
ЮРИЙ ПОЛЯКОВ

1997–2024

В ожидании сердца



Издательство АСТ
Москва

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44
П54

Любое использование материала данной книги,
полностью или частично,
без разрешения правообладателя запрещается.

Художественное оформление — *Екатерина Фerez*

Поляков, Юрий Михайлович.

П54 Собрание сочинений. Том 14. 1997–2024: Том 14 / Юрий Поляков. — Москва : Издательство АСТ, 2027. — 640 с.

ISBN 978-5-17-182815-8 (Юбилейный Поляков)

ISBN 978-5-17-182817-2 (Юбилейный Поляков(супер))

В четырнадцатый том собрания сочинений известного русского писателя Юрия Полякова вошли одиннадцать его пьес, многие из которых уже давно с успехом идут на российских и зарубежных сценах. Написанные для театра, эти драмы и комедии, тем не менее, живо и увлекательно читаются с листа, что большая редкость для данного жанра. Среди режиссеров, подаривших сценическую жизнь этим пьесам: Станислав Говорухин, Татьяна Доронина, Александр Ширвиндт, Борис Морозов и другие. В сборник также включено искрометное эссе «Драмы прозаика», повествующее о грустных и веселых превратностях жизни драматического писателя.

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-182815-8 (Юбилейный Поляков)

ISBN 978-5-17-182817-2 (Юбилейный Поляков(супер))

© Поляков Ю.М.

© ООО «Издательство АСТ», 2027

Драмы прозаика

Эссе

1. Горкомовские кресла

В пору литературной молодости пьес я не писал. Даже не помышлял об этом. Драматурги казались мне небожителями. Я, начинающий поэт, забежав в ЦДЛ выпить пива, видел, как с антресолей Московской писательской организации величаво спускался председатель объединения драматургов Алексей Арбузов. И все вокруг шептали: «Смотрите — Арбузов!» Приезжал на белом «Мерседесе», невероятном в Москве 1970-х (второй такой имелся, кажется, только у Высоцкого), Михаил Шатров — автор пьес о Ленине. Лицо у него всегда было хмуро-брезгливое, словно он, озираясь, не мог смириться с тем, во что превратил великие замыслы Ильича наш неудачный народ. Совсем другое впечатление производил Виктор Розов, напоминавший доброго, лысого детского доктора, но и он был небожителем.

Сама мысль сесть и сочинить пьесу казалось мне таким же странным намерением, как желание написать, скажем, конституцию. Написать-то можно, но какая страна захочет жить по твоему основному закону? Точно так же не было никакой надежды, что лохматый режиссер перенесет твою фантазии на сцену, люди с высшим актерским образованием выучат и будут декламировать твои диалоги, а художник измалюет краской полсотни квадратных метров холстины, чтобы отобразить коротенькую ремарку: «Нескучный сад. Входит Петр. Анфиса сидит на скамейке. Листопад». Остальное, казалось, вообще из области фантастики: купив заранее билеты, зал заполняют зрители и будут слушать, смеяться, плакать, хлопать, а в конце заорут: «Автора!» Тогда я в новом костюме выйду к рампе, поклонюсь и умру от счастья — в театре, как и завещал великий Белинский.

Но жизнь любит сюрпризы. Нет, не я пришел в драматургию, она пришла ко мне. Пьесами, точнее сказать, инсценировками обернулись мои «перестроечные» повести «ЧП районного масштаба»,

«Сто дней до приказа», «Работа над ошибками», «Апофегей». Это случалось как-то само собой: звонили из театра, спрашивали согласия (видимо, бывают странные прозаики, которые возражают против инсценировок!), а потом приглашали уже на премьеру. Именно так случилось с «Работой над ошибками», поставленной в 87-м в ленинградском ТЮЗе Станиславом Митиным. Спектакль шел на аншлагах, вызывая бурные споры учащихся и учительствовавших зрителей. Я участвовал в этих диспутах, нес прекраснотушный перестроечный бред и очень удивлялся, что у мудрых пожилых педагогов есть сомнения в конечной цели начавшегося ускорения. Станислав Митин впоследствии перебрался в Москву, стал кинорежиссером и через четверть века поставил фильм «Апофегей» с Марией Мироновой, Даниилом Страховым и Виктором Сухоруковым в главных ролях.

Впрочем, случались ситуации и позамысловатее. Так, первым инсценировать мою нашумевшую повесть «ЧП районного масштаба» вызвался Марк Розовский в своей студии. Он взял с меня честное слово, что я больше никому не отдамся, и надолго исчез. А тут вдруг с лестным предложением позвонил сам Олег Табаков, он как раз открыл свою «Табакерку» и искал что-нибудь остросовременное. Острее «ЧП...» тогда, в 1985-м, скажу без ложной скромности, ничего не было. Кстати, Олег Табаков любил все радикально новое, а точнее сказать, все то, к чему привешен яркий ярлык «новая коллекция». Однако настоящая новизна в театре — вещь редкая. Зато показательной, дутой новизной часто подменяют мастерство. Но искусство, как нож, нельзя вострить до бесконечности, лезвие однажды бесследно сточится, в руках останется одна рукоятка, что мы постоянно и наблюдаем.

Верный данному слову, я бросился разыскивать Розовского и обнаружил его в писательском парткоме. Он платил взносы. Если когда-нибудь в Отечестве налоги будут платить так же аккуратно, как сдавали в свое время партийные взносы, страна накренится от изобилия. Помявшись, Розовский сознался, что горком ВЛКСМ ода-рил его театр-студию списанными креслами, и теперь ему неловко ставить что-то критическое о комсомоле. Сколько лет прошло, а отношение нашей либеральной интеллигенции к государству осталось тем же: вообще-то мы власть в принципе не любим, но если нам подарят просиженные кресла, как-нибудь потерпим.

В результате первым спектаклем «Табакерки» стало «Кресло» — Так Табаков назвал сценическую версию «ЧП районного масштаба», о чем «Табакерка» скрепя сердце вспоминает каждый свой юбилей.

Кстати, именно тогда мне впервые пришлось столкнуться с коварством театра как системы. Прочитав инсценировку, я горячо возразил против некоторых мест, искажавших, на мой взгляд, повесть. Ведь я-то хотел улучшить советскую систему, комсомол в частности. А мои сценические интерпретаторы мечтали сломать ее и развеять по ветру. Автор инсценировки, носивший рукотворную фамилию Марин, жарко со мной согласился и обещал все исправить. Надо ли объяснять, что ни одно мое пожелание учтено не было. Это я и обнаружил, сидя на премьере и хлопая больше глазами, нежели ладошами. Вспомнив о гоголевских наставлениях господам актерам, я после премьеры простодушно объяснился с исполнителями. Кстати, в спектакле играли прекрасные актеры: юная, еще не заавгустевшая Марина Зудина, заслуженный «доброволец» Петр Щербаков, Игорь Нефедов, который перевоплощался в заворга Чеснокова с таким веселым азартом, что невозможно было помыслить о его скором самоубийстве. Участвовала в спектакле и «фьючерсная звезда» Евгений Миронов. Но его игру я как-то не запомнил. Актеры выслушали мои глупые, как я теперь догадываюсь, наставления, покивали и посмотрели на меня с усталым недоумением. Позже я понял: автор в театре беззащитен, как прохожий в зоне контртеррористической операции. И об этом мы еще поговорим.

Но первые огорчения оказались пустяком в сравнении с тем, что ждало меня в Ленинграде. «ЧП...» задумали поставить в Александринке, и меня пригласил приехать в город на Неве сам народный артист и худрук Игорь Олегович Горбачев. Впервые попав в золоченый зал, мало чем отличающийся от Большого театра, я испытал чувство неловкости: «Неужели моя простая история об украденном комсомольском знамени будет сыграна здесь, среди этой имперской роскоши? Не может быть...» Но меня успокоили: по этой сцены и комбайны рожь косили, и бойцы строем ходили, и вредителей обезвреживали. Горбачев пригласил на постановку молодую режиссерскую даму, искрившую буйными идеями, которые чаще всего происходят от не перебродившего в голове вузовского курса истории театра. Начать она решила со сцены штурма графского дома революционными матросами, хотя в повести лишь кратко сообщалось, что райком помещался в старинном особняке. Но театр был академический — и средств не пожалели: революционные толпы бурлили на многометровом заднике-экране. Сейчас этот «кино-театр» стал обычным делом, даже иногда зло берет: зачем живого актера заменять проекцией? Но тогда — в середине восьмидесятых... Прорыв!

Мне тоже пришлось попотеть: год я буквально жил в «Красной стреле», переписывал сцены, переделывал диалоги, придумывал репризы, млея на репетициях: режиссерская дама иногда выпрыгивала из-за пульта, перемахивала оркестровую яму и показывала актерам, как надо играть тот или иной эпизод. Они слушали ее с плохо скрываемой иронией, как усатые фронтовики — еще не бреющегося лейтенанта. Опытный драматург сразу бы догадался: спектакль обречен, по крайней мере с этой постановщицей. Но я был новичком и ничего не подозревал, хотя сидевший на репетициях Игорь Олегович Горбачев тяжело вздыхал, становясь все угрюмее. Однажды, когда на сцене два актера изображали воспитательный спор первого секретаря со злоумышленником, он вдруг тихо меня спросил: «Юра, как вы думаете, кто из них выше?» — «В каком смысле?» — «Ну, в ком росту больше?» «В нем!» — я твердо указал на молодого актера. «А вот и нет. Он на десять сантиметров ниже, а кажется высоким, потому что талантливее. Это театр...»

И вот по Ленинграду уже расклеили афиши. Я иду по Невскому, останавливаюсь около тумб и читаю: «Юрий Поляков. ЧП районного масштаба. Премьера». Спешащие мимо бледнолицые северные красотки даже не подозревают, что могут запросто познакомиться с видным драматургом средних лет и попасть на премьеру по авторской контрамарке. Однако премьера отменилась: из обкома КПСС поступило мнение: «Не надо!» На «Ленфильме» Сергей Снежкин как раз монтировал одноименное кино, и руководство решило: для колыбели революции двух «ЧП» многовато. Тогда я, конечно, почувствовал себя жертвой врагов перестройки, засевших в Смольном, но теперь думаю иначе: Горбачев (не Михаил Сергеевич, потихоньку сдававший страну, а Игорь Олегович) мог одним своим авторитетным словом спасти постановку, но не спас. Почему? Да уж больно слабый получился спектакль. Требовательное поколение! Так мне и не довелось выйти на поклон перед многоярусным зрителем Александринки.

Спустя четверть века я решил снова попытать счастья в этом легендарном театре и отдал новую пьесу худруку Владимиру Фокину, которого помнил еще любимцем московского комсомола, когда он поставил свой первый спектакль в «Современнике». Главную роль исполнял Константин Райкин. Зал ждал, что он, как и его всесоюзно остроумный папа, начнет хохмить, а он начал страдать. Аплодисменты! Кстати, в 1977 году, вернувшись из армии, я обнаружил, что мое место преподавателя-словесника в школе рабочей молодежи занято, и, как помнит читатель, пошел на работу в Бау-

манский райком комсомола. Там готовилась очередная отчетно-выборная конференция, и мне поручили курировать выступление делегата Константина Райкина. Курировать — это значит писать речь для оратора. Когда вместо обязательных идеологических мантр я предложил ему вставить в текст слова о том, что у молодого искусства должно быть «лица необщее выражение», Райкин глянул на меня как на сторожевого пса, продекламировавшего стихи Бальмонта.

Но вернемся к Фокину. Через какое-то время я спросил: «Ну как пьеса?» Он затуманился и ответил: «Была читка, всем очень понравилось, много смеялись, хорошая работа...» «А?...» — спросил я, имея в виду возможность постановки. В ответ он лишь вздохнул, как мужчина, которому перелистывание «Плейбоя» давно уже заменило женщин. Я его понял и посочувствовал. К отказам мне не привыкать. Впрочем, пьески своего сына Фокин в своем театре ставит.

Но двадцать пять лет назад, узнав об отмене премьеры «ЧП...», я, конечно, закручинился, жалея напрасно потраченное время. И тут в «Юности» вышла моя повесть «Апофегей», имевшая бурный успех. Мне позвонил обаятельный завлит Театра имени Маяковского с пушкинской фамилией Дубровский. Он сообщил с сакральным придыханием:

— Вас хочет видеть Андрей Александрович Гончаров. Лично!

Я помчался и познакомился с этим замечательным режиссером, похожим на орла, поседелого в комфортабельной неволе. Гончаров объявил, что влюблен в мою повесть и непременно поставит «Апофегей» на сцене Маяковки, но... Это «но», облагороженное рассуждениями о тонкостях эстетического сопряжения прозы и сценического действия, сводилось, как мне стало со временем понятно, к одному: в повести слишком уж ехидно изображены партработники, а они ведь тоже люди! Далее без малого два года я приносил один вариант за другим, и каждый новый, по словам завлита с пушкинской фамилией, оказывался лучше предыдущего, но... И мне приходилось снова дорабатывать текст, постепенно накапливая в душе яд «антисценизма» или «театрофобии». Это уж кому как нравится.

Но тут грянул август 1991-го. Я встретил его в Коктебеле, где украинские письменники, узнав о крахе ГКЧП, бегали по Дому творчества с криками: «Крым наш, Крым наш!» Еще вчера они говорили исключительно по-русски, а тут перешли на свой мовояз — и наши споры о будущем многонациональной страны стали напоминать диалоги Тарапуньки и Штепселя, весьма популярных в СССР. «Бед-

ные мы, бедные!» — вздыхал директор Дома творчества с простой украинской фамилией Петров. Вскоре его посадили.

Еще не успели отликовать победившие демократы (совсем недавно они так же радовались, получив отпуск из СССР на ПМЖ за границу), а я, едва сойдя с самолета, бросился в Театр имени Маяковского к своим мучителям: мол, теперь-то можно все-все-все! И снова услышал «но». Только на сей раз сквозь умные рассуждения о сценическом инобытии прозаического образа сквозили иные печали и опасение: а не слишком ли мягко изображены в «Апофегее» номенклатурные монстры? А ведь, в сущности, партия — преступная организация. Говорят, будет даже суд «над КПСС». Опытные люди уже готовятся: один главный режиссер перед телекамерами сжег свой партбилет, правда, говорят, не настоящий, а дубликат, предусмотрительно сработанный в бутафорском цеху. В общем, я понял: Гончаров, конечно, — великий режиссер, но с веком-волкодавом предпочитает не ссориться. Призрак горьковских кресел всплыл в моем сознании, и я поклялся никогда больше близко не подходить к театру. Разумеется, в качестве автора.

2. За что Соленый убил Тузенбаха?

Никогда не говори «никогда». После выхода в 1996-м моего романа-эпиграммы «Козленок в молоке» мне позвонил Вячеслав Шалевич и завел речь о постановке в Театре имени Рубена Симоня, что на Старом Арбате. Писать инсценировку, помня бездарно потраченные силы, я отказался, и ее поручили профессиональной драматургессе, но она выдала такую беззатейную халтуру, что пришлось садиться и переписывать, а точнее, сочинять пьесу по мотивам моего собственного романа. Итак, несмотря на зарок, мне довелось снова стать драматургом. Эдуард Ливнев доработал текст (точнее, вставил в него куски из моего романа) и поставил блестящий спектакль, который шел 17 сезонов и всегда при переполненном зале. 564 представления! Актер Игорь Воробьев, игравший Акашина, стал на Арбате легендарной личностью: завидев его, говорили: «Вон, Витек пошел!» Несколько лет главную мужскую роль исполнял Игорь Гаркалин, а спектакль играли в огромных, тысячных залах. Но «Козел», как его любовно звали актеры, пал жертвой околотеатральных интриг, о чем я еще расскажу подробнее.

Но и триумф «Козленка...» вряд ли заставил бы меня всерьез заняться сочинением пьес, если бы я, как всякий нормальный чело-

век, не ходил в театр. А что я мог там увидеть? Чаще всего — новаторски оскверненный труп классики. Как-то мы с женой отправились на «Трех сестер» и узнали, что Соленый застрелил своего любовника Тузенбаха за то, что изменщик решил жениться на «натуралке». Ей-богу! Можно было налететь в солидном театре на современную драму про обитателей городской помойки, которые, матерясь, мечутся между промискуитетом, вечностью и наркотой. Сплошь и рядом шли прокисшие антисоветские капустники в духе одноклеточного Коляды. В лучшем случае давали импортную комедию, очень смешную, но ее содержание намертво забывалось в тот момент, когда гардеробщица с моим номерком шла к вешалке, с которой, как известно, начинается театр.

Непостижимо, но российская Мельпомена словно и не заметила жуткую социально-нравственную катастрофу, потрясшую Россию в 1990-е. Она, шелестя тогой от Версаче, прошла мимо национального апокалипсиса, «не повернув головы кочан». Так сытый банковский клерк проходит мимо побирающегося ветерана войны. Это нежелание признавать центральный конфликт эпохи — между обманувшими и обманутыми — фантастически нетипично для нашего театра. Всегда — и при самодержавном присмотре, и в самые подцензурные советские годы реальные, а не фантомные боли общества прорывались на подмостки. И вдруг... Куда девалась, скажем, сатирическая комедия, жанр, уцелевший даже в 30-е годы XX века и словно специально предназначенный для нашего гомерически нечестного и нелепого времени? Неужели спонсоры оказались страшнее следователей НКВД? Эту мину безразличного равнодушия к реальности, въевшуюся в лицо отечественной Мельпомены, нельзя было прикрыть никакими «золотыми масками», канонизировать никакими госпремиями и триумфами. Самое грустное, что произошло это в годы, когда власть в кои-то веки дала российскому театру «вольную». Впрочем, в результате все оказались как бы «временно обязанными». Может, именно в этом суть проблемы? Конечно, конечно, были исключения, были настоящие, честные пьесы и блестящие режиссерские работы. Но я — о тенденции. Судьбы русского театра мы еще коснемся.

И тогда я решил попробовать сочинить пьесу, такую, какую сам как зритель хотел бы увидеть на сцене. Современную комедию. Так в 97-м появилась «Левая грудь Афродиты». Но ее ждала странная судьба. Я только собирался разослать пьесу в театры, а кинорежиссер Александр Павловский, как помнит читатель, попросил почитать и... немедленно снял по ней двухсерийный телефильм с Ларисой

Шахворостовой, Сергеем Моховиковым и Андреем Анкундиновым. Ленту показали по телевизору и «засветили» сюжет. Лишь несколько театров потом поставили «Левую грудь Афродиты», так сказать, «испорченную» коварным кинематографом, и не пожалели — спектакли собирали полные залы. Но думаю, театры к ней еще вернутся и возвращаются. На мой авторский фестиваль «Смотрины» в 2019 году Борисоглебский городской театр привез очаровательный спектакль по этой комедии, совершенно не устаревшей, если судить по реакции зрителей.

Тем временем я придумал новый сюжет — «Халам-бунду». Но тут Станислав Говорухин, закончив работу над фильмом «Ворошиловский стрелок», где я прописывал диалоги, сказал мне: «Давай напишем пьесу! Ульянов очень просит. Жалуеться: ставить нечего: мат-перемат, чернуха и совоккупления при отягчающих обстоятельствах...» Я согласился и предложил оттолкнуться от моих набросков к «Халам-бунду»: конфликт «старых советских» с «новыми русскими». «Отлично! — кивнул Говорухин. — То что надо: старая советская квартира, орденоносный дед, никчемные дети, мятущаяся внучка, за которой ухлестывает нахрапистый бизнесмен. Остальное придумаем!» Придумали. В моем архиве хранится первый вариант «Смотрин» с роскошно-нецензурными замечаниями Говорухина. Пьесу закончили в 2000 году и отдали, как договаривались, в Театр имени Вахтангова. Прочитав, Михаил Александрович грустно молвил: «Слишком остро. Меня там не поймут...» — и показал в сторону Кремля, где досиживал последние месяцы всенародно избранный дирижер немецкого оркестра. Да, читатель, да, экранный Ульянов, будучи Жуковым, не боялся даже Сталина! Впрочем, мне и потом приходилось сталкиваться с актерами, чей экранный образ отличается от жизненной позиции, как шахид от хасида.

«Подумаешь! — хмыкнул Говорухин. — В Москве театров до хрена, даже если одни академические считать — пальцев не хватит!» Он стал предлагать наш горький плод другим, показывал своим влиятельным друзьям, реакция везде была примерно одинаковая: «Ну ты уж совсем!» А Марк Захаров даже замахал руками: «Ты с ума сошел! У меня эти Корзубы (отрицательный герой в «Смотринах») на лучших местах сидят, а вы его мерзавцем и монстром изобразили! Не поймут. Обидятся...»

В конце концов пьесу взяла отважная Татьяна Васильевна Доронина. Социальная жесткость и горькая ирония ее не смутили, а, напротив, вдохновили. Правда, по поводу Корзуба она заметила:

«Какой-то он получился у вас симпатичный. А ведь это же конченный мерзавец! Надо бы, Юрий Михайлович, его переписать, подчеркнуть!» Я согласился с этим мнением, но оставил все как есть, а Доронина не настаивала, уважая мнение автора. Спектакль, по директивному пожеланию Татьяны Васильевны, ставил Говорухин. Это была его первая в жизни сценическая работа, и протекала она в бодрящем конфликте с руководством театра. По-моему, Доронина просто задумала посрамить знаменитого режиссера, доказав, что театр — дело куда более «талантозатратное», нежели кино. Но это всего лишь моя версия.

Будучи председателем Комитета по культуре Госдумы, Говорухин много раз срочно уезжал на заседание и приказывал мне: «Репетируй без меня!» «Я?.. Как?.. Я же не умею!» — «А что тут уметь? Ори на актеров и говори, что играть они не умеют, ты недоволен, а Станиславский их вообще убил бы!»

В канун премьеры все страшно нервничали. Татьяна Васильевна предсказывала полный провал, намекая, мол, служение сразу двум богам (Театру и Политике) до добра не доводит. Заразившись сомнениями, Говорухин приказал мне придумать интригующее название, чтобы зритель валом повалил. Напомню: дело было в 2001-м, когда интерес к театру после варваризации 1990-х только начал восстанавливаться. Я предложил назвать спектакль «К нам едет олигарх!» «Неплохо, но думай еще!» — был ответ. Я напрягся и родил «Контрольный выстрел». Так назывался роман, сочиненный филологической старушкой (персонажем нашей драмы) для того, чтобы заработать на жизнь обнищавшей семье. «Пойдет!» — кивнул мэтр.

Есть два типа режиссеров. Первые (Говорухин из них) знают, чего хотят от писателя. Они будут ругаться, отвергать предложенное, стыдить, унижать, грозить разрывом и возвратом аванса, но как только ты выдашь требуемое, они в зависимости от характера тебя обнимут, поведут в ресторан или скупой похвалят, чтобы не избаловать «писарчука». А вот ко второму типу относятся те режиссеры, которые не знают, чего хотят. С авторами они обращаются, как недееспособные мужчины с женщинами, требуя от несчастных чего-то невероятного, что вернет былые силы и способность к любви. С такими лучше не связываться. Результат всегда один: измочаленные нервы и выпотрошенное подсознание, а на выходе то же самое, что и на входе.

После генерального прогона Татьяна Васильевна молча встала и вышла из зала, всем видом давая понять, что к грядущему про-

валу отношения не имеет. Станислав Сергеевич закурил трубку и сказал: «Поляков, мы с тобой два м...ка, я старый, а ты молодой!» «Почему?» — удивился я. «У нас нет концовки, коды. Выстрела под занавес нет!» Всю ночь я ворочался, перебирая варианты, а под утро понял: в квартиру должен войти телохранитель олигарха и сказать: «Господа, машины поданы. Спускайтесь! Босс ждать не любит!» Это и есть — контрольный выстрел. Неслучайно первый исполнитель роли академика Кораблева народный артист Николай Пеньков всегда добавлял от себя: «Вот вам и контрольный выстрел. В лоб!» Хотя в тексте «лба» в помине не было. А какой замечательной бабушкой-писательницей, сочинявшей под псевдонимом «Ричард Баранов» (потому что все читатели — козлы) была народная артистка Луиза Кошукова! Когда она говорила: «Напьемся до синих зайцев!» — зрители падали под кресла. Талант актера — в чарующем преувеличении. Одаренный актер не только кажется выше ростом, значительнее кажутся произносимые им слова. Однако едва драматург начинает писать в расчете на это «преувеличение», то выходит халтура. Такая вот странная вещь...

Премьеру приняли на ура. «Интересно, она слышит эти овации?» — спросил ворчливо мэтр. «О да! У Татьяны Васильевны в кабинете радиотрансляция!» — с трепетом ответила завлит. Но Доронина сидела в глубине директорской логи и загадочно улыбалась. Не только у Говорухина были свои методы выдавливания из соавтора результатов, но и у художественного руководителя тоже имелись свои хитрости, чтобы постановщика, утомленного бурной общественной деятельностью, «завести» и, разозлив, подвигнуть на художественный рекорд. Так и вышло: вот уже 19-й сезон в МХАТе имени Горького играют «Контрольный выстрел», а любой спектакль идет, пока на него идет зритель. В марте 2014 года давали благотворительный «Выстрел» в поддержку Крыма, вернувшегося домой. На сцену вышел подводник Леша и стал рассказывать, как непросто служит в Севастополе, как власть бросила ржаветь Черноморский флот, как даже русских книг не стало «в незалежной Украине», а «только про то, какие все москали — сволочи...» И зал, встав, зааплодировал. «А я-то думал все это давно устарело! — повернулся ко мне Говорухин. — Хорошо мы тогда с тобой написали!» Станислав Сергеевич не дожидаясь рейдерского захвата МХАТа имени Горького в 2018 году и бессовестного низложения Дорониной, всю жизнь верой и правдой служившей русскому реалистическому театру и Отечеству. Но еще не вечер...

3. А у вас по-настоящему...

Окрыленный и кое-что понявший во время репетиций «Контрольного выстрела», я досочинил комедию «Халам-бунду» и показал Вячеславу Шалевичу, а он предложил ее продюсеру Юлию Малакянцу. Был приглашен режиссер Сергей Кутасов, и вышла роскошная антреприза с участием Сергея Никоненко, Кати Климовой, Дмитрия Харатьяна... Играли спектакль в больших залах, например, в Центре на Яузе — бывшем телевизионном театре. Как-то с друзьями мы сидели в ложе, и я, млея от авторского восторга, шептал: «Погодите, то ли еще будет во втором акте!» А во втором акте бесследно исчез один из персонажей — Костя Куропатов, отец главной героини. Его текст актеры поделили по-братски, отчего на сцене начался антисюжетный ужас. Я ждал, когда зрители начнут свистеть, как на стадионе, если мазила-нападающий бьет мимо пустых ворот. Но зал, включая моих друзей, с интересом наблюдал за происходящим на сцене, хохоча над репризами. Едва сошелся занавес, я помчался в гримерку, чтобы устроить скандал, и узнал: исполнителя роли Кости в антракте увезли с сердечным приступом. Выбор у актеров был невелик: выйти к публике — извиниться и разойтись или доигрывать как получится. Они выбрали второе. Я понял и побежал в магазин за выпивкой — снять общий стресс.

Дальнейшая судьба этой антрепризы печальна и показывает, насколько хрупка судьба любой постановки. Это тебе не кино: снял, нашлепал копий и крути до одури. Исполнитель главной роли — бизнесмена Владимирцева — страдал запоями, недугом более типичным для писателей, но встречающимся и среди актеров. Когда в третий раз он сорвал гастроль и обрек продюсера на серьезные убытки, проект прогорел и закрылся. Но пьеса вскоре была поставлена в МХАТе имени Горького тем же Сергеем Кутасовым. В спектакле блистал народный артист Михаил Кабанов, игравший предводителя районного дворянства Лукошкина. Он, лукавец, загримировался под Никиту Михалкова, надел широкополую шляпу и говорил неповторимым амвонным тенорком Никиты Сергеевича. Едва Кабанов-Михалков в белом костюме появлялся на сцене и произносил несколько слов, зал заходился от хохота.

Комедия «Халам-бунду» по сей день широко идет в России и СНГ. Последние постановки, которые я видел в русском бакинском театре и Иркутском драмтеатре имени Охлопкова — были чудо как хороши! Посещая премьеры, я невольно исполнил наказ Гоголя —