возвращаться.

Из семи тысяч, полученных за спектакли, — и цифра, казалось, была счастливая, семерка, символ удачи — осталась едва ли четверть. Как раз можно будет расплатиться за дачу, нанятую в деревне Мазилово под Кунцевом, любимое его место, с прозрачной быстрой рекой и охотой. Но деньги не главное, можно их заработать в провинции на гастролях, а важно, что будет опять точить его, как тупая пила, Наташа, и будут нахмуренно и враждебно шептаться ее родители, и все будут укорять его тем, что он о семье не думает и дочкны деньги растрачивает на ветер.

Он навял тройку и, провожаемый до заставы нетрезвыми спутниками, воодушевленный вином, выпитым при прощании в придорожном трактире, стоящем уже за чертой Петербурга, выехал на знакомый Московский тракт.

Он возвращался с бесплодным осадком горечи.

Уже умолкал в нем упрямый бесенок запоя. Сквозь затуманенное сознание хотелось пробиться к ясности, к очищающему раскаянию. Вся тошнота оставалась там, за заставой, а здесь кружил голову воздух, хмельной и чистый, нагретый солнцем и пахущий созревшей черемухой.

Они мчались быстро. Он рвался в свою Москву, в дом, которого не было, — не было у него нигде дома. А колеса, совсем независимо от него, выстукивали:

Не в наследственной берлоге,  
Не среди отческих могил,  
На большой мне, зная, дороге,  
Умереть господь судил. . .

Не судил ему еще господь смерти, не свел он счеты с судьбой. Слишком многое он должен был сделать. Его обязанность не была выполнена. Еще предстояло главное, то, что оправдывало потом все бездны. Пока было знобко, цеплялись за память досадные петербургские наваждения, бежала пустынно назад дорога.

Из призрачных белых почей он угодил напрямик в московские неприятности.



## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

...Он не для того  
Нас одарил божественным умом,  
Чтоб погубили мы его бесплодно...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Год начался скверно.

С администрацией он не ладил, хотя открытый скандал еще не назрел, а скапливался и висел в воздухе.

Понадобилось немного времени, чтобы он разразился.

Заметно переменялась вся атмосфера в театре.

Кокошкин, при барстве и самомнении, страстно любил театр. Его кичливость сместила, вельможные прихоти раздражали, напыщенность и величавость болезненно затрудняли процесс работы. Но он различал таланты, и истинное искусство рождало в нем неподкупные слезы восторга. Талант мог надеяться на его поддержку. Когда не примешивались личные слабости, художническое брало в нем верх над выгодой.

Загоскин в искусстве, по существу, почитал одного себя.

Расхваленный государем за «Юрия Милославского», вышедшего к началу тридцатых годов, автор его преисполнился чувством своей значительности. Роман в самом деле завоевал редкую популярность. Его оценили Белинский и Пушкин, отметивший «живость и занимательность сцен русской старинной жизни». Загоскина поспешили произвести в русские Вальтеры Скотты, естественно, отдавая ему предпочтение из чувства патриотизма. Загоскина всюду превозносили печатно и устно. Став признанным придворным писателем, он утвердился в сознании превосходства. К неплохим, написанным ранее комедиям, типа «Богатонов» или «Провинциал в столице», он относился со снисходительностью, как к издержкам молодости. Куда больше ему импонировало серьезное амплуа исторического романиста. К своим занятиям в этой сфере он испытывал грандиозное уважение, приравнивая их по важности к государственной деятельности.

Последующие его романы не удавались. На них прогорел владелец большой типографии Стенанов. Книгопродавцы, еще покупавшие их по инерции, терпели убытки. Инсценировки брались в бенефисы отчасти из конъюнктуры, отчасти на основании творческого кредита, но так как успеха они бенефициантам не приносили, кредит исчерпывался. По выражению Вяземского, в романах Загоскина не было «истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении», зато сам автор их цаграждал до-

стоинствами высокой литературы. Себя он считал ее важным деятелем и руководство театрами полагал делом второстепенным. Он искренне был убежден, что одним своим именем обеспечит им процветание. Он видел в них только то, что хотел бы видеть, не снисходя до анализа.

Он создал свой малый двор, где открыто властвовали законы лести и угождения. Под видом преданности и послушания умело захватывались сферы влияния и ловко осуществлялись запутанные интриги. Искусство карьеры все чаще брало верх над искусством сценическим, а творчество отступало перед расчетами. Художник все чаще вынужден был уступать чиновнику. О неблагоприятии не упоминали. Актеры безмолвствовали.

Заканчивая письмо к Сосницкому, Щепкин писал невесело: «Прощай, брат; жаль, что русский театр не может улучшиться от одних желаний, собственного старания и душевной любви, ибо признаюсь, театр у меня берет преимущество над семейными делами, и при том видеть оный слабеющим день ото дня, клянусь, это для меня хуже холеры».

Письмо им писалось сравнительно вскоре после того, как прошла по Москве холера. Ее эпидемия, пронесясь смерчем, многие семьи опустошила. Не миновала она и театр. Среди первых жертв ее оказался Сабуров, хороший актер и добрейший, любимый всеми товарищ. Остались после него беспомощные малолетние дети. Едва ли Щепкин, необычайно чувствительный к бедам близких и принимавший живое участие в судьбах сирот, был склонен шутить на такую тему. Нет, обстановка в театре тревожила его не на шутку.

При том, что сам «правлящий должность директора камергер Михаил Николаевич Загоскин» на доношении Щепкина, спрашивающего, «благоугодна ли будет его служба при дирекции на дальнейшее время», благоволил начертать поощрительно: «На сто лет, только бы прожил», — тревоги актера не утихали. Его беспокоила атмосфера в театре. Он, тесно переплетенный житейскими связями и корнями с московской жизнью, секретно запрашивал адресата, «есть ли какая возможность остаток жизни провести» в Петербурге. И жаловался при этом, что и его «ищут случая укусить побольнее». Других кусали и без специального случая, просто по ходу дела; так или иначе, мира в театре не было.

Загоскин им управлял поминально. Делами вершил недавний инспектор музыки, а ныне начальник репертуара, властолюбивый и деятельный Верстовский.

Его дарования не замыкались на музыке. Его эстетическое чутье не отказывало и в смежных профессиях. Он разбирался в актерском искусстве, в драматургии, в сценической пластике,

в тонкостях технологии театрального дела. Естественно, что любя источник певца или капельмейстера вызывала его реакцию, но он с не меньшим знанием дела наблюдал за работой сценических механизмов, созданных и приводимых в движение машинистом Пино, главным изобретателем всех чудес и эффектов. Энергия, ум, интуиция — все возвышало Верстовского. Но жажда власти, при недостатке ее свободы, точила его. Чем более он считал себя обойденным почестями, тем более притеснял в вверенной ему сфере. Чем уже был круг обязанностей, тем больше он расширял круг влияния. За недостаток его чинов платить должны были подчиненные, с них он взыскивал. Бразды правления он держал туго и с недовольными расправлялся без снисхождения. Его музыкальные руки давили круто, а с помощью дипломатии он оплетал начальство. Фактически он был всемогущ.

Его боялись, к нему подстраивались, без крика и внешней грубости он добивался полноты власти. Недаром его приятель Нащокин заметил как-то:

— У вас в театре и ламповщик лампы не зажжет без позволения Алексея Николаевича. . .

И Алексей Николаевич четко распоряжался в театре и ламповщиком, и декоратором, и всеми актерами. Он разрешал или запрещал самолично, хотя и ссылался формально на волю директора. Загоскип служил ему ширмой, сановной декоративной завесой. За ней он орудовал бесконтрольно и не всегда бескорыстно.

Он не прощал непочтительности и вел точный счет обидам. Его уязвимое самолюбие вело к мнительности, а ум и природные дарования уступали тщеславию. Дороже, чем собственную карьеру, ценил он, пожалуй, только успехи Надежды Репиной. Ее он любил со страстью, самозабвенно и ослепленно. Обычно расчетливый, чуждый великодушия, он ей поклонялся преданно и безраздельно. Таинственный мир кулис он часто видел ее глазами, придирчивыми, а в чем-то и хищническими.

Блестящий и яркий талант Надежды Васильевны Репиной сам по себе завоевывал ей особое место. В комедии, водевиле, во всех почти музыкальных жанрах она на московской сцене не знала равных. Ее заразительность и задор и шипучий искристый темперамент воздействовали на зал, как шампанское. Она была фавориткой публики, одной из ее безусловных любимиц.

В созвездии труппы она сверкала законно, заметно, по праву, но это ее не устраивало. Талант сочетался в ней с ревностью, с эгоцентризмом, с завистливостью к другим талантам. Она бы хотела царить одна и не делить свою власть с другими.

Верстовский не только не укрощал эту жажду премьерства, но и служил ему всеми способами. Он призван был убирать помехи

и долал это с незаурядной энергией. Едва пробивался в театре росток свежего женского дарования, как его беспощадно за-тискивали и заглушали. Прелестную Сарочку Виноградову, всех поразившую в школьных спектаклях своей индивидуальностью, при переходе на сцену зажали. Ее удушили ничтожными маленькими ролями, как будто нарочно подобранными наперекор ее данным. Она умерла, не раскрывшись, актрисой на выходах, не получив ни одной подходившей ей роли и унеся неразгаданной тайну природного ее дарования, все только из-за того, что, как находили, оно было в чем-то сродни таланту Репиной.

Соперниц она не терпела. Соперников признавала, но если могла приручить их и в результате заставить служить своей популярности.

Мочалов играл с ней много, хвалил ее, иногда восторгался. Однажды на сцене, играя в инсценировке «Цыган», он, восхищенный горячим порывом Репиной, исполнившей положенную на музыку песню Пушкина «Старый муж, грозный муж», забылся настолько, что первый, со всей непосредственностью стал аплодировать. Эффект был огромный, и публика яростно вызывала обоих. Актриса была польщена и тронута.

Они постоянно и дальше встречались в спектаклях, по чарам ее, как ни странно, легко увлекавшийся в жизни, Мочалов не поддавался и в хоре поклонников не участвовал. Он явно держался особняком, дом Репиной игнорировал, ни ей, ни Верстовскому никогда не льстил и не скрывал несогласий с ними. Позднее Мочалов открыто встал в оппозицию, взяв под свою защиту актрису, в которой видели подрастающую конкурентку Репиной.

Ему это обошлось дорого. Ни Репина, ни Верстовский не склонны были прощать противников. К тому же ее успехи бледнели в его сиянии и втайне ее точило неравенство. Беспутный гений был награжден слишком щедро, ей трудно было смириться с его громадой. Она непрестанно его ревновала к славе. Ее практицизм преобладал над ее талантом.

Когда-то воспитанницей, уже на виду, уже из всех в школе выделенная и игравшая главные роли, она перепутала текст на спектакле «Простая история». Один из влиятельных зрителей высказал недовольство. Тогда руководство решило для назидания прочим принять срочные меры. Воспитанницу публично поставили на колени. Наказание только ожесточило душу. За бывшее унижение Репина как бы брала мзду всю жизнь. Она брала ее нравственно, попирая тех, кто стоял на ступеньку ниже и кто не пользовался ее привилегиями, почти безграничными, но не гнушалась и материальными знаками пресмыкательства. Была ли она жадна по природе, искала ли подтверждения подострастия в веществен-

ных выражениях зависимости, но данью она облагала почти открыто и принимала ее в самых разных формах.

Сама она тоже платила дань по начальству, но тонкими средствами. Ее бенефисы, дававшие полные сборы, служили для укрепления связей. В минувший сезон, по совету умелого дипломата Верстовского, она избрала и сыграла в свой бенефис «Рославлева», инсценировку скучнейшего и отменно длинного романа Михаила Загоскина «Русские в 1812 году». Директор, равнодушный к своим творениям, был окончательно завербован в число поклонников.

Завербовать в союзницы Репину удавалось гораздо легче.

Все знали, что роль и прибавку к жалованью, дебют или отпуск в провинцию на гастроли, участие в бенефисе и продвижение в ранге, рекомендацию члена семьи на службу в театре определяет Верстовский, а значит, на первой и главной стадии Репина. С ней непосредственно связан был поворот колеса фортуны. И шли на поклон к вершительнице их судеб обиженные и жаждавшие, растерянные и ущемленные, искавшие и обнадеженные. Шли не с пустыми руками — этого Репина не любила, где ж были тогда доказательства верноподданности? — шли с серьгами, приобретенными на последние деньги, с колечком, доставшимся по наследству от матери, а те, кто имел покровителя, посылали его с дарами.

Благоденствия находились в прямой пропорции к получаемым цепностям. Дух взяточничества и яростного низкопоклонства витал в театре. Угодничали и льстили, заискивали и состязались в прислужничестве, дарили, злословили, лицемерили, раболепствовали кто как может. А втихомолку, поистине смех сквозь слезы, передавали друг другу бродившие по кулисам куплеты:

Искусство здесь пришло к нахальству,  
К эксплуатации — с тех пор,  
Как за труды свои актер —  
Сам платит взятки по начальству.

С несправедливостями мирились. Оспорить их было негде. Любая попытка пожаловаться, пройдя небольшой круг внутри театра, оканчивала свой путь в том же самом столе Верстовского. Он жалоб не забывал и жалобщиков не оставлял вниманием. Он лично следил за падением их карьеры. Обычно оно совершалось стремительно, по наклонной вниз и становилось наглядным уроком для непокорных. Удары им наносились без промаха и в момент, выбранный точно. Система опутывала и поглощала. Не умещавшиеся в нее выталкивались.

Мочалов был вне системы, но и не мог от нее не зависеть. Система, которой он, против воли, противостоял в одиночку, в свою

очередь, не могла проглотить его или скинуть. Он был для этого слишком заметен. Налаженный механизм Верстовского работал бы без Мочалова гораздо спокойней, тот только перебивал мерный ход скачками и взрывами, но все же он был, не допился до белой горячки, не сгинул, а оставался кумиром публики, магнитом, притягивающим к театру, и приходилось, во вред системе, учитывать, что он существует.

Верстовский не принимал его, Мочалов платил взаимностью. Но за Верстовским стояли законы, надежный житейский опыт, вся мощь охранительного чиновного аппарата. Защитой Мочалову был талант, недостигаемо мощный. Талант иногда оступался, Верстовский умело копил все приметы падения.

Еще весной, после петербургских гастролей, Мочалова вызвал к себе Загоскин. Верстовский обдуманно подобрал материалы. По личным каналам, а их у него было много, Верстовскому сообщили о всех безобразиях, выкинутых в столице. Антагонисты Мочалова постарались. Неполный успех выдан был за провал, провал объяснили дурным поведением, позорящим звание императорского артиста. Его распекли по всем правилам и отпустили с угрозой.

Теперь, поздней осенью 1833 года, его вызывали снова.

Уже подходя к театру, он увидел директора.

Служитель держал коня, на котором подъехал Загоскин. Конь, белый и чинный, по важности подходил к седоку, но куда более был внушителен и степенен. Хозяину, мелковатому и топорщившемуся, респектабельность лошади импонировала, она компенсировала его невзрачность.

Загоскин следил за своим режимом. До двух он себя отдавал безраздельно литературе. Писал он в огромном, заставленном бронзами и скульптурой, роскошнейшем кабинете. Покой его охранял служащий из театра. Для этого ритуала Верстовский умел выбирать самых рослых из челяди. Монументальный страж загораживал двери и отгонял посетителей неизменной стереотипной фразой:

— Генерал сочиняет. . . Видеть его превосходительство можно в два часа дня, в театральной конторе. . .

И в два часа аккуратно, закончив свой моцион верховой езды, рекомендованный для здоровья, ответив на многочисленные поклоны встречающих — ведь ехал не кто-нибудь, знаменитый писатель и важное государственное лицо, облеченное полномочиями, — он осаживал коня у подъезда.

Внизу его ждали. Швейцары распахивали двойные высокие театральные двери с нарядной позолоченной гирляндой. Два

марша широкой парадной лестницы, устланной толстой красной дорожкой, он проходил в молчании. Сопровождал его Васильцовский, управляющий конторой дирекции. По должности он стоял над Верстовским, но все дела передоверял ему, себе оставив лишь функции представительства. Ближайший родственник самого директора, родной брат жены Загоскина, он откровенно манкировал службой. Из театральных обязанностей его прельщала одна: возможность явиться в директорской ложе в парадной форме с женой красавицей на премьере. В театр он приезжал незадолго до двух часов, чтобы встретить Загоскина. Едва засвидетельствовав ему почтение, он исчезал по своим светским надобностям. До кабинета директора провожал Верстовский. Он оставался там до конца приема. О том, чтоб остаться один на один с Загоскиным, нечего было и думать. Верстовский присутствовал неотлучно при всех беседах.

Приему предшествовал неперенный доклад Верстовского. Доклад был короток, если начальством выказывалась усталость; пространен, когда генерал проявлял интерес к подробностям; сводился к одной-двум фразам при расположении начальника к созерцательности. Прием посетителей продолжался и сокращался, в свою очередь, в соответствии с настроением. Ошибок Верстовский не допускал. Психолог и сердцевед, он точно учитывал колебания ртути в душевном термометре. Во всех случаях подготовка им проводилась умело, и генерал принимал то решение, какое сообразовывалось с намерениями Верстовского.

Вопрос о Мочалове следовало решать серьезно.

Не раз уж он подвергался в последнее время штрафам за опоздания. Его нарушения дисциплины учитывались. Но тут случилось чрезвычайное, исключительное. Актер сорвал три спектакля.

Загоскин брезгливо читал рапорт, переписанный четким писарским почерком. Верстовский горячим вкрадчивым голосом излагал суть дела.

Карета, отосланная заблаговременно, вернулась в театр порожней. Мочалова дома не оказалось, жена о нем ничего не знала. К началу спектакля он так и не появился. Товарищи отвечали уклончиво и невнятно. Собравшейся публике предложили вернуть за билеты деньги. В последующие два дня заменили спектакли.

Мочалова не нашли ни в одном из трактиров, в каких он числился завсегдатаем. Отправлены были на розыск его постоянные собутыльники, предавшие оруженосцы, актер Максим-старший и каллиграф Дьяков. Не мог или не хотел ничего сообщить Беклемишев, казалось бы, самый доверенный из друзей актера. Потом донеслось, что он пьет запершись, никого к себе не пуская, один,

вытребовав зачем-то перо и бумагу, в номерах у Донского монастыря, где оставался, прибыв на богослужение.

В конце концов он вернулся. В театр пришел притихший, вымытый, похудевший. Играл накануне с подъемом, но где же гарантия, что такое не повторится?

С другими церемониться бы не стали. Не беспокоя директора, — тут у Верстовского появились высокие ноты гражданской скорби, — он принял бы меры решительные и кардинальные, но когда речь идет о самом Мочалове, он бессилен... Мочалов вызван, он здесь, за дверью.

Уже в кабинете он понял, что осужден заранее. Да у него и не было оправдания.

Он видел поверх завитого жидкого хохолка Загоскина смуглое волевое лицо Верстовского. Жгучие черные глаза насквозь его просверливали. Он хмуρο выслушал обвинение. Слова у Загоскина выходили круглые, наставительные, обкатанные, как в книге. Но дело было не в них. Слова, очевидно, служили прикрытием для чего-то существенного, что знал не Загоскин, а выжидающий с мнимой почтительностью и стоя его помощник. Стремительным четким движением тот пододвинул в секундной паузе заготовленную бумагу и снова замер по стойке, настороженный и выжидающий.

Идя сюда, по дороге, Мочалов хотел покаяться. Он мучился тем, что случилось. Загоскину, несмотря на его недоступность и чопорность, он сказал бы об этом. Еще когда он играл в 1830 году в романтическом представлении по роману Загоскина Юрия Милославского, он чувствовал, что писатель испытывает к нему признательность, как бы ни был он важен. Но между ними стоял Верстовский. К Верстовскому он не мог пробиться, не мог побороть эту скрытую за молчанием силу сопротивления. Враждебности он не мог вынести, она его парализовала, он отступал перед ней, сдавался, отчаивался.

Почти ничего не сказав, не пробуя даже найти объяснения своему поступку, а только формально признав вину, он был отпущен. Тотчас ему вслед, чтоб быстрее покончить дело, испортившее все настроение, и больше не возвращаться к досадной теме, Загоскин полунебрежно, полусердито начальническим крутым росчерком подмахнул пододвинутую бумагу. Бумага была серезная.

В ответ на проследовавшую к нему по инстанциям жалобу и учитывав особые обстоятельства, с нею связанные, директор официально был должен предупредить, что «поведение Г-на Мочалова... его частые и самовольные отлучки в то время, когда он должен быть на сцене, вынуждают меня наконец приступить



к мерам строгости, тем более, что все увещания мои и прочие меры...» — имелись в виду, вероятно, штрафы Верстовского — «оставались... без видимого успеха, предписываю вам объявить Г-пу Мочалову, что впредь каждый раз, когда он не явится на ропетицию, он будет отыскан через полицию и арестован. Если же он отлучится в то время, когда надобно ему играть, и заставит переменить спектакль (что уже не раз случалось), то в обязанность себе поставлю донести Г-пу Министру и просить чтобы он наказан был примерным образом».

Как наказывали «примерным образом», не было тайной.

Белинский, за год до того писавший родителям, что «университет наш переворотился вверх дном» и что Голохвастов, которого император уже наградил неограниченной властью, «за одно слово, за один малейший поступок... выключает из университета и казенных и своекоштных студентов; казенных же имеет право без всякого суда отдавать в солдаты за всякий сколько-нибудь предосудительный поступок, за который прежде посадили бы дни на три в карцер...», — теперь подтверждал, что права давались не только для устрашения, но и для действий.

В начале 1833 года, когда подписывалось суровое предуведомление Мочалову, Белинский уже был выгнан из университета в числе неблагонадежных. Его преступление состояло лишь в авторстве драмы «Дмитрий Калинин», аттестовавшейся в протоколе Московского цензурного комитета как произведение, не отвечающее «религии, нравственности и российским законам». Ни то, что сам автор законно дал драму на рассмотрение, ни то, что прошло после этого полтора года, не приняли во внимание. Университет расчищали, Белинский мог быть не вполне безопасен, его вышвырнули. Но эта мера, как оказалось, и в самом деле была гуманной. Он сам написал родителям: «Есть счастье и в несчастии, есть утешение и в горести, есть благо и в самом зле». И он пояснял свою мысль фактами.

«Я видел людей в тысячу-тысяч раз несчастнее себя и потому смеюсь над своим несчастием. Назад тому месяца два отдали в солдаты без выслуги одного казенного студента за такой проступок, за который и трехдневное наказание в карцер было бы достаточным наказанием».

И в том же письме, со скептическим лаконизмом, не выходя за пределы сухой информации, Белинский расшифровал, от какой вероятной участи был избавлен своим исключением из университета. Он изложил с максимальной сжатостью всю историю.

«Его в цепях посадили в яму вместе с ворами и убийцами и в цепях представили к коменданту для отправления в Грузию; но

он заболел и теперь в Лефортовской больнице, может быть, как небесного дара, ждет себе смерти».

Неудивительно, что Белинский с полнейшей искренностью добавил к этому: «...исключение же из университета даже некоторым образом радует меня, ибо я теперь уверен, что не попаду без всякого суда в солдаты за какую-нибудь безделицу».

Напрасно он был уверен, хотя ему повезло и не пришлось самому разделить вопиющую участь студента, оставшегося безмянным для будущего. Но если не сам Белинский, другие его современники разделили описанную судьбу.

Действительно, именно за «безделицу» были сосланы рядовыми в военные части студенты Московского университета Кольрейф, Антонович и Костенецкий, причастные как-то к кружку Сунгурова. За ними вслед были занесены в списки тайной полиции и вскоре затем арестованы и отправлены в ссылку едва завершившие университетское образование Герцен и Огарев и еще несколько их товарищей. Но сам Сунгуров, чья судьба сложилась с особым трагизмом, уже не учился в университете. Он окончил курс, был на службе, женился, имел детей. Все это его не предохранило. По личному высочайшему приговору он направлялся на каторжные работы. Лишенный всех прав и имущества, обрекавший семью на гибель, он попытался бежать в дороге. Его настигли, он пробовал перерезать горло, самоубийство не удалось, и его, истекавшего кровью, судили вторично, как беглого. Наноловину обритый, в цепях и наручниках, он все же колодником был доставлен в Нерчинск, где отбывал каторжные работы.

Мочалов мог быть не знаком с ними, но вряд ли он мог не знать о них.

Они были москвичами, как он, либо жили в Москве свои годы учения и дышали одним с ним воздухом. Они посещали московский театр, и с теми, с кем не свели его личные встречи, он все равно общался со сцены в часы спектакля. Недаром потом их сверстники называли его театр вторым университетом. Ему, несмотря на все страшное и мучительное, перерезавшее его жизнь трагическими кошмарами, принадлежала в этом негласном втором университете важнейшая кафедра. Он был неотделим от аудитории, признававшей его открыто, его, никого другого, властителем дум молодой России. Он назван был воспитателем поколения, выславшего на борьбу с немотой отчаяния свои дозоры.

Дозорных уничтожали. Их обрекали молчанию. Но все они были его зрители, он говорил от их имени. Оп вольпо или певольпо стал их сообщником. Их судьбы стояли за фразой, предписывавшей, что «впредь каждый раз, когда он не явится на

репетицию, он будет отыскан через полицию и арестован». Он был дозорным, к нему применяли чрезвычайные меры.

Дирекция перешла в наступление. Ему предлагалось оборониться. Фактически он приравнивался к подсудимым.

Но он не умел ни следить за собой, ни выдерживать следствия. И то и другое его терзало.

Он рад был хоть ненадолго переменить климат.

Гастроли в столице на этот раз проходили лучше.

Быть может, его расковало сознание временной отдаленности от Верстовского. Быть может, им управляло бездумное, но естественное желание реабилитации у петербуржцев. Ему хотелось показать, что такое Мочалов.

А может быть, действовала особая обстановка поездки. Хотя едва ли. Он, к счастью, о ней не догадывался, иначе ему бы мешала старательность. Стремление отличиться, сыграть получше его не подстегивало обычно, а угнетало. Достаточно было предупредить его о присутствии авторитетного зрителя, как появлялась в нем нарочитость, искусственность. Так было, когда смотрел его Грибоедов, наслышанный о загадке Мочалова, но не успевший узнать ее и пронично потом на этот счет усмехавшийся. А приход Пушкина от него скрыли, и он играл свободно и сильно Керим Гирея в «Бахчисарайском фонтане» в присутствии автора, восхищенного исполнением. Он и теперь не задумывался об обстоятельствах своего приезда и не учитывал их значительности.

В Москве первый раз гастролеровал Каратыгин.

Репертуар Каратыгина в Петербурге играл в это время Мочалов.

По свойственному ему простодушию, он не предполагал, что нормальный обмен площадками, без его ведома, выльется в грозный публичный турнир актеров. И что анализ игры двух трагиков, став центральной темой журнальной дискуссии времени, перерастет и в предмет для программных общественных схваток.

Сражение разразилось бурно, по подготовлялось заранее.

Еще в первом номере приложения в «Телескопу», объявленного на 1833 год и названного «Молва», среди других сообщений печаталось и письмо о театре из Петербурга. Оповестив, что «Молва» будет выходить трижды в неделю, по вторникам, четвергам и субботам, и стоить будет в Москве 45 рублей в год ассигнациями, а с пересылкой иногородним на 5 рублей больше, «Молва» предлагала широкий диапазон интересов. За рубрикой, посвященной «московским собраниям», полезность которых доказывалась соображениями, что «неизбежный шаг человека к образованности есть соединение в обществе», печаталась корреспонденция из сто-

лицы. Она была первой ласточкой, предварявшей намеченные весной гастроли.

Столичный знаток театра писал:

«Богатство нашей сцены составляют полдюжины романтических трагедий и десяток эффектных драм. В них господствуют Гг. Каратыгины, муж и жена. Отличный талант первого и образованная игра последней доставляют большие сборы здешнему театру».

Не нарушая спокойного и намеренно объективного тона, корреспондент поминает гастроли Щепкина и отмечает, что «отлично обдуманная игра Щепкина несравненно удовлетворительнее» Брянского в роли Фамусова. «Зато, — тут же он добавляет, — Чацкий (Каратыгин) и Репетиллов (Сосницкий) берут верх над московскими».

Проверить это сумеют уже в недалеком будущем москвичи. Как раз по соседству с разделом «парижских мод», подробно описывающих достоинства «атласных и бархатных рединготов, нарядных цветов: атласных — соломенного и лилового цвета, бархатных — зеленого, изумрудного и алой вишни», а также папоминающих, что «подбитые серым беличьим мехом, лиловые бархатные шубки прелестны», а «пелеринок совсем не пришивают», отдельно помещено сообщение:

«После великого поста намереваются побывать в Москве Гг. Каратыгины, муж и жена. . . Нет сомнений, что их приезд будет приятнейшей новостью для любителей русской сцены».

И москвичи с нетерпением и радушным гостеприимством готовятся к встрече с артистом, провозглашенным великим.

Не так настроены петербуржцы. Они вооружены скепсисом. Когда начнутся аналогичные письма о выступлениях в Петербурге Мочалова, их автор, воспевав эрудицию театралов столицы, папомнит, что эта «разборчивая и строгая публика. . . внимательная к талантам иноплеменным и даже благосклонная к своим, холодна и строга преимущественно к иногородним. . .» И объяснит это автор тем, что она, столичная публика, «привыкла давать им законы вкуса, а не принимать от них. . .»

«Законы вкуса» действительно не сходились. Но разделяла их не «разборчивость» публики — вряд ли Москва отстала, — не искусственное восприятие петербуржцев — им суждено было испытать на себе магическую власть чувства — и не дистанция в шесть сотен верст, по тем временам огромная, а жизненная позиция, исходный взгляд па искусство, мировоззрение критиков, выступающих со своей платформой. «Законы вкуса», как выражение этой платформы, порой проявлялись не только (а иногда и не столько, при всей ее остроте и насыщенности) в прямой полемике, но и

в деталях, в оброненных замечаниях, в случайных частных обмолвках.

Дмитрий Донской, выбранный для второго выхода в Петербурге,— первым был Жермани, и, по мнению критика, несмотря на признание Каратыгина в этой роли неподражаемым, Мочалов «не уронил роли»,— произвел сильное впечатление. Придирчивый критик, под псевдонимом Любитель театра, писал об этом:

«Следуя со вниманием за переживаниями его голоса, мы заметили, что он глубоко входил во все сокровенные изгибы своей роли».

Откинув сдержанность, характерную для него в других случаях, рецензент утверждает: «В сценах, где надобно выражать нежность, чувства, Мочалов, сколько мне известно, не только на русском, но и на иностранных театрах не имеет себе соперника». И рецензент отмечает его особенность. «Голос страсти у других актеров тяжелый, принужденный. . . у него полный огня, чистый и светлый льется прямо из сердца. . .» Тем неожиданней после этих признаний звучит сомнение: «Со всем тем для полного успеха в помянутой роли» — оказывается — «все сокровенные изгибы», постигнутые актером в роли, еще не давали гарантии полного успеха, — «недостает г. Мочалову высокого роста, каким мы привыкли видеть Донского в лице Каратыгина».

Еще рецензент заметил, что «ревностным приверженцам классицизма. . . угодно было бы и произношение стихов нараспев», что безусловно со стилем Мочалова не совпадало. И под конец недвусмысленно прояснялось, что именно в этом стиле наталкивалось на неприятие. Претензии были конкретны. Любитель театра сетовал на «слабо произнесенный последний стих» роли:

Языки! ведайте, велик Российский бог!

«По смыслу роли,— логично рассуждал критик,— нельзя конечно требовать громкой речи от изнуренного и покрытого ранами героя».

Казалось бы, в самом деле нельзя, и критик свидетельствовал законное здесь отсутствие «громкой речи», которая бы вступила в противоречие с естественностью. Но мера естественности, впрочем, понятие относительное, и критик нашел для своей меры прямое обоснование. «. . . В подобных местах,— написал он,— заключающих в себе основу патриотических чувств, для одушевления публики дозволяется даже и умирающему употреблять особое напряжение голоса. . .»

Актер не употребил его. Он вереп был чувству правды и огорчил тривиальностью благосклонного зрителя из столицы. Но он огорчал тривиальностью и своих земляков, некоторых московских критиков. Высокий критерий классической школы, которому соот-

ветствовал и в ролях романтического репертуара талантливый Каратыгин, не составлял привилегии Петербурга. Он не имел недостатка в московских приверженцах.

Всего полугодом позже тождественные упреки услышал Мочалов в Москве после роли Торквато Тассо.

Заметив, что драма Кукольника произведение оригинальное, хотя и «взято из действительной жизни певца Иерусалима», и что герой «существо столь дивное, облитое... с ног до головы лучами гения», автор статьи говорит, что «не так бы хотелось нам видеть его в двух последних актах... Г. Мочалов представлял здесь Тасса слишком односторонно, убитым своими страданиями и бедствиями до слишком прозаического изнеможения...» И рецензент поучал паставительно, что «поэт и в злополучнейшую эпоху своего существования должен был иметь светлые, высокие минуты, когда дух его... мог с презрением греметь цепями, обременявшими его скудельное тело...»

Эстетике двух рецензентов, хотя и живущих в различных столицах, нельзя было отказать в последовательности.

А между тем поднимала свой голос другая эстетика.

В искусстве как будто не происходит никаких сдвигов. Не разрушают театр землетрясения и не проносятся бури над сценой. Два знаменитых артиста на краткий срок обменялись подмостками, и только. Но что-то прорвалось, вскипело, полемика вышла за узкие берега театра, при том, что предметом спора остались два исполнителя,— всплыло еще третье имя, жены Каратыгина, тоже известной актрисы, но по касательной, заодно, дополнительный тезисом к главной теме.

Полемика обнажила взгляды. Противники остро точили перья, как штыки перед боем. Центральным полем сражения стала Москва, точнее даже московский журнал «Молва», приложение к «Телескопу».

Восьмого апреля «Молва» известила читателей «о прибытии г. Каратыгина с женою» и о том, что «сии знаменитые артисты пробудут здесь до 5 мая и подарят публику двенадцатью представлениями». Как будто специально подчеркивая приветливость встречи, «Молва» напечатала рядом, что накануне приезда артистов «в среду небо улыбнулось грязной, пасмурной Москве» и что святая неделя полна «веселого раздолья» народа. А через пять дней, тринадцатого апреля, уже началась публикация «Писем в Петербург», помещаемая под рубрикой «Русский театр».

Сам Каратыгин помедлил с выходом. Московскую публику он завоевывал постепенно, начав со спектаклей своей жены, Каратыгиной, актрисы, владеющей мастерством отделки, отчетливостью сценического рисунка и выверенной блистательной техно-

логией, заимствованной со знанием дела и прилежанием в Париже, у лучших звезд европейской сцены. Ее выступления, встреченные овацией, авансировали успехи мужу. Он выбрал для первого появления роль, словно выкроенную по его данным, Дмитрия Донского. И выбрал верно.

Слустя два дня рецензент «Молвы», избравший для подписи инициалы П. Щ., писал: «Никогда не видывал я артиста, счастливей созданного для сцены. . . этот колоссальный рост, эта торжественная, истинно царственная осанка, движения, соединяющие в себе изумительное величие с очаровательной стройностью. . .» Все то как раз, в чем отказывали Мочалову даже сочувствующие ему критики.

П. Щ. не скупился на похвалы гастролеру. Он даже «орган» актера, как принято было торжественно говорить о голосе, щедро назвал великим, тогда как поклонники Каратыгина признавали, что голос его негибок, гудит как труба, надтреснут и груб по тембру. Но П. Щ. обошел погрешности не случайно, он брал острый разгон на будущее. Заявка на объективность была рассчитанным стратегическим ходом перед сражением. Вступать в него следовало вооруженным, над головой гастролера слышен был гром победы.

Такой достоверный свидетель, как Щепкин, писал вскоре после начала гастролей Сосницкому: «Василий Андреевич Каратыгин своим высоким талантом Москву привел в восторг. Во все спектакли, в которые он играет, недостает мест. Наша старушка Москва умеет ценить!» Падкая на сенсации публика чуть не захлебывалась восторгом. Сенсация заключалась и в новизне для Москвы артиста, и в громкости его славы, и в том, что играл он все роли Мочалова, и в том, что мочаловцы попытались устроить обструкцию, за которую их пристыдил публично сам же Мочалов, успевший увидеть один спектакль до своего отъезда, и в том, наконец, что теперь Мочалов играет на петербургской сцене и там утверждает единолично знамя московской школы.

Но все это возбуждение было декоративным. За декорацией затаились на время и истинные противоречия. Они ждали выхода. В своем третьем «Письме в Петербург» П. Щ., выражающий явно взгляды издателя «Телескопа» Надеждина и совпадающий с ним по стилю, слегка намекает на нарастающее в нем несогласие. Он пишет, что видел уже Каратыгина «в трех ролях: Дмитрия, Фердинанда и Игрока», но вместо анализа признается: «. . .однако у меня все еще недостает смелости на столь знаменитого артиста. . . Сегодня он играет Гамлета. . .»

Недостает смелости — признается автор. Но для чего же, как не для спора, с которым он пока медлит? По существу же, спор

начат этим признанием, обещан, во всяком случае, и автору остается только исполнить свое обещание, хотя он предвидит опасность.

В последующем за этим письме он пишет:

«Гамлет сыгран... слово дано... что делать?.. Верно переходишь через Рубикон...» И раньше, чем кинуться в воду, предупреждает читателя, «что появление Г. Каратыгина произвело у нас необычайное волнение, какого не запомнят со времени спора о заразительности и незаразительности холеры». И тут наступает пора признать смелому критику, что «публика разделалась на партии... одни считают, что Тальма мог бы поучиться у русского трагика...» — речь идет, разумеется, о Каратыгине. Другие же «сравнивают его и Мочалова меньшого» — то есть Платона Мочалова, дебют которого посчитали бездарной пародией на великого старшего брата и который с грехом пополам подвизается в Нижегородском театре.

Действительно, Рубикон перейден и борьба объявлена, теперь можно добраться до сути.

Пора сказать о Донском, что «артист находится между двумя опасностями — оглушить или усыпить зрителей», и заявить, что игра в Фердинанде «ни разу не увлекла меня, не взволновала, не проникла до глубины сердца», при том, что замечены и «пластическая обработка», и «живописная выразительность». И поясняя, что все содержание «Гамлета» сводится у актера к довольно плоской интриге борьбы за престол, прийти к итогу: «Мое мнение прямое, душевное, что Г. Каратыгин отличный художник, делающий честь русской сцене. Он овладел мастерски паружною, лепною частью своего искусства, но еще не нашел ключа к сокровенному святилищу сердца».

П. Щ. возражает настойчиво против излюбленных Каратыгиным средств нажима, излишества трюков, иллюстративности, излишних ненатуральность и выделанность.

У оппонентов П. Щ., а их множество, другие требования.

По собственному определению П. Щ., после критики Каратыгина на него «поднялась грозная буря». Активный противник П. Щ., то есть самой либеральной «Молвы» и ее издателя, профессор Московского университета влиятельный Шевырев опровергает П. Щ. в основных пунктах. Напоминая о том, что актер по профессии лицедей, он восклицает: «Как важно это самоубийство личности в актере вообще!» И, развивая в подробностях эту идею необходимости самоубийства личности на сцене, тем паче в трагедии, делает обобщающий вывод: «Это есть первое неизбежное условие, без которого нет идеальности в представлении, нет очарования».



В чем кроется недостаток очарования нынешнего сценического искусства, профессору Шевыреву вообще понятно. «Одна из причин, почему высшее общество наше не ездит в Русский театр, есть та, что чувство приличия и благородства, ему воспитанием и жизнью усвоенное, беспрестанно оскорбляется манерами многих наших актеров».

Его, Шевырева, и высшее общество, от чьего имени он решительно берет слово, покидают в исполнении на московской сцене «грубость», «излишняя простота» и недостаток «приличия». Другое дело, столичный артист, образец приличия. Вот гастролер, восхищается Шевырев, «покорил свой высокий рост стройным, изящным движениям. . . изваял себя во всевозможные пластические положения». И дальше, уже не заботясь о подзащитном, «усвоившем чувство приличия» и потому отвечающем нормам искусства, Шевырев весь свой пыл обрушивает на актера-плебея, на «дикий талант», несовместный с гармонией и диктатом правил и желаемой идеальностью представления.

Себя самого представитель высшего общества и изящных манер в выражениях не стесняет. Приличий, коих так не хватает ему на сцене, в полемике он не придерживается. Он жалуется с издевкой.

«Выходит граф Н. Н. Он беспрестанно пожимает плечами, бьет себя рукою по бедрам, кобенится. . .»

Поиздевавшись над невоспитанным графом в одной комедии и невоспитанным князем в другой, Шевырев продолжает: «Вот вам трагедия, выходит царь — все то же». И призывает читателя разделить его ужас: «Согласитесь, однако, что сходство царя с прежним еще страннее».

И в графе Н. Н., и в князе, который, как граф, «кобенится», и в очень похожем на них герое трагедии профессор имеет в виду одного артиста, Мочалова. Ведь только недавно в статье, посвященной трагедии «Антони» Александра Дюма, игранный в бенефис Мочалова, уже возмущались и тем, как он «хлопал себя по бедрам» и как вообще «вел себя в обществе, при дамах высшего тона». Трагедия эта, правда, не повторилась. Ее представление сочтено было неприличным, коль скоро «пиеса эта принадлежит к числу тех странностей, которые общество соглашается видеть безропотно. . . но о которых говорить публично считается оскорблением нравов. . .» Особенно покорибил блюстителей нравов финал спектакля, где Антони, незаконный сын, отщепенец общества, восстав против ханжеской нравственности, убивает возлюбленную ради того, чтоб восстановить репутацию ее в глазах мужа.

— Она мне противилась. . . и я. . . умертвил ее. . .

Играл он, должно быть, сильно, недаром он произвел неизгладимое впечатление на мальчика Аполлона Григорьева, будущего поэта и критика, верного трубадура Мочалова. Он, по словам рецензента, «прошибал диким пламенем». Но «вся игра его,— говорилось рядом,— была нестерпима». И рецензент, предвещая сентенции Шевырева, настаивал, что оно, искусство, тогда остается искусством, когда «представляет истину достолюбезною, облакает благолепием ее суровую наготу. . .»

Единомышленников у Шевырева хватало. Известный профессор словесности, он проповедовал «светскость» искусства и тонкими способами отстаивал необходимость и пользу благопамерности в искусстве. Он сам не только составил «Теоретический курс истории поэзии», но и грешил стихами. Стихи, без прикрытия светскости, посвящались таким событиям, как приезды в Москву Николая I. Влияние Шевырев завоевывал и эрудицией и чутьем к климату в государстве. Цветы красноречия он расточал и печатно и устно, приверженцев у него было много, особенно в высших сферах. Он обращался к избранному читателю.

«Партер частью не знаток искусства, частью же слишком добр»,— пояснял профессор. Один из его сторонников пошел еще дальше в презрении к зрителям, «кои едят калачи с медом в райке». На эту высокомерную формулировку П. Щ. отвечает негодованием, вызывая новый приток протестов. Дискуссия распаляется. Издатель «Молвы» не находит другого выхода, как объяснить от себя читателям: «Замечания Г. П. Щ. на игру петербургских артистов произвели такое движение между московскими литераторами, что редакция «Молвы», по тесноте ристалища, не может доставить возможности всем являющимся вителям броситься в кипящую схватку».

И схватка на время ослабевает, чтоб с новым азартом вспыхнуть в очередной приезд Каратыгина через два года. Тогда на арену борьбы впервые вступит еще молодой, мало известный критик Белинский и сразу придаст театральным боям масштаб эпохальный. Пока же издатель «Молвы» старается сгладить следы ранений. Он объективно печатает информацию, где сообщает, что «в прошлую среду. . . некоторые литераторы и другие любители театра, желая изъявить свое уважение к высокому дарованию В. А. Каратыгина, давали в честь его обед». Московское хлебосошество, конечно, не изменило, обед проходил на высоком уровне.

Затем, подводя предварительные итоги дискуссии, редакция привлекает внимание к особой «любезной вежливости», с которой она велась, оценивая ее не как «прежний кулачный бой», случившийся на журнальных страницах, но как достойный «рыцар-

ский карусель в полном смысле...» А дальше, на месте, которое отводилось скрещенным мнениям критиков, возникает опять подробное, тщательное в деталях и безусловно полезное наставление модницам, из коего явствует, что «гладкий корсаж» теперь надлежит обшивать «узеньким плешешком из стекляруса... такой же вишок из стекляруса следует быть положен на лбу... и завязываться на боку», а также рекомендуется «редингот белый креповый, подбитый розовым газом Донна Мария», и к нему «маленький блондовый чепчик с розами наперед».

Полемика о театре смеяется новой полемикой об истории, так как полемика вообще в моде, и Полевой спорит с Устряловым. «Кипящая схватка» охладевает. Все возвращается на круги своя.

А в Петербурге Мочалов живет вне схватки.

Огодить, как нарочно, он угодил в эти белые ночи.

Опять закружил его странный дразнящий хаос смещенного времени. Опять подкралась к нему бессонница. Опять, как положено ей, ужаливала его «Пчела», верная Каратыгину, и писал в своем дневнике с апломбом ничтожный чиновник и неудавшийся лицедей-любитель Александр Иванович Храповицкий: «Что сказать про Мочалова? Гадок, мерзок, никуда не годится...» Вот, как все просто!

Но этого он не знал. «Пчелу», по позиции близкую Храповицкому, но не столь откровенную по причинам публичности, требующей оглядки, он почти не читал. Отчасти из инстинктивной предосторожности, отчасти, и даже больше, из суеверия. К тому же и любопытства недоставало — несла куда-то безостановочно волна непробудных, неутешающих, скучных соблазнов. И непонятный, чужой ему город обрушивал бред томительных искушений.

При всей очевидной измученности, сквозь неприкаянность белых ночей он доносил сжигавший его пожар со сцены.

Спектакли освобождали, спектакли были его спасением. Он слышал ответный удар сотен пульсов. Закрытая душа зала на этот раз пробудилась. Он чувствовал это.

Спектакли вызвали разный отклик у петербуржцев.

Враждебная «Северная пчела» была последовательна.

Таланты по большей части ее раздражали, посредственности ею превозносились. Они обладали одной добродетелью: не вторгались в запретные сферы и выполняли «чего прикажете», что делала и сама «Пчела» с рвением, иногда чрезмерным. «Молва», воевавшая с ней на своих страницах, писала: «Едва ли один из десятка отличных авторов избежал нападений от критиков-самозванцев», которым готовно давал трибуну Булгарин.

Безвкусная, но отнюдь не безвредная травля Пушкина, например, дошла до пределов, которые покоробили даже высоких врагов поэта. Булгарину посоветовали, конечно, без организационных выводов, быть наперед осмотрительнее и аккуратней.

Его театральные взгляды, как, впрочем, и остальные, покоились на прислужничестве начальству и угождении всем, кто пользовался начальственным покровительством. Мещанский, слащавый до приторности литературный стиль журнала нисколько не исключал самой резкой реакционной агрессии и сочетался с ядом, игриво обыгранным в самом названии. Свои театральные идеалы «Пчела» выражала с отчетливостью почти наивной.

Могла ли она согласиться с бунтарским мочаловским пафосом в Шиллере, если писала, что «г. Каратыгин вполне удовлетворяет самого взыскательного и просвещенного зрителя»? Чем именно должен быть удовлетворен зритель, «Пчела» поясняла с декларативностью, не оставляющей никаких сомнений в ее идейной и эстетической устремленности. С умильностью и благоговением писала она после «Разбойников» о Каратыгине: «Сердце смягчается, и слезы невольно навертываются, когда Карл Моор, восхищаясь прелестями природы, чувствует всю гнусность своего положения в благоустроенном мире. . .»

В «благоустроенном мире» и впрямь бунтовать было не из-за чего. И Каратыгин, оставив в покое мир, который и до него был благоустроен, воздействовал всем великопешим средств, существующих в арсенале актера. «Движения его были изумительно величественны и вместе очаровательно прелестны. Как он опирался на саблю! Как владел пистолетом!» Еще один покоренный зритель заметил, что кинжалом артист взмахивает «с каким-то непонятным вывертом», что тоже прекрасно, и ураган необъятной силы, роняя его на колени, потом «продолжает толкать его, уже в этом положении, через всю сцену, как будто человек катится по рельсам». И зрителя восхищает чудесная «сила мускулов» исполнителя. Варьирует эту силу мускулов Каратыгин и в Фердинанде.

Немецкая актриса Бауэр, приехавшая в Россию и отдававшая должное Каратыгину, свидетельствовала: «Я действительно опасалась, что гофмаршал Кальб будет раздавлен как муха неистовым Фердинандом: он хохотал дико и до мозга костей потрясающим смехом. . .». Хотя Каратыгин и «перешел чувство меры», что замечает его коллега, ее захватывает высокое мастерство исполнения.

«Все это было сделано мастерски, прекрасно», — готов подтвердить похвалу профессиональной немецкой актрисы и строгий московский судья Каратыгина П. Щ. Но он заключает ком-

илиментарный отзыв вопросом, который содержит коварный ответ заранее: «Но нужно ли было это делать?»

Центральной проблемой спора надолго становится это вещее и простое «но нужно ли?».

Действительно, что же нужно на сцене? Самоубийство личности, как требует Шевырев, или личность? Величественные движения, импонирующие у Каратыгина, или излишняя простота Мочалова? Отличная выделка, что тоже важно в искусстве, или острое проникновение в глубь души?

Спор об актерах касался не технологии, спор выдвинула история. Театр был перекрестком мнений, где сталкивались вопросы жизни. С журнальных страниц спор шагнул в жизнь, а содержание жизни питало бои в печати. Театр стал точкой отсчета взглядов, духовным барометром времени.

Еще за пять лет до дискуссии, после первых гастролей Мочалова в Петербурге, Аксаков писал с пронзительностью: «Живо чувствую теперь, как должен был не понравиться петербургской публике наш москвич Мочалов, который в трагедиях не поет, не декламирует, но даже не читает, а говорит». И обращаясь к разбору игры Каратыгина, «сотворенного для первых ролей героев», задумчиво спрашивает: «...чем должен был показаться Мочалов: человек среднего роста, без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом...», — должно быть, определение «небольшой голос», противоречащее едва ли не всем свидетельствам, пришло по контрасту с «громкозвучным органом» соперника. Но «небольшой голос» понадобился и для понятия, выделенного курсивом, — «и говорящий, как и все люди...»

Простой разговор на сцене был даже не редкостью, но явлением уникальным. Герой, говорящий в трагедии, «как все люди», должен был вызвать недоумение. Недаром Аксаков заметил и высказал с осторожностью, свойственной его тону, что «натуральность игры г. Мочалова казалась иногда впадающей в излишнюю простоту (тривиальность)», но сделал при этом важнейшую оговорку: «причину сему, нам кажется, напыщенный тон других действующих лиц...»

За пятилетие не исчез ни «напыщенный тон других», ни его почитатели. Но уже в Петербурге, не только в Москве, оказались приверженцы перемепы стиля. В письме из столицы Любитель театра высказывался о Фердинанде: «Действие органа его голоса удивительное; все бесконечные и разнообразные наклонения одного легко и долго удерживаются в памяти... все они согласованы с внутренними движениями души, составляющей главную стихию его таланта...» И еще признавался тогда же: «Перемены,

переходы от исступления к жалости, вопли, вызывающиеся прямо от сердца, терзали душу. . .»

Значение этих признаний, на фоне, скорей, неблагоприятной столичной критики, особенно было важно в связи с обобщенными мыслями автора о театре. Он утверждает, что для «новой трагедии, исключительно предназначенной для изображения духовной природы, душа составляет первую стихию действия». Мочалов же, по его мнению, «предложил целию для себя действовать посредством зрения и слуха на душу».

У Каратыгина были другие цели.

Настроенный крайне критично к искусству Мочалова, Станкевич аттестовал Каратыгина в своих письмах к Неверову очень четко: «Гримасничает, делает фарсы, ревет, но все-таки он с редким талантом». В другом письме 1833 года, решая, должно быть, по-своему те же вопросы о соотношении действия и души в трагедии, он возвращается к теме о Каратыгине и снова пишет, что «он имеет редкие достоинства, но неидеальность его в комнате ручается за неидеальность на сцене».

На этом Станкевич не останавливается. От тонкого наблюдения он переходит уже к обобщению в «благодетельной сфере» искусства и тут точной фразой парирует все удары заносчивых рыцарей лицедейства. Он, размышляя о Каратыгине, делает вывод, что тот «весьма хороший актер, но далек от художника, точно так, как многие из наших хороших стихотворцев не заслуживают вполне имени поэтов».

Мочалов не более идеален в глазах Станкевича. Он и «дизграциозен» и просто дурен местами. Но все же в число сценических стихотворцев Станкевич Мочалова не включает. Судьба действительно отвела ему место среди поэтов.

Он беззащитен под перекрестным огнем разноречивых мнений, а иногда и враждебных выстрелов. Порой его покидает мужество.

Апологеты «величественных движений» находят его слишком близким природе. Поклонникам идеального не хватает в нем «тонких средств». Одни требуют только правды, другие считают, что правда еще не искусство. Одни обвиняют его в слишком резкой сгущенности колорита, другие, напротив, в приверженности натуре и тривиальности. То сожалеют о том, что репертуар его тесен, то жалуются, что он играет все без разбора, что попадется.

О нем сокрушаются, когда он пролагает пути в неведомое, и хвалят за повторения, за знакомые всем «мочаловские минуты». Один пишет, что слишком много порывов, другой негодует, что «никакой мимики». Простой разговор на сцене, который оцени-

пают как подвиг, дает основания для обвинений в пигмействе. Под категории он решительно не подходит, он остается сам по себе, отдельно. Божественный дар подравнивают, муштруют, третируют.

Он слишком велик, чтоб поддаться. Тогда от него отрекаются.

Спустя два года, когда в этот мир раскаленных страстей вступает Белинский, к Мочалову охлаждаевают. Он представляется многим бесплодным вчерашним днем, миновавшим прошлым.

На самом деле он только готовится к главному. В однообразии жизни он смутно улавливает звон колокола.

Но до того еще предстоит выйти из плена инерции.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Нет! я не уступлю ему, пока я жив!

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Его популярность была огромна. Ей воздавали должное.

Давно уже его имя, равно как и имя Щепкина, печаталось с красной строки в афишах. Его появление всякий раз встречалось рукоплесканиями, и после спектакля у входа его поджидали толпы поклонников. Любой бенефициант добивался его участия в бенефисе, оно гарантировало весомые сборы в кассе, а он никогда не отказывался помочь товарищу.

Его поездки в провинцию оживляли жизнь общества и, оставляя незатухающий след в сознании, формировали порой эстетическое и, больше того, общественное мировоззрение. Ему удалось, несмотря на сопротивление чопорной публики, растопить неподатливый петербургский зал, и в стае столичных противников, а их было много, гастролью его порождали смятение. В Москве поклонялись ему почти что религиозно. При этом ни с чьим искусством, пожалуй, не спорили так остервенело и никого из актеров не отвергали их оппоненты с такой очевидной яростью. Дирекция втайне стояла на стороне нападавших и исподволь помогала атакам. Совсем не всегда он и сам давал материал защите, зато он бесцельно вооружал аргументами обвинителей. Он разрушал всю систему порядка, налаженного начальством, бюрократический механизм платил ему неприятием.

Публичное по природе искусство театра в его времена было самым публичным. Его влияние на умы несло в себе опасность.

В конце ноября 1833 года «Молва» сообщала своим читателям «приятную новость. Комедия «Горе от ума», давно обещанная и с таким нетерпением ожидаемая, на днях выйдет в свет». И выйдет не как-нибудь, но «на лучшей веленовой бумаге, прекрасным шрифтом».

Ни самый прекрасный шрифт, ни веленовая бумага, однако, не могут восполнить сокращения в тексте, которые не только уродовали стихи до неузнаваемости, но и меняли само содержание. Комедия, изданная впервые, вышла в свет, искаленная цензурой. Число экземпляров ее не составило даже тысячи. А зал Большого театра вмещал две тысячи зрителей ежедневно. Текст Чацкого, вычеркнутый усердными цензорами, актер был способен передавать вздохом, паузой, выразительным многоточием и цезурой, особенной звуковой окраской. Зияющие пробелы и пропуски



он восполнял в монологах внутренним содержанием. Тираж лучших пьес и стихов величайших его современников значительно уступал числу зрителей на одном представлении. «Тираж» выступлений Мочалова в его эпоху был самым массовым.

Масштабом аудитории определялась и мера контроля. Контроль усиливался. События этому помогали.

Одним из таких событий, имевших прямую связь с театральной жизнью и потому послуживших наглядным уроком, была драматическая история Полевого. Издатель «Московского телеграфа», один из блестящих и деятельных умов России, талаптливым журналист Николай Полевой внезапно вызван был в III Отделение. За резкий критический отзыв о монархической псевдопатриотической пьесе Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», опубликованной в третьей книжке журнала за 1834 год, журнал был закрыт. Суровость кары ошеломила. Ей вслед родилась и мигом всех облетела язвительно-грустная эпиграмма:

«Рука отчества» три дела совершила:  
Отечество спасла,  
Ход автору дала  
И Полевого погубила.

Короткие строчки исчерпывали фактическую суть дела, но не могли исчерпать последствий, для Полевого трагических. Белинский недаром назвал «Телеграф» для тех лет «лучшим журналом в России». Журнал и его издатель действительно расчищали дорогу прогрессу. Все новое в жизни общества и в искусстве тотчас находило отклик в журнале, а сам Полевой назван был современниками «телеграфом идей». Но все это длилось лишь до поры, пока «лучший журнал» не уличили в бестактности. Журнал осмеял за трескучее раболепие и угодливость пьесу, которой на петербургском театре изволил рукоплескать сам государь император. Крылатая формула Полевого «квасной патриотизм» обошлась ее автору непомерно дорого. Он был лишен не только печатной трибуны — журнала, но и опоры нравственной и точки для приложения прежних идей. Для него начиналась мучительная пора метаний, отчаянных поисков воскрешения и переходов от истерических рецидивов свободомыслия к униженным извинениям. Как позже сказал о нем Герцен, он «в пять дней стал верноподданным». На самом деле его верноподданничество было зыбким.

Журнал его слыл либеральным и проявлял лояльность к Мочалову. Крутая мера, упавшая как снег на голову, дала свои результаты. Поборники крутых мер воспряли. Почти тотчас же, в том же 1834 году последовало театрам распоряжение: «По всеподданнейшему докладу моему о мерах наказания служителей обеих театральных дирекций и музыкантов... за нетрезвую

жизнь и дурное поведение, буде они окажутся неблагонадежными и к военной службе не способны, отдавать в арестантские роты. . .» Распоряжение подписал сам министр двора его императорского величества. По тону оно вполне соответствовало недавней официальной угрозе Мочалову. В тот год, правда, после активных хлопот и ходатайств Щепкина, министр двора пытался войти с «всеподданнейшим докладом о даровании Театральным артистам прав почетного гражданства». Но доклад принят не был. Сенат, «почитая неудобным присвоить артистам, во время служения их на публичных театрах, звание почетных граждан, положил дозволить сим артистам, по увольнении их уже от служения театрального, приобретать гражданство личное или потомственное наравне с другими».

Мочалов служил на публичном театре и правами почетных граждан пока не пользовался. Конечно, отдать в арестантские роты актера, уже называемого великим, никто б не решился, но неблагонадежность, соединенная с «дурным поведением» и «нетрезвой жизнью», требовала вмешательства.

Запугивания и штрафы не действовали. Держа его в напряжении, начальство одновременно старалось ослабить могущество его власти. Дирекция действовала упорно, но осмотрительно. Она шла к своей цели не без успеха.

Как все в театре, борьба начиналась с репертуара. Его постоянный репертуар понемногу теснили. Любимые старые роли он играет не часто, а новые вряд ли способствуют его славе. Для бенефиса Надежды Репиной ставится пьеса Дюканжа «Шестнадцать лет, или Зажигатели», «драма с музыкой в четырех действиях и пяти отделениях». Сама бенефициантка в ней не играет, она ограничивается выгодным для нее водевилем «Волшебная сказка». Мочалову достается «поистине мелодрама из мелодрам», как пишут о ней в рецензии. Статья утверждает, что «в пьесе нет ничего, кроме театральных картин для глаз, мелодраматических выходов для уха. . . но никаких идей для ума» и «никакого определенного впечатления для сердца. . .» К немногим удачам спектакля относят дебют 16-летнего воспитанника Самарина в роли Феликса. Об исполнителе главной роли барона де Сен-Валя сказано кратко и иронично, что «г. Мочалов был в мундире параспашку. . . этого уже довольно! . . известно, каков бывает он в этом costume. . .» И отпуская на волю свое остроумие, рецензент добавляет: «только заметим, что на сей раз он украсил игру своим новым жестом», а именно, «беспрестанным выниманьем платка из бокового кармана». Посетовав дальше, что «более сказать нечего о живых исполнителях пьесы», автор статьи хвалит «мертвую часть спектакля». Народ, переполнивший зал, мог порадо-

ваться, помимо «обворожительности бенефициантки», еще «механике нового машиниста г. Пино, отлично устроившего пожар, пролом и прочие эффекты», тем более сильные, что пламя, на этот раз «не рисованное, а настоящее, пробилось сквозь крышу».

Естественно, если в пьесе, не содержащей совсем «никаких идей для ума» или «впечатлений для сердца», актер уступал победу пробившемуся сквозь крышу пламени.

Затем он опять играл в бенефисном спектакле, на этот раз в пользу актера Лобанова, ремесленную поделку «Один год, или Жепитьба по любви» французского автора Франсуа Ансело, названного презрительно на своей родине театральным подрядчиком. Рецензент написал только, что «исполнение было не таково, чтобы поддерживать» пьесу, увы, не заслуживающую поддержки. Еще он добавил, не упустив близлежащую игру слов, что «живые картины, коими были заключены все три акта затейливым драматургом, были мертвы», кроме, впрочем, последней, «выдержанной весьма хорошо Мочаловым и Львовой-Синецкой. . .»

Неудивительно, что на фоне хронически «мертвых» живых картин и «пробившегося сквозь крышу пламени», ставшего главным героем спектакля, манит и пленяет воображение образ Торквато Тассо. Хотя «весь состав» этой пьесы, по замечанию очень подробного рецензента, «несет на себе очевидные признаки умышленного стремления производить сценические эффекты», роль все же поэта и не лишена содержания. Пусть даже «два резко изображенных женских характера занимают столько места, что сам Тассо иногда исчезает», его материал драматичен и полон экспрессии. И даже придирчивый критик считает обязанностью сказать, что «г. Мочалов, к коему никто не обвинит нас в пристрастии, доказал своей ролью, что богатые дары, коими снабдила его природа, не оскудели», напротив, «истинное одушевление поэта пропикало все его движения. . .»

За похвалой следовали оговорки, достаточные, чтобы не заподозрить в пристрастии к господину Мочалову. Но самым горьким был комплимент, сделанный автором между прочим, похода. «Мы давно не видали его таким прекрасным», — сказал об актере критик. Едва ли он полагал, что коснулся уже не произведения Кукольника, но реальной внутритеатральной драмы. «Прекрасным» актера не видели, потому что не видели сколько-нибудь «прекрасной» роли.

Спектакль не удержался на сцене. Зрителям он был скучен.

По наблюдению критика, публика пребывала в сплошной «летаргической дремоте», от коей ее пробуждало вдруг «громко вскрикнутое слово» или внезапный «размашистый жест» актера. Для пачинавшего драматурга Нестора Кукольника еще не па-

стала пора владычества. Ему не хватало высокой поддержки, оказанной следующим его пьесам. Природное чувство сцены и пыл, о котором Пушкин сказал с беспощадной точностью, что «в нем жар не поэзии, а лихорадка», Кукольник целиком вскоре поставил на службу известной формуле: «православие, самодержавие и народность». Воинствующий монархизм, легко сменив романтические искажения юности, списал ему покровительство в высших сферах. Карьера его была сделана быстро и прочно. Он поделил с Каратыгиным славу опоры придворных муз.

Но «Тассо» написан был раньше, до этого превращения. В наивной и искренней экзальтации пьесы Мочалов расслышал живые ноты. Тем было больней убедиться, что пьеса стоит между ним и зрителем и «истинное одушевление», минутами сея бурю, во все остальное время спектакля не вызывает отклика. Трагическая судьба поэта, затопленная туманной рекой красноречия Кукольника, воспринималась абстрактно, и он был бессилён преодолеть расстояние, отделяющее его от зала.

Лишь отзвук роли прошелся по строчкам наивных стихов актера. Он посвятил их памяти сыгранного героя. Стихи он назвал «Торквато в больнице Анны».

Я видел и землю, и ясное небо,  
И родины ветер обвеял меня;  
И с тайным приветом летел ко мне воздух  
Родного Сорренто — с родной стороны!

.....  
Прости, о земля, о кладбище умерших,  
Простите, о стены, могила Торквато!  
Уже угасает светильник миров,  
И с ним вечереет последний мой день!  
Завтра, быть может, отворят темницу  
И узрят лишь Тасса безжизненный труп!..  
Умру — все исчезнет! И горе, и стоны,  
И страсти навеки исчезнут в груди!  
Земли оставляю мечты, ожиданья...  
Умру! Но в последний мой час роковой —  
О, Д'Эсте! О, Д'Эсте!..

Стихотворение так же печально, как судьба Тассо. И так же безлично, как роль его в драме Кукольника.

Стихотворение было ничем не похоже на песенные, народно-лирические мелодии, которые сочинял обычно Мочалов и в грустный час одиночества доверял бумаге. Писал он их где придется, на первых попавших под руку листках, и большинство без следа затерялось. Но это, оставшееся среди немногих, наивно отсвечивало чужой стилистикой. Упоминание Леоноры Д'Эсте в финале, трагически неосуществленной любви Торквато, которую, кстати, в спектакле играла Львова-Синецкая, бессильно было придать

стихам предметность. Условность словесного материала, при всей очевидной правдивости настроения, была только продолжением абстракции Кукольника. Стихотворение вылилось в эпитафию к роли. И может быть, в эпитафию к так и не состоявшемуся роману Мочалова.

А лучших ролей еще долго не было.

Он вынужден был мириться, хотя все внутри него клочкотало.

В свой бенефис, 18 января 1835 года, он взял для себя «Ричарда III», тяжеловесно переведенную петербургским артистом Брянским трагедию. В афише она фигурировала под длинным названием «трагической хроники по Шекспиру „Жизнь и смерть Ричарда III“».

Когда он читал трагедию, в нем ожили почему-то тяжкие дни войны, пережитые в детстве. Фантазия заново воскресила дороги горя, томительный бред несчастья, униженности, нависшей опасности. Он оказался тогда со своими одной из жертв, песчинкой большой разрухи, а Ричард был разрушителем, сеятелем войны и горя. Но сея, он пожинал бурю, он все равно нес в себе трагедию и самого его обнимало пламя. Он был обречен на гибель, его хромоногий Ричард, но призван был до того губить, и с адским пожаром внутри исполнял долг призвания. Ему было все позволено, коль скоро он всех превышал по духу и всем обделен был в неверной действительности. Какая-то адская сила вселилась в него и требовала все время действий, еще и еще, до последней минуты. Он жег, потому что так требовал затесавшийся рядом дьявол, но и сгорал на огне мучений.

Мочалов еще ослеплен был ролью, таившей бездны пространства, он шел к ним ощупью, но и познал удивительный миг прозрений. В каких-то сценах Шекспир открыл ему свои тайны.

На утро после второго спектакля Станкевич, непримиримо строгий к артисту, писал Неверову: «Вчера здесь играли «Ричарда III». Все шло довольно скучно, но вот пятое действие: ночь покрывает сцену, хромой Ричард в пестрой ставке борется с совестью. Мочалов становится хорош; восклицание «и нет существа, которое бы меня любило!» потрясает невольно. Он уснул, ставка распахнулась... являются тени и грозными порицаниями тревожат сон злодея-несчастливца».

Как часто встречал он в других и в себе тоже этот странный союз злодея и несчастливца. Злодеем он не был, ни в коем случае, но зло шло с ним рядом, бок о бок, и скольким, невольно конечно, он приносил несчастье. И первой своей любви, бросившей позже мужа и не нашедшей покоя до ранней смерти; и Пелагее Петровой, оставшейся ему верной, и незаконной их дочке Дуне.

А несчастливцев, тот вовсе не расставался с ним, хотя был дарован ему восторг творчества. И грозные порицания совести, терзавшие его Ричарда, преследовали и сны Мочалова. Он и его герой понимали друг друга. Недаром писал Станкевич: «Как верится в бытие этого воздушного мира. . . Какою жизнью веет оттуда! Но минута — и ставка запахнулась».

Ушло откровение исполнителя, и следом растаяло наваждение зрителя. И оставались «опять мука и скверные актеры».

Да, неведомо как ускользал Ричард. Мелькнувшая близость с ним вновь оборачивалась недосыгаемостью. Хотя даже в этом первоначальном виде, со «скверными» до отчаяния партнерами, с «гусиным шагом» ступающим Боккингом, с Клеренсом, видимо «протрезвляемым до того сутки», и с леди Анной, фигурой «для жены портного из Гоголевской „Шинели“», с ужасными декорациями, подобранными как будто нарочно и столько же связанными со старой Англией, сколько с «Флоренцией или Пекином», со всем этим безобразным кощунством, позднее так остро высмеянным Аполлоном Григорьевым, — шекспировский Ричард был Мочалову дорог. Он был исключением, выпавшим среди будней, светильником и надеждой.

При всей вопиющей захламленности спектакля, дремучести перевода и неосвоенности характера, дьявольски сложного, уже все равно в этой первой, пока полузрочей редакции роли мелькнуло ее значение, ее неисчерпанные могучие недра. Но времени углубиться в них, прорыть к ним тропинку не было. В сезоне «Ричарда» повторили всего два раза.

Позднее он укрепился в репертуаре Мочалова, был им «доигран», хотя не сменились ни «бланжево-полинялый» костюм героя, так ужаснувший его очевидцев, ни безобразные декорации, ни даже чудовищное, почти пародийное окружение.

Мочаловские спектакли вообще обставлялись небрежно, на скорую руку, иной раз рухлядью. Затраты, так щедро производимые из казны дирекцией для придания блеска их фаворитам, на первом актере театра всегда экономились. Мочалов в числе фаворитов не был и не умел хлопотать, как другие, об обстановке своих спектаклей. Он ничего не хотел просить для себя. Ему унижительны были любые просьбы, не говоря уже о заискивании. Без самой пастойчивой крайности он и вообще избегал обращений в дирекцию. Его самолюбие легче мирилось с убожеством обстановки на сцене, чем с суетой и устройством каких-то дел в административных инстанциях. Он презирал их и не скрывал своего презрения. Его, соответственно, по любому поводу ущемляли. Но часто он, поглощенный ролью, пренебрегал обстановкой, а то и не замечал ее. Его беспокоило существование его дела, роли.

А роли ему назначали, и он, иногда привлеченный одним мотивом, ему что-то говорящим, а для других до него скрытым, а иногда бунтуя и навлекая на себя гнев начальства, сопротивляясь и негодуя, играл их все же. Играл в приказном порядке и потому еще, что ему надо было играть, он был актером и должен был выходить на сцену.

Когда-то, совсем в ранней юности, в нем жил азарт протеста.

Он мог из сопротивления Шаховскому, или скучнейшей пьесе, или тому и другому вместе, восстановить вопреки общей логике вычеркнутый из роли при постановке длиннющий, на семь страниц монолог, почитавшийся неудобопроизносимым. Он мог так прочесть его, чтобы и зрители, и партнеры, и сам не терпящий актерского самовольства придирчивый Шаховской не заметили глупых длиннот текста и покорились его напряженному, нервному ритму. Своим темпераментом удавалось ему вдохнуть жизнь в пустое творение, риторику и трескотню он способен был одушевить искренностью подъема.

Нет, не угас вовсе за эти годы неистовый темперамент, насколько не улеглись страсти и не остыл вулкан вдохновения. Сменился только восторг бытия на сцене потребностью в полноте жизни; источником вдохновения стала идея и общезначимость чувства.

Ни в прежних декоративных ролях своей юности, ни в ловко состряпанных мелодрамах с ужасами, убийствами и неистовыми страстями, ни в ложногражданственных, монументальных творениях, где исторический персонаж кое-как прикрывал откровенную лесть режиму, ему сказать было нечего. Когда уступал рассудок, жестоко восставала природа.

Не то чтобы он противостоял режиму или конфликтовал с государственными установлениями,— он не вникал в политику. Он вместе со всеми труппами, драматической, оперной и балетной, и театральной школой стоял на сцене, и в первом ее ряду, в тот вечер, когда, как писали в хронике, «наконец Большой Петровский театр был свидетелем великолепного и трогательного зрелища, торжества благоговейной любви народа русского к царю русскому». В тот вечер впервые исполнен был новый гимн композитора Львова на переделанные Жуковским стихи, «коих отличное достоинство простота и краткость».

Действительно, проще уже было некуда.

Боже, царя храни!  
Сильный, державный,  
Царствуй на славу нам,  
Царствуй на страх врагам,  
Царь православный!

Он пел вместе со всеми и, может быть, даже испытывал искренний прилив чувств в миг, когда «при первом ударе невольное влечение заставило всех зрителей подняться с мест». Едва ли он ощущал насилие, но все же он знал, что совсем по-другому вставали с мест зрители на его спектаклях, объединенные общей с ним болью и общим протестом против несправедливостей. Тут он не ошибался. Великий инстинкт художника вел его к правде и не вставал против всякой фальши.

Не мог он увлечься, как Каратыгин, мнимым правдоподобием исторической небылицы Кукольника. Сценические эффекты дурного вкуса его отталкивали. Его творческий организм отказывался переварить угодливые и ханжески патриотические монологи князя Пожарского, в которых все содержание подчинялось задаче облечь царский сан божественным ореолом.

Об уровне пьесы «Рука всевышнего отечество спасла», которая стала едва ли не идеологическим знаменем времени, можно было судить по тому хотя бы, что раблепный чиновник столичной дирекции Зотов ответил отказом автору, недальновидно отклонив пьесу за антихудожественность. Маститый премьер поспешил исправить ошибку. Как позже свидетельствовала самодевольно жена Каратыгина, «мы были восхищены красотами многих стихов и, как опытные артисты, поняли весь эффект той сцены, в которой Козьма Минин подходит к тяжело больному князю Пожарскому, взывает к нему от имени отечества и после горячей молитвы берет его за руку, повелевая восстать и сразить врагов,— и Пожарский поднимается с одра болезни... Муж мой тотчас же заявил дирекции, что он берет в свой бенефис эту драму».

Эффект ее превзошел даже ожидания опытного артиста. Особенно впечатляла сцена, где во главе с Мининым приходили нижегородцы к израненному Пожарскому, моля его повести ополчение. К нему указало путь «небесное повещенье». Но умирающий князь бессилен, недуг не дает ему встать с постели. Тут, как гласит ремарка, «все некоторое время проливают слезы». Но снова Минин взывает к богу, его молитва звучит заклинанием, и чудо свершается. К Пожарскому возвращается жизнь. Он медленно поднимается с ложа смерти, готовый идти на битвы. С восторженным криком «Чудо! Чудо!» нижегородцы падают ниц, в то время как сам Пожарский молитвенно «простирает руки к небу».

Рука господня спасла его, а он, в свою очередь, спас от руки врага отечество. Свершив свой подвиг, Пожарский, давно позабыв о ранах, которые исцелило чудо, здоровым и громкозвучным голосом произносит:

Кого господь помазал на державу,  
Тот приобщен его небесной силе,



Тот высший дух, уже не человек,  
Хотя хранит обыкновенный образ...

За исполнение этой роли актер удостоился благодарности, ценных подарков и августейших объятий. Союз с Кукольниковом был поощрен публично и вызвал сенсационный официальный успех спектакля. Успеху сопутствовали несколько не менее сенсационные репрессии, обрушенные на противников. Скрепленный наградами и поощрениями союз исполнителя с драматургом прошел через всю жизнь актера. Последнее выступление Каратыгина перед смертью, 27 февраля 1853 года — на пять лет он пережил соперника, — произошло в драме Кукольника «Денщик».

Играл в пьесах Кукольника и Мочалов. В одной из них — «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», по эстетическим и идейным достоинствам не так далеко ушедшей от пресловутой «Руки всевышнего», он полюбил роль Ляпунова, играл ее с драматической силой и даже возил на гастроли в провинцию. Играл он и в пьесах «нового» Полевого, того, что в «пять дней стал верноподданным» и обогнал даже Кукольника в «шинельных» красотах слога и паточных излиниях. В десятках фальшивых, красноречиво надутых ролей, которые так любил Каратыгин, он тщился и мучился, но не играть их не мог, они ему были положены по занимаемому им амплу, по должности и по месту в труппе. Они постепенно стали его постоянным текущим репертуаром. Тогда, не без ведома и стараний дирекции, поползли слухи о том, что он выдохся.

Весной 1835 года, во время второго приезда в Москву на гастроли четы Каратыгиных, Белинский, вступая в возобновленный П. Щ. спор об игре столичного трагика, считает необходимым огорчиться.

«У нас два трагических актера, г. Мочалов и г. Каратыгин; хочу провести между ними параллель». И тут же насмешливо, от лица неизбежных противников, сам себя укоряет. «Какое невежество! Каратыгин и Мочалов — *fi dop!* Можно ли помнить о Мочалове, говоря о Каратыгине». И от себя продолжает: «Не знаю, будут ли мне сказаны подобные слова, но я уже как будто слышу их». И вслед за этим Белинский с какой-то особой язвительной горечью поясняет: «Теперь как-то странно и даже страшно произнести имя г. Мочалова, не имея намерения посмеяться над ним, как смеются над Александром Орловым, говоря о Вальтере Скотте».

Третьеразрядного сочинителя, автора низкопробных лубочных романов Белинский упоминает в соседстве с Мочаловым не случайно. Соседство подчеркивает несправедливость и придает остроту полемике. Но основания для тревоги есть и в самой дей-

ствительности, без нарочитых преувеличений. Ругать Мочалова стало модой, признаком вкуса. Скептический тон упреков, направленных в его адрес, отдает прямым вызовом.

Еще в предыдущей дискуссии, когда петербургский корреспондент, «как очевидец и наблюдатель иностранных театров», позволил заметить, что два артиста, Мочалов и Каратыгин, «поставили себя выше всех своих соперников, от их рвений и усилий зависит совершенствование своих дарований, а может быть, и основание на нашем театре собственной школы, более естественной и благородной», благожелательная «Молва» сочла нужным дать к этому месту письма примечание от редакции. Касалось оно одного Мочалова. «Сии прекрасные патриотические надежды, по нашему мнению, не так близки к исполнению, как уверен почтенный Любитель театра. Мы сами, при всей нашей строгости, охотно соглашаемся с ним во многом на счет таланта, данного природою Мочалову. Но одного таланта довольно ли для артиста?»

С тех пор тон вопроса сменился решительным осуждением. Мочалова обвинили в застое, в том, что семнадцать лет опыта ничего не прибавили к дару природы. К программной статье Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» редакция тоже сделала примечание. Его вызвала мысль Белинского о благодарности г. Мочалову «за несколько сладких минут восторга», которые доставляет его игра нередко. Тактичное слово «нередко» и объяснило надобность в примечании. Поставивший подпись под ним заместитель издателя счел важным заметить: «К сожалению, это нередко — и слово «нередко» выделители курсивом — становится день ото дня все реже и реже», — причем слово «реже» тоже набрали курсивом. «О г. Мочалове должно теперь говорить часто уже в прошедшем или даже в давно прошедшем времени».

Белинский стоит на иной точке зрения, он исповедует и иные законы в искусстве. В «прошедшее время» он помещает скорей Каратыгина. Он честно свидетельствует, что «и теперь по утрам ужасная давка при раздаче билетов, и теперь ходенем ходит огромный Петровский театр от грома рукоплесканий нашей доброй и не слишком взыскательной публики. . . но рукоплескания уже не так единодушны и дружны, уже часто они прерываются и заглушаются ропотом неудовольствия. . .» Не потому, что «пошел назад» Каратыгин, так «горячо любящий свое искусство, так глубоко и усердно изучающий его», но потому, что «уже не те обстоятельства». И в чем не те, проясняет последующий ход его рассуждений.

Белинский считает, что Каратыгин «равно успеваеет во всех ролях», что ему одинаково рукоплещут за роли Моора или Донского, Фердинанда и Ермака, Эссекса и Ляпунова. «По моему

мнению, в декламаторских ролях он бывает еще лучше, и думаю, что он был бы превосходен в роли Димитрия Самозванца», — в произведении Сумарокова, разумеется, а не Пушкина, о чьей трагедии «Борис Годунов» Каратыгин с пренебрежением отзывался: «галиматья в Шекспировом духе». Недаром Белинский его представляет себе «во всех главных персонажах трагедий Хераскова и барона Розена», то есть в тех многословных и устаревших пьесах, где абсолютно неприменим Мочалов, но где Каратыгину есть простор разгуляться, «были бы слова, монологи, а пуще всего возгласы и риторика». Все то как раз, что способно убить Мочалова.

Белинский считает, что «роли надутые, неестественные, декламаторские суть торжество» Каратыгина. Поэтому так «дурен, так холоден, так натянут, так эффектен» его Карл Моор в глазах критика. В последнем и лучшем, по мнению критика, монологе Моора «он (слушайте! слушайте!), — призывает Белинский, — отвел за руки на край сцены троих из главных разбойников и, обратившись к одному и, помнится, сжавши его руку, сказал: «Посмотрите, посмотрите: законы света нарушены!», к другому: «Узы природы прерваны!», к третьему: «Сын убил отца!». И без злорадства, но с истинным пафосом негодует: «Оно и дельно — всем сестрам по серьгам, чтоб ни одной не было завидно. Нет, не так произносит иногда этот монолог г. Мочалов: в его устах — это лава всеувлекающая, всепожирающая, это черная туча, внезапно разражающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки».

Увы, иногда «штучки» обманывают и привлекают. Белинский считает, что «г. Каратыгин вполне разгадал нашу публику и глубоко понял ее требования: вот вам и причина, почему нынешний раз много фарсов так прибавилось против прежнего».

Конечно, Белинский преувеличивает, не вся публика падка на «фарсы». Огромная часть москвичей холодна к Каратыгину и верна Мочалову. Из молодежи почти любой подписался бы под горячим признанием критика: «О, нет! Давайте мне актера-плебей, но плебей, *Мария*, не выглаженного лоском паркетности, а энергичного и глубокого в своем чувстве. Пусть подергивает он плечами и хлопает себя по бедрам; это дерганье и хлопанье пошло и отвратительно, когда делается от незнания, что надо делать, но когда оно бывает предвестником бури, готовой разразиться, то что мне ваш актер-аристократ!..»

Беда была в том, что для «бури» все меньше предоставлялось пространства, что драма «актера-плебей» и даже «пошрое дерганье» или «хлопанье» зависели не от меры таланта, несколько не уменьшавшейся, но от уровня пьес, взятых театром. И муд-

рый Белинский исчерпывающе сказал об этом. «Г. Мочалов в своей игре живет жизнью автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор. Чуть несообразность, чуть — натяжка — и он падает...»

Несообразностей было много, натяжек еще того больше, актеру их не прощали. Противники поднимали голову. Его самого охватывала душевная оторопь. Почти физически ощутимо под ним колебалась почва.

Поддержка пришлась удивительно кстати.

Белинского он не знал. Белинский и сам счел нужным печатно сказать об этом.

Заканчивая свою статью, прозвучавшую взрывом, он к ней добавил: «Почитаю нужным заметить, что никогда не бывал за кулисами, никогда не находился ни в каких отношениях с гг. артистами, о коих сужу, и незнаком ни с одним из прочих, и потому судил без всяких личных предубеждений, без всякого личного пристрастия, по моей совести и разумению... Стыжусь и краснею, делая эту пошлую оговорку; но что же делать, когда не только толпа, но и некоторые из людей, руководствующих мнениями этой толпы, во всяком суждении, откровенно и резко высказанном, видят наветы, недобросовестность и недоброжелательство?»

Задорная оговорка Белинского была не только данью разгоряченной молодости. Перчатку он бросил с вызовом, но обдуманно. Полемика слишком часто определялась тогда не принципами, но закулисной борьбой, сведением счетов, заботой об угождении. Существовала невидимая, но очень точная табель о рангах. Уже появились неприкасаемые, их можно было только хвалить, — что значит несоблюдение этих правил, показывала история Полевого. Полемицизировать с Кукольниковом было нельзя, полемика с Гоголем дозволялась. Всегда находились наемные перья, готовые зачеркнуть гения и возвести в образец ремесленника. Полемика часто переходила в травлю. Журнальная травля была явлением будничным. Травили, как правило, самых крупных. Они больше видели и не лгали. Талант их обязывал говорить об увиденном правду. Травили, например, Пушкина.

Во всеуслышание, в журнале «Вестник Европы», в разгар его славы о нем писали: «...сколь неуместно употреблены... выражения: творить и созидать — когда дело шло о произведениях Пушкина». А на страницах «Северного Меркурия» юркий, быстренький рифмоплет подавал всем желающим с пылу с жару лихие вирши.

И Пушкин стал нам скучен,  
И Пушкин надоел,  
И стих его невзвучен,

И гений охладел.  
Бориса Годунова  
Он выпустил в народ:  
Убогая обнова,  
Увы! на Новый год.

Один из глумливых писаек, торопясь не отстать от века, захлебываясь собственной желчью, героев «Онегина» объявил «выродками доброго вкуса», а самого Евгения перекрестил в «Какогепия». Булгарин, чьи пасквили на поэта несли на себе клеймо доносов и стали почти второй профессией этого штатного прихлебателя, в последние годы Пушкина смаковал, как десерт, жалобы на упадок его таланта.

Что «Северная пчела», с ее лакейскими зашпательскими замашками и ловким крикливым флюгерством, каким она по ничтожеству и цинизму кичилась! Демократическая «Молва» и сам ее либеральный издатель профессор Надеждин из номера в номер ведут нападки на Пушкина. В то самое время, как раз в середине тридцатых годов, когда П. Щ. с беспощадной категоричностью заявлял, что Мочалов остановился в своем таланте на первой ступени развития, и в этой связи писал: «Как он дебютировал в Политике — так и остался; искусства не прибавилось», — убийственный приговор артисту, — «Молва» объявила и о «закате таланта» Пушкина. Неудивительно, что весной 1836 года, в письме из Москвы домой, поэт высказал роковую фразу. «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом».

Черт довершил свое дело. Спустя восемь месяцев русский великий поэт погиб. А за четыре месяца перед тем другого русского человека с душой и талантом, Петра Чаадаева, друга Пушкина, приказом его величества, по всей форме, бессрочно произвели в безумцы. Трагедия эта, при всей отдаленности связей, отбросила мрачный отсвет и на Мочалова.

«Философическое письмо» Чаадаева, прорезав молнией небо, вызвало встречную бурю. Письмо напечатано было в пятнадцатом, сентябрьском номере «Телескопа». Зачисленный в сумасшедшие автор засажен был под домашний арест. Приставленный врач ежедневно его свидетельствовал и лечил насильно.

Еще бы! В то время как излучавший сияние венценосных милостей шеф жандармов благоговейно провозгласил идиллию — «...прошлое России было прекрасно, настоящее великолепно, а будущее выше того, что может представить себе человеческое воображение», — какой-то там человек из частных, в отставке, позволил себе иметь свои мысли, и даже предать их гласности, насчет отечества, у которого прошлое «бесполезно, настоящее тщетно, а будущего никакого» не может быть.

За Чаадаевым понесли наказание все причастные лица. Немедленно отстранили от службы цензора. Журнал был закрыт и погребен безвозвратно. Такая же участь постигла и приложение. Идателя, по окончании тягостного пристрастного следствия, выслали из Москвы в Усть-Сысольск. Бесстрашный защитник Мочалова, «незнакомец» Белинский, остался пока без службы и, соответственно, без печатной трибуны. Ему еще суждена будет огромная роль в жизни актера, и в его посмертной судьбе. Он «разъяснит» его современникам и воздаст ему должное по делам его и масштабам.

Но это случится позднее, после «Гамлета». Уже после Гамлета состоится и их знакомство, которое так ценил сам Мочалов. Сейчас же он остро, как, может быть, никогда раньше, нуждался в поддержке и понимании.

Из всех, кто его окружал, вряд ли кто-нибудь понимал его.

Отъединенность его от труппы казалась гордыней. Он никогда не вникал в закулисные распри, и большая часть актеров держалась от него на известном расстоянии. Так было удобней и безопасней. Его постоянный конфликт с начальством накладывал обязательство осложнявшего жизнь выбора. В Мочалове неосознанно проявлялся максимализм, для многих тягостный. Он был не по мерке обыкновенным людям, и те из нормального самосохранения старались уйти от него в сторону. Его постоянная неудовлетворенность, метания, резкость скачков от восторга к отчаянию — все затрудняло общение. Он был доверчив и подозрителен, добр и нетерпим, горд до заносчивости и по-детски наивен. Его ничего не стоило обмануть, провести, запутать. Но в гневе он становился страшен, и не было удержу его вспыльчивости. В нем уживались эгоцентризм и самоотречение. В общежитейском смысле он был не только ужасно труден, но и порою невыносим.

Неодносложность его человеческих связей подсказывалась его характером.

Он с детски восторженной любознательностью рвался к интеллектуальной сфере. Внимательная почтительность, с которой он слушал Грановского или Кетчера, Станкевича или Боткина, была даже трогательна. Он страстно обрадовался, когда после выхода первой книжки стихотворений Кольцова в 1835 году, включавшей в себя «18 пьес», как тогда писали, его познакомили с автором. Воронежский скромный прасол, порой наезжавший в Москву по отцовским торговым делам и тяжбам, был девятью годами моложе Мочалова. Стихи он писал настолько непостижимо близкие, что трудно было поверить в то, что их создал другой человек, а не он. Казалось, они сложились в душе самого Мочалова, так явно перемешались они с его чувствами.

Поэт-самоучка, деливший свой дар с прозаичной и истребляющей его силы профессией скотогона, в свою очередь, был сражен и возвышен магической силой искусства трагика. Они, несомненно, оказывали влияние друг на друга. Душевная, безыскусная интуиция стихотворца-прасола просачивалась непроизвольно в интимный закрытый мир стихов Мочалова. Его спектакли врывались счастливым праздником духа в постылое однообразие будней поэта. Они были явно близки друг другу, но виделись редко, считанно. Кольцов наезжал в Москву эпизодично. Воронежские гастролы Мочалова были случаем.

Среди интеллектуальных московских своих знакомых актер выделялся непринятой здесь стеснительностью и мало склонен был к откровенности. В беседах он большей частью молчал. Он не входил в число собеседников. Он был либо слушателем, либо пророком.

Пророком, впрочем, он был на сцене, а в жизни почти всегда замыкался от дружбы. Друзей было меньше, чем почитателей. В них он нуждался.

Те ничего не требовали. Они подчинялись его капризам и вводили в явление его причуды. Они все сносили безропотно. Служение гению стало их высшей жизненной целью, смыслом существования. Они вносили в него поэзию. Напрасно сводили их роль современники к собутыльничанью и попрекали униженностью их положения при артисте. Духовно поставив себя на колени перед великим, они в самых жалких и унижительных сценах — а во хмелю их герой был способен на самодурство и попирали их достоинство беспощадными шутками — искали лишь подтверждения своей преданности. Беззлобной готовностью все стерпеть и все вынести от пророка они выражали верность, непротивлением и покорностью — рыцарственность, а не позорность рабства.

А он, бывший их идеалом, и сам ощущал потребность служения. Служил он не только искусству, что было его призванием, и даже не человечеству, что было заложено в его даре и свыше ему назначено, но и при этом какому-то одному конкретному человеку. Без этого жизнь его пустела.

Менялось имя избранницы, служение было вечным.

Своим увлечениям он отдавался страстно. Задевшая его душу новая встреча ему каждый раз рисовалась первой, а иногда и единственной. Весь прошлый опыт истаявал. Очередную влюбленность он искренне и самозабвенно возводил для себя в ранг высокой, решающей его жизнь любви.

Из всех его неудачных романов — удачных в большом смысле и не было — один был и самым длительным, и самым неутоленным.

Актрисе Орловой он отдал несколько лучших лет романтической преданности. С ней связана большая часть уцелевших его стихов-признаний, ей были посвящены взволнованные и странно загадочные обрывки лирической исповеди. Его непростая и бурно, как все что он делал, брошенная к ее ногам любовь осталась неразделенной.

Любовь запретная, сильная и несбыточная сгустила его одиночество.

Когда он узнал ее, она была еще девочкой Куликовой.

В театр она пришла восемнадцати лет из школы. Официально ее зачислили в труппу спустя два года, в канун ее двадцатилетия, в сезон 1835 года. Как большинство ее сверстниц, воспитанниц театральной московской школы, она, параллельно с начальными сведениями из разных учебных наук, осваивала и основные законы науки жизни.

Она занималась прилежно. Она успевала в истории, географии и словесности, которые строго спрашивал сначала преподаватель Карниолин-Пинский, а позже сменивший его Надеждин. Она была в числе первых по вышиванию, музыке, декламации, танцам. Французский она усвоила в детстве и отличалась изящным произношением. Но больше всего выделяла ее прелестная тонкая внешность. Высокая, золотоволосая, с темными искристыми глазами и нежными правильными чертами лица, она очень рано постигла грамматику женской мудрости и научилась пленять всех встречаемых. О ней вспоминали потом, как «веселая, милая, живая Параша» быстро «сделалась фавориткой всей школы». Она сама это понимала и, не подчеркивая, с умелой женской расчетливостью, старалась извлечь из всего максимальную пользу. Она была образцом послушания и служила всем остальным примером. Тщеславие она сочетала с дипломатическим тактом и трезвой рассудочной интуицией. Умение ладить с другими в ней вызывало спокойное и счастливое довольство самой собой. О времени школы, где царствовали муштра, наказания, подкуп, жестокость и лживость, она написала в своих записках, что «детство мое было очень хорошее и приятное... я была всеми любима и балована...»

Балованностью она гордилась. Ей нравились поощрения. Она их не упускала. Она очень тщательно собирала дань обаянию, посланному ей богом.

В фальшивой и разлагающей атмосфере школы ей приходилось лавировать. Воспитанницы делились на привилегированных, «выбранных» и всех остальных, прочих. О том чтобы быть среди прочих, которых третировали и всячески унижали, а то даже и истязали, для Куликовой, конечно же, не могло быть и речи. Но и



судьба привилегированных устрашала. Она хорошо усвоила, что это значит.

На представления школы съезжались мужчины из общества. Они, при содействии руководства, действовавшего открыто и даже поощрявшего притязания, присматривали объект покровительства. В зависимости от знатности и щедрот покровителя менялся и уровень жизни его объекта. Избраннице генерал-губернатора Дарье Матвеевне Сабуровой, как пишет сама Орлова, специально «жарили кур... делали пудинги...» и все эти кулинарные прелести, вместе с вином, разжигавшим аппетит, несли на отдельный стол, накрытый особым образом. Она могла себе все позволить. Ударила как-то неугодившего ей инспектора Фитингофа. Администрация растерялась. О происшествии доложили Голицыну, генерал-губернатору. Тот несколько был смущен, но мудро заметил:

— Инспектора мы всегда найдем, а такой голос родится редко. . .

Беспрецедентный скандал замяли, инспектора Фитингофа уволили, Сабуровой больше никто не перечил.

Обставленные квартиры, свой выезд, приличное содержание, позволявшие шить на заказ модные туалеты, по выходе ждали и остальных, избранных власть имущими. Но репутация их была подорвана, незваные дети ложились бременем и осложняли работу в театре. Жизнь, начатая, казалось, с блеском, кончалась банальной драмой. На памяти был пример Даши Сорокиной. Ее любил офицер Долгов. Они жили счастливо, но родители запретили ему женитьбу. Внезапно он умер, оставив ее с незаконнорожденными детьми. Родители, видимо в память сына, признали внуков. Они их переселили к себе и занялись подобающим их дворянскому званию воспитанием. В богатом просторном доме Долговых нашлась комната и для Даши. Но от детей ее отлучили, и малышам даже было запрещено называть ее матерью. Она потеряла рассудок, помещена была в грязную Екатерининскую больницу для бедных и там погибла, не приходя в сознание.

Орлова внесла этот горестный случай в свои записки. Она рассказала о нем сочувственно, но не преминув подчеркнуть тут же свою добродетельность. Она и записки свои начала смиренно. «...Благослови Господи начать мои воспоминания не в похвалу себе, не в обличение других, но с единственной целью добра ближних... потому и сама имею некоторую мнительность в характере...» Но ни «мнительность», ни смиренный призыв в свидетели «Пресвятой Владычицы Богородицы», который предпослан воспоминаниям, не мешает их ханжескому самодовольству. Ее правдивость не запятнана. Ей благополучие посылалось в ответ на хорошее поведение. Все ее отличали, ей «плюс к казенному

платью давали хорошенькие», ей «доставалась большая часть го- стинцев». Но и она уже в школе впитала в себя понятие, что «за гостинец добрее делалась надзирательница» или костюмерша «Марья Николаевна, одевавшая к спектаклю воспитанниц». И умная сметливая девочка легко разобралась в порядках школы, а затем и в порядке жизни.

Она была музыкальна, подвижна, достаточно грациозна и вос- приимчива. Способности дополняла, а где-то случалось и возме- щала, счастливая внешность. Она умиляла зрителей.

В одном из школьных спектаклей она, с ее целомудренным об- ликом и невинной свежестью интонаций, кокетливо пела куплеты:

Хоть он и прост,— зато сговорчив,  
И так нет худа без добра!..

Успех ей достался чрезвычайный. В «Московском телеграфе» за 1829 год уже сочли нужным заметить, что «девица Куликова была прелестна в роли ловкой субретки». Так началось ее восхож- дение. Она добросовестно описала, какие последовали подарки: «роскошный порт-бижутери», «бриллиан небольшой в синей эмали и большой на кольце без эмали» и куча изысканных ла- комств.

Подарки и лакомства Пашенька Куликова любила. Она и за шестьдесят лет — записки датированы 1885 годом — не позабыла про то, как «по-барски» их, девочек, угощали пирожными и арти- шоками на парадных спектаклях поклонники. Но рассудительность одержала верх над соблазнами. Подарки она принимала, но домо- гательства «волохит-старичков» или конкретные предложения знатного князя Лобанова-Ростовского отвергла. Она положила себе быть честной.

Семнадцать лет, в бенефис Борисовой, Куликова в течение одной ночи выучила текст роли и заменила больную Львову-Си- нецкую. Партнером ее в «Мизантропе» оказался Мочалов. Он по- сочувствовал дебютантке и всеми силами поддержал ее. На этом ее продвижение временно прекратилось. Верстовский не замечал ее. Карьера, обещанная дебютом, на нем и остановилась. Но Ку- ликова, по собственному признанию, «всегда любила, чтобы Добро- детель торжествовала, а порок был наказан», и дождалась того часа, когда ее добродетель выиграла. Ждала она терпеливо, стои- чески, многим рискуя и жертвуя светлым бездумием юности.

От вспыхнувшего в ней первого чувства к красивому начинаю- щему актеру Щепину они отказались оба с завидным благоразу- мием. «Не стоило плодить нищих», как посоветовала красавчику с осторожной душой Молчалина мудрая Репина. Совету последо- вали, благо разумие все решило. Оно Куликовой не изменяло и в будущем. Признание Щепина она схоронила в памяти, запомнила

даже на всю жизнь эту дату, но позже сама выбирала невесту Щенину. Она исповедовала здравый смысл.

Влюбленность Мочалова ей польстила. Она поощряла ее в рамках приличий. Быть может, в ней что-то и дрогнуло, слишком он был незауряден, но отклик она в себе заглушила. В ней не было ни отчаянной щедрости Пелагеи Петровой, с ее исступленной порусски жертвенностью, ни щепетильной высокой душевной сдержанности Львовой-Синецкой. В ней умный женский расчет добывал победы, а добродетельный практицизм служил тщеславию. Недаром она, хладнокровно оценивая виденный и пережитый опыт, сама сформулировала житейскую логику чувства: «Так нас с юных лет приучали играть любовью, и она многих погубила».

Ей, Куликовой, гибель не улыбалась. Игру же в любовь она освоила и, извлекая из нее всю возможную пользу, еще заполняла душевную пустоту и тешила честолюбие.

Из честолюбия, фарисейского пуританизма и трезвой нужды в стабильности она без любви, уступив рассудку, пошла замуж за пожилого актера из труппы, Илью Васильевича Копылова, по сцене Орлова. Орлов был дородный, большой, красноречивый, с круглыми выпученными смешно глазами и громоподобным голосом. Чванливый и глупый, как лучший его театральный герой Скалозуб, он выглядел рядом с невестой карикатурно. Но он был потомственный дворянин, редкий случай в театре, и вел свой род от казанских царей. Корона в его гербе импонировала невесте, она не забыла упомянуть ее в воспоминаниях.

Венчание состоялось 1 сентября 1835 года в Столешниках, в церкви, известной под именем Рождества, где по соседству жила семья Куликовых. До свадьбы Параша и младшая ее сестра Саша, впоследствии Шуберт, тоже актриса, ходившего в дом Орлова вслух звали дедущкой. Теперь все жалели невесту, и только бабушка, большую часть своей жизни бывшая крепостной, восхищалась наивно:

— Жених завидный, дворянин, Параша будет барыней. . .

Так стал несчастливой барыней и дворянкой «прелестный амурчик» из умиленных школьных спектаклей.

Ни барыни, ни дворянки, ни холодно рассудительной фарисейки Мочалов не видел. Он видел лишь красоту в романтическом ореоле несчастной жертвы. Он видел погубленную, заморожившую его юность. Душа его маятником раскачивалась между восторженным, рыцарственным сочувствием и несчастным сумраком безнадежности. Отчаяние выливалось в напевные, обнаженно печальные строчки.

Не гляди на меня,  
Не кори ты меня,

Добра молодца.  
Как не лажу с тобой,—  
Я не слажу с собой —  
Тяжко на сердце.  
Да сними ж ту тоску,  
Как гробову доску,—  
Отними прочь от сердца!  
Али век свековать  
И отрады не знать  
Суждено мне?

Но меньше всего бы хотела Орлова «отнять прочь от сердца» его тоску по ней. Она ее даже подогревала. Его любовь и размах его страсти, соединенной с молитвенным поклонением, ее возвышал и в глазах окружающих, и в своем собственном мнении. Ее прозаической жизни актрисы с неладившимся пока положением и жены деспотичного, вздорного себялюбца любовь Мочалова придавала иллюзию избранности. Когда он с неловкой поспешностью, превращавшей его, знаменитого из знаменитых, в мальчишку, протягивал ей украдкой скомканный лист бумаги — записку или стихи — след бессонной ночи, она ощущала себя героиней драмы. Ей правилась эта роль, и она играла ее охотно, соразмеряя кокетство с достоинством и значительность с тонкостью полудамеков и ускользающих полунавежд.

Его драма была реальной. Он изнемогал от обрушившейся несчастной любви. Он изливал ее в страстных жалобах.

Старый бор, черный бор!  
Не шуми в тишине:  
Уж и так без нее  
На родной стороне  
Скучно мне!  
Я далеко уйду,  
Я далеко снесу  
Ношу тяжкую мне,  
Думу злую мою.

Пусть вдали от людей  
Похоронят меня,—  
Ноша тяжкая мне,  
Дума злая моя  
И тоска по тебе! ..

Все как-то сходило вместе. «Тоска по тебе» совпадала с тоской по большому искусству и потрясению. Ролей настоящих не было. В сезон 1835/36 года он четыре раза сыграл Ляпунова в драме Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», очередном историческом маскараде, достаточно выигрышном для артиста, но не снимавшем с души «тяжкой ноши». Два раза, с большим промежутком, он сыграл Чацкого и не замечен-

ную никем новую роль в оставившей зал ледяным трагедии Гете «Клавиво», поставленной в бенефис Львовой-Сипецкой. В театре все было смутно. Недаром Щепкин писал своему адресату: «Благодаря театру я приходил уже в какое-то не спящее, но дремлющее состояние; бездействие совершенно меня убивает». Но Щепкина разбудил «Ревизор», появился смысл жизни. Мочалов фактически оказался бездейственным.

Весной он уехал на длительные гастроли по Волге. Театр в нем не испытывал надобности. Последующий сезон начался поздно и не сулил ничего хорошего. На всем лежал отпечаток истории Чаадаева и «Телескопа». Сама собой падала на Москву тень опалы.

Объятые немотой общество выжидало. Театр спешил расплываться в благонамеренности. Мочалов, давно уже бывший на подозрении, рамки благонадежности всем своим существом расплывался. Ему оставляли возможность падать.

Уже после «Гамлета», все изменившего в его жизни и ставшего в жизни его современников целой эпохой, Белинский довел до конца признание, начатое еще за два года до этого. Он написал: «Да, Мочалов все падал и падал во мнении публики и, наконец, сделался для нее каким-то приятным воспоминанием и то сомнительным...»

Разбитый любовью и неудачами, он действительно падал.

А падал он, как падает только гигант и как никогда не дано упасть среднему человеку.

Но падая, отступая и оступаясь, он не кривил душой, не призраивался, не торговал своим даром. Он заслонялся от неудач бесшабашностью и прикрывал одиночество легким плащом гуляки.

Под едкой и горькой легкостью залегла мука. Талант, запертый и не зная срока свободы, пока тщетно искал просвета.

Судьба подставляла ему подножки. Судьба гналась за ним по пятам фатально. И все же в единоборстве с судьбой побеждал талант.

Он рвался сказать со сцены о своем времени правду.

Падение было мнимым. Оно стало паузой перед кручей.

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Смотрите — он зовет — иду, иду!

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Гамлет был его высшим творческим назначением.

Он стал и главным его человеческим подвигом.

Все в жизни, чего он недоиграл, недоделал, недолюбил, недо-высказал, — все отдал он своему Гамлету.

Он встретился с ним на двадцатом, по существу, юбилейном году своей службы в театре, а ждал его перед тем два долгих десятилетия.

Он ждал его бессознательно и тревожно, как будто все время жил накануне чего-то главного, что только мелькало сквозь облака ежедневности и скрывалось непрорисованным за туманом. Но то, что он тайно предчувствовал и повсюду интуитивно искал, не связывалось никак с именем Гамлета.

Когда-то, в двадцатых годах, он играл уже, правда, главную роль в пьесе с таким названием. Она затесалась в репертуар, потонув в пестроте афиши, между «Сыном любви», образцом «коцебятины», где он, истерзавшись, играл многословнейшую роль Фрица, и исполненной ужасов мелодрамой известных поставщиков бульварной драматургии Дюканжа и Пиксерекюра «Польдер — амстердамский палач». Ему в этой пьесе, поставленной в их совместный со Щепкиным бенефис, досталась, естественно, роль палача Польдера. Вот где-то между Польдером и Фрицем он получил роль Гамлета. Тогда, перекроенный самым грубейшим образом Висковатовым из французской перелицовки Дюси, следующей жеманным правилам галльской салонной драмы, герой этой ложноэффектной бессмыслицы ни в чем не соотносился ни с духом времени, ни с трагизмом Шекспира. Роль мнимого Гамлета состояла из громких напыщенных фраз, большого количества назиданий и восклицательных знаков, расставленных с неумной щедростью. Немного уцелевшее от сюжета оригинала исправлено было во вкусе Дюси и того же Пиксерекюра. Их русский последователь, впрочем, усилил благонадежность.

Офелия в этой патриотической драме, или вернее, пародии на патриотическую трагедию, оказывалась для вящего наслоения ужасов дочкой убийцы. Отец ее, Клавдий, конечно, наказывался, но до того признавал вину и сам себе выносил приговор перед смертью.

— Народ! Твой царь отмщен! Я должку казнь вкушаю!..

И все персонажи, от фигурантов до Гамлета, умилялись по поводу восторжествовавшей нравственности. А к добродетели Клавдия призывал сам законный престолонаследник Гамлет, когда, убежденный в непобедимости своих прав, назидательно вопрошал убийцу:

— Кто на царя дерзнет поднять убийства меч? . .

Поднявший меч на престол от меча погибал, как должно, но осознав глубину падения и раскаиваясь в злодействе, ибо из всех возможных преступлений покушение на законную власть и трон считалось безоговорочно самым злодейским.

А Гамлет, поставленный для наглядности лицом к лицу с невиновной очаровательной дочкой злодея не где-нибудь, а над урной с отцовским прахом, делил на две равные половины, вот уж истинно — всем сестрам по серьгам, вечный смысл бытия.

— Жизни! Прелести! Любви! Смерти! Ужасы! И прах!

Загадка вселенной решалась не только просто, сравнением черного с белым, но и благонамеренно. Земные прелести доставались достойным, порок обрекался на прах. Преступник, признав в поучение всем, что он «должну казнь вкушает», склонял виноватую голову пред венценосным принцем.

Что было до этого риторика, резонера и плоского комментатора общеизвестных истин, покоившихся на верноподданнической надежной основе, Мочалову?

Вот Каратыгин, тот очень любил Гамлета Висковатова. Он тщательно наложил на грунт роли интонационные краски. Сгущая их постепенно, он доходил до высокой патетики. Он упивался и сценами помешательства, выданного буквально, с пугавшими биологическими подробностями, и сценами пышного славословия. Он подавал обличительные сентенции с царственной укоризной. Он просто уничтожал величием наглого похитителя власти. Он восходил на ступени трона, для каждой приберегая продуманный живописный эффект и демонстрируя торжество победителя каждым жестом и нарастающим роком каждой фразы. Поистине это был «Геркулес с неистовыми эффектами», как написал о нем очевидец. Он так проработал рисунок роли и так полюбил его, что даже позже, играя другого Гамлета, произнося новый текст, по существу, оставался в плену версии Висковатова.

Не то Мочалов. Ему декламационный герой Висковатова не мог о себе сообщить ничего важного. Он был для него посторонним прохожим и так и остался случайным спутником. Отзывчивая обычно душа актера безмолвствовала. Он то бормотал торопливо высокопарный текст роли, то вкладывал в него свои мысли и настроение, которые так и не сопрягались с предложенной ему пьесой. Он вскоре отверг ее, перечеркнул в тайниках души текст

неудачной роли, как перечеркивал сотни заученных им страниц, понадобившихся на раз или два, к специальному случаю, а после лежавших ненужным грузом на дне безводного и заброшенного колодца памяти.

Но этот, новый Гамлет с тем не ассоциировался. Он жил где-то рядом и обращался к нему самому за помощью. Он следовал всюду за ним неотступно, таинственным двойником, скованным с ним одной цепью. Он звал его за собой. С ним чувствовал он себя вторично родившимся.

Узнал он о нем случайно.

В кофейной за завтраком Николай Христофорович Кетчер, известный московский лекарь, прославленный столько же бескорыстием в медицинской практике, сколько познаниями в искусстве, литературе и поэтическом переводе, восторженно сообщил Мочалову, что Полевой завершил перевод трагедии «Гамлет». Еще он добавил, что автору было бы лестно, а всем остальным желательно увидеть в центральной роли Мочалова.

Энтузиазм Кетчера, как это ни странно, не заразил его. Он выслушал информацию с вежливым интересом. Ничто в нем не шевельнулось при имени Гамлета. Но он высоко ценил мнение Кетчера и сочувствовал Полевому. Он считал своим долгом к нему поехать.

Со времени похорон «Московского телеграфа», считавшегося журналом «передового современного просвещения», его опальный издатель никак не мог выйти из кризиса. Судьба его резко переломилась, сломив заодно и веру в себя. В «пять дней стал верноподданным» — это был приговор истории, еще слишком близкой к событиям и потому беспощадной. В действительности все было куда сложнее.

«Судьба указывала ему дорогу налево — он пошел вправо».

Так высказался о Полевом другой его современник, не менее Герцена требовательный, — Белинский. Но Полевой вовсе не «пошел вправо», а был туда принудительно вытолкнут, загнан. Со всех сторон угрожали ему прямой наводкой орудия полицейской власти. Его запугивали и разлагали подкупом. Его топтали морально, за каждой уступкой требуя нового отречения от былых взглядов и нового документального заверения в преданности. Он был в капкане и все-таки, до того как свернуть направо, еще долго стоял на распутье.

Недешево стоило ренегатство. Он заплатил за отступничество и перепуганность потерей друзей, репутации, чести, самой своей личности.

Трагизм своей судьбы и своей безнадежной сломленности, в которую он не хотел и не мог поверить, он вложил в перевод



Шекспира. Сознательно или невольно, но в трагедии Гамлета он идеализировал свою собственную трагедию. Отчаянный поединок с неправдой жизни, который вел до последнего вздоха, до искупительной гибели принц Датский, стал и последней духовной иллюзией Полевого.

Прощание с Гамлетом было для Полевого разрывом со своим прошлым.

Мочалову Гамлет отворял двери в будущее. Он взял его для бенефиса.

Ему не дано было предугадать, как отзовется потом его Гамлет в сердцах современников. Не мог он представить себе и размеров переворота в сознании, произведенного одной ролью. И меньше всего он задумывался о том, что воздвигнет себе этой ролью «нерукотворный памятник». Но звон колокола, который он слышал издали, приблизился, вдруг настиг его, переместился в него и теперь, не давая покоя, бередил совесть.

Еще на слух, в первый раз, в чересчур энергичной авторской читке самого Полевого, он окунулся в стихию какой-то особой духовной музыки. Ему даже показалось, что в разных вариантах и по частям, по кусочкам он уже раньше знал этого Гамлета. Он находил его отсветы в прежних своих ролях, но не в Гамлете Висковатова, а в Фердинанде и Чацком и даже Мейнау. Но этот не только соединял всех и всем давал новый смысл, он придавал и иной смысл всей жизни. Он требовал высшего напряжения человеческих сил, но зато очищал от ничтожного, суетного, пустого. Он обрекал на подвиг, но раскрепощал душу.

Нерасторжимость их уз была очевидна. Борьбу за «Гамлета» он начал единолично.

В театре его заявление, что он хочет играть в бенефис «Гамлета», встретили оппозиционно. Особенно возмутился Щепкин.

— Ты хочешь дать «Гамлета»? Ты, первый драматический актер, любимец московской публики, и хочешь угостить дюсисовской дрянью? ..

Унять раздражение Щепкина удалось быстро. Достаточно было ему разъяснить, что «дюсисовской дрянью» здесь и не пахнет, что речь идет о другой и серьезной, Шекспировой пьесе. За Щепкиным сразу угомонилась и остальная труппа, возник даже трепет волнующих ожиданий. Трудней было умиротворить начальство. Как будто предвидя это, догадливый Полевой, делавший сейчас ставку на «Гамлета», получил разрешение цензора из Петербурга. Он даже поехал туда с этой целью, не полагаясь на хлопоты или хотя бы лояльность московской конторы.

Лояльности так до премьеры и не добились. Напротив, где можно, Верстовский чинил препятствия. Мочалов готовил свой

бенефис в конфликте. Он разжигал, как нарочно, известную всем неприязнь к нему дирекции. Он ничего не просил, но и ни в чем не прощал никаких уступок. Он чувствовал себя на войне, как Гамлет, и вел себя соответственно непримиримо. Спектакль рождался в борьбе, под прямой угрозой.

В связи с новым текстом Офелии явилась нужда и в специальной музыке к ее песням. Все хором настаивали, чтобы бенефициант обратился к Верстовскому. Сам Щепкин старательно убеждал Мочалова не противиться обстоятельствам и не подстрекать ревность, так свойственную влиятельному инспектору репертуара. Мочалов не сдался. Он заявил, что Верстовского-композитора признает и ценит, но обращаться к начальству с заказом считает низкопоклонством. Напрасно его пугали последствиями, романсы Офелии он попросил написать Варламова. За этим негласным пока конфликтом последовало открытое столкновение.

Распределив по традиции роли, Мочалов представил свой список в контору на утверждение. Офелию он обещал Орловой. Он жаждал помочь ей выдвинуться. Но кроме того, он в воображении уже видел ее партнершей. Ее портрет возникал из-за строчек роли, такой рисовалась ему Офелия.

Верстовский Орлову вычеркнул. Он заменил ее Львовой-Синецкой, которой Мочалов назначил, с ее согласия, роль королевы Гертруды. Ход умного дипломата был дальновиден, Синецкая роли с пением не играла и, значит, в Офелии не могла выступить. Ее назначали формально, с другим намерением — заменить Репиной. На случай успеха, — а все могло быть с Мочаловым, тем более одержимым сейчас новой ролью, — незанятость в бенефисе Репину ущемляла. Она должна была оставаться единственной, за-зача сводилась к тому, чтобы убрать Орлову.

Мочалов на перемены не согласился. Возник конфликт. Верстовский его перенес к директору, все было разыграно как по нотам. Директор, естественно, сделал так, как хотел Верстовский. Мочалову предъявили список действующих лиц с поправками, сделанными самим Загоскиным. Его решение состояло в том, чтобы роль Офелии передать поющей актрисе Надежде Репиной. Казалось, интрига выиграна, но бенефициант взбунтовался. Напрасно Верстовский пытался его урезонить авторитетом директора, Мочалов был непреклонен и даже открыто дерзок.

— Пусть сам Михаил Николаевич и сыграет Гамлета, — заявил он, — я же не только не возьму пьесу в свой бенефис, но и в пользу дирекции роли играть не буду...

Бушующего артиста призвали в дирекцию, по грозный тон не подействовал, а только усилил сопротивление. Загоскину он сказал:

— Не извольте кричать на меня. . . да, я сказал, что играть не буду и повторю то же. . .

Короткий диалог закончился тем, что актер предложил выйти в отставку.

Его решимость подействовала. Скандал вышел из степ театра и получил огласку. Настойчивая позиция трагика снискала ему сочувствие. Загоскину пришлось сдаться. Он вновь потребовал список ролей и написал наискось: «роль Офелии — П. И. Орловой».

Верстовский понес поражение, он его хорошо запомнил и взял реванш в свое время. А тайная героиня турнира Орлова, из-за которой шел напролом Мочалов, тишайше выжидала исхода сражения. Она сама написала в своих записках, что в пору борьбы Мочалова за то, чтобы ей отдана была роль Офелии, ее надумило слыше сказаться больной, и она, так и сделал, потом рассудительно объяснила свои мотивы: «чтобы без меня все решилось».

Так именно все и произошло, благоразумие и на этот раз сослужило ей пользу. Победа была завоевана для нее без ее участия, чужими руками и чужой кровью. Она и дальше умело соразмеряла свою незапятнанность, усердно ею оберегаемую, со всеми щедротами и дарами, которые ей давало ее положение дамы сердца. Сейчас, репетируя роль Офелии, она выполняла порученные начальством обязанности и не несла никакой ответственности за необузданный нрав бенефицианта.

А он уже весь был во власти Гамлета.

Сначала собравшимся в театральном фойе артистам прочел трагедию переводчик.

Он предпослал тексту «Гамлета» общий анализ пьесы, своеобразную экспозицию будущего спектакля. Он говорил об отсутствии в пьесе борьбы страстей, о том, что герой ее, Гамлет, не действует, а только философствует и рассуждает, тогда как «философия и драма — вещи несовместимые, исключают друг друга». Но держится все же драма на мысли о слабости воли, вступившей в борьбу с грозным долгом. Поэтому главной сценой трагедии Полевой посчитал встречу с тенью.

Читал он умно, темпераментно, вызвав к себе доверие. Вступление выслушали внимательно. Потом наступила пора самого текста, и Полевой перешел к Шекспиру. В фойе прозвучали шершавые строчки «Гамлета». И тут что-то странно непостижимое и не знающее названия свершилось с Мочаловым.

Жестокими всплесками бреда отозвались где-то внутри стегнувшие реплики Гамлета. Неуловимая болевая точка вдруг стала расти, расти. Глаза резанул обнаженный слепящий свет, он пн-

стинктивно прикрыл их веками и в сумраке паступившей ночи стал различать очертания той, другой, им не прожитой, но уже его жизни.

Все, что читал Полевой и что он запомнил почти безошибочно с первого раза и с тех пор не расставался с текстом, до странности было ему знакомо. Он знал в себе эти признаки наступавших прозрений, почти ясновидения, когда то, о чем говорили или о чем он думал, вдруг возникало перед глазами во всей конкретности, с отчетливыми подробностями. Фантазия его часто вела к самой грани галлюцинации. Он как-то гулял по Кремлю с молодым ученым, историком Юрьевым. Сюжет их беседы был связан со смутным временем, когда интернировали Москву поляки. Светила луна, хрустел под ногами снег, все было овеяно тишиной и покоем. Внезапно тональность их мирной беседы переменялась. Трагический шепот заставил отпрянуть Юрьева.

— Смотри, — повелел ему спутник, — ты видишь на красном крыльце бояре? Их двое, они на нижней ступени. . . а над ними, на верхней ступени поляк. . . как нагло он смотрит на них и крутит свой длинный ус. . .

Лицо Мочалова стало белее снега. Картина, которую он предложил собеседнику, была так реальна и выпукла, что Юрьев увидел ее буквально, вещественно. Но он был готов поручиться, что сам Мочалов не только довел свою мысль до зримого образа, но и в прямом значении побывал в той эпохе, «вернул» себя в смутное время и испытал унижительность тех бояр, на нижней ступени.

Вот и теперь перед ним расступились послушно стены. Он сделал шаг в пустоту, но она оказалась знакомой площадью Эльсинора. Дул резкий ветер. Раскачивались тяжелые цепи подъемных мостов. Гулко ухали пушки. Все, как желал король.

И я хочу, чтобы в веселье сердца,  
При пире нынешнем, заздравный кубок  
Пальбою пушечной сопровождаем был. . .

И пушки палили, он слышал их. А рядом, за узкими щелями окон, схваченных, как в тюрьме, решетками, продолжалось бесчинство празднеств, кровавый хаос торжеств. Мир, вывихнутый предательством и пороком, жил, словно ничего не случилось. Холодный угар веселья просачивался повсюду и угнетал безразличием к его горю.

Он рос среди этих узких расщелин улиц, извилистых переходов, дворцов-ловушек. Здесь должен был быть его дом и его отчина. Здесь произнес он счастливое первое слово, которое обратил он, как все дети во всей вселенной, к родившей его на свет матери, и здесь ощутил он свой первый, загадочно учащенный

стук сердца, открывшегося влюбленности. Он вглядывался в глаза Гертруды, но находил не ответ на свою печаль, а только отблеск чужого, замешенного на преступлении, торжества победы. И даже в сияющих нежных глазах Офелии он видел не понимание, а заведомую и оскорбительную покорность. Он ехал на родину, а попал в неприятельский стан. Его земля превратилась в его чужбину. Нет, «философствовать и рассуждать», как советовал пастырь Полево, его Гамлету было бы, вероятно, мало. Его философия содержала, а не исключала драму. И яростная борьба страстей, на недостаток которой указывал переводчик, уже закипала в душе исполнителя.

Тогда он не знал, а разумом не узнал и позже, что Гамлет его присужден к трагедии временем. Что муки неверия и любви к людям, отчаянной жажды жить и невозможности жить в удушливой нечисти, презрения к человеку и чувства громады ответственности за человечество — все это, спрессованное до концентрата в его, мочаловском Гамлете, испытывали и лучшие его зрители, бродившие по московским улицам потенциальные Гамлеты.

Необязательно было думать об этом.

В отличие от писателя, деятеля, философа, даже поэта, большому актеру дано от природы самой необычной организацией нервного аппарата, особым биологическим свойством впитывания атмосферы, тончайшим внутренним слухом улавливать, помимо намерений, все колебания воздуха, все оттенки духовной палитры его современников. Он может вобрать в себя музыку века, шум времени, все то, что назвал Аполлон Григорьев главным веянием эпохи. Мочаловские герои страдали, как их современники, мучились той же неразрешимостью тайных вопросов жизни и исторических связей, несли в себе ту же тему возмездия, за которой была неизбежность гибели.

Мочаловский Гамлет соединил всех его героев. В нем обнажился и вырос до мировых масштабов центральный конфликт эпохи, конфликт человека с обществом, с государством. Мочаловский Гамлет стал обобщенным и узнаваемым в каждой произвольной частности зримым образом времени.

Об этом времени Герцен писал: «Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности; надо было обладать беспредельной гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах».

Из этих слов, не меняя ни их порядка, ни их значения, ни даже стилистики, можно было бы совершенно естественно выстроить комментарий к портрету Гамлета на московской сцене.

Один из числа самых юных и самых восторженных почитателей трагика, Аполлон Григорьев, позднее вошедший в большую

литературу дважды, как замечательный романтический поэт-лирик и мятежный, всегда ищущий истины критик, сам складывался духовно по образцу Гамлета, созданного Мочаловым. Ему было неполных шестнадцать лет, когда смутные его помыслы и фантазии обрели цель и смысл в борьбе датского принца. С тех пор, и уже навсегда, по его признанию, «Мочаловский заветный идеал Невольно предо мною рисовался. . .» В его жизнь, названную им самим «перепутанной, метеорски мечтательной», ворвалось «могущественное дыхание» мочаловского искусства. Оно не покинуло его до конца. Едва ли не самые вдохновенные страницы его раздумий или воспоминаний посвящены Мочалову. И то, чем он жил, и то, как он жил, скитальчески, вспышками, безрассудно, прямым или косвенным образом перекрещивается с судьбами персонажей Мочалова. О том времени, когда родился Гамлет Мочалова, Аполлон Григорьев писал:

«Разрушенное прошедшее позади, впереди заря безграничного небосклона, первые лучи будущего, и между этих двух миров нечто, подобное океану. . . Поколение подраставшее, надышавшись отравленным этими ощущениями воздухом, жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий».

Борьбу и страдания находили в мочаловском Гамлете.

Недаром же позже, так много раз возвращавшийся на своих страницах к Мочалову, Аполлон Григорьев признался: «Из того литературного поколения, к которому принадлежу я,— а все это поколение, за весьма немногими исключениями, вышло на деятельность из одного центра, из Москвы,— нет человека, который бы не носил в душе следов влияния этой могущественной артистической личности». И еще утверждал про Мочалова, что «сам он творил вокруг себя оригинальный романтический мир». Но «оригинальный романтический мир» возникал из реальности, Гамлет был предрешен действительностью.

Блестящий и деятельный ученый, еще молодой — на семь лет моложе Мочалова — кандидат философии Печерин отбыл из Москвы за границу «для усовершенствования в науках». Потом, «недозволенно оставив отечество», он писал в страшном смятении: «Я родился в стране отчаяния. Вопрос один: Быть или не быть? Как! Жить в такой стране, где все твои силы душевные будут навеки скованы — что я говорю! — скованы! — нет: безжалостно задушены — жить в такой стране не есть ли самоубийство?»

На заданный уже прямо гамлетовский вопрос — быть или не быть — оп, Печерин, ответил по-своему, как ему подсказало раздвоенное сознание: не вернулся на родину и искал в стороне свою правду. И там гамлетовская тоска и сознание неосуществленной им миссии продолжали терзать его. И вдали от Москвы, от

покинутого им своего Эльсинора преследовал его тайный голос и требовал: «Встань! Возьми мое святое знамя! Возьми мой тяжкий крест и носи его, если нужно, до Голгофы».

Мочалов, не ведавший ни того, что напишут Герцен и Аполлон Григорьев, ни, тем более, содержания частных писем Печерина, сам писал чуть позднее в одном из писем: «Мочалов — человек, и человек, любимый богом. Он дал мне крест, и я несу его...»

Не этот ли крест дал возможность сказать о нем современнику: «Великий трагик — это целая жизнь эпохи?»

Он говорил о своем кресте без бахвальства.

В письме, писанном ранним утром и, видимо, после ужасной боссонной ночи, его пером вела не гордыня, не страсть к самовозвеличению и, уж конечно, не дань ставшей модой фразеологии. Он ощущал пестерпимую тяжесть ноши и невозможность и нежелание снять ее. Она была его оправданием даже в те лихорадочно страшные полосы, когда он сдавался и уходил от терзавшей неразрешимости жизни в запой, в тину небытия. Но воскрешали его не земные мотивы, не радости естества, а всегда тот же крест, посланный ему гением, или, как он считал, богом.

От креста он не отрекался ни на вершине славы, ни на краю падения.

Крест до Голгофы, сквозь все существующие круги ада, пропес на себе его Гамлет.

В преддверии будущего спектакля актер уже жил в уплотненной среде трагедии. Житейская мудрость всегда была с ним в разладе. Сейчас, настояв предварительно на существенных для него вопросах, он с невольной надменностью отмахивался от бенефисных хлопот. Когда ему посоветовали поехать с билетом к известному фабриканту Гучкову, уже заготовившему для бенефиса сервис небывалой ценности, он с гамлетовской разящей иронией ответил:

— Билеты на бенефис артиста Мочалова продаются в кассе Большого театра...

Напрасно так выходил из себя Полевой, встревоженный тем, что Верстовский, как только мог, мстил бунтовавшему бенефицианту нарочно подчеркнутой будничностью сценической обстановки. Она, как ни странно, лишь обостряла значимость общего хода драмы. Потрепанность обветшалых холстов, уже отслуживших свой век на сцене, сама собой создавала нейтральность фона. Она выводила события из конкретного Эльсинора на общую почву, на некую мировую арену, напоминая о том, что весь мир — театр.

О том же свидетельствовали костюмы, поношенные и выцветшие и прожившие десятки разнообразных сценических жизней.

По этому поводу возмущались в кулисах. На скудость дирекции, вызванную интригами и враждой, изливал свою желчь негодующий переводчик. Орлова полвека таила обиду на то, что по просякам злых соперниц Офелии так и не сшили нового платья и она, с ее вкусом и воспитанием, выходила в обносках. Но зрители этого не заметили. И меньше всех было дела до всяких каверз и обстановки на сцене Мочалову. Его поглотила бездонность Гамлета.

На нем было черное, он носил траур.

Его не заботили ни фасон колета, ни крой поданного ему плаща. Чем меньше они соответствовали возможному представлению о реальности Эльсинора, тем было лучше. В привычном ему общетеатральном костюме он чувствовал себя ближе к себе и раскрепощенней. Какая-то отрешенная замкнутость линий, никак и ни с чем не связанных, усиливала сосредоточенность, материализовала отдельность.

Все сообразные сану принца нарядные пряжки и украшения, взятые из реквизита, он отшвырнул с неприязнью. Их бутафорская мишура, часто ему служившая, раздражила его. На хотевшего что-то возразить ему костюмера он посмотрел таким огненным прожигающим взглядом, что тот потерял дар речи. В таком состоянии предыгры, преднаития или предчуда его магнетизму никто не сопротивлялся, он покорял окружающих безраздельно, и власть актера тогда подчиняла себе любого — партнера, свидетеля, друга, врага, соперника. Сейчас он уже был во власти наития.

Потом он приладил на шею цепь медальона, встряхнул своей царственной гривой кудрей с легкой проседью, тонкими нитями белого на каштане, накинул на плечи плащ и, бросив взгляд на свое отражение в зеркале, вышел. Случайный суровый аскетизм подобранного из разных частей костюма совпал с той суровостью одиночества, на которое обрекал себя в Эльсиноре Гамлет.

Пора было начинать спектакль.

Он вышел из самой дальней кулисы и не спеша пересек по диагонали сцену.

Ни королевы, ни короля, ни придворных, сопровождавших их, он, погруженный в себя, не видел. Нагрянувшая беда проложила меж ними не подлежащую переходу границу. Беда, несмыслимая, без dna и без края, замкнула его в незрячесть, в беззвучие, в безысходность горя, куда не могли проникнуть голоса жизни.

Он шел как по накренившейся палубе тонущего судна, шел не к спасению, а в неизбежность, в воду. Но обращенный к нему впрямую вопрос разрывал его пасмурное уединение. Жизнь, из



которой бессмысленно и внезапно ушел самый нужный из всех, отец, все-таки продолжалась. Под этими гулками плитами надежной кладки были погребены солнце и юность Гамлета, и смысл его прежней жизни. Теперь предстояла другая жизнь, ему еще надо было в ней разобраться, проникнуть в ее устройство и отделить от великого и существенного пошлое и ничтожное. Он ничего не успел понять, приехав на похороны, но в этом ужасном соседстве еще не остывшей скорби и наступавшего на него упоенного пиршества было что-то невыносимо глумливое и растленное, попиравшее все законы естественности. Как было бы просто уйти от терзавших его вопросов совсем, в неведомость, в никуда. Но горестное предчувствие страшной тайны его обрекло на познание, уже тяготел над его душой угрюмый призыв к возмездию. Он не имел права остаться наедине с горем и, отряхнув неизбежность боли, он спрятал пока тоску под удобный навес иронии. Заметившему его тоску королю он ответил:

Так близко к солнцу радости — могу ли  
Одеть себя печали облаками, государь!

И полувежливо, полуязвительно поклонившись, наглухо запахнул плащом, словно заперся от посягательств.

Теперь, когда острый скальпель сомнения обнажил под покровом грусти кровоточащую рану, он бессознательно внес в книгу рока свою судьбу, строчка в строчку, поблизости от судьбы отца. Скорее бы разделить ее, в этом его спасение. И он призывает смерть, как только ему удастся остаться без соглядатаев, одному. Один он не так одинок и не так закован.

Для чего  
Ты не растаешь, ты не распадешься прахом —  
О для чего ты крепко, тело человека!  
И если бы всемогущий нам не запретил  
Самоубийства...

Но не всемогущий препятствовал самоубийству-освобождению этого Гамлета, а выпавшая ему земная обязанность совершить подвиг, пройти до конца путь к истине. И он увлекал за собой в этот крестный безостановочный путь всех зрителей, без разбора их чина и возраста. Но до того он и сам делал свой смертный выбор, не между жизнью и смертью — как это было бы для него просто, — но между возможностью отстраниться или исполнить высокий жребий, «стереть случайные черты» и отделить видимое от сущего, свет от мрака. Верховная сила назначила его в судьи времени, и он не имеет права ни уклониться от этого жребия, ни сократить расстояние до исхода.

Помочь ему некому. Нет отца.

Едва лишь шесть недель прошло, как нет его,  
Его, властителя, героя-полубога. . .

Как осязаемо, почти плотски вмещал его изумленный Гамлет эти «шесть недель» в мгновение, прочерченное рукой в пространстве, в еще не успевший растаять печальный звук, в полоску, соединяющую недавнее и несбыточное.

Вчера еще, на пути в Эльсинор из Виттенберга, он верил в величие человека и гармонию мироустройства. Чтоб опрокинуть мироздание, не понадобилось «шесть недель». Век втиснулся в сутки, эпоха — в короткий и мощный толчок сознания. Напрасно жалел Белинский о том, что «пропал», и на всех спектаклях, у исполнителя стих:

О, женщины! — ничтожество вам имя!

Для Гамлета, на которого были обрушены своды вселенной, измена женщины, даже матери, осталась несчастьем, источником боли, но все же частностью. Превозмогая и муку утраты, и гибель доверия, он шел за черту бытовых и житейских ценностей, а в скрытых «очах души» второе зрение уже рисовало на полотне сознания «страшный суд» совести. Чем больше он любил человека, тем требовательнее он должен был быть к человечеству. Поэтому так протяжно, с такой нестерпимостью простоты признания он говорил вспоминавшему об его отце Горацио:

Человек он был. . . из всех людей,  
Мне не видать уже такого человека!

Он выделял это первое, самое для него главное — «человек он был». Он облакал это дуновение слов осязаемостью понятия, почти видимостью предмета. Он бережно нес его на ладони к плечу Горацио, чтобы потом резким взмахом руки и ударом скороговорки решительней обрубить надежду:

Мне не видать уже такого человека!

Но уничтожения человека нельзя прощать. Расплата за это лежит на Гамлете. Так требует его совесть. Пусть совесть воплощена в сверхъестественное явление, в призрак, для Гамлета это ничего не меняет. Горацио, видевший тень отца, еще может думать:

Но утра час мгновенно наступил  
И смутное исчезло привиденье. . .

Для Гамлета этот час не наступит. Настигшая его тень отца теперь до конца будет его поверенным и его беспощадным роком. Неумолимая гибель надежд вызовет к жизни гигантскую, титаническую энергию. Он будет нестись к своей гибели с бешеной

скоростью, без передышки, но зная, что прежде, до часа прощания с жизнью, он, и никто другой, должен осуществить суд над несправедностью.

За Гамлетом шла по пятам трагическая необходимость возмездия. Иллюзии рухнули у ворот Эльсинора, а встреча с тенью лишь подтвердила всю грозность вопросов жизни. Тень обнажила в нем раны совести. Раны кровоточили.

О ты, души моей предчувствие, сбылось!

Чего бы ни отдал он за ошибку, за то, чтобы не сбылось, чтоб развязался тугой узел горя. Но узел уже затянулся намертво, Гамлет знал это. «Сбылось» он произносил как заклятие, с нечеловеческой мукой. Так расстаются с последней надеждой в жизни и со свободой. Он больше себе не принадлежал, он отныне был завербован в союзники неумолимой истиной. Ей с этой минуты должны были подчиниться его поступки и его чувства.

О небо! и земля! и что еще?  
Или и самый ад призвать я должен!

Эти слова, сказанные с прерывистой, страшной, жестокой силой, звучали его отречением от себя и его обетом. Обет или крест, или то и другое вместе он взваливал на себя как реальную ношу. Он делал шаг, словно переступал пропасть, и, высоко вскинув руки, сводил их медленным полукружьем движения, отталкивая и обнимая одновременно громаду вселенной. Под тяжестью непосильного груза он прогибался, почти падал ниц, но, встав на колени, удерживал равновесие. Одним жестом руки он отряхивал от виска тяжесть и прерывал затмение. Он выходил уже на материк вечных простых понятий.

Оказывалось, что родина может быть и тюрьмой, что мать может таить в себе «чудовище порока», что в жизни «улыбка и злодейство вместе могут быть». Поэтому, когда он доверительно сообщал Горацио и Марцелло, что «в Дании бездельник каждый есть в то же время плут пегодный», он не только морочил им голову, отвлекая от тайны, но в это же время и сам постигал ускользавшую от него раньше простоту тайны и ужасался тому, что она таила. От этого проникала в иронию боль и в насмешку торжественность. Ведь дуализм его, разрыв между идеальными представлениями о мире и миром действительным, существующим, победившим был столько же драмой Гамлета, сколько драмой молчаливых современников. Их обобщенный образ, мучительно бившийся в тайниках сознания, он вывел на сцену как романтический синтез и как реальную личность. То был живой двойник зрителя, но в высших его проявлениях, в мощном его порыве.

Мочаловский Гамлет явился в мир в роковые его минуты. От этого титаническая экспрессия воспринималась не как приподнятость, а как естественный уровень чувств на их самой высокой точке. Патетика выражения возникала не из стремления к величавому монументализму, но из самой грандиозности внутренних столкновений.

Трагедия Гамлета у Мочалова, общезначимая, гигантская по масштабам, была в то же время и личной, и исповеднической. Трагизм этой роли не падал, а возрастал от ее лиричности. И, как ни парадоксально, лиризм вел к философским глубинам, которые где-то не угадал переводчик.

Белинский расстраивался, что «всегда казались... потерянными, что было для нас тем грустнее, что мы всегда ожидали их с нетерпением» финальные строчки первого акта, в которых «высказывается вся тайна души Гамлета». Но эти строчки о вывихнутости века, который назначено восстановить Гамлету, у Полевого сводились к куда более упрощенной задаче.

Преступлень  
Проклятое! зачем рожден я наказать тебя!

Чутье исполнителя было более прозорливым, чем эрудиция переводчика и его идеи.

Конечно, суровый долг мщения и разрушительная энергия опровержения зла и неправды присутствовали во всех героях Мочалова. Они не покинули его Гамлета и даже достигли в нем наибольшей силы. Но величайшая миссия Гамлета в мире все же к этому не сводилась. Его беспокоило не само преступление или не столько оно, сколько сокрытые в нем законы миропорядка. Не столько месть за убийство, завещанная ему убитым, сколько возмездие за поруганную, затоптанную, разбитую веру.

Всеобщность несправедливости — вот истинные размеры бедствия. Мочалов интуитивно их постигал на сцене.

Святую Гамлета искромсали, разрушили, предали осмеянию и выкинули из жизни. «Схоронили, позабыли» — таков удел человека. Но Гамлет Мочалова вышел на сцену не для того, чтобы воскресить прах, даже самый священный, не для того, чтобы только напомнить о преступлениях и их жертвах, встающих из-под земли призраками и требующих отщепенца, но для того, чтобы снять пелену затмения и всю систему низкой действительности подвергнуть суду ради высшей цели. Настала его очередь обличить лицемерие и коварство и разрушить любой ценой, в том числе и ценой своей гибели, кощунственное благополучие. А теперь, когда вырисовалась задача, никак не ослабленной ни окружающим, ни

себе, ни из великодушия, ни из жалости. Суровость — его обязанность, пожизненный груз его совести.

Натянуты до отказа, до самых тугих пределов душевные струны. Пульс бьется в бешеном ритме, но гулко, отчетливо, напряженно, что ни удар — приказ к бою. Неистовы и точны все его ответы. Он ни к чему не может быть безучастен, все включено в его поле зрения. Курок его мыслей взведен, нажать его — дело мига, секунды, молниеносного выпада. Сарказмы его разлетаются градом стрел во все направления — налево, направо, в лицо противнику и вдогонку. Движения его собранны и внезапны, в них настойчивость жертвы, преследуемой охотниками, но и решимость преследователя, уверенно настаивающего добычу. Он в состоянии схватки, войны, сражения. Но воином он стал не по призыванию, а по долгу. Воинственный Гамлет в своем существе поэт и философ. Свои прозрения он бы хотел поведать миру в записках. Недаром, как обратили внимание очевидцы, мочаловский Гамлет «единым усилием воли» мог отогнать от себя наваждение призрака с тем, чтоб свое открытие сохранить для духовных запасников человечества. С поистине исполинским напряжением воли он заставлял себя заключить в слова познание истины:

Где мои заметки? Я запишу на них:  
«Улыбка и злодейство вместе могут быть».

А раз они вместе, то надо расстреливать сквозь улыбку злодейство.

Предательство, явное или тайное, караулит его повсюду, и он должен быть бесменно готов к поединку с ним. Нельзя жить с печатью молчания, но и нельзя выдать свою заповедную правду наивным или наемным доносчикам. Одни виноваты корыстно, сознательно, другие случайно, от детской привычки повиноваться, но западня может захлопнуться от любого неосторожного шага до срока, до часа расплаты. От этого так стремительны его ритмы и так динамичны и стянуты вместе его внезапные переходы, прыжки, наступательно острые повороты.

Но дух вражды ему горек и ненавистны резня и драка.

С какой глубочайшей грустью и поэтической скорбью он признавался в своем сокровенном желании. «О боже мой! моя великая душа поместилась бы в ореховой скорлупе, и я считал бы себя владыкою беспредельного пространства...» Но в том-то и дело, что измерялось пространство в его представлении не аршинами, а свободой мысли. Поэтому с такой силой презрения и с насмешливой едкой злобой клеймил он свое отечество, где вгоняли умы в ранжиры и запикивали свободу в камеры.

— Ведь Дания тюрьма... —

говорил он с холодной издевкой друзьям-шпионам, натягивая на губы улыбку, но не спуская с них пронизательного и острого взгляда. Он все уже понял про них, но словно продлив испытание, между прочим, незначаще, как об общеизвестном факте, которому не нужны комментарии, бросил небрежно:

— Свет просто тюрьма, с разными перегородками и отделениями...

И вдруг смыл улыбку, рванулся, тигриным прыжком перемахнул расстояние и, не скрывая ни отвращения к своей маске безумца, ни безразличности к напатым соглядатаям, получающим плату наличными за доносительство, вонзил в них клинок вызова:

— Дания самое гадкое отделение...

И само слово «Дания» пропитал яд сарказма.

Но когда он в конце монолога, пронизанного тревогой за роль человека в мире, с неистово грозной яростью кипул свой обвинительный приговор:

— Я не люблю человека...—

в его обвинении была мука, а в приговоре звенела, стопала, билась и не могла найти выхода в осуждении человека тоска по святому и человеческому.

Он делал призывный жест и зачерпывал воздух двумя руками, как будто искал в нем и находя бережно приближал к себе человечество. Но, видимо, человечество в облике Гильденштерна и Розенкранца, «какой-нибудь мерзости», превращавшей гордую землю в обыкновенный «кусоч грязи», в нем вызывало потребность немедленного протеста. Он резко сжимал ладони и повелительным гневным жестом отодвигал от себя сочувствие. Движение было таким весомым, как будто он отрывал от себя овеществленное в материальном предмете понятие человечества.

Да, он любил это человечество и страдал, отрывая его от сердца.

Он отрекался от самого дорогого, по обрекая себя на муку отверженности. Он был один против мира и в каждом ударе совести слышал пророчество своей гибели.

Он шел к ней неудержимо, но не сокращая пути, не уклоняясь от хода истории и личных своих потерь, пересекая сознательно весь огромный, неотвратимый круг жизни. И чем ужаснее было все то, что он видел, тем строже он спрашивал с самого себя за содеянное другими.

Бог с вами! Я один теперь...  
Какое я ничтожное создашь!

.....  
О, Гамлет, Гамлет!  
Позор и стыд тебе...

Монолог этот после встречи с актерами, всплеск «раздирающей душу скорби», он обращал как бы внутрь себя. Истерзанная душа вслух говорила со своей совестью. Ни модуляции фразы, ни выкрика, ни эффектно разорванного молчания паузы. Напротив, тихая, однозвучная речь, интимность, невероятная для трагедии, и в то же время трагическое предощущение катастрофы, жестокости неизбежной развязки.

Стилистика крайностей, острых чередований ритмов сама собой выростала из напряженнейшей жизненной поступи Гамлета. Актер ее не выстраивал, он покорялся стихии жизни. И напряженная тишина предгрозя порой устрашала не меньше, чем штормовые вихри. Он верен был своей правде, своим внутренним ощущениям.

Его упрекали в невнятности знаменитого монолога «Быть или не быть». Текст этот, который запомнили наизусть многие зрители, считался потерянным у Мочалова. Его современники жаловались на то, что он плохо был слышен. Но исполнитель владел технологией театральной речи, как те же его современники засвидетельствовали, с недосыгаемой виртуозностью, с не знавшей себе подобных гибкостью интонаций. И он не был глух к советам, относился к ним с неизменным вниманием и почти детски серьезной доверчивостью, он много раз «пробовал» свою роль с переводчиком. Как было бы просто, при волшебстве его инструмента, немного прибавить звука, нажать на послушные клавиши голоса и облегчить восприятие слушателям. И все же он этого так и не сделал, во всяком случае, в первую пору жизни спектакля. Свой монолог-раздумье он оберег от малейшего призвука театральности.

Поздней объяснили его упорство несопадением сути текста с образом мстителя, несоответствием «вулканической» силе демона рефлексии Гамлета. Но разве противоречил бы демоническому началу героя вопрос, задаваемый им себе:

Что доблестнее для души: сносить  
Удары оскорбительной судьбы,  
Или вооружиться против моря зол  
И победить его, исчерпав разом?

А именно эти строки и пропадали для посетителей кресел. Они не скрывали от исполнителя огорчения. Белинский грустил, что «Мочалов хочет вернее представить человека, погруженного в своих мыслях». И угадал, вероятно, правду, но с одной оговоркой. Актер не хотел, а не мог быть другим в этой сцене, не мог неосторожным прикосновением расплескать из сосуда души сокровенную тайну. Недаром он так печально и медленно выходил из кулис, начиная свой текст в самом дальнем углу пространства.

Он не читал монолога на сцене, а продолжал на ней свои мысли. Он был наедине с ними, без наблюдателей и свидетелей. Ему нужна была эта свобода уединения, дарованная на краткий миг защищенность от посягательств. В его независимости от зала была неизвестная еще залу его эпохи раскованность внутреннего существования; в интуитивном отказе от ярких щедрот словесности проявлен был абсолютный слух к тону подлинника, к жизненному оригиналу.

Быть может, если б не эта, неслышимая другими душевная проба, не выросал бы с такой исполинской мощью трагизм второй половины спектакля. И не был бы так пронзительно страшен контраст между Гамлетом, убивающим беспощадным сарказмом, и Гамлетом, жаждущим человечности. Между Гамлетом, любящим жадно, неутоленно, как «сорок тысяч братьев любить не могут», и Гамлетом, жалищим, ядовитым, с жестокой грубостью подавляющим горькую красоту великой, единственной в его жизни любви.

Назад уже хода не оставалось.

В конфликт после этой непредусмотренной, может быть, даже самим актером ритмической перебивки вступала неотвратимо и грозно фатальная тема реквиема. Она начиналась с глубокими обертонами в сцене с Офелией, где перемеживались ирония и мучительная душевная боль; неукротимость злой воли и потаенная где-то на дне души неизбывная нежность; желание, чистое, несмотря на всю исступленность, и исполнительность палача, отделившего чувство от своего занятия.

— Удались от людей, Офелия! К чему умножать собою число грешников?

Это он объявлял задыхающейся скороговоркой уже состоявшийся приговор, присуждал к наказанию, исполнял неизбежную и невыносимую для него обязанность.

А собственный самосуд вырвался из него воплем.

— Я готов обвинить себя в таких грехах, что лучше не родиться. . .

И, наконец, отрезающее последнюю нить к примирению, к возможности сговориться с самим собой, уводящее в безысходность прозрения:

— Что из этого человека, который ползет между небом и землею!

На человеке клеймо ничтожества. Он и себя им готов пометить. Он отделил себя от Офелии пропастью, сжег мосты между ними. Теперь резвый огненный копь понесет его к гибели без останков.

Уже начиная с первых нот «мышеловки» и дальше сильней, сильней, обвалом, лавиной, подступал смертный топот реквиема.



Земные пропорции изменились, сместились соотношения, реальные контуры человека преобразились. Зал был под гипнозом.

Уже потом, когда время, казалось, могло привести в строй этот шквал впечатлений и чувствований, Белинский, берясь за перо, вновь пережил его. «Все это дышало такую скрытую, невидимую, но чувствуемую, как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей, и все эти люди разных званий, характеров, склонностей, образования, вкусов, лет и полов, слились в одну огромную массу, одушевленную одной мыслью, одним чувством, и с вытянувшимся лицом, заколдованным взором, притая дыхание, смотревшую на этого небольшого, черноволосого человека с бледным как смерть лицом, небрежно полуразвалившегося на скамейке».

Тут все так же странно непостижимо, невидимо, неразгаданно, как и тайна до синевы бледного, «небольшого» и «леденившего кровь в жилах зрителей» человека. И тайну эту не проясняют ни описания «адского хохота» или «львиных прыжков», подобных молнии, ни даже «макабрской пляски отчаяния, веселящегося своими муками», ни «диких стонов одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву». Все это рождалось в разгоряченном воображении зрителей и вызывало в зале смятение, бурю, неистовство потрясения. «Жаркие рукоплескания начинались и прерывались недоконченные; руки поднимались для плесков и опускались, обессиленные; чужая рука удерживала чужую руку; незнакомец запрещал изъявление восторга незнакомцу — и никому это не казалось странным».

Что это? Описание бунта, или стихийного всенародного торжества, или бедствия?

Нет, речь идет об одном спектакле, одном актере, одной роли. Но роли, в которой каждый увидел себя, свое время, свои отношения с ним, свои обязанности, сомнения, свою единственность и свою всеобщность. Все то, из чего состоит человек, но на высшей точке его возможностей, на последнем пределе высот его духа. И от этого каждый стал в час спектакля сам выше и лучше и ближе к конечному назначению человека. Об этом так просто и искренно написал потом Николай Беклемишев, восторженный друг Мочалова: «Сколько портретов Мочалова имели бы мы из одного Гамлета,— портретов, из которых в каждом видели бы мы Мочалова и из которых ни один не был бы похож на другого выражением».

Да, потому что похож был на всех. Лирическое воспоминание Беклемишева подтверждает это.

«Мы увидели бы самого Гамлета во всех периодах его жизни... Увидели бы грустный, к небу возведенный взор стра-

дальца и раздумья сомнения на челе человека, задающего себе темный вопрос о замогильных тайнах, и горькую улыбку презрения, и гнев грозного мстителя, и нежный молящий взор любовника». И все множество состояний, оттенков, решений и колебаний, отвесов и плоскостей, срывов и тяготений, велений необходимости и добела раскаленных страстей в могучем сплетении, — все содержал в себе этот всех отразивший и все вобравший в себя Гамлет Мочалова. Этот странный пришелец из века и вечности, в котором легко узнавал себя каждый прохожий.

Почему приходил Белинский на каждый спектакль?

Чтобы зафиксировать с точностью стенографа, как в одном представлении Гамлет «перелетает на середину сцены» одним молниеносным прыжком, а в другом, не вставая с места, «только повел кругом глазами, из которых вылетала молния»? Или как в шестом представлении при словах «Стало быть, можно надеяться на полгода людской памяти, а там — все равно, что человек, что овечка» у зрителей «мороз прошел по телу и волосы встали дыбом», тогда как в девятом спектакле «чувство грусти, вследствие сознания своей слабости, не заглушало в нем ни желчного негодования, ни болезненного ожесточения, но преобладало над всем...»?

Нет, едва ли. Различность оттенков, наблюденных и отпечатавшихся в сознании и выложенных потом на бумагу с такой неумной и личной страстью, была бессознательным оправданием той влекущей магнитом силы, которая вновь и вновь заставляла Белинского идти в театр на «Гамлета». Он и его соседи по залу шли на спектакль как на исповедь и выходили очищенными и потрясенными. И на каждом спектакле до дна души, до последней своей потаенной излучины исповедовался открыто, настезь сам исполнитель.

Что действовало сильнее — призыв к мщению или исповедь? Предъявленные улики зла или победа духа? Да и как было отделить это, если каждое сокровенное внутреннее движение человека на сцене тотчас повторялось внутри каждого человека в зале, в тысячегрудом дыхании. Искусство смыкалось с жизнью не тем, что уподоблялось ей, но тем, что до зримости, до духовного осязания доводило идеи, которые вызревали в воздухе. Зал видел на сцене образ эпохи, и каждый в нем узнавал свое тайное отражение, своего одухотворенного двойника. Зал испытал упоение мезью, когда вместе с Гамлетом в «мышеловке» изобличал в преступлении короля. Но не было меры тревоге, когда торжество сменялось изпеможением боли.

Олеия ранили стрелой —  
Тот охает, другой смеется,

Один хохочет — плачь другой,  
И так на свете все ведется!

Навылет ранен был не олень, а реальный Гамлет. Он застывал на месте и, чуть качнувшись, спикал как сломленный. Рука еще вжимала рану, как будто старалась унять хлеставшую из нее кровь, секунда — и жизнь покинет его — почти бездыханно клопилось утратившее сопротивление тело. Но нет, еще рано, еще невозможно позволить себе уйти с поля боя, еще далеко до освобождения. Стрела только ранила, только пронзила сердце, оно не умерщвлено, оно еще бьется, и потому слова «плачь другой», надломленный Гамлет обращал к себе неожиданно жестко, сурово, тоном приказа. Он выпрямлялся так четко, что на глазах изменялся в росте. Развернуты снова с угрозой плечи. Туго стиснута воля. Теперь он опять готов к новым схваткам, он сам им идет навстречу без промедления. Решительный вызов в категоричности требования:

— Эй, музыкантов сюда, флейтчиков!

И с яростной силой повторенное еще раз:

— Эй, музыкантов сюда!

У подошедшего музыканта он выхватывал флейту с нетерпеливостью безоружного на поединке, но тут же соразмерял свой гнев со справедливостью и чуть заметным кивком благодарности отпускал музыканта. А поединок уже в разгаре. Еще, правда, не дошло до рапиры, оружием служит пока ирония, но он разит ею без промаха.

Его игра все равно смертельна, но ставкой служит не жизнь, — что такое брэнное тело для вечности, — а разгадка, вопрос «быть или не быть» справедливости в этом мире.

Он бледен так, будто в самом деле уже истек кровью, но хладнокровная собранность держит в узде горячность, и бешеные удары гнева отсчитываются без ошибок. Он наступает на Гильденштерн:

— Сыграй мне что-нибудь!

Тот растерянно пятится, но Гамлет его настигает и загоразживает дорогу. Он держит его на прицеле, он просто вжимает в него отверстие инструмента. Он словно не слышит, как торопливо бормочет свои извинения Гильденштерн. В настойчивых просьбах Гамлета скрытая иссушенность.

— Сделай одолжение. . . Ради бога, сыграй. . .

И после этого с тайной и выстраданной энергией победителя, заплатившего за победу всем достоянием человека:

— Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть чего-нибудь даже на этой дудке. Разве я хуже, проще, печели эта флейта?

В сосредоточенной простоте вопроса была угроза, но и обузданный всплеск тоски. А взгляд обдавал сухим жаром, взгляд пригвозждал противника, взгляд придавал вопросу значительность и опасность допроса. И тут с истым величием гения, выпившего до дна чашу бедствий, но сохранившего верность истине и себе самому, он с особой весомой строгостью отчеканивал:

— Считаю меня чем тебе угодно — ты можешь мучить меня, но не играть мною. . .

В последнюю фразу вмещались терзания духа Гамлета, весь ад проритых им сомнений. Слова были уже не словами, но густо спрессованным смыслом всего бытия, зерном извлеченной из недр сознания истины. Он резким жестом отшвыривал бесполезную дальше флейту, она ударялась об пол, но звук расколовшейся дудки воспринимался только аккомпанементом все победившему слову.

Ничто, может быть, в роли Гамлета не обнажало так боли его души, как эта короткая сцена с флейтой. Здесь откликались из тьмы даже самые молчаливые струны памяти. Так было и в его жизни, при всей ее несовместимости с жизнью Гамлета. Его, артиста Мочалова, тоже мучили, принуждали, обманывали, сталкивали с врагами и даже приговаривали жить рядом с ними. Но и когда он сдавался, а это бывало — он сламывался, в нем не хватало силы сопротивления, — в нем восставал художник и побеждал слабого человека и не давал, чтобы им играли.

Не то чтобы он так думал, на сцене он Гамлетом жил и был, но и его личный душевный опыт, как капли переливаемой крови, просачивался в кровь Гамлета. И все, что так бессознательно набиралось за жизнь Мочалова, и виденное, и скопленное, и весь его тайный бунт, и глухой, подавляемый ропот, и токи действительности, бегущие по духовным каналам, и жажда конечного торжества своей правды — все это влилось в его Гамлета и поглотилось им и со всеми притоками текло сквозь время. Титанический дух требовал экспрессивного выражения.

— Ты можешь мучить меня, но не играть мною. . .

В этой формуле заключался спор личности со своей эпохой.

Эпоха была сильнее, она могла подавить личность, как подавила, например, Полевого. Могла убить ее, уничтожить физически, если личность сопротивлялась. Но играть ею оказывалась порой бессильна.

Были личности, победившие время. Они были современниками актера. Его Гамлет, задумывался ли о том исполнитель, нет ли, был среди победивших.

Жестокий век убил Гамлета, но не смог убить его правду. Мочаловский Гамлет смог победить в споре с веком.

Его знаменитый трагический выкрик, этот вопль мятежа и боли, слитых в мощном аккорде:

Страшно,  
За человека страшно мне!..—

стал чуть ли не символом времени, высшим духовным знаком его эпохи. Но человек, за которого страшно, которого заточили в безвыходность обстоятельства, государство, могучий вооруженный аппарат власти, мог, по свидетельству Гамлета, выстоять и принять на себя все удары судьбы и не пасть под ними. И даже убитый дважды, предательством и рапирой, не отступить от того, что считал истиной и завещать людям бесстрашие перед правдой.

Он все-таки был сильнее своих убийц. Непобедимость духа на чаше весов истории перевесила.

Смерть стала последним, верховным доводом в его споре с действительностью. Гибель была торжеством Гамлета.

И на каждом спектакле с Гамлетом погибал и испытывал торжество с ним вместе артист Мочалов.

Метафора странным образом оборачивалась житейской правдой.

То, что воспринимали из зала как «высшее совершенство игры», «торжество искусства», почти буквально переживал исполнитель.

Не только Гамлету, но и ему было «за человека страшно», и в такой степени, когда бремя страха и бремя ответственности уже превышали его реальные силы.

Гигантская совесть не уместилась в нем, она его из себя вытесняла. Она предлагала ему искупительный самосуд от первого полузрячего шага к познанию мира до высшей прозорения. Все та же совесть его обрекала на непрестанную исповедь и публичное обнажение духа. Он отдавал всего себя Гамлету, но и обязывался ответно вместить его. Этот путь от себя к нему и опять от него к себе, до слияния, до отождествления, до физической безраздельности, был его подвигом. Подвиг таил в себе сразу и возвышение и самоистребление.

Он сам это чувствовал. Он как-то признался, что если его будут принуждать выступать часто в роли Гамлета, он лишится рассудка, он в самом прямом значении, без преувеличений, просто сойдет с ума.

Трагедию поначалу давали часто.

Впервые «Гамлет, принц Датский» был сыгран в пятницу, 22 января 1837 года, на Большом театре для бенефиса Мочалова.

Тому, что происходило, не соответствовали обычные определения.

Успех, крики, вызовы, слезы, овации — все даже приблизительно не выражало безумия атмосферы в театре. Скорей это был некий общий, неподготовленный и неожиданный восторг мятежа. Совершилось чудо. Его так и именовали.

Уже через несколько дней Белинский в письме в Петербург Краевскому сообщал: «...мы видели чудо — Мочалова в роли Гамлета...»

Соединенное с драмой Шекспира имя Мочалова «имеет для нас волшебную, обаятельную силу» — писал петербургский критик, не слишком жаловавший актера. Другой добавлял, что такое соединение «сделалось магическим талисманом». «Невиданное чародейство», «сила магнетизма», «магическое воздействие» — без этих определений не обходится ни один отзыв. Один современник записывает, что «такого громадного триумфа великий русский трагик не испытывал ни до этого вечера, ни после его...» А между тем, по другим свидетельствам, несколько не менее достоверным, триумф нарастал с каждым новым спектаклем.

Непрочное счастье чуда не исчезало. Но зрители всякий раз ощущали себя обладателями единственного, при них и для них сотворенного в этот вечер преображения.

Вторичное представление «Гамлета» было объявлено через четыре дня, «генваря 27». Белинский отметил, что «стечение публики было невероятно; успевшие получить билет почитали себя счастливыми... Публика ожидала многого и была с избытком вознаграждена за свое ожидание...»

В тот самый день, генваря 27-го, в среду, произошло роковое для русской культуры, событие. Убит был Дантесом на Черной речке, у Комендантской дачи, поэт Пушкин.

В Москве стоял жестокий мороз. Дежурили у театра студенты в тощих шинелишках, чаявшие достать билет на трагедию «Гамлет». О разыгравшейся в Петербурге трагедии москвичи еще ничего не знали.

По сведениям, занесенным в камер-фурьерский журнал, температура в столице упала на два градуса ниже нуля, но все завалило снегом. Дорожку к месту дуэли пришлось протаптывать. Когда, запахнув на себе по горло — чтобы не простудить голос — медвежью шубу, Мочалов сел в карету и отправлялся играть Гамлета, Пушкин упал ничком, неподвижно, лицом к земле на шинель, служившую дуэлянтам барьером. А когда начинался в Москве спектакль, Пушкина несли из кареты в его квартиру на Мойке. В тот час, когда падал на поединке со злом Мочалов — Гамлет, доктор Арендт, окончив осмотр Пушкина, сказал Дацзасу:

— Штука скверная, он умрет...

И меньше чем через двое суток, 29 января, в 2 часа 45 минут, Пушкин умер. Его отпевали первого февраля. В глухую полночь на дрогах гроб с его телом в заколоченном ящике, тайком, воровски, предводительствуемый жандармом, был отправлен в далекое путешествие до села Михайловского. Четвертого февраля, когда шло третье представление «Гамлета», уже приближался к последнему месту ссылки посмертно изгнанный из столицы великий из величайших поэт России.

Еще через сутки, после заупокойной обедни, он был похоронен в Святых Горах, в промерзшей, разбитой ломами земле. Хоронили без родственников, почти без свидетелей. Одно из тех «черных дел», против которых восстал принц Гамлет, как всякое черное дело, окружено было строгой тайной.

Как раз перед похоронами, третьего февраля, в дни всеобщего траура, Николай I писал в своем Эльсиноре доверительное письмо брату: «...последний повод к дуэли, которого никто не постигает и заключавшийся в самом дерзком письме Пушкина к Геккерну, сделал Дантеса правым в сем деле...» И по-французски, рука все же дрогнула написать по-русски, еще добавил: «вот случай сказать: гони природу в дверь, она возвратится в окно...»

В Москве о дуэли узнали довольно скоро. Уже в самые первые дни февраля донеслась роковая весть об исходе. В квартире Нащокина около Старого Пимена, где останавливался в последние годы Пушкин и где часто бывал с друзьями встречавшийся там с поэтом Щепкин, ждали почти без надежды последних известий из Петербурга. Пока посылали за почтой, Нащокин рассказывал о подметных письмах, о травле, о несправедливости сановных врагов поэта. Потом он спросил со скрытой яростью:

— Ну-ка решите, кто довел Пушкина до последней степени отчаяния анонимными письмами?

Щепкин коротко и весомо ответил:

— Ясно кто...

Почту доставили. Больше сомнений не было. Гибель Пушкина стала реальным фактом. К четвертому февраля все о ней в Москве знали. Белинский писал в этот день Краевскому: «Бедный Пушкин! Вот чем кончилось его поприще! Смерть Лепского была пророчеством... Как не хотелось верить, что он ранен смертельно...»

В тот же вечер Белинский пошел в театр. В третий раз на спектакль «Гамлет». Он записал о нем: «Та же трудность достать билеты и то же многолюдство в театре...»

О гибели Пушкина знали зрители в зале и знали актеры. Разумеется, знал о ней и Мочалов. Свой траурный плащ он носил в этот вечер по лучшему из поэтов.

10 февраля, в среду он опять играл Гамлета. И в феврале выходил в нем еще три раза. Он продолжал носить траур по Пушкину.

К Пушкину у него было особое отношение.

С детских лет он пленился его стихами, и позже они сочувствовали ему всю жизнь.

В дивертисментах, которые он не любил, он сначала стыдливо, а потом с увлечением, в 1824 году, стал исполнять стихотворение:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.

К стихам этим музыку написал Верстовский и предназначил ее для певца Булахова. Мочалов романс превратил в драматическую миниатюру. Он полупел, получитал ее, сидя на бутафорском восточном диване. Но театрализованную картинку, условную отвлеченную мелодекламацию он силой чувства преображал в многозначный пушкинский образ, в лирический сюжет жизни, в исповедь.

Спустя три года, в 1827-м он сыграл роль Керим Гирея. «Бахчисарайский фонтан» переделал в пьесу на свой мапер Шаховской. Патетика и сентиментальное многословие опытного сценического мастера еще подчеркивалось соседством со строчками оригинала. Они и воспламеняли воображение исполнителя. Ему было нелегко прорваться сквозь «романтическую трилогию в 5 действиях, в стихах, с пением, хорами, разными танцами и мелодрамами» и с «бьющим фонтаном, устроенным машинистом Шрейдером», как рекламировал свое изделие Шаховской. Но романтическое преображение кровожадного дикаря, мрачного завоевателя, пораженного молнией вспыхнувшей в нем любви, актер испытал по Пушкину, а не по Шаховскому.

На одном из спектаклей «Керим Гирея, крымского хана» был в числе зрителей Пушкин. Мочалов, к счастью, не знал об этом.

Едва ли могли не коробить поэта аляповатые фиоритуры, в которых почти затонули его стихи. Его вкус и вообще раздражало обилие театральных эффектов. Он недостаточно знал Мочалова и не был его поклонником. В инсценировке все было враждебно его стилистике. Но были минуты, в которые он забыл, что сидит в театре. Он перестал видеть тряпичный замок и дурно исполненную подделку «готической комнаты», и «бьющий фонтан» — верх достижения машиниста Шрейдера. Он видел только глаза актера, их фантастический блеск, их магическое мерцание. И голос, загадочный и волнующий, как морской прибой, приносил новое содержание в собственный текст поэта.



Об этом он сам сказал за кулисами после спектакля. Он повторил свои строчки:

Ее пленительные очи  
Светлее дня, темнее ночи. . .—

и объяснил, что они не казались ему так хороши, как звучат у Мочалова.

Его появление за кулисами было само по себе событием.

Сдержанность похвалы показалась высшей наградой.

Потом они не встречались, должно быть, из-за стеснительности актера. В Москве Пушкин нередко бывал в тех домах, где бывал Мочалов. Друзья их соприкасались, но Пушкин был отделен от него границей, внебытовой территорией. А без него часто и вдохновенно Мочалов читал стихи Пушкина. «И как читал! — написал Беклемишев.— Как звучали они, я воспринимал их по-новому. Павел Степанович давал им смысл жизни».

Но и стихи Пушкина раскрывали Мочалову смысл жизни.

Случайное совпадение исторических дат гибели Пушкина и представления «Гамлета» Мочалов был склонен воспринимать как знамение. Он был суверен до крайности, и печальные приметы в его сознании обретали мистический смысл.

В его кабинете стоял на бюро портрет Пушкина. Гравюра Уткина, сделанная по полотну Кипренского и писанная в Фонтанном доме, расхваливалась за сходство с оригиналом. Мочалов подолгу смотрел на нее. На следующий день после премьеры «Гамлета», когда он искал разрядки в вине и вернулся домой уже утром в каком-то чаду от хмеля, он не заметил, как уронил портрет. Потом, обнаружив его на полу, лицом к полу, он долго не мог отряхнуть чувство вины и неловкости. Ему даже показалось, что рядом легла от него тень несчастья. А он ведь мечтал, чтобы Гамлета его увидал Пушкин.

Еще когда он готовился к этой роли, Погодин прочел ему запись, сделанную со слов Пушкина:

— У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну. . .

Теперь сам поэт был в бездне. Он вычеркнут был из числа зрителей и из числа живых. Живыми остались для человечества его стихи и его мысли.

Кружилась голова от Шекспира теперь у Мочалова.

Бесстрашно смотрел его Гамлет в бездну.

И вместе с ним вглядывались невольно в бездну его современники.

## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

И сходство  
разительное было между ним и тенью...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Уже был сыгран Гамлет.

Актер достиг высшей возможной славы.

Пожалуй, он превзошел в ней всех знаменитых своих предшественников.

Белинский, заканчивая статью об игре Мочалова, назвал его сразу «великим и гениальным», соседство двух этих эпитетов выражало феноменальность явления, его исключительность в «жизни духа», как часто писал сам Белинский, встающего поколения. Вся сложность непрекращавшихся споров о переводах Шекспира и вероятных тут разночтений Белинский свел к выводу, что «явился «Гамлет» на московской сцене, и вопрос решен».

Конечно, решился вопрос не о технике перевода Шекспира, далекой от идеала и развивавшейся с переменным успехом столетиями, и не об уровне стихосложения Полевого. При всех очевидных достоинствах текста, шершаво живого и темпераментного, переводчик был дилетантом в поэзии в то время, когда поэтическая культура России парила уже на высотах Пушкина и вступавшего в жизнь его продолжателя Лермонтова. Решился вопрос о всечеловечности Гамлета, о его понимании русскими. И больше того, о его насущной необходимости русским, особенно, как сказал Герцен, «в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу пичтожного и пошлого».

Решился вопрос не о качестве перевода, но о вечности оставленного потом мгновения. Оно возникало из тьмы времени в первозданном блеске. Оно не старело и не тускнело. Художника воскрешал другой художник. Какой бы значительной новизной ли был отмечен перевод Полевого, Шекспира причислил к своим современникам прежде всего актер Мочалов. Он ввел шекспировского героя в заповедный круг русской жизни. Он стер расстояния между эпохами и государствами и сказал о своем времени устами Гамлета.

В эпоху расстрелянных идеалов и планомерно вытаптываемых надежд он вносил дух протеста. С ним связывали струю духовного возрождения. В нем видели сокровенные силы души, восставшие из-под иепла. Пора возрождения «Гамлета» стала порой

возрождения и невиданного подъема Мочалова, трагического актера эпохи.

Могуществом его влияния доходила до крайних пределов.

Он был в самом центре схватки. Ток времени пробегал по его оголенным нервам. Стихия его таланта объединила в себе брожение тайных сил, тревожные порывания, жар исканий. Стихия неудержимо влекла и несла за собой и себе подчиняла. Не только сегодняшний или завтрашний день театра, но и судьба современной русской культуры таинственно скрецивалась с его искусством. Патетика, сверхъестественная энергия, напряженность его стилистики с зеркальной похожестью проникли в стилистику молодого Белинского. Как непохожа на критику эта исповедь певчего сердца, узнавшего себя в Гамлете. Как прорываются сквозь плотину журнальных ограничений потоки признаний, почти непередаваемых в печатное слово, глубин, от которых кружится голова, лирических отступлений, где автора не отличить от героя.

От власти московского Гамлета не могли уйти ни демократические круги его зрителей, ни самые избранные интеллектуалы. Для молодежи он был материализованным идеалом, искомой истиной. Слух о Мочалове разошелся с таинственной быстротой по просторам России. Он стал легендой еще при жизни.

В различных московских сферах, включая и те, где его искусство оценивалось обычно сдержанно, а иногда и враждебно, мочаловский Гамлет стал темой специальных диспутов и собраний. Участники, не разделявшие торжества восторгов, на этот раз проявляли лояльность, почти почтительность. Признание все же было всеобщим. Признательность перешла в поклонение. Вторая волна его славы накатывала стремительно и могуче. Гул славы сопутствовал каждому его шагу.

На время притихли его недоброжелатели. И никогда еще, может быть, не был таким согласным и громким хор дружеских голосов рядом. Он вслушивался внимательно, он ощущал поддержку. Он сам шел навстречу несвойственной ему откровенной дружбе. Он осторожно спинал запоры, которыми преграждал вход в душу. Его одинокую вздыбленность и легкоуязвимую горделивость прорезала полоса света. Из тьмы выступил луч доверия. Граница его педоступности заколебалась.

Он чаще стал видеться с Кетчером и Бакуниным, Боткиным и поэтом Иваном Ключниковым, Щепкиным и Полевым. С Кольцовым они почти породнились душевно. В московском интеллигентном кругу он был желанным гостем.

Ему посвящались стихи. Писались о нем статьи, больше похожие на поэмы или стихотворения в прозе. Он сам стал моделью

сценического героя, его прообразом. Уже Николай Полевой, окрыленный успехом «Гамлета», сел сочинять свою пьесу, подогнанную под образец Мочалова.

Вчерашний журналист и сегодняшний драматург торопился. Он остро нуждался в публичном поприще. Лишенный журнала, он выбрал трибунную сцену. Мочалов один мог преобразовать в искусство топорную ткань поделки.

Белинский писал первого ноября 1837 года в письме к Бакунину о том, что на вечере у Селивановских состоялось его знакомство с Мочаловым. Мочалов и Щепкин за ужином «говорили последние монологи из «Горя от ума» — славный был вечер». Там в тот же вечер Полевой прочел два первых акта своей новой драмы «Граф Уголино». Белинский писал адресату: «Некоторые характеры обрисованы художнически, есть места истинно поэтические; остальное — фразы. . .»

При всем благодушии, вызванном обстановкой интимного ужина, гостеприимством хозяев и первым знакомством с актером, объявленным им великим, Белинский не обольщался насчет литературного качества читанной Полевым пьесы, недаром он написал: «остальное — фразы», но тут же добавил, впрочем, «какие фразы! успех будет полным». И в том же письме объяснил, в чем видит исток успеха.

«Мочалову роль славная — кипучая, бешеная, страстная. Надо сказать, что самое нехудожественное лицо, но зато в высшей степени эффектное и по мерке Мочалова сделанное. . .»

По мерке Мочалова, как умели, кроили пьесы. С ним связывали сценическую судьбу написанного. По мерке Мочалова, против воли, дирекции иногда приходилось теперь составлять афишу. Другого выхода у нее просто не было. Уже признавали печатно: «Известно всем, что у нас идти в театр смотреть драму значит — идти смотреть Мочалова; так же как идти в театр для комедии значит — идти в него для Щепкина. . .» И, перечислив еще несколько дарований не столь значительных, но все же способных блистать в комедии, автор опять подтвердил: «Но для драмы у нас только одип талант. . .»

С «одним талантом» нельзя было не считаться. Как ни взрывал он спокойную жизнь театра, он создавал успех. Он мог перепутывать планы, перебивать ритмы, вносить неожиданно лихорадку в нормальное расписание, но он собирал толпы зрителей и потрясал души. Он разрушал порядок, но обеспечивал сборы; смещал расписание, но держал на себе весь серьезный репертуар; вносил непадежность, но был обнаженной и признаваемой совестью зала. В течении театральных будней спектакли его становились событием.

Уже объявили на первую половину зимы «Отелло». Потом предстоял бенефис актера, специально ему посвященная роль Ципо в «Уголии».

Идиллия, правда, длилась недолго. Тревожный гений срывался. Покой был ему заказан.

На сцене он тратил себя до физического уничтожения. Могучий приток энергии выливался с такой неумной силой, что после него наступало опустошение. Иной раз казалось, что из него выпущен весь воздух и неминуемо прекратится дыхание. Так порой и бывало. Случались в антракте тяжелые, затяжные обмороки. Не то чтобы он не владел технологией творчества, — все тайны актерского ремесла он постиг еще в юности. Он совершенствовал и теперь неустанно свой голос. Он разработал пластику тела, поэтому он мог падать как снап, или медленно опускаться на спину, или в судороге, пытаясь несколько раз подняться и снова сникая, катиться через всю сцену к рампе и там, на глазах у зрителей, застыть недвижно, так, что виден был переход от последней ковульсии к одепенению смерти.

Но вся эта техника только обслуживала «жизнь духа» актера. Дух же не знал ни границ, ни расставленных опознавательных знаков чувства. Дух был безмерен. Он требовал новой и новой порции топлива, а топливо вырабатывал организм. Отдача порой превышала физические возможности, и организм надламывался, изнемогал, но снова откуда-то подступало второе дыхание, и палимый огнем оп нес свою ношу еще и еще, как «крест на Голгофу». Он жег себя так безжалостно и так страшно, что падал потом обескровленный, насмерть, по для того, чтобы снова ожить вместе с каждым следующим актом и следующим поворотом судьбы героя.

Потом наступала реакция. Он чувствовал, как опадала листва и обгорало дерево жизни. Жизнь уходила из тела с последним вздохом его героя. Жизнь покидала его почти буквально. Тогда он искал облегчающего наркоза, разрядки.

Разрядка не облегчала. Как всякий наркоз, она только заволакивала реальность. Он возвращался в нее с душевными вмятинами, с невозстановимыми нравственными прорехами.

Один из его вернейших друзей и поклонников — Ключников встретил вчерашнего Гамлета бушевавшим в трактире. Картина его ужаснула. Стихи родились, как писал откровенно автор, «в раздумье после вечера, где пьяный Мочалов говорил бессвязно дичь о собственной игре в „Гамлете“». Стихи были искренние и пезатейливые.

С мучительной, убийственной тоской  
Я на тебя глядел, питомец Мельпомпы,

Когда пред суетой земли склоня колены,  
Ты долу пал развенчанной главой. . .

«Ты ль это?» — спрашивал недоуменно автор. И, заключая свои стихи, доброжелательные и неподкупно честные, вновь задавал вопрос с наивной и нескрываемой болью:

Ты понял ли меня? . . О, тяжело мне  
И страшно мне за человека. . .

Стихи взволновали, произвели впечатление. Мочалова они глубоко тронули. Он долго носил их с собой в кармане, потом положил на бюро, но на видное место. Он их читал как укор и предупреждение. Ему было страшно за человека и страшно за Гамлета. Но собственные его стихи были намного горше. Душевный хаос не восстанавливался от строчек. Ни преданные заботы друзей, ни шквал успеха не примирили его с собой. Из кризиса его вывел Гамлет, но Гамлет же иссушал его до последней капли, до дна сознания.

Он очень берег в себе датского принца. Он словно оборонял его от себя самого. Но иногда изменяли силы.

Сыграв до апреля восемь спектаклей «Гамлета», он выехал на гастроли.

Театр в Нижнем Новгороде снял на лето Живокини.

Отличный буффонный комик, умевший всегда угодить залу, он ставил себя на короткую ногу со зрителями. О нем говорили, что выйдет на сцену — и в зале все горе забудут. Он это знал и позволял себе отсебятины, каких не простили бы никому другому. В один из своих бенефисов он почему-то поставил скучнейшую пьесу со странным названием «За-зе-зи-зо-зию». Сам бенефициант взял себе роль владыки Китая. По ходу событий он должен был видеть в волшебный бинокль из Китая далекие страны. Перефразировав фразу роли — «Я вижу Алжир», — он с вызывающей откровенностью сообщал:

— Я вижу Москву, театр, бенефис Живокини, играют «За-зе-зи-зо-зию», какая же это мерзость. . .

Ужасные качества пьесы, сразу за бенефисом спятой с репертуара, вполне компенсировал неожиданный взрыв веселья. Но Живокини, помимо комика, был еще и умелым предпринимателем. Свою антрепризу он строил серьезно, на деловых началах.

На ярмарку в Нижний съезжался весь цвет купечества из России. Там завершались самые крупные обороты и заключались миллионные сделки. В торговом центре стоял терпкий и одурманивающий запах денег. Швырялись крупные суммы не только по прихоти, но и в поддержку престижа. Театр был в моде, он импо-

пировал капиталу, он стал неотъемлемой и заметной для всех принадлежностью ярмарки. Соревнование в меценатстве не отвлекало дельцов от их основных интересов, но украшало их жизнь искусством. Съезжалась в театр и интеллигенция. Веселья ей было мало, она искала в театре ответа на мучившие ее вопросы.

Одно имя Мочалова на афише служило гарантией полных сборов. Всю остальную труппу антрепренер подобрал экономно и дальновидно. Вошли в нее и Орлова с мужем. На это у Живокини были свои расчеты. Помимо того, что Орлова слыла красавицей и после «Гамлета» заняла место молодой примадонны, она могла иногда укрощать Мочалова.

Его влюбленность ни для кого не являлась тайной.

Со времени «Гамлета» увлеченность его разрослась в чувство. Живой образ актрисы перемешался в его восприятии с образом сыгранной ею Офелии. Блаженное полубезумье саму несбыточность обращало в надежду. Минуты сценической близости переполняли его восторгом. Он продлевал их в воображении и в пустяке видел повод для счастья, а муку неразделенности утешал болью. Его романтическая, возвышенная привязанность, к тому же таившая острый привкус недостижимости, преобразила его рассудительную партнершу, обыкновенную и практичную женщину в прекрасную даму, в божественный идеал возлюбленной.

Обожествление женщины не было редкостью. Обожестил свою первую неудавшуюся любовь к Антонине Корш Аполлон Григорьев. Любовь эта наложила свой тяжкий след на всю его искалеченную, неровную жизнь. Писал о своей любви к Александре Бакуиной ее брату Мишелю в те дни Белинский: «Нет, никакую женщину в мире не страшно любить, кроме ее. Всякая женщина, как бы ни была она высока, есть женщина: в ней и небеса, и земля, и ад, а эта — чистый, светлый херувим бога живого, это небо, далекое, глубокое, беспредельное небо, без малейшего облачка, одна лазурь, осиянная солнцем!» И в том же письме признавался Белинский: «Чудная вещь жизнь человеческая. . . Никогда так не стремилась к ней душа моя и никогда так не ужасалась ее. . . И хочется жить и страшно жить, и хочется умереть и страшно умереть».

Воздух был накален страстями. Мочалов играл с обнаженной страстью. Он шел из кулис не на жизнь, а на смерть, и этот трепет неумолимой, конечной судьбы передавался зрителям. Он и влюблялся, как шел на сцену, не на жизнь, а на смерть.

Все в Нижнем располагало к праздничности. Великолепное лето, купеческие обеды с ухой из отборной стерляди, роскошной вернистой икрой в бочонках, роскошными дупелами и рябчиками и

лившимся как река шампанским. На пикники ездили тройками, обгоняя друг друга, поклонники шиковали щедростью. Орлова была довольна. Она вспоминала об этом лете с живым удовлетворением. Ей до конца дней мерещились невиданные «купеческие обеды» и «полные бенефисы» на ярмарке и «дорогие подарки», какие ей подносили. Одни только «кольца в 400 рублей» стоимостью способны были поднять ее настроение. Недаром родная сестра ее Шуберт писала о том, что «сестра была падка на подарки и брала их от всех с позволения мужа».

Подарки дворянский муж поощрял. Сносил и ухаживания, которые ему льстили. Готов был высокомерно стерпеть влюбленность Мочалова, пробивавшего путь к успеху. Но неотступно и зорко следил за тем, чтоб не пострадала его репутация. Самодовольный и чванный, он свысока относился к актерам «простого» происхождения. Сам государь, отличив его в Скалозубе, с тех пор, посещая театр, всегда узнавал и прозвал полковником. Он в этом чине себя и чувствовал, а других актеров, тем более крепостного происхождения, относил к рядовым. Поэтому он не пускал в дом к Щепкину жившую у него в «дворянской семье» свояченицу.

Мочалов был рядовым, но полезным, он допускал его на большой дистанции.

Позднее Орлова призналась: «Муж меня ревновал ко всем, так что я не смела играть с полным чувством». Так сбъясняла она, почему укрепились за ней репутация «умной, но холодной артистки». Ее поведение в жизни, во всяком случае, эту характеристику подтверждало.

Как удавалось ей балансировать между ревнивой бдительностью супруга и нарастающей страстью Мочалова, угадать трудно. Но ясно, что эту страсть она не гасила, а разжигала.

Иначе, чем бы питалась эта любовь, длившаяся почти пять лет? Любовь с переменчивым настроением, сменой надежд и отчаяния, юношеской застенчивостью и заклипаниями?

Позднее он говорил о себе в письме к другу: «Я не горяч, но ревнив, не делюсь тем, что полюбил. . .» Все слова, начиная от слова «ревнив», он размашисто подчеркнул. Каково ему было не только делиться, — делиться фактически было печем, но отдавать целиком то, что любил, другому? Порой он идеализировал свое чувство. Почти смиренно он спрашивал у судьбы:

Зачем, скажи, в минуты вдохновения  
Тебя преображенною узред,  
И в этот миг святого наслаждения  
Я страстью неземною закипел.

. . . . .



Ах, возвратится ли то сладкое мгновенье,  
Как, очарованный, я дивную узрел,  
И, чувствуя всю негу наслажденья,  
Пред дивною твоей душой благоговел?

По иногда у него вырывалось отчаяние протеста, бунт и мольба слитые вместе, в одном порыве.

Не люби меня, не губи меня,  
Ты чужая жена, законная,  
Не со мною ты венчанная,  
Золотым кольцом обрученная.

Подала ты не мне руку белую,  
Целовалась с другим под святым венцом.  
Расплела ты свою косу русую,  
Не при мне, при чужом исповедалась.

Ты сказала не мне — я твоя жена,  
С другим стала жить рука об руку,  
Так теперь не люби меня, не губи меня. . .

Сам ритм этих стихов, лихорадочно сумрачный и тревожный, — свидетельство горя, в котором вот-вот захлебнется автор. Навевная, быть может, Кольцовым структура строчек несколько не охлаждает искренности. Душа пишущего погружена в боль, не отпылало мучение, колотится, бьется горячий выкрик, как голова о камень. И впереди ни выдоха, ни облегчения — безнадежность. В стихах он не тешит себя объяснениями и ничего не смягчает.

И мы уверились, что если б между нами  
Стоял утес Кавказа вековой,  
Он треснул бы от жара — и пред нами  
Остались двое — Вы — опять рука с рукой.

Непроясненный шершавый образ реален. От жара неутоленности трескаются сухие губы. Все в трещинах, как обожженная глина, стучащее гулко сердце. Орлова кокетливо и разумно «играет любовью», как обучил ее ранний житейский опыт.

Трагичная, замкнутая со всех концов мизансцена еще обостряется тем, что в нее вступает новое действующее лицо. В Орлову влюбляется, потеряв голову, самый близкий из близких друзей Мочалова, Николай Васильевич Беклемишев.

Пожалуй, Орлова не остается вполне безучастной к поклоннику. Что-то в нем привлекает и уж наверняка импонирует. Во всяком случае, в дневнике явно выделено, что именно он «истинно ее любил». Все в нем отвечает ее запросам и вкусам: «Гусарский полковник. . . чудные черные глаза. . . вьющиеся каштановые волосы. . .» К тому же «свой выезд, чудная пара и иноходцы», а ко всему этому дополнительно еще и «мундир синий и красный ментик».

Конечно, и ради него не забросит Орлова чепец за мельницу. Ответное чувство, если и пробудилось, она подавила волей. Стремление к добропорядочности всегда было в ней сильнее, чем все другие желания. Но сама по себе острота коллизии, очевидно, пленяла и даже могла заменить недостаток женского счастья.

Друзья не таили своей влюбленности друг от друга, она даже их сближала. Они служили своей даме сердца с присущей им бесшабашной щедростью и рыцарственным вниманием. У Беклемишева на Тверском бульваре под домом был винный погреб. Друзья его постепенно опустошали. Потом Орлова внесла в свой дневник четкую протокольную запись: «Мочалов очень любил Николая Васильевича, всегда бывал у него и в упоении вином — поверял ему свою любовь ко мне».

Действительно, связь их была глубокой. Действительно, Беклемишеву написал Мочалов цикл стихов под названием «Русское спасибо». Он сказал в них:

Полобил я тебя, добра молодца,  
Чистым сердцем — речью сладкою.  
Мы ответами поменялися,  
Не стаканами, не бокалами,  
А сердцами крепко чокнулись,  
И душа душе откликнулась.

Как нужен ему был этот отклик. Как искренне он благодарил за него. И как понимал, что нет и уже не может быть счастья. Он писал дальше:

Ну, пойдем же, друг, рука об руку  
Искать радости небывалой здесь,  
А встречать одну долю горькую...

Его жгла и томила жажда любви, но он знал, что любовь небыточна. Он искал утешения в дружбе и в ней находил опору.

А теперь уже я не раздумаю,—  
Я с тобой пойду рука об руку.  
И душа душе аукнулась,  
И пришлось сердце по сердцу...

Они понимали друг друга. Вскипавшую изредка ревность смывал ровный дождь беспросветности. Ни один, ни другой не смогли победить пуританскую трезвость логики Прасковьи Орловой. Они ездили к ней на Петровский бульвар с цветами и с так высоко ценимыми ею подарками и вдвоем, и порознь, и уезжали в полупечали, полунадежде, но чем-то смущенные. Их оплетала неразрешимая путаница сомнений.

Потом, когда развязались тугие узлы отношениий, когда выдохлась, испарилась любовь и следы горя выжгла жестоко память, Мочалов порой тосковал об этом. Он даже испытывал

острое чувство пропажи. Сейчас же, пока он не излечился, он был в плену своей страсти. Как написала Орлова, влюблен был в нее «без памяти».

Он связывал с ней все планы и с ней старался играть все роли.

Достаточно было отблеска его славы, чтобы его партнерше достались успех и признание.

Само собой получилось, что в это время Орловой выпали лавры первой актрисы московской сцены.

Сезон для него начался в конце августа с «Гамлета».

Потом он сыграл его дважды в воскресные дни сентября, в ноябре два раза и, если судить по афишам, два раза в декабре, в четверг второго и в пятницу тридцать первого, под Новый год. Но 1 дня генваря 1838 года Белинский в письме к Бакунину между прочим отметил: «Гамлет» был вчера отменен».

Причины он не упоминает. Вне всякой связи, но непосредственно вслед за этим, в той самой строчке он пишет: «После твоего отъезда мне сделалось мучительно грустно, хотелось плакать, но слез не было...» Одно несомненно, что, несмотря на свое состояние «мучительной грусти», Белинский намерен был снова, в который раз — о девяти посещениях он уже отчитался в статье, подготовленной к публикации, — идти смотреть на Мочалова в роли Гамлета. Таким образом, оказалось, что «Гамлет» был сыгран за год тринадцать раз, число ужасающее для исполнителя, болезненно верившего в приметы.

Четырнадцатый спектакль не состоялся скорей всего по вине героя. Иначе Белинский, подробный и пунктуальный в письмах, наверно бы объяснил причину, тем более при его горячей готовности поддержать актера. Должно быть, Белинскому не хотелось вступать в объяснения, и он миновал их. По-видимому, Мочалов, до этих пор свято оберегавший Гамлета, тут впервые так обошелся с ним. Едва ли это могло быть простой небрежностью.

За месяцы от начала сезона до этой последней пятницы 1837 года в судьбе Мочалова произошли перемены, не связанные с его интимными горестями. На первый взгляд, они были сущей формальностью. Ему не забыли напомнить о выслуге лет для пенсии, и первого ноября 37 года он, перечислив все титулы и чины Загоскина, писал от артиста Драматической труппы первого разряда Павла Мочалова соответствующее прошение. Там было сказано, что «со времени поступления истек двадцатилетний срок, назначенный на удостоверение пенсионера, всемилоштивейше даруемого актерам за усердную и беспорочную службу. Лаская себя надеждой, что милостивое начальство не лишит и меня сей на-

грады, я осмеливаюсь всепокорнейше просить...» и следовало еще раз изложение просьбы.

Уже в ноябре было выслано сообщение, что «Государь император высочайше повелел... производить из кабинета в пенсион по четыре тысячи рублей в год. Соответственно прекратить производство ему жалованья, продолжая перспективную плату...» За каждое представление установлено было ему платить по 125 рублей ассигнациями.

Его материальное положение не изменилось. За ним оставались и первые роли, и бенефис, и шестинедельный отпуск, все как положено, как было прежде, по с нового, 1838 года он уже числился и проходил дальше по штатному расписанию пенсионером.

Мочалову пенсия льготы не приносила. Дирекции, если понадобится, она могла развязать руки. Сравнительно скоро дирекция это свое преимущество ловко использовала. Пока же, неувлимо, в сознании и в самой атмосфере существования тридцатисемилетнего пенсионера чему-то какая-то все же уже подводилась черта. За этой чертой оставалась молодость. Жизнь переламывалась на самом высоком пике.

Неудивительно, если нервы сдавали. К тому же они были перенапряжены до крайности. Девятого декабря, меньше чем через год после «Гамлета», состоялась премьера «Отелло».

В трагедии этой, которую поначалу с дюсисовского варианта перевел Вельяминов, Мочалов играл в двадцатых годах роль Кассио, а затем и Отелло. Уже тогда, несмотря на нелепости текста и скудость характера, вдвинутого в условные рамки французского классицизма, актер почувствовал что-то близкое, родственное, его задевшее. Весной 1828 года Аксаков, а вслед за ним и другие критики, менее увлеченные исполнителем, заметили в нем «благородную гордость», «достоинство, скромность», «неистощимый огонь» и горечь поруганной веры, которая вырывалась из «глубины души растерзанной, убитой» звуками, «слабо произнесенными, но всем слышными и потрясающими сердца...»

Сквозь вычурный и обезображенный кое-где до неузнаваемости язык Дюси—Вельяминова актер прорывался к ему неизвестному оригиналу каким-то особым чутьем, инстинктивным слухом. Отзывчивость его кожи на тайны, запрятанные под всеми пластами текста и как бы в нем даже и не присутствующие, но задававшие болевые места современников, была удивительна. Его интуиция шла, минуя конкретность сюжетных ходов, к той сокровенной и скрытой авторской правде, которая превращала те, давние муки и испытания в сегодняшние, залу понятные и узнаваемые. Он не осовременивал пьесу, не вычислял из нее импо-

нирующую идею, — он и вообще ничего не умел вычислять ни в искусстве, ни в жизни, но он безошибочно, собственной болью улавливал в многозначном сплетении тем ту, самую дальнюю и волнующую (хотя не единственную), которая с самой пронзительной силой ранила его сердце и сердца его зрителей. Так ранил их и его Отелло.

Старательный перевод Ивана Панаева был далек от достоинств, которыми обладал перевод «Гамлета», сделанный только что перед тем Полевым. Панаев свой перевод сделал в прозе. Проявленная при этом честность — не братья за то, чего не умеешь, лишила трагедию поэтического начала. Но, впрочем, и честную речь в прозе сочли справедливо «тяжелой, неправильной, часто варварской». И все же Белинский был благодарен Панаеву, который «согнал со сцены глупого дюсисовского Отелло и дал работу Мочалову».

Работа была нелегкой. Он шел к ней своей дорогой.

Он знал на себе, как даются терзания ревности. Он испытывал их в это время. Конечно, Орлова, игравшая Дездемону, не ведала ни ее чистоты, ни ее величия духа, но он их приписывал ей и расходовал свои силы души на тщетную ревность. И все-таки эта тема отсвечивала в его Отелло лишь дополнительно, слабой тенью. Растоптанное доверие было ближе и больше в нем отзывалось. Трагедию сокрушенной веры он пережил в своих главных героях. Он видел ее в глаза, он ее знал на ощупь. Отелло был воплощением этой убитой веры. Так просто и с плотской конкретностью рождалась в нем сила чувства и сила его осквернения и неистовость оскорбленной страсти. И было еще что-то странное, ускользающее, знакомое, что пришло к нему вместе с жизнью Отелло и что он не мог бы назвать словами. Его Отелло, могучий, естественный, независимый, благородный, жил в атмосфере интриги, в сжимающемся кольце заговора. Его караулила с первой ноты неведомая ему опасность.

При всей своей силе, он был перед ней бессилец, при всей защищенности — беззащитен, при всех завоеванных им правах — бесправен и неспособен к сопротивлению.

Он был непохож на других не только по облику — чернокожий мавр, по и по тонкому строю души, лирической и великодушной. И все его отношения с миром сложились из этой несовпадаемости и следующей за ней неизбежной расплаты.

Еще до Мочалова в Петербурге сыграл Отелло в панаевской версии Каратыгин. На фоне «растрепанных» декораций и жалких невежественных партнеров, которые словно для большего блеска героя надели «истасканные костюмы», «его красота, его блестящий наряд, большие белые серьги», чрезвычайно шедшие к его

черному лицу, производили эффект потрясающий. К словам «крови, Яго, крови» он дополнял от себя шипящее «жажду я», и все это «со сверкающими глазами и угрожающим жестом». Хотя он и напоминал чем-то «африканского тигра, ревущего неумолчно с пеною на окровавленных устах», как писал с оговорками, чтобы не вызвать обиды высокого фаворита, рецензент спектакля, «Отелло» с трудом выдержал четыре спектакля.

Отелло Мочалова стал невольным опровержением каратыгинского героя.

Уже надев легкие шаровары, возможно, оставленные в наследство Керим Гиреем, и вымазав себя черной краской, актер ощутил непривычную мягкость пластика, неслышность и величавость тигриной поступи, но и тонкий, природный, невыработанный аристократизм. В нем задушевность соединялась со значительностью, а нежная простота с достоинством. Он был «толстогубым мавром», но истинным человеком. Ему не нужны были украшения, серьги, царственная одежда. Его царственность заключалась в скромности и строгой, негромкой нежности. Такая бездонность правды и веры была в его сдержанном объяснении:

— Дездемона слушала мои рассказы о моих приключениях, путешествиях, опасностях, и когда она узнала мою историю, она открыла мне свое сердце. . . она полюбила меня за опасности, перенесенные мною; я полюбил ее за участие, которое возбудили в пей мои страдания.

После паузы, с грустным педоумением и спокойной торжественностью души, незнакомой с уловками, он, слегка разведя руками, — жест человека, отвергнувшего возможность схватки, произносил:

— Вот и все мое колдовство. . .

И странно, из этой простой прозаической фразы, такой невнятной в сравнении с будущей поэтической формулой, найденной для Отелло русскими переводчиками позднее, произрастал весь конфликт трагедии, а многие, в их числе Аполлон Григорьев, услышали в ней глубину исповеди.

Его колдовство было чистым, без примеси. В прямом бою он бы мог победить любого. Но этот любой, в свою очередь, мог легко победить его на арене жизни. И с каждым шагом спектакля он приближался к расставленной для него ловушке.

В самой тишине его счастья была напряженность, предгрозовое сгущенное ожидание, словно его засветившуюся внезапно жизнь окутывала уже сырая мглистость. Поэтому пробные стрелы Яго легко находили почву, они нацелены были в точную скорлупу радости. Достаточно было ей хрустнуть, чтобы обнажилось

и своей беспомощности предчувствие. Недаром весь монолог перехода от чистой веры к слепой подозрительности, который, по мнению современников, Олдридж произносил с «отчаянием свирепым», Мочалов, напротив, вел «с грустным отчаянием». Он не хотел согласиться, но и не мог противостоять. Он призывал мужество, но сам уже был в железном капкане силы. Его колдовство было детским в сравнении с планомерным, расчетливым хитросплетением. Он отвергал неизбежность несчастья, но с ужасом обреченного сам шел ему навстречу. Поэтому столько боли и муки сверхчеловеческой, смертному недоступной, было в его глухом и спокойном голосе, когда он расставался с любовью, со своим богом:

— Простите, царственное знамя, величие и торжественность благородной войны! И вы, орудия смерти, в которых громовые уста вопиют, как голос бога бессмертного. Простите, простите: назначение Отелло совершилось! . . .

И дальше, насильственно верный этому назначению, он шел к уготованному ему преступлению и к своей гибели.

Один из его самых тонких и самых доброжелательных критиков жаловался на то, что пропали существенные слова Отелло:

— Какую смерть я изобрету для него, Яго?

И сам актер, услышав замечание человека, которому безраздельно верил, расстраивался, что не удастся ему никак это место, имеющее большое значение. И все же не смог изменить его. Неудивительно. Художественная логика роли не допускала здесь силы. Ни жажды мщенья, ни уж тем более удовлетворения от обдуманного намерения не было в этой глубокой, могучей душе, в которой, по выражению все того же свидетеля, «блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных». Но беспредельность страдания не сопрягалась с желанием мести. Его заменяло осознанное, назначенное движение к неизбежно трагическому исходу.

Кублицкий, сравнивший игру двух трагиков, писал, что «Олдридж душил Дездемону быстро и безжалостно», а у Мочалова «было видно какое-то колебание, какая-то искра сожаления». И в этой как будто бы незначительной разнице заложен был смысл трактовки. Отелло Олдриджа мстил, пусть крупно, за то, что он был обманут. Отелло Мочалова, против воли, сопротивляясь, всем существом отвергая то, что должен был сделать, был обречен заполнить назначение. Неумолимая сила влекла его к этой пропасти. Он оставлял за спиной любовь, разум, «бессмертного бога». Он обходил постель Дездемоны неслышно и медленно, словно пересекал материк жизни. А после убийства, которое совершилось чужой волей, по принуждению, земной шар весь со-

средоточился в одной точке, в том, что когда-то было живой Дездемоной.

Теперь ему оставалось одно — перейти в ту же пустоту вечности, в то же небытие. Лицо, искаженное мукой, бледнело под черной краской, оно обледенело, мертвело. Смерть наступала еще до того, как рука с привычной, сейчас механической, точностью направляла кинжал в обнаженную грудь мавра. Он умирал без отчаяния, спокойно, как будто лег спать после долгого, изнурившего дня забот. Кинжал еще долго дрожал — или так казалось? — в уже остывавшем сердце.

Отелло не подходил к миру двуличия и завистничества. Он жил по законам чести и тем помешал бесчестию. Он умудрился сохранить веру и потому досаждал цинизму. С циничной, расчетливой безошибочностью его подвели к неизбежному самоуничтожению. Век выпихнул его в вечность и злобно торжествовал победу.

Но нравственная победа досталась Отелло. Ее разделял Мочалов.

«Не говорим уже об игре и голосе,— написал Белинский,— одного лица достаточно, чтобы заставить вздрагивать во сне и младенца и старца. Это мы говорим о зрителях — что же он, этот актер, который своею игрою леденил и мучил столько душ, слившихся в одну потрясенную и взволнованную душу?» И дальше Белинский, во власти дивного наваждения, со всей непосредственностью замороженного зрителя воскликнул: «О, он должен был умереть на другой же день после представления!»

Нет, он не умер.

Напротив, он воскресал от спектаклей, хотя оставлял в каждом кусок своей жизни. Прилив его сил в это время был сверхъестественным. Нужна была исполинская мощь гиганта, чтоб, расходуя себя так безудержно, умирая почти буквально на представлении, вновь выходить на сцену, и опять падать замертво бездыханным, и опять вкладывать в новый образ запасы духовного багажа, который не истощался, сгорая, а набирал новый воздух.

Прошел только месяц с премьеры «Отелло», а 14 января 1838 года Белинский писал Бакунину: «В следующую пятницу (21 числа) бенефис Мочалова. Вчера я был у него, и он спрашивал, скоро ли ты приедешь...» Тогда же он сообщал о приезде в Москву Кольцова. Через четыре дня он писал, что Мочалов ему подарил билет на свой бенефис. За два дня до бенефиса, 19 января, состоялся спектакль «Гамлет», который смотрел Кольцов, а 21 января он исполнил в свой бенефис роль Нипо в «драматическом представлении «Уголино», сочинения Полевого».



И все это при том, что надежный свидетель, Белинский, отметил, как «после каждой роли, хорошо сыгранной», Мочалов «изнеможет на несколько дней».

Он не щадил себя, он жег себя с беспощадной страстью. Он так отдавал себя, будто каждый спектакль был для него последним.

Он все еще набирал скорость.

Вокруг него создавалось поле высокого напряжения. Но недруги выжидали, когда начнут иссякать силы.

Они были терпеливы и бдительны. Он, как Отелло, нетерпелив и доверчив.

Он верил, что Полевой был ему бескорыстно предан.

Его так воодушевила роль Нино в авторской читке, что он возносил ее до высот Шекспира. О той же роли Белинский потом сказал, что в ней «собраны все недостатки Карла Моора и Фердинанда, и ни одного из их достоинств». И еще, что все сцены любви между Нино и предметом его любви Вероникой — «явное подражание, или, лучше сказать, явная пародия на сцены любви между Ромео и Юлией».

Ни пародии, ни «конфетного взгляда» автора на любовь, ни фальшивого красноречия, призванного на место поэзии, бенефициант не заметил. Играя с Орловой, теперь уже постоянной его партнершей, он удивлял ее неожиданностью. В топорной, искусственно взвинченной, ложной патетике драмы он находил истинность жизни и ее выражал трагически. Сцена, где, возвращаясь домой, Нино застаёт Веронику зверски убитой, им исполнялась с огромной силой и каждый раз по-другому. Счастливый возлюбленный, он спешил к хижине, где они укрывались, весь в предвкушении предстоящей встречи. В нем словно звенела музыка познанной радости. Прибой восторга шумел в природе. Шаги его были легки и стремительны. Сейчас, еще миг — и они будут вместе, и каждый миг будет равен вечности. Так он входил в этот тайный холстинный шалаш, уединенный приют влюбленных.

Потом тишину прорезал страшный вопль. А после паузы, длившейся небывало долго, на сцену являлся другой человек, постаревший, померкнувший, перебитый. Одни вспоминали, как мелодическим шепотом он повторял — «умерла, умерла...» и, не веря себе, подтверждал остекленевшим голосом — «зарезана». Другие запомнили вулканический взрыв отчаяния. У третьих осталась в памяти судорога рыданий. А Пров Садовский рассказывал сыну, что в этой сцене Нино — Мочалов, едва показавшись из двери хижины, грохнулся навзничь с силой и вдруг в страшном ужасе кинулся прочь по сцене на четвереньках, как раненый

зверь, припадая на каждом шаге. И все эти версии были не выдуманы, актер всякий раз играл так, как велела ему внутренняя стихия. Трагедия была равной. Ее выражение подсказывала не рабская память, а единственность данной минуты.

Скептически относившийся к «Уголино» Белинский писал, что Мочалов тут, в этой сцене, «действовал один», без участия автора. Когда же он вслед за этим встретил Уголино словами:

Добро пожаловать — я гостю рад —

Хозяйки нет — что делать? — я не виноват! —

высокая нота трагического сарказма, как лопнувшая струна, прозвенела укором и долго еще надрывно дрожала в воздухе. Едва ли Белинский преувеличил, когда, разбирая в статье «Уголино» и препарируя все недостатки пьесы и представления, все-таки написал при этом: «И теперь еще раздаются в слухе нашем эти два стиха, которые прорыдал бледный, посинелый человек» на сцене.

А автор, которому создал такой успех Мочалов, уже перебрался за это время в столицу. Плацдарм в Петербурге был шире, былой либерал начал новое поприще с сотрудничества в изданиях Николая Греча и Фаддея Булгарина. Свое влияние Полевой выказал тем, что остановил публикацию статьи Белинского о московском «Гамлете». Начало ее напечатала «Северная пчела» в январском номере. Обещанное подписчикам продолжение не последовало, а в первой части статьи до разбора актерской работы еще не дошло. Сам Полевой не только участвовал в прекращении публикации исповеди — статьи Белинского, но и во втором номере отданного ему всецело «Сыпа отечества» напечатал довольно резкие полемические заметки, оспорившие статью Белинского.

Полевой перестраивался. Теперь он налаживал связи не только с Фаддеем Булгариным, но и с Василием Каратыгиным. Не стоило восстанавливать против себя императорского любимца, фактического диктатора петербургской сцены. Высокая дипломатия предъявляла свои права, они касались не только поступков, порой сомнительных, но и эстетических вкусов. Для изменения их действительно понадобилось немногим более чем «пять дней».

14 февраля 1838 года, когда в Москве еще не утихли страсти вокруг «Уголино» и «Гамлет» Мочалова регулярно включался в афишу, по-прежнему привлекая внимание, Кольцов написал из столицы, куда приехал после Москвы, письмо Белинскому. Среди информации о своей петербургской жизни он сообщал адресату: «Полевой спрашивал об «Уголино». Я ему сказал ваше мнение и как оно было принято; это ему не показалось. О Гамлете спрашивал, я сказал, что сумел. Впрочем, ему более правится игра Каратыгина, нежели Мочалова. . .»

Кольцов после этой характеристики пошел посмотреть «Гамлета» в Питере. Он не перечеркнул из любви к другу соперника. Он даже многое оценил в нем, но понял, что, «где роль легка, там он превосходит, а где пужно чувство, там его у Каратыгина нету,— извините...». Свое впечатление скромный поэт из Воронежа считал нужным не утаить от автора. «Я говорил про это Полевому,— написал он,— он со мной не согласен».

За несколько месяцев, или недель, или те самые, герценовские «пять дней» Полевой коренным образом изменил взгляды. Высокомерие проскальзывает в его оценках. В письме, писанном через неделю, Кольцов сокрушается: «Еще говорит Полевой, что Белинскому непременно надобно себя образовать более... Если он придет сюда, то совершенно со мной согласится. Я сам, живши в Москве, думал иначе, а здесь совсем другое... Мы совершенно отстали далеко от современных новых понятий; необыкновенно как все идет скоро вперед...» В угоду новым понятиям Полевой создает и иной идеал актера по образцу более нужному или выгодному. Согласно этому идеалу, как пишет Кольцов, «Каратыгин у него таков, а Мочалов и с талантом, да не образован...»

Миф о необразованности актера Мочалова творят и распространяют уже не недруги, но друзья, правда, вчерашние.

Мочалов об этом не знает. Ему ни Кольцов, ни Белинский, естественно, ничего не сказали. Он продолжал верить в свой нерушимый духовный союз с переводчиком «Гамлета». Он считал своим долгом участвовать в каждой очередной его пьесе, а те, опускаясь все ниже, в конце концов перещеголяли прислужничеством и верноподданнической слащавостью даже Кукольника.

След романтической позы еще сохрнен в мелодраме «Смерть или честь», герой которой, ремесленник Гюг Бидерман, вступает в борьбу с всемогущим министром графом Оттоном, оклеветавшим сестру Бидермана. Сюжет «Рюи-Блаза» Гюго его эпигон в России переключил примирительным образом, так что к финалу виновных не оказалось. Мочалов сумел подхватить несколько едких и скорбных реплик героя. Его Бидерман стал «неукротимым мстителем за оскорбленную честь». Но Полевой предпочел Каратыгина, который играл «не слесаря, а графа, переодетого из каких-нибудь личных видов в длинный сюртук немецкого ремесленника». Достаточно, впрочем, было небрежно сказать государю, что «Полевой опять завирается, чтоб перепуганный либерал сделал вывод. Но будущий автор состряпанного на скорую руку апофеоза ура-монархической драматургии «Дедушка русского флота» или сентиментально угодливой и обнаженно реакционной «Параши Сибирячки» судил свысока о «необразованности» Мочалова.

А сам «невежественный» актер тем временем с энергией немой и, кажется, непосильной для человека пытался постичь головокружительные бездны Шекспира. За 1839 год он возобновил «Ричарда III» и впервые сыграл «Короля Лира».

Четвертого января, в бенефис Мочалова, состоялась премьера «Короля Лира».

Дирекция постаралась ослабить успех бенефиса. Усилия ее не пропали даром. Число бенефиса совпало с гастрольным спектаклем Марии Тальони. На сцене Большого театра она танцевала балет «Дева Дуная». Для бенефиса предложен был Малый театр, вмещавший почти вдвое меньше зрителей. Но даже этот сравнительно небольшой зал заполнили лишь наполовину. Цвет публики единодушно отсутствовал. Не быть на спектакле Тальони считалось почти нарушением светского тона. Мочалов, который остался верен тому, что билеты на бенефис продаются в кассе, и не развез приглашений, вышел Лиром в полупустом зале.

Начальство торжествовало. Оно усмотрело в этом упадок в Москве интереса к актеру. Мочалову было тем более трудно, что к Лире он шел с непривычной длительностью, сопротивляясь, не чувствуя материала роли. Когда он прочел трагедию, он сначала ее отвергнул. Перевел «Лира» Каратыгин. Не с оригинала, конечно, с относительно добросовестного немецкого текста. В транскрипции Каратыгина Лир был близок его индивидуальности. Он предстал «величавым и великолепным венценосцем». Явился он «слишком бодрым... Голос его, как он ни старался подделаться, слишком силен и как-то звучнее и громче, нежели то представлял преклонный возраст Лира». Так писал очевидец. Но ближе к концу трагедии Каратыгин увлекся «расслабленностью» и «меланхолией». Так он перешел к «олицетворенному безумию, жалкому, мучительному, раздирающему сердце». Ни мудрости, ни духовного обновления, ни прозрения не было в петербургском трагике.

Позднее Белинский писал в письме к Боткину: «Подбивая Кронеберга перевести Лира, который опозорен на Руси переводом Якимова и переделкой Каратыгина».

Мочалов знал Лира по переделке, он даже видел в ней Каратыгина. Когда ему предложили сыграть Лира, он категорично отверг эту мысль. Он сказал, что не только не понимает «этого старика», а боится его, «просто боится». Его уговаривали, он не сдавался, после нехотя, чуть не насильно, как будто бы дал согласие, но не осуществлял его. Так метался он с осени несколько месяцев. При одном только упоминании Лира он замыкался и все больше мрачнел. Вдруг, уже в декабре, он вошел воодушевленный в театр и радостно сообщил:

— Нашел, нашел, нашел. . .

— Что нашел? — удивленно спросили актеры.

— Ли́ра нашел! — заявил Мочалов.

Он нашел в себе не «великолепного венценосца» и не «расслабленного безумца». И тот и другой оставались ему чужды. Он нашел в себе человека Ли́ра, который долго жил в ослеплении, отделенный от правды дворцовой оградой и почести принимавший как норму всех человеческих отношений. Тем горше и глубже давалось ему прозрение. Прозрение было его открытием мира, его запоздалым «гамлетовским» мерилом добра и зла, его постижением сути жизни.

Он постигал эту суть вместе с Лиром, не сразу, как у него бывало, и не одним наитием. Недаром писал Белинский, смотревший второй спектакль и, видимо, не совсем удачный, что «в его игре видны были обдуманность, соображение — словом, изучение, искусство, но не было того пламенного одушевления, которое составляет отличительный характер игры Мочалова». Еще он отметил «общность, целость, отчетливость, что очень редко бывает в игре Мочалова».

Но почему же тогда, если верить свидетельству, «рукоплесканиям и вызовом не было конца»? Неужели рукоплескали «отчетливости и обдуманности», тем свойствам, которые вызывали любые чувства, но только не потрясение зрителей? Белинский ли был в этот день расстроен? Мочалов ли на втором представлении снизил градус чувств? Но почему тогда так взволнован был зал? И почему дальше тот же спектакль продолжал набирать дыхание и привлекал все большее число зрителей?

Все это объяснить трудно. Одно несомненно, что он играл своего Ли́ра. Не того короля Ли́ра, которого хотел бы Белинский, а человека Ли́ра. Эстетика критика сопротивлялась формальному монументализму, которым подчеркивал Каратыгин высокий сан своего героя. Но он хотел бы увидеть в Мочалове историзм, конкретную достоверность, приличное королю величие. Мочалову они были несвойственны. Его Лир, как и все его остальные герои, был где-то рядом, внутри него. Лир был обманут так, как обманывали его самого и его современников. И ошибался он так же часто и так же ужасно. И обвинял не того, кто действительно был виновником. И прозревал, когда было поздно.

Тот мир, в который он верил, спокойно предал его. И этот же мир задушил Корделию.

Его Ли́ра свело с ума не отчаяние, а цепь ошибок. Последняя ступень горя, напротив, впервые раскрепощала его рассудок. Поэтому так трагична и так огромна по своему значению была его сцена встречи с Корделией.

Узнав ее, он боялся поверить. Изведав, как рушатся все земные иллюзии, он был готов отпрянуть от этой, последней, неправдоподобно значимой. Он отступал от видения, приближался к нему, ладонью снимал пелену с глаз, чтобы не ошибиться, опять отходил назад. Потом так осторожно касался рукой Корделии, как будто она была из стекла и стоило прикоснуться к ней, как она бы разбилась, рассыпалась, превратилась в ничто. И, наконец, убедившись в ее реальности, в ее тепле и телесности, он падал бессильно к ее ногам на колени.

Безвинный преступник и жертва преступных планов, он, может быть, в этот единственный миг своей жизни, всего липившийся, окруженный врагами, изверившийся, был истинно счастлив. Он трепетно прикасался руками к рукам своей дочери и нежно, безмолвно, мужественно пытался губами снять с глаз ее слезы. Сокровища всего мира не стоили этой радости возрожденного в нем доверия и познания смысла жизни. Они были двое на этом клочке земли, который в любой момент могли бы отнять от них, а сердце его вмещало вселенную, и все вокруг обливала немислимая, блаженная тишина. Тем более потрясала могучая вспышка, сменявшая тишину, после смерти Корделии.

Он только что снял ее тело с виселицы. Он нес ее на руках как ребенка. Она была с ним, но она не дышала. И он задерживал собственное дыхание, как будто боясь разбудить ее. Покачивая ее на руках осторожно и нежно, он клал ее бережно на скамью, как дитя, уснувшее на дороге. Движения его были мягки и плавны, он словно заботился, чтобы ей ничего не мешало, и даже не забывал оправить ласково волосы. И только потом, после этой долгой, невыносимой по драматизму паузы, он начинал монолог, нараставший от слова к слову.

— Собака, кошка, мышь живут, а ты...

Отчаяние душило его. Вопль сотрясал стены зала. «Всем становилось жутко, и мороз подирал по коже», — как вспоминал современник. И прерывающимся от муки голосом, почти задыхаясь, почти физически погибая, он полумолил, полутребовал:

— Расстегните... расстегните!..

Так мог бы кричать осужденный на виселице в момент, когда медлила затянуться петля на шее. И зал, охваченный этим кольцом отчаяния, весь целиком мог бы вторить этому судорожному, предсмертному вошло: «расстегните, расстегните...» или похожему на него восклицанию Огарева: «душно, душно!..»

Всем было душно. Все задыхались в бесплодных поисках выхода и обращались к времени с тайной мольбой: «расстегните». Белицкий писал в эти дни: «Что делать? — я измучен, избит, изранен, в моем сердце нет места живого, душа разрывается, и глаза

сухи. . .» И еще в том же письме, адресованном Боткину и написанном в дни выхода «Короля Лира»: «Неужели же мой удел — только страдание, и никогда не узнаю я радости? . . .»

Мочаловский Лир умирал в страдании, непримиренный, но призывая к борьбе со злом. Его «расстегните» просило не только помощи, но и отмщения. В сухих глазах, кроме боли, был свет высшей правды жизни.

Лир, как и Гамлет, явился не для того, чтобы воскресить историю, но чтобы помочь разобраться в жизни. Чтобы сказать правдиво о своем времени.

Мочалов не только мог сделать это, он не умел делать иначе.

Белинский был не единственный, кто писал об «обдуманности» и «соображении» в роли Лира. Другой критик в «Репертуаре русских театров», в свою очередь, написал об «обдуманности, соображении в целом», о том, что роль сыграна «ровно, постепенно, без острых мгновенных переходов». О «выдержанности и ровности» роли писал Родиславский, считавший ее «вернейшею» из шекспиеровского репертуара Мочалова. А в то же время об этой же роли рассказывал Пров Садовский, как о «лейденской заряженной банке», которая «поражала и разряжалась. . .», и вспоминал, как «горели его глаза» и «пылал страстью вдохновенный лик». И вряд ли «обдуманность» делала пьесу «любимой публикой». Нет, видимо, было и вдохновение, и горячая современная мысль в игре актера, но когда покидала страсть и остывал внутренний жар, становилась видна обработка роли, техника, поглощаемая на лучших спектаклях вдохновенной импровизацией.

Ну разве возможно бы было без помощи техники достичь удивительной, фантасмагорической способности сразу показывать зрителям два лица Ричарда. Не только двойной характер, но именно и буквально два разных лица в одно время. Когда он отказывался принять корону, он обращался к парламентариям с постным, исполненным благолепия лицом скромника. А во второй половине лица, обращенной к публике, неукротимо пылал восторг честолюбца, сжигающий все на пути огонь покорителя.

Его новый Ричард был воплощением не злодея, искавшего путь к престолу, по человеком великих сил и великих возможностей, неприменимых в уродливо искаженном мире. Его физическое уродство, казалось, вместило в себя все безобразие искаленного неправдой общества. Недобрая, ничего не щадившая сила Ричарда была рождена злом, правившим жизнью. Поэтому сила его была великой, а страсть вселенской. «Хромой демон с огненными глазами», он презирал людей, потому что был презираем ими. Какая энергия воли и вера в ее победу нужна была для того,

чтобы соблазнить леди Анну у гроба убитого мужа. Казалось, что не дана человеческой речи та бередящая душу музыка, та пленительность звуков, которыми он обволакивал леди Анну и зрителей. И зрители под неотразимым гипнозом актера легко забывали и об условности, и о фиглярничанье партнеров, и о нелепости обстановки. Сражение, как писал очевидец, поставлено было прескверно, почти шутовски, пародийно. Условное «поле битвы» наполнялось десятком статистов, которые очень дурно дрались старыми шпажонками. Все делалось для того, чтобы расхолодить зрителя и отнять у него всякую иллюзию. Но лишь раздавался еще за сценой крик Ричарда: «Коня, коня, полцарства за коня!» — все изменялось. Мочалов вбежал на сцену усталый, растерянный; правая рука крепко сжимала рукоятку меча, ноги его путались, как будто шли по неровному полю... он приносил с собой всю бурю брани, весь ужас поражения...»

Но он приносил и большее. То был не крах короля и не падение полководца, но крах вселенной. А он восставал из пепла, разбитый, обезоруженный, побежденный, но вовсе не сдавшийся. Трагедия полного одиночества не сражала его, а влекла на единоборство. И в зале казалось, что «на другой день он способен» будет «отомстить за поражение десятками побед».

Пусть это была сила зла, но сражавшаяся один на один со злом реальности. Он все хотел, но и все презирал. Он ненавидел жизнь в ее лицемерной будничности и был в каждый миг готов к поединку с ней, но в тайных глубинах души он жаждал жизни. Он сам олицетворял жизнь в неразрешимом узле противоречий, в могучей борьбе страстей, в тревожных и иступленных прорывах к какой-то конечной, недостижимой истине.

И Гамлет, и Лир, и Ричард несли на себе мировую миссию. Они проникали в извечные тайны конца и смерти. Под тяжестью выпавших им вопросов они по обычной мерке сходили с ума. По высшей же мере они выходили из поединка с победой. У бурных чувств был жестокий финал, но он совпадал с неистовым взлетом духа, с прозрением. Из неотступного мрака гибели светил смысл жизни, ее назначение. Спектакль превращался в реальный акт самосжигающей исповеди и очищения. За этим и шли в театр. Мочалов сам сеял бурю в зале и сам пожинал ее.

Какие-то изменения совершались все время в жизни, на то она была жизнь. Какие-то изменения неминуемо происходили и в зале, зал был частицей жизни. Исчезли одни зрители, их места занимали другие. Они реагировали иначе и неосознанно, вероятно, искали другую природу контактов со сценой. Уже не входил в театральные кресла Белинский, и фосфорический блеск глаз актера не отражался в расширенных зрачках критика, познаю-



щего необъятную глубину Шекспира «не в книгах и не в аудиториях, а на сцене Петровского театра», когда играл на нем трагик.

Белинский вообще покинул Москву. Давно уже он писал, что «в Москве, кроме голодной смерти и бесчестия, ожидать нечего. . .» И подтверждал уже в 1839 году, что «в Москве нечем мне жить — в ней, кроме любви, дружбы, добросовестности, нищеты и подобных тому непитательных блюд, ничего не готовится». Он переехал в столицу осенью того же года. Отъезд Белинского был для актера несчастьем. Схватив Белинского за руку и побледнев, как умел бледнеть Мочалов, до синевы, он только сказал:

— Как же вы уедете, так и уедете. . . совсем. . . а я как же без вас-то здесь буду? . .

Конечно, пришли другие. Вернулся из-за границы профессор Грановский. Его публичные лекции собирали толпы. Он очень любил Мочалова, и тот находил в нем поддержку. Грановский готов был читать трактаты по поводу роли, которую предстояло играть актеру. Но это была другая поддержка, умственная, а книжки «Московского наблюдателя» со статьями Белинского о его «Гамлете» в сафьяновом переплете лежали напоминованием, овеществленной памятью, высшим знаком судьбы.

Судьба накрепко налегала на него. Он слишком долго боролся с ней. Ему постепенно начали изменять силы.

Как раз после мощных рывков удач, после взятой одним дыханием кручи должна была наступить реакция. Едва шло на убыль его влияние, как сказывалось расшатанное здоровье. Все чаще к нему возвращались приступы меланхолии, «черной тоски-немочи», как говорил Беклемишев. От них он лечился запоем, а после запоя лежал ничком на диване, лицом к стене, не ел и не разговаривал. Из каждого кризиса он выходил обновленным. Пил чистую воду графинами, словно смывал скопленный внутри мрак. Потом долго парился в бане — снимал внешнюю накипь, физическую, и вслед за тем шел в театр и снова играл как бог. Но кризисы не проходили даром. Могучий организм, изнуряемый бешеными приливами и отливами, истощался.

Опять обострился конфликт с начальством.

Шла к горькому своему исходу и личная драма.

## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Горацио?.. ты оправдаешь перед  
людьми меня...

*«Гамлет» (перевод Н. Полевого)*

Он губил только «жизнь свою, жизнь свою, жизнь свою».

Он мчался куда-то вскачь, не всматриваясь, не ставя перед собой точной цели, ломая все по пути и надламываясь. Он представлял себя под удары и сам вызывал их.

Все больше он чувствовал неустойчивость равновесия.

Светившая ему несколько лет любовь выдыхалась. Горячая и бесплодная, она неизбежно должна была испариться. Он расставался с ней тяжело, в муках, изнемогая. Печальная страсть была его бременем, может быть, даже проклятием. И все же она приносила ему полноту чувствований, смысл ожиданий. Окутанная священной тайной душа поклонялась, противилась, ужасалась, мирилась, но переполнена была жизнью. Теперь его чувство охладевало и покидало его. Он расставался с ним горестно. Освобождение вовсе не радовало. В нем было больше испеленности, чем свободы.

В листках, испещренных неровными строчками, недописанными словами, большими чернильными пятнами и причудливыми чертежиками в углах, выливались эти метания, всплески, душевные перебои. То где-то мелькнет стихотворная фраза, то проза, то выхваченный откуда-то диалог, оборванный в середине мысли. Он пишет стихи без начала и продолжения, несоразмерные, необузданные, но неистово страстные:

.. И в забытыи она сказала  
Ведь я твоя Ведь я твоя...

Слово «сказала» написано без последнего слога — «сказа». Ни точек, ни запятых, сквозь сумбур предложений, не отделенных одно от другого знаками препинания, трудно пробраться. Начало стихотворения или посвящение с больших букв — «Одной Тебе!..». Другое стихотворение, полувопрос — «Кто это встал передо мною», дописанное уже посторонним почерком, Орлова прокомментарирует позже: «Писал П. С. Мочалов, и видно, что разгоряченный вином... Дописал Михаил Меркли, который разделял его оргии».

Прокомментировано спокойно и так, чтобы чувствовалось, что поэтический образ воображения, разгоряченного выпитым, навеян был ею, никем другим. Она вообще, выставляя свое благоправие, заботилась и о том, чтобы роль ее в жизни Мочалова

оценили биографы, чтобы ей отвели соответствующее достойное место. Поэтому, фарисейски оговорив стремление обо всех вспомнить добром, она с удовольствием унижает партнерш Мочалова. Ей важно не только сказать, что с ней он любил играть все роли, но и добавить, что он называл «остальных — какими-то статуями, льдинами, дурами».

Он понял ее не сразу. Он, даже внутренне с ней прощаясь, еще идеализировал и ее, и свою любовь к ней. Во время болезни, в своем полудневнике-полуисповеди, он ей адресовал и свое отчаяние и свой тайный зов.

Бежим скорей, мой друг, бежим в страну изгнания,  
Мне скучно здесь, мне здесь противен свет

Молю тебя, не прерывай молчанья.  
Молю тебя, — о, — о! пожалей меня!

И прозой: «Спасибо тебе, все тебе...» А еще через день, после новых стихов, вернее, обрывка их: «Прости меня за эти стихи, право, вдруг что-то мне вздрогнулось, и написал, но голова болит, рука ослабла, — сердце, — об нем и говорить нечего! Все никуда не годится. Прощай! Скоро десять часов, думаю, что через час я усну; до завтра, ах! обману себя — до свиданья!..» То нежное «ты» уступает холодному «Вы», то «Вы» в середине строчки опять сбивается на интимность.

Но эта мальчишеская застенчивая неутоленность в последнюю пору его любви сменяется экзальтацией странной, почти мистической. Он словно боится расстаться с несбыточным призраком, гонит его от себя и вновь возвращает. Вот-вот он освободится. Он признается уже:

Луиза — ты, и он Луизе изменил!  
Он Твой и — он пленен другою...

И все же снова он отдается во власть обаяния неизведанного им счастья. И снова его посещает все та же непойманная, далекая, радужная, летящая мимо кометой, воображенная радость. И бранный образ ее будит в нем образ вечности. Он пинет размашисто и торопливо — не то путевой дневник, не то полубред, полувоспоминание:

«Итак я сего дня был в вашей церкви! Стоял на прежнем своем месте. Но во всем множестве народа не было ни одного лица, которое бы узнало меня или которое напомнило бы мне себя; нет, не было мой друг — и я был один!»

И тут в эту запись, если она была записью, а не внутренним криком, вступает фантазия.

«Один! О! Нет! На твоём месте я видел, кажется, тебя... Боже мой!.. Я был целый час, — искал и пошел против того места, где

молилась ты — те же старые образа, кажется, и сукно, которым обито место то же самое, ах! Как приятно смотреть на них».

Он искретен. Он говорит откровенно.

«Я часто забывался; я испытал и почувствовал до чего может довести воображение, до какой степени может человек забыться. Я минутами ожидал твоего прихода — представил себе живо — весь твой наряд, всех родных, которые тебя окружали; но тебя не было — тебя нет — ты не придешь...»

Он призывает на помощь разум, с которым всегда в раздоре.

«Полно, полно надеяться! На земле я уже не встречу тебя! Но услышь стоны друга! Сжался над тоскою души и... приди незабвенная тень — покажись опять во сне — верь, что я не могу забыть тебя! ужасное состояние человека — любить и ничего не надеяться».

Пишет он кое-как, строчки разбегаются в разные стороны, много слов не разьединено и составлено вместе в одно бесконечное слово. Чем дальше, тем менее в этой записи почвы, конкретности.

«Что говорю! А там! А там мы навеки соединимся! Навеки быть с тобою!.. Да, все меня уверяет святой печатью назначена на сердце твердая надежда на свидание... Без утешительной мысли, без надежды — священной — что человек?..»

А дальше он переписывает своей рукой Славословы «Воскрес Христос» и «обильная благодать от щедрой руки твоей» и «как светоносность возвещающая спасение миру, вознести в мою младенствующую радость...» И пометка: «написано на дороге в Сергиевскую Лавру».

Но что написано на дороге, что до, что после, едва ли он сам твердо знал это. Одно было очевидно — смятение. Он прозревал, опасаясь, и спасался крушением идеала. Крушение обходилось дорого. Он то хватался с надеждой за черенки божества, то видел в них просто груды обломков и разбрасывал их по ветру, чтобы ничего не осталось. Но ослепительное сияние исчезало, крылатое чувство осело, подкралось сомнение. Уже за загадочностью он рассмотрел ледяную чинность. Уже в недоступности видел расщудочность, холод игры, лицемерие. Уже обернулась корыстью святость. Его глубоко, с болью почти смертельной, ужалило разочарование.

Он написал в январе 1840 года:

Нет, нет! Она не та!  
Я обманулся в ожиданье,  
И жизни на пути в страданье  
Моя надежда отнята —  
И уничтожилась мечта,—  
Она не та!.. Она не та!

Поздней он переписал и дополнил это стихотворение. В нем уточнились какие-то строчки, прибавились новые, выправился размер и ритм. Пришло убедительное, хотя чуть сентиментальное пояснение этой любви-напасти, любви-страдания.

О! Как в обманчивых мечтаньях  
Она казалась мне мила,  
Делила все мои страданья  
И слезы сладкие лила!  
Как будто для меня жила.

Напрасны сердца ожиданья,  
Разочарован, все мечтанья,  
Минуты проклиная сна  
И повторяю, что она  
Не для меня здесь создана.

Но ничего не могло быть сильнее и трагичнее двух вкривь, наискось, почти поперек листа, поперек души написанных строчек:

Нет! Это не она была!  
Да! Это точно не она!

А той так и не было. Был только призрак, видение, неосуществленное и маящее. Была несбыточность. Была иллюзия, длительная, прекрасная в своей мнимости. Была смена чувств, огорчений, дразнящих надежд, несуществующей близости и вещественных расстояний. Был смысл служения и не утоляемый никогда жар желаний. И все обретало значение — и тревога, и ожидание, и сгущенная краткость общения, и язвившая ревность, и жизнь врозь, освещаемая вдали огоньком встречи.

Теперь все перегорело, увяло, все занавесило тьмой и сыростью. Теперь оставался от страсти пепел, и пресный вкус пустоты вытеснял горечь. Дуга полета уже выпрямлялась, лежал перед ним земной путь.

Он и потом еще увлекался. Влюбился во время гастролей в жену популярного киевского антрепренера Млотковского. Играл с ней и в Киеве, и на Харьковской сцене. Ценил ее красоту и актерское дарование, считал ее справедливо отличной партнершей, писал ей письма и посвятил небольшое стихотворение.

Он увлекался французской актрисой Плесси, посещал, когда был свободен, ее спектакли, бывал у нее, расстраивался, когда, в результате размолвки с начальством, она, не возобновив контракта, вернулась в Париж. Но даже мысль о том, чтобы проводить ее или поехать ей вслед, искать встречи с ней на ее родине во Франции, не возникла.

Вообще иностранцы-актеры его уговаривали:

— Хотите обеспечить себя на всю жизнь, — выучите Гамлета по-французски и приезжайте в Париж. . .

Ему гарантировали успех и уверяли, что двадцать, не больше, спектаклей «Гамлета», сыгранных на Парижской сцене с его вдохновением и невиданной русской мощью природы, сделают его богачом, уж не говоря о бесспорной всемирной славе.

Он знал французский не совершенно, но достаточно для того, чтобы выучить текст, а актерское свойство воспринимать интонацию могло облегчить задачу. Но он только конфузился и смущенно отнекивался. Он был воплощением русских корней и русской души в искусстве, и жизнь его духа была только продолжением жизни духа аудитории. Вне этой аудитории, с которой он был одним целым, он бы не мог перейти заветной черты слияния человека на сцене и зала, он просто бы не существовал, а не то чтобы не осуществился.

Конечно, он никуда не поехал и богачом не стал ни в Париже, ни на своей родине. И увлечение, если он его не придумал, прошло, развеялось.

Он гнался за призраками любви до конца жизни. Без этого он не мог, ему было нужно чего-то ждать и к кому-то стремиться. По существу, он искал свою Дону Анну, но небо ему ее не послало, и он расплачивался очередным разочарованием.

Его мечта о великой любви продиктовала ему страницы пьесы, наивной и искренной «Черкешенки». Он написал ее в год крушения страсти к Орловой. И «драма в трех действиях сочинения актера П. С. Мочалова» была поставлена в Малом театре. Сам он играл в ней роль Джембулата, брата черкешенки Лейлы, который ее убивает, отстаивая честь рода. Но все, что не встретил он в жизни и что так мучительно пылко искал, вложил он в уста героини Лейлы. Играла ее Орлова. Она говорила возлюбленному на сцене:

— Ты мой! Ты пленник мой, тебя я не отдам черкесам, не отдам ни родине твоей, ни матушке! Нет, между нами один размен — могила!..

Она говорила эти слова пленному Леопольду, поляку. В финале пьесы, за миг до выстрела Джембулата, когда они с Леопольдом пытались разделить пузырек с ядом — еще одна, расцвеченная восточным орнаментом наивная версия темы Ромео и Юлии, — Лейла произносила священный для автора текст:

— Друг! Руку дай! Ну, обними меня!.. Умрем, но вместе... В могиле мой, и мой и за могилой!..

Кончался спектакль, торопливо разгримировывалась актриса, и рабская память, услужливо подававшая ей слова на сцене, освобождалась от груза. Заветные мысли автора отбрасывались со всей шелухой словесной экзотики, непригодной для жизни. А автор все ждал этих слов в действительности и не терял надежды

на встречу, в которой конец может быть один: «размен — могила!»

За год до смерти он пережил еще одно увлечение, последнее и безрадостное. Ему пришлось репетировать и играть с юной Рыкаловой, только что поступившей в Москву на сцену. Ему почудилось обновление, дохнуло утренней прелестью. А преклонение юной актрисы перед гением и волнение от его соседства на сцене он принял за первый трепет влюбленности. Заблуждение длилось недолго. В письме к Беклемишеву, написанном утром 23 января 1847 года, он признался стихами, почти повторившими прошлые.

Мой друг! И это не она.  
Не та, которая судьбою  
Была б мне спутницей дана!  
Опять обманут я мечтою!  
Опять я на моем пути,  
Опять остался сиротою;  
И, верно, мне уж не найти  
Подруги с пламенной душою!

И следом за этим прозой, простыми словами, еще раз и окончательно подтвердил итог своей вспышки чувства. Он написал с горькой правдой другу: «Ну! так это точно не она!»

Ошибка рассеялась. «Она» ему так и не встретила. Он не нашел своей Доны Анны.

Но может быть, не нашел, потому что и сам не был Дон Жуаном, совсем, даже в русском его варианте. Театр был единственная любовь и истина. Театру он отдал всего себя, свои силы и душу, а остальное лишь было сопровождением, сопутствующей мелодией. Спасение его от всех бед, разочарований и кризисов было в театре. Но он осложнил с ним счеты. Он шел напролом, отчаянно.

Он сам отбивал себя у летучего блага славы.

Начальство обдуманно и умело прилагало к этому руку.

Стабильность действительно была шаткой.

Когда после взлета и мощного, энергичного напора ролей, успеха, бегущего за успехом, последовала реакция, почти неизбежный отлив волны, его подтолкнули к мели.

Избыток внутренней жизни на сцене и пламя, горевшее с такой яростью, конечно, должны были возмещаться хоть как-то внешними обстоятельствами, заботами, бережным отношением. Но все выходило наоборот.

В депрессии, в дни недуга он снова сорвал спектакль. В ответ были сняты с афиши почти все названия, связанные с его участием. Чем реже он выходил на сцену, тем более учащалась его болезнь. За год только трижды объявлен был «Гамлет». Один из

трех раз в роли Гамлета выступил молодой актер Славин. Интеллигент, изучавший Шекспира, он написал потом книгу о нем и посвятил свою книгу Мочалову. Но сам Мочалов сыграл Гамлета на московской сцене два раза за год. Поспорив с дирекцией, он в марте 1840 года сказал сгоряча, что уйдет из театра. Он был пенсионер, и его увольнение почиталось законным. Загоскин издал приказ, из которого явствовало, что «состоящий на пенсии Павел Мочалов... желает быть совершенно уволен, почему имеет контора выдать ему паспорт и надлежащую аттестацию». В свою очередь, и пенсионер Мочалов 20 марта дал обязательство «при вступлении в службу, известить от себя кабинет его императорского величества».

Как будто могла быть иная служба, чем сцена, для Павла Мочалова.

Но выполнена была проформа. Театр, во всяком случае па время, мог быть свободен от осложнений и обязательств. Дирекция, может быть, понимала, что возвращение в труппу все равно неминуемо, что московские зрители не смирятся с уходом трагика. Но он ушел сам и сам должен был попроситься обратно. Он ставил себя в зависимость и лишал себя привилегий. Дирекция это предусмотрела.

Действительно, ровно через полгода, после большой поездки по городам России, где каждый приезд Мочалова превращался в праздник, в общественное событие, иной раз и в поворотный этап судьбы человека, актер возвратился в Москву и вступил в фазу новых переговоров. Подробная переписка по поводу «принятия на службу пенсионера Мочалова» датирована сентябрем 1840 года.

На первое заявление «совершенно уволенного» артиста дирекция в принципе отвечает согласием. Тогда же в письме к Загоскину вступающий вновь на службу великий трагик готов изъяснить «не лестно душевную признательность за милостивое и доброе внимание и за согласие принять его, Мочалова, под начальство и покровительство». Уже после этих необходимых формальностей и заверений в почтительности Мочалов пытается перейти на конкретную почву условий службы и вежливо излагает свои желания. Условия, собственно, мало чем отличаются от предыдущих и сводятся к нескольким уточняющим частностям. Он пишет директору: «Занимая первые игранные роли», что факт известный, ему хотелось бы «получать старший оклад жалованья и по сто рублей монетою за представление, или получать 7000 рублей, из коих 4000 рублей как жалованье, а 3000 рублей как проспектальную плату, полный бенефис в январе и летом шесть недель отпуска».



Сравнительно с прошлым он только хотел какой-то гарантии, успокоенности, относительной материальной стабильности. Желание его показалось дерзостью. Хотя и с соблюдением всех приличий, с упоминанием, что «дирекции весьма приятно удержать артиста с таким отличным талантом», его наставляли, что «находящемуся на пенсии артисту нельзя давать более того, что он получал прежде». Ему предложили прежнюю перспективную оплату 125 рублей ассигнациями, что означало в пересчете на серебро 35 рублей и 11 с тремя четвертями копеек.

В конце концов, после долгих перечислений в письменной форме всех правил и обстоятельств службы, дирекция делает незначительную уступку. Она соглашается выдавать актеру «перспективную плату... за один раз в неделю, если он, по не зависящим от него причинам, не будет занят в спектаклях в продолжение четырех недель или более». Взамен этого чисто формального спускождения контора берет подписку, в которой Мочалов «обязуется повиноваться всем постановлениям дирекции беспрекословно».

Так, как бы сызнова, начинается последнее семилетие службы Мочалова на императорской сцене, подверженное неровностям, колебаниям, срывам, конфликтам, а иногда и прямым гонениям.

За зимний сезон он четыре раза играет «Гамлета». Встречают его овациями, трагедия вызывает фурор, как прежде. Московские зрители демонстрируют преданность и любовь к своему любимцу. 17 января 1841 года в Большом театре, в свой бенефис, Мочалов играет премьеру «Ромео и Юлия» в переводе Каткова. Для роли Ромео он выглядит чуть усталым, осевшим. Спектакль проходит с успехом. Поклонники трагика неумеренно хвалят его. Кублицкий считает, что «первый взгляд на Джульетту, первый порыв страсти передавались им с редким совершенством» и что «еще две сцены драмы он сумел провести с большим искусством. Это сцена с Лоренцем и сцена с аптекарем». Мочаловские божественные минуты увидели у Ромео почти все критики, включая и недоброжелателей. Ударом молнии «врезался» в зрительские сердца миг пробуждения чувства великой любви к Юлии. Опять пронеслась над рядами кресел ни с чем не сравнимая музыка переливов, журчаний, рокота голоса, послушного каждому колебанию сердца.

О, если я рукою дерзновенной  
Тебя, твою святую оскорбил,  
Я каюсь душою умиленной,  
Я чувствую: я тяжко согрешил!

Слова обдавали восторгом, как шум морского прибоя. Слова были не словами, но стелющейся по залу горячей нежностью, зву-

ковым воплощением земной страсти. И всю неизбежную горечь непонятости, всю тщету канувшего куда-то в омут порыва он вкладывал в падавшую, как срубленный ствол, фразу:

Старик, ты не поймешь меня...

И уж совсем обезглавленная надежда звучала в его пропитанной смертной иронией заповеди аптекаря:

Не ты мне продал яд, а я тебе,  
Прощай! Купи себе скорее корму  
И мясом кости голые одень,  
Пойдем! Со мной лекарство, а не яд!

И бросив свой кошелек, он прощался не с золотом, больше ему не нужным, но с жизнью. Он, уходя, покидал не Мантую, но последний земной простор. Он шел незряче, сквозь неотступный мрак, смертником. Гибель была уже в нем, а не в пузырьке с ядом. Жить было поздно, он попрощался с жизнью.

Но и играть Ромео, по-видимому, Мочалову было поздно. И даже не потому, что он в свои сорок лет не выглядел юношей, но потому, что в Ромео ему было нечего высказать нового,жданного, нужного залу. И даже при том, что такой его постоянный противник, как Шевырев, признал, что «внезапные переходы электрически действуют на ту публику, которая любит Мочалова», а в некоторых местах трагедии и на него, в чью память «врезался один стих, сказанный с необыкновенной верностью чувства», последняя роль из шекспировского репертуара актера на сцене не удержалась.

Кольцов написал из Москвы в Петербург Белинскому: «Ромео и Юлия» на бенефис Мочалова наконец сыграли, и я видел. Мочалов был нестерпимо дурен, из крайности переходил в другую; на бедного Ромео натягивал и Карла Моора, и Гамлета, и бог знает что,— и хоть бы одно место было хорошо. Наконец, и роли не знал...»

Конечно, письмо было личным, сугубо конфиденциальным, но убивающим беспощадностью, тем более что писал его друг из числа самых близких. И вряд ли он был объят скепсисом отрицания. Он в том же письме написал об Орловой — Юлии, что в нескольких сценах она была «чудо как хороша». Скорее всего объясняет оценку Кольцова другое его письмо, писанное за месяц до бенефиса.

15 декабря 1840 года он сообщает Белинскому, что «Ромео» отдан Мочалову. «Он взял с радостью и тотчас закутил. Орлова учит роль с большой охотой. А денег еще Мочалов не платил, верно нет, и об этом не было речи; хотел приехать к Боткину и пе был...»

Обещанное «беспрекословное повиновение» начальству и дисциплине нарушено было довольно скоро. Дирекция тоже делала свое дело. Она назначала Мочалову роль Неизвестного в пресловутой «Параше Сибирячке» или Кремнева в пьесе Скобелева «Кремнев — русский солдат». Об этой последней в неблагоприятном к актеру «Репертуаре русского театра» иронически было сказано: «Неужели, кроме Мочалова, никто не сумел бы скомандовать: «Смирно!» и прочесть речь...» Но все-таки лучшие свои роли он почти не играет — Шекспир вытесняется из афиши, а назначают его в пьесы Скобелева, Полевого и Кукольника. На сложных пересечениях его жизни с жизнью этих героев порой приходили удачи, порой брала верх несмыкаемость. Тогда накапливался протест, и он от всего открещивался, пренебрегал расписанием, не являлся к спектаклю. Повиновение не получалось.

Для бенефиса Орловой, назначенного на 1 ноября 1842 года, верный ей Беклемишев написал пьесу «Майко». Сюжет ее был заимствован из популярной тогда экзотической повести Каменского с ревностью, похищениями, убийствами. Бенефициантка играла роль девушки Майко, Мочалов — роль князя Вахтанга. Он похищал девушку у любимого ею купца Гиго, сам возводил на нее клевету в бесчестии и в припадке раскаяния закалывался. Орлова потом свидетельствовала, что в первом монологе Вахтанга Мочалов на репетиции был замечателен.

С обычным своим благочинным самодовольством Орлова писала, что в монологе Беклемишев «излил всю свою душу... всю любовь ко мне» и что Мочалов «применил это к себе».

На самом деле Мочалов уже пережил и свою любовь к ней и свое разочарование. На репетицию в день бенефиса он не приехал. Жена заявила кучеру, присланному из театра, что Павел Степанович запил. Поздней Беклемишев нашел его и уговорил приехать. Мочалов смотрел угрюмо и не снимал повязки, которой обычно, нетрезвый, подвязывал подбородок, жалуясь на зубную боль. Орлова подробно рассказывает, как успокаивала Мочалова, как отдавала ему для семьи билеты в ложу и как он, растроганный и растопленный ее лаской, сказал наконец:

— Хоть умру, а играть буду. Как же иначе, когда ее бенефис и его пьеса...

Действительно, он играл. В каком состоянии, явствует из того, что, когда надо было раскланяться с публикой, он «едва приподнялся и сидя поклонился». И по свидетельству той же Орловой, «он начинает говорить страстный монолог, да так говорить, что публика, артисты и я слушали с восторгом этот голос сердца...» А дальше идет необдуманное признание, что «а слов не понимаем, даже я, которая почти наизусть знала всю сцену;

а из зрителей многие решили, что автор нарочно написал монолог по-грузински, чтобы показать страстность этого языка...»

Потом Орлова все сглаживает, как ей удобно, и утверждает, что «к концу Мочалов вполне отрезвился, и пьеса имела успех», достойный ее бенефиса.

Благополучно ли, нет ли, но бенефис Орловой прошел, сбор был полный, угроза срыва его миновала. Зато нависала гроза над Павлом Мочаловым. Как ни конфликтовал с ним Загоскин, он был либерален в сравнении с новым директором. По новому указанию государя, московский театр поступал в подчинение к управлявшему петербургской конторой, а с 1842 года и московской, чиновнику, бюрократу и знатному холую Гедеонову.

Свой первый приезд в Москву он ознаменовал расправой с Мочаловым.

20 ноября, через двадцать дней после бенефиса Орловой, за проставленным точно порядковым номером 629 был издан один из позорных в истории русских театров приказов. В нем Гедеонов предписывал конторе императорских московских театров:

«По усмотренной мною в продолжение моего здесь пребывания неблагонадежности поведения Актера Русской труппы Павла Мочалова, предписываю конторе: уволить его вовсе от службы Дирекции, снабдив надлежащим аттестатом,— а роли его передать кому господин инспектор репертуара признает приличным».

В течение восьми дней длилось самое жестокое из взысканий, наложенных на великого трагика,— увольнение. Зывешен был в назидание прочим приказ директора. Все знали, что Мочалова отстранили.

Спустя восемь дней, после унижительной процедуры и «принимая во внимание» готовность артиста «исполнять все свои обязанности с должной исправностью», а также «во внимание к его таланту», дирекция возвратила его на службу, но с важными оговорками. Во-первых, с него потребовали расписку, он дал ее. Он сам написал продиктованный ему текст. «Если впредь назначенный со мною спектакль отменится по моей вине, не вменяя в оную совершенно законные причины, то отвечать мне за это тысячью рублей ассигнациями, которые и обязуюсь уплатить поспектакльной платой за следующие спектакли».

Моральными мерами дело не ограничилось. На тысячу рублей, взятых с него в уплату за отмененный спектакль, выписали квитанцию. На этих условиях Гедеонов его разрешил оставить на службе, но ущемив дополнительно. Он предписал: «Что же касается до бенефиса, то назначение его может последовать после того, как он выкажет надлежащую исправность, как вознаграждение».

С ним поступали как с провинившимся школьником или проштрафившимся служакой. Он уже ничего не определял в театре. Определяли ему — положение, роли, награды, поощрения или штрафы. Его вечный бой со своим начальством, как и должно было быть в этой неравной схватке, окончился проигрышем по всем пунктам. Кроме одного, впрочем. В одном выиграл Мочалов. Ему, несмотря ни на что, оставались пока верны зрители. Тут он был непобедим. Когда его брали в тиски на московской сцене, а это случалось все чаще и жестче, он уезжал в провинцию.

Его зрительным залом была Россия.

Изъездил Россию он от Воронежа до Одессы и от Киева до Орла и Рыбинска.

По тем временам это были нелегкие и большие маршруты.

Провинциальный театр жил трудно. Состав трупп был пестрым. Немногие города выдерживали спектакли подолгу, недоставало зрителей. Поэтому жизнь провинциальных артистов была полукочевой. Особенно часто играли на ярмарках, там можно было снять большой урожай сборов. В дешевых затрепанных декорациях, на сколоченных кое-как подмостках, при тусклом огарочном свете сальных свечей шел разношерстный репертуар с перемешанным исполнительским стилем. Еще в ходу была грубая, принужденная декламация с завываниями и фальшивой жестикующей, с диким свистящим шепотом, скрежетом, щелканьем зубами. Еще пытались смешить балаганными фарсами, шлепаньем тел об пол, дурацкими отсебятинами. Но рядом уже пробуждались живые чувства, взволнованная любовь к искусству, потребность в иных, более тонких сценических средствах. Менялась и публика. Все больше искали в театре художества и подобия правды.

Традицию выездов из столицы в провинциальный театр открыл Щепкин, сам начинавший в провинции. Продолжил ее Мочалов. До них императорские актеры не унижали себя участием в представлениях полубродячих, по их представлениям, заштатных театров. Поздней гастролерство вошло в привычку. К нему, главным образом, относились как к способу дополнительно заработать. Недаром в провинции гастролерствующих артистов казенных театров прозвали «столичная саранча». Ни к Щепкину, ни к Мочалову эта кличка не применялась. Их выезды были подвигом. Они положили начало иной эпохе в провинциальном театре.

Томительный путь на перекладных, грязь и трясина бескрайних дорог, загаженные трактиры, бессонница, убогие номера для приезжих и вслед за этим спектакли в необорудованных плохих театрах или, еще того хуже, в сараях, на приспособленной на-

спех сцене, без отделенного помещения для переодеваний и грима — все это сполна испытал Мочалов. Но — внимлиющие благоговейно партнеры, восторженные и трепетные ученики и новая бесконечно ему благодарная аудитория. Для этой аудитории он был пророком и обновителем, поистине открывателем новых земель в искусстве и, больше того, в мире духовных ценностей.

Адъюнкт Харьковского университета по русской словесности Иноземцев писал Мочалову после полученного им от артиста по его просьбе письма и портрета. «Вхожу и — Ваше письмо и Ваш портрет, любезнейший, слишком бесценный душе моей Мочалов (извините, у людей, подобных Вам, одна только фамилия), в руках моих. Смотрю, приковываю взоры души моей к безжизненной бумаге, и в душе моей возникают, роятся, теснят друг друга волшебные представления чего-то вдохновенного, духовного, великого... Перечитываю письмо... Боже мой! благодарю тебя: жизнь моя не прошла случайным бытием». А не прошла, как свидетельствует письмо, потому, что «в ней есть эпизод, достойный зависти, — это сердечное родство с человеком, которого так долго искала бедная душа мечтателя...»

Человек — это слово автор письма подчеркивает, он вкладывает в него особое и возвышенное значение. Он пишет, что, «узнавая Мочалова, Иноземцев узнавал истину в образе великого таланта». Он пишет еще: «Мочалова знает вся Русь; с Мочаловым провел я священнейший час моей жизни, час, когда Мочалов был велик и в образе гражданина».

Большое письмо Иноземцева, в котором он признается, что, только увидев Мочалова, «дожил до сознания, что такое великий актер», не обычное излияние пламенного поклонника и не щедрые комплименты зрителя, получившего право высказаться, но значительный человеческий документ, исповедь чистого и высокого сердца. Со всей непосредственностью он называет Мочалова «братом души моей». Сколько «братьев души» открывал на дремучих просторах России Мочалов.

Кольцов написал Белинскому 28 апреля 1840 года о том, что «приехал к нам Павел Степанович Мочалов... и у нас в Воронеже большой праздник; у театра шум и давка. Он собой пробудил наш сонный город. Я не был на «Скопине-Шуйском», не буду и на «Коварстве и любви», а потом все раза буду, и вперед уверен, что он мою холодную натуру разогреет... Мука жить в тихом, материальном городе одному, сиротой...» Но и «тихие, материальные города», и шумные многолюдные города ярмарочных каруселей приезды Мочалова пробуждали и будоражили. Он был проповедником Шиллера и Шекспира. В заштатную сонную одурь врывался и требовал перемен и немолчно звонил в колокол его

Гамлет. У датского принца была узнаваемая, истерзанная тревогами русская совесть.

Играл он без усталости, делал полные сборы и, получая по 200 рублей ассигнациями за представление, не только не разорял товарищей, но помогал антрепризе и улучшал материальное положение труппы. Он не жалел себя. Изнуренный, он был готов для поддержки провинциальных коллег совершать трудные переезды из Киева в Ромны, из Ромен в Харьков, из Тулы в Тамбов или в Кременчуг из Екатеринослава. Значительную часть денег он тут же прокучивал, угощая всю труппу со свойственной ему широтой и размахом. Уроки его игры не прошли даром. Он повлиял на развитие крупного трагика русской сцены Николая Хрисанфовича Рыбакова, которого сразу отметил и выделил. Он подсказал выбор профессии Барсукову-Лаврову, актеру-интеллигенту. Он наполнял высоким значением будничные спектакли губернских и уездных окраин России.

В провинции, как и в Москве, он играл неровно. Едва ли одним недоброжелательством объясняется цикл писем-статей из Харькова, крайне критичных и напечатанных в Петербурге в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“». Сравнительно сдержанны отзываются из Воронежа тамошнего любителя-театрала и педагога Дацкова. Для «Гамлета», правда, Дацков делает исключение. Тут он обнаруживает «силу истинного сценического гения». Он пишет: «Его игру можно уподобить страшному вулкану, который иногда надолго утихает, и в промежутке этого отдыха он становится на доску обыкновенных сценических исполнителей». Быть может, Дацков, без особых претензий и без потуг на теоретизацию, прибавляется к важному обобщению.

Мочалов похож на «обыкновенных сценических исполнителей» не потому, что теряет школу и нарушает форму, но потому, что и школа его игры, и формы во многом похожи на школу его современников. Приемы и способы воплощения роли во внешних своих проявлениях часто сходны с приемами Каратыгина. Его новизна не в особенной технологии, а в громаде душевной боли, в ее обнаженной всеобщности и неукротимой гигантской силе. Его вдохновение — это потребность, пронзительная необходимость сказать бесконечно важное, выложить переполнившее его страдание. Когда умолкает порыв или дремлет совесть, которые названы вдохновением, выступает школа, умение, форма во всей ее неестественности и бьющей в глаза обычной технике.

Вполне вероятно, что некоторые спектакли в Воронеже или Харькове Мочалов играл в состоянии «утихающего вулкана» и не оправдывал всех ожиданий. Но удивительно, как охотно, без сокращений и без отсрочки, печатались эти критические разборы,

которые делали иногда непрофессионалы и даже вообще безымянные авторы, как, например, харьковский. А между тем далеко не всегда находилось место для похвалы, даже просто для информации об удачах актера. В конце октября 1840 года Белинский писал негодуяще Боткину: «Чуть было не забыл: рассказ Кольцова о приеме, сделанном московскою публикой Мочалову, измучил меня завистью к вам, свидетелям его,— и в Москве не нашлось человека, который бы написал об этом в журнале. . .» А может быть, дело не в человеке,— людей, для которых Мочалов — миры, откровение, достаточно,— может быть, не нашлось не автора, а журнала?

Ведь в это же время печатает «Москвитянин» статью профессора Крюкова, где об игре Мочалова сказано, что «это еще не искусство, а подражание природе». Что «нет этого вкуса, этого тонкого приличия, этой идеальной выразительности, которая делает интересным горе и облагораживает радость, набрасывая легкий поэтический покров на всякое положение жизни; нет этого обольщения, которое отделяет вас от прозы жизни и увлекает вас в идеальную область искусства. . .» Каким «поэтическим легким покровом» возможно завесить стихию Мочалова, лаву его души, трагическое прятие жизни? Суровой жизни, в ее напряжении, огненной лихорадке и громких ударах совести?

Для описания этого не находится места в журналах. Зато очень скоро, чтобы рассеять возможные заблуждения и загнать умы в отведенные для них и разгороженные надежно стойла, в журнале «Репертуар и Пантеон» наконец-то выводится формула, исчисляющая реальность соотношений. Там четко и недвусмысленно сказано: «Мы, петербургские жители, имеем совсем иное понятие о г. Мочалове, и нам даже не может прийти в голову мысль сравнивать его с первым нынешним европейским трагиком В. А. Каратыгиным. У нас это почли бы варварством. . . между всемирным трагиком В. А. Каратыгиным и московским трагиком г. Мочаловым не может и не должно быть никакого сравнения. Хвала и честь обоим, но. . . В. А. Каратыгин. . . солнце. . . оно одно! . .»

Что из того, что для Щепкина Каратыгин был «мундирный Санкт-Петербург: затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад, непременно с левой ноги; левой, правой, левой, правой. . .», тогда как в Мочалове он находил несравненный ни с чем «дар божий»? Что, если Пров Садовский считал Мочалова гением, а Каратыгина, рассердившись, назвал «каким-то директором департамента»? «Директора департамента» высоко цепило начальство. Он был своим, процветающим, купленным и надежным. Его «солнце» взопло и светило на



небосклоне ровно. Оно не грозило ни извержением лавы, ни сотрясением всех основ внезапным подземным толчком природы. Другое дело «дар божий», «гений». Он вызывал ураганы непредусмотренные. За ним бушевали вихри. И чтоб его обуздать, к понятию гения было очень удобно прибавить эпитет беспутный. Начальство сквозь зубы могло присоединиться к определению гения, но только соединяя его с беспутством. Опасный бег гения можно было легко пришпоривать, надевая узду на беспутность. Узда не только мешала взлету, но ускоряла падение.

Он не был «директором департамента». Он даже в московском родном театре не знал стабильности. Его формуляр испещрен переменой условий, уходами и возвращениями.

Ему рассказали как-то, что встретивший Пушкина днем на Невском проспекте знакомый ему молодой выпускник лицея сказал, что его откомандировали на службу в гвардейский полк. Когда он спросил поэта о месте его постоянной службы, тот, не задумываясь, ответил:

— Я числюсь по России. . .

Наверно, так мог бы ответить любым своим собеседникам и Мочалов.

Он числился по России.

Но он был актером. Ему нужна была сцена. Он ничего не мог высказать и осуществить вне театра. Он даже стихи, эту отдушину чувства, не прятал в ящик, и большая часть их не сохранилась, хотя не была бездарна. Кольцов не случайно писал Белинскому: «Еще меня порадовало: Павел Степанович прочел мне две пьески свои, и они у него вышли чисто русским размером и встали в русское слово». И, видимо, по его просьбе, Мочалов переписал и оставил ему три своих «пьески» — стихотворения. Но роли нельзя было положить в ящик. Не сыгранные, они не существовали. Не сказанное со сцены уже обрекалось безмолвию. Ему нельзя было без театра. И каждый раз после отпуска-бунта он возвращался туда и вынужден был сдаваться и принимать предлагаемые условия.

Условия изменялись не в его пользу.

Неотвратимая повседневность теснила его.

Уже в марте 1843 года, в ответ на очередное прошение, министр двора, конечно предупрежденный дирекцией, предписывает актеру Мочалову предоставлять бенефис «впредь половинный». Таким образом, половина сбора от бенефиса теперь поступает в пользу конторы.

Протестовать бесполезно. Искать справедливости не у кого. Ущемлено вместе с заработком его самолюбие. Мочалов прирав-

нивается ко всем остальным актерам. Он примиряется с неизбежностью «половинного бенефиса», но просит платить ему поспектакльно по 30 рублей серебром, а «в вознаграждение ущерба» установить ему одну тысячу серебром жалованья.

Отказ получает и эта просьба о минимальных льготах. На плотном, солидном листе бумаги с гербами официально сообщено, что его светлость, министр императорского двора П. М. Волконский изволил самолично заметить, «что содержание Мочалова будет весьма достаточно, если он будет исправен и будет играть по назначению безоговорочно».

Исправен он не был и безоговорочно по назначению не играл.

Напротив, он чаще стал отменять спектакли, и «содержание» его выходило далеко не достаточным. К тому же от него уходили роли.

Однажды в приезд государя, по личному высочайшему соизволению, поставили «Горе от ума». Но исполнителя роли Чацкого к спектаклю не оказалось. Он пил где-то за городом и не мог выйти на сцену. В пожарном порядке роль Чацкого выполнил юный Иван Самарин. Когда император спросил, почему не играет Мочалов, ему ответили с деликатной уклончивостью, что актер нездоров. Его величество принял это спокойно и похвалил дебютанта. С тех пор в роли Чацкого выступал уже только Самарин. Мочалов одной из любимых ролей лишился.

Он в самом деле был в плохой форме.

Аксаков писал из Москвы Гоголю о том, как прошли «Игроки» на сцене. Игались они в один вечер с «Женитьбой» и поставлены были впервые в бенефис Щепкина. Аксаков считал, что неверно распределены роли. Он сообщал Гоголю: «Вчера был у меня Погдин. . . ужасно бранил игру Ленского, занимавшего роль Ихарева: я хотел дать ее Мочалову, но он пьет напрапалую; да и Щепкин по каким-то соображениям или отношениям не хотел этого. . .»

Соображения, очевидно, действовали простые: Мочалов был ненадежен, а Щепкин боялся за бенефис. Так никогда и не довелось Мочалову сыграть в пьесах Гоголя. Но его посещали поголовски преувеличенные, фантазмагорические картины жизни. Трагические кошмары реально вступали в действительность и перемешивались в его сознании. Преувеличенно образной, уплотненной была и сфера его искусства, всегда возвышавшегося над повседневностью. А в будничной сфере ему было не по себе, неуютно и неестественно, и он повседневность переводил в фантазмагорически жуткий мир.

Надламывалось его здоровье. Все чаще он выходил из строя. Но только он становился на ноги, как рвался играть, уезжал па

гастроли и жег себя снова трагично и беспощадно. Переболев после «питья напропалую», он вместо летнего отдыха едет в Одессу и в жаркое время, с конца июня и по июль, играет спектакли. В письме А. В. Станкевича, датированном 29 июня 1843 года, он пишет: «Мочалов тоже здесь. В настоящее время русская группа восторжествовала над прочим».

Мочалов играл Фердинанда в спектакле, где Миллера исполнял Щепкин. Поздней литератор и переводчик Вейнберг, который тогда занимался в Одесском реальном училище и вместе с товарищами попал в театр, писал об этом: «Никогда не забуду того спектакля, в котором сошлись вместе эти два великана русского сценического искусства». Особенно потрясла реалиста игра Мочалова. Его Фердинанда Вейнберг пронес через всю свою полную впечатлений жизнь. Он помнил неугасимый священный огонь актера и помнил, как резко чередовались великие вспышки гения с плохими и скромными спектаклями. Он рассказал, что в один вечер, узнав о неудовлетворительном сборе — какой непосильный удар для его самолюбия, — актер насупился, вытребовал вино из буфета, бутылку пил за бутылкой и играл дурно.

В числе депутации молодежи Вейнберг в какое-то утро пришел в гостилицу благодарить Мочалова. Тот накануне играл «Отелло» великолепно. Но утром он был нездоров, угрюм, сумрачен. Когда посетителям удалось растрогать его, он сказал им:

— Благодарить вам следует Шекспира. . . Мы, актеры, только маленькие инструменты в руках этого величайшего из великих мастеров. . .

Но «маленький инструмент» сам был великим и это свое величие ощущал и терзался невыносимо, когда признание колебалось или ослабевало.

Его эмоциональная возбудимость была чрезмерна. Безделица, сущий пустяк, недоразумение могли довести его до болезни. Администрация не считалась с этим, а иногда, вероятно, и пользовалась. Достаточно было ему услышать:

— Вас просит директор в ложу. . .

Или вариант все того же начальственного неудовольствия:

— Завтра пожалуйста в контору. . .

Или совсем прямое и распекающее, произнесенное свысока начальником подчиненному:

— Что, братец, с тобой сегодня?.. Играешь бог тебя знает как. . .

Он отвечал дерзостью или угрюмым молчанием. За пими следовала разрядка. Он тут же в буфете гасил возмущение виноградным вином и потом пил его где придется. Но чаще всего у себя в кабинете, один, никого не впуская. Отказов в вине в эту пору он

не терпел, и они доводили его до прямого бешенства. В его добровольное одиночное заключение не было доступа. Его агрессивные родственники оказывались бессильны и только копили свое озлобление до случая.

Он становился все более нелюдимым. Он и всегда избегал больших сборищ, его не могли заманить даже близкие люди. В канун 1841 года Кольцов звал его встречать Новый год у Боткина. Там собирались отпраздновать вместе с встречей совпавший с ней день рождения Боткина. «Ужин был богатый, вина чудесные: рейнвейн, портвейн, шампанское лилось рекою, и старая мадера. . .» Все собрались друзья: Грановский, Щепкин, Кетчер, два брата Ключниковы, поэт и доктор, Кольцов, так любимый Мочаловым. «Пировали до шести часов утра», но без Мочалова, он не пошел на праздник.

Потери он тоже переживал в одиночестве.

Когда до Москвы докатилась весть об убийстве Лермонтова, Мочалов от всех закрылся, ничком лежал на диване и все твердил непрестанно одну только строчку:

— Погиб поэт, невольник чести. . .

Твердил до потери сознания, до галлюцинации.

А через год с небольшим, 29 октября 1842 года, в Воронеже, от чахотки умер Кольцов. Попав потом в этот город, Мочалов пошел на кладбище и драматизм утраты вложил в необтесанный, странный, причудливо сплывший в одно шекспировское и кольцовское стихотворение-диалог «Разговор на Воронежском кладбище». В нем участвуют двое: Мочалов и сторож, и речь идет о забвении памяти, о непрочности дара, который становится прахом, а человек уходит.

Шершавые строчки полны печали. Мочалов спрашивает:

Покажи, брат, где зарыли  
Нашего Кольцова?  
Где могила дорогова?  
Чем ее покрыли?

А сторож ему отвечает:

Я прозвания такого  
Что-то и не помню,  
Благородный, аль чиповник,  
Аль купец торговый?

И выясняется, что не оценили особый товар купца, что немногие были назначены разобратся в нем и «душой Кольцова полюбить». И кончается все грустной просьбой Мочалова:

Поставь свечу — и поминай  
За упокой раба Кольцова Алексея.

Он становился все более одиноким. Уехала из Москвы сестра Мария. Никто в их семье не был счастлив. Мария влюбилась в военного Франциева, ушла со сцены, уехала с мужем в полк, широко по привычке жила, незаметно растратила собственный капитал. Потом, когда, неожиданно выйдя в отставку и получив скромную службу в Москве, умер Франциев, вдова осталась без средств. Попыталась устроиться на казенную сцену, но неудачно: ни брат, ни сестра практицизмом не обладали. Теперь он все вспоминал, чем пожертвовала она для семьи когда-то, и старался помочь ей. Но все-таки ей пришлось уйти на провинциальную сцену, и брат добывал ей деньги на то, чтобы снять театр. Он сам ездил играть к ней в Калугу, а позже в Воронеж, но счастья ей не было. Антреприза ее дела не поправила. Она ничего не скопила и, пережив брата, жила у Щепкина и умерла в больнице без всяких средств. Одно было хорошо, что Мочалов уже не узнал об этом.

Он много болел. Он так сжигал себя, что даже могучий его организм надорвался. Весной 1844 года Щепкин писал в постскриптуме одного письма: «П. С. Мочалов, говорят, сурьезию нездоров. Отговеи, навещу его».

«Сурьезное нездоровье» было ударом и временным небольшим параличом. Но он поправился и стремился играть, что вовсе не совпадало со стремлениями дирекции. Для той он был грузом, и этого не скрывали. В своих постоянных отчетах — подробных письмах, посылаемых Гедеонову, Верстовский не раз поминал с досадой об осложнениях, связанных с выступлениями Мочалова. Сочувствие Гедеонова было полным. Он разделял неприязнь к актеру.

Мемуаристы, и прежде всего дочь Мочалова, идиллически описали приезд Гедеонова в дом актера. Он, по словам очевидцев, отечески убеждал Мочалова бросить пить, ссылаясь при этом на то, что из-за пьянства Мочалов в немилости у государя, что Каратыгин миллионер, а он, Мочалов, поди вовсе без денег, а мог получать столько же. И получалось, по Гедеонову, будто немилость Мочалова у государя и у высоких чиновников зависела от количества выпитого, а не от смысла его искусства.

Еще сохранился рассказ, тоже в духе правоучительных повестей, про то, как явился директор в Москву и сам удостоил Мочалова посещения. Поехал он с целью распечь виновного. Застал его в подходящий момент, тот с дяконом допивал неизвестно какую по счету бутылку. Вошедший начальник застиг преступника.

— Это что такое? Вот как ты болен? Ты пьешь третью педю?..

— Что вам нужно, кто вы такой? — спросил Мочалов.

Тот коротко и внушительно объяснил:

— Я — директор. . .

Мочалов, скрестив руки, как на портрете Мейнау, ответил:

— Вы Гедеонов? Как же вы смели прийти к Мочалову, когда знали, что он пьет? . . . вы пришли смотреть на Мочалова пьяного, в грязи. . . не тогда, когда он гений, а когда он перестает быть даже человеком! Стыдно вам, директор Гедеонов! Ступайте вон! Идите скорее вон. . .

Вся эта театрально-эффектная сцена, если верить рассказчикам, сильно подействовала на Гедеонова. Он «прослезился и ушел вон. Он видел Мочалова».

Быть может, действительно Гедеонов, как многие очень жестокие люди, не лишен был сентиментальности. Быть может, растроганный, он прослезился подобно злодею из мелодрамы. Но тон его предписаний, приказов и частных высказываний Верстовскому, связанных с прохождением службы Мочалова, резко не совпадает с отеческими заботами и умильной растроганностью. Недаром, когда Верстовский в своей информации Гедеонову сообщает: «Мочалов передумал ехать в Воронеж, а думает отправиться. . . в Одессу. . .», он к этому иронически добавляет: «Крайне его беспокоит, не вызвали бы его на службу в Москву, когда он понадобится; и поэтому счел я успокоить его, что, вероятно, он не понадобится. . .» Естественно, что Верстовский предвидит реакцию своего начальства и потому не стесняется раскрыть карты. Он написал недвусмысленно: «Почему и полагаю, что теперь самое удобное время с ним вовсе бы рассчитаться здешней дирекции».

Ответ Гедеонова точен и короток, возможности толкования или сомнения он не предполагает:

«О Мочалове уже писал вам. Что и со своей стороны не нахожу службу его необходимой».

Судьба позаботилась, чтобы смерть актера опередила приказ о конце его службы. Последнее предписание в «деле» должно было исключить из списков «скончавшегося актера-пенсионера Мочалова». Причем, в донесении «за управляющего конторой» столоначальника зачеркнуто было после слова «скончался» написанное еще «волею божиею помер». Столоначальник, на всякий случай, проявил осторожность. Уместно ли было сказать «волею божиею» по отношению к человеку, которого не успело убрать недовольное им начальство, он не решил. Он предпочел из боязни недовольствия форму безличную.

16 марта 1848 года закрылось дело актера-пенсионера Мочалова.

Так сам собой прекратился конфликт с начальством.

Так прекратился и более острый и драматичный разлад с собой, неуловимо родившийся и нараставший в нем разлад с временем.

Его не могла сокрушить травля дирекции. Его не могли сломить ни болезни, при всей их серьезности, ни неделями длившиеся загулы, ни сменявшая их депрессия.

Уже сколько раз считали, что подведен итог, что он не восстанет к жизни, что он пережил себя, самая страшная из трагедий. А он выстаивал, он возвращался, он обретал силы для сцены. Он был гигантом.

Его могла подкосить только одна утрата, утрата контактов с залом. Когда она наступила, ушли силы сопротивления. Ни он, ни его современники не могли бы назвать точных сроков. И только душа художника фиксировала, помимо воли, как рвутся тончайшие нити связи, как что-то колеблется в воздухе, отдаляется, исчезает и образуется незаметно вокруг, сначала невидимое, пустое пространство. Потом его контуры выделяются резче, потом сдвигаются и расширяется круг пустоты. Тогда художник сосредоточивает всю волю и делает шаг, прыжок, чтобы перемахнуть это пространство, оставив его позади, и ему даже удается это. Но пустота снова перемещается и опять отделяет его от мира, и опять он ее перешагивает, а она опять возникает.

Его актерские силы не истощились. И не уменьшился ни от времени, ни от болезней его магнетизм. Уже после перенесенного паралича, когда он играл Гамлета, увидевший его в первый раз студент, будущий литератор Чаев, запомнил «колосса неумолимого, страшного мстителя, перед которым рухнут все преграды». Он видел позже Сальвини и Девриента и всех знаменитых отечественных артистов и все-таки написал: «Только увидев игру Мочалова, я понял, что такое сцена. Одно это безмолвие трехтысячной толпы, внимающей с боязнью проронить слово актера, проглядеть жест, выражение глаз, лица его — красноречивее рукоплесканий и венков являло, что за сила бьет, летит с этих подмостков, от картонных кулис из-за суфлерской будки».

Что Чаев, восторженный молодой студент! В самих картонных кулисах теряли дар речи от силы гипноза партнеры артиста. Началось пути на московской сцене приехавшего из провинции Прова Садовского едва не сорвалось, когда он столкнулся с Мочаловым. Садовский играл роль приказного в водевиле, роль долгожданную, выпрошенную. Когда он пошел на выход, он встретил лицом к лицу Лира — Мочалова. Тот возвращался в уборную после поклонов. Пылающие глаза актера таили нездешнюю страшную тайну. Садовский, сраженный, по собственному при-

знанию, обмер и так и остался сидеть на скамье недвижно. На сцену его втолкнули, но он забыл и свой текст и вообще содержание водевиля.

Когда он, играя Ричарда, «смерил глазами принца», Самарин, игравший принца, не только утратил дар речи и долго не мог произнести реплику: «К кому такая речь, светлейший принц», но и едва устоял на ногах. Сам Щепкин, который все роли знал наизубок, так растерялся от взгляда Мочалова — Фердинанда, что вспомнил свой текст только после nepозволительно длинной паузы. И в 1845 году, когда Мочалов взял в бенефис роль Миллера, а Фердинанда играл Самарин, Щепкин рассказывал, что Миллер заставил его, Вурма, вопреки обстоятельствам пьесы и своей роли, рыдать на сцене; пронзительный драматизм игры пересилил сценическую коллизию, многолетний опыт, высокое мастерство Щепкина.

Нет, магнетизм не исчез, не угас темперамент, не ослабел дар самоотдачи. Великая сила овладевала им и давала власть над людьми. Какой талисман нужен был, чтоб заставить забиться на сцене Щепкина. Какой жар души вкладывался в простые слова «ваше превосходительство», сказанные Мочаловым — Миллером президенту, чтобы скептический насмешливый Живокини сказал, что за всю жизнь он не слышал более грубого площадного ругательства. А в последний год он играл Жоржа Морица в мелодраме Анисе-Буржуа и Эннери «Графиня Клара д'Обервиль», роль мужа, которого отравлял родственник. Несчастный подозревал жену, но молчал об этом. В одной сцене, случайно, в зеркале отразился момент, когда истинный отравитель всыпал порошок с ядом в питье больного. Вполне тривиальный для мелодрамы сюжетный ход Мочалов переводил в трагедию. Безмолвная пауза, когда Жорж Мориц, призвав все мужество, поднимался со стула, вытягивался и застывал стоя, чтоб лучше увидеть в зеркальном отображении то, что происходило, была полна трагедийной силы. Весь зал поднимался со стульев вслед за актером. Его партнерши, и впечатлительная Львова-Синецкая, и трезвая, вовсе не склонная к экзальтации Орлова, согласно настаивали на том, что искры из глаз Мочалова часто сыпались не фигурально, а в прямом смысле. И относилось это к последним годам артиста.

Нет, дар не покинул его, не уснул его гений, и электрический ток все еще часто передавался покоренному залу. По-прежнему заражал темперамент и действовало могущество вспышки. Но ток уже был иным и стали молниеносно коротки вспышки. Зал подчинялся порой порывам актера, но и легко остывал. Герои Мочалова, даже на самых удачных его спектаклях, умирали одновременно с концом представления. Жизнь их за сценой не продолжала



лась, они не нужны были больше зрителям. По улицам шли уже не они и не их московские двойники, а другие люди, с другими желаниями и мечтами, с другим счетом к действительности.

Менялось с действительностью и искусство. Умы волновали иные темы, они воплощались иными способами. Былой романтический идеал с его жаждой личного подвига и преувеличенным пафосом отступал в прошлое. В литературе и в музыке, а за ними вслед и в театре все более явно торжествовал реализм. Давно и настойчиво пробивался к сценическому реализму Щепкин. Все больше он находил последователей и продолжателей на московской сцене. Дань натуральной школе отдавал даже сам Каратыгин. Воспитанник классицистов, любитель эффектов и романтических крайностей, он с фанатическим трудолюбием преодолевает свои эстетические устои. От декламации и подчеркнутой живописности поз он переходит к конкретному историзму и тщательной разработке типа. Так создаются им Велизарий и Людовик XI, по исторической достоверности и подробной прослеженности характеров уже примаыкающие в какой-то мере к реалистическому искусству. На этом движении Каратыгина к новому исполнительскому стилю и останавливается, но восстановлена репутация у его самых придирчивых критиков, произнесены похвалы в его адрес Белинским и Герценом.

Мочалов героя сменить не может. Они отгорают вместе. Они остаются позади времени.

Актер мог не понимать это, не видеть, не хотеть верить, но правда его все равно настигала. Она оборачивалась простейшими верными признаками. То он не делал полного сбора, то обходили его при распределении репертуара, то где-нибудь на гастролях он узнавал, что билеты остались в кассе, а в зале редуют ряды его зрителей. Трагедия приближалась. Он чувствовал ее запах. И не было в ней виновных, он сам был ее причиной. И после финала спектакля герой его не раскрепощался, а глубже входил в трагедию.

Спасался он одиночеством и им же губил себя.

В случайных письмах — следы обиды, растерянности, задетого самолюбия, нетерпимости. То пишет приятелю Жукову, чиновнику театральной конторы, с плохо скрываемой ущемленностью: «Репертуара, о котором вы упоминаете, я от вас не получил и из Театра целый день прождал напрасно; откровенно скажу вам, уважаемый мною в душе, почтеннейший Иван Филиппович, что до присыла или назначения мне играть, я сам к ним не пойду...»

То раздражается по ничтожному поводу и, уязвленный, шлет вызывающую записку: «Милостивый государь! Иван Филиппович! Даже ваше молчание служит мне доказательством, что мое

письмо не стоит ответа. Поверьте, что и удивлен, и огорчен оным. Извините, что беспокою». И подпись: «Покорный Ваш слуга П. Мочалов».

Его регулярная переписка с Жуковым касается то выступлений на вечерах чтения, то театральных дел, то просто житейских. Но нервность и уязвимость просачиваются даже сквозь будничность информации. Он пипет, что «если попал в число знакомых приятелей — то и отношение к такому знакомству» должно соответствовать обстоятельствам. Он оскорблен самым предположением, что оказался среди «дюжинных» связей, и подчеркивает, что дюжинным быть не может, что «я редко позволяю быть в хороводе». Он не сносит уколов и отвечает на них не только обидой, но и разрывом. По-видимому, ему не хватает денег. Казенное содержание, несмотря на оптимистические прогнозы его светлости, совсем не «весьма достаточно». Он влезает в долги, выпутывается из них гастрольями, но нередко растрчивает одним махом все то, что собрал в поездках. Тем более, что считать деньги он не умеет и бескорыстен.

Он на пути домой из очередных гастролей остановился передохнуть в Туле. Его упросили сыграть спектакль. Он согласился, сбор оказался полным. После конца представления принесли ему половину выручки, но он царственным жестом вернул гонорар товарищам, сказав, что играл не из-за денег. Взамен этих денег он привез памятный сувенир из Тулы — два пистолета, подаренных губернатором. Из них он стрелял куниц в Мазилово.

А деньги нужны были позарез, долги его мучили. Из-за ничтожного по его масштабам денежного недоразумения разорвана была резко и неприязненно дружба с Жуковым. Мочалов писал к нему:

«Милостивый государь Иван Филиппович! К несчастью моему, я до сих пор болен, я надеялся возратить вам ваши деньги из платы получаемой мною за труды. . .» И дальше с нажимом подчеркивает слова, разъясняющие исток обиды. «Если бы я знал, что я так расстрою ваши дела 250 рублями, суммою, кажется, не слишком значительной, так, вероятно, не решился бы беспокоить вас, а тем более себя. . .» Слово «себя» он тоже подчеркивает и продолжает высокомерно: «. . . ибо в жизни моей бывали счеты за мною до 20 тысяч рублей, вероятно, такую сумму я бывал должен двадцати человекам, и ни один из них не трогал так и себя и меня. . .» Затем он торопится известить, что «сегодня же» должен будет отдать под заклад «бриллиантовую вещь жены моей», отослать кредитору деньги и «тем уничтожить всякое сношение с человеком, которого я так огорчил и расстроил такой значительной суммой. . .» И эти слова тоже подчеркнуты. И дважды подчерк-

нута ироническое извинение о посылке письма распечатанным, коль скоро «я имел удовольствие от вас получить такое же...».

Его нелюдимость растет. Одна за другой распадается связи. Все реже он появляется среди старых знакомых и отвергает новых. Зато обостряется суеверие, мнительность. Он ездит на покаяния в монастырь, щедро жертвует милостыню, но выясняет свой гороскоп у того же Корейши, полуюродивого, который когда-то его приводил в бешенство. Случайно горящие в комнате три свечи — две погасило ветром — в нем вызывают панический ужас, бессонницу. Из-за влетевшей в открытую форточку птицы он готов отменить поездку, птица кажется ему вестником смерти. Прикованным к тачке узникам, встреченным им на улице, он отдает свой последний рубль. Но когда сразу за этим, по странному совпадению, прорицатель, увидев его у порога, сказал ему: «Ну, Павел, твой целковый высоко полетел...» — он чуть не лишился чувств. Он усмотрел в этом знамение и долго не мог унять лихорадочный ужас. Став как-то свидетелем пожара в Мазилове, он перестал ездить в эту любимую им деревню и убежал без предупреждения перед спектаклем, когда во время гастролей увидел в окно гостиницы крестный ход с хоругвями и образами и вывел из этого заключение о грозившей холере.

Он становится вспыльчив, угрюм, обидчив. Домашние его раздражают, но он так страшится ночных одиноких кошмаров, что после болезни увозит с собой на гастроли время от времени для страховки жену. А между тем в своих комнатах он не выносит ее присутствия. Он очень привязан к дочери Кате. Та, вышедшая из пансиона французенки Савенар, жаждет светского общества и красивой жизни. И дочь и жена непрерывно требуют денег, он добывает их или влезает в долги, деньги тратят без счета, но его же и осуждают.

Дочь негодует на то, что отец пренебрегает мнением общества, того общества, которое ее манит и в которое имя отца при других обстоятельствах помогло бы войти ей. Ей кажется, что она бы устроила свою жизнь идеально, сообразно ее понятиям, если бы в доме все было благополучно и без скандалов. Она кичится своим воспитанием и хорошим французским и свысока осуждает отца за несоблюдение им приличий. Она называет его поведение вызывающим, и хотя он к ней ласков и бесконечно щедр, он тяготит ее. Дочь носит его фамилию и порой даже гордится этим, но духовно она Баженова. Она исповедует их мораль, их сытый эгоизм, их взгляды на жизнь, разбавленные при этом кокетливым легкомыслием. Судьба ее не устраивается. Отец хочет ей помочь. В свой бенефис он выводит ее на сцену в роли Луизы, а сам в этот вечер с феноменальным успехом играет Миллера. Луч его

славы падает на нее, ей поощрительно хлопают. Но она ленива, а может быть не одарена, от серьезных занятий она отлынивает, ее тянет к флирту и развлечениям. Актрисы из нее не выходит. Заботы отца пропадают даром. Она склонна обвинять в этом не себя, а его.

В семье он изгой. Его желания исполняют, но с явным пренебрежением, формально. Фактически он заброшен, а то и унижен. Он чувствует себя иногда арестантом под недобрым наблюдением тюремщиков. Тогда, как противоядие, он ищет для себя и находит какое-то мрачное утешение в низкопоклонничестве приверженцев. С его постоянными санчо-пансами, каллиграфом Дьяковым и актером Максимым, он пьянствует в кабаках и глумится над ними, и потешается их печально-забавными трюками. Чем больше ему не хватает уверенности в себе на сцене, тем больше он требует изъявлений восторгов. Он может искать подтверждений славы, остановив уличную толпу и торжественно объявляя ей:

— Я Мочалов. . .

И может читать стихи на рассвете сонным извозчикам, устало дежурящим у дверей трактира. Но сразу за этими выходками наступает отчаяние, сознание пустоты, удущье. Он пишет Аксакову: «Мне душно, тошно вести жизнь безжизненную. . .» и сам извиняется: «Может быть, дурно, да так вырвалось. . .» Он жалуется, что «не с кем поговорить об искусстве, полакомить себя этой сладкой беседой. . .» Но про себя понимает, что дело не в том, что «не с кем», а в том, что он сам упустил время. Он пишет: «Право у меня это несносно, горько, убийственно. . .»

Он не преувеличивает. В самом деле убийственно.

Он хочет сказать что-то новое и не может. Он несколько лет добивается роли Арбенина, словно сделанной по его мерке, но ничего не выходит. Он, как всегда, не умеет добиться сочувствия для себя в инстанциях. Он просит помочь Краевского, Боткина, но напрасно. «Маскарад» все еще под запретом. А может быть, те, на кого он надеется, не проявляют необходимой энергии. Едва ли случайно, что Боткин писал Краевскому: «Спасибо вам за известие касательно «Маскарада» Лермонтова. Мочалов надоел мне: ездил все по утрам навещать об ответе и просиживал часа по два».

Ответ, разумеется, был отрицательным.

В почти спазматическом приступе боли он написал, выкрикнул с кровью предельные по трагизму пять строчек:

«Ради бога, ради бога, ради бога! приезжай поскорее и увидишь, что Мочалов человек — и человек любимый богом. Он дал мне крест, и я несу его. . .»

И нес. Не снимал своей ноши. А когда было невмочь, пил горькую, сам крушил свою жизнь и разносил ее по частям в дебошах.

Так именно он окончил ее.

На маленькой станции, на полпути до Москвы от Воронежа он запил.

По-русски, без удержу, беспашабно. Созвал всех окрестных крестьян и, отбив от работы, угощал без ограничений водкой. Поил сладким вином баб, и они плясали и пели которые уже сутки. Все деньги, которые были с ним, раздарил, а сам им читал монологи своих героев.

В таком виде застали его Орловы, ехавшие в Одессу. Смотритель им выправлял подорожную и рассказывал о Мочалове. Сказал, что знакомство с великим артистом ему польстило и слушать его монологи приятно, но он каждый день убеждает Мочалова ехать, а тот продолжает свое, и длится все это почти неделю.

Орлова к нему, по ее словам, послала, но из коляски сама не вышла. Потом, написав об этом, она не забыла прибавить: «Но я очень раскаивалась: зачем не остановилась... не дождалась его протрезвления... не уговорила ехать с нами в Одессу...»

Едва ли она бы уговорила его. Давно уже он зачеркнул былое. Давно заклеил, написав Самарину, что Орлова «купчиха, купчиха, сударь, и какая купчиха!!! торгуется!.. а можно ли торговаться, если точно оно стучит в груди и просится на сцену...»

Оно стучало в нем, и когда реже стало проситься на сцену, он сам понесся навстречу гибели. Он словно искал ее и хотел ее приближения. Он губил только жизнь свою, жизнь свою, жизнь свою...

Гибель пришла нелепо. Коляска его по пути в Москву из Воронежа провалилась под ломкий лед. Он вымок. Пил всю дорогу водку — вина уже не было, заедал ее снегом. Приехал в Москву совершенно больной на второй неделе поста. На четвертой неделе поста ему стало совсем худо. В обрывках сознания пропосились обрывки жизни, сценической и буквальной. Две эти жизни в нем перепутались. Сценическая была реальней. В последние сутки он пел молитву «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко!» Молитва перемежалась с кусками роли.

16 марта под утро вдруг хлынул свет, ослепительный, более яркий, чем был на сцене, и кто-то в нем, кто еще дышал, явно произнес последние слова Гамлета:

— Горацио?.. ты оправдаешь перед людьми меня... .

И вскоре, в восемь часов утра, он умер.

Его хоронила Москва. Закрыли все лавки, остановилась торговля. Студенты встречали процессию у университета. Учебный

день отменить не позволили, но сами профессора прервали занятия и вышли прощаться. Гроб с телом несли на руках до Ваганьковского. Лавровый венок возложил Щепкин. В Москве был траур. Россия его разделила.

Впервые Мочалов снял крест, который «был дан ему богом» и который он нес на себе всю жизнь.

Крест часто был непосилен, но он не снял его.

Он нес свою пошу до края, до самой последней черты земного предела.

Трагические нелепости длились и после смерти.

Не сберегли ни его вещей, ни его записей, ни следов его жизни. Исчезла огромная груда писем. Тесть продал его реликвии, а личную библиотеку, автографы, рукописи сбыв букинисту на рынке. Остатки частично увез в Торжок Беклемишев, частично они попали к Межевичу, частично — просто растасканы или выброшены. Как будто намеренно изгоняли из дома живую память.

Но благоденствию тех, кто жил в доме, это не помогло.

Наследства он, кроме долгов, не оставил. Неясно, куда были растрочены сбережения, тайно сделанные женой, куда расплылись все накопления бережливой семьи Баженовых. Дочь, так стремившаяся в приличное общество, родила незаконных детей, и те были найдены Шуберт, по просьбе сестры Мочалова, в самом бедственном состоянии, в захудалом трактире, у бывшей прислуги.

Потом, когда дочь вышла замуж и овдовела, она из Рязанской глуши просила о помощи в память отца своего. Молила она почти слезно: «Дом мой приходит в ветхость, и я не имею средств его поправить, чтобы иметь теплый уголок для 80-летней старухи». В итоге довольно длительной переписки ей сообщили: «Министр императорского двора утвердил постановление о единовременном пособии, в размере 75 рублей. . . Что же касается просьб о назначении ежегодного пособия на воспитание правнуков трагика Павла Мочалова, шталмейстер Высочайшего Двора. . . удовлетворить упомянутое ходатайство не признал возможным». Для ясности три последние слова особой чертой были выделены из уведомления.

Единовременно — 75 рублей. Большого у России Мочалов не заработал. Единственно хорошо, что он не узнал об этом.

Каким же он был?

Реальностью или чудом?

Простым человеком со слабостями или сверхчеловеком?

Необъяснимым капризом природы или могущественным, загадочным в своей единственности великим актером, гением?

Он был и тем, и другим, и третьим.

Он делал кучу ошибок и непростительно заблуждался. И жизнь его не подходит под житие святых. И умер он как-то нелепо, варварски, не героем, не на подмостках, величественно и импозантно, а смертным, свалившимся на дороге в нетрезвом виде. И многое из того, что дано ему было, он растерял, разбросал, расшвырял по ветру.

И это было не анекдотом и не досужими сплетнями, а истинной, частью ее, вернее. Поэтому Щепкин, когда скорбно писал, что «Россия лишилась могучего таланта», сразу за этим высказывал горечь правды: «Что делать, что он, по нашему разумению, не вполне удовлетворял нас. . .» И тут же отчаивался и признавался: «Но мы уже не услышим тех потрясающих душу звуков, не увидим тех восторженных мгновений, которые часто прорывались сквозь его нелепые формы».

Нелепыми были формы, нет ли — нам уже не судить об этом.

Искусство актера устареваает часто быстрее, чем его жизнь, не говоря уже о движении поколений в жизни. Быть может, он вышел так рано и так обогнал существующие на сцене формы, что их посчитали нелепыми. А может быть, даже почти наверно, сегодня он ужаснул бы нас неестественностью, он показался бы декламатором, заклинателем, диким патетическим мифом. Но нет иных измерителей подлинности артиста, чем восприятие его зрителей, чем реакция современников на его искусство. Все остальное — напластования, домысел, новые слои красок, наложенные на грунт и закрывшие подлинник.

Влияние на своих современников и то место, которое отводилось ему в их жизни — вот мера искусства актера и значения его для истории.

Значение Павла Мочалова в его эпоху ушло далеко за обычные рамки искусства. Мочалов был явлением времени и его знаменем.

Да, он жил и играл неровно, нецельно, минутами. Но минуты эти включали в себя века, ход истории, нравственные перевороты. Он падал, но восставал на таких высотах, которые были итогом духовных исканий его современников, самых крупных и лучших из тех, кто жил рядом, ходил по одним с ним улицам.

Он мог бы сказать, как Лермонтов, чью поэтику он воплотил, в чем-то даже и предвосхитил, конечно интуитивно, на сцене:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель  
Торжества или гибели моей. . .

Его зрителем был не мир, но Россия. Она видела и его торжество, и его гибель.

Его торжество было чудом. Его гибель — трагически неизбежным уделом. Но то и другое равно принесло бессмертие.

Он был частью русской культуры, русской истории, русской жизни.

Каким бы он ни был, он есть, он будет.

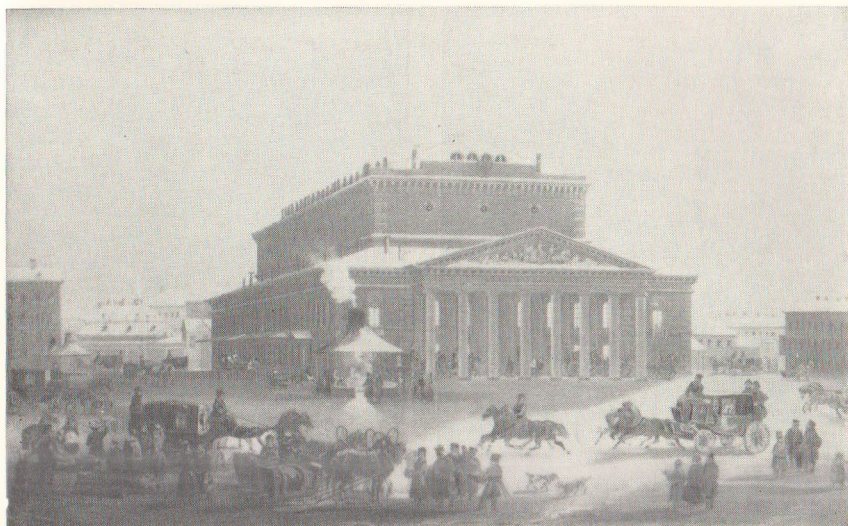
Он нес свой крест, пролагая другим путь в будущее.

Там для него есть место.

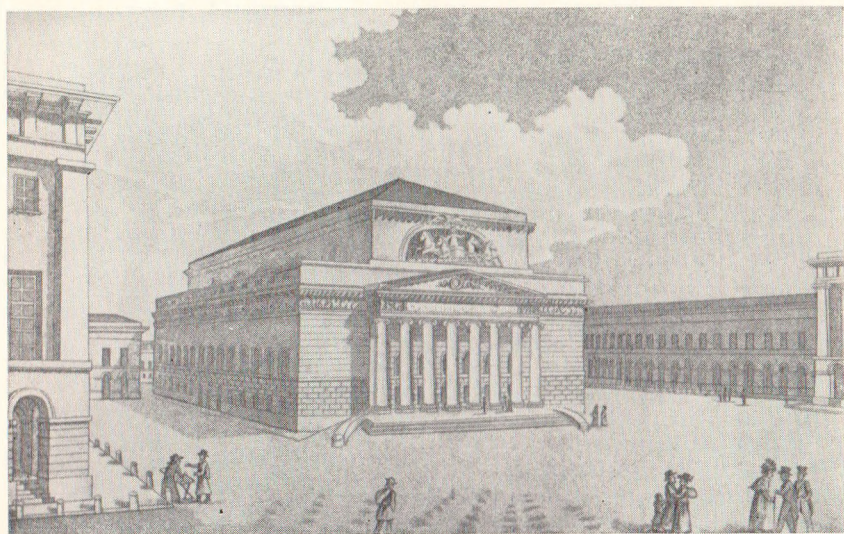


# ИЛЛЮСТРАЦИИ





1. Большой театр в Москве



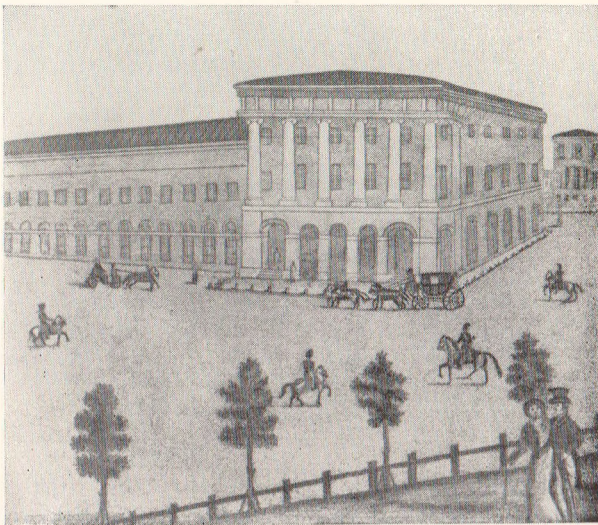
2. Петровский театр в Москве



3. А. И. Мочалова. Портрет работы неизвестного художника



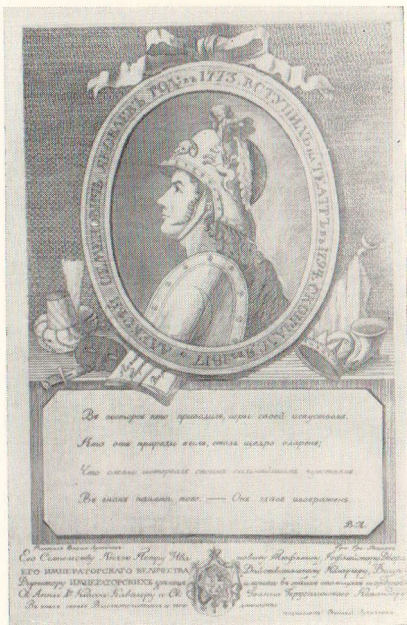
4. С. Ф. Мочалов. Портрет работы О. А. Кипренского



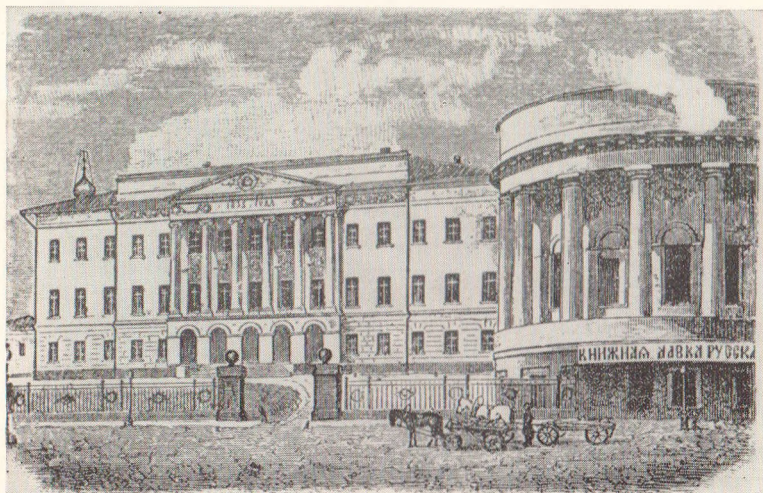
5. Малый театр в Москве



6. Е. С. Семенова



7. А. С. Яковлев



8. Здание Московского университета



9. Пожар Московского Кремля в 1812 году



10. Пролог «Торжество муз» на открытии  
Большого театра в январе 1825 года



П. С. МОЧАЛОВЪ.

*Въ роли Фингала (трагедия)*

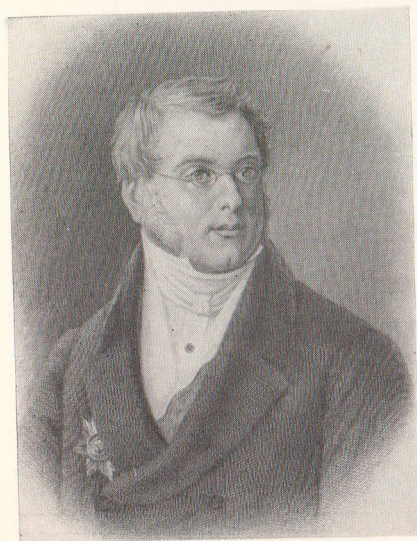
11. П. С. Мочалов в роли Фингала в трагедии В. П. Озерова  
«Фингал»



12. А. А. Шаховской



13. Ф. Ф. Кокоскин



14. М. Н. Загоскин



15. М. С. Щепкин





16. Н. В. Решпа



17. М. Д. Львова-Синецкая в роли  
Марии Стюарт



18. Дом на Поварской улице в Москве, в котором жил П. С. Мочалов (не сохранился. Фотография начала 1930-х гг.)



19. Тверской бульвар в Москве



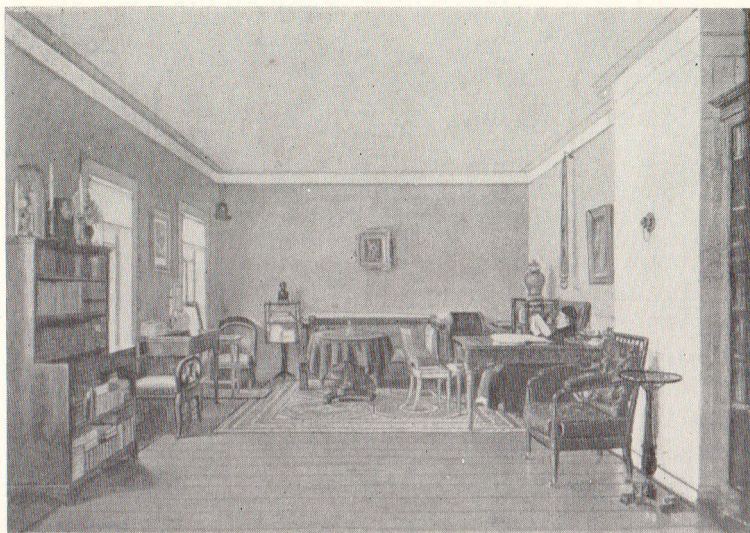
20. Кузнецкий мост в Москве



21. Тверская улица в Москве



22. Улица в Москве



23. Кабинет П. Я. Чаадаева. Картина К. П. Бобри



24. Трактир-харчевня в Москве



25. Цыгане (в центре цыганка Тая).  
Литография Г. Г. Гагарина



26. Александринский театр в Петербурге



27. Большой театр и Театр-цирк в Петербурге





32. П. С. Мочалов в роли Мейнау в пьесе А. Коцебу  
«Независть к людям и раскаяние».  
Рисунок П. Каракалшакова





33. П. С. Мочалов

Ради бога, ради бога, ради бога!  
 принята по службе и увидим  
 и узнаем, что с Макалову  
 человек - и человек в себе  
 сам. Проще, вы дайте  
 мне кресты - и я все  
его. -

доверюсь вам & могу - да  
 & еще вы так же...

Макалову

Проще  
 З. С. Мочалова



35. П. С. Мочалов. Зарисовка  
И. В. Певрева



36. П. С. Мочалов в кругу друзей читает стихи.  
Картина И. В. Певрева



37. П. И. Орлова



38. И. В. Самарин



39. Н. А. Полевой



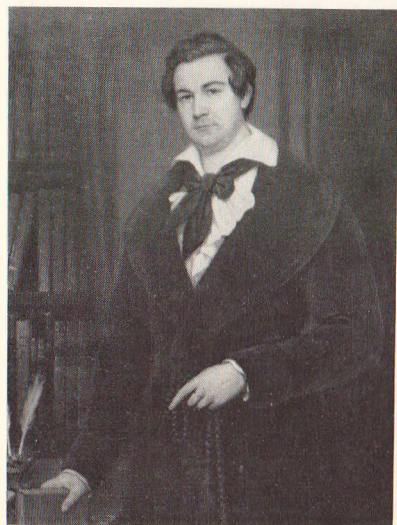
40. В. Г. Белицкий



41. С. Т. Аксаков



42. А. А. Григорьев



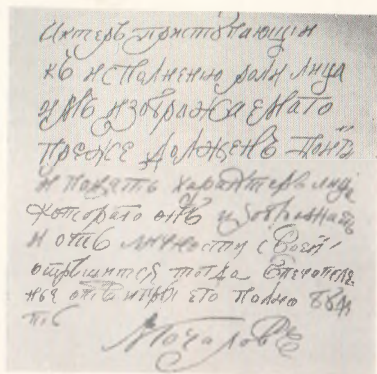
43. В. А. Каратыгин, Портрет  
работы В. А. Троишца



44. В. А. Каратыгин в роли Нино  
в пьесе Н. Полевого «Угольно»



45. П. С. Мочалов. Портрет работы неизвестного художника



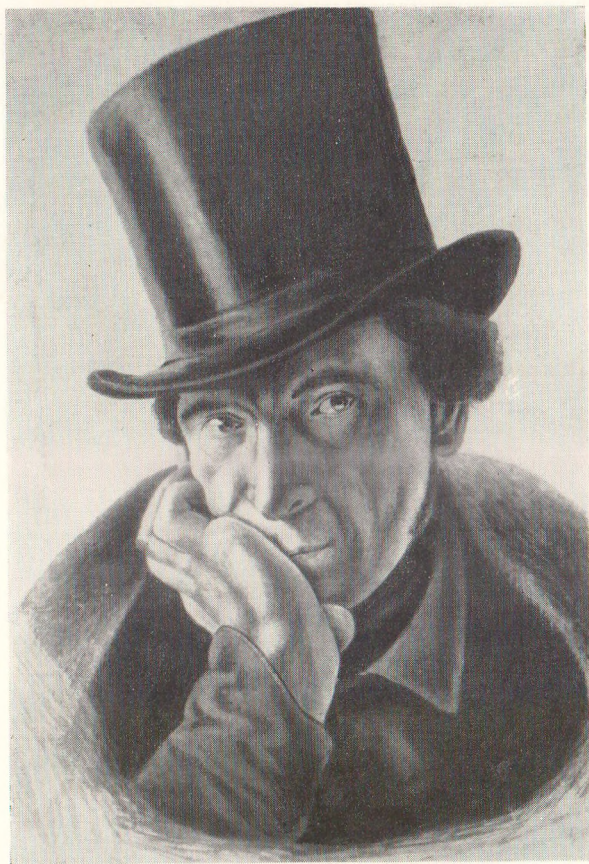
46. Страница из рукописи  
П. С. Мочалова





48. П. С. Мочалов. Портрет работы В. А. Трошина





49. П. С. Мочалов. Портрет работы неизвестного художника

Беньяш Р. М.

Б46

Павел Мочалов. Л., «Искусство», 1976.

303 с.; 12 л. ил.; портр. (Серия «Жизнь в искусстве»).

Книга рассказывает о жизни и творчестве великого трагика русского театра первой половины XIX века П. Мочалова. Пламенное романтическое искусство Мочалова было пронизано бунтарским духом и выросло до огромного общественного явления. По свидетельству современников, среди которых были М. Лермонтов и В. Белинский, И. Тургенев и А. Герцен, он «творил около себя миры одним словом, одним дыханием». Мочалов играл героев с трагической судьбой — шекспировского Гамлета, Отелло, короля Лира, шиллеровского Карла Моора и Фердинанда, и его собственная судьба была не менее трагична.

Б 80105-051 — 207-76  
025(01)-76

792С

Раиса Моисеевна Беньяш

ПАВЕЛ МОЧАЛОВ

Редактор С. В. Дружинина. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов. Технический редактор И. М. Тихонова. Корректор А. А. Гроссман. Сдано в набор 3/II 1976 г. Подписано к печати 31/V 1976 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типогр. № 1, для иллюстр. мелован. Усл. печ. л. 19,18. Уч.-изд. л. 19,92. Тираж 50 000 экз. М-34852. Изд. № 60. Зак. тип. № 257. Издательство «Искусство». 191186, Ленинград, Певский, 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14. Цена 1 р. 66 к.

