



давид
боровский

УБЕГАЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО

Давид Боровский

УБЕГАЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО

МОСКВА

ЭКСМО

2006

УДК 82-1
ББК 84(2Рос-Рус)6-5
Б 83

Автор проекта «Триумф — Золотая коллекция»
Зоя Богуславская

Рисунки и фотографии городов автора

Фото на переплете В. Борисова

Оформление А. Новикова

В книге использованы фотографии
из архива автора

Боровский Д.Л.
Б 83 Убегающее пространство / Давид Боровский. —
М.: Эксмо, 2006. — 432 с.: ил.

ISBN 5-699-16144-9

Один из самых известных театральных художников, соавтор лучших постановок Ю.П. Любимова на сцене легендарной Таганки, лауреат премии «Триумф», рассказывает в этой книге о людях, знаменитых и не очень знаменитых, но ярких, талантливых, которые встречались на его жизненном пути.

УДК 82-1
ББК 84(2Рос-Рус)6-5

ISBN 5-699-16144-9

© Д. Боровский, 2006
© Р. Кречегова, 2006
© ООО «Издательство «Эксмо», 2006

Марине Писной

ВМЕСТО ЭПИГРАФА

Как-то Любимов рассказал, что его доктор порекомендовал ему ходить как можно чаще задом наперед. Это, мол, способствует улучшению двигательных функций организма. И Ю.П. не без озорства демонстрировал, и довольно ловко, такое хождение. Особенно утром на безлюдных аллеях зоопарка в Карлсруэ. Отель находился рядом, и путь в Оперный театр можно было сократить, проходя через красивый осенний зоосад. Звери с удивлением смотрели на седого herra, шагавшего как-то не так...

А что если и мне воспользоваться советом этого врача. Попробую пройти, двигаясь вперед спиной (осторожно, чтобы не толкнуть кого-то и не стукнуться обо что-то) и взглянуться в пройденный пейзаж, который при нормальном движении мгновенно остается позади?

*Бросали ли вы
монетки
в фонтан Треви?*

Летом в первые годы после войны киевляне устремлялись на белые пески Днепра. Сотни, а по воскресеньям и тысячи, людей баржами переправлялись на левый берег.

Счастлирое мирное купание-загорание омрачалось криками горя.

Тут же на песке оплакивали утопленников. Слухи об их количестве ползли по городу, увеличивая число во много раз.

Говорили о коварном дне.

Дно, изрытое воронками от взрывов и заваленное военной техникой, водоворотами затягивало ныряющих. Гибли и плавающие, и не умеющие плавать. Особенно дети.

Наша изнывающая от жары дворовая компания десятигодов, чтобы не огорчать матерей, нашла безопасный водоем. Вернее, фонтан возле Театра имени Франко. Если не ошибаюсь, это был единственный в то время функционирующий фонтан в городе. Мы барахтались, пока кожа не становилась гусиной и не стучали зубы...

Сушились и загорали рядом, развалившись на декорациях, часто лежавших у театра. Деревянные конструкции, обитые фанерой, от солнца нагревались, и мы блаженствовали, пока нас не сгоняли.

Мог ли я тогда, лежа на декорациях с закрытыми глазами, знать, что придумывать и строить именно их станет моей профессией со счастливым поворотом судьбы...

Смешно было много-много лет спустя, проходя мимо этого фонтана, видеть довольно-таки маленькую тарелку с вазой в центре, заполненную мусором и сухими листьями...

Что касается картинок прошлого, да еще отмеченных некоей тайной предназначения, — вновь вспоминаю тот же фонтан. Рядом с ним, во дворе, я, художник-исполнитель соседнего Театра имени Леси Украинки, чтобы подработать, освежал мебель «Сирано де Бержерака» спиртовым лаком для гастролировавших здесь вахтанговцев. И часто видел, как толпы киевлян и киевлянок караулили кинопопулярных московских артистов. Особенно охотились за Целиковской.

Так вот. На том самом месте, где мы пляжились на декорациях, стоял Юрий Любимов, любимец народа, обаятельнейший Ромашишка из фильма «Беспокойное хозяйство», окруженный восторженными театралками...

Мог ли я, нанося на старую мебель глянец, знать, что настанет время, когда мы с Любимовым в Риме будем бросать монетки в фонтан Треви, загадав хотя бы еще разок вернуться в этот Вечный Город...

ВИД НА СЦЕНУ С ГАЛЕРКИ

В нашей дворовой компании был мальчик Толя. Всегда при деньгах. Его отец имел лавку на Бессарабском рынке.

После освобождения Киева возродилась частная торговля, что-то вроде НЭПа двадцатых годов. В ба-

зарных местах — колоссальные скопления людей, еды, одежды, фарфора. Роскошные фарфоровые сервизы расставлены прямо на земле, под ногами...

Особенно запомнились протянутые ладони с несколькими цветными леденцами (из американских продовольственных посылок) на конфетной обертке. Конфетные обертки назывались «фантики», разглаживались в книгах, собирались коллекциями и были предметом «торга» и обмена у школьников тех лет.

Удивительно, но почти пятьдесят лет спустя в Москве у метро мне бросились в глаза раскрытые ладони с двумя-тремя дефицитными конфетами «Белочка» в торговом столпотворении девяносто второго года.

Толик потихоньку крал деньги у своего нэпмана-отца. Незначительные суммы. А однажды похитил значительную: мол, батька деньги не считает. И повел нас «гулять» по Бессарабскому рынку. Для начала купил каждому по карманному электрическому фонарику, недоступной нашей мечте. Недоступной по стоимости. Правда, еще дороже стоили механические, самозаряжающиеся. От сжимания и разжимания ладони фонарик ... жужжал и светил. Это особенно завораживало.

Упрятав в кармане подарки, побрели дальше.

«Американские батарейки! — кричал матрос-инвалид. — Покупайте лучшие в мире...» Я его очень хорошо помню, колоритный такой тип. На прилавке лежали плоские батарейки. Яркие, с красными полосками американского флага. Толик купил нам всем по батарейке и по две маленькие лампочки про запас.

Счастью нашему трудно было поверить. Будто все это снится, и вот-вот проснешься... Но сказочный сон продолжался.

Мы покинули Бессарабку... Нет, сначала небольшое огорчение. У одной батарейки отклеилась обертка, и все увидели подлог. Обыкновенную советскую батарейку матрос укрывал под американскими и английскими флажками. Государственные флаги наших союзников продавались в канцелярских магазинах как украшение. Оставалось выяснить, годятся ли батарейки вообще. Для этого необходимо было два металлических хвостика поднести к кончику языка. Если чувствовалась соль и покалывало, значит, заряд есть.

Затем Толя повел нас в открывшийся на Крещатике Центральный гастроном. Ненадолго, но гордо остановились у винно-водочного отдела и решительно направились в кондитерский. С карманами, набитыми конфетами, пошли «шиковать» дальше.

Свернув с Крещатика на улицу Ленина, остановились у ТЕАТРА.

На верхнем ярусе Толя, естественно, купивший всем билеты (видимо, это было воскресное дневное представление), вальяжно раскинувшись в кресле так по-купечески (все же сын торговца), в полутьме протягивал нам раскрытую плитку шоколада. Нескольких рук отламывали по кусочку. За одной плиткой следовала другая... А тем временем, там далеко внизу на сцене (к слову, это был первый спектакль в моей жизни) давали про войну, про оборону Севастополя. Артисты были в тельняшках и с автоматами. Гремели взрывы, свистели пули...

Но Толя!

Толя в этот день был главным потрясением!..

Однако довольно скоро Толик исчез. Отец, обнаружив пропажу денег, увез его в деревню. А вскоре и сам таинственно пропал: с НЭПом уже было покончено.

Так и осталось в памяти: фонарик, галерка, шо-

колад в серебряной шуршащей обертке и матрос на сцене, бросившийся с гранатой под вражеский танк.

Уместно еще упомянуть, что через два года я приду в этот ТЕАТР зарабатывать на жизнь.

ОДНАЖДЫ СЛУЧАЙНО

В историческом значении 1956 год для страны памятен событиями действительно масштабными.

Но в катаклизмах целого года затерялся день, памятный для меня одного.

Впрочем, все произошло, как и бывает, однажды и случайно.

Наш театр принял к постановке пьесу Эдуардо Де Филиппо «Ложь на длинных ногах». И так случилось — Художественный совет театра отклонил макет декорации для этой пьесы главного художника Н.И. Духновского.

Режиссер спектакля Ирина Молостова, огорченная таким поворотом, при встрече спросила, нет ли у меня каких-либо идей относительно этой пьесы.

Ирина Александровна, москвичка, окончив режиссерский факультет ГИТИСа, уже третий год служила в театре и знала, что молодой декоратор проявляет не малый интерес к сочинительству декораций.

Случайно, а может быть и нет, кто знает, сейчас уже трудно утверждать, я дома в свое удовольствие действительно «возился» с этой пьесой. Рисовал, резал, клеил...

В те времена из всех искусств важнейшим было итальянское и французское кино. «Похитители велосипедов», и «Рим в одиннадцать часов», и «Под небом Сицилии», и «У стен Малапаги»...

Малапага, Малапага! Вспоминать радостно.

Вот отчего, узнав об итальянской пьесе, я поспешил ее взять в репертуарной конторе. И стал придумывать знакомую по кино Италию.



Ирина Молостова

Таким образом, вопрос Молостовой: «Нет ли у тебя каких-либо идей?», случайным можно считать лишь относительно.

Но не относительно все же... Его Величество Случай мне улыбнулся.

Именно Случай занес меня в театр, который всецело меня поглотил. Я пропадал там с раннего утра и до позднего вечера.

Пал жертвой «волшебной коробочки», так замечательно описанной Булгаковым в «Театральном романе».

Околдовало ранее не ведомое мне пространство с вращающимся полом.

В каком еще месте Большого города возникал из темноты цыганский хор с загулявшим Федей Протасовым. С неповторимым романовским: «Это не свобода, а воля!»

Вечером, идя домой, думал: скорей, скорей утро. Скорей в театр...

Но я отвлекся от Италии.

Мои «художественные изыскания» сводились к извечному квартирному вопросу.

У Эдуардо Де Филиппо в одном доме живут: и нищий филателист со своей сестрой, и довольно состоятельный синьор, владелец кинотеатра.

Вот это соседство меня и озадачивало. Являлось главной загадкой.

Как там у них в Неаполе? В этом «городе миллионеров» (пьесе, так названную, а затем и фильм, написал, поставил и сыграл все тот же Эдуардо Де Филиппо)?

Теперь я это знаю.

И в Неаполе побывал.

И Москва стала городом таких же «миллионеров». Было время, когда я принес домой «отпускные» деньги в целлофановом мешке.

Между тем, в пьесе указан не только город Неаполь, но и точный, вернее, почтовый адрес героя: Либеро Инкоронато, улица Васто алла Ферровия 186, подъезд В, пятый этаж, квартира 84... (Жаль, что много лет спустя, работая в опере Сан Карло, я не догадался разыскать этот дом).

Да, разумеется, думал я, есть и бедные и нищие в их капитализме, но жить-то они должны в разных местах города!

Но автору этой комедии важно соседство. Условность театра? А как же с неореализмом?

Единственное, в чем был уверен, — в Италии нет наших «коммуналок».

Все было бы проще: бедняга Либеро с сестрой живут в большой многонаселенной квартире, а богатый сосед, синьор Чиголелло, занимает такую же квартиру один.

Попытка представить, что одна маленькая, другая...

Который раз читаю в пьесе: автор предоставил своему бедному герою трехкомнатную квартиру с кухней и ванной (каково было мне, жильцу «коммуналки», это читать — объяснять нет нужды).

Короче, я искал отгадку, и, как советовал мистер Холмс, путем дедуктивного метода нашел нужное мне решение.

В доме соседи живут или рядом, или — один над другим. И должно быть «что-то», что резко снижает квартирную плату одному из них. Иными словами, делает «жилье» мало пригодным для нормального существования.

Филателиста с сестрой я поселил на самом верхнем этаже, под стеклянным колпаком конструктивистского дома 30-х годов. На крыше установил солидных размеров рекламу американской «колы» (время послевоенной Италии), три гигантские буквы которой вторгаются в стеклянный фонарь жилой части.

Вдобавок ко всему, вечером, как и положено рекламе, буквы загораются неонами, да еще и нервно мигают в синкопическом ритме.

Вот, собственно, и все.

Но это «все» все и решило.

И однажды. И случайно.

В день встречи с Ириной Молостовой.

Правда, мне еще оставалось придумать второй интерьер. Для богатого соседа.

Казалось бы, самое сложное позади, и вот — заминка. Ничего путного не могу склеить. Уже скопилось гора павильонов. Скучно и невыразительно. Даже картины абстрактной живописи (такой абсолютный синоним Запада) не спасали.

«Богатая жилплощадь» не получалась.

Вот тут-то и появился в макетной человек, встреча с которым стала в последствии для меня едва ли не самой решающей в профессии и в жизни.

Леонид Викторович Варпаховский проводил репетиции новой своей постановки в соседнем с макетной зале.

О судьбе Варпаховского я знал, как и все в театре, очень мало. Что ученик Мейерхольда, что был магаданским узником более пятнадцати лет. В 1956 году я, как и многие, уже понимал, что такое «магаданский узник». А кто такой Мейерхольд — оставалось загадкой. Фамилия, правда, действовала неотразимо...

Итак, Леонид Викторович зашел в макетную, когда я тупо смотрел в пустую дыру «волшебной коробочки». Поинтересовался, над чем тружусь.

Я показал макет первой декорации. Глаза Л.В. сверкнули и сузились.

Он похвалил.

Затем я стал довольно жалобно рассказывать об испытываемых трудностях.

Л.В. удивился моим мучениям: «Повторите точ-

но планировку первого интерьера. Вы же говорите, что сосед живет под вашим героем».

«Гениально!» — прошептал я.

И как мне в голову не приходило?

Это было удивительно верно и просто.

Я и не подозревал, что впереди меня ждет еще одно испытание. Пять картин абстрактной живописи, этот сладкий запретный плод, я зарезервировал для себя. А когда пришло время творить абстракцию, меня еле хватило на один холст. Остальные четыре долго оставались не написанными. Я растерялся.

Да-да! Чуть не забыл.

Леонид Викторович ошибся дверью и в макетную заглянул случайно...

ВЕСНА ВО ФЛОРЕНЦИИ

Памяти А.Г. Петрицкого

Так уж заведено, что жизнь складывается из многих «впервые».

Для меня в 74-м этих «впервые» было предостаточно. Впервые в Италии. Впервые во Флоренции. Впервые (накануне) мне сорок лет. Вечером на площади Синьории, у микеланджеловского Давида, мы с Ю.П. Любимовым и Колей Живаго отметили дату «на троих» и, оставив пустую бутылку «Сибирской» под давидовским цоколем, отправились шататься по ночной Флоренции. Утром следующего дня мы в галерее Уффици. Я знал, что здесь живут картины Боттичелли. Проходим несколько залов. А вот и «Весна». Здравствуйте, маэстро Боттичелли! Мы с вами давно знакомы. Нас познакомил ваш коллега, маэстро Петрицкий. Двадцать, ровно двадцать лет назад...

...Киев. Театр имени Леси Украинки.

Главный наш декоратор Николай Юлианович Савва принес в цех цветную картинку.

— Петрицкий велел, чтобы ты скопировал эту вещь. Холст — размером примерно два с половиной на три с половиной метра. Точнее скажу позже.

И это все Савва говорит мне и продолжает:

— Картина итальянского художника Боттичелли. Называется «Весна».

— Почему я?

— Так хочет Анатолий Галактионович.

— Но я никогда такое...

— Еще просил Петрицкий вернуть репродукцию в целости и сохранности.

Рассматриваю сюжет.

У, сколько фигур. Да все — в рост.

Картинка явно из хорошей книги, где цветные иллюстрации наклеены на отдельных страницах и укрыты тонким пергаментом.

Пока готовится холст (огромный, страшно смотреть) прикрепляю маленькую картину на планшет. С четырех ее сторон через каждый сантиметр набиваю мелкие гвоздики и черной ниткой обрешечиваю итальянскую «Весну»...

И вот она настоящая! Живая!

Написана пять сотен лет назад.

Но я никак не могу сосредоточиться.

В галерее где-то растворились Любимов и Живаго.

Петрицкий тянет меня в прошлое.

В нашем корпусе строились и писались по его эскизам декорации к «Ромео и Джульетте», причем ровно двадцать лет назад, в пятьдесят четвертом.

Столяры, бутафоры и декораторы создавали эпоху итальянского Возрождения.

Вот эту!

По которой я сейчас хожу...

А тогда, в углу корпуса, я больше месяца «боттичеллил» поверхность многофигурного холста.

Петрицкий часто приходил. Встречаясь с масте-

рами, что-то объяснял им. И поглядывал, поглядывал поверх очков на мои муки. И молчал, пожевывая погасшую (погашенную) папиросу...

Прошло несколько лет.

Петрицкий жил в Киеве на Пушкинской улице 21, рядом с русским театром.

Как-то при встрече пожаловался на сына:

— Пишу его портрет, а он такой-сякой неожиданно укатил в свою Москву. (Кинооператор Анатолий Петрицкий служил на «Мосфильме». Д.Б.)

А.Г. очень уж раздосадован: настроился заканчивать, и все сорвалось... На нижней губе папироса мечется справа налево.

— Может быть, вы немножко посидите за него? Вы такой же худенький.

— Анатолий Галактионович, я с радостью! Если чем-то могу быть вам полезен.

Таким образом, около месяца я был в обществе А.Г. и его очаровательной жены Ларисы Николаевны.

Первое время приходил ежедневно (уладил с начальством свое утреннее отсутствие в цехе как творческую командировку). Переодевался в светлые брюки, сорочку, усаживался на диван, закладывал ногу на ногу, брал в руки раскрытую книгу...

И начинался сеанс.

Над холстом — папиросный дым. Выкурив одну, А.Г. тут же зажигает другую (кстати, все его автопортреты — с папиросой)...

Писал темпераментно.

На натурщика смотрел поверх очков.

Очки — на самом кончике носа.

Сильный свет голубых глаз...

Вообще-то я не переносу привлекать к себе внимания. Обычно мне неуютно, когда на меня смотрят. Разглядывают. Предпочитаю смотреть и видеть сам. Находиться под пронзительным смотрением живо-



Анатолий Петрицкий

писца в течение двух-трех часов поначалу было очень даже не просто, хотя я и знал, что А.Г. прежде всего интересуют ритмы складок на моей одежде (точнее, на одежде его сына).

Но что делать?

Зато мне досталось увидеть на расстоянии трех шагов творящим самого Петрицкого.

Настроение А.Г. часто менялось.

— Лариса! Ларис! — кричит он. Квартира огромная, пока приходит Лариса Николаевна, забыл, что хотел спросить.

— Ну, зачем ты пришла?!

Гром и молния...

Л.Н. как-то сказала: «Я прожила с ним огромную жизнь, но никогда не знаю, что будет через пять минут»...

В этой комнате я уже бывал несколько раз года три назад. Как посыльный приходил за эскизами и чертежами (вот тогда, когда копировал «Весну»).

На первый взгляд здесь ничего не изменилось. Деревянная конструкция человека с конечностями на шарнирах на письменном столе. Напротив стола в старом золотом багете...

Впрочем!

Раньше в этой раме была большая репродукция картины Налбандяна Сталин в своем кремлевском кабинете, растиражированная миллионными тиражами. Еще тогда мне это казалось странным. Вроде бы не учреждение, дом художника....

Так вот. Теперь в том же багете мерцает коричневато-розовой масляной поверхностью обнаженная натурщица.

Вот это да!

Одетый в мундир генералиссимуса Сталин прикрывал раздетую девушку — законный холст этой рамы. Вряд ли кто-нибудь догадывался, что под офи-

циальной цветной печатью — живопись давних крамольных лет.

А что удивительного?

Смена картин — обычный театральный прием. А Петрицкий с молодых лет был вовлечен и увлечен театром...

Когда А.Г. писал (и видно было, что доволен), чтобы натурщик не скучал, весело вспоминал о своей «хулиганской» молодости.

Как в отсутствии обуви носил деревяшки, расписав их, а заодно и ноги, сногшибательным футуристическим орнаментом.

Как мастера, исполнив по его эскизу декорации, спросили, где верх, где низ. И как он, в задумчивости почесав затылок, ответил, что, мол, все равно, это не имеет никакого значения...

Как-то заметил, что макет следует расписывать маслом, и я принял этот его совет как завет.

А однажды, в паузе, таинственно и доверительно показал мне необычную книгу. Солидного размера и объема альбом АНАТОЛЬ ПЕТРИЦКИЙ. По всему чувствовалось, сколь дорог для него этот фолиант.

Так мне и запомнилось: «АНАТОЛЬ», и что книга была явно французская или на худой конец — иностранная. Но уж не наша, это безусловно.

На плотных темных страницах наклеены цветные, удивительно красивые, где с золотом, а где с серебром работы этого АНАТОЛЯ. И каждая защищена тонкой папиросной бумагой.

Все, что я увидел в книге, было так непохоже... Вот хоть портрет, который сейчас пишет А.Г. Вполне реалистический. И за его спиной, через открытую дверь в другую большую комнату виден написанный маслом солдат во весь рост, кидающий гранату. Написано мастерски, но тогда так писали все. Видимо,

А.Г. полагал: хотите, «чтобы как все»? Да, ради Бога, пожалуйста.

Обнаженная в раме — была совсем из другой жизни. Вот из той, что в книге про АНАТОЛЯ — жизни яркой и счастливой.

Но что я вообще тогда понимал?

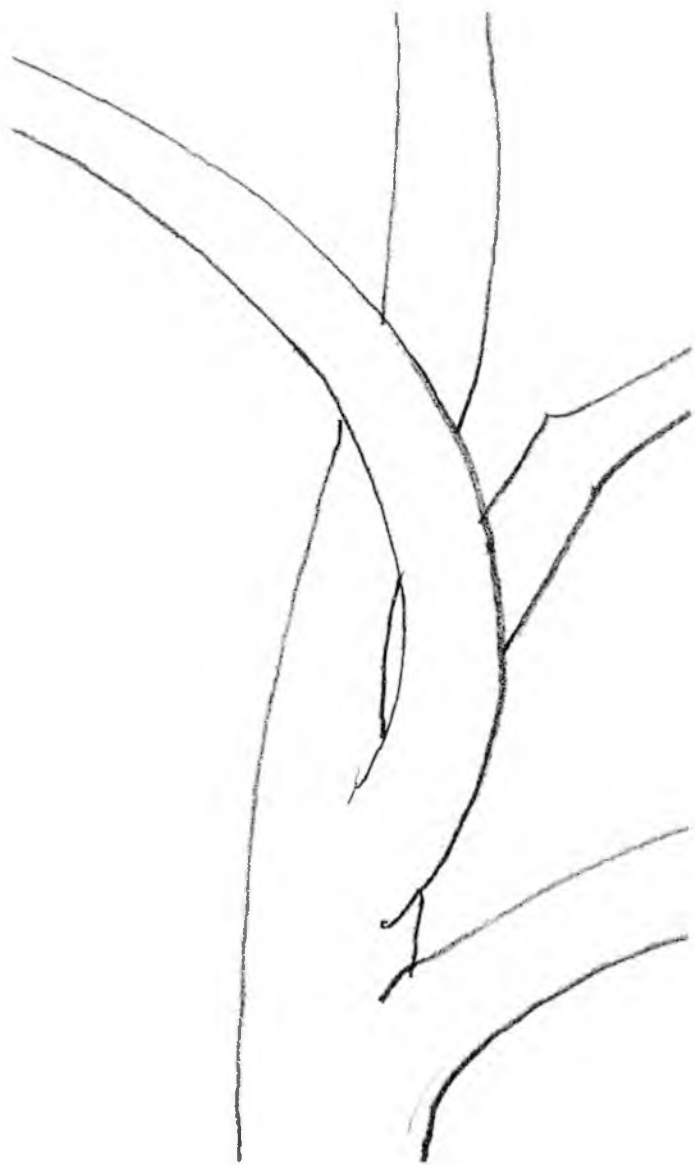
Здесь следует отметить одно важное обстоятельство.

Одновременно с моим сидением в одежде сына Толи перед азартно работающим его отцом, я успел два раза отметиться на афише, как автор декораций и считался «молодым художником, подающим надежду». Главным моим кумиром тех лет был кинохудожник, ушедший из жизни в те самые дни, когда я, заполнив положенную анкету, был зачислен подручным в декорационный цех.

Имя этого художника — Мориц Уманский. Его работы в театре, которые я видел, являлись для меня эталоном. Они отличались от всех других острой формой (для сороковых — немыслимой), смелой изобретательностью и вместе с тем удивительным лиризмом.

Я подражал только ему. А Петрицкий мне нравился прежде всего своим характером. Взрывным, неумным темпераментом. Личностью он был ярчайшей. Но как о художнике театра я (да и все молодые, послевоенные) мало что о нем знал. Только то, что видел в театре и на выставках. Классно написанные, вполне реалистически, но необычно, эскизы оперных и драматических (похожих на оперные) декораций.

Книга «АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ», которую я тогда держал в руках, перелистывая страницу за страницей, причем бегло, пять или десять минут, была книгой другого художника Петрицкого, которого я узнал лишь после его смерти, спустя много лет на ретроспективной выставке. Все художники послево-



енного поколения с открытыми ртами толпились в залах, где экспонировались его работы 20-х годов. Кстати, на стенде под стеклом лежала и книга АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ, «ТЕАТРАЛЬНІ СТРОЇ» (строи по-украински — костюмы). И никакая она не французская, а издана на Украине в 1929 году. Такая тогда была слава Петрицкого!

С тех пор я навсегда «заболел» Петрицким и болен неизлечимо. Анатолий Петрицкий для меня — в одном ряду с Пикассо, Дереном, Шагалом.

В начале тридцатых в Харькове состоялась выставка ста портретов, написанных Петрицким. Его друзья, художники, писатели, поэты, артисты и политики. Вскоре половина из них была репрессирована и расстреляна. Уничтожены были и их портреты.

Петрицкий чудом уцелел.

Не исключено, что этим «чудом» был театр. А.Г. оставил опасную живопись, сосредоточился на декорациях.

Но «чудеса» так просто не случаются. Они оплачиваются непомерной ценой.

Вторую половину своей жизни — творческой жизни — Петрицкий сломал.

Укрощая натуру — изменил себе.

Можно перефразировать Чехова о выдавливании по капле из себя раба: Петрицкий по капле выдавливал из себя свободу художника.

Все награды, звания, официальный авторитет первого, главного художника театра всей Украины — за отнятую живопись, за творческую свободу.

Какое счастье, что Пабло Пикассо, Андрэ Дерен, Марк Шагал жили далеко от тех мест, где выпало жить Анатолию Петрицкому...

Тем временем моя роль в образе сына, точнее его костюма, завершилась. А.Г. подарил мне набор французских красок с дарственной надписью, а Ла-

риса Николаевна устроила обед. В столовой, за белым крахмалом стола — шесть стульев. Нас трое и четвертый — на непросохшем холсте. В бокалах красное вино. Все красиво и торжественно. И вдруг А.Г. произнес: «Нас уговаривают и «уговаривают» настойчиво, оставить эту квартиру. Слишком, мол, большая для двух стариков (А.Г. было 62 года, а Л.Н. — 51. Д.Б.). Обещают дать взамен поменьше, в современном доме, в центре ... Как я могу «им» объяснить, что мне нравится, когда за открытой дверью видна еще другая открытая дверь, а за другой — еще одна... Ну, нравится!» А.Г. начинает кипятиться. Перестает есть. Мрачнеет.

...В начале шестидесятых готовилась первая Республиканская выставка художников театра и кино. К вечеру, за день до открытия, я принес фрагмент макета, который собирался установить вместо сломанного.

В экспозицию сквозь стеклянный потолок проник слабый свет.

Тишина. Никого...

Отшумели грозные комиссии. Все было проверено, сверено, перепроверено.

Впрочем, в углу, у моего макета стоит, заложив руки за спину, Петрицкий.

Я его давно не видел. По Пушкинской он уже не гулял: все же «уговорили» оставить свой дом.

— Добрый вечер, Анатолий Галактионович!

Но вечер был не добрым, а А.Г. не разговорчивым. Только и заметил:

— Вот, вам влетит!

Повернулся и направился в соседний — главный — зал, где завершали развеску его работ.

Я долго смотрел на удаляющегося А.Г., пока он не вошел в свет, закрыв за собой двери.

Мне не думалось, что я вижу его в последний

раз. Его мрачное настроение можно было понять. Опять началась идеологическая кампания. Вновь охотились и громили абстракционистов, а заодно и формалистов.

Тогда, в пятьдесят седьмом, когда извлек из тайного ящика своего шкафа книгу АНАТОЛЯ, он надеялся...

Ах, если бы он вот так же прошелся без пиджака, заложив руки за спину (и хорошо бы с Ларисой Николаевной) по этим же залам семь лет спустя, на своей ретроспективной — посмертной — выставке...

Через двадцать лет (опять — через двадцать), в 94 — я вновь во Флоренции. Впервые — весной. Бросались в глаза нежно-фиолетовые глицинии. Успел зайти в Уффици. Весна по-итальянски PRIMAVERA. Добрый день, маэстро Боттичелли!

P.S. Сейчас, когда Украина так стремится интегрироваться в Европу, было бы замечательно в Киеве, в доме, что на Пушкинской 21, разместить (из музейных запасников) работы 20-х годов великого украинского художника XX века, классика авангарда — АНАТОЛЯ ПЕТРИЦКОГО, чьи листы давно уже украшают лучшие коллекции мира...

PERSONA GRATA

— Да знаю я твоего Балабана! — воскликнул Отар Иоселиани.
— Не может этого быть! — воскликнул я. — Кто может знать и помнить сейчас Балабана?

Своей «Победой» Борис Александрович Балабан управлял по-пижонски. Вращал баранку в заграничных автоперчатках мягкой кожи.

— Классно вы, Борис Александрович, водите машину! — однажды не удержался я.

— Вы знаете, — через паузу, задумчиво, не отвлекаясь от дороги, произнес Балабан, — есть в цирке трюки, которые после меня не делают до сей поры.

Сказано было горьковато, но и не без гордости¹.

«Победа» свернула с Крещатика вправо и по бульвару Шевченко вверх, набирая скорость, устремилась к кинофабрике...

Пока мы мчимся. Год был 1958-й. Борис Александрович предложил мне сделать декорации для польской пьесы на сцене театра имени Франко. Но недели через две эту пьесу запретили.

«Если вы не возражаете, нам в эти же сроки придется поставить комедию современного украинского писателя». (Ничего себе! Мог ли я возражать, когда я «млел» перед Б.А.). «Пьеса, — продолжал он, — мягко говоря, так себе. Но что из этого? Мы должны с вами сочинить увлекательное театральное представление...»

Рядом с киностудией, но вне ее территории, в тени парка находился известный в Киеве дом, в котором жили известные в Киеве люди.

Уцелевший после войны, пятиэтажный, позднего конструктивизма.

Б.А. жил один (недавно разведен). Занимал отдельную квартиру на втором этаже. Жить в отдельной квартире по тем временам было редкой привилегией.

¹ У Леся Курбаса было двенадцать учеников-режиссеров. И однажды он их отправил на практику в цирк. Балабан «задержался» в цирке дольше всех. Видимо, мог стать знаменитым акробатом...



Борис Балабан

Подъезд и лестничный пролет благоухали табачным ароматом.

Ароматом заморским, сказочным и недоступным.

Как я позже узнал, у Б.А. была налажена прочная связь с одесской контрабандой, поставлявшей ему бесперебойно американские сигареты «Честерфилд».

Стакан чая в серебряном подстаканнике, две конфеты «Мишка косолапый» с шишкинской картинкой и пачка «Честерфилда». Ничего другого, что бы пил, ел или курил Б.А., мне видеть не приходилось.

В ярком созвездии украинского театра имени Франко конца пятидесятих особенно выделялись уцелевшие звезды харьковского театра «Березиль»: примадонна Наталия Ужвий, великий трагик Амвросий Бучма, Дмитро Милютенко, Полина Няtko, Марьян Крушельницкий, соратник Курбаса, главный художник его театра Вадим Меллер и талантливейший артист и режиссер Борис Балабан.

Знаменитости были собраны под одной крышей Академического театра. А театр этот находился у подножия горы. А на горе этой, над самым театром возвышался серый монументальный акрополь республиканской идеологии — Центральный Комитет Партии. На редкость выразительный городской рельеф.

Руководили театром два патриарха: Гнат Юра и Марьян Крушельницкий.

Юра ходил в театр пешком. Жил он в доме рядом, метрах в тридцати.

Крушельницкого привозил театральный шофер.

Один Балабан на службу приезжал в своем автомобиле.

Подкатывал этаким франтом.

Дымил ароматом закордонным.

Явный-явный западник.

А в те годы это все еще было небезопасно.

Немного дразнил? Возможно.

Но скорей всего был естественным.

Собственно, «небезопасно» длилось с 1933 года. С трагических дней уничтожения Леся Курбаса и театра «Березиль». Защищали своего учителя тогда всего трое. И один из троих — Балабан.

Публично выступить против решения Партии означало превратиться в нежелательную персону. Курбас и Балабан оставили Украину, и оба оказались в Москве. Опального Курбаса пригласил Михоэлс поставить в ГОСЕТе «Короля Лира». Но вскоре Курбас был арестован, возвращен на Украину, судим. И в 37 году на Соловках — расстрелян.

Балабану же удалось затеряться в театре, цирке, эстраде (сведения очень скудны). В Киев он вернулся только в 47-м.

Промолчавшие свидетели тех, не таких уж далеких событий, служили рядом и очень даже преуспевали.

Ростом Балабан был невысок. О его внешности лучше, чем он сам о себе, сказать трудно: «Во время войны, эвакуированная в Алма-Ату студия «Мосфильм» приступила к съемкам кинокартины о поджоге рейхстага. Подбирали актеров на роли нацистских главарей. Мне чуть-чуть подбрили вот здесь, — и Б.А. показал в центр своего лба, — и я стал вылитый Геббельс. Однако фильм снят не был. Вернее или точнее, снят был с производства. И все же в кинематографе я запечатлен. Сергей Эйзенштейн «увековечил»

меня в роли шута юного Ивана Грозного¹. Правда, и эту, вторую серию фильма, запретили тоже».

Рассказывал о себе Б.А. почти всегда весело, с юмором, с неизменной сигаретой, сладко затягиваясь губительным дымом. Так же весело мы сочинили декорацию. (Кстати, пьеса называлась «Веселка», что по-русски значит «радуга». Но тоже — радужно).

Наслышался я в театре о своеобразном «методе» репетиций Балабана. И вот что я увидел.

В центре у стены репзала, чуть скорчившись над текстом пьесы, на краю стула — Борис Александрович Балабан.

Разброшюрованные страницы лежат у его ног. Здесь же на полу неизменный крепко заваренный чай, пара «Мишек», «Честерфилд» и снятые с руки часы.

Вокруг свободно разместились артисты с тетрадями и блокнотами. Если угодно: клавишник, дирижер, музыканты.

Полная тишина и внимание.

Сейчас начнет рождаться будущий спектакль.

Балабан был наделен феноменальным воображением, фантазией, памятью, видением.

На первой же репетиции, рассказав о пьесе и о постановочной идее, Б.А. начинал читать текст и одновременно сочинять мизансцены, при этом объясняя характер и мотивы поведения каждого персонажа. Диктовал движения и жесты, «укладывая» их в пространство. Поворот головы, тела, пластику рук, даже пальцев...

Шахматные гроссмейстеры так играют без шахматной доски и шахмат.

¹ Видимо, Эйзенштейн смотрел в «Брезиле» «Жакерию» по Просперу Мериме, где молодой Балабан блистательно играл шута Буффона.

Скульптор, прежде чем лепить объем, строит каркас. Иначе форму не удержать.

Актеры записывают все очень подробно. Каждый о своем персонаже.

Когда настанет время «ходить» в выгородке будущих декораций, артисты, уже знающие свою и общую композицию, весь объем «целого», легче, а главное осмысленнее станут репетировать, не теряя мелодию «главной идеи».

Разумеется, не всем нравился «метод Балабана».

Недовольные жаловались руководству театра. И прежде всего на отход от системы Станиславского. В те времена система — святая святых. Отход от нее — все равно, что отход от Устава Партии.

Но на актерские жалобы ни Гнат Юра, ни Марьян Крушельницкий не обращали внимания. Им и без того не просто (ох, непросто!) было делить свою власть.

Мне же не терпелось увидеть, как получится на сцене в декорациях, все ли сойдется?

Это неправдоподобно, но все, почти все образовалось! И я вспомнил первую репетицию...

После премьеры я часто приезжал к Б.А. в гости и за советом. Придумывая декорации для других режиссеров, я уже не мог обходиться без общения с Балабаном. Преодолевая неловкость, спросил, не смущают ли его мои приходы?

— Да что вы! Это как шахматисты разбирают этюды и давно сыгранные партии. Очень даже интересно.

Как я сейчас понимаю, мои «смелые поиски» были для него «давно сыгранные партии». Но он меня подбадривал.

Часто приходил к Б.А. и режиссер Коля Кабачек. Он записывал (стенографировал) его лекции об эксцентрике, о природе смеха на театре, о масках ко-

медицине, о театре Востока, о Бастере Китоне, Чаплине...

К сожалению, Б.А. не преподавал. Нераскаявшимся «формалистам» преподавать запрещалось. Бедный Борис Александрович знал, что срок его на земле подходит к концу. Все, чему он научился у Курбаса, и свой бесценный опыт хотел оставить, отдать. Он торопил Николая...

В Балабане совсем не было веса тела: ни легких, ни желудка. Он перенес несколько операций. Жил вопреки медицине: крепким характером и неистощимым юмором.

Еще удерживал Б.А. на этом свете прекрасный пол. Слабостью Балабана были красивые женщины.

Когда я с ним познакомился, ему было пятьдесят два. Оставалось жить всего один год.

И заметил он, среди вновь принятых в труппу, красивую артистку. Сейчас же придумал и создал при театре вольные курсы для молодых артистов и артисток, желающих повышать свое мастерство.

Мастерство повышать желали все.

Курсы, лекции, показы, репетиции и все ради одной-единственной...

«Объект» незаметно попадал как в паутину паука.

А плел паутину Б.А. умно и красиво.

Среди темно-серых, унылых костюмов немолодой, известный режиссер в белом шерстяном свитере крупной вязки явно выделялся. Конечно же, в него все влюблялись. «Секрет очень прост, — улыбаясь, говорил Б.А., — при моем росте и внешности — ум, деньги, английский свитер, автомобиль, — и красавица попалась».

Действительно, Б.А. был достаточно богат по тем временам. Он написал более десятка пьес, которые игрались в провинциальных театрах. Как-то он с лег-

кой иронией заметил, что его пьеса, которая называлась «Я», была принята к постановке в Малом театре перед самой войной...

Остается вернуться к реплике Отара Иоселиани (кстати, познакомился он с Балабаном в Тбилиси). В уютном доме парижского художника Бориса Заборова болтали об искусстве. Я рассказал о жившем давным-давно режиссере Балабане и как он объяснял, что это такое, во всяком случае, для него, настоящее искусство.

В старом русском цирке воздушные гимнасты перед аттракционом, демонстрируя смертельную опасность, прощались с родными и детьми прямо на манеже. Крестьясь и шепча молитвы, поднимались на самый верх. И вот однажды заехали на гастроли в Россию французские циркачи. И столь же опасные номера, кульбиты под куполом шатра без страшующих лонжей, без натянутой сетки исполняли с ослепительной улыбкой, завершая возгласом — «ап!»

«Вот это — искусство, — восклицал Балабан, — труд, муки, риск должны быть упрятаны. Наружу — только легкость и артистизм...»

...Борис Александрович, а Борис Александрович! Вот послушайте, это вам должно понравиться, что писал, кстати, тоже француз, великий Матисс: «Я всегда старался скрыть свои усилия, хотел, чтобы мои произведения были легкими и веселыми как весна, чтобы нельзя было заподозрить, какого труда они мне стоили...»

После смерти Балабана я снова стал ходить в дом, где он жил, но в соседний подъезд, к известному тогда только киностудийному люду Сереже Параджанову. И меня всегда тянуло открыть знакомые двери того подъезда, где долгое время еще держался табачный дух контрабандного «Честерфилда»...

БЕЛЫЙ, ЖЕЛТЫЙ, ЗЕЛЕНый

Достаточно самых простых средств: два-три цвета не смешанных, чтобы не нарушалась их чистота и яркость.

Анри Матисс

Я приготовил сейчас омлет с ломтиками копченого сала и помидорами — черная чугунная сковорода на столе с этим поистине царским и одновременно мужицким блюдом представляет великолепное зрелище.

Анри Матисс

Молодой киевский провинциал приехал в Москву по командировочному удостоверению (стандартная бумажка: прибыл — убыл) и отыскал дом в Столешниковом переулке.

Из лифта я вошел в длинный коридор, пропахший едой. Количество дверей — не сосчитать.

Нахожу двери нужной мне квартиры.

Какая же это квартира? Квартира — когда много комнат. А передо мной одна-единственная. Правда, высокая, с одним окном, довольно темноватая и перегруженная мебелью и бытом.

Знакомлюсь с режиссером Федоровым.

Василий Федорович очень похож на популярного в те времена Хрущева.

— Садитесь вот сюда, — и указывает мне на кресло с высокой спинкой и «ушами», прозванное кем-то «вольтеровским».

— Садитесь, садитесь! В этом кресле сидели Шлепянов, Шестаков, Рындин, Дмитриев...

Я и без того был смущен... Стало не по себе...

Из названных художников знал Рындина и Дмитриева...



Василий Федоров

Василий Федорович почувствовал мою скованность и рассказал какую-то смешную театральную историю.

Стало легче и веселее.

Забегая вперед: В.Ф. оказался обаятельнейшим, веселым человеком и главное — никаким образом не подчеркивал солидную разницу в возрасте, опыте и прочее, прочее...

Осмотрелся. Высокая небольшая комната поделена горизонтально пополам дощатым помостом с лестницей.

Много лет спустя я эту комнату с антресолями построил для пьесы Ю. Олеши «Смерть Занда», соединив в одном павильоне мхатовскую основательность с фанерным конструктивизмом.

В. Ф. замечает мою «панораму» и поясняет, что наверху живет дочь. Справа от меня у кресла высокая стопка журналов «Коневодство». Странно...

Я все жду, когда режиссер заговорит о пьесе, декорации к которой мне предстоит построить, а В.Ф. — об ипподроме, скачках, жокеях и с особым восхищением — о лошадях.

Я пообвыкся, успокоился.

Тем временем В. Ф. откуда-то извлек школьную тетрадку.

В тетради аккуратно были нарисованы, скорее начерчены, планировки картин пьесы.

Кружки и квадратики обозначены буквами алфавита.

Ниже, в левом углу пояснение: А — стол, Б — стул и т. д.

Зачем я приехал? Уже все придумано!

Что я знал о режиссере Федорове?

Что когда-то знаменитый режиссер театра Мейерхольда.

Что когда-то — поставил знаменитый в этом театре «Рычи Китай».

Что сейчас — на пенсии...

Тем временем В. Ф. листал страницы тетрадки с режиссерским описанием всех персонажей пьесы: характера, одежды, обуви, цвета.

Сколько героев, столько страниц.

Пройдет еще два года, и мне посчастливится встретить Варпаховского, режиссера этой же школы.

Тетрадка эта была частью экспликации (по-нынешнему — концепции) и предназначалась для художника.

Говоря о пьесе, В. Ф. несколько раз произнес: «Условность».

Пьеса — условна. Характеры — условны. Театр — условный. Стало быть, и спектакль, который нам надлежит придумать...

Незаметно из-за мебельного лабиринта появилась супруга Василия Федоровича и любезно пригласила к столу отобедать.

Еще около часа В. Ф. расспрашивал об особенностях нашей сцены, производственных цехах. Попросил рассказать и о себе.

Договорились о следующей встрече в Киеве.

Время пришло прощаться.

В. Ф. бросил жене, что решил прогуляться, и мы вышли на улицу. Я уже заметил, что Федоров абсолютно игнорировал разницу в возрасте.

Обращение было равное, как с коллегой. А ведь я был для него никто. Молодой человек из Киева, как Лариосик из Житомира.

Мне было чуть больше 20, а В. Ф. за 60!

По дороге В. Ф. стал говорить о своем любимом художнике Матиссе и вдруг остановился.

— А давайте сделаем декорацию по цвету — яичница с зеленым луком.

Я тоже остановился и как-то заморгал, а он продолжал развивать идею.

— Сцена, как я понял, в вашем театре большая. Вот ее-то мы и разоденем... в белое, желтое и зеленое. Короче, в Матисса!

Я притворился, что понял: «Давайте!»

Затем зашли в букинистическую лавку. В. Ф. покопался.

Купил маленькую книжечку. «Скульптор Шубин». Надписал и подарил на память об этом дне.

Вечером повез я в Киев школьную тетрадь и стал читать о русском скульпторе XVIII века, а из головы не выходило ушастое кресло, в котором сидели знаменитые художники...

До приезда Федорова в Киев оставались считанные дни. Я клеил черновой макет с учетом нашей договоренности в Москве и поглядывал в тетрадочку...

Пора сказать, что придумал Федоров.

Пьеса Микитенко «Соло для флейты» написана в 30-х годах. Комедия об одном научном институте, главный герой — жулик от науки — устраивает свою карьеру.

Пространство сцены и поворотный круг мы (тешу себя тем, что все же принимал участие) разбили на три сектора. В каждом установили три низкие квадратные площадки, которые тоже могли вращаться.

На площадках установили фрагменты декораций, а вращать их будут цани в желто-зеленых костюмах и черных масках.

Это (как заметит на худсовете В. Ф.) от театра комедии дель арте. Еще Федоров придумал ввести в прологе восточный театр теней.

В прологе — на семи низких белых экранах тени персонажей комедии. Последним появилась тень

главного героя. Прорвав экран (бумагу), материализуясь, герой весело начал интригу...

Но я отвлекся от макета. Мне осталось осуществить «яичницу с зеленым луком», которая, кстати, чуть не угрозила всю федоровскую затею.

Предстояла церемония сдачи художественному совету театра. Не следует забывать, что это конец 50-х годов, время грустно-серого бытового театра.

Макет мы установили в небольшом репетиционном зале. В. Ф. попросил меня принести ширму. И не одну, а как можно больше. Он стал тщательно укрывать макет со всех сторон. Я с удивлением и восхищением ему помогал. Все было для меня необычно, интригующе...

Когда заходили в комнату уважаемо-важные члены худсовета и два представителя Минкультуры (режиссер все же из Москвы), они слегка вздрагивали и испуганно всматривались в нашу баррикаду.

Хитрющий план В. Ф. состоялся. Интерес и любопытство разгорелись до предела.

Всем понравился федоровский замысел. Показ заканчивался. Как вдруг один из незнакомых товарищей спросил: «А не прочтется ли желтый и зеленый как жовто-блакитный?»

Вот это вопрос!

Причем оглушительно глупый. Может ли желто-зеленый показаться желто-голубым!

Кто-то засмеялся.

Директор театра насторожился. Ему явно было не до смеха: еще совсем недавно на Украине за сочетание этих двух цветов расстреливали.

В. Ф. довольно остроумно отвел подозрение. Год все же был 59-й.

А я смотрел в окно. По улице Ленина ползли троллейбусы, окрашенные в лимонно-синие «преступные» цвета... А зеленый чем провинился?

Глупость поразила воображение. Посильнее нашего макета.

И удивительнее всего, что произносить чепуху было не стыдно.

Все расходились какие-то кислые. Макет тем не менее был принят. Однако с «окраской» попросили подождать.

Директора и Федорова вызывали в Министерство культуры.

Споры вокруг подозрительного цветосочетания затягивались.

Репетиции подходили к концу. Директор тянул. В конце концов В. Ф. плюнул, и в Министерство культуры отправили курьера с запечатанным конвертом.

Желтый мы заменили оранжевым (желтки-то бывают и оранжевые!), зеленый остался зеленым — чуть теплее.

Чиновники успокоились.

До генеральной репетиции оставался один день, и этот день был в театре выходной.

В. Ф. просил меня приготовить к 11 часам утра афишу театра, два-три листа ватмана, цветную бумагу, а именно: желтую и зеленую, клей, ножницы, линейку, циркуль, черную тушь, рейсфедер.

Все эти предметы я аккуратно разложил на столе в репетиционном зале, где мы совсем недавно показывали макет.

Ровно в 11 пришел Федоров. Внимательно просмотрел, все ли на месте, и попросил меня закрыть двери.

Я закрыл.

— Нет, нет! На ключ, — попросил В. Ф.

Ключа я не нашел и задвинул ножкой стула дверную ручку.

В. Ф. надел очки. Футляр положил рядом.

Футляр из розовой пластмассы. Как мыльница. Я его много раз видел. Но только в этот раз заметил, что внутри на крышке выгравированы три фамилии: Коммиссаржевский, Станиславский, Мейерхольд...

Долго смотрит Федоров на белый лист, затем укладывает линейку по диагонали и решительно проводит рейсфедером черную линию.

Затем еще одну. Вторая линия пересекла предыдущую. Задумался... И еще одна, покорооче, улеглась горизонтально...

— Пожалуйста, заклейте это место желтым...

Руки В. Ф. двигались все уверенней. казалось, они что-то вспоминают...

— А здесь, пожалуйста, зеленым...

Начался сеанс (а для меня урок) супрематизма.

Что такое супрематизм, я узнал значительно позднее.

И что Василий Федоров, художник и режиссер, один из самых талантливых учеников Мейерхольда, классик театрального авангарда, мне тоже стало известно много лет спустя.

И еще много лет спустя я понял, почему Василий Федорович попросил закрыть двери на ключ.

Часа через три плакат был готов.

В. Ф. знал, что печатать его никто не собирается (он выполнял условие контракта), и потому так озорно он творил, как в свои молодые счастливые годы.

Куда девался тот эскиз, не знаю. А похитить его в дирекции я тогда не догадался...

P.S. Два года назад я гулял по Киеву, и мне как-то особенно приятно бросались в глаза некогда опальные цвета на желто-голубых прапорах: чистое голубое небо соединяется на горизонте с полями спелой золотой пшеницы.

Только и всего!

ДЕСЯТЬ ДНЕЙ С ЛЕОНИДОМ ВИКТОРОВИЧЕМ ВАРПАХОВСКИМ

Всегда одет «с иголочки». Без галстука-бабочки — никогда не видел. Разве что в Пярну, когда он играл в теннис. Ставя «Оптимистическую трагедию», просил артистов на репетиции надевать рабочую одежду, ибо он не совсем уютно себя чувствует, заставляя их ложиться на станки, ползать, падать, кувыряться и прочее.

Артисты, обещая к следующей репетиции переодеться, с редким упорством (за исключением двух-трех) приходили на сцену в своих костюмах.

Исчерпав терпение, перед постановкой батального эпизода Л. В. неожиданно лег на пол и несколько раз перевернулся.

Все оцепенели... Элегантный, в светлом в этот день костюме и, разумеется, в «бабочке», немолодой человек...

Леонид Викторович встал, даже не отряхнувшись, подошел к режиссерскому столику и мягко, но решительно начал репетицию...

...1949 год. К бухте Нагаево подходит пароход, на борту которого стоит родная сестра Л. В. с двумя детьми, почти одногодками. Один — родной сын Л. В. — Федор и сын сестры — Андрей. Они вглядываются в темно-серую толпу встречающих. Ни сын, ни племянник никогда не видели отца и дядю. Выделялся среди всех мужчина в пальто и в шляпе. В том месте, где сходится воротник сорочки, чернел бантик.

Уж очень эта «бабочка» бросалась в глаза. Наверняка единственная на всю Колыму.

Мне представляется, что эта легкомысленная «бабочка» была там знаком вызова. Чертой сопротивления судьбе. Сохраняла человеческое достоинство и неистребимый артистизм.

Я уделяю так много места этому аксессуару (естественно, такая «вольность» была возможна после лагерей, этапов и зоны, когда Л. В. стал вечным поселенцем Колымы) вот почему. Насколько известно, галстук-бабочка в мужском костюме подчеркивает особый торжественный вид и надевается редко, в исключительных случаях.

Стало быть, для Л. В. каждый день был исключительным.

Своим видом он подтверждал высокое и торжественное состояние души. На репетиции. В макетной. В постановочной части.

Утром и вечером. Изю дня в день.

Ладно! Оставим «бабочку».

Каким образом, пройдя ад сталинских лагерей, можно было сохранить в себе столько света, доброты, духовной силы, наконец, юмора и азартной творческой энергии? Себе я объясняю только одним — подлинной интеллигентностью. Более того, добавлю — аристократизмом. Разумеется, не о происхождении речь. А о том, что принято определять как аристократизм духа.

К тому времени (1961 год), когда выбор художника для «Оптимистической» пал на меня, я уже «прошел школу» Василия Федоровича Федорова и Бориса Александровича Балабана.

Их отличало особое театральное мышление, любовь к острой форме, к эксцентрике, чувство композиции. Наконец конструктивистское «происхождение».

Л. В. приехал в Киев всего на десять дней, выбрать артистов, распределить роли и сдать макет в производство.

Готовясь к работе над «Маскарадом» в Малом театре, располагая достаточным временем, он решил



Леонид Варнаховский

быстро и уверенно поставить «Оптимистическую трагедию» в украинском театре имени Франко.

В виде небольшого отступления необходимо объяснить, почему вдруг Л. В. стал «располагать достаточным временем» для приезда в Киев. Это был период горького разочарования своим главрежством. Его острейший спектакль «Глеб Космачев» М. Шатрова в Театре имени Ермоловой, которым Л. В. руководил, был едва ли не первый — явно антисталинский. А еще удивительный по форме и актерскому ансамблю. Премьера вызвала театральный и политический скандал.

Не тот скандал, что в театре желаем, а тот, что порой губителен.

К сожалению, случилось второе. Вмешалась политика, раздражение Министерства культуры. В труппе раскол... Вот уж перед чем не смог устоять Л. В. — перед внутренними интригами... Предпочел уйти.

Позднее, вспоминая этот кризис, он посетует о несбывшейся мечте «своего театра».

Он так был рад возвращению в Москву, мало того, вернулся в театр своей молодости. (В помещении нынешнего Театра имени Ермоловой прежде находился ГОСТИМ вплоть до его закрытия.)

Возглавив театр со сложившейся за многие годы труппой и своими традициями, Л. В. столкнулся с трудностями, явно им не предвиденными. И совсем не с творческой стороны.

Его стал «подводить» характер. Благородство и доброе сердце, уважительное отношение ко всем без исключения — от вахтера до народных артистов — были восприняты как слабость.

Забавно рассказывал Л. В. о дне, когда его представили труппе Ермоловского театра как нового главного режиссера.

Вошли со служебного входа. Вахтер и пожарник

(заранее осведомленные о приезде начальства) — встали. Л. В. поздоровался с ними не просто так, а за руку (во-первых, знакомясь, а во-вторых, работать, мол, предстоит вместе).

Продолжая рассказ, Л. В. делает маленькую паузу... И каково же было его удивление! В следующее их дежурство и пожарник, и вахтер еле откликнулись на «добрый день!» и в сторону его не посмотрели.

«Вот ведь как у нас! — заключил рассказ Л. В. — Сильный тот, кто, входя, их не замечает. А еще лучше, презирая не замечает! Вот того они и уважают».

В первый свой сезон в своем кабинете Л. В. с таким азартом рассказывал о планах, о репертуаре... И каким он сделает театр, и чем он будет отличаться от других... И столько в нем было энергии и веры...

И что же. Только попробовал чуть упорядочить труппу, начались слезы... Уступка следовала за уступкой...

Впоследствии ему предлагали несколько театров Москвы — Л. В. зарекся!!!

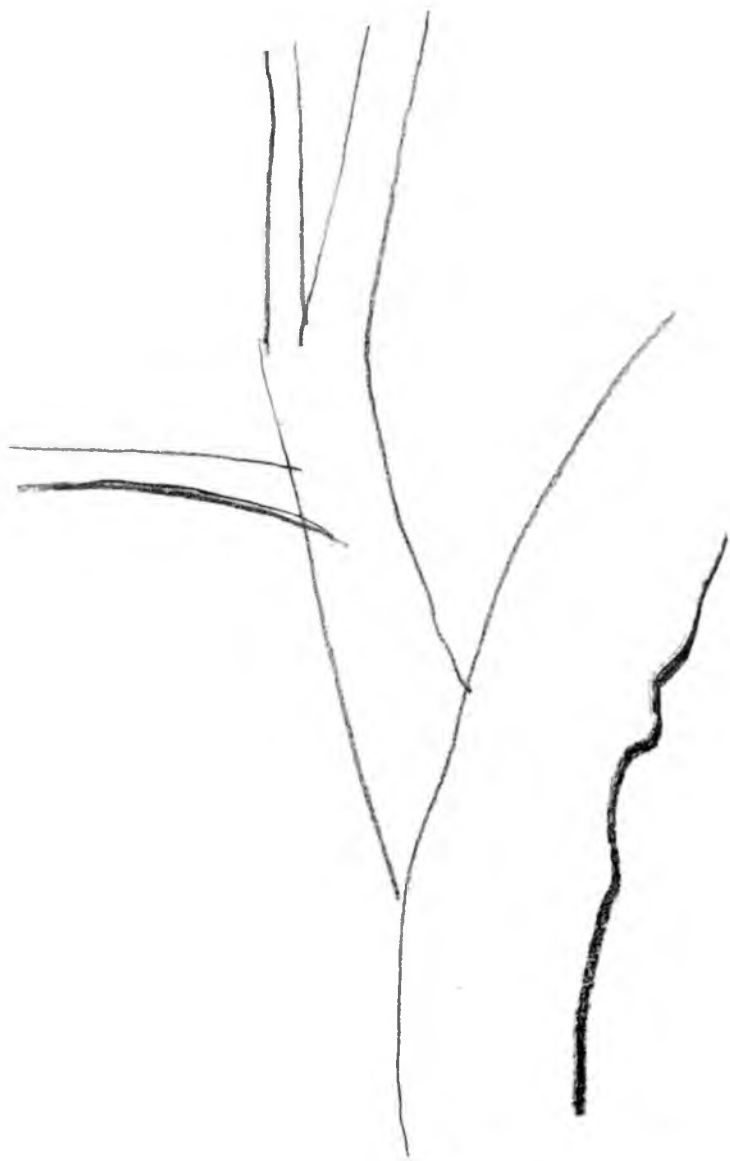
И больше не давал себя соблазнить. На это характера ему хватило...

...Встретив Л. В. на киевском вокзале, поехал с ним в гостиницу. Я заметно волновался. Спросил, почему Л. В. не пригласил московского художника? Во-первых, привезли бы уже макет. А во-вторых, почему он уверен, что я управлюсь с этой пьесой. Пьесой, имеющей такую яркую театральную историю.

Л. В. улыбался, оттягивая разговор.

Пошли в ресторан гостиницы завтракать. Я опять все о том же: почему не с московским художником, и что я его подведу, и что он сильно на мой счет преувеличивает...

Тем не менее, бросив кружок лимона в чай, Л. В. с заговорщицкой интонацией попросил меня не волноваться.



Он, разумеется, понимает непростоту своей за-теи. Но для подлинной моей уверенности в реальности предприятия указал на верхний карманчик своего пиджака и подмигнул при этом. Мол, есть козыри и не дрейфь! Вот только поедем в театр, изучим сцену...

В театре прошло совещание. Наметили очередность десятидневной работы. Затем нас привели на сцену и оставили одних.

Острый запах картофельного супа, заправленного жареным на сале луком. Любимая еда пожарников. Сцена была пустой.

Нет, не совсем. Заставлена как во всех театрах декорациями идущих спектаклей и превращена тем самым в склад. Прошли в темный зал. Настроение у Л. В. заметно ухудшилось. Это я отметил сразу и завел снова свою пластинку: «Пригласили бы вы московского художника или своих друзей из Тбилиси: Шухаева, Ахвледиани».

Л. В. остановил мой «патефон» предложением пойти в ресторан. Время обедать. Сделав заказ, он признался, что очень рассчитывал на свой опыт постановки «Оптимистической» в Алма-Ате в 1936 году. Но что сцена его разочаровала, и таким образом в его верхнем карманчике ничего нет, кроме красивого платочка...

Интересно, какой у меня был при этих словах вид?

Этот памятный день завершился поздним вечером у дверей гостиницы. Л. В. успокоил меня тем, что если мы не сочиним макет за десять дней... «Девять!» — трагически заметил я. «Ну хорошо, девять», — согласился он и обещал тогда придумать какую-нибудь причину, по которой постановка вообще не состоится.

В театре макетной не было, и Гнат Петрович Юра гостеприимно предоставил свой кабинет.

Что мне оставалось делать? На листке бумаги в столбик изобразил девять дней. И каждый день затем зачеркивал.

Прошло дня три или четыре... Возле подмакетника скопилась гора отброшенных картонных конструкций.

После репетиции Л. В. приходил в «макетную», лукаво поглядывая на бледного соратника. «Ничего, ничего. Все будет хорошо, — подбадривал он. — И помни уговор первого дня: если ничего не придумаем... »

Каждый вечер я провожал Л. В. из театра в гостиницу. По дороге мы заворачивали к витрине шахматного клуба посмотреть позицию матча Ботвинник — Таль.

Проходил очередной день.

Увы! Мусор из вертикалей и горизонталей увеличивался. (Уборщицы, из-за суеверия, в кабинет в эти дни не допускались.) И я зачеркивал очередное число.

Где-то через неделю в макете что-то склеилось вполне возможное...

Л. В. зажегся. Все! Форма найдена!!! Это свежо! Уж ему поверьте. А ты унывал. Спектакль в «кармане»! Или в карманчике...

И тем не менее я сидел кислый. Вряд ли такие сочетания объемов, которые случились у меня, не случались у других?..

Вспомнилось у Ильфа в записных книжках: «В каморку проник луч света», — сочиняет писатель и задумывается... не уверенный, что это сочинил он...

Тем не менее не скрывающий приподнятого настроения Л. В. зовет меня в ресторан «отметить» за обедом. Мне с трудом верится, что он и вправду рад. Скорее хочет снять напряжение.

Не успели пройти и полквартила, как встретили

группу артистов во главе со знаменитым тогда режиссером Игорем Земгано.

Все с почтением приветствовали Л. В. Его авторитет в Киеве был величайшим.

Осведомившись о здравии и московских новостях, Земгано, зная о цели его визита в Киев, поинтересовался, чем удивит всех в этот раз Л. В.? И, опережая ответ, лукаво рукой в воздухе прочертил что-то в виде рогалика или подковы...

Это было мистикой!

Он изобразил то, что мы «изобрели» в нашем макете часа два назад. В ресторане пришлось «отмечать», что встреча с Земгано — нам доброе предупреждение, счастливый знак... Азарт Л. В. неиссякаем. Возвращаемся в макетную. Я заметил, что осталось только три дня. Нет, уточняет Л. В. еще целых три дня!

Ночью подошли к шахматному клубу. На демонстрационной доске осталось мало фигур. Висела табличка: «Партия отложена».

Я вновь завел свою пластинку. А что если Л. В. пригласит Рындина. Он согласится — театр Франко знаменитый. Или вдову Вс. Вишневецкого — Вишневецкую. Она же театральная художник и вместе с Фрадкиной делала декорацию «Оптимистической» — первую в истории театра (в 1933 году) до Таирова, здесь, в Киеве, в русском театре в постановке Нелли Влада... И будет отлично... И пока не поздно...

Но Л. В. винит только себя самого. Художник здесь ни при чем, режиссер, мол, обязан... Он за все несет ответственность и т. д. Отбросив все шутки, положение действительно становилось угрожающим. Тем более, что Л. В. был доволен выбранными артистами и ходом репетиций. Кстати, репетировали днем и вечером. Бросать ему явно не хотелось...

Перечеркнул я в столбике последнюю цифру. Завтра Л. В. возвращается в Москву...

Поздним вечером мы покидали кабинет Гната Юры. Надели плащи, уходя, присели и в последний раз глянули в пустой подмакетник. В нем, как на поле боя, валялись остатки каких-то от чего-то кусочков...

Встали... Двинули один кусочек... Соединили с другим... Чуть приподняли... Посмотрели друг на друга, но с нарастающим радостным удивлением... А если так? А если этак? Вот, кажется, то, что искали... На этот раз уж точно идея в «кармане» — и в его, ну и в моем тоже.

По дороге, перебивая друг друга, развивали идею. Посмотрели, как там держится Таль, и, мол, утро вечера мудренее, и нужно спать. Вполне заслужили.

«Почему мудренее, — думал я уже дома, быстро засыпая. — А сегодняшней вечер чем плох?»

Утром зашел в гостиницу за Л. В., чтобы вместе пойти в театр и по дороге обсудить вчерашнюю находку. Действительно ли она хороша, или это было наваждением уставших режиссера и художника.

Л. В. в отличном настроении. Бодр, одет и уже завязывает «бабочку». Пораженный, я смотрел на стол: линейка, циркуль, отточенные карандаши разного цвета, разработанные схемы многообещающих трансформаций родившейся вчера идеи...

Ох, как мне стало стыдно!

Это я должен был ночью не спать. Это мне полагалось чертить, рисовать, разрабатывать и утром ему показывать многообещающие...

Да уж, утро, действительно, для меня стало «мудрым».

И здесь уместно вспомнить: в доме у В. Ф. Федорова в Столешниковом я впервые узнал, что означа-

ет готовность режиссера к встрече с художником по-мейерхольдовски: планировки предполагаемых декораций, описание характеров персонажей для костюмов и т. д.

По сути и Федоров и Варпаховский являлись художниками сцены. (Они и выступали как авторы декораций в ряде спектаклей.) А Федоров еще дал мне урок супрематизма.

Моя робкая попытка рассказать о такой яркой личности, каким был Леонид Викторович Варпаховский, вполне, как мне кажется, укладывается в этот, им самим определенный, десятидневный срок.

Последовавшие затем тринадцать лет Л. В. не оставлял меня вне своего внимания.

Каждая совместно сделанная работа была для меня курсом высшего профессионального образования.

Он часто рассказывал о своем учителе Мейерхольде. Много позже — о Колыме.

Я стал бывать в его доме. В кругу родных и близких царили ирония и юмор. Л. В. был неистощим на шутки и всякого рода розыгрыши.

В жизни он был безупречен. А свои компромиссы горько переживал...

О его кабинетной, вернее домашней работе (кабинета у Л. В. не было) можно писать диссертацию. Архив цел.

Большое место в искусстве режиссуры, считал Л. В., занимает ремесло. Он обожал всевозможную документистику. Возился с планировками декораций. Чертил график эпизодов и кусков, на которые рассекал единую ткань пьесы. Фиксировал отрепетированные сцены и видел, как продвигается весь рабочий процесс. Своего рода дневник.

На столе всегда: линейка, циркуль, цветные ка-

рандаши, резинка и его любимый секундомер. Здесь рассчитывались пространство и время.

Рядом рояль. Играл часто и много. Музыка была неотъемлемой частью его существования.

Высочайшая готовность к репетиции. Но домашнюю работу умело скрывал. Творчески Л. В. был открыт и свободен. Одному ему известными приемами создавал увлекательную атмосферу. Зажигал актеров импровизаторством и подвигал их мыслить самостоятельно. Всегда предельно вежлив. Ведя репетицию, никогда не повышал голоса. Очень не любил скучающих. Актер, получив небольшую роль, сидит с кислым лицом, создавая поле такого недовольства... В этих случаях, и я не раз был свидетелем, Л. В. после репетиции оставлял такого артиста для беседы. Сочувствуя его огорчению из-за незначительного участия и небольшого количества слов, тем не менее — увлекательно и как бы по секрету рассказывал, что придумал специальный эпизод, где этот артист будет один на сцене. И что этот эпизод решающий, и что композитору дал задание написать музыку. Короче, артист покорен и с нетерпением ожидает репетиции, и Л. В. больше спиной не чувствует безразличия сзади сидящего.

Л. В. сравнивал свое дело с постройкой рельсовой дороги в нужном ему направлении — остальное искусство актеров, но в строгом временном расписании.

«Завтра пройдет еще лучше, если сыграете на четыре минуты короче», — сказал он артистам после премьеры горьковского «Дна».

Как-то я спросил Л. В.: когда завершена работа над новым спектаклем, на кого он ориентируется. На зрителей? Мнение ли критики? Близких, друзей? На кого? Или достаточно своей собственной оцен-

ки? Ответил он примерно так. Всякий раз мысленно сверяет с Высшим для себя авторитетом — Мейерхольдом, представляя его сидящим в зале. Что же касается зрительского успеха, прессы, друзей, он вполне нормально воспринимает любую положительную оценку. А отрицательную? Ну что ж — приятного мало, и в этом он не оригинал.

Позже, уже на Таганке, на репетициях «Гамлета» я вслушивался в слова Шекспира. Гамлет внушает Первому актеру: «Если тут переусердствовать или недоусердствовать, непосвященные будут смеяться, но знаток опечалится. А суд последнего, с вашего позволения, должен для нас перевешивать целый театр».

Уже двадцать лет как нет Л. В., а я часто представляю его в темноте зрительного зала...

Мне бы заехать к нему на Лермонтовскую. На уютной кухне послушать его. Поразговаривать. Посмеяться. И, конечно же, поспрашивать... Уж он бы точно посоветовал...

Еще не могу не вспомнить, что именно Л. В. привел меня к Юрию Петровичу Любимову на Таганку. Познакомил и посоветовал Любимову при этом «приглядеться» к молодому художнику, который может ему пригодиться...

И последнее: сейчас много говорят и пишут о религии, о Боге. Иные устремились в храмы. Немало таких, которые по любому поводу публично заявляют о своей глубокой вере (обязательно глубокой), а поступают чаще всего как сущие дьяволы.

Л. В. вслух об этой, достаточно интимной, стороне жизни не высказывался. Во всяком случае, я не слышал. В детстве, как принято в семье христианского мира, Леонид Викторович был крещен. И прожил отпущенный ему срок на этой земле, — и луч-

шие годы мученически, на каторге, — в полном ладу со своей совестью, оставаясь счастливым и светлым Человеком.

С Богом в душе.

НА ПАЛУБЕ МАТРОСЫ...

Борис Иванович Волков, главный художник Малого театра, привез в Киев макет декорации для пьесы Корнейчука «Гибель эскадры».

Мне уже не раз доводилось помогать приехавшим из других городов художникам, распаковывать их ящики и коробки с макетами для новых спектаклей. Кроме всего прочего, было ужасно интересно первым узнавать скрытую в них тайну.

Аккуратно и бережно, чтобы не дай Бог не повредить, я доставал из ящика маленькие части боевого корабля и раскладывал их на столе. Когда корабль построят на сцене, он будет ничуть не меньше настоящего.

Волков так же осторожно брал каждый фрагмент, внимательно его разглядывал со всех сторон, будто впервые видел. Особенно это было заметно, когда он одну часть прикладывал к другой, стараясь сообразить, что от чего. Так дети составляют целую картинку из рассыпанных кубиков.

Так или иначе, Б. Ив. во всем разобрался, и я успел все, что он просил, склеить. К приходу режиссера Владимира Александровича Нелли макет был собран.

Две головы, седая и облысевшая, два затылка — художника и режиссера — уткнулись в рамку маленького театрального макета.

Б.Ив. пояснял, двигая рукой игрушечные пушки корабля. Правая сторона волковского пиджака все

время позванивала — одна к другой — золотыми медалями Сталинских премий. Их было семь. Или пять.

Сидели они, тесно прижавшись плечами друг к другу, и каждое движение руки художника сопровождалось перезвоном. Причем у самого режиссерского уха...

Дня через три после отъезда Волкова Нелли просит меня встретиться с ним у макета «Эскадры».

— А каким образом матросы... каким образом мои артисты попадут на палубу? Здесь же нет ни одного хода-выхода, ни одного люка?!

Задаёт вопрос себе и одновременно мне режиссер-постановщик «ритуального» спектакля к предстоящему съезду Партии. Спрашивает меня как свидетеля его бесед с Волковым в макетной. Я смущенно и виновато пожимаю плечами.

На следующий день Нелли опять у макета. Действительно, есть все, что необходимо. Палуба. Башня с пушками, мостики, рубка. Все, что обычно театральные художники изображали в советских пьесах о флоте. В той же «Гибели эскадры», в «Разломе», в «Оптимистической трагедии» — театральных отзвуках эйзенштейновского «Потемкина».

— Владимир Александрович, напишите Волкову письмо с вашими вопросами, а я разберу макет — я все запомнил — и отвезу его в Москву. Борис Иванович разберется и укажет, где и как сделать. На это уйдет всего один день.

Дирекция откликнулась положительно. И я, гордый ответственным поручением, отправился в столицу...

Утром — в Москве. Загрузив ящик в такси, я быстро добрался до Малого театра. В окошке комендатуры служебного входа сказали, чтобы я пришел к 11 часам. К началу репетиций. Мой багаж разрешили временно оставить.



Владимир Нелли

Освободившись от «груза ответственности», я прогулочным шагом зеваки обогнул по часовой стрелке всю площадь. От Метрополя к стереокинотеатру с вечным фильмом «Машина 22-12», мимо Центрального детского, мимо колонн Большого. И к одиннадцати я вновь на служебном.

Жду.

Вот прошли знаменитые: сначала Жаров, затем Ильинский.

А вот и Волков!

— Здравствуйте, Борис Иванович! Вы меня не узнаете? Я из Киева. Вот привез вам письмо от Нелли.

Волков удивился — от какой Нелли?

— Из киевского театра. От Владимира Александровича, режиссера...

— Ах, да! Да, да. А что случилось?

Встревожено читает записку.

Я обратил внимание Б.Ив. на стоящий в углу ящик.

— Это ваш макет...

Мы стояли в крохотном «предбаннике» служебного входа. Волков был настолько ошарашен вернувшимся ящиком, что не замечал толчков опаздывающих на репетицию артистов. По всей видимости, он эту киевскую «Эскадру» успел уже выбросить вон из головы и забыть.

— Вот что. Приходите-ка сюда к четырем часам (на *Вы*, мне — восемнадцатилетнему пацану). Мы что-нибудь с вами придумаем, — сказал, очнувшись Б.Ив., видимо уже собравшийся, как быть со мной, а главное, с ящиком.

Все! Я свободен! Теперь время мое. Его не так много, но все же. Вот для этого мгновения я и придумал Москву. Но, глядя на примыкающий к Малому серый ЦУМ, — похолодел. О, ужас! В день отъезда успел нахватать просьб целый список.

С тоской смотрю на ЦУМ.

А он с радостью — на меня.

Все провинциалы, отправляющиеся в столицу (и не имеет значения, на день-два, месяц, да хоть на час), обязаны уважать остающихся...

Но все же главное из этого списка — просьба тети Лизы, жены моего начальника, купить велюровую шляпу 59-го размера темно-зеленого цвета. Вот ее и куплю. И — все!

И откуда знают там, в Киеве, что есть и чего нет в Москве? Всякие шляпы есть. Все цвета. А темно-зеленой нет, хоть удавись.

К четырем уже потемнело. Одуревший от магазинов, добрел я до Малого. Греюсь у гармошки теплой батареи на служебном входе.

А вдруг Волков забудет про меня? Не выйдет. Или уйдет через другие двери?..

Борис Иванович, на ходу надевая пальто, бросил:

— Поехали!

Театральный автомобиль нас (и ящик тоже) довольно быстро доставил домой к Волкову.

Его супруга ждала с обедом.

Волков оказался очень даже доброжелательным хозяином. Показал квартиру, обратив мое особое внимание на синие стены цвета ультрамарина, при этом объяснил, что крашены по старым рецептам, чтобы не пачкались. Мебель, «павловскую», красного дерева с бронзой. Собираемую коллекцию русских глиняных игрушек. И направился в пределы кухни, запахи из которой со страшной силой дурманили голодного командировочного.

— Знакомство с домом еще не закончено, — Волков с подчеркнутой гордостью раскрыл холодильник. В освещенном его нутре светились радугой стеклянные емкости, графины, штофы и обычные бутылки.

— Эта вот на рябине. Эта — на клюкве. А эта на калгане. Корень такой, сам собирал. А эта ваша, украинская, с перцем.

В холодильнике ничего кроме водки не было.

Ни-че-го!

Заметив мое удивление, Б.Ив. довольно снисходительно кивнул в сторону еще одного холодильника:

— Все съестное — там. И вы знаете, бывало, в доме ни крошки еды, но в моем, в моем есть всегда.

Водка, горячие ши и Б.Ив., подливающий то одну, то другую из своего арсенала...

Вскоре кухня завертелась. Потолок рухнул. В моей ослабевшей голове возник Нелли, ожидающий там, в Киеве, темно-зеленую велюровую шляпу.

Собрав последние силы, я взмолился:

— Борис Иванович, а как же с письмом? С палубой?

В самый раз было запеть: «На палубу вышел, а палубы нет, в глазах у него помутилось»...

Еще как помутилось.

Взглянув на часы, Волков увлек меня в кабинет.

Взял листик бумаги. Стал рисовать, поглядывая в список режиссерских вопросов и на часы.

— Вот тут, и вот здесь вырежьте люки. Вам ясно?

Пошатываясь, я устремился в переднюю к ящику с макетом — вырезать люки. Б.Ив. кинулся за мной:

— Нет, нет! Ради Бога, не открывайте! Вам же все понятно?

— В-с-е!

— Вот и хорошо. Сейчас еще выпьем, — глянув на меня: — чайку, чайку, и машина вас отвезет на вокзал.

... Очнулся утром.

Птук, птук — постукивали колеса вагона. Посмотрел в окно. Поезд, замедлив ход, переваливал

мост через Днепр. Подо мной плыл пароходик и тащил баржу с углем. А «на палубе матросы курили папиросы, а бедный Чарли Чаплин окурки собирал».

Птам-птам. Птам-там...

Голова слабая и подташнивает...

В Москву съездил...

Что я расскажу Нелли? Про холодильник, похожий на лабораторию ученого-химика?

А главное, зачем тащил с собой макет? Купил бы хоть шляпу (и поверит ли тетя Лиза, что искал).

С вокзала поехал не на работу, а домой. Вскрыл изрядно надоевший мне ящик. Извлек части корабля. Изрисовал их углем (следы «поиска» и «размышлений» согласно волковскому рисунку, вы уж не сердчайте, дорогой Б.Ив!). Подрезал скальпелем люки. Три в башне и один на палубе. Нелли будет рад. Про «матросов» — не знаю. Уложил все это искусство обратно в ящик. Вновь аккуратно перевязал шнуром. И — успокоился, и повез «груз» в театр.

Свою миссию я мог считать завершенной.

Правда, долгое время мучила загадка: каким образом такой опытный постановщик два дня вместе с художником обсуждая у макета все ключевые мизансцены, проглядел отсутствие...

Ведь это он, Нелли Влад, знаменитый и смелый режиссер, в молодости «крещеный» Мейерхольдом в 33-м первый, до Таирова, поставил прогремевшую впоследствии на весь мир «Оптимистическую трагедию». Здесь, в Киеве. С Добржанской в главной роли...

А возможно, и никакая это не загадка. Скорее всего, перезвон сталинских медалей московского художника пугал, гипнотизировал режиссера, и подавил-таки волю уцелевшего старого «формалиста»...

Что же касается казуса художника, «просмотревшего» отсутствие входа артистов в декорацию, не ис-

ключено, что Б.Ив. в любимом ресторане «Метрополь» нарисовал своему макетчику все картинки спектакля, а увидел готовый макет только в Киеве.

И ничего такого удивительного здесь нет.

Со временем я стал понимать, Волкову, жившему в синих стенах, ценившему пушкинскую эпоху, что ему эскадра Корнейчука! Что ему Гекуба.

Мне, конечно же, не следовало везти ящик с макетом. Мою наивность можно объяснить разве что небольшим количеством прожитых лет.

Но вот что забавно.

Много лет спустя в Малый театр я привез уже свой корабль и палубу тоже. На которой матросы...

Я стал собирать макет «Оптимистической трагедии», когда вошел совсем не изменившийся Волков. Только на буклистом его пиджаке — ни одной награды.

Леонид Викторович нас знакомит.

Я хотел было напомнить Борису Ивановичу о давнем нашем знакомстве.

Но — не стал этого делать...

КОРПУС

*К семидесятилетию театра
имени Леси Украинки*

Вспомнить отрезок Пушкинской улицы, где жили и прогуливались знаменитости?

Или крыльцо служебного входа в театр имени Леси Украинки с двумя скамеечками — визави, где сиживали...?

Надеюсь, рано или поздно о них вспомнит, расскажет и напишет бывший киевлянин, выросший на Пушкинской в доме, что рядом с театром, а ныне



Юрий Пост

проживающий в Москве на Чистых прудах Юрий Рост.

А я, пожалуй, лучше расскажу (в меру сил) о людях, про которых мало кто вспомнит даже в юбилейные дни, но которые так много сделали для этого театра в его лучшие годы.

Осень 1948 года.

После триумфальных гастролей в Москве театр открыл новый сезон.

Николай Юльянович Савва согласился взять пацана четырнадцати лет к себе в декоративный цех (по семейным обстоятельствам мне необходимо было где-то зарабатывать на жизнь). Савва руководил декоративным цехом и был главным художником-исполнителем. Он работал, то есть писал, длинными кистями по огромному холсту-«заднику», прибитому к полу, легко и артистично. И если бывал в хорошем расположении духа, читал своего любимого Есенина, в то время полузапрещенного. Под стропилами овальной крыши разносилось:

Я теперь скупее стал в желаньях.
Жизнь моя, иль ты приснилась мне?
Словно я весенней, гулкой ранью.
Проскакал на розовом коне...

В молодости Савва был актером.

Очень хорошо помню его кабинет-макетную на четвертом этаже: редкие журналы «Старые годы», «Столица и усадьба», книги по искусству... Мы в Художественной школе воспитывались строго на передвижниках, а кто и что такое импрессионизм, «Мир искусства»... А уж о «Бубновых валетах»...

Савва первый заразил меня искусством сочинять декорации. Во всяком случае, я видел, как он это делал сам.

Еще обязан вспомнить друга Саввы дядю Женю.

Замечательный артист *Евгений Черни* был его соседом по дому и соратником по рыбной ловле. Всю зиму они вместе (*Савва, Черни и Васильев*) в формочках отливали свинцовые грузики, делали блесну, готовясь к отпуску, как к лучшим и счастливейшим дням жизни.

Этой рыбацкой страсти подвержены были многие в театре: и *Михаил Федорович Романов*, и композитор *Лев Михайлович Соковнин*, и контрабас оркестра *Воячик* (его величали «профессор», имея в виду рыбную ловлю) и др. Их рассказы о щуках, пойманных и особенно упущенных, трудно забыть. Дядя Женья был еще и художником. В соавторстве с Саввой придумывал декорации для театров и для клубов.

К основному зданию театра со стороны двора примыкал солидных размеров производственный корпус, где строились декорации.

Возле входной двери — «курилка». Длинная скамья. Кусок пола обит жестью. В железной бочке, в воде, плавают окурки. Здесь любили поговорить, порассказывать...

Пространство корпуса делили между собой столяры, декораторы и бутафоры.

У оконной стены размещаются верстаки столяров. В отдельной каморке сидит строгий и педантичный зав. цехом *Гавриил Пименович Кучак*, дед *Аллы Латынской* (будущей жены *Олега Борисова*). Он распределяет чертежи столярам, кому сложнее, кому попроще. Раздает гвозди, клей и так далее...

Вот *Александр Амосович Грибюк* затачивает стальное жало для рубанка...

Острый запах политуры...

Это *Семен Иванович Пивоваров* в обеденный перерыв реставрирует стол красного дерева и не скрывает удовольствия от работы.

Справа высокими стенами отгорожена мастер-

ская бутафоров и их шефа *Виктора Васильева*. До сих пор в памяти вертикали рам с натянутой белой марлей, и *Вера Уванай*, покрывающая ее зеленым крахмалом. Потом все это превратится в листья кленов и берез.

Там, внутри, в мастерской — *Глеб Павлусевич*, классный мастер, бывший разведчик, научивший меня делать сеточки для дамских шляп, в то время почему-то модных.

Простота их производства восхищала: на квадратной рамке по четырем сторонам набиты гвоздики через каждый сантиметр. Черную нитку натягиваешь сперва вертикально, затем горизонтально и в местах пересечений кисточкой ставишь точку белой с клеем краской или черной. Вуалька готова. Все это кем-то «реализовывалось», что и было неплохим приработком к нашим маленьким зарплатам.

Если не управлялся со своим цехом Васильев, ему помогали родные. Старший брат *Костя* и сестра *Валя*.

Возле бутафорской мастерской стоял верстак столяра по зданию — *Смоляра*. Он ремонтировал кресла в зрительном зале и прочее. Смоляр — оптимист. Наделенный природным юмором и могучим телосложением, он всегда был весел. Никто не знал его имени. В обед на верстаке — один и тот же натюрморт: хлеб, сало, чеснок. За «левые» работы брал три рубля, причем вне зависимости от сложности и размеров заказа, чем и обеспечивал себя бесчисленными клиентами. Работал не очень качественно, но цена всех соблазняла.

В самом темном углу корпуса, рядом с клозетом и умывальником, размещались шкафчики-раздевалки декораторов.

Наклонившись над ведрами с красками, что-то с чем-то смешивал строгий и ворчливый старик, *Яков*

Никандрович Булгаков. В прошлом — маляр-альфейщик (была когда-то такая высшая квалификация). Он устроился в театр пережить войну и оккупацию, но так и остался до последних своих дней.

Смерть Якова Никандровича совпала с другими временами, когда уже и необходимость в таких мастерах исчерпалась. Все реже писались живописные задники. Дорогостоящая живопись уступила место светопроекциям. Дирекция была довольна.

Но все это было впереди...

Он очень хорошо знал краски. В его обязанность входило разложить эскиз на цвета-колеры и заготовить их в достаточном количестве. Окунув кисточку в составленный им колер, мазнув на длинную бумажку, сушил ее, затем прикладывал к эскизу. Довольный точным попаданием, приклеивал к ведру.

Это была длительная и важная часть подготовки к переводу маленького эскиза в огромный холст, занимающий почти весь корпус. Стайка ведер и горшков с язычками-ярлыками — готовы. Ждут. Их скоро разберут, растащат по всему холсту, по всем ста семидесяти квадратным клеткам.

Мне очень нравится способ черчения этих клеток. Набитый на пол и загрунтованный холст размечают по метру со всех четырех сторон. Затем бельевой шнур натирается измельченным углем или сухой краской синего цвета. Два декоратора прижимают оба конца к холсту и сильно натягивают. Третий, в центре, приподнимает шнур и отпускает. Раздается удар, и появляется четкий след линии. Большая такая шляпная сеточка. Декораторы нанесут рисунок углем, затем колерами «раскроют», а главные и сложные места отработает сам маэстро Николай Савва...

Еще нужно вспомнить маленькую железную дверь, ведущую из корпуса на рабочие мосты огромной сцены.



Николай Савва

На мостике темно. Свет только внизу, где двигаются маленькие фигурки артистов.

Идет репетиция.

Стараюсь не шуметь, иначе дверь закроют изнутри, и нужно будет через двор, кругом, проникать в макетную или на склад к *Самуилу Марковичу Ривину* за красками и мылом. Если на «требовании» значилось хозяйственное мыло, должна была стоять виза главного бухгалтера театра *Ракиты*. (Почему мылу придавалась такая важность, осталось тайной неразгаданной.) А подписать обычное требование вполне было достаточно *Лизе Пресман*, заместителю главного бухгалтера и жене нашего Саввы.

Вечер.

Прохожу по этажам.

Два лестничных марша вниз — сцена. Рядом — комната, где раздеваются рабочие. Это сейчас их называют более благозвучно — «монтировщики». Все-таки профессия: монтировщик декораций. А тогда — просто рабочие. Всю команду, каюсь, не помню, да и менялись они часто. В памяти личности яркие: «хозяин» сцены, главный ее машинист, как и положено, с крутым характером, *Пимен Кондратьевич Кузнецов* что-то объясняет *Мите Мурге* и *Натану Морштейну*. Помню и всегда спокойного *Сашу Опанасюка*.

Здесь же реквизиторская *Дениса Николаевича Михалевича*. Одно из интереснейших мест в театре. Хранилище вещей ушедшего и настоящего времени. Как я позже понял, о культуре театра, причем любого, можно многое узнать и судить по реквизиторским «коллекциям».

Тетя Нина (нянька всех артистов) заваривает чай. Чай, кроме всего прочего, еще играет в спектаклях роль коньяка...

Из открытой двери, ведущей на сцену, слышится громкий шепот помрежа и гитариста *Николая Пи-*

тоева, знаменитое: «Ме-с-с-с-то!». Значит, через минуту-другую откроется занавес.

Первый этаж отдан артистам. Первым артистам!

Этажом выше — гримуборные молодых и службы.

Очаровательная *Чара Ильинишна* — библиотекарь.

Рядом — гримерный цех, где на болванках вяжут парики. Сейчас гример, первоклассный мастер, интеллигентнейший *Лазарь Владимирович Гороховский* превратит артиста *Лазарева* в японца.

В актерском буфете всегда уставшая и всегда сонная *Роза*. «Рубь двадцать и рубь двадцать — пять шестьдесят», записывает она в долговую книгу. «Мы в книге бедствий на одной строке», мрачно шутили артисты, репетируя «Ромео и Джульетту»...

Напротив — комната радистов. Высокий матрос (носил морскую форму) по прозвищу *Антенна*. Гений радиотехники. Какое-то время спустя, исчез в «почтовом ящике».

Чуть дальше — фотолаборатория. По коридору прогуливается, держа пинцетом влажный отпечаток, тоже «гений». Гений фотопортрета *Алексей Михайлович Вашкулат*. И тоже исчезнувший, правда, в местах довольно-таки отдаленных...

Этажом выше сильные, волосатые руки *Адольфа Давидовича* многим успокаивали зубную боль.

Дальше — один из самых ярких людей в театре — сапожник и остро слов *Шура Гутников*. В начале пятидесятых клеил молодым артистам-пижонам (и мне тоже) на чешские туфли несколько слоев каучука... Здесь же его друг и собутыльник, аккордеонист *Паша Паршиков*.

Не могу не вспомнить и о наших начальниках-подгонятелях.

Несчастливые завпосты...

Они отвечали за все и за всех. И, главное, за сроки изготовления декораций. Дней всегда не хватало.

Михаил Борисович Ратимов. Быстрый, нервный, нес свой крест, подгоняя всех, шумел, курил в неподложенных местах, пряча сигарету в кармане. Очень часто карманы прогорали.

И пришедший ему на смену интеллигентный *Борис Моисеевич Липецкий.* Он пришел к нам из Оперного театра, где нагрузки для больного человека стали невыносимыми. У нас Борис Моисеевич и закончил остаток жизни. Его уважали. Умный, мягкий, ироничный. Если что-то было срочное, он приходил в корпус, садился на стул, подпирался своей палкой и сидел. Сидел долго, пока не удостоверится, что срочная работа сделана...

Еще помню супругов *Константиновых* из электроцеха. *Тетя Катя* (зал и галерка переполнены) всегда пускала к себе в осветительскую ложу. Не всех пускала. *Дядя Витя*, мягко так, мне, совсем еще пацану, покровительствовал...

И осветителя *Ваню Азизова*, на голову которого во время спектакля упала моя ушанка, когда в первый мой день в театре я, задрал голову и открыв рот, рассматривал колосники....

И танцующую походку *Ильи Ивановича Матвеева*, главного костюмера...

И одевальщиц *Тосю* и *Стешу*...

Возвратиться опять в производственный корпус через железную дверь меня заставляет одно важное обстоятельство. После своего долгого свадебного отсутствия я познакомился с новичком цеха (Савва молодец!) *Костей Ершовым.* Костя сидел за столом у железного люка и рисовал деньги для спектакля, который так и назывался «Деньги»... С тех пор он стал моим самым близким другом. Окончивший Киевский университет филолог с дипломом учителя, мо-

лодой интеллигент с чуткой и доброй душой, он подался в театр. Начал свой путь в Искусство через темный угол раздевалки декораторов. Затем перешел в актерскую труппу. Сочинял стихи, прозу, сценарии для телевидения. Прекрасно рисовал. Родился на Урале в семье геолога и, унаследовав от родителей столько талантов, вполне органично пришел в кинорежиссуру. И счастливо трудился. Ему повезло с профессией. До обидного рано ушел из жизни, но, я уверен, оставил свой след в Искусстве...

Чтобы как-то красиво завершить эти заметки, я припас дни, когда производственный корпус посещал *Константин Павлович Хохлов*. Один его внешний вид являл собой красоту и благородство. Огромный рост, брюки тонкой шерсти тепло-серого цвета, черная бархатная куртка. Коричневый галстук-бабочка в белый крупный горошек подпирает большую голову. Серебряная грива волос, черные брови. Можно было сказать, что в корпусе одновременно появились Станиславский, Немирович-Данченко, Крэг, Мейерхольд, Вахтангов, Головин, Бенуа, Анненков, Акимов, Дмитриев...

Эпоха!

Эпоха, к сожалению, давно ушедшая, но в таких людях чудом уцелевшая.

Подлинный интерес к мастерам, строившим декорации. Корректность, уважительный тон беседы с каждым. Константин Павлович дарил чувство причастности к общему делу.

Несколько лет спустя, в корпус приходил тоже едва уцелевший от другой «эпохи», *Леонид Викторович Варнаховский*.

Элегантный Леонид Викторович (кстати, тоже галстук-бабочка) решил «опробовать» постройку двухэтажных нар для горьковской ночлежки. Посидел,



Константин Хохлов

полежал на нижнем «этаже», привычным движением махнул на верхний...

Впрочем, это уже были другие времена...

...Раннее утро.

На крылечке служебного входа в легком похмельном ознобе аккордеонист Паша Паршиков озадачен добычей трех рублей...

Из открытого окна второго этажа слышатся удары по пишущей машинке, которые наносит *Виктор Андреевич Дудецкий*. Замечательный и добрейший, похожий на поэта Светлова, заведующий труппой театра. Это он печатает мало кому тогда известные «Записки покойника» киевлянина Михаила Булгакова...

TARTINE DE BEURRE ET CONFITURE

Зори тогда были тихие.

Старшина Васков любил рубить дрова. «Лучше нету для дум времени, как дрова колоть. А дум много накопилось... Кубометра на два, не меньше».

Первые годы после войны жил я в Киеве, на Бессарабке, напротив крытого рынка. (Чудеса! Когда война началась — жил я в Бессарабии.) Даже не верилось, что это рынок. Скорее цирк. В украшающих его барельефах — животные (правда, быки и коровы). Построен в начале века в стиле модерн. Внутри стальные клепаные фермы держат стеклянный купол. Фасад, прямая его сторона, обращена на Крещатик, а овальная — на Бессарабскую площадь с уцелевшими домами и развалинами.

На площади по всему полукружью рынка стояли пильщики и рубщики дров. Вооруженные двуручными пилами, топорами и колунами. Зубья в деревянных чехлах. А кто и с «козлами».

Большинство работали парами, «артелью». Но

были и единоличники. Видел я среди них и однорукого.

Ремесло это пользовалось большим спросом.

Летом и осенью горожане запасались топливом. Распилить. Нарубить. Можно и уложить в сарае за отдельную плату. В подвалах (эти подвалы пользовались особым вниманием дворовой пацанвы) каждая квартира имела сарай.

Старшина Васков заставил меня вспомнить то время...

Как мог прокормить себя инвалид Васков?

Вот и «подселил» я его к моим пильщикам.

Почему моим?

Многих я хорошо знал.

В нашем дворе была колонка с водой, редкое по тем временам достояние. К нам и ходили обедать артельщики.

Обедали все больше одним и тем же. Поллитровку фиолетового денатурата вливали в горло из бутылки и сразу запивали, примкнув обожженные рты к сильной струе воды. Внутри, мол, разбавится. Затем раскрывали газетный кулек с серебряной тюлькой и тут же на земле, усевшись вокруг, расхватывали руками...

Иногда просили у матери стакан: мы жили на первом этаже. (Кстати, своим названием площадь обязана торговцам вина, привозившим его из Бессарабии.)

И представил я: Васкова нанимает угрюмая вдова. Васков индивидуал, работает один. Одной рукой.

Вот кубометра два березы... Укладывает бревна на «козлы», медленно начинает пилить. Звук замечательный... Зык-зык, зык-зык... Звук усиливается эхом. Чурка падает... Бах... Зык-зык. Вполне современная музыка. И видит Васков: вторую ручку пилы держит Лиза Бричкина...

Думает старшина свою тяжелую думу... Его память контужена сжигающим чувством вины...

Вот так мне представлялся спектакль, его начало.

Все, что мне приходилось делать в театре о войне, все возвращало в детство... К Бессарабской площади вернуться (скорее к той ее части, где руины Крещатика вплотную подступили к крытому рынку) заставил случай.

Любимова и меня пригласили в оперный театр города Нюрнберга для постановки оперы Луиджи Ноно «Под солнцем яростным любви». Вернее, речь шла о повторе спектакля Ла Скала.

Прилетели на десять дней познакомиться с театром и договориться о сроках.

В последний вечер мы были званы на дружеский ужин. К нам присоединился и режиссер оперы. Он оставил свой «мерседес» у театра, и мы зашагали по узким улицам в кабак.

Выглядел этот режиссер замечательно. Ладная фигура. Черный мягкой кожи пиджак. Седой ежик волос рифмовался со светло-серым тонкой шерсти свитером под горло.

Кожа и замша были в те годы вождеденной мечтой режиссеров, артистов, художников...

Поздно ночью возвращаясь из ресторана, заговорили о футболе. Я помянул киевское «Динамо» (киевляне тогда прославились, разгромив непобедимую мюнхенскую «Баварию»), и что я вот, мол, из Киева...

Тут мой красавец застыл. «О, Киев! — воскликнул он. — О, плен!» И рассказал, как разгребал завалы на Крещатике. Вспомнил и рынок. И все с восторгом... Восторгом! Он просто трепетал от радости.

Тут наступила очередь обомлеть и мне. Сколько пленных там с киркой ковырялись в кирпичках... Мо-

жет быть, я его видел... Может быть, давал ему картошку, подобранную у рынка...

Подошли к театру. Пожелали друг другу спокойной ночи. Седой ежик сел в свой «Мерседес» и укатил. Мы двинулись дальше, в гостиницу.

Спокойной ночи!.. Какое там!

Накануне в костюмерной театра мы долго искали ткань, похожую на русское шинельное сукно. Как вдруг шеф мастерской не без гордости бросил на огромную плоскость стола маленькую солдатскую шинель. «Настоящая! Настоящая! — все повторял он. — Дас ист руссиш!» А я смотрел и смотрел на старенькую, пропитанную землей и гарью... Где этот солдатик? Ведь костюмерная — в оперном театре Нюрнберга. Ни в какой другой костюмерной...

Кожаный пиджак перепутался с пленными немцами, картошкой, дворовыми друзьями на погорелище Крещатика...

Я вот сейчас вспоминаю и думаю: вполне возможно, что среди пленных, которых я видел каждый день, был и десантник, убивший Женю Комелькову.

Вполне, вполне возможно...

* * *

Жизнь отсчитывалась довольно просто. Моими родителями: до революции — после революции. А затем до войны — после войны.

Свою довоенную помню лет с пяти-шести. Особенно наш одесский двор. Четкий квадрат, замкнутый со всех сторон трехэтажными домами с чугунной водяной колонкой в центре, возле которой возились жильцы и дети.

Мы жили в доме со стороны улицы, а окна нашей квартиры выходили во двор. Вот и врезалась эта колонка на всю жизнь.



Отец, мать с сестрой Таней

И где бы я их ни видел: в Киеве, Херсоне, Париже или Венеции, — мне они как родные...

Важным событием моей короткой довоенной жизни стала поездка с мамой в Москву и, главное, покупка там двухколесного велосипеда.

Быстро обучившись ездить (отец сзади придерживал за седло), я стал важничать: один такой счастливец на всю улицу. Вокруг меня крутились мальчики и девочки с бесконечным — «дай прокатиться». И мне очень нравилось давать прокатиться. Особенно привлекательным был звонок на руле от большого велосипеда.

Событием можно считать и переезд родителей (отца по службе) в присоединенную Бессарабию. На год или больше. Но война отменила все планы. Мы вернулись в Одессу последним пароходиком. Проводили отца в военкомат. Все говорили, что ненадолго, месяца на два, ну, на четыре...

Одесситы стали интересоваться небом. Задрыв головы, тревожно прислушивались к гулу летающих самолетов, и как-то им удавалось отличать наши от не наших.

Однажды с неба посыпались бомбы. Прошло столько лет, а я помню близкие взрывы, крики бегущих, растерянных людей...

Во время одной из воздушных тревог, когда нас с мамой и сестрой загнали в бомбоубежище, исчез мой любимый велосипед.

К нам во двор привезли песок, чтобы гасить «зажигалки», бросаемые немцами с самолетов. Кто-то придумал: если «зажигалка» попадет, огонь очень удобно затушить расфасованным песком. Мы, малышня, гордые полученным заданием, ходили по квартирам, собирая чулки и носки. Затем весело, такая была забава, набивали их песком и завязывали.

Готовую «расфасовку» волокли на чердак, а ребята постарше переносили и складывали эти «ноги» на крыше. Жаркий, сухой дух чердака помню так, будто был там вчера...

Я все еще не могу дождаться, когда повторю на сцене и «песочные ноги», и женские белые береты, выстиранные и надетые на большие тарелки.

После войны приехал в Одессу девятнадцатилетним. Долго оттягивал визит во двор своего детства. Я знал, что нашего дома нет. В него, единственного на всю улицу, угодила бомба.

Пришел только перед самым отъездом. Улица Чичерина зеленая и тихая. Нашел номер дома. Дом новый, чужой. Зато двор, двор совсем не изменился. Из колонки так же капает вода.

На улице у подворотни сидели три пожилые дамы. Вернее, мадамы. Как известно, в Одессе к женщинам обращаются на французский манер — мадам.

Ну как же, как же, помнят мадам Боровскую, заодно и ее сына, кричавшего со двора в открытые окна третьего этажа: «Мам, хлеб с маслом и вареньем!»

На хлеб с маслом обильно накладывалось абрикосовое или вишневое без косточек варенье.

Вообще варение варенья было особым одесским умением. Варили чаще всего в медных тазах и хранили в высоких стеклянных банках-цилиндрах, которые, аккуратно закрытые белой бумагой и перевязанные в горловине, прятали в серванте на недоступной (даже если встать на стул) высоте.

В своей взрослой жизни к сладкому относился спокойно.

Совсем недавно, когда мне уже за шестьдесят, случайно во время завтрака на хлебе чуть-чуть смешалось масло с джемом, и дернуло памятью как электричеством — вмиг стал шестилетним.

Интересно, что это лакомство обожают французы. *Tartine de beurre et confiture*. Так оно называется у них в меню. А я был уверен — придумала мама.

Впрочем, ничего удивительного, ведь Одессу основал Дюк де Ришелье...

ДВОРНИК

На Пушкинской улице, похожей на аллею парка и одной из красивейших в Киеве, находился филиал медицинского института.

Каждый день дворник, невысокий сутулый старик в синей выцветшей телогрейке и шапке-ушанке, тщательно подметал тротуар перед институтом.

Особенно ловко он управлялся осенью с опавшими листьями, плотным ковром покрывавшими асфальт. Широко и равномерно взлетала его метла, как коса крестьянина, косившего на лугу высокую траву.

Надо сказать, что Пушкинская во все времена года была чиста и опрятна. За чистотой следили дворники, но как-то так, незаметно. Видимо очень рано, на рассвете управлялись, а затем исчезали. И только этот старик всегда был на виду, с утра до вечера кружил и кружил со своей метлой...

Однажды ночью проходя мимо института, в огромных окнах первого этажа я увидел слабо освещенную студенческую аудиторию.

Дворник стоял на профессорской кафедре с обнаженной головой, как в храме. Перед ним ушанка и бутылка кефира. Вот он развязывает узелок с едой. Видно только половину батона, остальное — не разглядеть.

Старик медленно и обстоятельно стал жевать, поглядывая на пустой амфитеатр.

В полутьме кроме слабой электрической лампочки и бутылки кефира сияла его лысина с венцом серебряных волос.

Кто этот старик?

Почему он ночью ужинает на кафедре?

Что за прихоть такая?

Он был молчалив и замкнут.

К себе никого не подпускал.

Редкие попытки с ним поразговаривать ни к чему не приводили.

Что с него взять, дворник, он и есть дворник.

Вот то небольшое, что удалось узнать.

Он, профессор медицинского института, задолго до войны был оклеветан, арестован и осужден.

Однако случилось невероятное, и профессора без всяких объяснений выпустили из тюремного изолятора на свободу.

Как рассказывали, даже извинились.

Звание профессора и кафедру ему вернули.

Но он от всего отказался.

Пропросту говоря — не простил.

Предложил использовать себя в институте в качестве ДВОРНИКА.

Или будет служить дворником, или — уйдет.

Руководство посчитало это великим чудачеством и все же сочло возможным согласиться.

Трудней всего приходилось зимой.

Но дворник с исключительным упорством скреб и скреб широкой лопатой снег. И тяжелым ломом колот и мельчил корки непокорного льда.

Еще он подрабатывал тройки и пятерки у студентов переводами с французского и английского.

Когда в марте пригревало солнце, старик садился на венский стул, и, прислонившись к стене института, снимал ушанку и сладко закрывал глаза...

В моих старых бобинах восьмимиллиметровой киноплёнки он кружится и кружится с метлой в опавших листьях...

ГОД ЛОШАДИ

Из окна нашей с Мариной квартиры дома 45 на Бульваре Шевченко был едва-едва виден цирк.

Но лучше всего смотреть на цирк с балкона квартиры, что на седьмом этаже дома 43, где жил Сережа Параджанов.

В эскадру из пяти новых домов всех заселяли почти одновременно. Серезин дом был флагманом — восьмиэтажной башней. А наши пароходы ограничивались пятью этажами.

Сергей, стоя на своем балконе, словно на капитанском мостике, как победитель обозревал всю площадь Победы, в центре которой и возвышался киевский цирк.

Пока Сережа стоит на балконе, не могу удержаться (а может быть, и другого случая не будет), чтобы не рассказать о самой короткой и объемной рецензии на театральное произведение. Я слышал, что накануне видели Параджанова в театре Франко на «Антигоне» Софокла, поставленной тбилисцем Алексидзе. Спросил его снизу, сложив ладони раструбом:

— Ну, как?!

А он мне сверху:

— Антигона по-карски!

В наших домах проживало немало циркачей. Хотя для цирковой профессии это казалось странным: такой оседлый образ жизни. Они больше все же кочуют.

Меня как-то зазвал главный режиссер цирка, с вполне подходящей фамилией — Заяц. Задумал он что-то феерическое, чем и поделился со мной. Сиде-



Сергей Параджанов

ли мы в пустых креслах над манежем, и все время вздрагивали как от выстрелов: молодые лошади кружились по кругу арены, а в центре — суровый ковбой хлыстал бичом и хлыстал...

Входные двери параджановской квартиры чаще всего были открыты.

Жил — открыто.

Каждый вечер, если Сергей не снимал кино (а снимал он очень редко), у него торчала куча всякого интересного люда. По большей части киношно-актерского. Бывали и циркачи. Сережа их очень любил, а с некоторыми — дружил.

Одним таким вечером я зашел к Сергею. Собственно, зайти было сложно: двери открыты, а параджановская «жилплощадь» забита до отказа, и «гудит» этот улей по случаю дня рождения хозяина. Сходил я за Мариной, и мы как-то втиснулись в эту плотность.

К ночи стало чуть попросторнее. Я улучил момент, когда нетрезвые гости о хозяине слегка подзабыли, и в качестве подарка поднес Сереже недавно унесенный мною из цирка сюжет.

Как известно, советский цирк (чего стоит только это словосочетание) не частный — Государственный. Законы и порядки в нем прописаны одинаково для всех. И для людей, и для цирковых животных. Состарившегося коня снимают с довольствия и списывают. Бывает, что в колхоз, доживать свою лошадиную жизнь. Или — на скотскую бойню, ее окончить.

Один дрессировщик никак не мог смириться со скорым расставанием со своим любимцем.

И вот что он придумал: оформил в центральной цирковой бухгалтерии (в виде исключения) содержание, довольствие и транспортные расходы коня за

свой личный счет. И таким образом сохранил старика у себя.

Любимец, уйдя с арены, продолжал ездить на гастроли вместе с молодыми своими собратьями. Тем не менее, конь остро переживал, когда на его глазах обряжали перед выступлением других лошадей. Особенно ревновал, когда им на головы крепили цветные султанчики. А оставшись один, философски пожевывал свой паек, стараясь меньше обращать внимание на доносившиеся до конюшни музыку и аплодисменты.

Как-то в Харькове или Твери ночной сторож попросил дрессировщика задержаться ночью в цирке и спрятаться повыше в креслах амфитеатра. И вот что увидел дрессировщик: где-то после часа ночи, в тишине уснувшего цирка, на полутемную арену медленно, с подчеркнутым достоинством вышел наш списанный красавец и стал выполнять свой номер — соло — от начала до конца. В завершении — подогнул передние ноги и отвесил поклоны влево, вправо и перед собой. Затем ушел, довольный, в свое стойло: не даром ест овес. Не даром.

Дрессировщик не выдал себя. Но ревел наверху, ревел навзрыд...

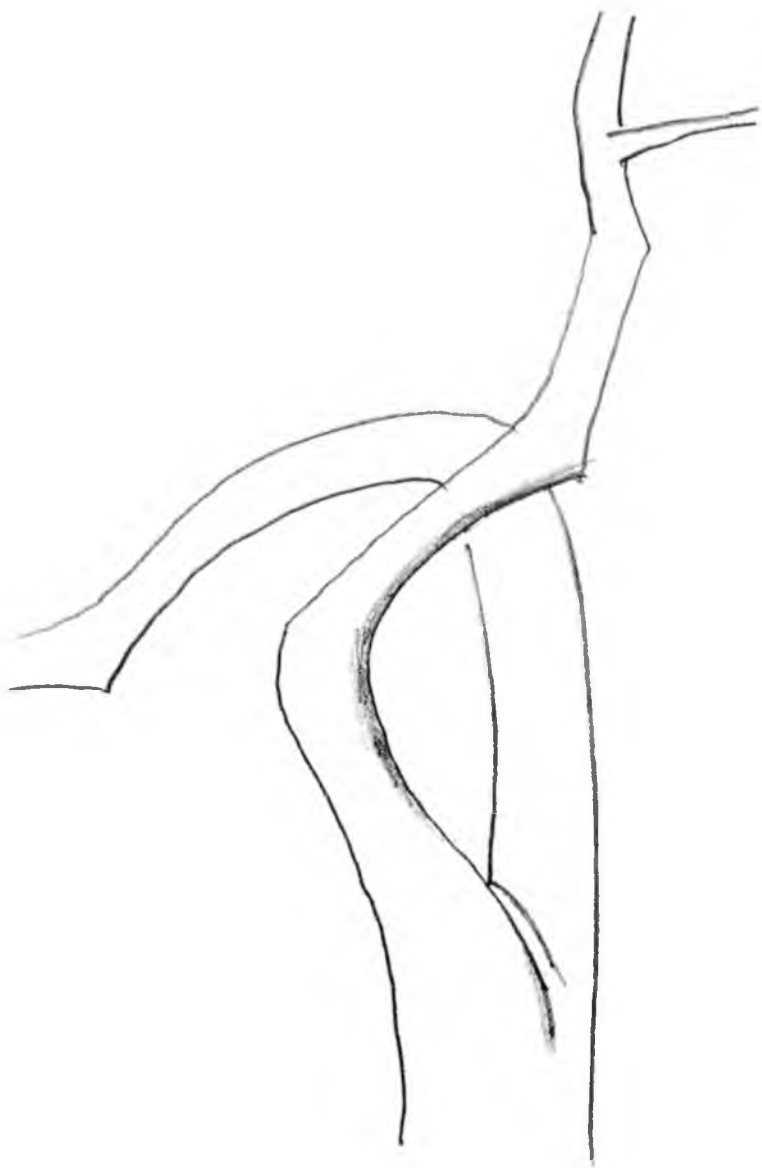
Тут Параджанов вспомнил, что за столом еще кто-то есть, и кое-что ест и кое-что допивает...

Утром слышу крик Сережи: «Додо!» Я выскочил на балкон. Снизу Параджанов воодушевленно прокричал, что Венецианский Лев у него в кармане.

Через день я зашел к нему утром. Если нужно с Параджановым поговорить серьезно (без «театра»), лучше всего — утром.

Он досочинил эту лошадиную историю блестяще:

Мчится поезд. Цирк переезжает из одного города в другой. В теплушках везут лошадей. Проплыва-



ют леса и луга. Мы видим там, вдалеке, на зеленом ковре травы вольно пасущийся табун. В теплушке почуяли близость табуна, и раздалось, оглашая пространство, нервное и страстное ржание-крик. Крик из неволи. На лугу ответили.

И вот здесь (Сергей сам завыл от восторга), и вот здесь камера скользнет по траве, по лошадиным ногам... А передние-то копыта стреножены... «Стреножены!!!» — сжав зубы, повторил Параджанов.

2002

СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА

Кинорежиссер Константин Владимирович Ершов летел на Урал отбирать натуру для своего нового фильма... Летел туда, откуда родом.

В прошлое. В свое детство.

У геолога Владимира Евсеевича Ершова было трое детей. Брат-близнец Кадя, младше Кости минут на шесть, и старшая сестра Таня.

Мама — Валерия Ивановна. На маме — они все.

Когда Косте было двенадцать, семья переехала в Киев. После войны отца перевели на Украину в Республиканское геологическое Управление — главным геологом.

Стали жить в большой отдельной квартире уцелевшего дома, на улице Горького.

Дня за два до вылета из Киева Константин Владимирович зашел на Горького в родительский дом...

По праздникам вся семья собиралась за большим обеденным столом. Мама пекла всеми любимый пирог, начиненный мясом, яйцами и луком. А отец (в молодости, после Гражданской, Владимир Евсеевич мечтал о литературе) читал свои новые стихотворения.



Константин Ершов

Сестра вышла замуж, и молодым отвели комнату. На появление двух мальчишек-наследников ушло года три.

Бывая у Кости в гостях, Валерию Ивановну я видел всегда в кухонном переднике. Всех, кто приходил к ним в дом, она прежде всего спешила накормить и напоить чаем. Так продолжительное время в дом «наведывался» (первый раз придя с Костей), причем исключительно в обеденный час, городской бродяга и гений Сережа Швардзоид — киносценарист и художник плаката...

Ровно гудели двигатели самолета...

Рейс был поздний... Рядом оператор, откинув кресло, спит...

После вторых родов тяжелая болезнь приковала Таню к постели.

Тем временем братья (оба прекрасно рисовали) окончили вузы: Костя филологический факультет Киевского университета, а Аркадий защитил диплом инженера, женился, переехал к жене.

Первые похороны. Скончался отец после непродолжительной болезни.

В салоне самолета полусвет. Константин Владимирович сидел с закрытыми глазами. Спать совсем не хотелось. Наплывало военное время. Школа и первые кинопотрясения... Однако из головы не выходила дверь в туалет...

Женился и Костя.

Стал редко бывать на Горького. Когда заходил, рылся в книжках, болтал с племянниками, если заставал кого-нибудь из них на кухне.

Пока жила Валерия Ивановна, в квартире ничего не менялось. Все вещи стояли на своих местах. И новые не появлялись. После ее смерти состояние

Тани ухудшилось. Бесконечные врачи и больницы не спасли и Таню.

Готовясь к съемкам картины о геологах Урала 30—40-х годов, во многом о своем отце, Костя пришел на Горького взять необходимую книгу в отцовской библиотеке. Племянники были в школе. Поговорив с Таниным мужем, он перед уходом решил зайти в туалет. Привычно щелкнув выключатель, Костя открыл дверь. На освещенной двери висел мешок-карман с нарезанной газетой, сшитый из маминного передника...

В салоне самолета зажегся свет, и объявили о посадке в аэропорту города Свердловска...

* * *

Недавно я нашел этот, когда-то записанный, поразивший меня разговор с Костей.

После горестных дней его похорон, я много лет не бывал на киевском Байковом кладбище.

Сейчас Ершовы опять вместе: отец, мать, Костя и, увы, Кадя. Он умер совсем недавно, успев установить на граните талантливо слепленный им и отлитый в бронзе портрет своего знаменитого брата.

Жаль, что Татьяна не с ними.

ЦВЕТЫ И ОВОЩИ

Улица Левашовская — в районе Липок. Липки — это элитный район Киева и расположен он на вершине холмистого города.

Тихие, чистые и зеленые улицы.

Уцелевшие в войне дома и отстроенные после, в которых проживали важнейшие из горожан.

Дом, который на моем пути, мне знаком. Я бывал в нем у двух классиков украинской литературы:

драматурга Александра Корнейчука и его супруги, прозаика Ванды Василевской.

Двери центрального подъезда (он находился на самом углу дома, фасады которого смотрят один на Левашовскую, а другой — на пересекающую ее Институтскую) были раскрыты настежь. Некоторые мужчины стояли группами, некоторые — выносили траурные венки.

У тротуара ждали автобусы...

Возвращался я спустя час по той же улице.

Подъезд уже был закрыт, а дворник сметал рассыпанные на асфальте цветы и хвою, когда улицу пересекла молодая женщина в белом костюме.

Подошла к дверям подъезда, но открывать их раздумала.

Повернулась, сделала несколько шагов в сторону сметенных в одну кучу цветов. Ловко так, поженски, сомкнув коленки, присела на корточки. Стала выбирать цветы с длинными стебельками.

Составился вполне красивый букет белых хризантем.

Дама отряхнула букет.

Еще раз оценила его красоту и, довольная своей находчивостью, вошла в подъезд.

По всей видимости, — в гости.

* * *

В самом центре двора на асфальте лежит умершая пожилая женщина.

Скорей всего, она вышла из ближайшего дома в легком халатике, когда ее внезапно настигла смерть.

Как пуля убийцы.

Возможно, шла рядом в аптеку.

Или купить овощей.

Девушка торговала во дворе фруктами и овощами, привезенными в ящиках из Молдавии.

Солнечный полдень.

Покойная лежит на спине, раскинув руки, в двух шагах от этих ящиков.

А две дамы тщательно выбирают и взвешивают баклажаны.

И все меняют один на другой, другой на третий...

LE CINEMA

Он и она прожили в браке неполных девять лет. Два года назад он умер. Она никак не могла привыкнуть к одиночеству. В конце рабочего дня домой не спешила. Выходные были мукой. Жизнь опустела.

Как-то ранним утром на лестнице встретила соседку по этажу. Вместе опаздывали. «Вчера видела вашего мужа».

Как вчера? Она остановилась.

«В киножурнале. Видимо, случайно попал в кадр».

Хлопнула дверь парадного.

Она отпросилась с работы. Трамвай быстро домчал ее к кинотеатру «Зенит».

Она с ним часто здесь бывала. Смотрели все итальянские фильмы.

Долго тянулось время до начала сеанса.

Погас свет. Мажорная музыка киножурнала. Бодрый голос диктора. Мелькали кадры хроники.

Сердце вот-вот выскочит...

Далеко по тротуару двигалась черно серая масса пешеходов. Вдруг один из толпы резко отделился и стал по диагонали переходить проезжую часть улицы. Шел прямо на объектив камеры.

Это был ОН.

Что говорил диктор, она не слышала.

Он подходил все ближе и ближе, пока не закрыл собой экран.

И она закрыла глаза.

Он шел прямо к ней, в своей светлой куртке...

Интересно, когда это было?

На следующем сеансе она не стала досматривать фильм. После журнала вышла на улицу.

День угасал. Края тротуара очерчены слезавшимся тополиным снегом.

Оставался еще один сеанс. Последний.

Ночь не спала. Он так хорошо получился. Так четко. Так ясно. Почему он решил перейти улицу в неполюженном месте? Может быть, увидел ее...

На слѣдующий день после работы она вновь в кинотеатре. Всю неделю спешила как на свидание.

Что фильм уже другой, она не обратила внимание. Сменился и киножурнал. Она растерялась. Выбежала в фойе. У буфетчицы узнала, где аппаратная. Дверь, обитая цинком, заперта. Слышались голоса артистов и музыка.

Открыл пожилой механик: «Вам что?»

«Вчера... и позавчера... мой муж... в киножурнале... мой муж случайно... он умер. Умер два года назад. А у вас он живой! Он переходит улицу... Понимаете... Идет прямо ко мне... Живой! Отдайте. Я... Я вам... Я вам заплачу, сколько скажете. Никто не заметит. Никому он...»

Она заплакала.

Механик посмотрел на круглые жестяные коробки, похожие на большие консервы. Кажется, журнал не увезли. «Приходите завтра. Подумаем. Лучше в это же время».

Она бежала домой с колечком черной целлулоидной пленки и весь вечер перед лампой разглядывала

вала, боясь повредить ленту. Руки не слушались. Она плохо представляла, что делать дальше. На экране он живой, а лента... много-много фотографий...

Вспомнила, что в доме напротив живет всеми забытая артистка немого кино. Он про нее рассказывал.

Преодолевая смущение и стыд, она нажала кнопку звонка чужих дверей.

Вышла через час. Глаза ее светились как у Германна, узнавшего тайну трех карт.

Не откладывая, помчалась на киностудию.

И ездила еще многожды, пока не добилась своего.

Пришлось кое-что из дома продать.

Кусочек ленты распечатали, повторяя изображение, в нескольких местах «замедляя» движение, перевели в восьмимиллиметровый любительский формат.

Она была счастлива. Оставалось приобрести проектор.

Теперь она вместе с сослуживцами спешит домой.

Прямо на стене, над кроватью (ковер пришлось снять) он переходит улицу... Он идет к ней. Возвращается в толпу и вновь упрямо направляется в ее сторону.

Она не знала, что первый фильм братьев Люмьер, удививший весь мир, назывался «Прибытие поезда». Пассажиром этого, сто лет назад прибывшего поезда, он вернулся в свой дом, и ее жизнь изменилась.

Пока он шагает на стене, она готовит ужин. Ах, какой он молодец, что вздумал перейти улицу... Нарушить правила... Не захотел шагать в толпе...

Она рассказывает ему, как прошел день...

А когда-нибудь... когда-нибудь... Она верит... Он сойдет со стены и сядет рядом... Как тогда...

ХУДОЖНИК И АРТИСТ

На городском холме, как афинский Парфенон, наполовину утопая в зелени, располагался кинотеатр повторного фильма, где в 50-е годы художником по рекламе служил талантливый Виктор Лурик.

Каждую неделю менялся фильм, и, соответственно, менялась реклама.

Художнику необходимо было своевременно и по возможности крупными буквами на фанерном щите (когда два щита на улице, два — в работе) написать название фильма, фамилии режиссера, если он известен, и артистов, если они знамениты.

Но Виктору Лурику это было не интересно. И он изображал фрагменты из кадров, а чаще всего — крупные лица героев. Нередко ему удавались блестящие композиции, острые цветовые решения и выразительные шрифтописания.

Таким образом, каждую неделю менялись картины его постоянной выставки (одна — внизу, на площади у лестницы, другая — на фасаде кинотеатра).

И так же каждую неделю в мастерской, пристроенной в тыльной части кинотеатра, Виктор Лурик безжалостно смывал свой труд широкими и жесткими щетками. Щиты стояли у стенки один против другого, и цветные потоки, красиво смешиваясь на наклонном асфальтном полу мастерской, устремлялись в решетку канализации.

Высохшую поверхность щита Виктор любовно покрывал белым грунтом или другим цветом в зависимости от своего нового замысла.

Всякий раз, какой бы ни демонстрировался знаменитый фильм, взглянув на рекламу, можно было догадаться, что мастерскую Вити посетили его друзья и поклонники. «Вдохновленный» дружеской встре-

чей, художник оставлял о ней авторский знак, что вот в фильме, ну, скажем, «Весна» в главных ролях: Любовь Орлова, Николай Черкасов и Виктор Лурик.

ПРИЮТ ПИРОВ, НИЧЕМ НЕВОЗМУТИМЫХ

В фойе лучшего в городе кинотеатра висела копия знаменитой картины художника Михаила Хмелько «Тост за великий русский народ» Возможно, и авторская. Картина в золотой раме величиной была сравнима разве что с «Гибелью Помпеи» Брюллова.

Всю мощь и величие торжества передавал тщательнейшим образом выписанный и занимающий почти все полотно Георгиевский зал Кремлевского дворца, где правительством страны был дан пир по случаю окончания Великой Войны.

Зрители в ожидании начала киносеанса толпились у картины и, один другого перебивая, любили узнавать и отгадывать участников банкета, лучших из лучших героев.

Пытались разглядеть и продукты на пиршественном столе в узких просветах между костюмами. Особое внимание наиболее смысленных привлекало мастерство живописца, сумевшего расположить победителей в точном соответствии их близости и отдаленности от центральной фигуры с бокалом в руке.

Без всякого сомнения, промашка художника была бы равна ошибке сапера.

Даже в тех случаях, когда публику перед сеансом развлекала сопрано городской филармонии, у картины толпился народ.

Однажды рядом с Генералиссимусом завсегда-таи кинотеатра обнаружили неизвестного гражданина. Кто-то уверял, что еще вчера рука с бокалом принадлежала Берии.

Разумеется, все понимали, почему Берия «покинул» застолье. Но такая была странность: среди известных всей стране лиц рядом с Отцом народов объявился неизвестный этому народу самозванец. По всей видимости, грамотно переставить, передвинуть соратников, в соответствии с иерархией, не было времени. Но и оставлять Берию на пиру — невозможно. Так или иначе, «отреагировали». Малыми усилиями, и главное, чтобы не заметили, не обратили внимания.

А вышло, как обычно. Именно эта «купюра» прибавила картине популярности. Все только и обсуждали незнакомца, нагло пролезшего без очереди, опередив достойнейших: и Молотова, и Маленкова, и Жукова.

Вместе с тем остроумцы вслух (страх явно слабел) предлагали довольно-таки простой выход: руки с бокалами и костюмы оставить, и только «портреты» перерисовать. К костюму Берии пририсовать Жданова. Но лучше — Молотова, осталось бы пенсне. А кое-кому и усы могли бы пригодиться. Отсутствие Лаврентия Павловича можно было бы объяснить важностью государственных дел...

Однако вскоре новый удар постиг этот Величественный Холст.

Зрители, пришедшие на вечерний сеанс «Тарзана», слушавшие утреннее радио устремились к любимой картине. Незнакомцев с бокалами на первом плане стало намного больше. И точно (не ленились считать) в соответствии с количеством заговорщиков и даже «примкнувших к ним», перечисленных в утренних новостях.

Публика уже перестала шептаться, можно сказать, «распустилась»: да кто же эти нарисованные люди? Одни предполагали, что это бойцы невидимого фронта. Другие, — что простые труженики. Мол,

герои тыла из дальних столов банкета приблизились к Вождю, желая с ним чокнуться. А были и те, кто выражал опасение за Генералиссимуса, окруженного подозрительными типами...

Картина, вопреки вековым законам живописи зажила общей со страной жизнью. Люди не скрывали тревогу и любопытство. Будут ли еще кого-то перерисовывать. Или со временем всех перерисуют...

Вскоре полюбившаяся народу забава закончилась.

Картину сняли.

Ее творец-лауреат, говорили, запил.

Стенку побелили, а в углу на эстраде в сопровождении квартета солистка филармонии в упругом атласе, сомкнув ладошки, пела про травушку-муравушку...

СЕСТРЫ ФЕДОРОВЫ

Как-то воскресным днем в доме у известного режиссера обсуждался план новой постановки в Художественном театре. Обычно началу работы предшествует довольно длинная «раскачка», театральные новости, слухи и сплетни...

Миша, единственный из присутствующих, служил в Художественном и был неистощим на забавные истории из жизни закулисья знаменитого театра.

В середине дня хозяйка дома зазвала в гостиную отобедать. Когда все уселись, из холодильника извлекли графинчик с водкой. Стародавний такой домашний уклад — пить водку из красивого стекла — сохранился в редких домах. Сейчас не церемонятся: бутылку на стол и все дела. Главное, чтобы была.

Собственно этот графинчик водки и послужил поводом для Миши рассказать одну из забавных историй.

В пятидесятых годах в актерском буфете МХАТа знаменитые артисты распивали не только чай и кофей... Что находило свое отражение даже на сцене во время спектакля. Руководство тех лет, видимо, давно с этим смирилось. И, тем не менее, новый директор (кажется, Солодовников) строжайшим образом запретил такое очевидное безобразие. Спиртное исчезло из буфетного ассортимента.

Однако не прошло и недели, как стало заметно, что на репетициях кое-кто из артистов странно себя ведет. В причинах «странного» поведения в этом театре хорошо разбирались... Оставалось только узнать, каким образом, где и как нарушался режим, вернее сказать, нормы поведения в стенах театра, завещанные великими основателями.

Специально созданная комиссия установила, что в закулисном буфете подпольной торговли не существует. В грим-уборных порочащих следов не обнаружено. И, тем не менее, ежедневно на репетициях, и особенно после пятнадцатиминутного перерыва, актеры «веселели».

Здесь Миша дьявольски сверкнул глазами. Сделал паузу...

Все было придумано очень просто, а стало быть, гениально!!!

Напротив служебного входа в театр когда-то находился известный в Москве общественный туалет. В мужской его половине прислуживала тетушка, с которой было договорено, что в любое время можно будет купить водку на разлив. (В те времена уже давно исчезли всякого рода «забегаловки», «рюмочные» и тому подобные заведения). Таким образом, вбегая в туалет, страждущий, опрокидывал сто или сто пятьдесят граммов. И мог еще и закусить. Обычно служащая туалета подавала бутерброд, названный в народе «сестры Федоровы» (был на эстраде знаменитый в то

время квартет исполнительниц народных песен). На кусочке бородинского хлеба лежали по диагонали четыре тюлечки, а сверху их украшал беложелтый кружочек крутого яйца.

Хозяин дома застыл и перестал есть.

Видно было, что он обескуражен.

Он, мол, сам не против, совсем, как видите, не против выпить. Да если водка охлаждена, да если соленые грибки... Но чтобы в городском туалете... С карболкой... Где...

— Да что вы!!! — воскликнул Миша (по всему чувствовалось, что и сам он был туалетным завсегда-таем). — Это было прелестнейше!!! И так романтично. А главное, так ловко придумано...

... Сейчас на месте этого туалета установили, кстати, не малыми усилиями вышеупомянутого Театра, бронзовую фигуру Антона Павловича Чехова.

ВСЕ ДЕЛО В ШКАПЕ

Когда делал макет «Дней Турбиных» для МХАТа, долгое время не мог представить себе, как выглядит турбинский шкаф (у Булгакова — шкаф) с книгами, с золочеными чашками, серебром и пахнувший шоколадом. Обычно для меня труднее всего найти характер стульев. Но в этот раз повезло. На дальнем складе старых декораций и мебели я отыскал два дубовых красивых стула. Остальные шесть доделали. Изготовлялись и напольные часы, играющие гавот.

Декорации уже были в производстве, а я тянул со шкафом.

Время шло... меня торопили...

Пересмотрел достаточное количество книг. Все больше попадались шкафы декадентские, югендстильные или купеческие.

Регулярно навещал мебельные комиссионные магазины Киева и Москвы.

Черт возьми, как выглядел пахнувший шоколадом шкаф в доме полковника артиллерии Турбина? Или врача Алексея Васильевича Турбина? Или киевского профессора Булгакова?

Сервант, скорее всего, мореного дуба — это такой двухэтажный дом. Но какой архитектуры?

Быстро прошла осень. Выпал первый снег. Я поймал себя на привычке заглядывать вечерами в светящиеся окна первых этажей.

И надо же! Однажды увидел свой сервант, правда, небольшую его часть, в окне бельэтажа дома вблизи Кузнецкого моста. Подымался на цыпочки, подпрыгивал, стараясь разглядеть как можно лучше. Топтался возле окна минут тридцать... Как быть? Прийти завтра с администратором? И все же, преодолевая отчаянную неловкость, вошел в подъезд. Несколько мраморных ступенек вверх — и нажал кнопку звонка. У меня буквально пересохло во рту. Что я скажу? И, самое интересное, какая у шкафа остальная часть?

Мне открыли. Я что-то пробормотал: МХАТ, художник, Булгаков, Турбины... «Проходите!» Вежливо впустили в гостиную.

Да, сервант был хорош: красив, породист и наполовину освещен бронзовой лампой над обеденным столом. Совсем как в доме Турбиных зимними вечерами.

Я ничего не замечал вокруг. Смотрел только на Шкап. Попросив разрешения, стал рисовать и измерять.

Вот ты какой! Мой Уважаемый! Долго же я тебя искал.

Предлагали чай. Поблагодарив, обещал позвать на премьеру. Уже не помню, сдержал ли обещание.

А уходя, обратил внимание на медную пластинку входной двери. Хозяин оказался врачом-гинекологом.

Нет-нет, не Филипп Филиппович Преображенский, но фамилия оканчивалась на «ский»...

ВЫНУЖДЕННЫЕ МЕМУАРЫ

Приобретенная мной по случаю в букинистической лавке книга «Театр Ла Скала» послужила поводом для этих заметок.

Два слова о книге. (Издана ленинградским издательством «Музыка» в 1989 году. Автор текста Л. Тарасов.) Музыковед увлекательно и популярно рассказал о знаменитом театре и, естественно, не упустил возможность особо отметить русские мотивы в истории Ла Скалы. Довольно подробно проследил их, начиная с Шаляпина, Собинова, Бенуа и через весь советский период. А как дошел до наших дней — стал сбиваться, путать...

Или с памятью что-то стало?

Не хочу больше тянуть.

Речь идет о Ю. Любимове, о котором — ни строчки. Забавно и как-то не верится, что музыковед не ведал, собирая материал для книги, об операх, поставленных Любимовым в Ла Скала.

Разумеется, я не исключаю, что автор текста здесь ни при чем. Может быть, его редакторы-музыковеды упустили, что в мае 1988 года Любимов уже приехал в Москву? (Книга подписана к печати в августе 1989 года.) Или в издательстве «Музыка» в картотеке запрещенных персон осталась карточка с «тех» еще времен?

Так или иначе, восполнить «упущенные» места



Юрий Любимов

заставляет меня убеждение, возможно и наивное, что это может сгодиться молодым историкам музыки.

Трижды театр Ла Скала (в сезонах 1974/75, 1979/80 и 1980/81 гг.) приглашал Любимова осуществить на его сцене оперные постановки.

Все три отличались не только сложностью интерпретаций. Каждая была еще приправлена острой, связанной с выездом Любимова в Милан.

О первой постановке хоть что-то стало известно. Журнал «Театр», правда, год спустя после премьеры, опубликовал «Записки переводчика» Н. Живаго. А «За рубежом» — подборку из итальянских газет.

И, кажется, все.

Вот кое-какие подробности, еще сохранившиеся в памяти...

Паоло Грасси и Клаудио Аббадо, включив в сезон 1974/75 года новую оперу Луиджи Ноно, искали режиссера.

И они не ошиблись, выбрав Любимова. В 1974 году Театру на Таганке исполнилось 10 лет. Это было лучшее время и театра, и его основателя.

Прилетевший в Москву зимой в самом начале 1974 года Луиджи Ноно приволок в кабинет Любимова в огромном холщовом мешке партитуру (кажется, Хлебников носил свои сочинения в наволочке). Листая страницы величиной почти что в лист ватмана, горячо и темпераментно (итальянец!) стал рассказывать и показывать свой замысел.

Впервые я увидел музыку, записанную не классической нотной грамотой. Каждый лист смотрелся как великолепная концептуальная графика. Четкие горизонталы нотных строк перекрывали чувственные ломаные линии, длинные и короткие указательные стрелы, энергичные зигзаги. Или ЗАНГЕЗИ.

Короче, перед нами — подлинный и живой авангардист XX века! К великому сожалению, Луиджи

Ноно несколько лет назад ушел из жизни в самом расцвете своего творчества.

Ноно привез только первую часть оперы. Вторую, сказал, напишет, когда закончится работа и определится постановочная идея. Еще-то и названия у оперы нет. Так и говорил — вторую часть придумаем вместе. И что это входит в его замысел.

События в опере, как он их представлял, должны были охватывать последние сто лет социальных и рабочих движений в мире, начиная с Французской революции. Одна из героинь — Луиза Мишель.

...Весной в Рузе, в Доме творчества Союза композиторов, целый месяц жила и работала «опергруппа»: Луиджи Ноно с женой Нурией (кстати, дочь композитора Шёнберга!) и двумя дочками, Любимов с Целиковской и я. Общаться помогала Ю. Добровольская.

Параллельно Министерство культуры СССР тянуло с окончательным решением — отпустить Любимова в Милан.

Первый заместитель Фурцевой, Попов долго уговаривал Грасси отказаться от Любимова. Предлагал других режиссеров. Надежных.

Еще добавилась проблема «выезда» хореографа Л. Якобсона.

Тянуть время, не отвечать на письма, телеграммы — был довольно испытанный метод: погодят, погодят и откажутся.

А Грасси «годил» и не сдавался. В последней их встрече в Москве Попов не выдержал и объяснил причину столь длительных переговоров: Министерство культуры убеждено, что Любимов провалится, и понимая всю полноту своей ответственности...

Вот тогда Грасси, раскуривая гаванскую сигару, предложил выгодную сделку. Что касается риска, рискует он один. И если будет провал, это будет его

провал. А уж если будет успех, в чем он не сомневается, он с радостью разделит его с Министерством...

Можно только восхищаться этим выдающимся деятелем итальянской культуры. Что же касается сигары, я, видимо, приукрасил. В его кабинете колоссальная коллекция сигар. И курил он их, когда блаженствовал. А в нашем Минкульте какое блаженство?

Летом 1974 года Ла Скала после успешных московских гастролей возвращалась спецсамолетом в Милан, прихватив с собой отбитого Любимова, переводчика Н. Живаго и, чуть живого от восторга, меня.

Появление в нашей группе Живаго означало, что Добровольская в Италию, увы, не едет... Всегда неожиданный, таинственный приговор — «невыездная»!

А с Живаго нам повезло. Блистательный переводчик-синхронист, да еще музыкально образован. В подготовительном периоде в нотных тетрадах записывал по секундам весь наш постановочный план, став практически ассистентом режиссера.

Осталось только сказать о композиторе Эдисоне Денисове. Знавший Луиджи Ноно и ценивший его музыку, он очень нам помог в работе: расшифровывал партитуру, приносил диски других сочинений Ноно. С секундомером у макета провел с нами много часов.

К началу репетиций Любимов был в полной готовности. Мы уже находились в Милане, когда к нам присоединился Якобсон, «отбитый» у министерства уже настырностью самого Любимова.

Наступил день, и пятиплановая конструкция — основной постановочный мотив, формирующий пространство первой части, — была готова. Деревянные свежеструганные щиты, мощные лебедки, крепления для хора...

Импульс этого мотива подсказала мне фотогра-

фия 1871 года, на которой запечатлены коммунары в деревянных гробах перед погребением. Для фотографирования семь открытых гробов установили почти вертикально...

Осталось провести испытание с «живой» нагрузкой. Репетиция с хором была назначена на утро, а накануне вечером на сцене добровольцы из монтировщиков и осветителей улеглись на щиты. Тито Вариско, технический директор Ла Скала, собран и дает четкие команды (аттракцион требует предельного внимания и безопасности) и сам проверяет невидимые для зрителя крепления каждого добровольца. Обратились и к нам. К тем, кто «все это» придумал: давайте, полетайте! Любимов отрицательно покачал головой. Я отказался тоже: мол, нам нужно все видеть... Разумеется, это был всего лишь предлог. Один Луиджи Ноно смело шагнул к щитам...

Щиты взлетели, и начался итальянский восторженный шум. Луиджи был на высоте и жестами, как это могут только итальянцы, выражал свое восхищение.

Когда же этот мобиль опустили и стали всех отстегивать, освобожденный Ноно подошел к нам с белым лицом и быстро потащил на улицу... «Скорей водку!» — только и произнес бедный Джиджи. Бар находился рядом со служебным входом...

В Милане Ноно и завершил вторую часть оперы. И строкой Артюра Рембо «Под солнцем яростным любви» назвал свое сочинение.

Премьера состоялась 4 апреля 1975 года.

У меня до сих пор перед глазами Паоло Грасси, энергично руководивший на сцене поклонами.

В скандируемое залом «Бравоо! Браво-о!» выпускал одних, придерживал других...

Он, думаю, больше всех был счастлив в тот вечер.



Луиджи Нono

В 1978 году, отмечая свое 200-летие, Ла Скала восстановила спектакль, включив его в юбилейную афишу в ряду высших своих достижений последних лет.

Каждый год, оставаясь верный своим традициям, театр Ла Скала открывает сезон 7 декабря в день Сант Амброджо, святого покровителя Милана.

Избранной опере, исполняющейся в этот день, представляется льготное время для технического и репетиционного периода. Чаще всего — это оперы Верди или других итальянских классиков.

К 7 декабря 1979 года готовилась опера Мусоргского «Борис Годунов» с Николаем Гяуровым.

Клаудио Аббадо, пригласивший Любимова поставить эту великую оперу, на этот раз получил согласие Министерства культуры без проволочек. Зато «они» постарались, чтобы об этом культурном событии в Союзе никто не узнал. Да еще в самый последний момент (!) не разрешили «выезд» Юрия Марусина, исполнителя партии Григория, чем едва не сорвали премьеру.

Может быть, и не стоило это упоминать? Но как было Марусину? Думаю, он не забыл.

Найти в короткий срок высококлассного тенора, да еще знающего партию Григория по-русски, да еще и свободного, очень трудно, а скорей — невозможно.

В то время в Ла Скала стажировалась группа молодых советских солистов. Выбрали одного тенора (вот она фортуна!). Имя называть не буду. Он два раза пришел на репетицию и исчез.

Прошел день. Другой. В гостиницу не является...

На сцене появился староста стажеров, ныне известный в мире бас, и развел руки: «Нет его! Нет!»

Нет Гришки Отрепьева.

Сбежал.

Администрация заявила в полицию и принялась искать другого тенора...

Помню еще один любопытный эпизод. В самом начале репетиций в Милане находился Евгений Нестеренко (кажется, записывал диск) и все просил Любимова показать макет «Бориса». Любимов и я, естественно, согласились. Нестеренко прекрасно, и не раз, сам пел Бориса, и его интерес был объясним.

Договорились уже о встрече и вдруг вспомнили Журайтиса, его «живой интерес» к «Пиковой даме» в Париже в 1977 году. И чем все это кончилось. Нестеренко тоже из Большого, и кто «их» там знает?

Под благовидным предлогом Евгению отказали.

С тех пор я его не видел. И прошу прощения за себя и за Любимова. Надеюсь, он нас поймет.

И еще про Милан.

Удивительно, как этот город нежно любит свою Ла Скала. Дней за двадцать до открытия сезона всюду можно увидеть приметы приближения этого события. Ла Скала, Ла Скала, Ла Скала... Афиши, витрины магазинов и офисов каждый по-своему украшает оперно-балетными аксессуарами. Пресса (да и сами миланцы) наращивает напряжение...

Мы искали пуговицы для костюмов. В одном из маленьких магазинчиков, торгующих одними лишь пуговицами, хозяйка, довольно пожилая синьора, узнав, откуда мы, преобразилась и, выставляя великое множество пуговиц, поинтересовалась составом исполнителей «Бориса». И вдруг спросила, как будет поставлен спектакль. Традиционно или современно? Слово «современно» она произнесла с не очень хорошей интонацией. Я ответил, что, разумеется, не традиционно. Она огорчилась. Только и сказала, что, мол, жаль.

Прошло 15 лет. Но я убежден, что тот «Борис» и в музыкальном, и в режиссерском отношении стал

заметным опытом в ряду нетрадиционно-академических постановок его театральной истории.

Сезон 1980/81 гг. был объявлен Ла Скалой сезоном Мусоргского и посвящался 100-летию со дня смерти великого композитора. В программе — полное собрание сочинений, и, как можно догадаться, все заранее спланировано и расписано.

Готовились новые постановки «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки». Для восстановления «Бориса» Любимов вылетел в Милан в конце декабря.

И вдруг отдел загрансвязей Министерства в рекордные сроки оформляет мне выезд в Милан. На мои вопросы отвечают невнятно, мол, был пожар в Ла Скале и сгорела часть декораций «Бориса». Действительно, в нашей прессе была опубликована маленькая заметка со страшным заголовком: «Пожар в Ла Скала».

Я летел в Милан, не понимая зачем. Если ошибка — два-три дня погуляю... Чем плохо?

В аэропорту Мальпенса встретила Анечка Эстерович, переводчица Любимова, и все рассказала.

...Выпуск «Хованщины» под угрозой срыва. Премьера, назначенная на 20 февраля, может не состояться. Это катастрофа!

— Погоди, Аня, погоди! Я-то здесь при чем? Понимаю и сочувствую. Но что я могу сделать?

Аня продолжала, и о пожаре — ни слова. Впрочем, «горит» фестиваль Мусоргского. Благородное дело итальянцев... После возобновления «Бориса» дирекция не отпускает Любимова. Уговаривает ставить «Хованщину».

— Но это невозможно, Аня! По многим причинам... И потом, сегодня уже 16 января... А я не оперный художник, сделавший уже пару «Хованщин»...

Обычная радость от приезда в Италию рассея-

лась в секунду... Вижу, Любимов настроен азартно. Я, как мог, уговаривал его отказаться...

Все, что происходило в тот вечер, лучше забыть...

Утром вновь разгорелись страсти. При этом нам искренне хотелось помочь Карло М. Бадини, генеральному директору Ла Скалы, сменившему Паоло Грасси. Да и наши отношения с театром и его техническим персоналом были замечательными.

Что же произошло? Художественное руководство театра отклонило два проекта «Хованщины» двух постановочных групп. Это случай невероятный в практике западного театра. И мало чем объяснимый. Тем не менее время угрожающе приближалось к катастрофе.

Любимов поставил условие: привезите из Союза дирижера и художника. Мне удалось, хоть и под видом «пожарника», прибыть в Милан.

А Геннадия Рождественского не отпускали.

Бадини специально летал в Москву. Взял с собой свидетеля из администрации. Итальянцам — ценителям макарон — в Министерстве навешали советскую лапшу...

С тем и вернулись.

Как-то в кабинете Бадини собралась теплая компания. И начались вопросы. Любимов, и это редкий случай, не смог ответить ни на один.

Вот те, что помню.

— Почему Москва не отпустила Рождественского дирижировать «Хованщиной» ?

— Почему в Москве (Бадини подчеркнул — в Москве, в России) не отмечают юбилей Мусоргского, своего национального гения?

Тут вмешался Аббадо:

— Почему не исполняют или мало исполняют в Союзе Густава Малера?

И еще:

— Почему авторское право на оригинал «Бориса» в редакции П. Ламма театр должен покупать не в России, а на Западе?

Почему, да почему...

Что мог ответить Любимов?

В этот вечер вопросов в театре уже было относительно спокойно. Кризис преодолен. Катастрофа — отменяется! Любимов еще раз доказал (и себе в том числе), что риск — благородное дело. И что он отлично себя чувствует в экстремальной обстановке.

А наш князь Голицын — тенор Веслав Охман — остро переживал политический кризис в его Польше и каждое утро перед репетицией извещал нас о «Солидарности», о Ярузельском. И что в Польше ожидают советские танки...

Премьера «Хованщины» состоялась 24 февраля.

Фестиваль Мусоргского продолжался.

И в заключение, раз уж о Мусоргском.

Неаполь, 1983 год. В театре Сан Карло дирижер Золтон Пешко (вдохновитель «авантюры»), Юрий Любимов и автор этих заметок ставили впервые в мире (и это особенно привлекало театр) юношескую и неоконченную оперу Мусоргского «Саламбо» по роману Флобера. Два года назад в Милане в программе фестиваля Мусоргского Золтан представил эту оперу в концертном исполнении. Мало, что ставили впервые в мире. Но еще и управиться нужно было за шесть недель и ни дня больше. Вот Любимов и «дрался» за каждый лишний час репетиции.

В дирекции шум, крик, ор! На очередном совещании сидящий рядом заврепертуаром так тихо, спокойно спрашивает у меня:

— Что это с маэстро? Почему так нервничает? Ты посмотри в окно... Какое солнце! Ты посмотри, какое небо! Какое море!

А и вправду, кругом зелень пальм и кипарисов.

Сверкающая горизонталь моря. Все светится, сияет... Напротив Сан Карло — «Гамбринус». Настоящий! А я-то думал, что в Одессе — единственный...

Весна в Неаполе!

А мы в театре с утра до ночи.

Еще помню пианиста, живущего в Риме Валерия Воскобойникова. Его пригласили помогать солистам в произношении (опера исполнялась на русском языке), да еще в прологе сыграть самого Мусоргского.

Воскобойников, уставший, прихватив несколько бутылок вина, вечером в гостинице «снял» напряжение. А когда «перебирал», называл себя Саламбойниковым.

А теперь серьезно.

Есть известное сравнение театра с Храмом.

Не знаю...

И все же!

В оперных театрах Италии, когда крещендо оркестра, а если еще и с хором (что их Верди, что нашего Мусоргского), пронизывало могучие стены, я «видел» священный трепет — до слез — буквально всех, кто работает за кулисами, начиная от портье на служебном входе...

Правда, это только в Италии...

ЗЕЛЕНЫЙ КВАДРАТ ИГРЫ

«Наша дама бита!» — мрачно-то шутили, выходя из Министерства культуры Союза на свежий воздух, четыре господина — Рождественский, Любимов, Шнитке и...

Я с этой «дамой» имею дело уже почти двадцать лет. Так что заметки, можно считать, юбилейные.

Тайную ее недоброжелательность испытал на себе в полной мере.

Оставляя в стороне всякого рода мрачные, скандально известные и совсем неизвестные обстоятельства, а часто и недоразумения, постараюсь сосредоточиться исключительно на пространстве сцены.

Оперный театр города Карлсруэ предложил Любимову осуществить в сезоне 1988/89 годов давний парижский проект «Пиковой дамы».

Прошло одиннадцать лет. Не многовато ли для театральной идеи? Не истек ли срок хранения? С другой стороны, появилась реальная возможность проверить замысел, в который мы верили и кому-то что-то доказать...

А что, собственно, доказывать? Ну, появится спорная интерпретация классической оперы. Много ли в искусстве бесспорного? (Прошу прощения за банальности. А что делать, если мне нравятся всякого рода банальности?)

Макет декорации, который мы привезли в ноябре 1977 года в «Гранд Опера», остался в архиве театра, и вернуть его администрация отказалась.

Пришлось вспоминать все сначала. С зачатия.

Итак.

«Опера» по-итальянски — «работа». Вот мы и работали. Часто собирались у Рождественского дома. В разговорах проясняется постепенно идея, которая начинает всех увлекать. Любимов всегда начал с Пушкина: «Хорошо бы поближе к Пушкину».

Хорошо бы вытащить оркестр из ямы и сделать его видимой частью спектакля; тогда усилится симфонизм Чайковского, и его трагическая музыка максимально обострит сюжет. Хорошо бы что-нибудь придумать с хором. Вечная условность оперы — выпускать его на сцену тогда, когда необходимо петь, и поскорей уводить в кулисы, когда петь нечего.

А Любимов все о Пушкине.

Хорошо бы вписаться в роскошный зал «Пале

Гарнье», как называют театр «Гранд Опера» парижане. Любимов все настойчивее: «Ближе к Пушкину. Вот Мейерхольд в 1935-м пушкинизировал либретто».

Кто же может написать новое либретто? Да и достаточного времени для этого нет.

Еще проблема. Опера должна исполняться на русском языке. А как французы будут следить за сюжетом? Подглядывать в программку? (В те времена экран с титрами над сценой не был еще так распространен.)

Рождественский как-то упомянул о прекрасном переводе «Пиковой дамы», сделанном Мериме. Любимов тут же: «...а что, если Томский, который рассказывает о молодости своей бабушки и тайне трех карт, будет и дальше вести весь сюжет по-французски? Он же граф! И Пушкина будет больше».

В паузах между картинами? В тишине?

Рождественский листает клавир: «...вот клавесин во второй картине. А что, если... если...» и добавляет: «Это может сделать только Альфред».

Так в постановочную группу пришли Шнитке и Пушкин.

И чуть позже клавесин занял место рядом с дирижером.

Со временем все эти «хорошо бы» уложились в постановочный план.

(Нет ничего труднее для меня, как писать о своей работе; в устной форме еще куда ни шло.)

Теперь о постановочном плане. Игорный дом. Игорный клуб. Казино. Как угодно — собирательный мотив единой установки. Стихия игры. Азарта. Риска. Место тайных человеческих страстей. Удач и разочарований. Нередко — трагедий. Если угадать настроение, атмосферу, тогда единая установка передаст драматическое напряжение.

Ритм конструкции определила трехкартность,

трехчленность, трехзначность. Навязчивые, бесконечно повторяемые три карты. Три — число магическое. Этот рефрен, эту арифметику я старался встроить в геометрию.

Зеленый квадрат игрового пространства разделил на три секции и на три плана. Первый на уровне верха оркестровой ямы. Три плоскости чуть выше — второй план. И еще выше — опять три плоскости, но это уже три игорных стола. Над ними — три прямоугольных светильника из латуни. В каждом — девять прожекторов, по три в трех рядах. На трех столах по углам — канделябры с тремя свечами. Трехсвечники. Таким образом, если считать параллельно рампе, — три плоскости. Снизу вверх — три. И по диагонали — тоже три.

Вот такой ритм. Вот такой пасьянс.

Затем расселил участников спектакля. Нижние три плоскости и те, что повыше, правая и левая, отданы оркестру. Музыкантам. Они играют. Они — «игроки». Наверху — хор. Усевшись за тремя столами, тоже играют. Играют в карты. Играют светских дам и господ, ночных гостей игорного дома. Они замкнут композицию.

Свободная центральная секция вторглась в оркестр и чуть нависла. Получилась маленькая сцена.

Своеобразный крупный план. Выделяется еще «снегом»: усыпана белыми, «слепыми» картами.

Эта секция-сцена еще скрывает в себе возникающую и исчезающую кровать Обуховской больницы. Это территория главных персонажей.

Верхние три стола могут менять ракурс, колебаться и вращаться. Центральный, поднимаясь вверх, превращается в траурный катафалк. А опускаясь вниз, ниже уровня соседних столов, соединяется с секцией-сценой, увеличивая ее размер, связывая с третьим планом. «Подкладка» зеленых столов, обратная

их сторона состоит из зеркал. Они сыграют в финале. Холодную зелень цвета Veronese общей установки, окружают (вернее, оквадрачивают) черные полупрозрачные шторы, сквозь которые дразняще мерцает золотая стена (отзвук позолоты зрительного зала).

Теперь о костюмах (что тоже относится к общей идее постановочного плана).

Чайковский с братом Модестом, автором либретто, отнесли весь сюжет в последнюю четверть XVIII века. Роскошь Екатерининского двора для императорской оперной сцены это, что и говорить, — выразительно! А между тем странно как-то. У Пушкина, сюжет и все персонажи — его современники.

Старой Графине лет девяносто, ее молодые годы пришлось на царствование Екатерины II.

Еще раз: в партитуре Чайковского указано время действия — конец XVIII века. В первой картине Томский, в балладе рассказывая о молодых годах Графини (своей бабушки), упоминает и о графе Сен-Жермене. В сцене бала ждут выхода Екатерины II...

Все сходится по времени: и Екатерина II, и Сен-Жермен, и молодая Графиня. А Германн первый раз видит Графиню старухой, такой Бабой-Ягой в чепце. Это что, бред Германна? Или Модеста? Или условность оперы?

Прав, прав был Мейерхольд, вернув сюжет в XIX век, в 30-е годы.

Как стало известно из опубликованных материалов, и до Мейерхольда эту оперу возвращали в пушкинское время. И все же сейчас гусары в ментиках выглядят ряжеными, маскарадом, далеким прошлым.

А сюжет-то из вечных.

Мне же, между тем, очень нравилась идея Немировича-Данченко приблизить «Пиковую даму» к 90-м годам XIX века, годам ее сочинения и первой поста-

новки. Прекрасная идея! Персонажи на сцене не будут ничем отличаться от премьерной публики: что петербургской, что московской.

Армейского инженера не на шутку тревожит чужое богатство. Буквально рядом, на глазах переходит из рук в руки куча денег. Легко. Играючи. Эта доступность томит, мучает, не дает жить...

Вот мы и решили приметы времени размыть. Не уточнять.

Музыканты оркестра (публика их видит), — как обычно, в черных фраках. (Собственно, фрак дожил до наших дней как спецодежда исключительно в музыкальном исполнительском искусстве.) Мужская половина хора — певцы: им тоже положены фраки. И они же — господа, гости игорного дома. Их дамы — женская часть хора. Обнаженные плечи дам в вечерних туалетах прикрыты дорогими мехами, туалеты поблескивают золотом, серебром и камнями украшений.

Фрачные пары Томского, Елецкого, Нарумова отличаются цветом жилетов и аксессуаров. Неуютно Германну в этой среде. Всегда одетый в черную, длинную офицерскую шинель, которая тоже мало чем изменилась за двести лет. Воротник поднять — Наполеон.

В ноябре после сдачи макета в производство дирекция «Гранд Опера» заслала нас с Юрием Петровичем в творческую командировку в Монте-Карло. Для сбора впечатлений.

Архитектор Гарнье и там построил театр (повторив парижский, только чуть меньше), под которым находится главное казино города. Вот там мы и видели дам, которым за семьдесят, в накинутых на плечи мехах, сверкавших бриллиантами; они ужинали в стороне от игровых столов.

Помню, мне с моими «суточными» Германн стал как-то ближе...

Что касается XVIII века. Он у нас тоже был. И прежде всего, это Графиня.

Она появляется во всей красе века, времени своей бурной молодости, когда в Версале играла в карты с герцогом Орлеанским.

И не изменилась с тех пор.

У Пушкина: «Старая Графиня сохраняла все привычки своей молодости, строго следуя модам семидесятых годов». Не грим, а костюм отдаляет ее от всех более чем на двести лет. Фигура становится inferнальной. Роком. Бредом Германна. Или мрачным сном.

И еще, из XVIII века — пюпитры в оркестре, из латуни и со свечами. Забегая вперед на много лет, когда все же спектакль состоялся, — стиль сухих речитативов Томского под клавесин — это ведь тоже из XVIII века.

Странно. Я перечисляю, стараюсь вспомнить то, чего не было, что не состоялось тогда в Париже (но уже перемешалось с осуществленными постановками в Германии), ведь Рождественский и Шнитке свою работу не закончили. И тринадцать лет спустя они не присутствовали в Карлсруэ. И очень даже не известно, как бы они отнеслись к тому, что в результате вышло...

Размеры немецкой сцены почти вдвое больше парижской. Все получается масштабнее. Когда уже был готов новый макет, Графиня вспомнила про нас, подмигнула и случились всякого рода недоразумения, приведшие к остановке работы.

Прошло еще два года — и премьеру все же сыграли. За дирижерским пультом стоял наш новый соратник Василий Синайский.

Как получилось, не мне судить.

Я уже упоминал, что ни Рождественский, ни Шнитке в Карлсруэ, к сожалению, не были. Альфред тяжело болел. А почему отсутствовал Геннадий Николаевич? Впрочем, вполне возможно, и не без участия старой Графини...

И все же спектакль, когда-то сочиненный вместе с ними, состоялся. Спелся. Сыгрался.

Граф Томский в интермедиях заговорил по-немецки. Монтаж эпизодов сохранился по «парижскому плану».

Во время репетиций в Карлсруэ обнаружился и ряд «усилений», о которых мы прежде и не догадывались. Вот хотя бы два эпизода: всю сцену пастора ли Германн видит в бреду. Его воспаленный мозг ничего больше не воспринимает... Желание овладеть тайной трех карт поглотило его целиком... Сюрреалистическим приемом кровать превратилась в зеленый ромашковый луг. Куплеты Прилепы, Златогора и Миловзора захоронили трое — Графиня, Лиза и Елецкий вокруг сидящего на кровати Германна. В луг, скорее, в холм превратились три зеленых плоскости стола. Изменив ракурс, синхронно наклоняясь к хороводу. Зашевелились и посыпались к Германну карты, банкноты, золотые монеты... Вот такое сновидение.

Или картина последняя. Появившись в германновском сне или бреду, Графиня после своей смерти сообщает ему три карты и предупреждает, что играть нужно по одной в вечер. Три вечера кряду. (У Пушкина: «...но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил».)

Германн устремляется в игорный дом. Три стола отыграли нам три вечера.

Вечер первый. Германн за центральным столом к всеобщему изумлению ставит все свои деньги на тройку.

Выигрыш!

Левый от Германна стол опрокинулся градусов на сорок — посыпались карты, деньги (как в пасторали). Игроки сместились к центральному столу. Все их внимание на Германна.

Вечер второй.

Германн удваивает ставку.

Семерка! Выигрыш!

Правый стол опрокинулся. Поползли вниз карты и деньги... Германн, сгребая кучи банкнот со стола, поет арию: «Что наша жизнь? Игра!»

Игроки от правого стола тоже сместились к центру. Композиция обострилась до предела.

Вечер третий.

Германн ошибается и вместо туза...

Центральный стол, синхронно, вместе с левым и правым перевернулся своей зеркальной стороной, обнаружил размноженный и (как на игральных картах) удвоенный в своем отражении лик Графини.

Последние такты оперы.

Три плоскости, вертикально закрыв собой всех игроков, отражают, тихо покачиваясь, зрительный зал, оркестр и Германна на кровати, в полной тишине бормочущего свои «три карты, три карты...»

Свечи на пюпитрах угасают.

Третий раз делаю макет «Пиковой» (третий!). Теперь — для Боннской оперы.

Призрак Графини и в этот раз не дает себя забыть. Ну да ладно! Лучше о лучшем.

Мне повезло, и волей обстоятельств в канун Рождества 1994 года я оказался во Флоренции, где, как известно, Петр Ильич сочинял «Пиковую даму». Но одно дело знать, а другое дело бродить по улицам этого города.

Хорошо бы закодировать в декорации эдакое итальянское. И золотая плоскость задней стены ук-

расилась геометрическим рисунком из серебра, похожим на фасады флорентийских церквей. Зеленая гамма тоже изменилась. Потеплела, «заболотилась», напоминая воды речки Арно. Правда, это было понятно только мне...

В БУДАПЕШТЕ

Сидеть за столиком уличного кафе и смотреть на идущих по улице людей меня научил Иштван Хорваи.

Летнее солнце осеннего дня.

Наш столик в тени открытой террасы его любимого кафе.

Время между дневной репетицией (мы с ним тогда выпускали чеховских сестер) и началом лекций в театральном институте Хорваи проводил за чашкой эспresso.

И меня приобщил.

И как же это оказалось интересно!

Перед тобой своеобразное дефиле персонажей и костюмов.

Пока шагаешь в толпе идущих, можно обратить внимание на ярких, необычных типов. Но ты сам — тип и несешься вместе с ними.

А так, сидя в полном покое, долго, долго провожаешь панорамой подвыпившего (и в Венгрии «пьют») и волокущего свою таксу... А вот идет мадам с гигантским...

Прелестное и полезное ротозейство.

Почти не разговариваешь. Только глазеешь.

Созерцаешь.

И совсем не обязательно пить кофе.

Можно и чай.

И принесут кипяток в белом заварном фаянсо-



Иштван Хорваи

вом чайнике, два-три пакетика «Твининга» разного сорта и крохотный молочник со сливками.

А можно и с лимоном.

Ломтик с лимоном зажат в металлическом зажиме. Остается только надавить...

И кампари со льдом...

Что кампари — стакан воды подадут. И так же вежливо и красиво.

Тогда нам с Иштваном принесли два капучино. И я закурил.

О, капучино! О, сигарета! (Я в то время еще дырил.)

Абсолютное расслабление.

Люди мимо, как всегда, спешат. Несутся.

И ладно, что глазеть интересно художникам. Это их ремесло: смотреть и видеть. Времяпровождение сие бесценно и для актерской профессии.

Вот он — театр улиц.

Вот ведь зачем в Париже стулья уличных кафе и ресторанов вынесены на тротуары или на пристроенные террасы. И стоят, развернутые в сторону прохожих-гуляющих.

Как в партере театра.

Парижане толк в жизни понимают.

Они бег жизни — придерживают...

Прошло много-много лет.

Мы вновь с Иштваном в его любимом кафе (на этот раз выпускали «Выставку роз» Эркия).

У дома, примыкающего к нашей террасе, остановился длиннющий «мерседес».

Парадные двери фасада открылись, и вывалилась кучка встречающих.

Из лимузина с помощью водителя выкарабкивается старик.

Встречающие радостно зашумели.

— Этот старик — миллионер, — сказал Иштван.

— Как миллионер? Разве в Венгрии есть миллионеры?

— Ни в какой не Венгрии. Он американский миллионер.

— Что, «владелец заводов, газет, пароходов»? (Иштван вряд ли знал маршаковского буржуя.)

— Именно! Именно, владелец заводов.

Я впервые так близко увидел живого миллионера.

Но не только этим оказался интересен дедушка.

В трагическом для Венгрии 1956 году этот вот старик, а тогда молодой инженер, сбежал в Америку. Со временем он там основал и построил завод, изготавливающий солнечные батареи. И — разбогател.

Однако интерес не в американской сказке.

Всю свою жизнь он, теперь уже старик, любил, прямо-таки обожал музыку.

Хорошо ее знал, хорошо в ней разбирался.

Но и это еще не вся прелесть: мало ли людей, и не только миллионеров, любят музыку...

Узнав из газет о скорых гастролях в Метрополитен, допустим, Марии Каллас, наш хозяин заводов устраивался через знакомого ассистента режиссера ... в статисты.

То есть в массовку.

И был рад и счастлив, что одетый в солдатскую униформу, с ружьем в руках стоит в двух метрах от несчастной Тоски — от поющей звезды.

— Ну, каков? — не скрывая удовольствия, спросил Иштван. — Другие миллионеры во-о-на где сидят. А наш — ближе всех.

Состарившись, меломан распродал заводы и стал на три-пять месяцев приезжать в свой родной Будапешт: Венгрия стала свободной.

В оперном театре есть специальная служба по

найму статистов. В основном студентов или пенсионеров.

Тайно, заплатив обалдевшему ассистенту режиссера (привыкшему, между прочим, самому выписывать мимансу скромные суммы) пару тысяч долларов, устраивался на весь сезон или на полсезона статистом в оперных спектаклях.

Когда же доводилось ему «играть» на сцене, закупал целую ложу для своих друзей. И поздно вечером, обзванивая их, расспрашивал: узнали ли его в толпе гуляющих парижан второго акта «Богемы». И если узнавали — совершенно был счастлив...

Стук туфель об асфальт, совсем рядом с нашим столиком отвлек Иштвана от статиста-миллионера.

Мимо нас простучали каблучками, виляя упругими бедрами три девицы.

Три подруги.

А возможно даже и *три сестры*...

РОН ПУАН

В двадцать второй день января нового девяносто четвертого года на 84 году жизни скончался Жан-Луи Барро...

Парижский театр «Round point», носящий его имя и имя его любимой и бессменной партнерши Мадлен Рено, на своей сцене принимает гостей из Москвы — театр на Таганке.

Round point — «круглая точка». Театр действительно круглый, построенный в конце XIX века для аттракциона Всемирной выставки. Находится в самом центре Парижа, между площадью Согласия и Елисейскими полями.

У входа в метро станции «Франклин Рузвельт» я стою перед круглой афишной тумбой. С увеличен-

ной обложки «Paris match» улыбается Великий Французский Мим.

Тумба медленно и как-то траурно вращается.

Барро исчезает и возвращается вновь...

А я вспоминаю давний-давний вечер в Москве...

Молодой таганский театр играл горьковскую «Мать», когда неожиданно появился гость из Франции — Жан-Луи Барро. Мы все знали его, белого мима, по классической ленте Марселя Карне «Дети райка».

В тесно набитый зал для знаменитого гостя втиснули кресло. Гость посидел-посидел и, ловко так соскользнув, устроился на полу. Мы переглянулись: иностранец!

Первый акт прошел как всегда сильно, мощно, на одном порыве (что и говорить — театральный шедевр тех лет). В антракте Любимов, Володя Высоцкий и Марина Влади (примчались в театр, прослышав о французском госте) уговаривают Барро дальше не смотреть (вторая часть слабее и лишняя), а остаток вечера провести дома у Любимова. Там Целиковская готовит ужин.

И правда, не прошло и нескольких минут, как шумная компания (добавилось еще несколько друзей) оказалась в подъезде дома на Садовом кольце, что напротив американского посольства.

Любимов нажал кнопку лифта. Кабина медленно начала спускаться. Барро, спросив какой этаж, энергично устремился преодолевать лестничные марши. А был он далеко-далеко не молод.

Мы переглянулись: иностранец!

Влади объяснила, что во Франции — новая теория: поменьше пользоваться лифтами. Организм человека требует постоянных нагрузок, а цивилиза-

ция, мол, разбаловала человечество, и оно ослабело. Вот первобытные люди...

Все это — пока мы поднимаемся в тесной кабинке на шестой этаж.

...Веселую атмосферу ужина прервал Барро.

Обращаясь к присутствующим, он сказал, что сильное впечатление от спектакля пробудило в нем желание показать пантомиму, которую он исполняет редко, крайне редко. В особые минуты душевного доверия к окружающим.

И вышел из-за стола.

Пространство гостиной и передней делила стеклянная перегородка. Барро зашел по другую ее сторону и открыл обе створки дверей.

Образовался «сценический портал».

За ним — темнота.

«Несколько слов о пантомиме, — произнес Барро. — В тридцатые годы я поставил спектакль по роману Уильяма Фолкнера. Это история крестьянской семьи в штате Миссисипи. Мать, умирая, просит одного из сыновей на ее глазах сколотить гроб, а после смерти отвезти на тележке на кладбище и похоронить там в могиле родителей... Тогда, в первом спектакле, я играл две роли: внебрачного сына и лошадь, запряженную в телегу. Позднее, после войны, я переделал всю пантомиму»...

Нам повезло.

Мы увидели, как Барро играл. И тоже — две роли. Но теперь это были умирающая мать и сын, спешивший обстругать доски, снять мерку и сколотить гроб. Мы привыкли: мим — это тишина. А у Барро музыка звуков была важнейшим компонентом: скольжение рубанка, шорох стружек, звон пилы соединялись с хрипом и стоном предсмертной агонии...

Застолье с разносолами Люси Целиковской куда-то исчезло.

Все оцепенели.

...Мать на глубоком вздохе приподнялась и затихла...

Барро вышел из портала.

Стало очень тихо.

Великий мим виновато улыбнулся и попросил прощение.

Мы, оглушенные выразительнейшей пластикой нестареющего тела, искусством языка пантомимы и трагедии — молчали.

Сакральное безмолвие. Многие из нас пережили смерть матери.

Кто-то попытался вернуть веселье.

Но — не получилось.

Гости, уходя, благодарили хозяев за незабываемый вечер...

Опустились парижские сумерки...

На Шанз Элизе зажгли огни...

Афишная тумба с улыбкой Жана-Луи Барро продолжала вращаться...

ОН НЕ МОГ, КОГДА ТИШИНА

О друзьях Володи достаточно много рассказано легенд, правд и неправд.

Так бывает всегда.

К дружбе он действительно относился свято. И в эти дни, когда он особенно с нами, я хочу вспомнить о его самом близком друге последних лет, во многом изменившем его жизнь. Друге, без которого он, я убежден в этом, ушел бы из жизни намного раньше.

Друг этот был принцем и звали его Гамлет. Года за два до их личного знакомства Володя, мечтая о



Владимир Высоцкий

знаменитом датчанине, дергал Любимова, мол, да-
вайте, шеф (произносил он *шеув*) поставьте, позна-
комьте.

И видимо, в этом было не только чисто актер-
ское, скорей предчувствие, знак судьбы.

Наконец, в 70-м они встретились, и все оказа-
лось не таким простым. Долго присматривались друг
к другу, подчас не понимая и слов и поступков друг
друга.

Слова, слова... слова...

Пришло время, они сблизилась, а с годами ста-
ли как бы одним существом.

И длилось это почти десять лет.

А вообще-то Володя рвался к свободе. К полной
свободе.

А свобода таит в себе столько соблазнительных
опасностей, но деться из театра (актерская служба
связывала) в открытое море свободы означало для
него прежде всего расстаться с Гамлетом, оставить
друга, а подружился-то они навсегда, как гово-
рят, — до гробовой доски.

Так и случилось.

Сколько раз Владимир возвращался из таких да-
леких стран и таких «переделок». А все только пото-
му, чтобы не подвести Принца.

И не подвел ни разу.

Нет, был случай.

В польском городе Познань в мае 80-го Гамлет
не вышел на подмости, не прислонился к дверному
косяку. Володя заболел в Париже. Будет или не бу-
дет...

И прилетел только в Варшаву, где его ждали дру-
зья и особенно Даниэль Ольбрыхский. Казалось, иг-
рать он совсем не сможет. Был без сил, еле разгова-
ривал.

Но играл и играл замечательно. Зал, аплодируя, встал.

Потом, после спектакля, ему Даниэль говорил: «Володя, в Польше зрители не встают. Поверь мне, не встают, понимаешь, не встают все вместе».

Владимир приходил в себя, а Даниэль (тоже, между прочим, игравший Гамлета), был счастлив за успех друга.

Никто тогда не мог знать, что жить ему осталось совсем немного. Когда случалось Володе играть Гамлета, преодолевая болезни и усталость, это были потрясающие и великие спектакли.

Так было в Марселе, в 77-м году, и так он играл в Москве свой последний спектакль за несколько дней до смерти.

Принц уже ничего не мог сделать для друга. И ушли они вместе.

Там, в глубине, сползая у белой кирпичной, стены.

Правда, тишина, о которой знал Гамлет, так и не наступила.

Володя поет.

Он не может, когда тишина.

МОНТЫ

В театре комната монтировщиков (монтов) декораций находится под сценой.

Там у них узкие пеналы-шкафы, где они переодеваются. И — отдыхают.

При общем непостоянстве и текучести рабочих, как-то сложилась основная группа молодых ребят.

Четверо из них — студенты-заочники.

В накуренной тесноте разгорелся спор о гражданских правах. В газетах, радио и телевизорах еже-

дневно обсуждалась новая конституция, которую в народе уже окрестили Брежневской. Жили по Сталинской, а вот теперь предстояло жить по Брежневской.

Как и в тексте устаревшей конституции, в новой тоже часто упоминалось слово «свобода».

— Да что там свобода, — прервал вдруг чтение газеты старший из всех Витя, — с красным флагом пройти по улице нельзя, если не идешь с демонстрацией Первого мая. А вот так, в обычный день... Сегодня что, пятница? Вот пойдешь, попробуй, с красным флагом.

— И попробую, — завелся Коля, — только сначала давай пари.

Ясное дело — на бутылку.

Завелись и все остальные монты.

Достать красный флаг в театре — было парой пустяков. У коменданта Инны, в ее каморке, куча праздничного кумача.

Вытащили первый подвернувшийся на древке стяг, развернули и всей кодлой свидетелей вывалились на улицу.

Естественно, что хоругвь гордо держал Николай.

Вышли из переуллка.

Свернули.

И направились в сторону Таганской площади.

Не прошли и сорока метров, как от входа в метро отделился милиционер и остановил компанию:

— И куда это вы направляетесь?

С врожденной осторожностью монты принялись объяснять менту, что они работают вот в этом театре, и что относят флаг отремонтировать в мастерскую, которая находится вон там, на противоположной стороне площади.

— Заверните-ка флаг и тогда ступайте, — строго заявил представитель власти.



Виктор Некрасов

— А что, разве с красным знаменем нельзя ходить? — спросил, уже чувствуя, что проигрывает бутылку, Коля.

— Конечно, можно, — вяло ответил мент.

И добавил твердо:

— Можно. Но не положено.

Эту веселую историю я рассказал Виктору Платоновичу Некрасову в его парижской квартире.

«Когда вернешься в Москву, — хриповато, прокуренным голосом, посоветовал Некрасов, — погляди аттестат зрелости Ленина. Там сплошные пятерки и только по логике — четыре»...

* * *

Еще одна забавная история с Красным Знаменем приключилась на Таганке несколько лет спустя.

В новом зале театра состоялось торжественное собрание библиотечных работников Москвы с церемонией вручения переходящего Красного Знамени для победителей в соцсоревновании.

Вручали Знамя.

Звучал гимн Союза.

Все вставали.

Затем был дан концерт с участием артистов театра.

И, как положено, в заключение вечера скромный фуршет.

Поздно, уже за полночь, расходились нетрезвые библиотекари...

А ранним утром весь штат уборщиц обнаружил среди послебанкетного мусора всеми забытое Красное Знамя.

Пришедшие чуть позже монты его спрятали. И тут же поспорили, естественно, на бутылку, на какой день его хватятся. Или вовсе забудут, или вспомнят о нем в следующем году для вручения переходящего...

КВАДРИЕННАЛЕ

КВАДРИЕННАЛЕ-67

Поезд Москва — Прага.
Первая моя «заграница».
Говорят, есть примета: для кого Прага первая,
тому ездить «за пределы» и ездить.
Примета верная. Подтверждаю.
Шесть утра. Киев.
Наши сценографы крепко спят.
На перроне — Марина с семилетним Сашей и
жареной курицей.
Через десять минут Марина и Саша мне машут в
след.
Ту-ту. И поезд медленно набирает скорость...

КВАДРИЕННАЛЕ-95

Шереметьево-2.
В толпе провожающих Марина нам машет руч-
кой. «Нам» — это я и Саша. Летим в Прагу двадцать
семь лет спустя.
Мой душевный подъем равен высоте нашего по-
лета: 10 000 метров.
После ошалелой Москвы — тихая Прага.
Прохожих мало.
Нагретый солнцем город походит на воскрес-
ный, отдыхающий.
Но сегодня — пятница.
Наш отель близко от выставки.
Комната — по-чешски «покой»...
Бросили сумки и глянули друг на друга (с ред-
ким пониманием отца и сына).
Рухнули на койки.
Приятная прохлада подушки...

А как же квадриеннале?
А, никуда не денется.
Мы-то всего на два дня?
Поспим полчасика и...
Как по-чешски комната?
Покой?..
Как хорошо.
Как хорошо.
Моментальное,
сладкое
погружение...
Заснуть — это умереть.
Раз в сутки мы умираем. Так, не надолго.
А когда-нибудь...
Ладно, ладно!
Когда следующая квадри...енна...ле..
В ... 99...
Вот бы ...
о-о-оп-я-я-ть...
вдв-о-о-ем... ееем... ееееем...

СЕРОЕ НА СЕРОМ

Коверкот.
Бостон.
Ратин.
Габардин.
Ткани 30—40 годов.
Мне они запомнились серыми.
Про дорогуший ратин говорили: цвета маренго.
В холода серый ратин согревал крупных чиновников, видных писателей и ученых...
Ратинофикация всей страны.
Можно ли сравнить громаду серого конструктивизма архитектора Иофана, вернее целого комплек-

са домов, что на Берсенеvской набережной, с крохотным театром на Таганке?

Несколько дней я гулял вокруг дома и во дворе.
Заходил в парадные.

Лифтеры были на чеку. Подозрительность сохранилась и по наше время.

Серые стены с памятными гранитными досками знаменитых жильцов.

Даты смерти почти одинаковы: 37, 38.

Дом-надгробье.

Мрачный дом.

Мне оставались только стекла.

Тоже серые. Грязные. Давно не мытые.

Поверхность пыльного серого стекла, за которым — серые габардиновые люди...

Есть такие устойчивые понятия: «красный коммунизм», «коричневый нацизм».

Для меня тридцатые годы — серые.

После «Дома на набережной» я сделал в Турине оперу А. Берга «Лулу».

Тоже серое на сером.

«Tutto grigio».

30—40 годы.

Подавляющая часть Европы покрыта и заражена серым...

ИСПАНСКАЯ ЛЕСТНИЦА

Моя короткая поездка в Италию началась с Милана.

Пятница.

Освободившись от дел, я поспешил к маленькой площади Санто Стефано, благо она была недалеко, поискать свои следы.

Как-никак прошло почти пятнадцать лет...

Вот гостиница, где когда-то жил.

Теперь к Дуомо.

Перехожу площадь и сквозь галерею — к театру Ла Скала.

Здоровуюсь с бронзовым Леонардо. Он все такой же грустный...

Служебный вход в театр. Напротив — газетный киоск.

Ничего не изменилось. Удивительно.

И от этого хорошо на душе.

Вот только гостиница «Марино алла Скала», где я брал ключ у портье, укутана пленкой и строительными лесами...

Я уже давно заметил, что в Италии меня чуть «знобит».

Остаток вечера — в воспоминаниях. С кьянти и Эдиком Кочергиным (он здесь с театром на гастролях).

Ночным поездом добрался до Рима.

Суббота прошла за городом, на небольшой фабрике, где строят декорации. Зато все воскресенье — мое.

День сладкого безделья.

Гостиница «Локарно» в двух шагах от Пьяцца дель Пополо.

А вот и знаменитая виа Ла Корсо.

Утром на улице пусто и тихо. Наедине с архитектурой: фактуры стен, профили карнизов, дверные проемы...

Гуляю с фотокамерой.

Высматривание кадра отвлекает.

Лучше всего шататься и созерцать.

Что и делаю вечером.

Подхожу к истоку Ла Корсо. Окунаюсь в гуляющий поток толпы. Толпы праздничной и праздной.

Канун Рождества.

Чувствую, на мне что-то не так. Ах, вот оно что... и закидываю правый конец шарфа на левое плечо.

Кашне на плече не держится. Ну, и ладно...

Сворачиваю налево. Вот и Испанская лестница. Взираюсь на самый верх.

Последний раз на этой площадке я стоял с Любимовым много лет назад. Тогда, в последний свой вечер после работы в Ла Скала, перед отлетом в Москву, мы, оставшись одни, взобрались на вершину Испанской лестницы, намереваясь отыскать дом, где жил Гоголь. Довольно темно. Улицы плохо освещены.

Где-то здесь близко улица. Где-то дом с памятной доской...

Искали долго и безуспешно. А между тем надвигалась гроза. Сверкнула молния. И, как положено, загремел гром.

Очень уж всё стало театрально: Гоголь, Рим, гроза... На следующий день в Москве открыл томик Гоголя. Нашел его «Рим» и обомлел. Вот начало:

«Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскрывши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска...»

Но я отвлекся.

Нам нужно было спешить в гостиницу, пока «поток блеска» не превратился в потоки ливня...

Удары грома все усиливались.

На верхней площадке, у балюстрады, Любимов задержался. Вскинув руки, восторженно глядя на грозное небо Рима, на купол Святого Петра, торжественно и клятвенно произнес, что если почему-либо не будет жить в Москве (гром и молния усиливали торжественность клятвы), он будет жить только в этом городе. Только в Риме!

Еще гром. Еще молния.

Скорей, скорей вниз. Вот-вот хлынет.

1988 год. Любимов уже много лет не живет в Москве. Так уж случилось, что встретились мы в Испании, и я напомнил ему про Испанскую лестницу в Риме. И как мы искали дом Гоголя. И грозу. И как не успели добежать до гостиницы. Мокрые, укрылись в баре, согревались горячим саррисино. И, главное, о его мечте жить в Риме.

Ю.П. сказал, что, мол, Иерусалим не хуже... И что...

Да, я согласен, не хуже. Но ... другой.

Собственно и все, что случилось позже, оказалось «другое» и «по-другому»...

...Ночной Рим готовился к Рождеству. Я медленно стал спускаться вниз, считая ступени. Сто тридцать две... Сто тридцать три...

Утром в поезде Рим — Флоренция попытался как-то сравнить веселую, дельтартовскую Италию с серьезным и культовым Иерусалимом...

Впрочем, лучше смотреть в окно.

Скоро холмы Тосканы.

АРИЕЛЬ

Художественное и историческое воссоединение артистов театра на Таганке со своим основателем Юрием Любимовым в Мадриде в марте 1988 года стало возможным и произошло благодаря тогдашнему директору мадридского театрального фестиваля Ариэлю Гольденбергу.

Собственно, это он в 1987 году в Москве, отсматривая новые спектакли для своего фестиваля, предпочел им нашу изрядно постаревшую «Мать».

В мадридском аэропорту за столиком в кафе сидели: Ариель, Николай Губенко (образца 1988 года)

и автор этих строк в ожидании рейса Тель-Авив — Мадрид с Любимовым на борту.

Или не на борту.

Мы с Губенко до конца не верили, что Ю.П. прилетит.

Что-то да помешает.

Сорвется.

Отложится.

Попивали кофе мелкими глотками из маленьких чашечек.

Особенное проявлял беспокойство Ариель.

Он сделал всё для приезда Любимова. (Обмолвился, что если не найдет деньги фестиваля, сам заплатит. И даже больше — согласился и на приезд Катерины, жены Ю.П.. Так желал он этой встречи.)

Ариель, как истинный театральный подвижник-шестидесятник (носил длинные волосы) мирового класса, очень много видел, много знает и жаждет еще и еще видеть и знать. (Он как-то обронил, что в жизни у него три страсти: театр, коррида и футбол.)

И, тем не менее, он волновался: наслышан о каких-то «особых капризах» маэстро Любимова.

Мы его успокаивали: главное, чтоб прилетел. Губенко заявил четко, что он «всё» берет на себя.

Ариель также не скрывал и свое воодушевление — он очень хорошо понимал, что означает и значит сей визит.

Однако время тянулось медленно.

Наконец объявили о прилете самолета из Тель-Авива.

Мы подошли к выходу.

Устроились у металлических поручней и ждем.

Позади были бесконечные телефонные (из офиса Ариеля) переговоры с Иерусалимом.

Уточнения, изменения и так далее, и так далее.

Ночной откровенный разговор с артистами труппы.

Желают ли они. Согласны ли...

Вот появились первые прилетевшие.

Дамы и господа толкают перед собой тележки с багажом. А кто и налегке, с кейсами.

Идут и идут.

А «наш» не идет и не идет.

Ждем внимательно и напряженно.

Все вышли.

Пауза.

А! Вот и он, Юрий Петрович!

Медленно так идет.

Выглядит — ослепительно!

То есть — весь в белом.

Длинный белый плащ.

Под ним виднеется тонкой замши цвета кофе с молоком пиджак.

Белоснежная сорочка.

Белые брюки.

Белая грива волос...

И весь этот свет оттеняют, усиливают длинное — поверх плаща — шоколадного цвета кашне из кашемира, черные очки и лучезарно улыбающаяся, вся в черном, Катя.

Забегу вперед, приезд в белом, видимо, был продуман.

Этот «выход» у меня навсегда остался перед глазами.

Что и говорить, чета была великолепна.

Излучала счастье.

Жаль, мы не догадались взять с собой фотографа или камеру.

Мы так слабо верили в чудо.

Но миракль свершился.

Затем подъезд к отелю Plaza.
Крики и махание рук из окон.

Мокрые глаза.

Ариель, словно дитя, был счастлив!

Пять дней пронеслись, как только и бывает, когда идет речь о счастливом и полном светлых надежд времени...

В эти же дни прилетели из Америки в Мадрид самые близкие мои друзья, Андрей и Лина Варпаховские, с которыми я попрощался, как прощались десять лет назад с уезжавшими в шереметьевском крематории, — навсегда.

Прилетели с Того света.

Вернее — из Нового света.

За день до отъезда (выпало воскресенье) группа артистов Мадрида устроила дружескую встречу-обед с артистами Таганки в одном из дворишков драматического театра.

Ярко и для марта тепло светило испанское солнце.

И артисты наши светились и Испанией, и успехом своего спектакля, и главное, разумеется, встречей, такой многообещающей — с Петровичем.

И конечно же — светились надеждой...

Во дворике длинные дощатые столы были укрыты белыми скатертями ватмана.

Чернели бутылки красного испанского вина (вечером спектакля нет).

В открытом дверном проеме свинговал маленький джаз.

А испанцы, между тем и между столами, на уровне трех метров зачем-то натягивали веревки, подвешивали глиняные, с заклеенной горловиной, горшки...

После вина, тостов и еды рассыпалось застольное сидение.



Андрей Варнаховский

Всем захотелось размяться.

Вновь джазик заиграл блюз.

Тут-то и начался главный аттракцион — разбивание горшков.

Испанцы объясняют: вот палка, затем они завяжут черной повязкой глаза.

Внутри каждого горшка — сюрприз.

Первым открыть эту забаву все хором и с женским визгом предоставили Юрию Петровичу.

Одет он был уже в джинсы.

Тщательно завязали ему глаза черной косынкой, вручили палку и развернули на 360 градусов.

Начался пионерский шум и крики:

— Левей!

— Правей!

— Бейте!!!

Удар!

Мимо.

Еще удар!

Еще мимо.

Наконец, со всего маху Ю.П. удается расколоть горшок.

И что-то из горшка вываливается на землю.

Все устремляются увидеть, что же это за сюрприз.

На земле лежала «кучка говна».

Искусственная, из пластмассы (на Западе есть специальные магазины, торгующие такими «забавными» сувенирами).

Наступила неловкая пауза.

И стремясь замять неожиданный инцидент, кинулись завязывать глаза следующему.

Остроты, смех, музыка и все еще выносимые бутылки смягчили казус.

Однако любопытство к внутренностям остальных горшков не ослабевало.

Не успокоились, пока не расколошматили все.

И вот что, пожалуй, самое удивительное: «подарок» Ю.П. оказался единственным «таким» среди остальных.

В январе 1994 года в Париже, в центре Бабеньи я встретил Ариеля, в ту пору — директора этого культурного центра.

Мы вспомнили Мадрид.

И вот что он рассказал.

Недавно на театральном фестивале в Вене он встретил Любимова, который сделал вид, что не знает, кто это такой — Ариель.

— Почему он меня не узнал? — с искренней болью спросил меня Ариель. — Почему? Я ни капли не изменился.

Что я мог ему ответить?

Я пожал плечами...

КОРИДОРЫ ВЛАСТИ

Прилетели мы в Афины с Любимовым почти одновременно — смотреть сцену в новом Дворце Музыки.

Он из Европы.

Я из Москвы.

Прошло месяца два после путча гекачепистов.

Переполненный московскими невероятностями, я спешил поделиться, рассказать, обрадовать Ю.П.

Сбивался, путал, перескакивал с одного на другое:

— Начну с театра Вахтангова, который отмечал свое семидесятилетие. Это же ваша, Ю.П., альма матер.

На Арбате возбуждение. У главного входа в театр полно вахтанговских зрителей и гостей.

Давали новую «Турандот».

С пригласительными билетами отправляли в двери направо.

Мы с Мариной подошли к короткой очереди. Перед нами солидная мужская спина.

Что-то знакомое в профиле.

Я оторвался от очереди, сделал вираж, чтобы разглядеть лицо спины. Вы, Юрий Петрович, никогда не угадаете, за кем мы с Мариной стояли в тот вечер...

Любимов слушал внимательно.

— Ладно, не буду вас томить. Перед нами с пригласительным билетом в руках спокойно и просто в общей очереди стоял министр КГБ СССР Бакатин. Согласитесь, Юрий Петрович, это — невероятно!

И дальше, захлебываясь от восхищения нашей демократией, я продолжал и о неназойливой, вежливой охране, и, естественно, о Горбачеве, сидевшем с артистами за одним столом на послепремьерном банкете.

А Ю.П. скучнел и мрачнел: «Что же это за власть? Дава, разве это Власть?»

Шел я по длинному гостиничному коридору...

У нас часто можно слышать: «коридоры власти, коридоры власти»...

... Ю.П. не понравилось, что Власть стояла с пригласительными билетами, да еще в очереди...

Вспомнился рассказ Любимова о Бериин.

Как тот входил в зрительный зал.

Сначала раскрывались, причем раскрывались одновременно, в зале все двери. В каждой — охрана. И все — в серых плащах. А уже затем, после паузы, в центральный проход партера входил сам Лаврентий.

Рассказывал Ю.П. и «показывал» всегда очень выразительно и с нескрываемым восторгом.

И это не байка. Он — очевидец.

Какой длиннющий коридор...

И какой же я наивный.

Хотел обрадовать, а вышло, что огорчил.

И что я плел...

Наконец-то добрался до своего номера.

В окне ночные Афины. Кстати, здесь-то и родилась демократия.

Если перегнуться через подоконник, можно увидеть на холме подсвеченный Парфенон...

* * *

Прошло семь лет.

Любимов разменял девятый десяток и репетирует на Таганке «В круге первом» Солженицына.

Многолетняя мечта Ю.П. сбылась — он играет своего «любимого» героя.

Из всех актерских забав больше всего Любимову нравилось «показывать» Сталина.

Ну, просто обожал.

Я сотни раз видел эти «показы» и однажды догадался, что в момент игры и перевоплощения Ю.П. прямо-таки восторгается Сталиным.

Его цинизмом, его хамством, его брезгливостью, его жестокостью и коварством.

Но особенно Любимов любил в своих импровизациях «показывать», с каким вкусом Сталин пользовался властью. Абсолютной властью диктатора. Именно — вкусом.

Эмма Герштейн писала в своих мемуарах, что в 30-х годах Борис Пастернак был влюблен в Сталина. Как в «гения поступка», как в «артиста в силе».

Таким «артистом в силе» и стал Любимов.

Покинув подмостки и сев за режиссерский стол, он обрел и власть, и, со временем, актерскую мощь.

Проводя репетиции, часто подсвечивал себя лампой и блистательно демонстрировал артистам свое лицедейское искусство...

Ю.П. часто говорил, что хотел бы сыграть Сталина. Но только — в собственной личной трактовке.

А что это значило, догадаться было не просто.

Вряд ли в положительной?

Поверить в такое невозможно.

Значит, в отрицательной?

Но в отрицательной-то у него и не получалось...

В центральном проходе зрительного зала мы раскатали ковровую дорожку, как в коридорах Кремля.

Мягко по ней ступая, Любимов играет Власть.

Я вспомнил встречу в Афинах.

Свой наивный рассказ.

Мрачного Любимова.

Вот сейчас он играет ту Власть, при которой жил, какую он понимает и чувствует.

Власть Государеву.

А заодно и Власть свою, режиссерскую.

Так все сошлось.

Неожиданно оставив грузинский акцент: «В театре должна быть жесткая диктатура!»

Артисты-зеки притихли.

А Ю.П. после паузы повторяет: «Жесткая!»

УЛЫБКА СИКОРСКОГО

Кончались восьмидесятые.

Ломалась и крушилась прошлая привычная жизнь.

Порядком надоевшая зима подходила к концу.

В доме одной артистической семьи я познакомился

с гостившим у них иностранцем — Володей Сикорским.

— Не родственник ли вы изобретателя вертолетов американца Сикорского?

— Да, да, я родственник, — улыбнулся отлично говоривший по-русски чужеземец, — я племянник Владимира Владимировича Набокова, сын его родной сестры.

Вот это да.

Так запросто и спокойно встретить близкого родственника наглухо запрещенного классика, за чтение которого еще совсем недавно можно было схлопотать тюремный срок.

Это ли не знак перемен.

В центре стола на синем блюде, конкурируя с живописными холстами на стенах квартиры, зеленели свежие огурцы, краснели упругие помидоры и весенний редис. Такой натюрморт зимой в те времена...

Но я что-то увлекся овощами.

Володя Сикорский из Швейцарии. Он славист, преподаватель и переводчик.

В Союзе за короткий срок уже второй раз. Первый свой приезд провел в Ленинграде на родине семьи Набоковых.

Удивительно и весело рассказывал о своих впечатлениях. О невероятном к нему внимании и ажиотаже (он-то тут причем) со стороны восторженных читателей уже публикуемых произведений его дяди.

Когда расходились, попросил меня пригласить его в театр, о котором он много слышал. Я полистал репертуарную книжечку. Через день шел вновь оживший через много лет (кстати, и это тоже знак последних событий) спектакль «Живой».

Встретив гостя у главного входа, я провел его

сквозь гудящую толпу зрителей так же оживающего театра.

Несколько дней спустя, перед его отъездом из Москвы, мы вновь встретились у наших друзей.

«Живой» Сикорскому понравился. Отметил особый, театральный почерк постановки. Хвалил и артистов и юмор.

— Вот только... — смутился Владимир

— Что вот только?

— Финал. Конец спектакля, к сожалению, получился фальшивый. А жаль.

— Как финал фальшивый? Неправдоподобный, что ли?

— Вот, вот. Именно неправдоподобный, — извиняясь, подтвердил иностранец, второй раз в жизни посетивший Советский Союз.

Что неправда?

Я ничего не понимал.

Ко всему можно было придаться, но только не к истории колхозника Кузькина. Уж извините. И Можяев, автор повести, и Любимов, и тем более Золотухин, проживший половину своей жизни в советской деревне, знают, что такое правда, а что кривда.

— Какая же неправда, в чем?

А племянник Набокова так спокойно улыбается:

— Не мог ваш колхозник Кузькин выиграть по суду у Советской власти землю под свой огород. Не мог, уж извините...

Постойте, постойте...

Я еле-еле дождался утра, чтобы рассказать Любимову о Сикорском.

Как же так случилось, Юрий Петрович, что мы проглядели, а из Швейцарии заметили. Ну, хорошо, тогда в шестидесятые, когда запретили «Живого» —

понятно. А сейчас, при восстановлении, когда пала свирепая цензура?

Любимов отмахнулся: «Да ладно там, пусть Можжевель думает».

Я рассказал Золотухину — он пожал плечами.

Может быть, переделывать нет охоты. Все уже сделано, и все давно отлично.

И позади споры о целесообразности возобновления.

И успех спектакля, и успех артистов.

И внимание прессы.

И Любимов вернулся...

Прошло совсем немного времени.

Начало девяностых сокрушило и Союз наш нерушимый, и театр наш дружный.

Раскол в жизни страны.

Раскол в труппе.

И чередой судебных разбирательств в борьбе за раздел территории новой сцены и старой.

Одни — за.

Другие — против.

Одним словом — Рас-кол.

Невероятно, но почти все суды Любимов проигрывал.

И власть-то новая. И законы — ну, почти — новые. А вот чиновники-то старые. «Кадры, которые решают все» — прежние.

Любимов и часть его артистов, в знак протеста, прекратили играть спектакли.

Театр умолк.

Общественность молчит тоже.

Любимов в прессе грозит отъездом из страны. Отъездом навсегда.

Оставалась последняя надежда на независимый Верховный арбитражный суд.

И вот вполне брехтовский финал.

Арбитражный суд Р.Ф. решение городского суда, несправедливое, расколовшее театр, оставляет в силе.

Я вспомнил улыбку гражданина Швейцарии Володи Сикорского: «Не может Кузькин выиграть суд у Державы. Не-мо-жет».

ОРДЕН СВЯТОГО КОНСТАНТИНА

1998 год. 23 января. День, который стоит запомнить.

Утро.

Сегодня хоронят Таю Додину. Привезли гроб с телом трагически, загадочно погибшей Таи, и установили в центре на узкой полоске авансены.

Сегодня Таганка сдана в аренду театру Табакова.

Черным бархатом закрыли декорацию спектакля «Еще Ван Гог», премьеру которого играют вечером.

Траурная музыка.

Со служебного входа, мимо зала подсобные рабочие зрительского буфета завозят продукты для послепремьерного банкета.

Приходят проститься с Таей артисты и сотрудники театра. Кто-то из губенковской половины. Постояв минуту у гроба, усаживаются в кресла партера. Тихо звучит адажио Альбиниони.

Я стою в центральном проходе зрительного зала. Неотрывно смотрю на гроб и маленький портрет улыбающейся Таи...

Из-за портала, на авансцену вышел с красными гвоздиками Юрий Петрович. Постоял минуту, затем уложил цветы в гроб, подошел к овдовевшему Вите Семенову (он сидит с сыном как-то с боку), скорбно

пожал им руки и ушел. Кстати, ни разу не перекрестился. Очевидно, забыл.

Меня давно смущает этот кем-то когда-то установленный ритуал театральных панихид.

Так хоронили Володю Высоцкого, Женю Евстигнеева. Совсем недавно — Булата Окуджаву. На сцене покойный, а в зале?

Зрители?

Зрители финала? ...

На подмостках каждый вечер играют, притворяются, а довольно часто и «умирают». Артисты умирают понарошку.

А сегодня?

Это не пьеса, не представление...

Театр не церковь. И все же...

Артисты, игравшие много лет, заслужили свой последний поклон на подмостках.

Вот если бы закрыть занавесом зрительный зал?

Прощались бы только на сцене...

Музыка прервалась.

Сказали слова прощания и прощения...

Священник и маленький церковный хор спели Вечную Память и увезли Таю хоронить.

Дальше место действия переходит на второй этаж.

В закулисном буфете накрывают столы для поминок.

День в январе короток.

Внизу по фойе уже прохаживаются зрители, пришедшие на премьеру.

Поминки в самом разгаре.

Алкоголь накаляет страсти...

Короткая драка.

Крики.

Пьяная Лида Титова, выходя из буфета, оступилась и пролетела вниз головой лестничный марш.

Кровь. Скорая помощь.

Тем временем рядом, в своем кабинете Любимов демонстрирует перед телекамерой и журналистами программы «Время», полученный часа два назад орден.

Они приехали записывать, что скажет Ю.П. телезрителям о Высоцком. Через два дня — 25 января — Володе исполнится 60 лет. Исполнилось бы.

Таисия Додина была однокурсницей Володи Высоцкого.

Кабинет набит техникой, техниками и журналистами.

Ю.П. сидит на своем обычном месте, показывает камере орден.

— Это орден Святого Константина, — рассказывает с нескрываемым удовольствием Любимов. — Это древнейший орден. Этим крестом награждались Петр Первый, Александр Суворов, Савва Морозов, космонавт Леонов. И есть просто кавалеры, а есть почетные кавалеры.

Чувствовалось, что почетный Ю.П. «навеселе».

— И космонавт Леонов, после церемонии награждения, в своей машине привез меня в театр...

Аплодисменты.

Это трансляция со сцены.

Недолгий «Ван Гог» (кстати, действие происходит в психиатрической больнице) закончился.

В зрительском буфете, который в десяти шагах от затянувшихся поминок, начинают праздновать успех премьеры.

Два застолья слились...

А после отъезда программы «Время» мы с Глаголиным напомнили Ю.П., что он теперь Кавалер ордена и что орден полагается «обмыть».

Заметно уставший Ю.П. оживился. Глаголин по-

ставил перед Любимовым пустой фужер, Ю.П. опустил в него свой орден.

Осталось наполнить бокал водкой.

А водки в этот день в театре было — хоть залейся!

ВАУПРОБЕ¹

В первые годы, а было их двадцать, Любимов, приступая к началу репетиций нового спектакля, знакомил артистов с готовым к тому времени макетом этого самого спектакля.

Модель пространства — почти всегда наглядно сформулированная идея постановки. Любимов старался увлечь, заразить ею артистов. Развить их фантазию. И в лучших спектаклях добивался полного слияния всех служб. Тогда идея и замысел становились общими, что способствовало творческой атмосфере в жизни театра.

Тогда не было специальной комнаты, и макеты художников стояли в кабинете Любимова. Это было удобно: постоянно видеть макет и с ассистентами и художниками ежедневно готовиться к репетициям.

Однако макет обзревали еще и гости, приходившие на вечерний спектакль. Исчезала тайна ожидания новой премьеры.

Через несколько лет догадались прикрывать «тайну» тряпкой, как клетку с попугаем.

На десятом году в театре появилась макетная — комната художника.

После пятилетнего отсутствия Любимов часто стал называть постановочную идею и работу художника — выгородкой.

¹ Ваупробе (нем.) — черновая выгородка декорации.

«Самоубийцу» Эрдмана репетировал целый месяц, так и не показав артистам макет декораций. Мол, выгородка еще не готова.

Что же это за слово такое — «выгородка»?

Выгородка — технический термин.

По готовому макету сценографа и чертежам на сцене «выгораживают», чаще всего из фрагментов старых декораций или специально изготовленных для этой цели, будущие объемы, исключительно для проверки размеров и пропорций, дабы избежать ошибок и просчетов. К тому же режиссер с художником погуляют в этом пространстве и удостоверятся, верно ли они все продумали.

Вещь чрезвычайно полезная.

И театры хорошей культуры выгородку (baugrobe) обязательно включают в график производства нового спектакля.

А еще выгородку делают для проведения полноценных репетиций в служебных помещениях, вплоть до перехода на сцену в готовые декорации.

Итак, «обновленный» Любимов заменил привычное — идея, замысел, эскиз, макет — на более для него удобное и чуть снижающее — выгородка.

Выгородка, как вид услуги.

Который год театр приступал к сочинениям Венедикта Ерофеева.

Посидят за столом, посидят и разойдутся.

Поговорят, поговорят и разбегутся.

И на этом все кончалось.

В очередной свой приезд Любимов пришел на такую вот репетицию. Актеры за столом читали очередную композицию текстов Ерофеева. По внутренней трансляции, по просьбе Любимова, художника срочно вызывают в репетиционный зал.

Художник явился.

Сел в сторонке и слушает рассказ режиссера.

Ю.П. увлекательно показывает разных пьяниц и ханыг, делится своими заграничными впечатлениями.

Вдруг кто-то тихо так задает вопрос о спектакле. Конкретно о Ерофееве.

Ю.П. как-то угасает.

И, недовольно так глянув в сторону художника, отвечает, что вот, мол, не делает он (художник) выгородку. А без выгородки, сами понимаете, репетировать невозможно.

Стало быть, виноват художник.

Или точнее — выгородитель...

В МЕТРО

Переполненный вагон метро на станции Площадь Революции странным образом опустел.

Сиденья-скамьи или диваны, обтянутые коричневым дерматином, друг против друга вдоль вагона стали свободны.

Я уселся напротив раскрытых дверей.

Поезд не двигался.

Будто кого-то ждали...

И, правда.

В двери вошли Ленин, Николай II и Горбачев.

Я от восторга раскрыл рот.

Ленин с Николаем уселись напротив, а Горбачев встал рядом со мной, слева.

Вот тут-то захлопнулись двери, и мы с грохотом помчались...

Ильич (я его узнал, он с Арбата) держал деревянный штатив с фотокамерой Polaroid. На штативе укреплена продолговатая рамка с цветными фото-

карточками (реклама). Ленин с народом. Товарищами, гуляющими по Арбату. То с одним, то с другим.

Фотки с Вождем Революции. На память.

Надо сказать, вождь выглядел удивительно похожим. И ликом, и костюмом. В кепке, с юморком в глазах — ну, прямо Шукин из фильма «Ленин в Октябре»!

Тем временем Владимир Ильич вытащил из бокового кармана своего черного шевиотового пиджачка объемистую пачку денег. Собственно пачкой это назвать не совсем верно: ассигнации были скручены плотным рулоном. Или рулетом.

Отсчитав часть купюр (Николай, сидевший рядом, с максимальным вниманием следил за этой манипуляцией), Ильич передал их Николаю.

Я оглянулся. Горбачев (кстати, тоже очень похож, только на крутом лбу красное пятно нарисовано), сосредоточенно считал свою выручку. Закончив подсчет, Михаил Сергеевич отделил попавшие зеленые купюры и подошел к своим компаньонам. Они принялись что-то обсуждать.

По всему было видно, что Ленин — главная фигура в их бизнесе.

Жаль, Николай был одет в серую курточку, а не в гимнастерку. Сходство — безупречное. Ни одному артисту так не удавалось...

Как мне повезло!

Какая историческая удача.

Мы мчались вперед.

Вперед в прошлое?

Или назад в будущее?

По стуку колес невозможно определить направление.

Мчимся и мчимся.

Возможно, я в Машине Времени...

НА ПАТРИАРШИХ

По улицам Москвы бродят стаи собак.
По семь, по пять четвероногих бомжей.

Бродяжничают и попарно.

Чаще всего — разнопородные. Бывают стаи и одного выводка, одной масти.

С дворнягами в бегах есть и псины благородного рода, с ошейниками.

Утром у теплых мест (крышки люков ТЭЦ, входы в метро) можно видеть тесный клубок. Это Братья наши меньшие, нежно уткнувшись друг в друга, голодные и уставшие, спят глубоким сном.

А вот из-за угла дома на Патриарших прудах, на белом снегу объявилась знаменитая троица: легкомысленная Каштанка, поджавший хвост Шарик и могучий красавец Руслан. Знаменитая литературная собачья троица. Заметно было, что собачья судьба (и страны) их сблизила и сдружила.

Вот они остановились.

Оглянулись как-то так по-человечьи.

Затем стали внимательно обнюхивать часть тротуара, разрывая неглубокий снег...

Одновременно завияли хвостами и принялись облизывать один другого, не обращая никакого внимания на прохожих...

ЛЕТО

Серый от времени забор из плотно подогнанных досок с березовой корой по краям делил два дачных участка, хозяева которых держали собак обычной дворовой породы.

Враждебная свирепость этих собак выражалась в

нескончаемом злобном лае, который тиранил жителей дачного поселка все недолгое лето.

Без всяких оснований и причин псы, яростно рыча, захлебываясь слюной, бросались на забор, мешающий им вцепиться в глотку соседа и разорвать в клочья.

И все же в последний августовский день осточертелый лай внезапно прекратился.

Расшатанный собачьей агрессией забор во время очередной их атаки — рухнул. Враги, впервые увидевшие друг друга, оцепенев, замерли... повернулись, и трусливо поджав хвосты, мелким бегом кинулись прятаться в своих конурах.

ОДНАЖДЫ В АМЕРИКЕ

Два коренных москвича, жившие на одной улице, дружили еще до школы. Окончили один и тот же институт и в год Московской Олимпиады один за другим, прихватив жен и детей, перебрались в Америку.

Однако новая жизнь, а главное, найденная работа развели друзей в разные города на противоположных побережьях страны.

Дружить продолжали по телефону, а иногда, по случаю круглых дат, приезжали друг к другу в гости.

Вот и в этот раз (с ума сойти, как летит время!) к жителю Нью-Йорка «отметить» выход на заслуженную пенсию прилетел с женой житель Сан-Франциско.

Обзавестись подарком своевременно супруги не успели, решив, что за целый день в Нью-Йорке что-нибудь найдут.

Определенной идеи не было, бродили из магазина в магазин, так ничего и не придумав.

Приунывшие и уставшие, они остановились у дверей антикварной лавки. На всякий случай вошли. Небольшое полутемное помещение забито старой мебелью. С потолка свисают допотопные люстры, стены плотно завешены картинами.

По началу калифорнийцев привлекли статуэтки и вазы, а затем они заметили ящик под окном, в котором стояли картины без рам. Перебирая одну за другой, обратили внимание на картон с беспредметной живописью.

А что если?

Цена оказалась вполне приемлемой. Справившись у хозяина лавки, где поблизости можно орамить старый картон, счастливые неожиданным решением (на стенке будет очень красиво смотреться) супруги спустились в метро.

На Западе принято рассматривать подарки незамедлительно и при всех. Юбиляр развернул упаковочную бумагу и установил картину на мраморный карниз камина. В путанице пятен и линий — четыре загадочные буквы: ВАСН.

Гости оценили и шумно уселись за праздничный стол.

Все остальное было как всегда. Пили, ели, хвалили хозяйку, не забывая и о виновнике торжества.

Часа через два компания разбрелась по квартире. В ожидании десерта один из гостей замер перед камином и произнес: «А ведь это похоже на Брака! А, возможно, и настоящий Брак...» «Что за брак», — не поняла его дама. «Не что, а кто! Жорж Брак, французский художник, друг Пикассо, классик первой половины XX века, — объяснил неожиданный знаток искусства. — А, возможно, и сам Пикассо. Давайте поищем подпись автора. И если найдем...» Пред-

вкушая сенсацию и надев очки, знаток принялся изучать картину с обеих сторон.

Ничего не обнаружив, гость установил ее на прежнее место. «Скорее всего, это подделка, знаете, какое количество их в мире. Но не исключено, что и подлинник. В жизни случалось и такое. Именно на блошиных рынках или в помойных лавках. Если настоящий Брак — стоимость фан-тас-ти-чес-кая!»

Все затихли.

Гость из Сан-Франциско побелел. «Знаешь что, — очнувшись, он обратился к другу юности, — Пожалуй, я передумал и заберу картину. Если это не фальшивка, а оригинал, сам понимаешь, такие подарки не дарят».

В свою очередь юбиляр возмутился и стал убеждать старого товарища, что в приличном обществе дареное забирать не принято. Уж так получилось. И решительно унес картину с глаз долой.

Хозяйка попыталась с помощью сладких блюд восстановить веселье. Однако семейный праздник явно разваливался. (Видимо «фан-тас-ти-чес-кая стоимость» произвела сильное впечатление).

Земляк из Сан-Франциско взял жену за руку и заявил, что они не покинут дом без *своей* картины. А молодой пенсионер закрылся с предполагаемым Браком в соседней комнате и долго не выходил.

Гости заспешили домой, уговаривая калифорнийскую чету пойти ночевать к одному из них. Мол, утро вечера мудренее...

И действительно утром, правда, дней через пять супруги вылетели в Сан-Франциско со своей картинкой в недорогой раме, обернутой газетой «Новое русское слово».

Из наушников жены слышалась ре-минорная соната ВАСНа.



ТЕКСТИКИ

* * *

1996 год. Гастроли Таганки в Киеве.

Леня Криворучко, так много потрудившийся для приезда театра в Киев, «снял» для встречи Ю.П. Любимова «мерседес». А сотрудники с офицерской выправкой киевской фирмы «Триумф», проводившей гастроли театра, предоставили «чайку».

Ю.П. выбрал «чайку».

И расстроенный, но счастливый Леня, с букетом красных роз, один в «мерседесе» следовал за «чайкой».

Когда кортеж подкатил к театру имени Франко, я спросил Леню: «Вы рады?»

Трепетный Леня, высоко держа длинные, почти в свой рост, стебли роз за самый кончик, ответил: «В это трудно поверить!»

* * *

12 апреля — День Космонавтики.

У магазина «Продукты» москвич синеватого цвета оценочно окинул меня взглядом и предложил:

— Четвертинку напололам не разломаем? А?

* * *

Два месяца назад умерла соседка в квартире справа.

Вчера умерла соседка в квартире слева.

Вилка, как говорят артиллеристы.

ЧЕРНЫЙ КРЕП

Первокласснейший артист Алексей Глазырин заказал у модного мужского портного Марка Кугеля сшить костюм.

И не просто так, костюм, а «вечерний». Артисты еще называли — «концертный»

И все было бы ничего, если бы не одно обстоятельство, сильно смутившее опытного Марка.

Глазырин принес отрез отличного черного сукна, так называемого крепа, и положенный «приклад» — шелк для подкладки — ярко-красный.

Оцепеневший мастер стал уговаривать артиста заменить цвет подкладки. Если уж так ему хочется красный, тогда вишневый или темно-малиновый. Или вот еще — бордовый.

Заказчик был неумолим — красный и баста.

А когда в пошивочной мастерской он надел готовый костюм и, долго рассматривая себя в высоком зеркале, не скрывал радости сбывшейся мечты.

Вскоре Глазырин умер.

ГОСПОДИН N

Как-то встретил известного в театральных кругах господина.

Назовем его N.

Он и спрашивает:

— Правда ли, что Губенко захватил здание Новой сцены?

Я ему рассказал, что, мол, да, правда. И мало того, заколотил все двери, связывающие со старым театром.

Тогда N покачал головой и сказал:

— Да! Не хорошо. Не хорошо...

Прошел год.

Встретил я опять господина N.

И опять он спрашивает:

— А правда ли, что у Губенко отобрали театр?

(Накануне по радио сообщили о распоряжении мэра Москвы.)

Я ему:

— Да, правда. Такой приказ подписан. Театр муниципальный, то есть городской, и так решили мэр и правительство Москвы. А Губенко и его «содружеству» предоставят другое помещение...

И господин N опять покачал головой:

— Да... не хорошо... Не хорошо!

Вот тут я спросил:

— Что не хорошо-то?

— Да все не хорошо! — горько заключил N.

* * *

В театральных мастерских слесаря заканчивали монтаж Эйфелевой башни высотой в пятиэтажный дом.

— Это в какой же театр? — поинтересовался я у конструктора.

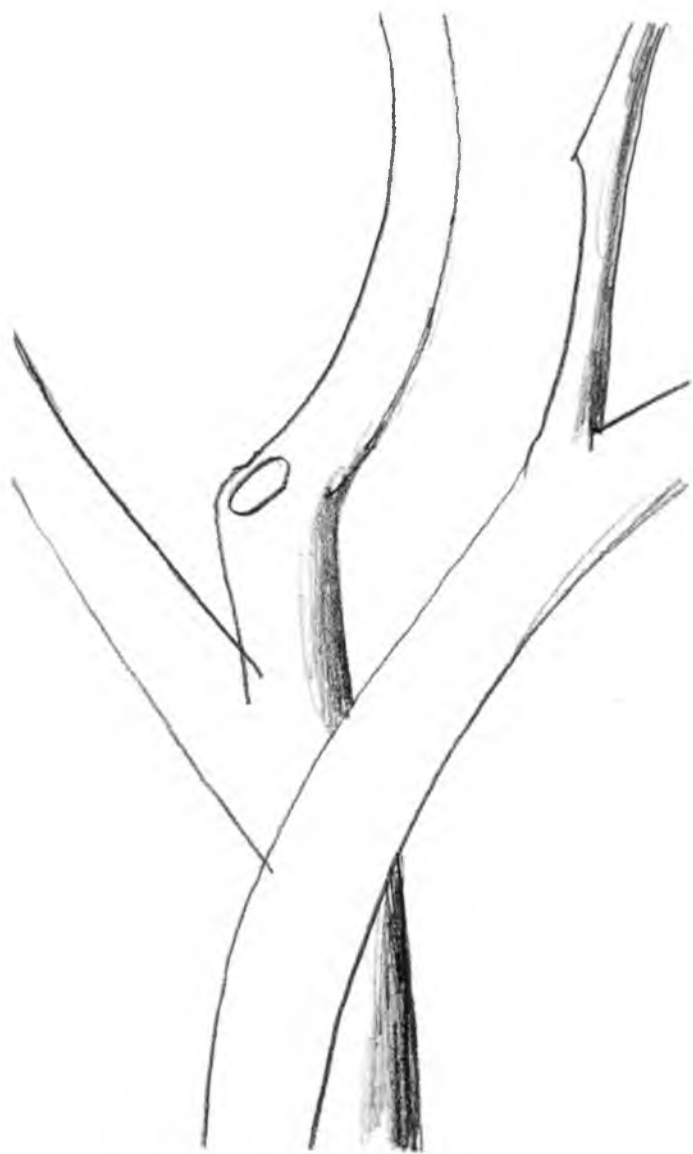
— Это так, не в театр. Тут один... как вам сказать... предприниматель заказал.

— Странно. А для какой цели, не скажете? Серьезное такое сооружение.

— Да вот, должны к концу декабря закончить и отволокем ее в Сестрорецк. Заказчик жаловался, что жена его достает, третий год умоляет повезти ее в Париж. А ему все некогда и некогда. Вот он и решил к Новому году на своем участке устроить ей Париж.

* * *

До сих пор в Берлине популярен магазин Ka De We — одежда и еда многих мировых фирм. Во времена холодной войны в Западном Берлине этот универсам называли Витриной Запада.



Вот и мы могли бы в Москве тоже открыть Витрину Новой Русской Демократии на Лубянской площади, в известном всему миру доме — превратив его в универсам Ка Гэ Бэ.

Москвичи и гости столицы в стильных пластиковых сумках со знаменитой тройкой букв будут приносить домой осетрину первой свежести, моднейшие женские кофточки французских и итальянских фабрик и ...

И так — год за годом.

И тогда исчезнет из памяти народной мрачное прошлое этого брэнда.

О РЕЖИССЕРАХ

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ С ЛЮБИМОВЫМ

Доверие раскрепощает.

Абсолютное доверие раскрепощает абсолютно.
Обоюдное уважение. Никакой фальши.

Никаких обид.

Как же, как же? В театре обижают с утра до вечера.

А вот так! Ни-ка-ких.

А по части честолюбия? Да упаси Боже.

Труд с утра до ночи. Азарт пополам с иронией.

— Нет, нет, мура! Никуда не годится!

— Ну, хорошо, а так?

— И это тоже.

— Тогда вот так?

— Так лучше.

— А так?

— Совсем отлично.

— Отлично! Так, может, сбегать за бутылкой.

И пирожки с мясом прихватить у метро...

Сколько часов уже сидим? И труд-то весь между «хорошо — плохо».

А еще было бранное слово «экзюперизм». К французскому летчику-писателю совсем не относящееся. Видимо, заменяло «маньеризм», или звук «зю» являл собой что-то лиловое, утонченно-дурное и пошлое.

Любимов часто повторял: театр — искусство грубое!

Я понимал это так: Ясно! Просто! И хорошо бы — умно!

И изобретательно!

И вот «этого» побольше.

Как-то я показал Ю.П. семь вариантов одной пьесы. И все разные. (Хотел десять. Не помню, или не успел, или порошу не хватило). Семь маленьких макетиков.

Стал показывать, рассказывать.

Послушал все это Ю.П. и стал выбирать из каждого макетика самый главный фокус-идею.

— А может, все это соединить в одно?

Во мне все обрывается, а в макетиках все рассыпается... Бормочу: может быть, может быть... Нужно подумать.

Любимову нравится, когда художник предлагает четыре, три... в крайнем случае, две идеи.

И совсем ему скучно, если одну.

Все же лучше выбирать.

И потом Любимов по гороскопу Весы.

Вот он и любит «взвешивать».

Еще одно природное — чувство целого. Грубо сколачивает хребет действия. Спешит увидеть это самое целое.

Откладывает проработку «кусков» на потом, возможно рассчитывая на «догадливость» артистов. Часто так и оставляет спектакль «сырым».

«Сырой» — лучше, чем «переваренный»!

Со временем образовалось: арьер-стена стала аван-занавесом. «Лицом» театра. И нашей «чайкой».

Если угодно — условием, методом, принципом...
Белая, кирпичная, корявая, грубая стена, замыкающая пространство сцены.

Сцены открытой. Чистой.

Не склад декораций.

Белая.

Возможно, белый экран (монтаж аттракционов).

Возможно, белый лист страницы. («Слова, слова, слова».)

Возможно, стена дома, улицы (театр улиц).

Шуты и клоуны тоже белят лицо.

Лицо актера меняется, но узнается.

Как бы менять пространство, оставляя его не-вредимым?..

Четкий ритм старого дерева, с беленым кирпичом — «средневековая» улица. Можно играть Шекспира.

«Отмыли» белизну до красного кирпича. Опустили с колосников весь металл — вот и фабрика 1905 года для Горького.

Перекрыли, отсекали всю глубину сцены грязным, давно не мытым стеклом. Оставили для «жизни» узкую полоску авансцены. Это Москва 30-х для прозы Трифонова.

Любимов не ограничивает художника только постройкой декорации. Он любит, когда художник сидит в зале на репетиции. И хорошо бы рядом. И композитор — рядом. И так с первой репетиции до премьеры...

Нет никаких приоритетов: в театре главное то-то и то-то!

Для Любимова в театре главное ВСЁ.

Доверие творило чудеса.

Так было долго. Лет двадцать.

Для театра живого — с избытком.

Закон природы: «все течет, и все изменяется»
набрал крутые обороты.

Наизменялось!

Жизнь театра — не исключение.

Лимит доверия художественного и человеческого,
увы, не бесконечен. Доверие — как основной со-
зидательный продукт имеет «срок годности».

Защитная ирония воспринимается подозрительно.

И тэдэ, и тэпэ.

Мне кажется, важней помнить лучшие времена.

С ЭФРОСОМ

— Вы возьмите пьесу с собой. Прочтите. А за-
втра вечером... Впрочем, можно и не читать. Лучше я
вам расскажу.

Такое случалось впервые.

Я был поражен.

«Не читать» пьесу мне уже приходилось.

Правда, режиссеры и не догадывались, что худож-
ник, унося от них пьесу, в нее так и не заглядывает.

Рассказ режиссера о пьесе бывает и ярче и выра-
зительнее, чем то, что приходится прочесть.

Но чтобы сам режиссер счел чтение лишней тра-
той времени?

И произнесено-то было так легко-легко. Одно
из двух: или пьеса не очень, или знак полного, мак-
симального доверия.

Тем временем А.В. стал говорить художнику о
пьесе. Вернее, это был киносценарий западного филь-
ма... про двух стариков.

Я первый раз в доме Эфроса.

А.В. в двух шагах.

Свет настольной лампы.

Я слушаю сюжет, а вижу колдовское простран-
ство и Нину Заречную, вот она подбирает удочку Триго-



Анатолий Эфрос

рина и отчаянно, еле сдерживая слезы, хлещет, хлещет удилищем, рассекая воздух... А еще «зайчик» света скользит по темному зрительному залу. «Зайчик» — рефлекс от круглой коробки с киноплёнкой. Помню, как, затаив дыхание, следил за этим «зайчиком»...

Сколько лет я тайно мечтал, что когда-нибудь...

И вот это «когда-нибудь» случилось.

Однако мешает внимательно слушать не только «зайчик», но и мои три параллельные работы.

Зачем же я согласился прийти...

Тем временем Эфрос перешел к неким условиям. И что не на Бронной. И что никакой, мол, разницы нет. И про лимит времени на постановку. Зато замечательнейших два артиста.

В тот вечер у А.В. был еще один гость, и они завели театральную тему...

Про меня на время забыли.

Как же мне быть?

Бросить другие работы — поздно.

Лучше отказаться сейчас. Так честнее.

Или завтра по телефону.

По телефону легче.

Но что я знал точно, был уверен, что никогда больше такой вечер не повторится. Он не позовет...

Вот и Мольер не выйдет на сцену.

И Бутон скорбно стал гасить на рампе свечи...

* * *

Прошел год.

Сажу у А.В. днем.

Странно.

Днем режиссеры дома не бывают.

А.В. отдыхает на тахте, убранной ковром. В ногах уютно приткнулся эрдельтерьер.

Мне чем-то была знакома эта композиция. Пока говорит А. В., я вспоминаю.

Знаменитый портрет Мейерхольда. Отдыхающий на тахте режиссер, орнамент ковра, собака.

Много позднее я сообразил, в чем еще сходство. Известно, что Кончаловский написал портрет в 1938 г.

Да это и видно по рассеянному лицу Мейерхольда. Отняли и разрушили его театр.

Вот и Эфроса заставили уйти из Ленкома, погубили один из лучших театров Москвы.

В тот день (хотя это был уже 70-й год) катастрофа собственной театральной судьбы не оставляла его.

Он говорил и о новой пьесе Арбузова, и о ленкомовском кризисе...

«Сказки старого Арбата», затем «Дон Жуан», «Эшелон», «Турбаза»...

Работать с А. В. было очень легко. Особенно, когда он не репетировал.

Все свое время отдавал художнику.

И слушал, слушал музыку. Подготовительному периоду, когда выстраивается постановочная идея, А. В. уделял главное свое внимание.

Все сконцентрировано, но лишь до той поры, пока в пустой коробке сцены еще ничего нет.

Ничего!

Сам процесс поиска его очень увлекал.

А как и что будет в этот раз?

Какое такое пространство?

И главное — сохранится ли магия после вмешательства художника.

Мне приходилось, и не раз, читать, как теоретики делят режиссеров на «видящих» и «слышащих».

Возможно.

Так вот Эфрос был и слышащий и видящий. Природно был наделен «чувством пространства».

«Чувство пространства» как музыкальный слух — или есть, или нет...

Каждая рабочая встреча в его домашнем кабинете на Васильевской заканчивалась на кухне с Наташей (а иногда и с Димой) за вечерним чаем с непременно «Рокфором», который я ни под каким нажимом и шуточками не соглашался есть.

... Когда уже рождалась идея, форма, фактура, цвет и склеен был макет, А.В. чуть остывал, отходил.

Переключался всецело на репетиции с артистами.

А художник оставался в одиночестве. Но в полном покое и доверии.

А придет время, встретятся на сцене каждый со «своим».

Увидят, что «натворили» в мастерских...

В любом случае отчаиваться не следует.

Все будет замечательно.

Как-нибудь да устроится...

И артисты станут обживать незнакомое им пространство.

ЧЕХОВ. МОТИВЫ

ТРИ СЕСТРЫ

Первый Чехов.

Хорошо, что не в России, а в Венгрии.

Свободнее во всех смыслах.

Вспоминаю лучшее, что видел.

«Дядю Ваню» в декорациях Дмитриева во МХАТе.

«Чайку» Эфроса.

«Три сестры» и «Иванова» Отамара Крейчи...

Четыре акта.

Четыре времени года.

Весна. Зима. Лето. И осень.

Несбывшиеся надежды рассыпаны в тексте.

Ольге страстно захотелось в родную Москву.

— Черта с два! — это доктор Чебутыкин.
А за ним и Тузенбах:
— Конечно, вздор!
Ольга:
— Скорей, скорей в Москву.
Чебутыкин и Тузенбах смеются...
Начинается действие весной, заканчивается осенью...
Вот бы каким-то образом в весну вписать начало осени.
Начало конца.
Солнце. Утро. Красиво сервирован стол для завтрака. Именины младшей, Ирины.
А в четвертом, последнем акте на этом столе холм опавших листьев.
Вокруг сидят сестры в черном.
Траур по их жизни...
Пускай слетают и кружатся листья с самого начала, с весны.
С надежды.
— Брат Андрей будет профессором!
И закружились осенние листья...
— В Москву, в Москву!
И листья, листья...
Такая вот мерлехлюндия.
Будапешт.
Театр «Виг».
1972 год.

ВИШНЕВЫЙ САД

Сад. Лес. Парк.
Писанные холсты для сцены XIX века.
Бутафорские деревья с тысячами привязанных листьев.
В театре XX века сад часто изображают светом.
Кружевом бликов...

Сад деревьев.
А если одно? Одно дерево.
Что я знаю?
Древо жизни.
Древо познания добра и зла.
Вот еще: генеалогическое.
Древо рода. Семьи.
Пожалуй, ближе всего.
Корни. Ствол. Крона.
Ствол — сад.
Крона — усадьба.

Когда хозяева надолго покидают дом, укрывают, зачехляют мебель, картины, люстры белым полотном.

Вполне белое цветение...

Лев Толстой, знакомя гостей с Ясной Поляной, показывал на крону дерева, растущего на месте дома его детства: «Вон там стоял диван, на котором я родился...»

*Будапешт.
Театр «Виг».
1974 год.*

ИВАНОВ

Возможность осуществить давнюю рифму. Когда-то поздней осенью в Павловске, что под Ленинградом, «нагулял» идею: пространство парка спрессовать с фасадом усадьбы в одну плоскость.

Смоктуновский завел бороду.

Очень годится.

Кажется, в пьесе нет движения.

Герой разрушен с самого начала.

Депрессия — болезнь XX века.

Жалкие попытки спастись.

Обязательно: мотивы Симона и Дмитриева должны проступить.

В графику ветвей — маленькие фотографии в рамочках: Качалов, Леонидов, Лужский.

Чехов.

Станиславский.

И Артема — Фирса.

И Книппер с Немировичем.

И Симова с Дмитриевым

Из зала их не разглядят.

А актеры пусть чувствуют себя в их окружении.

На удачу!

Ну, ни пуха!

Москва, МХАТ.

1976 год

ЖАЛОБНАЯ КНИГА

Замечательную идею родил наш режиссер Ефим Кучер.

Поставить чеховскую «Жалобную книгу» на малой сцене.

Наше новое пространство, пристроенное благодаря усилиям директора Дупака, дарит многообещающее будущее...

Иметь зал, где можно ставить спектакль с натуральной фактурой и не разбирать «установку» целый сезон — мечта. Мечта натуралиста.

Земля. Вода. Песок.

«Жалобная книга» очень хороша для этого.

Маленькая железнодорожная станция.

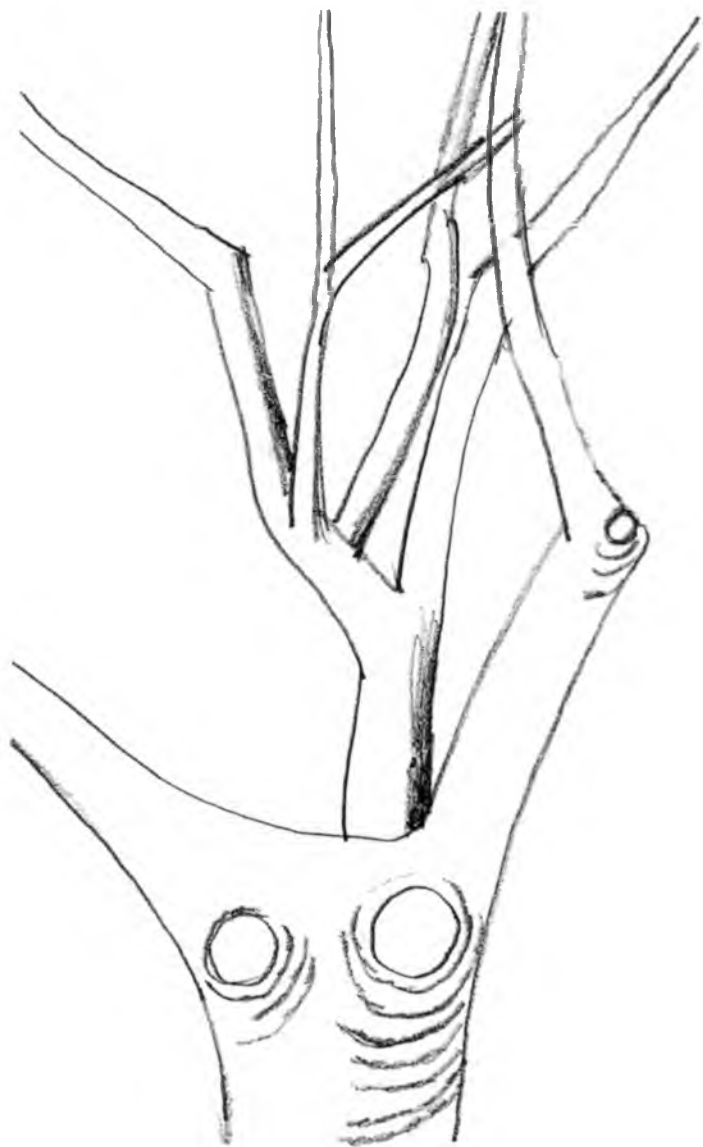
Люди в ожидании поезда.

(Мы так и шутили — в ожидании Годо).

И, что больше всего меня привлекало, возможность поставить любимый рассказ «Злоумышленник».

Он и подсказал декорацию.

В длинный прямоугольник «зала ожидания» уложили шпалы и смонтировали рельсы специально приехавшие путевые рабочие.



По всем правилам железной дороги, костылями.
В центре свинтили стык рельс.
Расставили чемоданы, узлы, коробки, сундуки.
Футляр контрабаса.
На них будут сидеть зрители.
И все засыпали щебенкой.
Железная дорога.
Возможно рядом — имение Раневской.
И уже вырубил вишневый сад.
И на его месте Лопухин настроил дачи...
Стены исписали текстами из «жалобной» и записных книжек Чехова.

И самое, самое, что восхищало (по крайней мере, меня), когда мужичонка отвинчивал гайку.

— Для чего же тебе понадобилась эта гайка? — гремит на весь зал голос следователя.

— Гайка-то? Мы из гаек грузила делаем...

— Кто это — мы?

— Мы, народ... Климовские мужики то есть...
Уж сколько лет всей деревней гайки отвинчиваем...
Ежели бы я рельсу унес... Мы ведь не все отвинчиваем... Оставляем. Не без ума делаем...

Еще меня восхищала семафор начала века.

Красивое инженерное творение.

Особенно привлекала скользящая вверх и вниз шторка с двумя кружками.

Красным и зеленым.

Эта шторка так похожа на пенсне...

Москва.

Театр на Таганке.

1977 год.

ПЛАТОНОВ

Жарким летом сельская школа закрыта.

В Мелихове есть такая, построенная на средства Чехова.

Вот класс.

Скорей — учительская.
Полный беспорядок.
На старом кожаном диване, закрыв себя класс-
ной доской, спит учитель.
На доске мелом: «Не будить! Платонов».
Вокруг — наглядные пособия.
Гравюры птиц, зверей, молчаливых рыб.
Увеличенные. Прекрасные. Из энциклопедии
Брэма.

Львы.
Орлы и куропатки.
Рогатые олени.
Гуси.
Пауки.
И майские жуки.
Налим.
Павлин.
И — чайка...

*Будапешт.
Театр «Виг».
1981 год.*

ЧАЙКА

Дачный театр.
Занавес.
Сейчас, по-моему, только и сохранился занавес
в театре Треплева. Современный театр давно уже об-
ходится без него. Пока.
Вот писателю Тригорину удастся пейзаж.
А как быть мне?
Каким образом изобразить на сцене пейзаж?
Живую природу?
Вот озеро.
Чаще всего его рисовали.
С лунной дорожкой.
Живопись на холсте.
Бывает, отсутствует вовсе.

Вода — часть природы, одна из главных ее составных...

В усадьбе Мелихово, где Антон Павлович сочинил «Чайку», меня поразило не озеро, а скорей его величина.

Маленькое искусственное озеро по размер сцены. Вот тогда все и сошлось.

Когда-то увиденный, вмерзший в лед питерской речки Фонтанки рябой петух. Непостижимо, каким образом он там оказался. И замерз, пытаясь взлететь.

Спастись...

Итак, решено.

Вода!

Часть полуразрушенной усадебной постройки, перешагнув озеро, образует архитектурный портал.

Это — «зеркало сцены».

Вода — тоже зеркало

В воде отражаются персонажи.

Вода, зеркало, отражения...

Любимые метафоры литературы и искусства...

Об этом в «Чайке» — пуда на три.

Подвешу к порталу цирковую трапецию (похоже на качели в парке).

Чайка — птица водяная.

И будет Нина летать на этой трапеции над самой водой. (Явный режиссерский дар Треплева, а Треплева играл молодой Мейерхольд.)

А если бросить в воду сухой лед?

Или какую-нибудь химию (узнать)?

Хорошо, если бы озеро закипело, задымилось паром.

Вот и метафизика.

И дьявол.

Без него никак нельзя.

Чем еще замечательна вода?

Когда Нина читает: «Люди, львы, орлы и...», где-то с боку пристроить Треплева со страницами текста.

Как суфлера.

Ведь Треплев не режиссер, а писатель.

И говоря о новых формах, он имеет в виду литературу, а не театр...

А взорвавшись, Треплев прервет спектакль и, убегая, швырнет пьесу в воду.

Страницы расплывутся по всему озеру.

А Дорну хорошо бы тросточкой выловить один листок: «...мне пьеса понравилась. В ней что-то есть».

И со странички текста стечет каплями вода. Стекут строчки...

И смыслы сольются.

Аркадина: «Вчера один приезжий спрашивал на кухне, какой ты национальности».

Чехов дружил с Исааком Левитаном.

Левитан подстрелил чайку...

Уж не отец ли Треплева Левитан?

А что?

Смешно.

«Чайка» ведь комедия.

Четвертый акт.

Осень.

Холодно. Холодно. Холодно.

Вода в озере «встала».

Тонкий лед.

Белая простыня занавеса как-то неуклюже замерзла.

Как зимой стирание белья.

Я часто помогал матери снимать скульптуры белья. Очень хорошо помню: «Не сгибай, сломается».

Как бы за антракт (20—30 минут) заморозить воду?

В Будапеште, может быть, это удастся сделать?

Очень представляю поверхность льда.

И хорошо бы для рифмы — хрустальную люстру.

А еще — половину люстры «раздеть» и хрусталики развесить по веткам...

ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

Увы. Заморозить озеро за двадцать-тридцать минут не удалось. Не удавалось и за час. Такой установки в Венгрии нет. Или она слишком дорогая?

Но это уже не имело значения.

Вот что придумал Иштван Хорваи, замечательный мой режиссер: в антракте воду откачать. И показал мне место в пьесе: «Вот видишь, Треплеву приснилось, что озеро высохло или утекло в землю. Это сон. Сновидение. Таким образом, сон материализовался...»

Мне осталось на черную резину дна бассейна уложить оргстекло, что вышло очень даже похоже на лед.

Свою последнюю сцену Нина и Треплев сыграли в центре замерзшего озера...

ЕСЛИ БЫ ДА КАБЫ...

В «Чайке» в самом конце стреляется Треплев.

В «Трех сестрах» в конце пьесы на дуэли Соленый убивает Тузенбаха.

Иванов стреляется на своей свадьбе в конце спектакля.

Аплодисменты.

Актеры кланяются.

Только что застрелился Костя Треплев. Мы ахнули.

Как же так! Зачем?

А он выходит на поклоны целехонький и довольный, что аплодируют, что пьеса кончилась.

Вот если бы уговорить артиста, играющего Треплева, не выходить на аплодисменты...

Ради общего дела.

В другом спектакле ему воздастся.

Все условно!

А искусство — в большей мере.

И все же.

Если бы в конце только что оконченного представления не вышел на поклонны Тузенбах...

Мы бы покидали театр с чувством потери человека, которого успели полюбить за один только вечер.

Как жаль, как жаль Иванова...

*Будапешт.
Театр «Виг».
1982 год.*

ПАЛАТА № 6

Всякий раз, «приступая» к Чехову, я отправлялся бродить в парк городской усадьбы, что на Яузской улице, в двух шагах от моего дома.

Усадьба эта в старой Москве была известна как дом Баташова. Построена в начале XIX века в стиле раннего классицизма архитекторами Казаковым и Кисельниковым.

Входя в калитку кованых ворот изящного геометрического рисунка, я проникался духом прошлой эпохи.

Мне нравилось разглядывать этот трехэтажный дворец.

Соразмерность его пропорций.

Профили и ритмы карнизов.

Оконные проемы, колонны, балюстраду и итальянскую лоджию со стороны Яузы.

Но особенно нравились два флигеля по краям усадебной ограды.

В серые осенние дни решетка ограды чем-то напоминала петербургскую, Летнего сада. И оголенные деревья, переплетаясь, чернели на золотистой охре усадебных стен...

Вот и в этот раз мне улыбнулся случай.

Занимаясь «Палатой», я отправился погулять по

«своей» усадьбе, тем более что в ней размещена больница и довольно давно, с середины XIX века. Больница и по сей день. Ее номер — 23. А моя палата — номер 6.

Так вот, на заднем дворе больничной территории, у стены с отвалившейся штукатуркой, белели старые чугунные ванны с черными язвами на эмали.

В чеховском рассказе в ваннах хранили картошку...

А вот сейчас их просто выбросили...

Что говорить, пейзаж был уныл.

Казалось, «богоугодное заведение» мало в чем изменилось за сто лет.

Пожалуй, если к этим ваннам добавить кучу полосатых матрацев с ржавыми заплатами мочи и торчащей ватой...

Издранные халаты...

И сторожа Никиту...

В казенном языке бухгалтерии есть термин — «списать».

Все, что выбрасывают на помойку, воруют или теряют — списывают с учета.

Списанные ванны.

Списанные матрацы.

Списанные люди...

Хельсинки.

Театр «Лила».

1988 год.

ЕЩЕ «ЧАЙКА»

Десять лет спустя после будапештской «Чайки», мне выпало сделать «Чайку» на Таганке. На нашей новой, еще мною не совсем обжитой, сцене.

Любимов находился «там».

В театре на Таганке — уныние.

Актеры маялись от безделья.

Днем, в самое репетиционное время, в обоих залах пусто, тихо и темно...

В каждом из них горит по одной дежурной лампочке.

Не выдержал Леня Филатов и позвал Сергея Соловьева.

Что-нибудь поставить.

Соловьев выбрал «Чайку».

Глаголин связался с Иерусалимом, и Ю.П. с большой, очень большой неохотой согласился: вот уж нейдет.

Пусть Соловьев.

Пусть «Чайка».

И обозвал нас чайниками.

Я встретился с Соловьевым.

— Старик! Никаких концепций. Поп-арт. Эклектика. Ты «Смерть в Венеции» видел? Висконти, Малер — это настроение. Стелится по земле туман... белые платья... Давай, сделаем озеро! Я был на вашей новой сцене. Это будет обворожительно! Зальем сцену водой. Тригорин в лодке с удочкой. И никаких концепций! Я покажу тебе свой последний фильм... Эклектика. Озеро. Купальня. Туман. Мне в Америке подарили книгу: Россия начала века в фотографиях. Не знаешь? Я принесу. Ты художника Дельво знаешь? У него потрясающие картины. Ночные вокзалы. Фантастическое пространство. Удивительный художник. Я принесу. Посмотри Дюфи... У воды зажжем много свечей. Перед театром Треплева, как рампу. А у Аркадиной, ревниво бегающей вокруг озера, загорится низ платья. Ты «Смерть в Венеции» знаешь? Висконти, Малер... Ах, да, я уже спрашивал. Встретимся завтра.

Я был ошеломлен страстным монологом режиссера.

И как чувственно...

Все, о чем он говорил, мне ужасно нравилось.

Правда, само по себе.

Нравился и его фильм, такой стильный, художественный, истинно художественный — «Станционный смотритель» по Пушкину.

Я зашел в полутемный зал новой сцены и сел в кресло партера...

Все, что в искусстве нравилось Соловьеву, нравилось и мне.

И Висконти, и музыка Малера, и сюжеты Дельво...

А что осталось от монолога режиссера?

Загоревшийся подол у Аркадиной.

Это очень мне понравилось.

Очень...

Соловьев просит воду.

Он кинематографист, видит и чувствует фактуру.

Но воду я делать не буду.

Уже десять лет назад залил водой будапештский театр «Виг».

И свечи вокруг озера зажигал...

Смотрел и смотрел на кирпичную стену.

На несуразное, ускользящее пространство сцены. Не концентрирующее, а убегающее, рассыпающееся.

В «Годунове» кирпичная стена с закрытыми ставнями окон играла своей новизной и невинностью.

За прошедшие несколько лет ее, конечно же, «поиспользовали».

Ну, да попробую...

Интересно, что бы придумал Треплев в этой «окружающей среде»?

А что если стене «сыграть» озеро?

Такое волшебное, такое озеро???

Раскрою все оконные проемы.

Пусть чернеют пустыми глазницами, как череп Йорика.

Чуть разрушу в центре.

Груда ломаных кирпичей.

На них и усядется «чайка».

Птицы выбирают такие холмики...

На следующий день Соловьев принес американскую книгу с бородой белых закладок.

— Вот смотрите, замечательная купальня.

И все другие фотографии — тоже про речку и воду, и купальные костюмы.

— Какие лица! Божественные персонажи. И белые платья. А «Смерть в Венеции» вы...

Я попросил «для подумать» тайм-аут.

И сделал черновой макет.

Стена смотрелась развалиной.

Такой Сталинградский «дом Павлова».

Это как-то перекликалось с настоящим нашего театра.

Кое-как укротил пространство.

Собрал его деревянными мостками, переходящими в крутую, уходящую в кособокий эркер, лестницу. И навесил над ними льняные, в полоску, маркизы (маркизы должны понравиться Соловьеву).

И как-то все образовалось.

Дом-озеро мне нравился все больше и больше.

Роль занавеса в театре Треплева я поручил небольшому французскому гобелену XIII века, прицепив его на штанкет перед холмиком кирпичей.

Так проветривают ковры.

Соловьев посмотрел.

— Очень, очень интересно. Но... это история вашего театра, а я хочу свою историю. Воду, камыши и лягушек...

Я посоветовал ему пригласить своих кинохудожников.

Он обрадовался, и мы расстались.

На следующий день в Москве объявили ГКЧП.

Москва.

Театр на Таганке.

Август 1991.

ЧАЙКА

В Греции все есть.
А вот и не все! В ту пору дра-
матические театры Афин забыли
про Чехова ...

Х.С. Дымова

Катя Дандулаки, хозяйка своего театрального дела, все никак не могла понять, каким образом вместо «Трех сестер», которые она предложила поставить в ее частном театре, Любимов уговорил ее на «Чайку».

На афише будет набрано: «Чайка».

А играть Нину Заречную ей поздновато...

Значит — Аркадина... Вторая роль...

Катя терзалась.

Я успокаивал ее, как мог: что-нибудь придумаем.

Что делает Аркадина, прима, играющая в антрепризе только главные роли, в своих паузах в примерной комнате?

Сидит перед зеркалом.

Перед собой.

Работает над своим лицом, кистями рук, прической.

Вернее, над тремя своими лицами, шестью кистями рук: у артистов чаще всего тройное зеркало.

А что, если, действительно, не огорчать хозяйку театра?

Установить на сцене (кстати, небольшой) ее гримировальный столик с тройным зеркалом. И пусть сидит за ним весь спектакль...

На Востоке до буддизма поклонялись магии зеркала.

В Японии синтоизм дожил до наших дней.

В токийском *Saison theatre* в комнате для актеров

у выхода на сцену висит икона: такой прямоугольник с алтарем, где вместо лика круглое зеркало...

Зеркало — символ солнца...

Зеркало — озеро?

Говорят же — зеркальная поверхность озера...

Зеркало сделать побольше.

Под ним установить стеклянные сосуды, емкости с зеленоватой водой и букетами озерных растений. Кувшинки, лилии и т.д...

Озеро-вода, озеро-дом у меня позади. Дважды в одно и то же озеро...

В этот раз, пожалуй, зеркало — озеро!

Волшебное зеркало...

Волшебное озеро...

По форме можно сделать зеркало, как озеро, круглым. А можно в стиле *liberti* начала XX века.

В зеркале Аркадиной отразится и Заречная.

Услышит аплодисменты.

Чужие, Аркадиной...

А мечтает об успехе своем...

Закрываясь, крайние створки зеркала закроют его центральную часть.

Четвертый акт.

Осень.

Аркадина долго отсутствовала.

Зеркало закрыто.

Створки прижаты книгами, журналами, рукописями. Здесь Треплев прилачился сочинять свою прозу.

Последнее свидание с Заречной.

Нина:

— Теперь я не та... Я уже настоящая актриса. Я играю с наслаждением...

(И пусть раскроет створки зеркала.

На пол полетят книги, журналы.

Слетят и Костины страницы.)

— ... с восторгом, пьянею на сцене.

Треплев, печально глядя на рассыпанную рукопись:

— Вы нашли свою дорогу. Вы знаете, куда... а я все еще... Я не верую и не знаю...

Возможно, в финале после слов Дорна: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился» в зеркале отразится лик живого Треплева. Есть такая амальгама, если осветить ее за зеркальной поверхностью, она становится прозрачной.

Как вода Волшебного озера...

Афины.

Театр Дионисия.

1993 год.

ВИШНЕВЫЙ САД

Через год.

Там же.

У Кати Дандулаки (она поверила Чехову и Любимову) в театре Дионисия.

Небольшой театр. Вернее — первый этаж жилого дома в центре Афин.

В черном зале четырнадцать черных колонн.

А был прежде классический перестиль с шестнадцатью колоннами и, видимо, украшал когда-то атриум с бассейном в центре. Затем двор перекрыли, две колонны срезали ради подмостков сцены.

Итак, «Вишневый сад».

А, что там думать?

Четырнадцать колонн, добавить к ним еще две, когда-то убранные.

Это же стволы деревьев.

Целая роща.

Сад.

Остается только побелить основания колонн, как белят деревья фруктовых садов.

Побелить в рост Епиходова.

И одеть всех персонажей можно так же: верх черный, низ белый.

Только один-единственный старый слуга Фирс носит битый молью фрак цвета вяленой вишни. «В прежнее время вишню сушили, мочили, мариновали. Варенье варили...»

К слову, и кресла в партере обиты вишневым бархатом...

Вот еще загадочный тип — Прохожий во втором акте.

Кто он?

Стрелер в своем гениальном «Вишневом саде» придумал: выходит некто в старой шинельке и на чистейшем русском языке (язык, на котором написана пьеса): «Позвольте вас спросить...»

В зале миланского Piccolo — шок.

От неожиданности.

Кажется, в каком-то рассказе Чехова один музыкант решил искупаться, а когда вышел из воды, обнаружил, что одежду его украли.

Вот бы выпустить такого голого мужика.

Прикрываясь мокрыми водорослями, он спросит у господ, как пройти к станции...

В финале Фирс в белой ночной рубаше. Обнаружив, что его забыли, подойдет к дереву-колонне и исчезнет в нем — в ней...

Эту веселую пьесу сыграли в первый раз в январе 1904 года.

Через пять месяцев автор умер.

Строй шестнадцати черно-белых колонн.

Ich sterbe — последние слова Чехова.

Афины.

Театр Дионисия.

1995 год.

ДЯДЯ ВАНЯ

Что значит «сцены из деревенской жизни»?

Кто автор формулы, что театр это, всего-навсего, — артист на коврике?

Приписывают Немировичу, кстати, ценителю чеховской драматургии. Сам-то он ковриком не обходился, приглашал Дмитриева.

А что если «коврик» — это квадрат настила на сцене из досок лиственницы янтарного цвета в черной пустоте?

И навощенный воском?

И в центре Иван Петрович Войницкий с букетом свежих, еще мокрых после грозы, белых роз...

А в антракте работник, подогнув штанины, босой, со щеткой на ноге вернет настилу утраченный блеск...

И обязательно запах скошенной травы...

Кому посчастливилось лежать на лугу после сенокоса и смотреть на высокое, высокое голубое небо...

С белыми облаками...

Когда-то я попытался материализовать на сцене мандельштамовскую строчку «наволочки облаков».

Как бы так опустить облако и укутать им оставшихся на сцене артистов...

Все пьесы Чехова — в усадьбах. Только «Дядя Ваня» «из деревенской жизни»...

Что означает: «сцены из деревенской жизни»?..

Что?

И, главное, как это выразить?

Санкт-Петербург.

МДТ.

2002 год.

И ЕЩЕ «ВИШНЕВЫЙ САД»

В Камергерском переулке. Ну, знаете!

На сцене, где сто лет назад, в январе 1904 года состоялось первое представление последней пьесы Чехова.

Последний год жизни писателя...

100 лет со дня смерти...

«Гаев: ...Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там высечены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А?»

Таким образом, и у «многоуважаемого шкафа» юбилей — два по 100!

А сам-то театр, построенный для Станиславского и Немировича-Данченко в 1902 году промышленником Морозовым и архитектором Шехтелем, «существование которого, вот уже более 100 лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости»...

Можно ли сегодня от этих «100» отмахнуться?

Можно. Конечно же, можно.

Но я вряд ли сумею.

Вот и думаю...

В сотый раз изображать детскую комнату в имении Раневской?

Сто, если не больше, окон выходили в вишневые сады во всем мире. И так же сотни веток в белых цветочках заглядывали в окна усадеб...

Первая идея отличная — отказаться.

Вторая — попытаться.

Попытка не пытка. И еще — «Бог любит троицу», два «Сада» я уже «посадил».

А в этот раз «Сад» с подтекстом. Или, как говорят французы, «l'homage!» (в честь).

Павильоны чеховских спектаклей на этой сцене Симова и Дмитриева превзойти трудно.

Вернее, невозможно...
Нам досталась пустота.

Но зато какая!

Пол сцены так же вращается, как и сто лет назад.

Занавес цвета сухой травы с двумя чайками в центре, так же раздвигается, как и на первом представлении «Сада».

Это уже богатство!

А что, если «это» и есть родовой дом Раневской, куда она возвращается из сиреневого далека, из Парижа... А затем навсегда покидает?..

Вот два важных для меня персонажа — старик Фирс и Прохожий.

Когда-то мой Фирс, единственный из всех черно-белых протагонистов, был одет в цветное. Старая, битая молью ливрея была вишневая. Цвета подгнившей вишни.

На этот раз хорошо бы его «окупнуть» в цвет занавеса, чтобы слился с ним. Фирс — слуга, лакей. Незаметен, но всегда есть. И служит...

А Прохожий?

А Прохожий может исполнить, кроме той цели, ради которой он появляется в сюжете пьесы, еще одну роль — явить в своем облике грядущее, о котором вряд ли догадывался фантазер Петя Трофимов.

Эдакий пожилой матросик в коротком бушлате и босой. За спиной котомка и ботинки. Навестил в деревне родственников и заблудился...

На бескозырке что-то не потемкинское и не аврорское. Вполне достаточно, что «братишка»...

*Москва.
МХАТ имени Чехова.
2004 год.*

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ

Я медленно от кручи круговой
Пошел нагорьем, и земля дышала
Со всех сторон цветами и травой.

Песнь XXVIII

Прошли смиренных четверо потом...

Песнь XXIX

Данте Алигьери

«Божественная комедия»

Четыре паломника с рюкзаками за спиной, по всей вероятности, никогда больше не будут вслушиваться в голос вокзального диктора: «Поезд до станции Малая Вишера¹ отходит от платформы...»

Малую Вишеру открыл Эдик Кочергин.

Точнее, километрах в пяти от ее железнодорожной станции — поляну на склоне, у края леса.

И нарек это лоно природы Раем.

Открыл в молодые годы, пешком путешествуя по Средней России, когда в одиночку, а когда и вдвоем со своим другом Мишей Николаевым.

Собственно, они-то и позвали нас, Володю Макушенко и меня, чтобы показать свой чертог земной, где они нашли блаженство Рая.

Кто же не мечтает о Рае?

И о Блаженстве?

Кочергин ни в чем не преувеличил.

По всем приметам — Рай.

Сходилось все, что о нем веками писали люди, там не побывавшие.

И зеркало реки.

И Храмовая гора.

И Эдемские куши у ее подножья, откуда струится ключевая, хрустальной чистоты, вода.

¹ Железнодорожный узел на пути из Ленинграда в Москву.



Эдуард Кочергин

И пенье птиц.

И огонь...

Право разводить костер предоставлялось Кочергину.

Во всем, что касалось костерования, Эдику не было равных.

Начинал он с рытья углубления в земле. Чаще всего отыскивал следы очага прошлых лет.

Особым образом на дне квадратной воронки укладывал нарубленные ветки определенной длины и толщины.

И если кому-либо захотелось подкинуть какой-нибудь сучек, Эдик мгновенно превращался в Эдуарда Степановича, и нам приятно было слушать все то, что знают монтировщики его декораций на многих сценах.

Огонь костра — Эдикина любовь и страсть.

Он разводил огонь.

Он управлял огнем.

Он ревновал, если кто-то ранним утром зажигал костер, не дождавшись, когда он проснется...

Казалось, он только и ждет, когда понадобится костер...

Особой гордостью Кочергина было умение разжигать огонь в дождь.

В день первый, пока Кочергин ворожил над очагом, мы «побрили лужайку» (Набоков) и, устелив ее травой с полевыми цветами, воздвигли на этой «перине» свои шатры.

Весело вспыхивал первый костер, обещая нам двенадцать праздных дней.

К райским наслаждениям относились и яства.

Мише Николаеву доверялась кухня. Поварское ремесло он любил, и в этом мы убеждались ежедневно.

Кроме кулинарных способностей, важнейшими из Мишиных достоинств были доброта и спокойствие, терпимость и надежность. Что, в конечном счете, обеспечивало отсутствие малейших конфликтов. А ведь все мы прибывали в ковчег с разболтанными нервами.

Володе Макушенко не сиделось и не лежалось.

Он обожал топор.

И не выпускал его из рук.

Все время что-то строил и обустроивал.

Рубил топливо для костра.

И ловко орудуя этим универсальным инструментом, мастерил обеденный стол — по традиции и для этикета.

Затем вырубал ступени в нашем холме — для удобного спуска к ручью. Заваливал ствол сухого дерева, чтобы построить мост над ним.

Еще часто надолго отлучался в лес, и тогда к ужину подавалась грибная поджарка.

Что касается меня, то я либо предавался лени, либо ранним утром с удочкой искал удачу у реки.

Все огорчения, накопившиеся за год, уплывали вместе со стелящимся над водой туманом.

Я забывал обо всем на свете, кроме покачивающегося красного перышка...

Кстати, совсем недалеко от нас — Ильмень-озеро, в которое впадает река Ловать. Так вот, вниз по ее течению я с друзьями на байдарках спускался до самого озера. В давней моей киевской жизни.

В этих краях июль был теплым и сухим. Прохладная лесная тень ложилась на поляну.

Не умолкали птицы.

Бла-го-дать.

К наслаждению относилось еще и чтение книг — великих и опальных — не у нас изданных.

Нам было по душе отсутствие всевозможных групповых установлений.

Мы были вместе и каждый сам по себе — отдельно.

И все же наивысшим удовольствием, Блаженством Рая, итогом дня был Костер Вечерний.

Им также управлял Кочергин.

Но вечерами Эдик был щедр и великодушен, и делился с нами правом поддерживать огонь, подбрасывая сучки, шишки, ветки, щепки...

К вечернему костру полагалась церемония: чай с дымком и мятной травой, с курением кальяна и тихим... ну, скажем, беседой.

Тогда дымили мы все.

Эдик с Мишей оставались верными «Беломорканалу». А мы с Володей пижонили припасенным для райских дней дефицитом — сигаретами фабрики «Филипп Моррис».

А когда опускалась ночь, и угасал огонь в костре, и птиц заменяли сверчки, мы упаковывали себя в спальные мешки, завязывались и застегивались почти до подбородка, превращаясь в погребальный кокон.

Над нами небосвод из черного бархата, усеянный миллиардами мерцающих алмазов...

Постойте!

Не такое ли небо обещала чеховская Соня плачущему дяде Ване в другой жизни?

В жизни райской.

К слову о Чехове.

Он как-то записал, что театр — сыпь, дурная болезнь народов.

И четверо зараженных грешников устремлялись в свой Рай зализывать душевные раны.

Давно уже нет Ленинграда.

Но, бывает, утром, приезжая в Петербург, я слы-

шу, как под куполом вокзального перрона гремит, и кажется все тот же, голос диктора про поезд до станции Малая Вишера.

Малая Вишера...

И слышу я далекое потрескивание костра...

ОТ БОРГО ЛА КРОЧЕ, 63 ДО СОЛЬФЕРИНО, 15 И — ОБРАТНО...

ПОВТОРЯЕМОСТЬ

Утро.

Варю свой ежедневный овес.

На расстоянии вытянутой руки — вертикаль готического окна церкви Санта Амброджо. Стекла не мыли лет сто.

В ноздрях каменной стены церкви, как в номерах отеля, живут голуби.

Фотокамера лежит рядом с плитой.

Я жду.

Жду уже дней двадцать.

Когда в каждом квадратике окажется птица, тогда я нажму затвор аппарата.

Ежедневно слушаю, как старик Тосканини репетирует с оркестром «Травиату». Такой диск я отыскал в домашней коллекции.

Мне нравится, как раз за разом великий маэстро повторяет одну и ту же музыкальную фразу..

С особым удовольствием я каждый день повторяю один и тот же путь из дома на виа Борго ла Кроче, где живу, до улицы Сольферино, где работаю.

Сначала иду по виа Пьетрапиане.

Затем небольшая пьяцца Салвемини, от которой улицы разбегаются.

Передо мной выбор.

До Сольферино можно добраться более корот-

кой дорогой, если идти по Борго Дели Альбици, по Корсо и через пьядца делла Република...

Но я предпочитаю виа Дель Ориоло.

В расщелине этой узкой улицы сразу же нависает купол Брунеллески. Но эта улочка кривая, и пока ты двигаешься, купол из поля зрения уплывает вправо, и в самом конце тенистых домов во всю свою высоту возникает, точно вписываясь в вертикальный просвет, освещенный утренним солнцем полосатый мрамор главной флорентийской колокольни.

Мне только нужно решить, справа обойти собор Санта Марии дель Фьоре или слева, мимо звонницы Джотто.

Если утром обойду слева, то, возвращаясь домой, пройду по другой стороне.

Затем подряд две улицы: виа Черретани и виа Де Панцани. Самый трудный отрезок пути. Утром по узкому тротуару, отгороженному металлическими поручнями, навстречу плывет поток туристов со стороны городского вокзала к пьядца Дель Дуомо и Баптистерии. Таким образом, идешь против течения. Приходится буквально протискиваться. И вечером, когда возвращаешься, тоже — против течения: толпы подростков движутся к вокзальной площади.

По левой стороне — Санта Мария Новелла. Если есть запас времени, огибаю и эту церковь.

Пересекаю вокзальную площадь, а затем и виа Делла Скала.

В первые дни мне казалось, что улица названа в честь великого театра.

Ничего общего. Вернее, общее — всего лишь лестница (La Scala). На этом месте в XVII веке находился монастырь, примыкавший к церкви Санта Марии Новелла с красивой винтовой лестницей.

И все же мой театр уже недалеко.

Высокая стена закрывает сад. Надо мной — фиолетовые глицинии на узкой улице Орти Оричеллари.

Перехожу широкую Прато. И — по виа Гарибальди. Кстати, на этой улице в отеле Англо Американ проживал Лев Николаевич Толстой с Софьей Андреевной.

А вот и Сольферино. Тихая, сонная улица.

Здесь — артистический вход в театр Комунале.

Что это оперный театр — слышно далеко. Из открытого окна на третьем этаже баритон Жермон просит сопрано Виолету оставить его сына.

Причем просит уже почти сто пятьдесят лет...

ДОЖДЬ

Дождь начался на полпути.

Шел я в свой дом на Борго ла Кроче.

Такой весенний флорентийский дождик.

Да так разошелся, что все идущие в миг укрылись под зонтами. И все — цветными.

Такой красивый букет.

Обычно в дождь быстро возникают уличные продавцы дешевых зонтов. В этот раз — ни одного.

Укрыться, переждать мне в голову не пришло. Я ускорил шаги.

Вдруг вижу — у каменной стены стоит закрытый темный зонтик.

По инерции прошел мимо шагов пять.

Остановился.

Оглянулся.

У стены церкви Санта Марии Маджори оставлен кем-то зонтик...

Вернулся.

Смушало, что он не валялся, как обычно бросают сломанные ветром зонты.

А что, если оставлен он мне?

Взял. Раскрыл. И — зашагал.

Отличный зонт. Из дорогих. Правда, одна спица выскочила из петли. Но все же я укрыт, спасен.

И замедлил ход.

Какие чудеса!

Кто же оставил зонтик?

Явно — оставил. Даже если зонты ломаются в дороге, не берут же с собой запасные?

А если кто-то и укрылся от дождя в церкви, взял бы зонтик с собой...

Скорей всего, войдя в церковь, этот кто-то сломанный зонт аккуратно прислонил к стене для путника, такого, как я.

Я его легко починил и привез в Москву.

На память.

Зонтик от Санта Марии Маджори...

СУМБУР

В третий раз (за тридцать лет) строю декорации дома купцов Измайловых для оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», известной вместе с прилипшей к ней газетной статьей «Сумбур вместо музыки».

Оперу ставят довольно-таки далеко от города Мценска — в Италии.

В ангаре, арендованном театром для репетиций, как-то не заладился эпизод четвертой картины, где Катерина Львовна кормит своего тестя Бориса Тимофеевича грибами, в которые подсыпала крысиный яд.

Эпизод повторяли и повторяли.

Грибы выносили, уносили и выносили вновь.

Вот тут-то и пронзил меня сумбур: не здесь ли кроется причина гнева Сталина на эту оперу?

В музыке ли дело?

Да и так ли уж разбирался Сталин в этой самой музыке?

А вот в чем он отлично разбирался, так это в грибах. Съедобных и особенно в несъедобных.

Так или иначе, мой сумбуризм развивался дальше. Вероятно, произошло совпадение. Январским утром Нового 1936 года, в Кремле, в своем кабинете, Сталин слушал секретный доклад шефа НКВД Генриха Ягоды о «специальном методе», разработанном в лабораториях его ведомства, «устранения неугодных лиц». А вечером того же дня поехал в филиал Большого театра послушать новую советскую оперу, с успехом шедшую уже два года в Ленинграде и в Москве.

Правительственные ложи в театрах Москвы располагались рядом со сценой. И Сталин довольно близко увидел, как героиня оперы запросто убирает со своего пути злобного тестя. Точно по «рецепту Ягоды»: отравленными грибами.

И это происходит открыто, в самом главном театре страны.

Видимо, там-то, в своей ложе, Сталин и потерял самообладание...

Его, отправлявшего на тот свет тысячи людей, самого охватил ужас, и страх от одной только мысли, что и ему (так любившему пышные застолья) могут подсыпать крысину отраву.

Кто-то ответить должен?

Очерк Лескова, скорее всего, он не читал. Да и что взять-то с Лескова?

И вся его ярость обрушилась на Дмитрия Дмитриевича.

Опероведы быстро исполнили заказ, и главный орган ЦК ВКП(б) газета «Правда» опубликовала анонимный разгром оперы: «Сумбур вместо музыки».

Так что же было-то вместо музыки?

«Ох уж эти мне грибки», — пел на репетиции бас-американец, исполнитель роли священника.

Скорей всего, отравленные лисички, опята или грузди явились главной причиной гнусной статьи в «Правде» и запрета оперы.

Мой сумбур прервался.

Репетиция закончилась. Объявили паузу.

Все разошлись.

Мы обедали втроем.

Двое заказали понравившийся вчера ризотто кон фунги (рис с грибами), а я «передумал» и предпочел верные спагетти...

VIVA ITALIA!

Сегодня Страстная суббота.

Театр закрыт на два праздничных дня.

Солнце пробивает занавески на окне.

На огромном экране телевизора — фильм о Христе и Голгофе. По размаху и количеству людей в кадре — похож на голливудский.

Крупным планом умирающий на кресте Христос.

Музыкальное крещендо

И вдруг внизу экрана справа налево движется строка: «Roma — Milan 1:1».

Это невероятно!

Где я нахожусь?

В главной стране христианского мира и всех католиков.

Куда смотрит Ватикан?

Святые дни Пасхи...

А между тем на экранном небе в красивых облаках воскресает Иисус Христос.

Народ торжественно поет: «Аллилуйя, Аллилуйя!»

И опять так же справа налево движется строка...

Какой я осел!

Чему удивляюсь?

Нет, нет, скорей восхищаюсь.

Что Христос воскрес, итальянцы знают уже две тысячи лет.

А что Парма обыграла Неаполь со счетом 2:1 должны узнать сейчас же.

Хотя и Страстная суббота.

КАРТОШКА

Три четверти окна закрыл каштан, усыпанный белыми цветами. Ничего удивительного, в начале мая каштаны всегда цветут.

А удивляюсь я лишь тому, что это высокое окно больничной палаты, в которой я лежу, находится в Берлине.

Я смотрю на свадебно обряженную крону и невольно вспоминаю Киев и победный май 1945 года. Возле моего дома цвел точно такой же каштан, а рядом в двух шагах пленные немецкие солдаты разбирали руины Крещатика...

Два часа назад доктор Штефан Дрейссе, проникнув в мои коронарные сосуды, устранял опасные сужения, как сантехник на улице в открытом люке канализации стальной проволокой пробивает закупорившуюся трубу.

— Вдохни... Не дыши... Дыши...

Это Ладос. Он рядом. Великий хирург, профессор Владимир Алекси-Месхишвили. В жизни мягко ироничен, на этот раз — серьезен.

— Вдохни... Не дыши... Дыши...

Внизу, в сквере под каштаном — Марина. Она ужас как волнуется.

— Вдохни... Не дыши...

Вокруг немцы. Немецкая речь...

Ладос, Ладос! Говори что-нибудь...

Или вот я тебе расскажу.

Давным-давно, точнее, пятьдесят девять лет назад, в Киеве, я жил рядом с развалинами Крещатика и уцелевшим знаменитым Крытым рынком. У ворот рынка я с дворовой пацанвой подбирал валявшуюся под грузовиками картошку и незаметно для охраны передавал ее пленным.

— Atmen Sie ein. Nicht atmen. Atmen.

*Жаль, что на
Таганской
площади
нет фонтана*

РАЗГОВОРЫ 90-Х ГОДОВ (Давид Боровский — Римма Кречетова)¹.

ДОРОГИ И ТРОПИНКИ

Д.Б. У меня недоверие к прямой речи. Во-первых, она мне кажется слишком категоричной. Я же человек, сомневающийся с утра до вечера, хотя, конечно, есть какие-то основополагающие вещи, в которых не сомневаюсь. Но именно основополагающие. А когда говоришь, поневоле должен формулировать все более или менее однозначно.

Я часто наталкиваюсь на фразы, которые мне приписывают, и удивляюсь. Но не будешь же каждый раз затевать разбирательство, мол, я этого не говорил. Остается только краснеть. И опять же возникает сомнение: а вдруг что-то похожее я когда-то ска-

¹ Римма Павловна Кречетова, известный театральный критик, обозреватель журнала «Театральная жизнь». Начиная с конца шестидесятых пишет о театре на Таганке. В печальные дни, когда у нас в театре на трех его сценах утром, в репетиционное время, было тихо и темно, и в каждом зале слабо горела дежурная лампочка, Римма Павловна заходила ко мне в макетную поразговаривать...

Собирая свои тексты для этой книги (многие из них в рубрике «Из прошлого» были опубликованы в журнале «Театральная жизнь»), я заручилась любезным разрешением Р.П. Кречетовой воспользоваться некоторыми её записями тех лет. Они могут дополнить картину событий безвозвратно прошедшего времени. Д.Б.)

зал. Но, скорее всего, это имитация, приблизительность. Люди нередко запоминают не то, что сказано, а то, что они хотели услышать.

Р.К. Или смогли понять.

Д.Б. Бывает и так. И второе. Прямая речь человека рассеянного или такого, чья профессия не связана со словом, почти всегда выглядит нестройной. Начиная об одном, он на что-то натывается, бросает основную нить, уходит в сторону. У других я это замечаю.

Р.К. Вы тоже так говорите?

Д.Б. Да. Что-то расскажу, пройдет часа три, я вспоминаю и думаю: но ведь я же хотел говорить совсем про другое, а нарвался на деталь, ничего вроде не значащую, и отклонился от главного. В любом разговоре есть дороги, а есть тропинки. И они уводят...

Р.К. Но часто интереснее идти по тропинке, там можно встретить много совсем неожиданного, скрытого от тех, кто идет по дороге.

Д.Б. Леонид Викторович Варпаховский называл это методом удаляющихся ассоциаций.

Р.К. И удаляющихся, и удаляющих. На самом деле, это замечательный, для человека естественный и самый наисегодняшний метод. Я не буду повторять расхожие истины про клиповое (компьютер не без ехидства подсказывает варианты: липовое, клиповое, клоповое) сознание и прочее. Но ведь действительно все виды искусства, даже литература, опирающаяся на слово, на диктуемую самим грамматическим строем систему, сегодня уже не держатся за последовательность, за художественную линейную логику. Вслед за искусством искусствознание тоже перестало заботиться о логической непрерывности (еще недавно воспринимавшейся как обязательная)

изложения, оно все больше склоняется к принципу монтажа, использует энергию и емкость стыков совершенно разных по времени, смыслу и фактурам кусков. Метод удаляющихся ассоциаций — из этого ряда. Так почему бы нам его не использовать? Тем более что он не изобретен специально, а отражает настоящую природу не только вашего или моего, но и вообще свойственного человеку мышления? Будем идти по дороге, сколько получится, а потом свернем на тропинку и опять по дороге до следующей. Уверяю вас, скитаясь по прожитым дням свободно и беспечно, вы вспомните и расскажете несопоставимо больше, чем если бы упрямо и насильственно держались прямого пути.

Д.Б. Да я разве против...

ИЗ ДЕТСТВА

Д.Б. В больших городах, особенно в провинции, обязательно есть улица, где сосредотачивается городская жизнь. Помните фильм Бардема «Главная улица»? В Москве такого понятия нет, разве только в праздники улица Горького, ныне снова Тверская.

Р.К. А Тверской бульвар? Еще Пушкин по нему гулял.

Д.Б. Нет, это просто уголок городской жизни, но не главная улица. Не основной нерв. В Петербурге он есть, это Невский: «пройтись по Невскому». Звучит. А в Киеве нервом города всегда был Крещатик. Наступает вечер: «Ну, поехали, пошли на Крещатик?» После войны мы жили совсем рядом, на Бессарабке. И потому вся жизнь пацанская проходила на Крещатике, который лежал в развалинах. Но время все равно было восторженное: победное. Продукты продавали по карточкам, но как сейчас на лотках

у метро продают всякую всячину, так и тогда шла бойкая торговля: распродавались американские продуктовые посылки. Чтобы добыть деньги на конфеты и прочую соблазнительную мелочь, мы занимались промыслами. Иногда рискованными. Центрального отопления не было, дома отапливались печами. У каждой квартиры в подвалах имелся свой сарай, куда складывались дрова, уголь. Мы ходили по этим подвалам, вскрывали замки, искали бутылки. Потом их мыли и сдавали за большие по нашему тогдашнему пониманию деньги. Торговали папиросами: покупали «Катюшу» в пачках, а продавали по одной, и получался «навар». Как говорят американцы, «кэшевый бизнес», живые деньги. Про детский послевоенный промысел есть у Солженицына, кажется, в «Круге первом»: пацаны папиросами торгуют. Патроны собирали, их много в развалинах оставалось. А еще чистили сапоги. Солдатское в те времена было в чести: защитники Отечества! Сейчас это пустой звук, а тогда при виде военной формы все млели. Так вот, наши дворовые ребята сделали специальные подставки и сели со щетками на Крещатике. Я тоже сколотил подставку и со всеми вместе пошел. Но пойти-то я пошел, а сесть не смог, не сумел себя перебороть. Папиросками торговал, это еще так, ничего. Потом мы елочные игрушки клеили. В магазинах их тогда не было, и у нас хорошо раскупали.

Р.К. А в театр вас водили?

Д.Б. Не часто. Помню не спектакли, а ожидание посещения театра. Мать покупала билет заранее, и он стоял на серванте за стеклом. Потом из жизни это ушло, театр стал работой. Но для тех, кто в нем бывает как зритель, такое предощущение, наверное, и сегодня осталось.

Р.К. Наверное, вас не очень тянуло в театр, на Крещатике было интереснее?

Д.Б. Да, интереснее. А еще — трофейное кино. О театре помню только билеты за стеклом, означавшие, что приближается какое-то событие.

Р.К. Еще бы не событие. Вас вылавливали где-нибудь среди развалин, отмывали, вели. А вы думали о бутылках, о недособранных патронах. Интересно, на спектакле вы случайно не жевали бумагу и не стреляли ею в артистов?

Д.Б. В артистов я не стрелял. Мы стреляли в школе и на Крещатике. Помните, были такие школьные ручки: трубка, в которую с одной стороны вставлено перо, а с другой — карандаш? Жевалась бумага, и из трубки обстреливались девочки. Учителя это жестоко преследовали. На Крещатике совсем садистическое развлечение было. По праздникам движение транспорта там останавливалось, и шла сплошная толпа: народное гуляние, салют. Мы к таким праздникам готовились страшно. Делали подобие рогатки: резинка, скобка из проволоки. Целью служили женские задницы. Выбирались девицы, которые были при ухажерах. Удар. «А-а-а-аа!!!». А мы растворялись в толпе. Такая была забава.

Р.К. Забава? Можно было искалечить.

Д.Б. Нет, искалечить нельзя было, но если бы поймали, избили бы.

Р.К. Мне из такой резинки мальчишки попали железкой рядом с глазом. Еще полсантиметра, и я бы сейчас перед вами сидела кривая.

Д.Б. Нет, мы только в задницу. Цель была одна. Но, наверное, жутко больно.

Р.К. Они тоже в меня не целились, попали случайно, я сама набежала. Так и вы могли.

Д.Б. Ну, что теперь делать. Было. Детство вооб-

ще связано с риском. Редко у кого оно проходит без несчастных случаев, и не всех судьба спасает. Я вспоминаю, как поздним вечером бежал с другом Вадимом Игнатовым за трамваем, мы опаздывали в кино на последний сеанс. Трамвай уже подходил, мы разогнались, чтобы успеть. И вдруг он — хлоп «с катушек». И в тот же миг меня будто топором по рту. Там стоял деревянный электрический столб, и от него тянулся трос, который его держал. В темноте на этот-то трос мы и налетели со всего маху. Ему садануло рядом с глазом, а я врезался ртом, его разорвало. Кровь хлещет. Больница. Скобы. Бинты. Когда я пришел домой, мать чуть в обморок не упала. Потом долго ходил весь забинтованный. Месяц питался одним бульоном, пил его через макаронину. Представляете, если бы бежал на полшага в сторону, удар пришелся бы по горлу. Чуть-чуть — и все бы.

Р.К. Откуда же при такой бурной уличной жизни возникло ваше рисование?

Д.Б. Да оно было как у всех, в детстве все рисуют. Но в госпитале умер отец, а сестре становилось все хуже и хуже. Мать не могла по-настоящему мной заниматься, и искала, куда меня можно пристроить. Деть.

Р.К. Наверное, вы совсем уже от рук отбивались.

Д.Б. Возможно. Она узнала, что существует Художественная школа, где кроме специальной есть и общеобразовательная программа, и решила меня туда отдать. А вдруг что-то получится. Все тащат детей, кто музыке учиться, кто рисованию. Так и она меня потащила.

Р.К. Без вашего собственного стремления?

Д.Б. Нет, почему, у меня стремление было. Я даже походил немного в студию при Дворце пионеров.



Чикаго



Страдфорд



Рим



Флоренция



Флоренция



PUM



Москва



Страдфорд



Страдфорд



Москва



Монтовидео



Париж



Париж



Лондон



Лондон



Честер

Но что-то там мне не понравилось. Ну, словом, как-то это все произошло, и в пятый класс я уже пошел в Художественную школу.

Р.К. А там учиться вам нравилось?

Д.Б. Учиться мне нравилось, но, правда, только рисованию, потому что все остальное... Замечательным было, что в классе всего одиннадцать человек, а в общеобразовательных школах набиралось по тридцать-сорок. А потом школа эта находилась при Художественном институте, над Подолом. Институт давал представление, кем ты можешь стать. Кругом ходили начинающие живописцы, скульпторы. У нас были натурщицы, натурщики. Уже какая-то богемная жизнь зарождалась. Мы выросли быстрее, чем ученики обычных школ. Конечно, как и они пропадали на улице, бегали, играли в футбол, но у нас возник еще какой-то свой круг интересов, связанный с будущей профессией. Помню, как мы впервые узнали, что были не только передвижники. В школе нам не выдавали «опасных» альбомов. Тогда мы записались в библиотеку Академии наук. Там в Кабинете изобразительных искусств работали две удивительные женщины, одна из них заведовала отделом. Они радовались, что ходят мальчишки, и такие нам книги давали! Мы увидели совершенно невероятных художников. Вот это было настоящее образование, как бы нелегальное, вне школы. Но мы позволяли себе что-то тибрить. Сил не было удержаться, хотелось и другим показать, какие есть вещи... Мне больше всего нравились занятия по композиции. Я получал приличные оценки. Сестра была в больнице. Мать заболела, и тоже попала в больницу. И я в четырнадцать лет остался один, совершенно без средств к существованию, а ведь надо было еще и передачи в больницу носить. Начал думать, как заработать день-

ги, и вспомнил, что отец одного моего приятеля работает кем-то в театре Ивана Франка. Мне пришло в голову, что поскольку я рисую, может быть меня возьмут туда, где делают декорации. Про декорации я знал, потому что иногда у здания театра рядом с фонтаном мы на них загорали. Я не собирался бросать школу, думал просто подрабатывать, чтобы как-то жить. Вечером пошел к Шурику, поговорил с его отцом. Тот предложил: «Приходи завтра в театр». Я пришел, и он отправился узнавать в декорационный цех. Я ждал. Потом он вышел: «Никто не нужен. Нет вакансии». Я растерялся. Наверное, он это заметил и сказал: «Ты не горюй, сходи в театр Леси Украинки». Я поплелся туда, хотя там-то у меня никого знакомого не было. На вахте служебного входа спросил, нельзя ли поговорить с заведующим декорационным цехом. Его позвали. Это был Николай Юльевич Савва. Я объяснил, что учусь в художественной школе и что мне нужно зарабатывать деньги. На мое счастье, оказалась свободная ставка «ученика». Как сейчас помню, зарплата была двести девяносто рублей. Совсем недавно я получал на Таганке именно столько. Я сказал, что мне все равно, хоть какие-то деньги. Он попросил для порядка принести рисунки, на другой же день я принес, и меня оформили в декорационный цех учеником декоратора. Дома было пусто. Я не убирал комнату, даже не застилал постель. Мать товарища что-то готовила, и я относил в больницу. Вечерами не уходил из театра, смотрел из осветительской ложи на актеров, на зрителей. Мне повезло, в театре Леси Украинки в те годы была уникальная труппа. И по культуре — редчайшая. Руководил Константин Павлович Хохлов, которому каким-то образом удалось собрать актеров московской и ленинградской школы. Михаил Романов был

в самом расцвете. Нелли Влад, блестящий режиссер, уцелевший «формалист», замечательные спектакли тогда ставил. И я все больше и больше окунался в эту атмосферу. Неизвестно, как бы все сложилось, если бы я попал не сюда, а в театр Ивана Франка. Вот такая случайная случайность. Позже я появился у франковцев как автор декораций и тому заведующему декорационным цехом, который десять лет назад сказал, что ему не нужны работники, давал указания. Он меня и не помнил, но, признаюсь, я испытал приятные чувства.

Р.К. Могли бы напомнить.

Д.Б. Зачем? Я пережил некое удовлетворение, ну и достаточно.

Р.К. А как с Художественной школой?

Д.Б. Из нее пришлось уйти.

Р.К. И в институте вы не учились?

Д.Б. Нет.

Р.К. Но времена были жесткие, везде бумага нужна, аттестат, диплом.

Д.Б. Я же не претендовал ни на что. Работал себе в декорационном цехе.

Р.К. Понятно, но разве в будущем отсутствие диплома вам не мешало?

Д.Б. Нет, не мешало. Во-первых, никто не спрашивал. А потом это такой род деятельности, где имеет значение, лишь только то, что ты делаешь. Остальное — уже условность. Конечно, в те времена формальности имели большое значение. Но мне-то ничего не надо было. Я увлекся театром, только и всего. Правда, я все-таки уходил из него, пытался окончить художественную школу. Когда я в ней начинал, то о театре, кино даже не думал. Природного дара к живописи у меня нет, и я собирался стать графиком, скорее всего книжным. Это было связано с

чтением книг, и с тем, что мы видели в институте, где дипломники выставляли свои работы. Но когда вернулся в школу, я был уже заражен театром. Мне не только нравилась профессия художника в театре, мне нравился театр сам по себе. Но и на этот раз проучился недолго. Я не справлялся с бесконечной денежной нуждой и потому снова оказался на старом месте в театре: там все-таки была зарплата, и ничего другого я не умел. По чьему-то совету поступил в вечернюю школу рабочей молодежи и закончил одиннадцать классов, чтобы хоть как-нибудь «выглядеть». Но, даже уйдя из Художественной школы, я продолжал свободное время проводить со своими однокашниками. Во время отпуска ездил вместе со всеми на практику на этюды. Потому что дружба была, сначала пацанская, потом — художническая. Но в то же время я жил и театром.

Р.К. И вы уже знали, что станете, вернее, хотите стать театральным художником?

Д.Б. Скорее всего, я не слишком представлял, чем стану заниматься. Ясно было только одно: в театре мне интересно. Как самый младший в цехе я обычно помогал собирать макеты. Мне нравилась эта работа, нравилось наблюдать за тем, что художник делает. А к нему приходит режиссер, они говорят про будущий спектакль, и я, поневоле слыша их разговор, проникаю в какие-то профессиональные тайны. Однажды приехал в театр Армен Багратович Григорьянц, замечательный художник из Белоруссии. Я помогал ему собирать макет в комнате, где находился архив театра, и стояли работы довоенных и первых послевоенных лет. Я их никогда прежде не видел. Очевидно, он заметил мой «интерес» и на двух макетах стал объяснять: обрати внимание, вот тут все правильно, но скучно, а здесь вроде бы не так

складно, зато сильнее воздействует. И несколько его фраз вдруг открыли для меня что-то важное. Это как я учился водить машину. Мне про какой-нибудь нюанс то один рассказывал, то другой. Но я не понимал ничего. А у третьего понял все и сразу. Значит, он таким языком объяснил, который мне доступен.

Р.К. А как вам пришло в голову самому делать макеты?

Д.Б. Тоже был случай. В пятьдесят первом году наш театр гастролировал в Москве, участвовал в декаде Украинского искусства. Играли во МХАТе. Еще Сталин был жив. Помню, я гулял по Александровскому парку вдоль Кремля и остановился, засмотревшись на что-то. Вдруг слышу голос: «Проходите». Я сам себе не поверил, еще раз остановился. И опять, человек идущий мимо, тихо так говорит: «Проходите». Я потом в театре молодым актерам рассказал, они не поверили, пошли проверять. Все точно: «проходить» разрешается, а останавливаться нельзя. А главное — «гуляющая» охрана. Так вот, во время этих гастролей я пошел в музей Художественного театра. И там увидел миниатюрные макетики Симова, которые меня потрясли.

Р.К. Странно. Вы же совсем не симовский. Что вам могло в них так понравиться?

Д.Б. Не знаю. Нравились и все. В маленьких макетах так много очарования. И оно до сих пор сохранилось. В общем, я заразился, маленькое рукоделие меня увлекло. Жили мы в коммуналке, в небольшой комнате, и клеить маленький макет было не только забавно, но и удобно. Я стал еще внимательнее присматриваться к художникам в нашем театре, начал больше понимать, чем один отличается от другого. Думал об этом. И дома в крохотных макетах повторял их работы, ничего не меняя.

Р.К. Как макеты кораблей...

Д.Б. Точно. И вот однажды театр принял к постановке пьесу Эдуардо де Филиппо «Ложь на длинных ногах». А я тогда, впрочем, как и все, любил итальянское кино, едва ли не каждый фильм смотрел по нескольку раз. Потому и не удержался, раздобыл пьесу, начал что-то просто для себя делать.

ВЕТКА ЯБЛОНИ

Р.К. Как странно, Давид Львович. Вы часто рассказываете о замечательных режиссерах, с которыми вам повезло встретиться в самом начале пути. Но вы — сценограф, для вас было бы естественнее вспоминать замечательных художников, они в годы вашей молодости тоже работали рядом с вами в Киеве. Неужели их влияние было слабее, чем режиссерское?

Д.Б. Значит, наверное, слабее. Хотя вы правы: с художниками мне тоже повезло. Что и говорить, два патриарха: Меллер и Петрицкий. Вадим Георгиевич Меллер, интеллигент, внешне был похож на Матисса последних лет жизни. Он строил декорации в нашем театре, и я мог наблюдать его за работой. Но больше мне довелось общаться с Анатолием Галактионовичем Петрицким.

Р.К. Тогда почему...

Д.Б. Почему я вспоминаю режиссеров и гораздо реже говорю о прекрасных художниках? Потому, наверное, что театр, который они предлагали в годы, когда я начинал...

Р.К. Был слишком обыкновенным?

Д.Б. Видимо, да. К сожалению. Хотя по культуре, по стилю, как я сейчас понимаю, их работы в 50-х были высокими образцами. Но я выделял художника кино и театра более острого, к несчастью, рано умер-

шего Морица Уманского. Ему я стремился подражать. Вспоминая же Вадима Георгиевича, испытываю не проходящее чувство вины и осознаю свое невежество. Меллеру «повезло». Соратник Леся Курбаса, главный художник созданного им театра «Березиль», по стечению каких-то, одному Богу ведомых, обстоятельств он не погиб в жерновах тридцатых годов. После войны вернулся из эвакуации с киевской опереттой. Жил тихо. Старался забыть собственное прошлое. Сочинял традиционные декорации. Затем его пригласили главным художником в театр имени Ивана Франка, первый театр республики. Так вот, когда я делал в этом театре «дерзкий» (по форме, конечно) для тех лет спектакль, Вадим Георгиевич часто сживал в зале во время моих монтировочных и световых репетиций. В полутьме он тихо-тихо подсаживался ко мне за спину и так же тихо рассказывал, пытаясь довести до моего сознания, о своих, когда-то знаменитых спектаклях. Видимо, глядя на сцену, он думал: «Эх, молодой человек, мы такое в свое время вытворяли, что вы тут...» А я, дурак, не понимал. Уклонялся от назойливого старика. А Вадим Георгиевич вновь подсаживался ко мне за спину... Нет, чтобы после репетиции послушать его, расспросить... Это я позднее узнал, что они были за художники, Меллер и Петрицкий. И сквозь какие жуткие времена прошли, какие страхи пережили. В книге «Люди, годы, жизнь» Илья Эренбург вспоминает об одном из своих друзей, который ждал ареста, а его все не арестовывали. А он все ждал и ждал. И остаток жизни прожил на свободе, контуженый страхом.

Р.К. Вы никогда не испытывали этого страха? До вас он уже не дошел?

Д.Б. Повторяю, многого я просто не понимал.

Был какой-то азарт. Казалось, все теперь можно. Хотелось...

Р.К. Хулиганить?

Д.Б. Нет, это не хулиганство, а все-таки свобода. Или скорее так: свобода от незнания. Свобода невежды. Я тогда был свободен даже больше, чем сейчас.

Р.К. Серьезно? От молодости, отсутствия опыта?

Д.Б. Все вместе. На том же самом спектакле, когда В.Г. пытался со мной чем-то поделиться, возможно, очень для меня важным, а я уворачивался, еще хуже, дерзче я повел себя с Марьяном Михайловичем Крушельницким, как сегодня вряд ли бы решился...

Р.К. А что это был за спектакль?

Д.Б. О Гражданской войне. Назывался «Кровью сердца» и сочинялся по роману А. Бойченко «Молодость». Адаптировали для сцены и ставили два молодых режиссера. Они и меня, молодого, взяли в компанию. Самое мое первое нахальство заключалось в том, что ни романа, ни пьесы я не читал. Ни до встречи с режиссерами, ни после. Мы стояли на Крещатике, я спросил: «Про что там?» И пока они рассказывали, я успел придумать декорацию. Примечательно, что много лет спустя Анатолий Васильевич Эфрос, в первый раз позвавший меня с ним поработать, предложил не читать пьесу: «Я ее вам лучше расскажу». Мне это ужасно понравилось. Правда, в тот раз мы не совпали по срокам. Но когда он сказал: «Не читайте пьесу», я вспомнил давний случай на Крещатике. Я ведь тогда сделал из него бесполезный для себя вывод. Кто знает, если бы я прочел инсценировку, возможно, у меня ничего хорошего не получилось бы. Разумеется, метод или систему из удачного случая делать не следует... и все же. Когда режиссер пересказывает суть вещи, ее сюжет, тем самым, концентрируясь на главном, проявляется «сквоз-

ная» тема. Вот от чего сразу и возникло решение. Или, как любили тогда говорить, образ спектакля. По сути, по характеру изображения оно было достаточно условным. Тогда, в 57 году в театре Ивана Франка не строить бытовой павильон, а играть на темно-красном, кровавом фоне было «смелым» и рискованным делом. Во-первых, могли не принять в эскизе, в макете. Во-вторых, ... да много чего бывает «во-вторых». Конечно же, я догадывался, что до нас, до меня, раз сто уже «так было». Мало того, было на этой же сцене, в этом театре. Но все равно — азарт!

Р.К. А в чем заключалось ваше нахальство?

Д.Б. Ах, да. Расскажу один эпизод. В финале спектакля — свадьба героини, во время которой ее убивают. Счастливая, она говорит жениху, что если бы не война, она была бы в белой фате. Так вот, я материализовал эту ее мечту. Фата — легкое покрывало на голове невесты, символ чистоты, чаще всего из белого шелка, или тюля, или кружев. Я эту фату и изобразил, но только очень большую: метров тридцать белоснежного тюля от земли до неба. Ведь это — МЕЧТА. И спектакль складывался весьма романтически. Сраженная бандитской пулей невеста, падая, увлекала за собой всю вертикаль ослепительной белизны, которая, слетая вниз, ее погребала. Работал в ту пору у них в театре великий конструктор Сергей Иванович Чаплыгин. Умница и добряк с нежным сердцем, по прозвищу «Бенцы-шменцы». Вот он и придумал мне очень интересный зажим, который держал мою фату, висевшую за спиной невесты высоко в колосниках. Как вы понимаете, зажим «сам» раскрывался. Поверьте, это было тогда и неожиданно, и выразительно. Вполне Высокая Трагедия. И если хотите — Античная.

Р.К. Можно было бы сказать с пафосом: в этот

самый момент и зародилась так называемая «действенная сценография».

Д.Б. Не надо... Но послушайте дальше. Как-то прихожу на репетицию и вижу: на фоне моей «фаты» висит ветка цветущей яблони. Как на витрине универмага. Спрашиваю: «Это что такое?» Громко так спрашиваю: «Это что такое?!» Смотрю, стоит Крушельницкий, главный режиссер театра. Махонький, седенький. Я к нему: «Марьян Михайлович! Что это?» А он объясняет: «Было никому не понятно, что это белое, и я решил повесить ветку. Правда, она из другого спектакля. Но теперь красиво! И понятно». Я опять: «Как не понятно? Мы-то все понимаем, поймут и другие». Начал спорить. Он стал сердиться. «Нет, будет так!» Катастрофа. А мои дорогие режиссеры (они служат в этом театре): «Да плюнь ты на эту ветку. Успокойся». Я говорю: «Никогда». И ведь все так хорошо складывалось. В театре уже стали поговаривать, что получается интересный спектакль... Я отправился в кабинет к Крушельницкому на переговоры. Он, выслушав все, опять сказал: «Нет!» И вновь рассердился. На следующий день я снова пришел: «Марьян Михайлович, я долго думал и осознал. Вы правы. Но ветка-то из другого спектакля, чужого...» Римма Павловна, я уверен, вам доводилось видеть такие ветки цветущей яблони или вишни. Они выглядели в окнах многих павильонов. И я говорю Крушельницкому: «Давайте, я принесу свой эскиз ветки, и тогда пусть делают». Он обрадовался: «Конечно!» Позвал секретаршу, предложил чай... А времени между тем оставалось очень мало, через неделю сдача Министерству культуры. Церемонии тогда были строгими. На следующий день приношу рисунок ветки величиной — на всю сцену. Показал Крушельницкому, и он подписал: «В производство». Я отнес эскиз в постановочную часть.

А мне там говорят: «Ты с ума сошел, ее и за месяц не сделать». А я: «Это меня не касается. Эскиз подписан. Все! И старую ветку прошу не вешать». (Кстати, та злосчастная ветка была как раз из спектакля Меллера). Деваться некуда. Стали делать новую. Проходит день, другой. Марьян Михайлович спрашивает: «Сделали?» Отвечают: «Еще нет. Делают, Марьян Михайлович, спешат». Генеральная репетиция. Ветки нет. Чиновники министерские в восторге: спектакль романтический, патриотический и необычный... Спустя день, когда я проходил мимо Крушельницкого, он отвернулся, не поздоровался. Понял, что художник его переиграл.

Р.К. Поразительное коварство.

Д.Б. А что оставалось делать? Спектакль-то выиграл. Но тогдашнее мое нахальство меня и самого поражает. Пожалуй, только по молодости, терять-то нечего.

Р.К. После первых удач, наверное, начали слишком много воображать о себе. Оттого и нахальство.

Д.Б. С чего было воображать, вот главный вопрос.

Р.К. Ну, как же! Успех, известность.

Д.Б. Природу этого успеха я уже понимал, так как начал интересоваться театром двадцатых-тридцатых годов. Да и историей того же театра Ивана Франка. Но представьте, в картине «деревня» я поставил на круг плетеные тыны — это горизонталь, и колодезный журавель — вертикаль. Деревня крутилась, между тынами, будто по дворам, бегали люди. Было выразительно и, что самое главное, понятно. Доходчиво. Тем не менее, на Художественном совете Наталия Ужвий сказала, вернее, спросила: «А где хаты? Где голубое небо?» И это спрашивала актриса театра «Березиль», игравшая в постановках Курбаса.

Впрочем, я думаю, многие из них тоже были «контужены страхом».

Р.К. Но ведь и Варпаховский через сталинские годы прошел. К тому же отсидел, был в магаданской ссылке. Неужели это на нем не сказалось? Я хорошо помню, как моя мама после лагерей и поселения «легла на дно», не устраивалась на службу, чтобы не заполнять анкету. Имея высшее образование, зарабатывала нам на жизнь рукоделием. Тогда многие после отбытия срока не могли поверить в такое чудо. Все время ждали, что их отправят «на досидку». Как выясняется, предчувствие не обманывало: у Сталина были такие планы. Вы считаете, Варпаховскому удалось избавиться от комплекса репрессированного?

Д.Б. Во всяком случае, в режиссерской профессии он не проявлялся. Леонид Викторович не изменял «мейерхольдовскому театру» и работал, максимально добиваясь желаемого результата. Правда, увы, не без компромиссов. Но, видимо, без них не бывает. Когда он поставил в Ермоловском «Глеба Космачева», разразился грандиозный, причем политический, скандал, с обычными для тех лет зловещими проработками. Варпаховскому пришлось покинуть театр. Но он достойно через все это прошел. Другое дело не сцена, а жизнь. В шестидесятых я служил у Львова-Анохина в театре Станиславского и жил в их общежитии на Смоленской набережной (к слову, общежитие было знаменитое, и один из его славных жильцов тех лет, Михаил Михайлович Рошин, надеюсь, о нем еще напишет). Так вот. В нашу общагу однажды кто-то принес самиздатовский листок. В то время похороны знаменитых людей в Москве часто превращались в политические митинги. У открытых могил люди говорили откровенно все, что думали, и власти этих панихид побаивались. Одну из таких речей напечатали в самиздате и распро-

странили машинописный листок по Москве. За подписью — Литератор. Речь была невероятной силы, яркости и смелости. Не только прощальное слово, но и резкое политическое. В общезнании его читали вслух, а пока обсуждали, я все переписал и в тот же вечер поехал к Варпаховскому. Он жил на Лермонтовской в высотке. Застал его с сыном Федей и на кухне стал им читать. Помню, мне было важно, какое я произвожу впечатление: вот, мол, привез ПРАВДУ. Когда закончил, Леонид Викторович взял у меня из рук листок с текстом: «Это что?» Я говорю: «Вот в общагу привезли, и я переписал, чтобы вам прочесть». Он побелел: «Своим почерком?!» И листик в огонь газовой плиты. Сразу. Мгновенно. Федя ему: «Ты что, папа, что с тобой?». А Леонид Викторович мало того, что сжег, пепел выбросил в кухонный мусоропровод. Его просто колотило: «Щенки, вы ничего не понимаете!»

Р.К. Тут не страх, а реальный опыт. Опыт-то не исчезает. Особенно такой...

Д.Б. Леонид Викторович о своей лагерной жизни рассказывал мало...

Р.К. Мама говорила, с них брали подписку о неразглашении. И они боялись, что нарушение обернется новым арестом...

Д.Б. Как-то я не застал Л.В. дома: увезла скорая. Случился гипертонический криз, а врачи по ошибке определили что-то инфекционное. Мы с Федором поехали его искать. Приехали не помню уж в какую инфекционную больницу. Палата — коек двенадцать. Все пустые. Матрасы свернуты. На одной лежит едва пришедший в себя после уколов Леонид Викторович. Слабым голосом он произнес: «Ты знаешь, там, на нарах барака мне снилась наша московская квартира. Торшер. Рояль. А сейчас все чаще снится барак...»

ВАРПАХОВСКИЙ. «НА ДНЕ»

Д.Б. Однажды Леонид Викторович позвонил мне в Киев и сказал, что собирается ставить «На дне» в театре Леси Украинки. Я удивился такому его выбору и поехал для разговора в Москву. В это время он выпускал в Малом театре «Палату» Алешина, знаменитый свой антисталинский спектакль и был весь в заботах. Вечером встретились, он говорит: «Захотелось мне делать «На дне» вот почему. Мне кажется, все знают не пьесу Горького, а постановку Художественного театра. Она стала канонической, ее тиражируют. И надо постараться увидеть, что в пьесе до сих пор не прочитано. Много тебе пока сказать не могу. Только думаю, ночлежка это низкая горизонталь, а второй акт, сцена во дворе — узкая вертикаль». Взял бумажку и нарисовал.

Мне так понравилась эта геометрия. Надо ли художнику подсказки лучше? В ней решение. А что будет за горизонталь-вертикаль, уже мое дело.

В музее МХАТа еще раз посмотрел симовский макет. Сходил в театральную библиотеку, и убедился, Леонид Викторович прав: почти везде вариации на мхатовскую тему. У кого лучше, у кого хуже. Поскольку Симов ходил с Гиляровским на Хитров рынок и тамошние ночлежки видел собственными глазами, ему верят. Вернулся в Киев, и сразу начал что-то делать.

Для второго акта использовал мотив киевского двора, в котором жил. У нас там в тупике между домами была железная пожарная лестница, наружная, заканчивалась она стеклянным колпаком. Я поставил две стены, соединил их маршами пожарной лестницы, получилась требуемая вертикаль.

С первым актом — сложнее. Мне хотелось протянуть такую горизонталь, чтобы возникла узкая

щель. Нарисовал канализационные трубы, они изгибались, переплетались, словно кишки. Возникло ощущение низкого уровня подвала, будто он находится глубоко под домами. Представлялось, что трубы протекают, и в ночлежке скапливаются нечистоты. Потом под этими трубами поместил нары, расположив их сложными лабиринтами.

Мне начинало это нравиться.

Стал перечитывать Гиляровского и наткнулся на место, где он пишет: в ночлежках были двухэтажные нары, которые отделялись друг от друга рогожей и назывались «нумерами». Причем за верхние и нижние места платили разную цену. Не помню, какие были дешевле, но помню, я вдруг подумал, а мог ли хозяин просто сказать: «Вот вам подвал и спите там, как знаете». То, о чем пишет Гиляровский, устроено разумно. Ночлежка — это гостиница. Но у Симовато — просто подвал, в котором кто как приютился. Так что же Костылев сдает подвал или держит «гостиницу». Для меня это стало открытием.

А шел тогда 62-й год. На нас хлынуло огромное количество прежде скрываемой правды. В «Новом мире» печатались воспоминания Эренбурга, появился «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, где был подробно описан барак. И у меня связалось: Гиляровский и Солженицын, барак и ночлежка.

В театре Леси Украинки работал машинист сцены, который в годы оккупации был полицаем и отсидел потом за сотрудничество с немцами. К тому времени он уже служил в другом месте, но я его разыскал, приехал: «Рисуй барак». Он стал рисовать. Разделил на нары, обозначил, где бочка, которую грели зимой, где каптерка, где то, где другое...

Р.К. Каптерка, это что?

Д.Б. На каждый барак был один заключенный, отвечающий за порядок, как староста вроде. Он жил

отдельно в так называемой каптерке, специально выгороженной дощатой комнатке. Привилегия. Ее в костылевском подвале мог иметь Васька Пепел. Я еще раз перечел «Ивана Денисовича», сопоставил с Гилларовским, с нарисованной бывшим зеком схемой: все совпало. Позже, в 68-м году, когда мы повторяли этот спектакль в Болгарии, я уже жил в Москве и пошел в Театральную библиотеку на Пушкинской улице, чтобы еще раз посмотреть материал. Среди целой кучи текстов и снимков, которую мне принесли, я обнаружил потрясающую фотографию 1907 года: ночлежка в Нижнем Новгороде. Феноменальная система нар, абсолютный Освенцим. Я ее переснял и возмечтал, что когда-нибудь где-нибудь мне еще раз попадется эта пьеса, и тогда я сделаю нижегородский вариант ночлежки. И я сделал! В Исландии с Витей Стрижовым.

Но я слишком забежал вперед. И так, я стал клеить прирезку. Приехал Варпаховский распределять роли, посмотрел, сказал: «Интересно. Хорошо, что ты связал с Солженицыным. Беспокоит только одно — неустойчивость. Кажется, подует ветер, и все рассыплется. А это невероятной силы система была». И уехал. Я стал думать... Убрал канализационные трубы. Построил четкую систему нар.

Начались репетиции. Надо было запускать декорацию в работу. Прежде, чем запустить, я построил пробную секцию двухэтажных нар и позвал Леонида Викторовича. Он пришел в мастерские такой элегантный и как всегда в бабочке. Подошел к нарам. В миг оказался наверху. Так же быстро спустился. Я опешил. И стоящие рядом столяра — тоже. А Л.В. так делово: «Тут чуть ниже». Я отметил. И позвал-то его как режиссера, не подумав, что произойдет особенный акт. Это невозможно забыть: пришел зек, больше десяти лет проведенный вот на таких нарах..

Только потом я осознал, какие воспоминания в нем должны были проснуться. Он как-то рассказывал, что на пересылках, когда арестанты входили в пустой барак, политические сразу укладывались на нары. А блатные прежде всего начинали устраивать каждый себе уют: прищипливали открытки, фотографии девочек. Это ведь становилось их жильем.

Р.К. А «про что», как теперь говорят, Варпаховский делал спектакль? Вы же с ним обсуждали, наверное, не только горизонталь-вертикаль.

Д.Б. На его режиссерском экземпляре стояло заглавие: «Дело о самоубийстве Актера». Естественно, я спросил: «Так будет и на афише?» «Не думаю, — ответил Леонид Викторович. — Но на репетициях я хочу заняться следствием. Попытаемся разобраться, почему он удавился. Актер, как и все остальные, вполне прилачился к подвальной жизни. И вдруг... Важно понять, что в ночлежке изменилось после ухода Луки». И ведь, действительно, они жили по-своему безмятежно.

Р.К. Иногда даже счастливо.

Д.Б. Счастливо. Сегодня добудут денег, выпьют, поиграют в карты и станут ждать завтрашнего дня, что он принесет. Поругаются, повспоминают, кем были когда-то.

Р.К. Поиздеваются друг над другом.

Д.Б. Совершенно верно. У кого удачный день, у кого нет. Все как в неподвальной жизни, те же чувства, заботы. Только гораздо грубее. Но появляется неизвестный человек и вносит в обыденный мир ночлежки иллюзии. Некоторые в них поверили. Актер давно на себя плюнул, жил как живется, а тут вдруг Лука разбудил в нем давно уснувшее и исчез. Тогда-то Актер и понял, что погиб. Режиссер через всех выстраивал эту сквозную линию, чтобы последний акт получился трагическим. Не потому, что в

финале человек удавился, уничтожился физически, а потому, что произошла гигантская духовная катастрофа, и обитатели ночлежки вдруг увидели свою жизнь во всем ее ужасе. Это был мощный ориентир, и Варпаховский по нему вел спектакль. И все стало так ясно.

Р.К. Между прочим, очень похожая катастрофа произошла со всеми нами. Пришел человек, внушил иллюзии, исчез, а иллюзии оказались только иллюзиями. Не случайно марксистская критика ругала Горького за Луку, а он оправдывался, пробовал объяснить. Есть в этом старичке какая-то опасная загадка. Да и сама пьеса из сегодняшних дней выглядит пророческой. В ней не только показана двойственная природа иллюзий, но и обозначена связь между их властью над нами и механизмами манипулирования человеческим сознанием. Именно на такой связи возросло все самое чудовищное в двадцатом веке. Мне вдруг это пришло в голову во время вашего рассказа про спектакль. Может быть, Варпаховский в тайне так и задумывал?

Д.Б. Не знаю. Но спектакль был гениальный. Он в нем сделал такие открытия... А вещь ведь хрестоматийная. Когда у пьесы богатая сценическая история — и так ее ставили и эдак — руки опускаются. Пастернаковскую фразу, что поэзия не в небесах, а под ногами, я считаю великой. В искусстве важно так поставить глаз, чтобы *видеть* окружающее. Сто человек пройдут мимо, ничего не заметят, а сто первый заметит такое, что все удивятся: как же они прошли. Большинство лишь смотрит, но есть и те, которые *видят*. Отыскивать ускользнувшее от других — самое заманчивое в хрестоматийных ситуациях. Леонид Викторович это умел. Представьте: начинался спектакль в абсолютной темноте. Никаких подвалов, лестниц — мрак. А наверху кто-то одним паль-

цем наигрывает на гармошке незатейливый такой вальсок. Может быть, нищий на улице пиликает... Потом в глубине открывается дверь, и из нее — сноп света. Вернулась проститутка, этакая здешняя Кабирия. Утро, все еще спят. Она пришла с работы и целый первый акт раздевается, снимает разные свои причиндалы, стирает грим. А те постепенно пробуждаются и одеваются. Она пойдет дрыхнуть, а остальные отправятся на свой промысел. В финальной сцене обратное: ночлежка раздеваясь укладывалась спать, а она собиралась на работу. Одевалась, красилась. Такая была рифма.

Р.К. А вы знаете, что-то подобное я видела у других, в более поздних спектаклях. Режиссура — профессия странная: в ней можно совершенно спокойно присвоить лучшее из чужой работы и даже не покраснеть. Ведь и Таганку вашу без всякого стыда растащили по кусочкам, кому какой понравился, вернее, оказался по зубам. Если бы существовал фиксированный режиссерский авторский текст, можно было бы обвинять в плагиате. Но на нет и суда нет.

Д.Б. Да ладно, пускай. Если кому-то понадобится, значит... Хотя, действительно, я заметил, что режиссеры последующего поколения прекрасно усвоили, какие приемы в театре приносили успех. Они разобрали чужой успех на составляющие и на этих составляющих сознательно, именно *сознательно*, строят спектакли. Успех их интересует как результат. Это не поиск направления, школы, что было бы нормально: все на чем-то основываются, что-то перенимают. Одно близко, другое не близко. Так было до нас, будет и после нас. Другое дело, знать предысторию, отдавать себе отчет, из чего и как все развивалось, наверное, надо. Конечно, у Леонида Викторовича в этом спектакле было столько нового, замечательного, что не соблазниться трудно. Хотя расселили мы

персонажей по планировке Станиславского. Взяли его режиссерский экземпляр и разводили сцены, как у него расписано: тот пошел туда, этот — сюда. Внешне — калька, но музыка отношений поразительно иная. Варпаховскому нравилось, что движения совпадают, а получается — будто незнакомая пьеса. И была в спектакле особая звуковая партитура, совершенно замечательная. Диалог Пепла и Клеща. Клещ напильником по металлу: жик-жик. Непрерывно что-то там пилит. А у Пепла нож, и он — тык-тык — все время вонзает его в деревянную лавку. То есть оба занимаются делом. Профессионально. Этот нож бросает с удовольствием, а тот — скребет и скребет. Слесарь. Я ему целую инструментальную композицию сделал: двести ключей. А Бубнов, он картузы шьет, у него были деревянные болванки, выкройки, козырьки целлулоидные. За время спектакля он должен был сшить картуз от начала и до конца... До сих пор вспоминаю все это с восхищением.

Р.К. Не удивительно. Ведь для вас «На дне» спектакль особенный. И в смысле профессии и в смысле судьбы.

Д.Б. Самый особенный. Я тогда и почувствовал и осознал впервые, что художник в театре не только оформитель (кстати, слово «оформление» мне никогда не нравилось) сценического пространства, которое он должен чем-то заполнить, но что его работа способна очень много определить в спектакле.

Р.К. Вам, значит, понравилась собственная партия в общем хоре?

Д.Б. То есть как «понравилась»?

Р.К. Очень просто. Вы вдруг обнаружили, что были на этот раз не десятым тромбоном, которому все предписано, а внесли свою, и заметную, лепту. Естественно, это приятное открытие. И противоречивое психологическое состояние. Ведь как в любом

театральном художнике, как вообще в человеке, работающем не в одиночку, в вас заложен изначальный конфликт. С одной стороны, очень много дает сознание, что дело общее, и вы делаете его все вместе, командой. Но с другой стороны, все равно важно, что в этом деле есть ваш суверенный кусочек. И чем он оказывается больше, тем уверенней вы себя чувствуете среди остальных. Прежде, при всех ваших успехах, «кусочка» абсолютно собственного, при том важнейшего для спектакля, для самой его сути, у вас не было. Во всяком случае, вы сами его не ощущали так конкретно. И вот, впервые, вы словно бы появились на коллективной пирушке с огромной бутылкой водки и жареным поросенком вместо ста грамм вареной колбасы.

Д.Б. Может быть... Может быть... Леонид Викторович в начале работы сказал мне что-то очень важное и — бросил. Я дозревал сам. И дозрел точно в соответствии с его замыслом. Но поскольку дозревал-то все-таки сам, во мне осталась память на всю жизнь.

Я именно тогда понял, *что* может сделать художник в театре. У меня переменялось отношение к профессии.

ВАРПАХОВСКИЙ. «ШЕСТОЕ ИЮЛЯ»

Р.К. А вы помните, сколько всего спектаклей с Варпаховским сделали?

Д.Б. Не так уж и много. В Киеве «Оптимистическая трагедия» в театре Ивана Франко и «На дне» в театре Леси Украинки. Еще раз «На дне» в Софии. В Москве во МХАТе — «Дни Турбиных», в театре Станиславского — «Продавец дождя», в Малом — «Оптимистическая трагедия», в Вахтанговском —

«Выбор» Арбузова. Повторы я тоже считаю. И было еще два не выпущенных спектакля. В Киеве в Лесе Украинке мы работали над переводной комедией «Когда хлопают двери». Уже сделали макет, Леонид Викторович срепетировал половину пьесы. Но тут постановки современных зарубежных пьес ограничили. Обычная по тем временам идеологическая кампания. А вот история со вторым спектаклем была особенной, ее стоит вспомнить подробнее. Когда Михаил Шатров написал пьесу «Шестое июля» с главным протагонистом Лениным («Большевики» были о Ленине, но без Ленина), его вызвали к тогдашнему министру культуры Екатерине Алексеевне Фурцевой. Она говорит: «Пьесу должен ставить МХАТ, первый театр страны». Шатров, естественно, стал возражать: это ведь был МХАТ до прихода Олега Ефремова, скажем, не в лучшей форме. Объясняет Фурцевой, мол, они такую пьесу сделать просто не смогут. «А кто сможет?» И он сказал, что есть только один режиссер, который справится блестяще, это Леонид Викторович Варпаховский. «Пусть будет Варпаховский, главное, чтобы премьера состоялась во МХАТе». Шатров кинулся к Варпаховскому. А тот, как истинный мейерхольдoveц, в Художественном театре ставить отказался, стал предлагать другой театр. «Нет, велено только во МХАТе». Что делать? Леонид Викторович, когда он был в Ермоловском театре главным режиссером, с художником Володей Ворошиловым сделал блистательный и скандальный спектакль по пьесе Шатрова «Глеб Космачев». Один из первых антисталинских спектаклей (год 1960) расколовший труппу театра и послуживший причиной ухода Варпаховского. Позже Ворошилов перешел на телевидение, и придумал там ныне знаменитую программу «Кто, где, когда». Вот ему-то Варпаховский и предложил: «Сочиним такой макет, который они обя-

зательно зарубят». Любопытный ход: постановка отпадает по вине мхатовцев или как называл их Булгаков — мхатчиков, неразрешимая ситуация благополучно разрешается. И они сделали замечательный по свободе изложения супрематический макет. Настал день показа Художественному совету театра. Пришли Кедров, Станицын, Ливанов, в то время руководители МХАТа. Варпаховский с Ворошиловым специально, для усугубления «сильного впечатления», поставили макет, не как его ставят обычно, чтобы лучше видно было, а опустили прямо на пол. Старики посмотрели, пришли в ужас и предали все анафеме. Докладывают министру, что это мол, не по системе Станиславского, а чистый футуризм, и, дескать, мы вас предупреждали. Но что делает Фурцева? Звонит в театр: «Немедленно запускать макет в работу! Как предлагает Варпаховский, так и делайте».

Р.К. Вот женщина была!

Д.Б. Не говорите. Мхатовские старики большую часть жизни провели в правительственном театре, хорошо знали, чем оборачиваются шутки с властями. Выслушав повеление министра, они сразу же сникли: «команда». И на все согласились. Тут настала очередь придти в отчаяние Леониду Викторовичу и его художнику: они ведь не собирались с этим макетом работать. Деваться было некуда.

Игра затянулась. Стали придумывать что-то более приемлемое. В результате спектакль все-таки вышел и имел большой резонанс. Фурцева довольна. Все в порядке. Прошло несколько лет. Художественный театр пригласили в Англию. Как всегда Чехов и что-то о революции — такой малый джентльменский набор. Иначе их не «продавали». Обычно на зарубежных гастролях в качестве революционной нагрузки к Антону Павловичу они играли погодинские «Кремлевские куранты». Но раз появился новый ле-

нинский спектакль, было приказано везти его. А как везти? В Лондоне им играть в театре Олд Вик, где сцена значительно меньше и самое главное — нет круга. А в спектакле Варпаховского и Ворошилова круг вертится синхронно со стрелками часов, висевших в центре сцены. Все действие, историческое и сценическое измеряется секундами (сейчас бы назвали «политический триллер»). Таким образом, в театре Олд Вик «Шестое июля» играть невозможно. Но — за граница!... В те времена только избранные ездили за рубеж на гастроли, да и то изредка. Потому у мхатовцев никогда не возникало и мысли, что мы, мол, не можем в таких условиях. Какое бы помещение им ни предложили, они соглашались. Работал в те времена там заведующим постановочной частью уникальный Николай Николаевич Готтих. Он как раз и славился умением «втискивать» декорации в любые пространства. «Кромсал» все, что не вмещалось. Привык делать это совершенно спокойно, потому что не было уже ни Немировича, ни Гремиславского: заступиться за спектакль некому. А тут вдруг — живой режиссер. «Одну минуточку, — говорит он, — на такой сцене «Шестого июля» быть не может». А они ему: «В Англии? Может». Он: «Где у них то, где это, где, наконец, круг?» А они опять: «Леонид Викторович, ну, не будет крутиться. Но ведь в Лондоне!». Понимая безнадежность ситуации, Варпаховский сказал: «Я берусь с теми же артистами поставить пьесу иначе. Я сам все уменьшу, сам все изменю, но, по крайней мере, не буду выглядеть глупо». Для них — потрясение: переделывать готовое! Подумаешь, не крутится. Земля зато крутится... Но он своего добился. Леонид Викторович показал мне лондонскую планировку, как-то объяснил (деталей уже не помню) почему я, а не Ворошилов. И очень быстро мы сочинили совершенно другой спектакль. Между про-

чим, тогда и зародилась мысль сыграть Ленина без портретного грима. Позднее Шатров использовал этот принцип в пьесе «Красные кони на синей траве». Но впервые идею «без грима» мы выработали для «Шестого июля» для Лондона. И — осуществили. Жанр пьесы обозначен как «опыт документальной драмы».

Итак — документы. Мы с помощью Шатрова, который имел доступ, разумеется, относительный, к архивам, добыли фотографии делегатов Пятого Всероссийского съезда Советов. Неведомые, но реальные герои тех лет. Я отбирал только снятые анфас, остальные — отсеивались. Фотографии прямых участников Пятого съезда Советов, заседание которого и составляет основное содержание пьесы. Ленин, Дзержинский, Спиридонова и так далее. Вперемешку с никому не известными людьми с открытыми лицами и пламенными взорами. Если вы знаете, в музее Освенцима есть стена: снимок к снимку — фотографии жертв. Вот и я через все пространство сцены над артистами протянул фриз — полторы тысячи лиц. В центре — система прожекторов: как только появлялся актер, на фризе высвечивалась фотография. Естественно Ленин был без грима, потому что, когда выходил Борис Смирнов, высвечивалась фотография Ленина. Так подчеркивалась документальность происходящего. Раз Шатров назвал пьесу «опытом документальной драмы», мы и подтверждали этот его «опыт» документально. Мол, смотрите: вот перед вами артист, а вот в световом пятне его прообраз. Это два *разных* человека. Один не перевоплощается в другого, он скорее существует от его имени. Получалось совсем не плохо. И мы пошли еще дальше в сторону документальности. Поскольку актеры говорят по-русски, англичане будут в наушниках. Мы придумали включить это обстоятельство в систему спектакля. Поставили на сцену аппараты связи системы ЮЗА,

плюс аппараты, записывающие человеческий голос (помните фотографию: Шаляпин слушает свой голос). От этой, уже самой по себе замечательной, аппаратуры в зрительный зал тянулась масса проводов, терявшихся где-то. Зрители, видящие провода и слушающие текст через наушники, должны были ощущать себя так, будто они слушают запись выступлений на съезде. То есть задумывалась привязка: вижу — слышу. Еще на сцене было пять квадратных столиков (за одним сидели стенографистки) и дюжина венских стульев. Все.

Леонид Викторович репетировал. Декорации сделали. Уже состоялся сценический прогон. И вдруг выходит номер журнала «Огонек», в котором старые большевики обрушивают на Шатрова кучу обвинений. Сразу же против него ополчается вся партийная пресса. В очень высоком кабинете удивляются: «В Лондон? «Шестое июля»? Да вы что!» И почти готовый спектакль с легкостью необыкновенной выкинули в мусорную корзину. Опять поехали «Кремлевские куранты»...

ПОХОРОНЫ СТАЛИНА

Д.Б. В провинции завидовали москвичам: они, мол, на демонстрации видят живого Сталина.

Казалось бы, если так хочется увидеть, можно поехать на праздники в Москву, у кого там есть родственники или знакомые и пойти на демонстрацию. Во всяком случае, мне это в голову не приходило. Или, скажем, думалось, еще успею когда-нибудь. Сталин же будет жить вечно. А когда он умер, почему-то решил, во что бы то ни стало, ехать в Москву. Еще уговорил Марка, товарища по Художественной шко-

ле, отправиться вместе со мной. В поезде кто-то повязал нам на левые руки траурные повязки...

Р.К. Прямо так взяли и поехали? А где же вы ночевали?

Д.Б. Кажется, у знакомых моего товарища или у моих знакомых, не помню. Запомнилось только, что жили они у метро Красные ворота. И когда мы сказали им, что приехали на похороны, они оторопели: «Да вы что! Туда нельзя пройти, уезжайте назад». И стали пересказывать уже возникшие слухи о задушенных в толпе на Трубной площади.

Как это уехать назад? А что мы скажем в Киеве?

Походили по холодной и бесснежной Москве. Действительно, все улицы к центру были перекрыты баррикадами из военных грузовиков с солдатами.

Зашли в одну столовку поесть и заодно согреться. А там, в центре между столами, посудомойка в фартуке, самозабвенно, сквозь слезы читает свои стихи о Сталине. Запомнилось, что люди слушали, не переставая есть.

Первую ночь провели на кухне наших москвичей. Кстати, спали мы на раскладушках новой конструкции. Такие они и сегодня. Утром снова отправились искать очередь в Колонный зал.

Р.К. Вы пошли в эту давку? Ужас какой-то...

Д.Б. В том-то и дело, что никакой давки мы не видели. И кого ни спросишь, все говорят по-разному. Где хвост этой очереди никто толком не знал. Видимо, разгорался азарт: пройти, попасть непременно. И у меня возник план. В 51 году наш театр приезжал в Москву на Декаду Украинской культуры. Играли спектакли на сцене МХАТа, в проезде Художественного театра. Совсем, совсем рядом с Колонным залом. Я там много шатался во время гастролей. В общем-то, и двух лет не прошло.

Так вот. С собой у меня было красное, с тисне-

ным золотым орденом удостоверение театра Леси Украинки. И когда мы подходили к кордонам, я его показывал офицерам и объяснял, что театральная делегация Украины собирается во МХАТе, куда мы и направляемся. Собственно в этом и была уловка: все стремятся в Колонный зал, а мы — только во МХАТ. Почему-то это действовало.

Р.К. Какой вы хитрый!

Д.Б. Собственно, когда первый кордон прошли, я и почувствовал уверенность. Где-то к двум часам ночи мы добрались-таки до МХАТа. Короткий переулок был заблокирован с обоих концов войсками. Служебный вход в театр мне был знаком. Сколько раз я проходил тут совсем, совсем недавно. Еще надеялся, что вахтер меня узнает. Какое там. Раздраженный спросонья дежурный никак не мог внять, что я от него хочу. Ни о какой «делегации» он ничего не знает. Пустить нас согреться не имеет права. Посоветовал пройти чуть дальше к училищу Художественного театра.

Ясно было одно, если мы никуда не войдем, не спрячемся, нас выдворят, и уже ничто не поможет. Двери подъезда закрыты. Мы стучим, колотим. Наконец-то вышел заспанный тип: «Ну, чево?» Я ему опять про артистов, про делегацию, про Украину. Словом, всякую чушь. «Ну, ладно, стойте тут до утра» — и впустил нас в «предбанник». Это было счастье. Мы уже изрядно устали и замерзли. Тип закрыл на ключ входную дверь, закрыл и вторую, за которой исчез. Мы оказались заперты в небольшом тамбуре. Высокая секция батарей центрального отопления, к которой мы кинулись, была холодная, как лед. Но все же мы прилепились к ней. Такое чудо рефлекса. Много лет спустя, когда мне случалось бывать в Училище, я всегда к ней прикасался: греет или все еще холодная?

Особенно окоченели ноги. Вспомнил, где-то читал, что нужно обернуть ноги бумагой... Все, что было у нас в карманах бумажного пошло на портянки.

Время тянулось, как назло, медленно. Спать совсем не хотелось. Вот только холод... Но воодушевляло чувство победы, почти победы. Ведь цель — в двух шагах. Туда не могут пройти москвичи, а вот мы, настырные провинциалы...

Около шести утра открыли доступ в Колонный зал. Пришлось опять разбудить нашего спасителя. И он нас с облегчением выпустил. Мы подошли к солдатской цепи. Наконец-то увидели эту самую очередь: черный поток людей на Пушкинской улице, прижатый к домам той стороны, где Колонный зал Дома Союза. Солдаты так спокойно расступились, и мы вошли в этот угрюмый поток.

Р.К. Решили, наверное, что вы из ближних домов.

Д.Б. Мы примкнули к очереди замерзших людей возле углового магазина «Колбасы». И очень даже скоро вошли в этот Колонный зал.

Р.К. И были внутри, шли мимо гроба?

Д.Б. Да.

Р.К. И что вы тогда чувствовали?

Д.Б. Точно не помню. Ну, что-то смешанное, траурное и победное: «Надо же, прошли!»

Р.К. Все-таки, зачем вам это было нужно?

Д.Б. Я не знаю. Бывает, будто бы не сам действуюшь. Мной управляла какая-то сила.

Р.К. Сила веры в Вождя?

Д.Б. Не могу утверждать, что верил. Я вырос с таким нормальным почтением к Вождю, который живет в Кремле. Учтите, война, День Победы. И все это совсем, совсем недавно. Никаких сомнений — Сталин велик и все. Да и другие у меня были заботы.

Мне нужно было зарабатывать деньги, помогать матери. Тяжело болела сестра.

Правда, один раз за жизнь товарища Сталина пришлось поволноваться. О кремлевских врачах-убийцах я узнал в приемном покое больницы нашего района. Я ждал одежду матери, а медсестры и нянечки обсуждали утреннее сообщение ТАСС. Попрошавшись с матерью, я с узлом отправился домой через Крещатик. А там, у Крытого рынка, митинг. Точно, как в кинокартинах о революции. Масса человек так в пятьдесят, и, чуть возвышаясь над людьми, орет оратор: «Долой врачей, убийц наших вождей! Долой евреев! Да здравствует наш дорогой товарищ Сталин!» А я пять минут назад оставил мать в больнице...

Извините, я отвлекся.

Когда вышли из Колонного зала, было раннее-раннее сероватое утро, начинался новый день. Перед гостиницей «Москва» — пустота. И запомнилось: в этой пустоте, на асфальте какие-то предметы, то ли ботинки, то ли калоши или что-то другое ... Почему-то еще не убрано.

Я и сам потом не раз пытался вспомнить, что же я испытал тогда? Что чувствовал? Особенно, когда узнал правду о Сталине. Уверен только в одном: ни на секунду не жалею, что поехал, что увидел, что пережил... И, еще раз повторяю, победное чувство, что преодолел, казалось бы, невозможное — преобладало.

Р.К. Может быть, это был испытательный барьер, который вам судьба подставила. Так называемый «тренажерный снаряд жизни». Не перепрыгнули бы — и все. Жизнь ваша сложилась бы иначе.

Д.Б. Не знаю... Мы еще раз переночевали на кухне, и я сказал Марку: «Вот увидишь, мы попадем на похороны, на самую Красную площадь». То есть я уже...

Р.К. Вошли в раж.

Д.Б. Да. Но, увы, не попали... Мы что-то преодолели, еще преодолели и еще раз преодолели. И вы знаете, добрались до стен Кремля. Только в конце Каменного моста наткнулись на тройные заслоны солдат. Из репродукторов гремели речи Молотова, Берии. И мы видели (с Каменного моста хорошо было видно), как обезумевшая толпа от дома Пашкова устремилась в сторону Манежа, прорвав оцепление. Звон разбитого стекла. Крики. Часть толпы замерла. Часть побежала вдоль Манежа. А перед ней — шетина штыков. И толпа остановилась... Ярость толпы — ничего нет страшнее. Людей охватывает безумие.

Р.К. Ничего себе, впечатления. А потом вы про Сталина стали думать иначе? Иллюзии рассеялись?

Д.Б. Расставание с иллюзиями содержательнее, чем когда одни иллюзии или когда их нет совсем. Часто живописец соскребает написанное им на холсте, и этот холст интереснее, богаче, чем чистый грунт...

Р.К. Понятно.

Д.Б. Во всяком случае, шрамы остаются. Это, как мне кажется, обогащает жизнь. Любая перемена, положительная или отрицательная, все равно — перемена. Она привносит какой-то новый слой.

Конечно, человек может с иллюзиями прожить целую жизнь. Но это редко кому удастся. А без иллюзий... не знаю. Возможно, это наше советское свойство, оно еще долго будет советским...

Р.К. Меня поражает другое. Как мы легко в масе своей, всей страной, проходим через жутчайшие крахи. В этом есть что-то пугающее... Вот в Германии я смотрела на немцев, которые пережили фашизм и связанный с ним крах всего. Они ведь пережили это на уровне личного стыда, личного потрясе-

ния. У нас же после преступлений сталинизма не было ничего подобного. Мы не способны раскаиваться, что ли?

Д.Б. Совершенно верно. Работая часто в Германии, я тоже наблюдал и поражался. Они подлинно осознали, что произошло. А чувство вины — ценнейшее чувство. Оно, безусловно, охранное: удерживает человека, чтобы он не жил по-свински.

Р.К. Но почему у нас оно не возникло? Вроде бы наша классическая литература культивировала совсем другой тип человека, чувствующего, реагирующего, переживающего чужую беду. Человека с совестью. Способного страдать. А мы от страдания прячемся. На нас все заживает, как на кошке, даже то, что зажить не может. Я по себе сужу. Был случай, который до сих пор меня мучает. Я возвращалась из Иркутска в Москву после студенческих каникул. И со мной в купе ехал профессор, который знал моего отца, они в тридцатые годы вместе преподавали в университете. В то время как раз проходила реабилитация политических, и мне выдали документ, удостоверяющий, что мой отец, погибший в тюрьме, в 37 году признан невиновным. И еще выдали какие-то жалкие гроши, наверное, компенсацию за «моральный ущерб», как теперь бы сказали. Профессор меня спрашивает. Я ему рассказываю про реабилитацию. И вдруг он (мне и сейчас страшно вспомнить) тихо так, с интонацией не столько осуждения, сколько отчуждения, говорит: «Как же вы могли все это им простить». Он уловил мое внутреннее состояние, и оно привело его в ужас.

Д.Б. Да, действительно...

Р.К. Во мне не было озлобления. И вдруг я поняла, как это выглядит со стороны, для этого старого профессора.

Д.Б. А теперь я вам тоже расскажу про купе. Ко-

гда Любимов решил ставить «Дом на набережной», возникла идея записать несколько рассказов об этом самом Доме. Тех, кто жил в нем в разное время.

Один из первых приехал в театр Михаил Давыдович Вольпин. Знаете, да? Писатель и соавтор Николая Робертовича Эрдмана. Оказалось, что он когда-то в том Доме проживал. Радисты установили магнитофон на столике, перед большим письменным столом Любимова. По одну сторону Вольпин, по другую — Трифонов. В центре — Любимов. Бывший зек Вольпин начал свой рассказ издалека, из Сибири. Срок его ссылки кончился в 1937 году. Представляете? А он весь этот срок мечтал, что, освободившись, обязательно домой поедет в мягком вагоне. Копил деньги. Такая вот была идея-мечта. И, действительно, выйдя на свободу, он поехал-таки в мягком вагоне. А, как вы знаете, в таких вагонах купе на двоих. Так вот, вторым его спутником оказался ехавший в отпуск начальник соседнего лагеря. Начальник был потрясен и долго не мог придти в себя, что рядом с ним едет зек.

Р.К. Ему, наверное, захотелось посадить Михаила Давыдовича еще раз.

Д.Б. Возможно. И вот Михаил Давыдович в мягкой такой манере, скорее даже с юмором, стал рассказывать про этого злодея, начальника лагеря. Помрачневший Юрий Валентинович не выдержал: «Позвольте, позвольте, но это же палачи». А Вольпин знаете что ответил? «Ведь это случайно, что я зек, а он палач. Наше общество настолько непредсказуемо и абсурдно, что могло случиться и наоборот: я бы стоял с винтовкой, а он — за колючей проволокой». Трифонов расстроился окончательно: «Вы хотите сказать, что нет никакой разницы...?» «Ах, Юрий Валентинович, оставьте. В этой считалке ене, бене, раба... и так далее мне просто не повезло, выпало

«зек». А выпади другое...» Юрий Валентинович встал. Спор разгорелся не на шутку. Забыли о том Доме, который на набережной...

Трифонов сам не был репрессирован, но арест отца и его гибель простить не мог. А Вольпин — сидевший. Разница немалая. Он был бесконечно обаятелен, говоря о страшном катке, под которым все оказались, в этом своем: «оставьте, просто так выпало».

Я слушал спор двух замечательнейших людей. Настоящих интеллигентов. Юрий Валентинович побелел от негодования. Он был беспощаден. И я, безусловно, был на его стороне. Но Вольпин, Вольпин, отсидевший срок, не просто так философствовал о палачах и жертвах, он был такой спокойный, мягкий и убедительный. Скорее всего, он рассуждал как христианин.

Помните Луку из «На дне»? На вопрос: «Что-то ты, дедушка, мягкий такой?» он ответил: «Мяли много, оттого и мягкий».

Кстати, вот и Варпаховский вернулся после семнадцати колымских лет, сохранив светлое любопытство к жизни. Сохранив чувство юмора. Не верилось, что вернулся он из ада.

Р.К. И в то же время, когда один, другой, третий, не озлобившийся на палача, складываются в общество, получается безнравственность...

ТАГАНКА. НАЧАЛО

Р.К. Вы много раз говорили и писали, что с Любимовым вас познакомил Варпаховский. Но в Москве стали работать еще до Таганки. И столичный ваш дебют состоялся не в спектакле Варпаховского, как можно было бы предположить?

Д.Б. С Леонидом Викторовичем в Москве я ра-

ботал, но позже. А мой первый здешний спектакль — «Хочу быть честным» по Войновичу в театре имени Станиславского. Львов-Анохин пригласил поставить эту повесть Михаила Резникова, а он позвал меня. Резникович недавно приехал в Киев в наш театр. И был как хорошо настроенный музыкальный инструмент: только-только закончил ЛГИТМИК на курсе Георгия Александровича Товстоногова.

Р.К. И вы сразу же стали «его художником»?

Д.Б. Ну, можно сказать и так. Мы сделали несколько спектаклей в театре Леси Украинки.

Р.К. Один я видела: «Кто — за? Кто — против?» П. Загребельского. До сих пор помню, как красный вопросительный знак, который все время присутствовал вверху в глубине сцены, в финале вдруг стал сам собой распрямляться и превратился в восклицательный. Меня тогда это поразило.

Д.Б. Так вот, Львов-Анохин тогда искал режиссера для Войновича. Он обменялся с Таганкой пьесами. Там Петр Фоменко довел репетиции до генеральной, но (уж не знаю почему) премьеры не состоялась. Борис Александрович отдал Таганке «Только телеграммы», а Любимов ему взамен — «Хочу быть честным». Так или иначе, Борис Александрович вызвал Резникова из Киева. Миша уехал в Москву на переговоры. А вопросительный знак, который вы видели, Римма Павловна, был черного цвета. Дня через три звонит мне Резникович: «Материал отличный, но есть одна сложность. Если не придумать, тогда откажусь». Я спросил: «Что за сложность?» И он объяснил, что кульминацией спектакля должен быть подъем героя с баллоном кислорода на пятый этаж. Сцена в театре маленькая и низкая, в высоту всего четыре метра...

Р.К. Но почему непременно так буквально? Условность-то на что?

Д.Б. Нет. Миша был прав. Восхождение. Буквально. Ступенька за ступенькой. Шаг за шагом. Преодоление и было решающим в сюжете.

Р.К. И вы, конечно, придумали.

Д.Б. Я сделал макет, и мы с Резниковичем повезли его показать в Ленинград. Театр Станиславского там был на гастролях. Смотрели в гостиничном номере Львова-Анохина. Были еще Женя Леонов и завлит театра Витя Дубровский. А вечером Борис Александрович пригласил нас с Мишей к себе в театр. В штат. Это было довольно неожиданно. Думали мы не долго и согласились. Я взял Марину с маленьким Сашей, Миша свою жену Тоню и стали мы жить, и очень весело, в театральном общежитии на Смоленской набережной вместе с писателем Михаилом Рошиным и его женой, талантливейшей актрисой Лидой Савченко.

Р.К. И долго длилось это веселье?

Д.Б. Года два. Однажды Леонид Викторович Варпаховский, с которым мы постоянно общались, позвал пойти с ним на Таганку смотреть «Павшие и живые». Его пригласил Любимов после спектакля встретиться с труппой и рассказать им про Мейерхольда. Перед началом в кабинете Любимова Л.В. и познакомил меня с Ю.П. В тот год в Манеже проходила грандиозная выставка художников театра и кино (к 50-летию Советского государства). В отделе Украины были три мои работы. Любимов сказал, что на выставке был и запомнил «На дне».

А «Павшие и живые» — ну, понравился, это не совсем то слово. Когда вспыхнул огонь (а надо сказать, он и сейчас во мне горит), я оторвался от спинки кресла и не дышал до самого конца. Порой в театре очень трудно зажечь даже одну свечу, кое-где и курить на сцене в спектакле запрещено, нужно биться с пожарниками. Но чтобы огонь? Пламя огня?



Михаил Роцин

Неслыханно. Это было для меня ошеломляюще по дерзости театра. По сути, это был вызов! Священный огонь. Учтите, Вечного огня в Москве тогда еще не зажгли. Я вспомнил книгу о Яхонтове. Он молодым актером послужил во МХАТе, затем в Вахтанговском театре и, наконец, поступил к Мейерхольду. На первой же репетиции ему вручили паяльную лампу и зажгли. Яхонтов понял, что сфальшивить он не сможет. Пылавший в его руках огонь исключал актерское притворство, наигрыш и вранье. Так и тогда в «Павших» огонь обеспечивал правду чувств. После спектакля в верхнем буфете собрались актеры. Леонид Викторович, как всегда в бабочке, был в ударе. Рассказывал, играл на рояле. Любимов тогда носил черную курточку с красной подкладкой (и сам он черной масти) влюбленно смотрел на своих артистов. Да-да! В ту пору — влюбленно. Надо сказать, что к Любимову у Л.В. были особо теплые чувства. В жуткой, скандальной истории со спектаклем «Глеб Космачев» Шатрова на бесконечных обсуждениях, погромах его поддержал с трибуны артист вахтанговского театра Юрий Любимов. Л.В. пришлось уйти из Ермоловского театра, но смелый поступок Любимова он помнил всегда.

В том же году в общежитии раздался звонок Элли Петровны Левиной, тогдашнего завлита Таганки: «Юрий Петрович просит вас зайти». А мой «московский период» уже заканчивался. В Киеве у матери инфаркт. Перевезти ее в общагу я не мог и не мог оставлять одну в Киеве. Надо было возвращаться. Такая вот житейская история. Мы с Мариной и Сашкой собирали уже чемоданы, когда раздался звонок с Таганки.

Я пришел в назначенное время. Любимова в театре не было. Сел ждать в узком коридоре перед открытыми дверями завлита и секретаря. Как потом я

отметил, открытые — почти все — двери передавали общую атмосферу открытости. Мне, с моим академическим прошлым, где в кабинете директора двери двойные, да и вообще... Я смиренно сидел и ждал. Стучала пишущая машинка. «Грубое администрирование...» Тук. Тук-тук-тук, тук-тук... Писали куда-то письмо. Затем — сжигание черновиков. Я понял, в этом театре любят жечь. И глаголом — тоже. Меня постоянно спрашивали, к кому я пришел. И я каждый раз повторял: «Мне назначено», как в булгаковских «Записках покойника»

Пришел на следующий день. Опять нет Любимова. Он в «инстанциях». Как я догадался по обрывкам фраз, запретили репетировать есенинского «Пугачева».

Наконец-то ко мне подошел Борис Глаголин, режиссер и парторг театра. Завел в малюсенькую комнатенку. «Юрий Петрович просил вас почитать эту пьесу. Я хочу предупредить: на нее нет разрешения, хотя повесть напечатана в «Новом мире». Когда прочтете, Любимов с вами встретится». Понесся домой. Стал читать. Это был можаевский «Живой». Но чем дальше я читал, тем больше энтузиазм мой улетучивался. В инсценировке все уже было придумано: и какая декорация, и что справа, и что слева. Вот что помню: приходят зрители и видят — на занавесе нарисован план района, того, где происходит действие. Нарисована изба Кузькина... Ну, словом, будто из журнала «Крокодил». И сразу давалось понять, что играть станут комедию. Это было так плохо, что я растерялся.

Р.К. И сказали Любимову?

Д.Б. Он заболел желтухой, оказался в больнице, встреча отложилась. А я уехал в Киев. Только осенью состоялся наш первый разговор. Я сказал: «Если все,

что придумано, таким должно и остаться, то я бы подождал что-нибудь другое».

Р.К. И вам не было жалко отказываться? Вы не боялись, что такой случай больше не повторится?

Д.Б. Конечно, мне хотелось что-то попробовать сделать в этом театре, но...

Р.К. А Любимов?

Д.Б. А что Любимов? «Да ерунда все, что там в ремарках написано. Положено для утверждения и цензуры. Ну, первое, что пришло в голову... А как? Можно иначе?» Любимов сам был раскрепощен и раскрепощал всех вокруг. Сказал: «Короче, как придумаем, так и сделаем». И я начал пробовать, исходя из своих представлений. Деревня — была моя «фактура», она мне нравилась, и я ее неплохо чувствовал.

Р.К. Откуда? Вы же человек насквозь городской. Ваше искусство не ассоциируется с «деревенской тематикой». В те годы вообще трудно было питать к ней любовь: пьесы про деревню театрам навязывались сверху. Они считались «масштабными», социально значительными. И все старались всякими правдами и неправдами от них отбояриться...

Д.Б. Это от плохих пьес. А что касается знания... Когда я учился в художественной школе, у нас практика обычно была в селе, в деревне, мы ездили туда летом на этюды и жили в украинских хатах-избах. Позже, уже когда работал в театре, стал заядлым «путешественником». Байдарочником. Многие годы каждое лето с группой артистов во время отпуска плавали по речкам. Бывали и в деревнях. Как-то (примерно в 1955 году) с нашим актером Сережей Филимоновым я отправился на Орловщину, в деревню Коровье Болото, откуда он родом. Этими впечатлениями я мог воспользоваться, как своим личным опытом. К тому же я был с этюдником и писал там этюды.

Украинская деревня сильно отличалась от Ко-

ровьего Болота. По ухоженности, по какой-то крестьянской основательности, прижимистости. Досчатый крашенный пол. В дверных проемах — белая марля. Так все продумано, чтобы ни одна муха в хату не залетела. А в Коровьем Болоте в избе по земляному полу поросята бегают вместе с собачкой. Новорожденная орет, вся черная от мух, которые ее облепили. Зато невероятная душевность, открытость, гостеприимство. Тебе на сковородку штук двадцать яиц. И огромный таз творогу, и зальют еще сверху килограммом меда. Съесть невозможно. Вот такая щедрость. При этом хозяйский сын стыдится с печи слезть, потому что трусов нет. После Украины меня потрясло это сочетание щедрости и нищеты. Область безлесная, поставить новый дом очень дорого, не по карману. А изба, от родителей перешедшая, еле-еле держится. Отремонтировать — средств нету. А может быть, лень, неохота. Жили скверно, но не грустили.

Р.К. Но ведь орловщина — тургеневские места, замечательная природа, охота...

Д.Б. Значит, тургеневские места были где-то в другой стороне. А куда мы приехали — безлесье, поля, степи. У деревень печальный вид. А если зарядят дожди... В отсутствие деревьев — у изб на высоких шестах скворечники. Угрюмо так... Целый жилой массив для птиц. Это и грустно, и красиво.

Р.К. Так у вас в «Живом» и получилось: грустно и красиво. Обидно только, что на Таганке спектакль был под запретом больше двадцати лет, а за это время в другом московском театре мотив скворечников успели использовать.

Д.Б. Ну и что? Известный такой мотив, не раз использованный в 20—30 годы. Вспомните Тышлера. Я этот мотив немного развил. Вверху, на шестах-березках (их актеры держат и переносят с места на место) не только скворечники для птиц, но и домики

для людей. Избы, размером в скворечник. Часы-ку-кушка — они тоже ходят на скворечник. Плюс еще то, что деревня, в которой живет Кузькин, стала очень подвижной. Актеры с шестью-березками все время формируют новое пространство. Когда Кузькин замерзал, деревня к нему наклонилась, желая спасти... а когда распрямилась, он торжественно висел на березах, как на вытяжке: в гипсе, забинтованный. В сущности, извлечь из крестьянского быта, из сельскохозяйственных орудий труда театральный аттракцион было очень увлекательно. Кстати, одной из первых идей у меня была идея откровенно цирковая.

Р.К. А Джабраилов летающий, как ангел, и рассыпающий манную крупу над Кузькиным, это что, разве не цирк?

Д.Б. Это все краски «условного» театра, приема, способа, метода, что хотите... Предмет, вещь не исчерпывается тем, что она, эта вещь, сама по себе значит. Хорошо если удастся обнаружить у нее еще одно, лучше — три значения. Найти предмету театральную жизнь. И если уж говорить о приоритетах, то после опыта «Живого», а позже «Деревянных коней», Таганка продемонстрировала, что такого типа театру подвластно все. В том числе фактура русской деревни.

Ведь до этого наш послевоенный театр, довольно преуспевший в развитии сценического языка, условности и т.д. продолжал однако строить «настоящие» деревни, исключая саму возможность условно-аттракционного решения для этой среды.

Р.К. Действительно. «Живой» получился по форме совершенно неожиданным. Он казался как-то даже нахально независимым. И эта его формальная независимость замечательно соответствовала характеру и ситуации Кузькина: спектакль как бы тоже «выходил из колхоза». Эстетического...

Д.Б. Любимов тогда был в очень хорошей форме, азартен. В «Живом» сошлось многое из искомого. Он отвечал основным постулатам объявленного манифеста: «Мы ценим, любим, используем все театральные школы и «измы», чтобы найти свой. Наша сцена чиста и открыта».

Правда, кончились все эти радости запретом спектакля, приказом об укреплении руководства. И бесконечными собраниями, борьбой всего театра за Любимова, которого чиновники хотели уволить.

Р.К. Этот запрет как-то повлиял на ваши отношения с Любимовым? Ведь без «вины» художника тут не обошлось: слишком острой, непривычной была сама форма спектакля. Гораздо позже уже, в постперестроечные времена, я смотрела по телевидению интервью с Можаяевым. И он прозрачно так намекал, что чиновников раздражило не только содержание, но еще и декорации.

Д.Б. Этого я не знаю. Возможно. «Кузькина» не разрешили, однако настроение у всех было хорошее. Казалось, спектакль все равно выйдет, а пока... Было чувство победы. Чем хорош театр — это была победа всех. Я стал заниматься «Часом пик», зная, что выпуск его — после «Матери». Мне нравилось, что у меня есть достаточно времени. Макет для «Матери» делал Юра Васильев, но что-то у него с Любимовым в тот раз не совпало. И Любимов стал нажимать на меня. Я долго отказывался, отказывался, а в последний раз, когда стало ясно, что с Васильевым они разошлись окончательно, уже не отказался.

К тому времени я понял, что Любимов обрек себя «удивлять каждым спектаклем». Чтобы все пришли и: а-аа-а-а!!! Значит, надо было не просто, как в другом театре, сделать декорацию так или этак. А существовала еще надбавочная, повышенная необходимость изобретать. «Жадность» Любимова была не-

вероятная. Премьера, уже первый акт идет. И вдруг появилась идея что-то во втором акте изменить к лучшему. Менялось тут же! Поэтому-то рабочий процесс был таким: в любую минуту что-то могло перемениться, возникнуть. Потом это стало называться (или всегда так называлось?) живым театром. Действительно, хорош или плох, но был он — живой. Я сколько раз был свидетелем, как к Любимову приходили всякие умные люди и говорили: «Юрий Петрович, какой перебор». Им-то гармонии хотелось. Когда они уходили, Любимов удивлялся: «Ничего не понимаю. Мне кажется, вроде еще можно что-то придумать, а они говорят — перебор». В этом его сущность была: он ценил человека, который пришел на спектакль. Потому — максимальная степень всего, что не дает отвлечься или проще говоря, соскучиться: смена ритма, крика и тишины и так далее. Кому-то из режиссеров это безразлично. Но кто «слышит», тот строит спектакль по законам симфонии (Аллегро, Анданте, Адажио...) Опять же тут у каждого режиссера по-разному.

В «Матери» Любимов придумал прекрасную, нет — гениальную, для сцены и выразительную идею — взвод солдат. Знакомые со школы горьковские герои проживают свою жизненную историю в ограниченном пространстве таганских подмоетков и в тесном окружении солдат. Солдат государевых. Можно сказать, спектакль был уже сочинен. Мне осталось придумать среду. Воздух.

Планшет, пол сцены должен остаться свободным. Как для балета. А что, если этот планшет и есть декорация? Представьте инкрустацию дворцового паркета. Из дорогих пород дерева. Сложный рисунок. Парадная Россия. У солдат на сапогах — щетки. Такой вот танец — натирание глянца. Запах скипидара и воска. Он прерывается арестом нарушителей

порядка. Допрос. Избиение. Кровь на паркете. Вновь солдаты натирают поверхность. Вновь в империи полный блеск, порядок и красота. Много эпизодов мы уже сочинили. Я рисовал раскадровки. Контраст был такой многообещающий. И вдруг — спохватились. А кто увидит-то наш паркет? Нашу дорогую декорацию? В зале зрители по отношению к подмосткам сидят горизонтально. А в нашем случае необходима арена. Смотрение на сцену сверху. Поднять паркет пандусом — вот, мол, смотрите — не годилось: это ломало и усложняло солдатский «балет». Да и пандусы я не люблю.

Если пол отпал, оставались стены. Замечательные такие, белено-кирпичные стены. И я подумал, а что, если отмыть белизну? Добраться до кирпича? Закопченно красноватые фабричные стены. Закопченные, в мазуте люди... Вот горьковская среда.

Пробовали отмыть, отчистить. Не получилось. Пришлось сделать дубль стен (вот оттуда — красные кирпичи Новой сцены). В «Матери» был использован весь арсенал сцены. Штанкеты, фонари — все такое фабричное. Металлические подъемы стали заводскими слесарными верстаками. Сцена превратилась в мастерскую. Глаголин перечитал всего Горького и извлекал ото всюду необходимые для спектакля тексты. Причем сделано это было так тонко и корректно, что главный специалист по Горькому Бялик ничего не заметил.

Р.К. Странный был спектакль. Вроде бы — про революцию. Текст — хрестоматия из хрестоматий: каждый в школе его «проходил». Все знакомо, но — неузнаваемо. Темная рабочая толпа, а страсти общечеловеческие. И Ниловна у Зины Славиной — совсем простая женщина, как говорят — «из низов», но живет на вершинах трагического искусства. Не существовало тогда в нашем театре другой актрисы,

которая могла бы сыграть обыкновенную человеческую (женскую) подробную «правду» так высоко, так простодушно и так ясно. Оставаясь горьковской «матерью», ее Ниловна по напряжению эмоций, по энергии игры приближалась к героиням античных трагедий. Удивительно, как такой театр возможен вообще.

Д.Б. У нас было тогда замечательное время: когда получится, тогда и сделается. Например, сцена Первомая, где Павел Власов выносит красный флаг, месяц репетировалась, но все не получалась... Нужна была особая степень наива: вышли наивные люди. Оказывалось или слишком придуманно, или было наивно — то есть плохо. Глупо. Искусство наивное художественно ценно, когда оно искренне. А искренность или случается, или не случается. Запрограммировать ее очень трудно...

«ЗОРИ...» И «ГАМЛЕТ»

Р.К. А как у вас получились «Зори...»? Откуда взялась эта поразительная идея спектакля? Он же вообще ни на что в театре не был похож, совсем ни на что. И на ваших «Живого» и «Мать» — тоже. Будто вдруг с другой планеты явился.

Д.Б. После «Матери» был еще «Час пик».

Р.К. Хорошо, давайте начнем с «Часа пик».

Д.Б. Я уже был «заражен» таганским духом вольности, художественной дерзости и озорства. Ни с чем подобным я нигде раньше не сталкивался. Я ведь вырос в академическом театре. Да и другие театры, с которыми я сотрудничал и в которых служил, были достаточно строги и серьезны. Двери в кабинеты главных режиссеров и директоров плотно закрыты. Войти не так-то просто. А тут — все на распашку.

Кабинеты Любимова и Дупака (расположенные один против другого) чаще всего открыты. Входи, говори, предлагай. От такой таганской анархии я устал и спасался бегством в Киев. А на следующий же день тихой киевской жизни меня неудержимо тянуло обратно в Москву. И главный мотив этой тяги, конечно же, был Любимов и его театр.

Р.К. Ю.П. сразу произвел на вас впечатление именно режиссера, а не актера, занявшегося режиссурой?

Д.Б. Да, да, сразу. С его первого спектакля «Добрый человек из Сезуана», который я видел еще студенческим.

Но возвращусь к «Часу пик». Уже зная, что на Таганке ценится фантазия и изобретательность, я стремился, что называется, «произвести впечатление». И привез Любимову восемь макетов этого «Часа пик». Маленьких таких макетиков, как у Симонова. Восемь разных идей. Восемь вариантов.

Любимов внимательно выслушал восемь моих комментариев, а затем стал из каждого макетика выбирать то, что ему понравилось в одну кучку: «А может быть, так?» Все мои идеи и связи разлетелись. Я что-то стал лепетать, объяснять. В результате остановились на одном из восьми вариантов.

«Час пик» — явная метафора. Герой повести, довольный своим жизненным успехом, засуетился, узнав у врача о смертельной, неизлечимой болезни. На самом же деле он расплачивался за свой эгоизм, за успех в карьере пустотой души, утратой совести. Тема, можно сказать, из вечных. Иными словами, «час пик» с библейским мотивом, какое-то подобие индивидуального апокалипсиса. Идея выглядела так: черно-белую часть микеланджеловской фрески из Сикстинской капеллы (ее миллионные тиражи развозят туристы. Такой культурологический «час пик») я

разместил по всей горизонтали таганского зала, включая глубину над сценой. А в центре образовавшегося пространства повесил ось маятника Фуко, когда-то поразившего меня в Исаакиевском соборе. Однажды я уже ее изобразил в «Повороте ключа» Кундеры в Киеве.

Когда макет был уже одобрен Любимовым и Художественным советом театра, как тогда было принято, я укатил в Киев. А спустя какое-то время в своей идее засомневался. Мой друг Костя Ершов «сомнения» поддержал. Приехав в Москву, я спросил Любимова: «Юрий Петрович, а может быть текст на «это» не тянет? По масштабу? Микеланджело! Страшный Суд! Тут скорее Данте, Пушкин?» А Ю.П. уже успел привыкнуть. И чтобы не очень его расстраивать (я, конечно же, подготовился) предложил заменить фреску сетками шахты лифта. Но не вертикального, а горизонтального. Низ же стержня маятника украсить готическим циферблатом. Заманчивость горизонтального движения кабины лифта, набитой людьми и напоминавшей вагоны утреннего метро, да и амплитуда маятника с виноградной гроздью персонажей, убедили Любимова, и он согласился изменить декорацию.

Так вот, в то время, когда мы трудились над «Часом пик», Ю.П. стал часто говорить о «Гамлете». Но я отказался сразу: «Пусть кто-нибудь другой сделает, а я приду на премьеру». Но тема «Гамлета» все время возникала и возникала. Ему представлялось какое-то черное крыло, которое все сметает. С одной стороны черное, с другой золотое... Меня это не привлекало. Я ему рассказывал о черном и золотом Крэга, но вообще-то старался избегать разговоров о «Гамлете», так как не собирался им заниматься.

Как-то Глаголин принес журнал «Юность» с новой повестью Бориса Васильева «А зори здесь ти-

хия...» и предложил перевести ее на сцену. Любимов прочитал и согласился: «Пускай Глаголин и поставит». Что же касается вопроса «как», как это сделать на сцене, то в обсуждении принимал активное участие. И предложил мне придумать декорации.

К теме прошедшей войны я всегда был неравнодушен. На нее выпало мое детство, и это стало неразрывным.

Р.К. А где вы были во время войны?

Д.Б. Мы жили в Одессе. Отец работал в системе курортно-санитарного комитета. Когда Бессарабия вошла в состав СССР, его отослали туда строить санатории. И он увез с собой мать, меня и сестру. Мы прожили в Бессарабии, кажется, год, и началась война. Отца мобилизовали, а мы со всякими приключениями добрались до Одессы. Город уже бомбили немцы. Нас вместе с другими семьями служащих учреждения, где работал отец, отправили в эвакуацию. Я помню эшелон, в котором мы уезжали, он был одним из последних. Ошалелая толпа срывала пломбы с задвижек и раскрывала створки теплушек. А там все было забито деревянными клетками со станками какого-то завода. И так в каждой теплушке. Паника. Хорошо, мать не растерялась и втокнула меня с сестрой в один из вагонов. Между этими станками с непереносимым запахом мазута, перепачканные, мы куда-то неслись. С долгими остановками. С бомбежками. С добыванием на станциях кипятка. Удивительно и абсолютно точно написал об этом Михаил Рошин в своем «Эшелоне». И так случилось, что когда Ефремов позвонил Эфросу с предложением поставить эту пьесу во МХАТе, я в тот вечер был у Анатолия Васильевича, и не удержался: «Соглашайтесь!»

Но вернемся на Таганку. Я стал заниматься «Зорями», надеясь, что параллельно Любимов будет делать «Гамлета» с другим художником.

В послесловии повести Васильева старшина Васков, лишившись руки, демобилизовался из армии и стал прирабатывать рубкой дров. И я вспомнил, как в Киеве после войны были такие артели пильщиков и рубщиков. Когда мать покупала дрова, приходили двое, пилили, рубили и складывали в подвальный сарай¹. И представился мне такой пролог: стоят мужики, бывшие солдаты. Пилы и топоры в чехлах. Один из них без руки. Подходит девочка и спрашивает: «Не пойдете ли к нам, у нас два кубометра сосны». Однорукий говорит: «Пойдем». Ловко так он пилит одной рукой (кстати, я помню такого однорукого пильщика), а девочка смотрит: «Давайте, я вам помогу». «Да нет, ты что», — и продолжает пилить. Отваливаются чурки. Постепенно звук пилы и эта девочка вызывают в его памяти лес, стрельбу, взрывы гранат и гибель девушек, в которой он считает себя виновным...

Я занимался «Зорями». И в то же самое время я, тоже параллельно, строил декорации на киностудии Довженко для фильма Кости Ершова «Поздний ребенок». По дороге в съемочный павильон всегда заходил на площадку, где собраны, как это бывает на всех киностудиях, всевозможные транспортные средства. А мне всегда нравились всевозможные средства передвижения. Начинал я с паровоза «Кукушки», затем трамваи, кареты, автобусы, самолеты и пароходы... Так вот, там я заметил валяющийся кузов от полуторки. Просто один кузов. Собственно такой, каким вы увидели его на сцене через несколько месяцев. Ну, заметил и заметил. Ничего такого о нем не подумал. А потом, вы знаете...

Дело в том, что, размышляя о совсем может быть незаметном эпизоде, — появлении на сцене взвода

¹ См. «Tartine de beurre et confiture», с. 66.

девушек-зенитчиц, я никак не мог придумать, каким образом они являются. Ну не выходят же из-за кулисы. Когда интерьер — задумываться не о чем: дверь открылась, вошел человек. А когда никаких дверей нет?

Р.К. Тогда тем более задумываться не о чем. Откуда вышел, оттуда и вышел. Все условно.

Д.Б. Не совсем. Здесь кроется нечто важное. Как раз в этот момент происходит, может быть, главный сговор театра и зрителя.

Словом, в нашем спектакле на сцене должны появиться девушки-зенитчицы. Но ведь не просто же выйти. По жизни, как это было? Их привезли на машине, они с нее спрыгнули. И вот когда я увидел кузов, быстро стали выстраиваться картинки. Очень ведь выразительно девушки взбираются на грузовую машину. Вам доводилось видеть? Я видел и не раз. А прыгать из кузова на землю? В армейских одеждах. Прижимая коленки. В кирзовых-то сапожищах...

В ближайший из приездов в Москву, в кабинете Любимова, я стал все это рассказывать и рисовать всевозможные раскадровки (Глаголин сохранил часть этих рисунков и позднее подарил их мне). Вот отряд девушек в кузове. Едут. Кузов так и кузов эдак...

Любимова это не увлекло. Он вяло смотрел. Сказал: «Похоже на «Тартюфа»...». «Как на «Тартюфа»?!» «Да в «Тартюфе» тоже стоят вертикальные портреты».

Ну, нет, так нет. Через пару дней выкладываю новую идею. Есть известная фотография: 1945 год, ликующий народ на Красной площади в День Победы.

Р.К. Я помню. Там подбрасывают в воздух солдат, все такие счастливые. Абсолютно счастливая толпа.

Д.Б. Представьте: во всю сцену — огромная эта фотография. Документ эпохи. Слышен шум ликующих людей, залпы салюта. И вот один восторженный из этой толпы отделяется и разворачивается своей



Марина Писная-Боровская

фанерной изнанкой. По силуэту это получается похожим на дерево. Затем другой счастливый разворачивается... Таким образом может возникнуть лес. Когда же девушки гибнут одна за другой, эти «деревья»-изнанки вновь поворачиваются, возвращают ликующую толпу и залпы победного салюта...

Любимову понравилось: «Давай делать!» А я в сомнении: одно дело рассказывать. Фотография — это выставка, не театр. А Ю.П.: «Пускай. Приходят люди на выставку, а потом...» Стал меня убеждать, что все отлично. Я ведь только хотел показать, что я, мол, думаю, не дремлю. А он увлекся. Я расстроился, взял еще паузу для «подумать» и как обычно умотал в Киев.

Все больше и больше я приходил к выводу, что в «Зорях» необходимо было придумать аппарат-аттракцион для игры «в кошки-мышки». Одни прячутся — другие ловят. Игра в прятки. Я искал такую «среду», чтобы можно было неожиданно возникать и так же неожиданно исчезать.

Вспомнил артиллерийские маскирующие сетки. Ими прикрывают батареи, чтобы сверху не было видно. По цвету похоже на паутину леса. И «кружева» для игры света отличные... Если закрутить эту сетку цилиндром? Немецкий десант то внутри, то снаружи... А цилиндр вращать...

Марина, моя жена, была увлечена вязанием. В шестидесятые все любили носить свитера, а покупать их было негде. Вот и вязали. И очень здорово и красиво. Потрясающую шерсть мы привезли из Паланги. Не крашенная. Цвета земли. Я попросил Марину связать мне кусок для цилиндра в макет. Маскировочная сетка — это ведь как-то прямо. А вязанная из шерсти масса цвета земли... Художественней, пожалуй...

Римма Павловна, поверьте, я и сейчас помню

это мгновение, и как мысль о «Гамлете» дернула меня. Как электричеством.

Сразу позвонил Любимову. Ничего не стал объяснять, только сказал: «Юрий Петрович, если вы ни с кем из художников не делаете «Гамлета», я согласен и готов привезти макет через две недели. А «Зори» сделаете с кем-нибудь другим». Ю.П. удивился и согласился.

Я начал работать. Был как в угаре. Быстро так стало получаться. Вся динамика. Движение. Пространство. Ритмы декора... Это вообще лучшие минуты, редкие минуты, когда «механизм» будто оживает и каждый день приносит неожиданное...

Р.К. Но ведь великолепная идея свободно движущегося в трехмерном пространстве сцены паутинно-шерстяного, страшного занавеса требовала еще и инженерного решения.

Д.Б. Конечно же. «Бенцы-шменцы», так звали великого конструктора сцены, Сергея Ивановича Чаплыгина. Я вам о нем уже рассказывал. Сергей Иванович служил в театре Франка и был моим главным советником и учителем по части театральной инженерии.

Р.К. А костюмы, эти свитеры, вязанные платья? Они тоже из мотка прибалтийской шерсти?

Д.Б. Разумеется. Из того же мотка.

Учтите, «Гамлет» — на Таганке. В этом театре исторические костюмы представить было трудновато. Мне хотелось придумать так, чтобы зритель, выйдя после спектакля, на вопрос, как были одеты актеры, сразу не смог бы ответить. И тут, вы правы, шерсть натолкнула. Когда-то Питер Брук потряс всех костюмами из кожи в «Короле Лире». Выделка кожи — древнейший промысел. И еще учтите, что макет «Гамлета» с шерстяным занавесом, связанным Мариной, стоял перед глазами. Мало того, мы с ней сле-

лали натуральный кусок (с квадратный метр!) занавеса. Из трех авосек связали основу и вплели в ячейки почти весь запас шерстяных мотков. Так что Марина — мой соавтор. Фактура одежды была под рукой. Ведь овцеводство и пряжа также древнейший промысел. Шерсть грела людей много, много веков. И, что самое привлекательное, греет и сегодня. Такие сближающие категории важны для искусства.

В «Гамлете», благодаря счастливому случаю, заставившему вспомнить про овцеводство, шерсть и так далее, одно связалось с другим. Отыскался способ одеть артистов, играющих людей северных, в одежды для них органичные, а заодно и современные.

Р.К. А вы совсем свободно работали над «Гамлетом», вас не подавляло сознание гениальности пьесы, круг идей, трактовок, великих имен которыми она обросла?

Д.Б. Именно подавляет. Сковывает. И великая пьеса. И великие художники, которые до тебя делали для нее декорации. Вот когда хорошо не знать и плохо не знать. Таков парадокс профессии. Но с Любимовым был уговор: ничего театроведческого про пьесу не читать. Есть текст «Гамлета» — и все. И когда уже был готов макет, и оставалось совсем немного времени до момента, когда надо было везти его в Москву, я решил, что пришло время уговор нарушить. И стал читать книгу Чушкина «Качалов — Гамлет». Чем больше я читал, тем меньше становился. Это как в Риме, когда подходишь к Собору Святого Петра. Чем ближе, тем он громаднее, а ты — тем ничтожнее, мельче. В те времена о Крэге еще мало писали. Все, что я о нем знал, это из музея МХАТа и книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Книга Чушкина меня поразила. Какие люди! Как думали, что делали! Стал сомневаться в макете. То, что я придумал, с каждым днем мне не нравилось все сильней

и сильней. Хотелось все уничтожить. Не позориться — отказаться. Забыть. Меня охватил настоящий ужас. Я готов был сломать макет.

Р.К. Что и стало бы настоящим ужасом. И не только для вас. А как вы из этого состояния вышли?

Д.Б. Никак. Но читать перестал.

Р.К. А «Зори...»? Вы к ним снова вернулись. Почему?

Д.Б. Звонит из Москвы Борис Глаголин: «Сейчас Юрий Петрович возьмет трубку». Любимов говорит: «Дава, ну давай, сделай «Зори» все-таки». «Юрий Петрович, я сейчас весь в «Гамлете», вы же сами настаивали». «Я понимаю, но так обстоят дела в театре, что «Зори» надо быстро сделать». «Юрий Петрович, фотографию я делать не буду. С кузовом, постараюсь сделать быстро». Звонки раздавались в течение двух недель. Я соглашался, только если будет кузов. И, наконец, в очередной раз услышал: «Ну, ладно, черт с тобой, пусть будет кузов». Я отложил «Гамлета» и, честно говоря, жутко увлекся «Зорями». Склеились они на удивление быстро, и привез я их в Москву. На словах и бумаге не всегда можно передать суть идеи. А макет — это игрушка такая, она все показала. Короче говоря, работой над «Зорями» в театре увлеклись все. Репетировал уже Любимов. Под макет переделали и текст инсценировки. Каким получился спектакль, вы знаете.

Что еще вспомнить?

На той же киностудии, где валялся кузов, я увидел на асфальте затвердевший след колеса грузовой автомашины (она проехала, когда асфальт был еще мягким). Такая елочка шинных протекторов. И когда строили декорацию, мы с армейскими брезентами (настоящие покрытия военных грузовиков) поехали на ближайшую к Таганке автобазу. Разложили брезенты на асфальте. Я смазывал соляркой покрыш-

ки, и грузовик медленно двигался в нужном направлении, оставляя следы елочек. Рисовал лес. Лес войны.

К слову, на территории той автобазы, у конторы, на бетонном цоколе стояла типовая скульптура Ленина с правой рукой указующей в сторону нашего театра. Эту руку подпирала ржавая труба с рогатиной.

После «Зорь» вышел «Гамлет». Они появились один за другим, в один год.

Р.К. И произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Даже друзья Таганки были ошеломлены.

«ТОВАРИЩ, ВЕРЬ...» И «БОРИС ГОДУНОВ»

Д.Б. Я так подгадал, чтобы период думанья о будущем спектакле пожить в Ленинграде. В самом Ленинграде не получилось, пожил около. Точнее — в Куоккола. Мы с моим товарищем, кинорежиссером Костей Ершовым, купили путевки в дом творчества кинематографистов в Репино, что и есть бывшая Куоккола. Там в снегу и тепле, отоспавшись и гуляя, провели замечательное время. Мне было абсолютно достаточно: Костя, Александр Сергеевич, Питер и глубокий снег. Читал книги незнакомые и перечитывал старые. И там же придумалась сценическая композиция из карет (я-то вообще равнодушен к любому виду транспорта особенно из прошлого века).

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком...

На сцене — черный возок, способный летать. Он конской упряжью «подвязан к небесам». Еще — золотая имперская карета, ее будут переносить на руках лакеи и вельможи. И сани. Да что я рассказываю, вы все это видели.

Р.К. Но саней не было.

Д.Б. Да, с санями не получилось. Они должны были стоять у белой (снег) стены в глубине сцены. В санях — солома. И я представлял, как в конце спектакля охапку соломы откинут, и под ней откроется гипсовая посмертная маска Пушкина. Белый гипс на золотистой соломе. По контрасту с двумя двигающимися каретами сани — неподвижны. Ждут... В таких санях ночью из Петербурга увезли гроб с телом Пушкина. Но потом мне стало казаться, что сани все тяжелят. Короче говоря, я их убрал. Еще в макете.

Р.К. Как жалко... В санях действительно было бы что-то от рока. Подстерегание-предупреждение.

Д.Б. Да нет, я не жалею. Очевидно, они действительно были тяжеловаты. Вспомните, пространство сцены на Таганке все же небольшое. А сцена в этом спектакле должна была быть как чистый лист бумаги. Такой вот жанр: «письма Пушкина, к Пушкину и о Пушкине». Лист белой бумаги играл особенную роль. И сама сцена была сродни такому листу. Легкое движение — она заполняется. Раз — и все исчезает. И опять — чистый лист. А вот сани... Выразительность мотива я ощущал, но пространство настояло на своем.

Уже в готовом спектакле тоже много от чего пришлось отказаться. Любимов, да и все, настолько увлеклись, что сочинилось длиннющее представление. Первый «грязный» прогон — почти шесть часов. Встал вопрос: или играть в два вечера, или — сократить. Сокращать обидно — такое пришлось бы выбросить! Жалко. Как же без этого?! И без этого?! Значит — два вечера? Но если два вечера, то для второго надо делать другую декорацию, другой спектакль. А, с другой стороны, зачем придумывать новое, когда и это, мол, недурно? Думали-думали и решились сокращать.

Р.К. На одном таком сокращении я присутствовала. Меня тогда поразили две вещи. Первая, как мгновенно артисты понимали, что отсекается, что остается. Мгновенно. Любимов говорил — вымарать, и куска будто никогда и не было. А ведь это не пьеса, а сложнейшая композиция. Даже просто запомнить, что в ней за чем, какая фраза с какой монтируется, и то — задача сверхсложная. А тут после купюр все срасталось будто у филиппинских хилеров, само собой. Никто ничего не переспрашивал. Я привыкла, что в других театрах одну реплику сократят, и то актер что-то выясняет, перестраивается. А тут все ображали стремительно. Если смотреть из нынешних времен, это походило на работу с компьютером, только на нем и можно так быстро и чисто делать любые замены. А второе — было странно наблюдать, что выбрасывали не лишнее, не слабое, а вещи, которые казались мне замечательными. Я была в полной растерянности. А тут еще Элла Петровна Левина (она сидела вблизи от Ю.П.) то и дело произносила одну и ту же фразу: «Какой идиот!» Для меня до сих пор загадка, кого она имела в виду. Ведь, на мой взгляд, все так точно и весело работали.

Д.Б. Да, ушли совсем не плохие куски. Вырезали все наводнение. А оно очень даже было выразительно. На пушкинский возок цеплялись и лепились люди, спасаясь от гибели, и он будто плыл над водой (он же висел в полуметре от планшета сцены). Золотая карета была убрана. (В спектакле она то в кадре, то ее нет совсем). И на пустой сцене — качающийся возок, облепленный людьми. Очень просто, но е-ф-ф-е-ектно. А там, наверху угадывался Петр. Такая вертикаль Медного всадника. И стало походить на корабль: конская упряжь превращалась в ванты парусов.

Шуми, шуми послушное ветрило
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Лети корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к берегам печальным
Туманной родины моей...

Р.К. Наводнения я не застала...

Д.Б. А вот еще. Пушкин то в деревне, то в Петербурге. Светская жизнь, приемы, балы. Переходы из деревни в столицу сделали так: ведро на цепи опускается в колодец (в люк на сцене). Александр Сергеевич зачерпнув воду, вытягивал вместо ведра хрустальную (рифма с водой) люстру с горящими свечами. Светская жизнь. Петербург. Бал. Вальс. Не видели? И наоборот: опускается люстра, и возникает ведро с водой. Крик петуха... Можно утолить жажду. Поди как плохо.

Р.К. Обманка.

Д.Б. Ну, почему. Можно сказать — метафора. И довольно театральная. Но мы и ее сократили. Ушли стихи, а вместе с ними люстра-ведро.

Р.К. Но и оставшегося хватило... Сегодня я бы многое дала, чтобы увидеть этот спектакль еще раз. Я помню, когда Ю.П. уже отсутствовал и находился в полной неопределенности своего положения, старую сцену вот-вот должны были закрывать на реконструкцию. И все подозревали, что это только предлог, хитрый такой способ избавиться от постановок Любимова. И старая сцена никогда больше уже не откроется. Нелепая же была ситуация: спектакль играют, а фамилии его постановщика ни на афишах, ни в программках нет. Перед закрытием сцены каждый обреченный спектакль шел в последний раз. Я ходила на все. И после «Товарища, верь...», который сыграли так, будто премьера состоялась вчера, было особенное состояние утраты, растерянно-

сти, беспомощности. Как этого может больше не быть? Гарик Антимоний, с которым мы столкнулись у выхода, сказал: «Я сейчас иду к Боровскому. Попробую уговорить его перенести спектакль на новую сцену». Значит, не уговорил? Хотя я понимаю, переносить было бесполезно. На новой сцене он бы просто исчез. Вы удивительно вписали его в реальное, вот в это, пространство. Его «аттракцион» будто порождился самой сценой, казался таким материально-нематериальным. Он ведь был театрально откровенным, иногда специально грубым, но все равно в любой момент — «полувоздушным», как наваждение. Моцарт... Спектакль, действительно, летел «как пух от уст Эола». Даже его ироничность была элегически утонченной. И у актеров такого сочетания специально таганского нахальства в игре и ... нежности я не видела больше никогда и нигде. Мне кажется, ближе подойти на сцене к Пушкину, к его поэтическому и человеческому миру никому еще не удавалось. Я очень, очень, очень любила этот спектакль. Даже не верится, что он действительно существовал в реальности, а не почудился. Второй пушкинский спектакль — совсем другое дело.

Д.Б. «Борис Годунов»?

Р.К. Да. Почему Ю.П. именно на «Бориса» обратил внимание? Из азарта, как прежде на «Пугачева»: ни у кого не получалось, а на Таганке все могут?

Д.Б. О «Годунове» он начал думать и говорить после того, как мы поставили в Ла Скала оперу Мусоргского. Все время возвращался к пушкинскому тексту, искал «отмычку». Известно, что текст гениален, а на театре, на сцене — неудачи. Вот загадка. И великие мхатовские артисты играли, и Мейерхольд подступал, мечтал... Я Любимову рассказал, как однажды пришел вечером к Эфросу, у него кто-то сидел, не помню уже кто. И он читал «Бориса Годуно-

ва». Я был совершенно потрясен этим чтением. Но он же и ставил «Бориса» и даже два раза. И что? Разве получились спектакли? Казалось бы, если он так читал, значит, чувствовал интонацию особую, неожиданную для этой трагедии. Почему же не получилось на сцене? Видимо, все-таки дело в пьесе, в ее драматургии. Вот Шекспир — любой спектакль, в любом театре...

Р.К. Не любой и не в любом. К счастью, вы не критик, вам не приходится смотреть все эти театральные шекспировские ужасы.

Д.Б. Да, пусть будет неинтересный, неудачный спектакль. Но это всегда театр. Шекспира играют из века в век. Хуже, лучше, не в этом дело.

Р.К. Поняла вашу мысль.

Д.Б. Мейерхольд не смог найти решения костюмов, и это его сдерживало. Он понимал, что если одеть артистов в боярские костюмы — конец всему.

Возможно, он просто не успел: мог бы придумать что-то вроде прозодежды, как в «Рогоносце». Или время... или сам театр к этому еще не были готовы.

Р.К. Ну, театр-то был готов. Пусть не у нас, так там... Я видела фотографию в старом журнале: Горацио и Гамлет у могилы. Оба во фраках, с такими нордическими лицами. Молодые люди немного в уайльдовском стиле.

Д.Б. Наверное, это был послевоенный спектакль. И тем не менее у меня возникла идея, во что одеть артистов. Но Любимова эта идея не заразила.

Р.К. Это с татарщиной?

Д.Б. Да. Когда я в связи с постановкой оперы в Милане стал заниматься историей русской одежды, меня поразило, насколько мощный след оставило татаро-монгольское иго. Триста лет все-таки.

Р.К. Но в Ла Скала вы же нашли способ уйти от боярщины в костюмах, хотя в опере она всегда была

особенно махровой. А у вас — монахи, черные рясы. Вполне неожиданный внешне, полемический по отношению к традиционной цветастой пышности, строгий и мрачный колорит. Но, по сути, он-то и был близок пушкинской трагедии. Ее графике. Получается, вы изучали костюм исторический, а придумали, как от него отказаться?

Д.Б. Да. Оставили только один, так называемый Наряд Большой Казны для коронации. И одевали в него Бориса на сцене всю вторую картину под торжественный звон колоколов, заканчивая с последними мощными их ударами. Это позволило избежать оперной условности, можно даже сказать — нелепости. Ведь обычно Борис в Бармах, со Скипетром и Державой в руках появляется из Успенского Собора и при всем честном народе поет «Скорбит душа». В драме это называется внутренним монологом, и естественнее звучало бы в одиночестве, а не перед толпой. У нас Борис выходил на сцену неразличимый среди слепцов и поводырей, одетый, как и они, в черную рясу и в клобуках. И в центре сцены, прикрытый от зрителя черной толпой монахов, он снимал свой наряд, толпа расступалась, и обнаженного царя, а им был Николай Гяуров, деталь за деталью обряжали в царские Бармы обступившие его монахи: «Царю Борису — слава». Лишь после торжественной церемонии, уже в домашнем кафтане, оставшись один, он пел «Скорбит душа». Гяуров такому решению был рад, а ведь сколько раз он пел Бориса.

Собственно, такой сцена эта придумалась из-за книги, которую мне нашли в нашей Московской Театральной библиотеке. В ней изображены все подробности Наряда Большой Казны — от носок до шапки Мономаха. С чертежами, ручной раскраской. Вот от книги все и возникло.

Р.К. Наверное, это производило сильное впе-

чатление. Как жаль, что ваши с Любимовым оперные работы оказались достоянием «чужой», не нашей истории театра...

Д.Б. Но одно дело опера, другое — драматический спектакль. Идея одеть всех в татарские халаты, подобраться таким образом к нетрадиционному, но мотивированному костюму, мне до сих пор нравится. Надеюсь, когда-нибудь к ней еще удастся вернуться. Одевать артистов в исторических пьесах сегодня очень даже не просто. Когда делал «Гамлета», я понял, важно учитывать то, что из прошлых эпох дожило до наших дней. А татарские халаты, вообще элементы Азии и Востока в одежде, культуре, быту до сих пор у нас сохранились.

Р.К. Стеганные халаты даже успели трансформироваться в телогрейки...

Д.Б. Вот, вот. Мы как раз собирались ехать на гастроли в Ташкент, и я предложил купить там стеганные халаты. Есть потрясающей красоты. Прибавьте к ним курносых блондинов, вот и получится Русь смутного времени. Мы, действительно, много привезли оттуда. Даже распределяли — для кого что. Но не сделали. Правда, кое-что в спектакле осталось. Бориса Губенко играл в халате. Но Борис — понятно, он из татар. Костюм воспринимается в прямую. Мне-то хотелось всех одеть так же. Но Любимов предпочел карнавал.

Р.К. Может быть, просто не рискнул? Решение-то достаточно острое.

Д.Б. Не-е-ет, что вы. Он мог пойти на любое... Просто я его не сумел убедить. Мы тогда вообще много спорили: Шекспир ли Пушкин (это как у Ильфа и Петрова). Мне представлялось, одним Пушкиным не обойтись, все равно придется прибегнуть к каким-то сценическим средствам. И — прибегнули. Услышав ансамбль Дмитрия Покровского, Любимов ре-

шил соединить их особое фольклорное пение с пушкинским текстом. И спектакль случился. Возможно впервые на театре.

Р.К. А декорации?

Д.Б. Я долго уговаривал его вообще на сцене ничего не делать, не строить. Он приехал из Будапешта очень возбужденный, по-хорошему азартный: «Я знаю, как делать «Бориса»!» И рассказал про ржавое дырявое ведро: «Вот сцена у фонтана!»

Р.К. На репетициях он любил эту сцену больше других. Как до нее дойдет — обязательно начинает показывать. То за Самозванца, то за Марину. Это уже стало традицией: актерам захочется разрядки, они его наведут на «фонтан», и он, как ребенок, станет играть...

Д.Б. Вот я и убеждал его — пустота. Ни-че-го. И мы обманем зрителей. Все ждут аттракционов, игру света. Приходят — ни аттракционов, ни игры света. Лишь в самом пространстве заключена вся магия. Вот вам и Шекспир, вот вам и театр Глобус. Тем более, что театр открывал новое пространство Новой сцены. Ю.П. смотрел на меня с подозрением, мол, хитрю и уклоняюсь от работы. Странно. Ему стало отказывать чувство юмора. Это так ему не шло. Когда работали над «Гамлетом», было веселее и озорнее.

Р.К. И на репетициях (я имею в виду досценический их период) было много странного. Любимов явно работал не как всегда. Методично, почти без черновиков. Приходил с маленьким томиком (старинное издание «Бориса Годунова»), садился за режиссерский столик. Сбоку от него устраивалась Добровольская с диктофоном (кажется, они собирались потом сделать книжку про то, как ставился спектакль). Каждый раз начинали с распевки. Ансамбль Покровского и ваши актеры должны были постепенно входить в атмосферу трагедии. Они соединяли

пение с движением, вроде бы заколдовывали себя и зрителей. В спектакле это начало осталось. На репетициях Ю.П. выходил вместе со всеми и очень серьезно повторял какие-то их движения. Он вообще вдруг стал очень серьезным. Постоянно серьезным. До торжественности даже. Время от времени, поправляя актера, вслух читал пушкинский текст. И, многозначительно глянув на присутствующих, произносил, приподняв для убедительности палец: «Так пишет гений». И кричал он иначе, чем прежде. Отстраненнее, злее. Мне иногда казалось, что Ю.П. репетирует собственную новую роль. К чему-то готовится.

Д.Б. Он тогда, действительно, впервые работал как режиссер-диктатор. Атмосфера в театре, улучшившаяся было во время работы над «Высоцким», стала опять быстро портиться. Сопrotивлялся один лишь Губенко.

Р.К. И еще меня поразила религиозность, которая сопровождала репетиции. Приходил сын Ю.П. Никита, поливал пол святой водой. Крестился. Когда работали над сценой предсмертного пострижения Бориса, появилась молодая монашенка, рассказывала про этот обряд, показывала. Когда она легла на пол, раскинув руки крестом, стало по-настоящему страшно. Над всем словно тяготело предчувствие близкой катастрофы. К сожалению, оно не обмануло...

Д.Б. Один Пушкин на сцене никак не получался. Возможно эту пьесу еще не отгадали. Только у Мусоргского — получилось. И вот у Любимова — тоже. Помог принцип бутерброда.

Р.К. То есть?

Д.Б. Я часто сравниваю форму, прием, фокус, как хотите, с начинкой между двумя кусочками хлеба. Ну, что за радость жевать один хлеб? А если меж-

ду хлебом кружочки колбасы, пластинка сыра или осетрины ... иное дело. Таким образом изделие из муки — содержание, а осетрина — форма.

Р.К. А не наоборот?

Д.Б. Думаю, что не наоборот. А хоть и наоборот — все равно бутерброд. Вот и сошлось — Пушкин и хоровое пение. И как бы там ни было, спектакль случился. И должен признаться, что карнавал в костюмах этому тоже способствовал... Римма Павловна, может быть, нам пора сходить в буфет?... И — по бутерброду?

«ДЕРЕВЯННЫЕ КОНИ»

Р.К. Это второй «деревенский» спектакль на Таганке. И он совсем не похож на многострадального, запрещенного «Живого». Интонация стала другой. Более безнадежной, трагической. Дело, наверное, не только в различии текстов Можаяева и Абрамова, но и в чем-то еще?

Д.Б. Сейчас понимаешь: именно «Деревянные кони» подвели черту десятилетнего существования театра. На юбилее 23 апреля 1974 года играли как всегда в этот день «Доброго человека из Сезуана», но премьера «Коней» состоялась за несколько дней до него, и всех подстегивало желание успеть к «своей» дате. Театр находился тогда в отличной форме. Пора неудержимого, радостного существования. Проснешься утром, и уже тянет в театр. Целый день — там. Это была служба, которая отбирала все без остатка. Как тубик краски: докручивался, дожимался до упора.

Счастливая идея Любимова — поставить абрамовскую «Пелагею», конечно, как-то связывалась с запрещенным «Кузькиным». Спектакль не удава-

лось отбить, и он беспокоил и ныл как незаживающая рана.

Повесть Абрамова была по своей силе равнозначна «Матрениному двору» Солженицына, и в театре имелась настоящая трагическая актриса. И как выяснилось позже — две. Добавили еще один рассказ Абрамова, и выстроилась судьба двух деревенских женщин. Вернее — трех: еще дочь Пелагеи. Три поколения. В «Деревянных конях» — великая терпеливица Василиса. Такое замечательное свойство русских женщин. И противоположный характер: тоже человек безграничного терпения, но в свой смертный час она, все осознав, восстает.

Тогда на Таганке кроме идеи литературной было еще важно, кому из актеров «это» по силам. И возникал следующий извечный вопрос: как? Как именно это сделать на сцене.

К тому времени уже были и «Зори», и «Мать», и «Живой», и «Час пик», и «Товарищ, верь...» — то есть проза. Пройден целый период активного, живого, тотального (как хотите) театра.

«Деревянные кони» — фактура крестьянского быта. Таким образом, пригодился опыт работы над «Живым»: деревенский быт на сцене можно (и интереснее всего) решать средствами условного театра. Вспомните советский театр 20—30-х годов. Средства выражения самого театра были настолько могучи, язык его настолько ярок, что уже не имела значения реальная связь персонажей с бытовой средой.

Р.К. То есть?

Д.Б. Да, не имела. Их средой становился театр. Театр открытой формы, который не скрывает свою театральную природу, а, наоборот, ею демонстративно пользуется.

У Абрамова горожанин приезжает в глухую де-

ревню и на все смотрит со своей городской точки зрения. Описывает «живую» домашнюю утварь, будто экспонаты в музее. Собственно, так и зритель в городском театре смотрит на тот же быт, ту же утварь. Но каким образом все это передать сценически?

Тут я сделаю отступление. Родился я на море. На Черном. Но люблю речку. И отдыхаю по-настоящему только на реке. На лодке или в палатке. А гигантская, за горизонт, вода — для меня слишком тревожна. В лето, которым я занимался «Конями», так случилось: друзья, дети, нужно было ехать к морю. И мы нашли деревню на море. На юге Украины. Не север, конечно, как у Абрамова, но крестьянская жизнь и труд везде один.

И как-то гуляя по полю, я напоролся на валявшуюся борону. Она, как водится, ржавая, забытая, увязла в земле. Орудие крестьянского труда. Я поднял борону и обомлел, осознав, сколь мощной выразительной силой она обладает. Из этой брошенной бороны исходил могучий и такой многогранный смысл. Острые клыки устремились на меня. Как средневековое орудие пыток. Жуть. Мгновенно возникла картина ареста из «Деревянных коней». Главная идея Василисы — труд на земле — обернулась для нее трагедией.

Это была счастливая, в прямом и переносном тоже, смысле — находка. Понадобилось всего несколько минут, чтобы додумать остальное.

Меня тут же потянуло домой, в мастерскую.

Спустя месяца два за две бутылки водки мы свезли из подмосковного колхоза необходимое для спектакля количество борон. К сожалению, сцену ареста, от которой все и пошло, нам играть запретили.

Р.К. Но все равно двойственность образа в спектакле ощущалась очень остро. Ведь тогдашние зри-

тели прекрасно знали про ужасы раскулачивания, коллективизации, все то, что цензура заставила вымарать. От запретного, вернее запрещаемого, знания напряжение только усиливалось. У недоговоренности есть свои преимущества. А потом, насколько я помню, тень от борон давала ощущение тюрьмы, несвободы.

Д.Б. Наверное. Но все-таки жаль, что не дали аттракциону раскрыть все его выразительные возможности.

Когда сценическая идея в макете была утверждена и оставалось лишь ее реализовать, я поехал на север в вологодскую область для приобретения подлинной утвари. Мне выдали в театре наличные деньги, чтобы я мог там расплачиваться. Со мной поехал (вдвоем веселее и легче) наш режиссер и помощник Любимова Ефим Кучер.

Зима. Чистый, чистый белый снег. Тишина. Переходим от одной избы в другую, спрашиваю: «Есть ли у вас пестери, что-нибудь из бересты, утварь, которую вы собираетесь выбросить». В первых же избах я почувствовал, что нас подозревают в каком-то тайном умысле. Городской человек хитрый и знает свою выгоду. Купит за пять рублей, а продаст за тысячу. Действительно, какое-то время до этого дошлые горожане из Москвы скупали по дешевке иконы. Тогда, переступая порог, я стал предупреждать: иконы не покупаю. Пришлось придумать, что мы с телевидения, и если вы продадите вот этот урыльник (медный урыльник, из которого хозяин кур кормил), то увидите его по телевизору. Все равно, к сожалению, приходилось хитрить. Люди были очень подозрительны. Их и в самом деле обманывали.

Р.К. Не только обманывали, но и грабили. Забирали, например, литые иконки, характерные для клад-

бищ на Севере, прямо с могил. Мне один просвещенный «турист» показывал целую коллекцию. Этот очень образованный, интеллигентный вроде бы человек совсем не стеснялся такого своего «промысла». Он им гордился.

Д.Б. То, что интересовало меня, они обычно сжигали. Даже существовал какой-то день в году, когда все, что прохунилось или стало не нужным, уничтожали. Чтобы не захламляться. И нам часто говорили: «Э, где вы раньше были, мы уже все сожгли». Особенно (то, что мне и было нужно) из бересты, из лыка.

И, тем не менее, к концу недели мы уже обладали пятью мешками сокровищ! Нам предлагали даже ткацкий станок, но как мы могли его довести.

Была еще странность. Я долго уговаривал одного мужика продать мне пестерь за пятерку. А он твердил: «Мне не нужна твоя пятерка, ты выставь бутылку». «Да ты пойд и за мою пятерку купи себе бутылку». «Нет, я пестерь не продаю, но за бутылку отдам». «Да какая же разница?!» Так и не смогли договориться. Пришлось идти в продмаг, который, конечно, оказался закрытым, искать Клаву, где она живет, чтобы открыла. Еще было время, когда все в таких «торговых точках» было забито водкой. После этого случая мы стали носить «горючее» с собой: за бутылку я покупал как за валюту. За пятерку отдать вещь было вроде бы дешево, а за бутылку — нормально.

В Вологду прилетели на самолете, оттуда добились поездом: такое количество мешков набралось. Хорошо, что были вдвоем. Один бы я не справился. Мешки все заполнялись и заполнялись. Иногда приходилось пить при совершении сделки, и под воздействием водки люди начинали открывать сун-

дуки: «да бери, что хочешь». В результате Зина Славина в нашем спектакле была одета в замечательные подлинные вещи.

У «Деревянных коней» была некая связь со спектаклем о Пушкине, который делался годом раньше. Там была идея вовлечь зрителя в эпоху прежде, чем он попадет в зрительный зал. Представлялось, что зрители войдут не в фойе, а в театральное закулисье, о котором они обычно только догадываются, как о некоем таинстве: актеры где-то за сценой готовятся стать Пушкиными, Кюхельбекерами, Дантесами... А вот и никаких тайн. Вокруг костюмы, мундиры, кринолины. На гримировальных столиках парики, бакенбарды, усы и бороды. Коробки с гримом. На зеркалах — гравюры и акварельные портреты персонажей, которые через каких-то тридцать минут появятся на сцене. Пусть зрители все это увидят, «коснутся» эпохи Пушкина и только потом войдут в зрительный зал.

Но когда начнется представление, обнаружится: никто не оделся в эти костюмы. И в самом деле, не в костюмах же дело. Явить дух времени, дух лица, пушкинского окружения — разве костюм на это способен? Такая уловка, неожиданный ход: зрители ведь были уверены — сейчас артисты во все это вырядятся.

Р.К. Но ведь в пушкинском спектакле ничего подобного не было...

Д.Б. Не было. Потому что затея с закулисьем не осуществилась. Сейчас уже не очень помню: то ли времени не хватило, то ли средств. А возможно ни того, ни другого. Ведь нужно было сшить много «лишних» костюмов, причем музейного качества. Зритель-то смотрел бы на них вблизи и должен был

видеть, что перед ним великое искусство кройки и шитья...

Вот эта-то нереализованная идея возникла снова в «Деревянных конях». Мы решили все-таки ее осуществить. Но иначе.

Горожане мало знают деревню. Покупают хлеб в магазине, не очень представляя, что это такое. Да они, наверное, и не должны знать. Хлеб есть — и хорошо. Но нам показалось важным, чтобы зрители как бы не со стороны смотрели.

Специально пробили вход из фойе на сцену. Двери в зрительный зал — закрыли. И возник потрясающий эффект: зрители шли в зал через сцену. Шли по подлинным дорожкам, привезенным из вологодских деревень. На боронах висит крестьянская подлинная утварь, как в музее. Таким образом, зрители-горожане проходили через сцену-избу и «оставляли» себя в ней.

Это было просто наслаждение, наблюдать за зрителями после третьего звонка, когда уже половина сидела на своих местах, а задержавшиеся, входя, вдруг замечали, что они на сцене, и на них смотрят. На мгновение они становились артистами и смущались, и терялись... Особенно опаздывающие пары, которых подгоняли билетеры. Не очень соображая, куда их запускают, они выскакивали на сцену. Это было замечательно. И весело.

Добавлю про бороны. В 1988 году в Западном Берлине, когда он был «Городом Европы» (это такая европейская культурная программа, через каждые два года города меняются), нам, троим художникам — Сереже Бархану, Георгию Месхишвили и мне — была предоставлена галерея и сказано: делайте, что хотите. Мы поделили «жилплощадь» на троих (это уж как у нас принято), и каждый придумал свое. Я сде-

лал инсталляцию «Деревня». Привез (с помощью Союза художников), добытые в Подмоскowie опять тем же верным способом, что и пятнадцать лет назад, бороны. Борон было пять. Соответственно — пять бутылок. И постарался передать весь драматизм советской деревни. Это был не повтор декораций спектакля Таганки, а вполне законченный, самостоятельный «объект».

«ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ»

Р.К. Давид Львович, а бывает так, что вам жалко тратить идею на какой-то спектакль? Кажется, что она достойна чего-то другого? Скупость такая появляется...

Д.Б. Нет, скорее не так. Я, по-моему, уже говорил вам, что в работе театрального художника есть что-то общее со стихосложением. Поэты держат в голове какие-то словосочетания, которые ничего еще не значат. Ритм. Рифму и т.д. Некую формальную заготовку. В памяти (есть такой отдел) она откладывается. Затем сложится в стихотворение, поскольку стройматериал у поэтов слова, звуки, ритмы и ничего больше...

Р.К. Еще — энергия.

Д.Б. Да, но благодаря тому, как они эти слова построят. В визуальных искусствах тоже есть своя мера накопления. Что-то из увиденного или из почувствованного откладывается «про запас».

Р.К. В голове больше или в набросках?

Д.Б. И так и так. Везде, где бывает художник, он смотрит, он видит. Сценография скорей вещесложение, вещесочетание. Фактура, интерьер, или случайный персонаж, его одежда, или архитектурный мотив — в тебе задерживаются, начинают беспокоить,

искать применение... Но подходящего случая все нет и нет.

Р.К. Материал не достоин вроде бы вашей заготовки...

Д.Б. Так тоже может быть. Похожее ощущение у меня однажды возникло, когда в конце шестидесятых делал «Час пик». Первоначально все пространство сцены огибала фреска микеланджеловского Страшного суда с центральной осью маятника. Макет был готов, и Любимов его утвердил. Большинство ключевых эпизодов мы проиграли. Выразительность была многообещающей... Но глубоко в душе возникла тревога, сомнения. Масштабы Страшного суда и сюжет неплохой, в общем-то, повести не сходились. Мой близкий друг, кинорежиссер Костя Ершов, как обычно был моим ОТКа. Ему, его уму, таланту и вкусу я доверял безоголочно. Если он одобрял — то все, я был спокоен. А когда я в чем-то сомневался, мы с ним эти сомнения обсуждали. Он или их подтверждал, или развеивал. В данном случае — подтвердил.

Р.К. Такое было единственный раз?

Д.Б. Ну, если отвечать на ваш вопрос про «не достоин», то один раз. Но бывало, конечно, что какой-нибудь формальный прием, который сам по себе был бы не плох, не сходился с текстом. И я от него отказывался.

Р.К. От хорошей идеи отказаться трудно.

Д.Б. Естественно. Потому что, к сожалению, свежие идеи, если их откладывать, от тебя уходят. Они возникают и у других художников.

Р.К. Не должно так быть.

Д.Б. Что не должно?

Р.К. Одни и те же идеи приходиться в головы разным художникам. В науке — понятно, там есть некая объективная реальность, постигнуть которую все

стремятся. И каждый новый шаг уже содержит в себе следующий. Но в искусстве-то все индивидуально...

Д.Б. Но приходится признать, что есть идеи, которые витают в воздухе. Театры, режиссеры, художники их генерируют. И все поворачиваются в их сторону. Это особенно заметно в кинематографе. Все равно кто-то первый превращает идею в сценический прием, трюк, фактуру. Ну, вот, допустим, выразительный и очень театральный контейнер для железнодорожных и морских перевозок. Бывает, они загружены домашним бытом: мебелью, хозяйской утварью. Все спрессовано в объем. Любой художник мимо не пройдет: колоссальная вещь! А пойдешь, дождись пьесу, где этот мотив сойдется по содержанию и форме. Легко потерять терпение и под свежим впечатлением вставить контейнер в спектакль, где настоящей необходимости в нем нет.

Р.К. Вы так не делаете?

Д.Б. Стараюсь. Хотя иногда хочется. В запасе всегда что-то есть. Но если оно не к месту, я не делаю.

Р.К. И получается, у вас нечто эдакое в запасе, но нет подходящего литературного материала. Вы ждете. А кто-то «из воздуха» выхватил, сделал — и вы в дураках. Ваш запас лопнул, как вклад в прогоревшем банке.

Д.Б. Ну и что?

Р.К. Жалко же.

Д.Б. Кто говорит, что не жалко. Особенно, если идея заманчивая и совпадает с драматургией.

Р.К. Сегодня ничто не ограничивает художника, кроме, конечно, режиссера. Времена, когда скрупулезно изучали не только текст, но и массу всяческих материалов вокруг него, как мы знаем, прошли. Не возникает ли ощущения или искушения, что можно придумывать, не опираясь ни на что, кроме собст-

венной фантазии, а для рационалистов — кроме собственных умствований. Момент изучения выпадает, он кажется уже лишним.

Д.Б. Когда речь идет о современности, времени, в котором ты живешь, мне не надо никуда ходить, изучать. Но когда я делал «Бориса Годунова», я погружался в материал. А как же иначе. Да мне это и самому жутко интересно. Побольше узнать, а уж потом быть свободнее... Правда, существует опасность «перегрузить» себя.

Р.К. И все-таки существует, наверное, искушение послать все эти «материалы» к черту. Какое, мол, это имеет ко мне отношение, придумая, как придумую...

Д.Б. Бывало и так. Сначала придумал, а уже потом погружался в материал. «Преступление и наказание» Достоевского для будапештского спектакля я прежде придумал, а затем поехал в Ленинград с романом. Читал и погружался в атмосферу мест, с романом связанных. Меня Эдик Кочергин, серьезный знаток старого Петербурга, водил по проходным дворам проходами мало кому известными. Я все время искал подтверждения, что придуманная идея не плоха.

Р.К. И такое подтверждение нашли.

Д.Б. Нашел.

Р.К. Естественно. Идея с подворотнями, с открывающимся пространством реального города (тогда этого еще не делали), действительно, была замечательная, выразительная и по-настоящему «достоевская». А не бывает, что подтверждения не приходит? Материал, при углублении в него, начинает все больше вступать с вашей идеей в противоречие. И тогда возникает защитное: «не буду углубляться».

Д.Б. Такого, чтобы постановочная идея была не дурна, а факты ей противоречили, не припомню. И все-таки вы правы, углубляясь, я побаивался рас-

строиться. Но ведь идея редко приходит одна. Обычно их несколько.

Р.К. И что? Не одна, так другая?

Д.Б. Если у меня есть, допустим, четыре идеи, я должен их сделать все. Для себя, чтобы убедиться, что три из них хуже. А случается, что идея всего одна. Ну, одна и одна. Что уж. Хорошо бы хорошая.

У меня бывали с сыном споры. Он показывает вариант. Я спрашиваю: «Что, у тебя никаких других нет?» «Да они не интересны». «Но почему тебе не проверить, может быть, и в них что-то кроется?» «А зачем?» Я этого не понимаю. Допустим, я чему-то отдал предпочтение. Но мне отвергнутое «мешает». Тогда я делаю это отвергнутое, чтобы убедиться, что прочие идеи хуже той, которую я выбрал.

Р.К. Вы не жулничаете, когда убеждаетесь? Не подсуживаете невольно любимой идее?

Д.Б. Я не знаю. Но, даже будучи убежден заранее, что другие хуже, я их делаю, теряю время. Вот ужас.

Р.К. А вы показываете сделанные варианты режиссеру?

Д.Б. В начале моей работы с Любимовым, я показывал почти все, чтобы продемонстрировать, сколько я могу сочинить. А потом, конечно, стал уже выбирать сам. Но тоже не всегда.

Например, «Дом на набережной». У меня получилось три идеи. Три разных макета. И все три чем-то нравились. Каждую идею можно было развить. И все три макета я искренне продемонстрировал Любимову. Но и он в тот раз не смог ни на одном остановиться. Сказал, мол, давай позовем Трифонова. Позвали. Юрий Валентинович после успеха «Обмена» полюбил наш театр, ему ведь прежде с театрами не везло. Я показал и ему все три варианта. Он вы-

брал тот, который сейчас идет. А на один вариант даже обиделся.

Р.К. Обиделся? Что же вы такое придумали?

Д.Б. Не то, что бы он на меня обиделся. Он рассказал, что появилось достаточно много отрицательной критики на эту повесть. И где-то даже написали, что он, дескать, мстит за то, что его выселили из этого дома. Действительно, выселили: после ареста его отца семья «врага народа» не могла оставаться жить в таком доме.

Р.К. И в какой-то из вариантов ему про эту критику напомнил?

Д.Б. Наверное. А теперь я расскажу, какими были эти три идеи, три варианта. Ну, один вы знаете по спектаклю.

Р.К. С пыльными, серыми стеклами, с шахтами лифтов... Интересно, все три макета стояли как на выставке — один рядом с другим?

Д.Б. Нет. Я открывал их по очереди. Первый рифмовался с нашим «Обменом». Точно, как в нем, на тех же самых местах, где стояла старая мебель начала века в вперемишку с советской 20—30-х годов, я поставил новую импортную, которая была еще упакована. Только в одном лишь месте — упаковка разорвана, и виден один предмет из всего их множества. Вспомните те времена. Все возжелали иметь новую заграничную мебель. Записывались на «стенки». Дежурили в очередях. Купить, вернее, достать (тогда редко говорили «купить»). Достать! Это казалось счастьем. И у меня, конечно же, был расчет на определенный рефлекс зрителей...

Причем, если осветить эти объемы, ящики нижним контровым светом, а передний свет убрать, вполне походило на силуэт города. И чтобы снять иллюзию из-за этих «домов» выглянут пионеры: «Эх, хорошо в стране советской жить...»

Именно в этом лабиринте герой повести Глебов встречает Шулепникова, и вместе с ним из памяти возникает конец тридцатых годов, жильцы дома...

Это был, так сказать, вариант «бытовой».

Следующий — пустая наша сцена. На планшетеземле мусор. Разбитые мебельные клетки. Упаковочные листы картона, бумаги. И ничего другого, вроде бы, и нет. Мусор. Но едва ты наступаешь на этот мусор — все шевелится, приходит в движение... Из бумажного вороха выкарабкивается пьяный: «Ты меня не узнал» и так далее. Кто-то заметил красную тряпку, дернул, оказалось, что это лозунг. Потянули дальше, а в нем завернут профессор Ганчук. Мало того. Во мне все еще жил придуманный для пушкинского спектакля, но не использованный тогда трюк, когда из колодца вместо ожидаемого ведра с водой возникала хрустальная люстра. Среди мусора я поставил ящик с битым стеклом: такие встречаются у мебельных магазинов. По ящику ударили, раздался звук, стеклянный звон, и... взвилась из-под сцены целехонькая хрустальная люстра. Зажженная. Плюс патефонный вальс — атмосфера тридцатых годов. И потом утесовская: «.. московских окон негасимый свет...» Таким образом мусор превращается в мусор истории.

Последним я открыл макет со сплошным серым стеклом. Вот, мол, конструктивизм Иофана. Стекла давно не мытые. Сетки лифта. Стук его железных дверей, пугающий всех обитателей дома...

И Юрий Валентинович сразу сказал: «Этот, этот!» Любимов обрадовался: «Кончай рассуждать, все решено». Я еще посопротивлялся. Мне конструкция со стеклом казалась громоздкой для нашего театра. Меня это смущало. Но раз Юрий Валентинович выбрал...

Р.К. Стали делать этот вариант.

Д.Б. Да. Заканчивался 79 год. 7 декабря открыл свой сезон Ла Скала премьерой «Бориса Годунова». 10-го мы с Любимовым улетели из Милана. А в конце декабря наши войска вошли в Афганистан. Вы помните, какая была тогда реакция в мире. Америка объявила бойкота Олимпийским играм в Москве. И тут вдруг Любимова решили послать в Америку. А Америку Любимову «закрывали» постоянно. Под любыми предложениями. Уже и контракты подписывались (мы должны были делать «А зори здесь тихие» в Сан-Франциско) но его каждый раз не пускали. А тут — сами посылают.

Р.К. Вас решили использовать как «посланцев доброй воли».

Д.Б. Наверное. Меня вызывали, инструктировали, как себя вести. Накануне отъезда (мы должны были вылетать рано утром) я получил и привез в театр паспорта, билеты и доллары. Вроде бы все как положено. И вот мы сидим у Любимова в кабинете. Приехали Юрий Валентинович с женой Юлей — попрощаться. У меня сохранилась записная книжка, где его рукой написано, кому в Америке передать приветы. Был и американский атташе по культуре со списком-регламентом нашего пребывания. Он давал какие-то советы, когда в кабинет заглянул директор театра Дупак: «Юрий Петрович, вас просят к моему телефону». Любимов вышел, через пару минут вернулся. Атташе пожелал нам счастливого пути и удалился. Когда он отбыл, Ю.П. объявил: «Никуда мы не летим». Я говорю: «Это что, розыгрыш, не может быть! Нам же выдали доллары». Оказалось, не розыгрыш. Только что (а был уже конец рабочего дня) по телефону ему сообщили, что состоялось решение: «считать поездку нецелесообразной».

Р.К. Хорошо хоть накануне сообщили. Бывало, выводили уже из самолета. Пока не взлетел — никакой гарантии.

Д.Б. Но я отвлекся от «Дома на набережной».

Значит, декорации одобрены режиссером и автором, запущены в производство. Любимов репетирует на сцене. А я каждый день пристаю: «Давайте сделаем мусор, это будет лучше». Он не реагировал, но и я не отставал. Наконец, он все-таки согласился попробовать.

Р.К. Переупрямили? Ваше постоянное желание пробовать и менять, когда все уже вроде бы обговорено и договорено, наверное, просто ужас для режиссеров.

Д.Б. Для Любимова — не думаю. В те времена он всегда был готов попробовать что-то азартное: любопытство. У нас тогда служил замечательнейший заведующий постановочной частью, Алексей Порай-Кошиц. Мы с ним целую неделю ездили по мебельным магазинам и свалкам. Собирали натюрморт-инсталляцию. Все приготовили. И ящик с битым стеклом, и хрустальную люстру (взяли на прокат).

Договорились с Ю.П. — завтра репетируем новый вариант. Антипов завернулся в мятую бумагу. Сабинин в старый лозунг. Когда оживал мусор, получалось очень выразительно. Любимов честно отнесся к пробе, без предубеждения. Целый день занимались. Артисты увлеклись тоже. Особенно удачной вышла сцена со стеклом и люстрой. Меня спрашивают: «А что дальше?» А дальше я не знал. Я думал, если новый вариант пойдет...

Р.К. Все, придя в восторг, кинутся придумать...

Д.Б. Не в восторге дело. Это ведь была только тропинка, по которой предлагалось идти. Актеры

стали просить Любимова: давайте, пускай так и будет. Мы, мол, не можем играть за стеклом, как в аквариуме...

Р.К. Могу уточнить, они говорили: «Мы не рыбы, чтобы плавать в этом аквариуме». И боялись, что за стеклами зрители их не услышат.

Д.Б. Возможно. Но мне-то казалось, что идея с мусором дает огромные возможности. Все прошлое шелестит под ветром на городской свалке. Все перепутано: время, вещи, люди. Все превратилось в мусор.

Как вы понимаете, я не против того, что получилось на сцене. Мне даже удалось усилить, развить серый цвет: на фоне серого стекла и за стеклом — одетые в серое люди. 30—40-е — торжество серого. И все-таки ...

Р.К. А вот мне трудно даже представить какое-то иное решение, чем эти допотопные лифты, мутные стекла, сквозь которые все видится как-то иначе, чем оно есть на самом деле... По-моему, то, что получилось, мрачнее и строже. И — неожиданнее. Мусора-то в послевоенном театре было достаточно.

Д.Б. В театре всегда всего достаточно. Когда мы через полгода после «Дома» опять оказались с Любимовым в Милане и смотрели новый спектакль у Стрелера «Бурю» Стриндберга, там вся сцена была отгорожена стеклянной стеной. Любимов сразу: «Когда сделан спектакль?» Оказалось, только что. Он успокоился: у нас — раньше.

Р.К. Мне кажется, вы до сих пор считаете, что вариант со свалкой был бы интереснее?

Д.Б. Не знаю. Пытаюсь только ответить на ваш вопрос о сомнениях. И один не плох, и другой. И тот и этот можно развить. Оба — вычитаны из повести... Естественно, начинаешь сомневаться.

МАЙКА ЛИДЕРА

Р.К. Вот вы постоянно подчеркиваете, что актеры на Таганке были воспитаны Любимовым по-особому. Сочиняя декорации для этого театра, вы, наверное, чувствовали себя совсем свободно, потому что знали, потери тут будут значительно меньше, чем где бы то ни было. Вы позволяли себе нагружать их в момент игры сложной технической работой, требующей абсолютной точности и синхронности. Не только рабочие сцены, но и они, иногда — прежде всего они, должны были в ходе спектакля осуществлять (прикладывая физические усилия) замысленный вами с Ю.П. аттракцион. И удивительно: техническая сосредоточенность не угнетала их творческой свободы. Я всегда поражалась, как лихо и осмысленно они управляют с переходами из одного эпизода в другой, действуя словно заодно со всем тем материальным, что их окружает на сцене. Это ведь они позволяли нашим движущимся, перестраивающимся установкам так одухотворенно жить в спектаклях. Это от них в зал шла мощная энергия, которой я не встречала больше нигде. Конечно же, это была особенная, теперь сказали бы «эксклюзивная» актерская школа.

Д.Б. В спектаклях, действительно, существовало мощное поле, которым заряжены были все. Но высшие точки — это конечно, Славина, Губенко и Высоцкий. Они абсолютно передавали всю страсть, мысль, энергию спектакля. Кстати, слово «энергия» тогда не было еще так затрепано.

Р.К. Но ведь это и правда — энергия. Иначе не скажешь.

Д.Б. Наверное. Как-то раз так совпало, что днем у меня была примерка в мужской пошивочной во МХАТе, где Леонид Викторович Варпаховский ста-

вил «Дни Турбиных», а вечером я смотрел «Пугачева» (попасть помог Энар Стенберг).

Два артиста, игравшие офицеров Белой армии, надев френчи, закапризничали. Очень им поджимает горло воротник, им ведь играть, у них диафрагма, связки... Мол, уж вы, пожалуйста, учтите...

А вечером... Хлопуше железными цепями перекрыли путь к Пугачеву. Цепь буквально влипла в горло Высоцкого. Я оцепенел. Накал страсти, с которой Высоцкий играл, был столь горяч, столь высок... И при этом — цепь у горла.

Вы только представьте, Римма Павловна, каковы пределы актерской профессии. Одни спокойны, как гуси, а другие тратят сердце, нервы, кровь... Мне казалось, что после «Пугачева» артистов отвезут в реабилитационный центр с кислородными ваннами и водным массажем. Степень затраты была запредельной.

Да. Так вот, Губенко... Я появился на Таганке, когда он оттуда уже ушел на режиссерские курсы.

Р.К. Для Любимова это было большой потерей.

Д.Б. Еще бы. Он-то всегда понимал, какого масштаба этот артист. Вот я вам расскажу один эпизод. В начале 1969 я привез несколько разработок к «Часу пик». Рядом с кабинетами Любимова и Дупака находилась крошечная комнатка с надписью на дверях: «Партком». Там я разложил свои рукоделия и стал дожидаться Ю.П.. Параллельно днем в театре случилось ЧП — своеобразный Час Пик. Заболел артист Шаповалов, который после ухода Губенко играл Пугачева, и вечерний спектакль был под угрозой отмены. Спасти положение мог только Губенко. Но где его найти? Этим и занималась администрация весь день.

Любимов пришел в каморку, что называется «не в духе». Я стал показывать и рассказывать. А Люби-

мова отвлекали и отвлекали. Каждые десять, двадцать минут его извещали о результате поиска Губенко. Кое-каким кредитом доверия я располагал (позади был «Кузькин») и все же я волновался. И это ЧП...

Между тем наступил вечер. Судьба «Пугачева» висела на волоске. Зрители уже были в театре. Наконец, привезли Губенко с каких-то съемок, перед самым началом спектакля. По внутренней трансляции слышно, что помреж объявил о третьем звонке. Любимов встал. «Я вернусь минут через пять. Погляжу начало и продолжим»... Он отсутствовал почти что час. А вернувшись, сел и долго молчал. Я старался «вернуться» к прервавшемуся нашему разговору. Но Любимов еще «отсутствовал». «Какой актер. Какой актер!» — не обращая на меня внимания тихо произнес он.

Он был потрясен и не скрывал этого. Видимо Губенко, соскучившись по сцене, играл с такой отдачей, с такой яростью...

Р.К. А я помню, как в конце семидесятых я сидела у Любимова в кабинете, и о чем-то мы разговаривали. Речь зашла о причинах ухода Губенко. Ю.П. всячески его попрекал, вспоминал, как тот жил у его матери. Ну, обычный обличительный репертуар Любимова на эту тему. Я говорю: «Конечно, он замечательный актер, но у него не было...» Сейчас уж не помню, чего у Губенко, по моим тогдашним понятиям, не было. И Любимов, без всякого перехода от обличений, с невероятной нутряной тоской: «Да все у него было!» Вообще, их отношения — это целый театральный роман. Притом — жестокий.

Д.Б. Ю.П., разумеется, был рад, когда после смерти Высоцкого Николай вернулся в театр. Губенко — идеальный артист театра, что на Таганке. Идеальный.

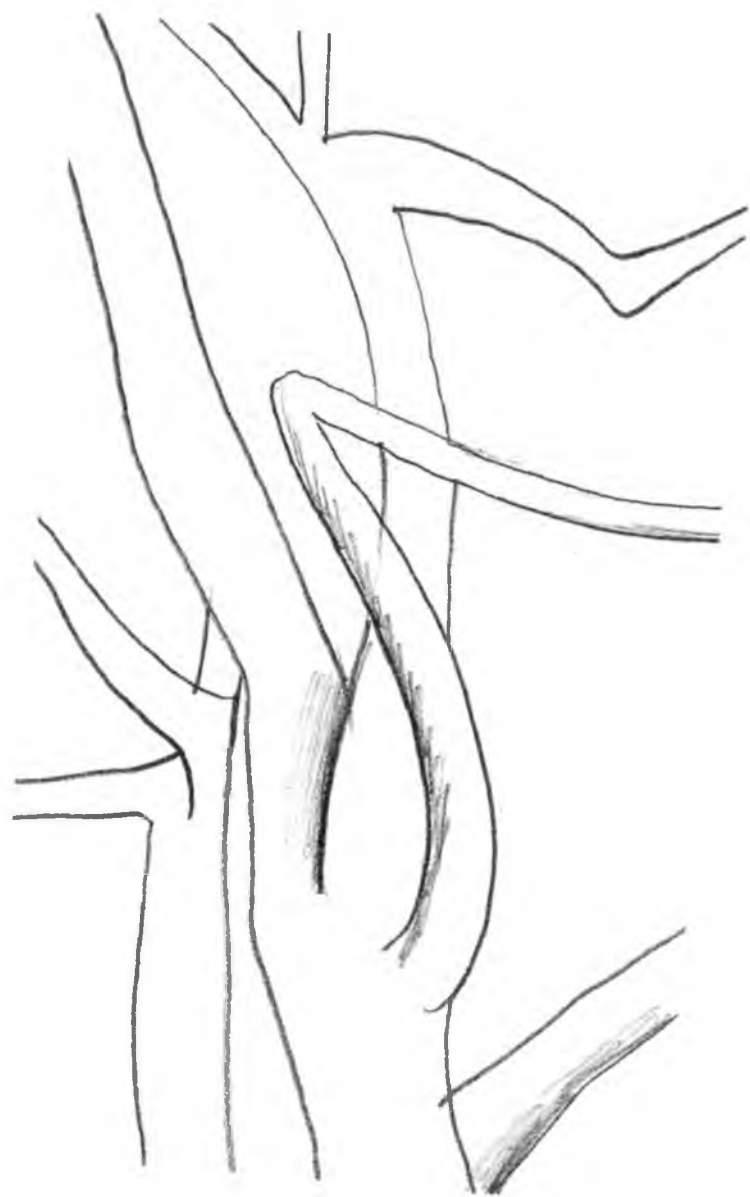
Р.П. А вот интересно, сам Ю.П. смог бы быть таганским актером?

Д.Б. Оставив подмостки вахтанговского театра, Любимов продолжал актерскую жизнь в зале, в партере, за режиссерским столиком. Очень часто его «показы» сыграны им были блестяще. Но первые годы он настолько был увлечен режиссурой, Таганкой, новыми идеями, что его актерская природа растворилась или осела, спряталась. Представьте, проходя мимо зеркала, он не скользил по нему взглядом, естественным для артиста. Это потом, много лет спустя, актерство все больше и больше к нему возвращалось. И тогда зеркало не оставалось им не замеченным.

Р.К. А как замечательно звучат записанные на магнитофон тексты, которые он читает. Даже если это просто обращение к публике с просьбой что-то там отключить. А уж вмонтированные в спектакль они неизбежно перекрывают по логике мысли, естественности и художественной простоте чтения все, что делают, пусть даже очень хорошо, артисты.

Д.Б. Да, читал стихи Любимов удивительно. Один раз, когда восстанавливали «Павших и живых» уже после мрачного раскола театра, Ю.П. у себя в кабинете вдруг «завелся» и стал читать стихотворение Гудзенко. Еще съязвил в мой адрес, мол, твой друг (в смысле — Коля Губенко) гениально это читал. И прочел не слабее. Потрясающе! До мурашек по коже. «Разрыв. И офицер храпит. И смерть опять проходит мимо...» И так все — до конца, еще три куска. В Любимове закипела кровь. При этом он сохранял и ритм, и боль, на которую этот ритм положен... Эту вспышку забыть невозможно.

К счастью для театра и для Любимова уход Губенко в 67 году оказался тогда не столь ощутимым.



Высоцкий надел «майку лидера» и уже не уступил ее никому другому до самого своего конца.

Р.К. А кто сейчас носит эту «майку»?

Д.Б. Кто, кто?? Сам Ю.П.. Больше никому.

ТАГАНКА. ПЕРВЫЙ ПЕРЕЛОМ

Д.Б. Первые тридцать лет театра на Таганке историк мог бы разделить на три десятилетия. Три таких «курса» по десять лет (почти по десять). Очень разных. С отчетливыми моментами перелома от одного к другому.

Р.К. И вы можете сказать, когда почувствовали первый перелом?

Д.Б. Конечно. Это случилось почти сразу после первых десяти, в 75 году. Мы тогда делали странный для Таганки спектакль «Пристегните ремни». И было видно, что Любимов сильно изменился.

Р.К. Но он же не мог измениться внезапно.

Д.Б. Я думаю, он испытывал дикое давление извне.

Р.К. Сверху?

Д.Б. Ну, не знаю. Но какое-то постороннее. В это самое время как-то зачастил в театр обаятельнейший Василий Романович Ситников в то время, кажется, заместитель директора Института Америки и Канады. Это совпало с нашей работой над проектом, как теперь говорят, постановки в Ла Скала оперы Луиджи Нонно «Под солнцем яростным любви». Любимов впервые для себя должен был ставить оперу и впервые — не на сцене театра на Таганке.

Р.К. По-моему, не впервые. Он же перед этим делал в Ленинграде «Ярославу», балет...

Д.Б. В основном ее делал хореограф Олег Виноградов. А для Юрия Петровича это было, как он объ-

яснял, подготовкой к Италии: тоже музыкальная стихия. Он вообще в те времена очень серьезно готовился. То есть не только к будущему своему опусу, а *ежедневно*, к любой репетиции. Режим тех лет сейчас вспоминается с ужасом и с радостью. С ужасом, потому что с утра до ночи в театре. И с радостью, потому что все — в радость. Это был режим на износ. После репетиции наговаривался план завтрашнего дня, притом наговаривался по результатам прошедшего: этот кусок не получился, этот вроде бы сделан, а завтра-то, завтра — труднейший из кусков. Расхотелись совершенно опустошенные. Кроме того, Любимов смотрел каждый спектакль, а утром приезжал раньше всех и до ночи — в театре. Выносливость уникальная. К тому это все говорю, что знал я его хорошо. Каждый день с ним общался подолгу, не только когда мы работали, но и когда он занимался хозяйством или организационными делами.

Р.К. Он и хозяйством сам занимался?

Д.Б. Да. И еще как. Кто бы мог подумать, что прежде был только актером. Настоящий хозяин в театре. Все знал, все помнил. Обращал внимание на самые мелкие мелочи. Если в фойе, допустим, обычно стояло в ряд пять стульев, а тут вдруг четыре — поднимал шум. До всего было дело. Я это сразу отметил. Ведь я служил у Бориса Александровича Львова-Анохина. Тот всегда приходил очень тихо, никто никогда не знал, в театре он или нет. А этот — с шумом, гамом: пришел хозяин. Счастливое было время. Невероятная заслуга Любимова в том, что он создал на Таганке «режим» полной свободы. Это была свобода на грани хулиганства. А хулиганство всегда против порядка, против догмы.

Р.К. И доставляет удовольствие.

Д.Б. Да-да-да. Доставляет. Главное, отсутствие зажатости у артистов, а раскрепощенный человек в

искусстве — это все. Особенно в такой командной игре, как театр, где оплошность одного влияет на всех. Кстати, Любимову нравилось сравнение театра с командной игрой. Он любил повторять Николая Робертовича Эрдмана: «Главное в театре — это компания». И на самом деле, то, что каждый себя забывал ради общего, давало смысл всему. Кризисные ситуации, возникавшие из-за конфликтов с чиновниками, конечно, осложняли работу, но с другой стороны еще больше соединяли всех. Даже запрет «Кузькина» и «Берегите ваши лица» не сбил кураж внутри театра: он ведь сам себя на такую жизнь изначально обрек.

Р.К. Но ведь были же какие-то внутренние столкновения и в то время.

Д.Б. Какие-то были. Да и не могло за десять лет ничего не быть.

Р.К. Уходили актеры, причем хорошие...

Д.Б. Уходили. А где они не уходят. На Таганке сложилась своя эстетика, кто-то ее принимал, кто-то не принимал. Потому и шли в другие, более близкие по духу театры.

Р.К. Надо признать, что многих оставшихся Таганка, по сути дела, обокрала.

Д.Б. То есть?

Р.К. Они прожили всю свою актерскую жизнь на каких-то кусочках. Лишь у узкого круга избранных, кому удалось выйти на первый план, много сниматься в кино, судьба сложилась более чем удачно. А остальные, вложив в спектакли себя, пришли к финишу практически без имени, без нормального списка ролей. А ведь среди них было много талантливых, увлеченных общей идеей...

Д.Б. После возвращения Любимова, я уговаривал его делать «Котлован» Платонова. Во-первых,

пространство новой сцены «открывало» для этого великую постановочную возможность. А во-вторых, хорошо бы для каждого артиста, исходя из его индивидуальности, написать настоящую роль судьбу, а не обычные две-три реплики-пробежки. Платонов давал такое основание. Но Любимов и слышать не хотел.

Р.К. Почему?

Д.Б. Почему? Это вопрос скорее к Любимову. Так вот. Во время работы над «Пристегните ремни» у Любимова странно изменился характер. Вернее, поведение, потому что характер, он какой уж был, такой и есть. А поведение в 75 году резко изменилось.

Р.К. Резко?

Д.Б. Да. Начались скандалы и нетерпимость по любому поводу. А за десять лет в театре уже сложилась особенная атмосфера. По ту сторону рампы, на подмостках были остроумные люди. Личности. И они продолжали репетировать как обычно. Но теперь любую остроту над качеством текста Любимов принимал на свой счет (он же был соавтором Григория Бакланова). Психовал. Начал терять иронию по отношению к себе. А ведь прежде это был человек с чувством юмора, всегда способствовавший его проявлению. В этом смысле он был подлинным вахтанговцем, понимал, если в театре отсутствует «веселость», то ничего живого получиться не может. За десять лет актеры привыкли к тому, что Любимову можно очень колко ответить. И когда кого-то он унизит, или нагрубит, или высмеет, они его лихо ставили на место. Он иногда среагирует, ответит, если удачный ответ придет в голову, если нет, — отвечал на следующий день.

Р.К. Мне приходилось слышать от людей, в те лучшие годы случайно попадавших на репетиции

Любимова, что, мол, актеры ему совершенно не подчиняются, дерзят, и, значит, Таганке пришел конец. Настолько ваша нормальная вольница отличалась от иерархических отношений между режиссером и труппой в других театрах, где любое неподчинение означало скандал, воспринималось как знак разлада.

Д.Б. А на самом-то деле этот естественный для Таганки свободный стиль репетиций держался как раз на любви и уважении к Главному, скорее всего на уважении. Он же подарил им успех, да еще успех особенный: они работают в *таком* театре! Но вот с Главным стало что-то происходить. Каждый день у него уже настоящие скандалы с артистами. Они видят, он какой-то другой, и перешли на самый распространенный тип отношений: «Ну, где мне встать? Ладно, встану, скажу. Крикнуть? Хорошо, крикну». От этой их подчеркнутой покорности он злился еще больше.

Р.К. Актеры это делать умеют. А уж на Таганке-то...

Д.Б. У нас так с Любимовым сложилось, что после репетиций он часто говорил: «Поедем ко мне, пообедаем, в машине поговорим». (У него была голубая двадцать первая «волга» и вечная возня зимой с двигателем). То есть работал запойно, даже во время перерыва. И я с ним ездил, так что знаю, как Люся Целиковская замечательно его «обедала». И вот как-то во время работы над «Ремнями», в перерыв, мы приезжаем. Люся выступает потрясающе: вкуснота и разносолы! Ю.П. ест автоматически, весь в театре. И вдруг говорит. «Мне нужно, чтобы ты изобразил оптимистический финал, связанный с днем Победы». Такого от Любимова я еще не слышал, и услышать не предполагал никогда. Я уже восемь лет знал его, как художник может знать режиссера, общаясь с

ним ежедневно. Я знал, какая ему живопись нравится, какое кино, какие балеты, что он читает, знал все его вкусы. Мы произнесли за это время миллионы слов. И вдруг! Я ем, делаю вид, что это будто бы шутка: «Юрий Петрович, и вы...» Тут он сорвался: «Если тебя просит Варпаховский, ты ему делаешь! Теперь я тебя прошу. Мне нужно». И ничего не объясняет: зачем, почему. Я сказал: «Что я от вас слышу?» Он еще больше вспылал. Назад в театр мы ехали молча.

Р.К. Какая трудная психологическая ситуация. Каково ему было о таком просить, а вам выслушать просьбу...

Д.Б. Это как обвал. Потому что образ Любимова для меня был чист и ясен. Он мне этим нравился. И вдруг что-то не сошлось, не соответствовало тому, чем он, как мне казалось, был на самом деле. Я почувствовал, что-то происходит. Стал думать, что прежнее понимание дало трещину.

Р.К. Серьезно?

Д.Б. Да. Те, кто делают театр (или кино) делают его вместе. Это такое партнерство, в котором трудно определить дозировку участия каждого. Все сливается, иголки нельзя всунуть. И чем лучше результат, тем невозможней разглядеть, кто что сделал.

Р.К. Ну, нет.

Д.Б. Не буду сейчас спорить. Бесспорно одно: у Любимова есть замечательное качество, — он становится партнером художника, его коллегой. В отличие, допустим, от Олега Ефремова, который (как считал Сергей Бархин, и я с ним согласен) всегда чуть подозревал, что художники свои «дела» какие-то делают. Им, мол, наплевать на пьесу, на режиссера, они выступают самостоятельно и все чего-то хитрят... С Любимовым было чисто: это твой компаньон, партнер, заступник, защитник. Он изначально

понимал, что такое форма, организация пространства. В чьих руках находится вся эта дыра сценическая...

Р.К. В ваших, да?

Д.Б. Вы думаете, вы меня подлавливаете? Нет, в руках любого художника. Но даже при самом абсолютном понимании в какой-то момент неизбежно наступает новый этап в отношениях. Особенно если работа успешная. Успех — это вялотекущая гангрена. Я это знал из разговоров с коллегами, из книжек. Каким великолепным было сотрудничество Эйзенштейна и Тиссе, но чем оно кончилось? Я отдавал себе отчет, что раньше или позже, но всякой идиллии наступает конец.

Р.К. А от чего зависит это «раньше» или «позже»?

Д.Б. Как вы сами понимаете, от многого. Длительность любого романа заранее предсказать невозможно. Но от человеческих характеров не в последнюю очередь. Одни очень обидчивы, другие на обиды смотрят условно, как на неизбежность.

Р.К. А вы?

Д.Б. Обижался, конечно. Но я не показывал. Как мог. В театре обижают и обижаются каждый день. Это такая контора. Если человек слишком обидчивый, ему в театре вообще работать не надо. Вот тогда за обедом на кухне я и подумал: значит, все. И так счастливое время длилось долго, почти десять лет... Репетиции шли к концу, финал был как в пьесе, дополнительных хеппиэндов, на мой взгляд, не требовалось. Я два-три дня посопротивлялся. Нет, Любимов непреклонен. Нужно и все. И загадочно: «Ты ничего не понимаешь!» Дескать, ты занимаешься черте чем, а я-то знаю, что надо, чтобы все мы могли продолжать тут жить и работать. Видно, такие сферы тут

были причастны. Ну, я «что-то» придумал: как-никак четыре года занимался правительственными концертами на Украине. Это «что-то» сделали. И все это было фальшиво... Потом многие проблемы внутри театра как-то сгладились, но Таганка становилась другой.

Р.К. По рабочей атмосфере другой или по эстетике?

Д.Б. Я бы сказал, переменилась сама интонация театра. Когда он создавался Любимовым, она была совершенно иной: честность, доброта, сострадание — прежде всего. По Пушкину: «и жалость к падшим призывал».

Р.К. Но ведь Таганка была театром социально резким, самым бунтующим из тогдашних наших театров!

Д.Б. Конечно, спектакли Любимова противостояли фальши и лжи, изничтожали бюрократическую чиновную тупость. Но при всем этом больше всего они были добрыми. Неспроста первый спектакль назывался «Добрый человек из Сезуана». В этом был манифест. Люди в то время постоянно наталкивались на инструкции, их всюду учили, какими они должны быть. Здесь же их никто не учил, но они ощущали волны сострадания к себе. Вспомните, как рвала сердце Зина Славина. Я не могу сейчас найти слов, зато помню свои чувства, когда увидел даже не театр еще, а дипломный студенческий спектакль. Любимов убрал все «украшения», снял все притворство, всю демагогию, расчистил человеческое поле. А потом, начиная с Гоголя, и особенно с «Преступления и наказания» Достоевского, появилось морализаторство, желание поучать. Десятилетие «Доброго человека из Сезуана» закончилось. Оно закончилось «Деревянными конями» Федора Абрамова. Это

была одна из лучших работ театра и последний спектакль, в котором он настаивал на Милосердии.

Р.К. Да, и как трагически просто, пронзительно играла Зина Славина... Впрочем, таким был весь этот спектакль. Вы правы, Таганка при ее безусловной социальной смелости и воинственности была бесконечно добрым театром.

Д.Б. Я никогда не забуду, как делали «Зори». Любимову нельзя было задавать вопрос: «про что это?» Для него это не вопрос. Когда мы начинали говорить о предстоящей работе, то все вырисовывалось без этих устойчивых штампов. Режиссер пригласил, художник пришел. «Да, я прочел пьесу». «Какие у вас впечатления?» «Ага. Это ничего. Но мне кажется надо так и так». Дескать, все делают про Гамлета, а я сделаю про Гертруду, Режиссер рассказал, о чем должен быть спектакль, и художник ушел что-то придумывать. Ничего такого у нас с Любимовым не было. Во время работы над «Зорями», когда был готов макет, шли репетиции, и мы сочиняли раскадровку, я вдруг спросил: «Юрий Петрович, ну, сюжет, понятно, но про что это?». Уж чего-чего, но сквозная-то линия (по Станиславскому), мысль в этом театре всегда были одним из существенных мотивов. И Любимов сказал (это одно из его гениальных простых прозрений): «Да жалко их!». Блистательный ответ на такой всегда искусственный вопрос! И ведь так и было в спектакле: никакой идеи, кроме «жалко». Это же потрясающе. Поскольку Любимов сам был таким, так чувствовал, это все и выразилось в первые десять таганских лет...

Р.К. А что же выразилось во второе десятилетие... Оно, как я понимаю, продолжалось до самой катастрофы, когда Любимов вынужден был остаться за рубежом, и начались другие времена в таганской истории...

ГОГОЛЬ

Р.К. А бывало, что вы сталкивались с литературным материалом, непреодолимо трудным для вас?

Д.Б. Да. С Гоголем у меня так случилось. С «Ревизской сказкой».

Р.К. Но там же Кочергин, а не вы художник.

Д.Б. Потому и не я, что у меня не получилось. Надо сказать, Гоголь очень труден для сцены. Во всяком случае, для меня.

Р.К. Серьезно? Вот уж не думала. Он ведь так театрален. Сам все подсказывает.

Д.Б. Это только так кажется. Соединение реальности, фантазии, мистики, их дозы или пропорции соединения одного с другим трудно уловимы. Сюрреализм Гоголя особый. И все же, какие-никакие идеи у меня образовались. И прежде, чем капитулировать и отказаться, я сделал два макета. Две идеи. Вернее, два зародыша, которые могли бы развиться... Любимов не откликнулся, и я иссяк.

Время шло.

Как-то заехал в театр Можаяев, и Любимов ему говорит: «Борис, пойдем в макетную, посмотришь Гоголя. У нас два варианта, и мы никак не можем выбрать, который из них. По-настоящему мне ни один, ни другой не нравятся».

Р.К. Вам было неприятно, что Любимову не понравилось?

Д.Б. Приятного мало. Но это было уже не первое наше разногласие. Про первое, когда мы делали «Пристегните ремни!», я вам рассказывал.

Р.К. Да, я знаю, вы говорили. А что за гоголевские варианты были? Я-то всегда думала, что от «Ревизской сказки» вы отказались с самого начала.

Д.Б. Инсценировку Любимову помогал писать его старший сын Никита, который в то время учился

(или уже закончил, сейчас не помню) в Литературном институте. В их разговорах, или как называл Любимов «трепотне», я иногда участвовал. Как-то они придумали, что в начале спектакля художник Чартков (из «Портрета») из черной бумаги вырежет силуэт профиля Гоголя. Помните, в городских парках были такие виртуозы.

Мне это не очень нравилось. И я предложил, если уж резать, то лучше вырезать кусок из нашего занавеса. Он как раз из сукна. И этим куском сукна укрыть замерзшего после кражи шинели Акакия Акакиевича. Мы, мол, театр небогатый, и вот единственное, чем можем поделиться: наш занавес из шинельного (солдатского) сукна. От него и отрежем на новую шинель. Им понравилось. Мало того, это осталось потом в спектакле, хотя и утратило смысл. Нелепо вырезать из занавеса, если все пространство сцены укутано таким же сукном. Зачем портить занавес.

Кстати, на образовавшуюся дыру в закрытом занавесе, очень похожую на дверной проем, я и обратил особое внимание. Отличный вход в пустое, таинственное пространство сцены. Пустой сцены. В макете этот многообещающий мотив пустоты, загадочной пустоты я и попытался развить.

Р.К. Как это?

Д.Б. Мне представлялось, что после того, как в прологе вырезают кусок сукна и укрывают им несчастного, впавшего в уныние Башмачкина, он входит в это отверстие, в пу-сто-ту. Затем открывается половина занавеса, целая его часть. А с дырой — остается закрытой. И в пустом пространстве сцены, коридором выстраиваются предметы, которые повторяют пустоту проема. Например, вертикально — барочный, с позолотой стол, но без столешницы... Вертикально — кровать без матраса... Ну, и так далее. Привычные вещи становились рамками, в которые за-

ключена пустота. Получался предметный коридор пустот. Но Любимов не видел, что с этим делать. Смотрел на макет, молчал. Или вот еще была такая промежуточная идея: таганские зрители знали сцену театра с двумя симметричными порталами. Вот и представилось мне, что хорошо бы, если бы один из порталов исчез, как нос майора Ковалева.

Да что сейчас вспоминать...

Р.К. Ну, почему же, интересно. А каким был второй макет?

Д.Б. Я вам когда-то, по-моему, говорил, что мне нравилось иногда просцениум отрезать от пространства сцены.

Р.К. Как в «Под кожей статуи Свободы»?

Д.Б. Да. Но не только. Вспомните «Обмен», «Дом на набережной». Так вот, второй вариант Гоголя был такой. Рядом с нашим театром есть улица Володарского, бывшая Гончарная. На ней городская усадьба XIX века. Памятник архитектуры, охраняется государством. Красивые узорчатые ворота характерного московского ампира не открывались, видимо, полвека.

Эти ворота, со стороны усадьбы (заросшие метровой травой и лопухами, казались мне заманчивым мотивом для Гоголя. Черный геометрический рисунок закрытых ворот отрезал просцениум от остального пространства и в портале — калитка. И больше — ничего. Пустота. Закрытые навсегда въезд и выезд — довольно характерный мотив для России. Обратите внимание, если в здании предусмотрено несколько входов, то открыт бывает только один... И в архитектуре — фальшивые оконные и дверные проемы. Тема вечная, я ее до сих пор люблю.

Игровая же посылка была одна: персонажи в поисках своего автора. Как у Пиранделло. Идея очень простая: сочинитель и персонажи, им сочиненные.

И они, обиженные на него, хотят с ним встретиться. Но все время оказываются по разные стороны. То персонажи за воротами, а автор снаружи, то — наоборот...

Короче, ни один из этих двух мотивов (а это, как я вам уже говорил, были зародыши идей, их надо было развивать, сочинять) Любимова не увлек. Я попытался ему внушить, что не совладаю с Гоголем. Он слушал и не слышал. Когда я был вольным художником, Любимов обычно спрашивал, что мне интереснее из его предложений. Когда я стал служить на Таганке, спрашивать перестал. Но ведь художник не может делать все. Есть фактура, которая близка, бывает и такая, что далека.

Р.К. Порой, кажется — вещь далека, а если совершить над собой усилие...

Д.Б. Нет. Все-таки человек охотнее идет на то, что ему по природе свойственно. Тогда он чувствует себя полезнее.

Р.К. Но ведь Гоголь вам нравится?

Д.Б. Очень нравится. Читать. И перечитывать тоже. А в театре я его практически не делал.

Р.К. Как не делали? А «Игроки», где Юрский был режиссером?

Д.Б. Ну, это не совсем Гоголь, а некая современная трансформация пьесы.

Р.К. И вам было все равно интересно?

Д.Б. Да. Мне собственно и понравилась идея Юрского перенести «Игроков» в наш двадцатый век. Вернее, в наше время.

Возвращаясь к «Ревизской сказке» должен сказать, что была еще одна причина, почему мы с Любимовым не нашли общий язык. Стал нарушаться уже привычный, оправдавший себя за многие годы совместной работы, принцип: наговаривать театральную затею. С первых шагов искать особый способ

игры, а заодно и постановочную идею. Иначе говоря, форму, помогающую содержанию...

Чаще всего спектакли на Таганке сочинялись по прозаическим произведениям. Или поэтическим. А компоновать текст значительно проще, если замысел будущего спектакля уже сочинен в пространстве сцены.

Когда текст книги переводится для сцены самим писателем или драматургом, а вопросы, как его сыграть в театре, остаются безответными, как-то простительно. Но совсем странно, если композицию текста строит режиссер спектакля и, только когда заканчивает инсценировку, задает вопрос: а как это все устроить на сцене? В искусстве вопрос «как», собственно, и является ключевым. И — увлекательным.

С Гоголем так и случилось. Композицию текста Любимов с сыном изготовили, но «как» эту фантазмагорию перевести на сцену, было неизвестно. А художник оказался им плохим помощником. Оставалось заменить художника. Я предложил Кочергина. Он, как истинный питерец, знал и любил Гоголя. Ю.П. согласился. Я позвонил Эдику, он не отказался и все отлично придумал. Но Любимов до сих пор считает, что я нарочито уклонился от работы...

Р.К. А кто вас, действительно, знает...

Д.Б. Римма Павловна!

Р.К. Шучу.

ОТЪЕЗД

Р.К. Давид Львович, расскажите, пожалуйста, что произошло в Лондоне, когда вы с Любимовым делали там «Преступление и наказание». После премьеры он уже не вернулся в Москву, а вскоре его

уволители с должности главного режиссера Таганки и лишили советского гражданства.

Д.Б. Зачем? Про это столько писали...

Р.К. Писали много. Но одни считают, что Юрий Петрович «остался», другие, что он «был изгнан». Согласитесь, есть разница... До сих пор никто не раскрыл ни движение, ни настоящий механизм ситуации.

Д.Б. И вы считаете, что я могу его раскрыть?

Р.К. Конечно. Именно вы — единственный настоящий свидетель. Западные журналисты смотрели на все сквозь призму собственных стереотипов. Для них происходящее было не драмой, а источником газетных сенсаций. Наши посольские чиновники явно проштрафились, и, во что бы то ни стало, хотели вывести из-под удара себя. А вы там работали вместе с Любимовым и не только день за днем наблюдали, как развивались события, но были их прямым участником. Наверняка ведь запомнили лондонскую ситуацию до мельчайших подробностей. Тем более что и вас она достаточно жестко коснулась.

Д.Б. Ну, можно попробовать. Хотя...

Р.К. Давид Львович, без «хотя», для театральной истории...

Д.Б. В ноябре 1982 года умер Брежнев. Как раз в это время у нас на выпуске был «Борис Годунов», что обострило и без того максимальную (после запрета «Высоцкого») конфронтацию Любимова с властями. Они усмотрели в Самозванце, который появлялся в тельняшке, намек на Андропова. Оказывается, Андропов матросил где-то. Кажется, в Рыбинске. А как вы помните, Андропов был избран Генеральным секретарем партии.

Р.К. Насколько я знаю, у Пушкина никаких матросов нет и в помине.

Д.Б. Разумеется, нет. Но вы не можете, Римма

Павловна, не помнить, хотя и минуло уже больше десяти лет, во что были одеты артисты. Как выглядели в спектакле персонажи пушкинской трагедии или комедии. Этакая стихия народного карнавала, где костюм выражает скорее характер героя, чем эпоху. Но это уже отдельная тема. Не будем отдаляться от основного события, про которое вы спрашивали.

Р.К. И все-таки, как непредсказуемо мыслили тогдашние чиновники. Я на их месте, увидев Самозванца в тельняшке, подумала бы о каких-то общих вещах: о самозванстве семнадцатого года, о революционных матросах, залпе «Авроры» и других подобных «аллюзиях», как принято было тогда выражаться...

Д.Б. Нет, они испугались конкретного намека на высшее лицо. Да еще в дни его «коронации». И, тем не менее, при всех скандалах и криках, была назначена премьера. Насколько я помню, на 25 декабря. Но в тот самый день, за два часа до начала министр культуры Демичев своим приказом запретил играть «Бориса» на публике. Надо сказать, назначение премьеры было уже большой уступкой Любимова. Ведь в затянувшейся борьбе за спектакль памяти Высоцкого Ю.П. чуть ли не поклялся (и труппа его поддержала), что ни одной новой постановки в театре не будет, пока не выйдет «Высоцкий». Таким образом, запрет «Бориса Годунова» продлил этот мораторий.

Но вернемся чуть назад. В начале декабря, когда репетиции подходили к концу, Барабаш, первый заместитель Демичева, стал проявлять повышенное внимание к спектаклю, навещая театр в дневное время. Любимов разговаривал с ним необычайно резко. Можно сказать, откровенно грубо. Грубил не без удовольствия. Заместитель министра странным образом терпел и помалкивал...

Р.К. Да-да, Юрий Петрович и на репетициях угрожающим таким тоном многозначительно повторял, что времена изменились, и совсем скоро плохим чиновникам станет очень плохо. Им, мол, покажут Кузькину мать.

Д.Б. Ну, да. Считалось, что Андропов — поклонник Таганки, и что у них с Любимовым какие-то свои отношения. Все помнили, что в 81 году, в годовщину смерти Высоцкого, именно Андропов, тогда шеф КГБ, сделал все, чтобы 25 июля состоялся спектакль.

Р.К. Между прочим, это давало повод для самых разных слухов. Служба Ю.П. в Ансамбле НКВД, симпатия Андропова... Не случайно в «Товарище, верь...» был ехидный выпад против клеветников, обвинявших Пушкина в близости к бенкендорфовскому Третьему отделению.

Д.Б. Чего-чего, а слухов тогда было сколько угодно. Всяких.

Р.К. Да уж. Отдел дезинформации не дремал.

Д.Б. Что касается смены власти, я помню один показательный эпизод. Хоронили Брежнева, было не совсем ясно, кто его сменит. В театре как обычно, репетировали, обживали новую сцену. Вдруг в зал вбегает возбужденный Дупак: «Юрий Петрович, уже есть Генеральный секретарь!!!» Любимов поворачивается к нему: «Андропов!» В его интонации было: «Наш!» Ему показалось, что настало Время! Когда начальство пришло принимать «Бориса», он сказал вызывающе: «Текст Пушкина, подтекст — наш»...

Р.К. Выходит, сам заставил их выискивать подтекст. Они и выискали.

Д.Б. Да они бы и без подсказки, но, тем не менее... Тут надо добавить, что в это время мои отношения с Любимовым были не простыми. Мы поссорились летом в Будапеште. А как раз (так все совпало)

нам надо было лететь на переговоры о постановке оперы Мусоргского «Саламбо» в Италию, в Неаполь. Дупак принес билет, я подержал его у себя дня три, и вернул. Сказал, не полечу и вообще уйду из театра. Любимова это взорвало, он не терпел, когда осложнения в наших отношениях, а они иногда возникали, становились известными кому-то еще. Он вызвал меня на тяжелый разговор, доискивался действительной причины. Я бы должен был произнести «ужасные» слова. Но не произнес. Он меня убеждал: мы, мол, подводим наших итальянских друзей. Полетели. В самолете сидели рядом и друг с другом не разговаривали.

Р.К. Смешно. Будто дети. Я себе представляю эту картинку.

Д.Б. Вспоминать, может быть, и смешно... Ну, Неаполь есть Неаполь, там солнце, тепло и наши отношения несколько потеплели. Во время этой поездки журналисты очень приставали к Любимову, а он и сам любит давать интервью. Естественно, ему задавали вопросы о предстоящей работе над оперой, но и о политических событиях в Союзе тоже. Итальянцы любят не только оперу и футбол, но еще и политику. Любимов говорил необыкновенно резко, не выбирая слов. И, конечно, про то, что запрещен «Борис», запрещен «Высоцкий». Но, что дайте срок, и после двадцатого января я вам отвечу. А это как раз уже и был январь 83 года.

Р.К. А что должно было произойти двадцатого?

Д.Б. Не спешите. Я тогда у него не стал спрашивать. Прилетели в Москву вечером. В половине одиннадцатого попадаю домой, а там у меня сидит Гарик Антимоний. Он вместе с Игорем Шевцовым помогал Любимову и всем нам во время работы над «Высоцким», стал часто ходить в театр. И тут вдруг он у меня дома сидит, в такое позднее время. Я говорю:

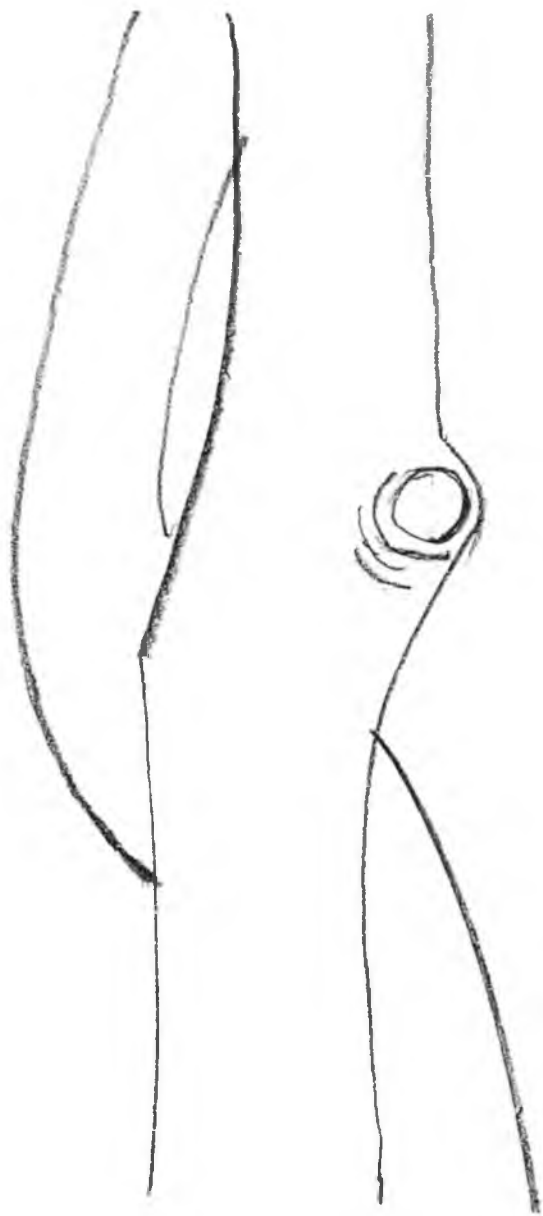
«Гарик, в чем дело, чем обязан?». Он: «Я знал, что ты сегодня прилетаешь, и хочу сразу предупредить. Дупака сняли, а Любимова вызывают в МК партии. Надо ему позвонить». Ну, раз директор снят, все ясно. Звонить Любимову я не стал, завел машину, и мы с Гариком к нему поехали.

Одиннадцать часов вечера, он уже в халате. Я говорю: «Юрий Петрович, прежде чем вы ляжете спать, вот послушайте». И Гарик ему все выложил. Любимов не воспринял сказанное серьезно: «Да это глупости, перестаньте». «Юрий Петрович, не «перестаньте», нас не было целых десять дней». «Ну, тогда я вам расскажу, и вы поймете, что глупости». И тут он открылся, что в декабре написал письмо Андропову, где откровенно (коммунист — коммунисту) изложил все про чиновничий произвол. И ему позвонил помощник Генерального секретаря, сказал, мол, ваше письмо прочли...

Р.К. Прямо как у Булгакова: «ваш роман прочли...»

Д.Б. Да-да... «Я знаю, вы едете за границу, после возвращения ОН вас примет, я вам позвоню». Оттого, что генеральный секретарь его примет, Любимов и «сошел с тормозов»: такая инстанция не принимает с отрицательным результатом. Вот, значит, откуда резкость с Барабашем, когда Катерина кричала первому заместителю министра: «Вы фашист!» И вот что Любимов имел в виду, обещая итальянцам, что все разъяснится после двадцатого января... В общем, он нас с Гариком успокаивал, уверенно повторяя, что все ерунда. И мы уехали.

А была середина января. Как вы знаете, 25-го — день рождения Володи Высоцкого. И, значит, приближался новый цикл схваток с начальством из-за запрещенного спектакля «Высоцкий». Труппа на днях выйдет из зимнего отпуска, и неизбежно нач-



нутся «не правовые действия» театра и его главного режиссера.

Утром я пришел в театр и увидел, настроение у Любимова изменилось. Он успел уже позвонить Дупаку, тот все поведал. И стало ясно, что-то не совпадает, происходит иначе, чем ожидалось. Любимов решил, что вмешались какие-то враждебные силы. Посоветовал Дупаку взять бюллетень и сидеть дома, тем более что театр опять будет нарушать министерские запреты. А сам назначил репетицию «Высоцкого» и стал названивать по своим каналам, чтобы разведать обстановку.

С каждым днем лицо его чернело: перед отъездом помощник Андропова обещал позвонить, а звонка все нет и нет. Выходит, действительно что-то изменилось. Любимов собирается звонить помощнику сам, но знающие люди не советуют, дескать, не положено. Между тем, 25-е совсем скоро, а «Высоцкий» остается под запретом. Любимов вынужден, отстаивая спектакль, общаться с ненавистными инстанциями. Наконец, он не выдерживает ожидания, звонит. А там уже совсем другая интонация. Помощник сухо отвечает: «Я со дня на день собирался вам позвонить. По поводу письма Генеральному секретарю вас примет Шауро. Он и разберется с вашей жалобой».

Р.К. Вот это да! Вместо защитника Андропова все тот же Шауро. Почему?

Д.Б. Я рассказываю, что помню. Между тем Шауро не спешил. В партийной жизни видимо зарождался жанр триллера: искусство создавать напряжение. Уже отыграли запрещенного, укороченного «Высоцкого», и из-за этого уже произошел очередной скандал.

Наступил февраль. Мы готовились к другой нашей итальянской работе — опере Берга «Лулу» в Ту-

рине. Партитура очень сложная, и по музыкальной части нас консультировал Альфред Шнитке. Вдруг Любимов сообщает: «Завтра меня вызывает Шауро. Среда, в театре выходной, поэтому от него сразу приеду к Альфреду. Будь там около шести, больше трех часов у Шауро я не задержусь».

Я приехал к Альфреду Гарриевичу в шесть. Ждем. Любимов появился в семь или в восемь. Лицо — просто страшное. Тут уж не до атональной музыки. По свежим впечатлениям он нам с горечью все рассказал. Четыре часа унижения. Причем при свидетелях. Когда он вошел в кабинет Шауро, там уже сидели «заинтересованные лица»: враги театра из высших чиновников. А Ю.П. ведь рассчитывал, что встреча будет с глазу на глаз.

Р.К. Несчастный. Как зло перевернулась ситуация. Получилось что-то вроде судилища вместо доверительной беседы...

Д.Б. Да. Он был подавлен. Он надеялся, исходя из прежних, таинственных и загадочных отношений с Андроповым, на радужную жизнь. А получилось совсем иначе. Собственно вся «таинственность», о которой многие знали, была связана с намерением детей Андропова поступить учиться актерскому искусству. Ю.П. их от этого отговорил. За что Андропов по телефону и поблагодарил Любимова, вроде бы сделался таким образом его «должником».

Смотрите, как интересно: Любимов вместе со всеми посмеивался над Брежневым, но тот-то несколько раз его выручал, а катастрофа случилась именно в момент андроповского правления... И все равно, даже после таких событий у Любимова сохранились «особые» чувства к Андропову.

Р.К. А что было после приема у Шауро?

Д.Б. Надо сказать, что в 83 году у нас было три работы за рубежом: весной две оперы в Италии, осе-

нию «Преступление и наказание» в Лондоне. А на Таганке не появилось нового ничего. «Борис» лег «на полку» рядом с «Высоцким», и, тем не менее, начались репетиции «Записок покойника».

Когда летом 82 года, еще при Брежневе, судьбу этих зарубежных постановок решали в инстанциях, возникли возражения. Любимову предложили выбрать из трех одну и сосредоточиться на работе у себя в театре. Он «завелся» и все-таки сумел своего добиться. Видимо, наверху подумали, пусть он лучше подольше посидит за границей. Меньше у них будет головной боли. Состоялись премьеры опер в Италии, на очереди был Достоевский. На лето Любимов уезжал в Будапешт, так и не дождавшись приема у Андропова. Собрав информацию он решил, что его оттесняют, не допускают к Генеральному старые враги: ведь все они оставались на своих местах. Вполне возможно. Во всяком случае, Любимову так думать было легче.

Р.К. Да, но кто мешал Андропову убрать всех этих одиозных чиновников? Кадровых перестановок от него ждали многие, не только Любимов. Значит...

Д.Б. В этом и был главный вопрос. Итак, после отпуска мы с Любимовым встретились в Лондоне. И почти сразу наши отношения снова испортились. Дело в том, что ему предложили поставить осенью еще одну оперу: «Тристана и Изольду» Вагнера в Болонье. Любимов еще в Москве перед отпуском написал в Министерство, что просит разрешить ему четвертую постановку за рубежом в 83 году. Последовал запрет. Но когда я приехал на выпуск спектакля в Лондон, он мне говорит: «Звонили из Болоньи, надо делать». «Но, Юрий Петрович, в Москве отказали же». Он: «Да пошли они!». «Это для вас «пошли», а я не такой смелый, как вы. Да у нас и визы-то нет». «Я за все отвечу!» Спорить было бесполезно, в таком он



был заводе. Я подумал, что он остынет и осознает. Но его раздражение не проходило. Репетиции шли трудно, сам режим работы был ему непривычен. Дома он репетирует три-четыре часа, потом перед вечерней репетицией большой перерыв, когда можно восстановиться. А тут — с утра до шести вечера, по семь-восемь часов подряд. Так они работают. Чужой язык... Переводчик... (Хотя часто окружение чужого языка ему было во благо.) Еще простуда некстати. И оставалось непонятным, как быть с Москвой... Словом, все связалось в один узел.

Прошла неделя. Кончилась репетиция, я сижу в театральном буфете (мы там обычно обедали, общались, такое было веселое место), пью чай с молоком, так сказать, «по-англицки». И тут мне передают конверт: пришли планировки из Болоньи. В эту самую минуту я понял, за миллионы не буду делать, пусть обрушится свет, не буду и все. Я приехал в Лондон, с утра до вечера занимаюсь спектаклем, в свободные часы — еду из нашего района Хаммерсмит на Пикадилли. Это было время расцвета панков. Зрелище фантастическое, когда их сотни самых различных обликов. Карнавал в аду. Апокалипсис! Какую еще оперу я способен сделать? Поверите, ночью я не мог уснуть. На другое утро пришел в театр, положил конверт Любимову на режиссерский столик: «Юрий Петрович, планировки я вам возвращаю. Я их даже не посмотрел. Я не буду этого делать». Он ничего не ответил. Но с этого момента его отношение ко мне «поплыло», стало просто зверским. Он был всем недоволен, на репетициях постоянно придирался: почему не сделано то, почему это. «Почему не поворачивается!!!» «Я сказал, чтобы тут закрасили!!!!!» Так продолжалось до самого выпуска.

Р.К. А вы терпели.

Д.Б. Терпел. В общем-то, я его даже понимал:

нарушилась комфортность рабочего существования. Как было бы удобно, если бы я не отказался. Пока он репетирует Достоевского, я успел бы сделать оперный макет, и никаких ему лишних забот. Да и вообще в этой непростой ситуации вместе было бы проще. Через неделю он спросил, не знаю ли я хороших английских художников. Я ему посоветовал поехать на выставку английских сценографов, которая тогда проходила в Лондоне, самому приглядеться.

Р.К. Избавились.

Д.Б. Теперь мы вплотную приблизились к «невозвращению». Седьмого сентября должна была состояться премьера «Преступления и наказания», а пятого в «Таймс» вышло интервью Любимова. Называлось оно многозначительно и многозначно «Кресты Любимова». Вы это интервью знаете. Я присутствовал, когда Любимов беседовал с журналистом из «Таймс». Немного послушал и ушел: все его интервью были похожи одно на другое. Но первого сентября совершилось непредвиденное: наши сбили южнокорейский пассажирский самолет.

Р.К. И Юрий Петрович такого наговорил!

Д.Б. Да что вы! В этом интервью про самолет ничего не было, оно готовилось до случившегося, просто вышло позже, специально к премьере.

Р.К. Не в этом, в каком-то другом. Я тогда нагло просила в Министерстве культуры, чтобы мне разрешили поехать посмотреть спектакль: раз уж я пишу о Таганке, о Любимове, мне необходимо все видеть. Другие же ездят. А тут этот самолет. И чиновник, торжествуя (дескать, наконец-то мы от него избавились), со злорадными комментариями зачитывал мне пассажи из интервью Юрия Петровича, уж не знаю какого: «мне стыдно, что я русский» и так далее в том же духе...

Д.Б. После инцидента с самолетом на Западе началась страшная антисоветская истерия. И все события премьеры «Преступления» легли на этот фон. Пятого утром я позвонил одному своему лондонскому приятелю. Он спрашивает: «Ты знаешь, что сегодня в «Таймс» сказал Любимов?» «Да я все наизусть знаю, хочешь, перескажу?» А он: «После таких интервью не возвращаются». «Да брось ты!» «Тогда не вешай трубку». И он стал переводить мне большими кусками самые острые места. Я пришел в театр. Увидел Любимова, спросил, знает ли он, что сегодня вышло его интервью, и переводили ли ему английский текст. «Да, переводили, а в чем дело?»

Как сейчас помню, мы стояли на террасе, у буфета и я сказал: «После такого интервью у меня есть основание думать, что дней за пять до отъезда в Лондон вы были приглашены на дачу к Андропову, пили там чай с вареньем и рассказывали ему о своей трудной жизни. А он вам посоветовал, мол, вот вы теперь, Юрий Петрович, едете в Англию, ну, и врежьте оттуда, кому считаете нужным, а мы тут разберемся. У меня представление, что вы здесь с Высоким Напутствием, иначе я ничего не понимаю».

Р.К. Ну, вы иезуит.

Д.Б. Он вспылал, но сказал, что, хватит церемониться, я пробовал так и эдак, больше не хочу терпеть, надо что-то решать. Произносил какие-то туманности. Но я не мог и представить, что он не вернется. Казалось, что интервью читается острее из-за самолета и антисоветской кампании, и что Любимов немного блефует. Это все было пятого. Шестого надо было ехать в посольство сдавать деньги. Любимов сказал: «Я никуда не поеду, ты сдашь за меня».

Р.К. У вас тогда забирали весь гонорар?

Д.Б. Ну, не весь, но половину. Я спросил, как

мне себя там вести, и он меня наставлял: «Если будут спрашивать, скажи, что я болен». А он действительно был болен. Еще весной до работы в Турине он ужасно страдал. Очевидно, на нервной почве у него началась страшная экзема. Никакие врачи, ни наши, ни итальянские, не могли ему помочь. Я взял свои и его деньги и поехал. Перед выездом позвонил в бухгалтерию посольства, предупредил, что буду. Почему-то я не попросил машину в театре, поехал в центр Лондона городским транспортом. Я немного волновался, смогу ли пройти: у посольства каждый день шли антисоветские митинги протеста. Но все обошлось, отрезок Кенсингтон гарден, где находилось посольство СССР, был блокирован полицейскими. Я спокойно вошел в особняк. В холле у вахты меня поджидало четверо. Едва открылась дверь, как они ко мне подошли.

Р.К. Прямо детектив! Вы испугались?

Д.Б. Я сказал: «Давайте, я сначала все-таки в бухгалтерии «освобожусь». «Да-да, пожалуйста». Я сдал деньги, получил справки для Госконцерта за Любимова и за себя, вышел. А они стоят. Ждут. Когда мы пришли в кабинет советника по культуре, я увидел на столе еще одну газету с портретом Любимова. Мне перевели заголовок: «Русский режиссер в Россию не возвращается».

Р.К. Вот, наверное, мне в Министерстве ее и цитировали.

Д.Б. Возможно. Они спрашивают: «Что это такое, как это понять?» «Да никак не надо понимать, я с Любимовым не первый раз, мало ли что печатают». «Он вернется или не вернется?!» Я говорю: «Да вы что, у него же в Москве театр!» Они: «Когда он улетает?» «Не знаю, лично у меня билет на одиннадцатое». Тогда в знак протеста самолеты из Лондона в

Москву уже не летали, и я еле-еле достал билет на поезд, а Любимов летел в Будапешт, оттуда в Москву. «Вы можете гарантировать, что он вернется?» Я сказал: «Любимов болен, и завтра премьеры. Позвоните ему, наверное, он вас пригласит на спектакль. Вы и раньше могли бы поинтересоваться». Короче, я что-то промыкал, выпросил у них газету «Футбол» за месяц и умчался. А на следующий день случился известный скандал с Филатовым, советником по культуре, который накануне со мной говорил.

Р.К. Как это произошло?

Д.Б. Очевидно, он все-таки позвонил Любимову, и тот его пригласил на премьеру. А мне, как обычно бывает в премьерный день, надо было перед спектаклем подождать кого-то из друзей и знакомых, кому-то отдать билеты. Пробегаю через фойе, смотрю, Филатов там крутится. Потом, за полчаса до начала, видел, как он о чем-то разговаривал с Любимовым. Наконец, спектакль начался, фойе опустело. Любимов отправился в зал, смотреть. Я смотреть не собирался, а пошел в фойе, там и чай и бар, все вместе. Вдруг вижу: в пустом фойе сидит насупившийся Филатов. Я, естественно, повернул назад, чтоб с ним не столкнуться. Потом, когда через какое-то время я опять вышел, его уже не было. Видно, уехал. А в антракте Любимов громогласно рассказывал, как тот к нему подошел: «Юрий Петрович, я хочу с вами поговорить». «Говорите, у меня нет секретов, это мои английские друзья!» «Но я бы все-таки хотел поговорить с вами лично». «А я хочу так». Какой бы Филатов ни был советский, даже сверхсоветский чиновник, но и он, очевидно, не смог стерпеть. Кому понравится, когда тебя публично унижают. И он произнес ту злополучную фразу, про преступление и про наказание.

Р.К. Да, она была во всех газетах.

Д.Б. Приближался день моего отъезда. Ситуация неопределенная. Любимов в ужасном состоянии. И еще Катя запугивает, что агенты КГБ могут уколоть отравленным зонтиком или похитить.

Р.К. Те, кто встречал Любимова в первые месяцы его невозвращения, рассказывали, что он не протягивал руки при встрече, не назначал свиданий в рискованных местах и вообще вел себя неузнаваемо странно. Было видно, он чего-то опасается. Не доверяет.

Д.Б. После премьеры, восьмого или девятого, нас на машине повезли в центр Лондона, в театр, смотреть сцену. Кому-то спектакль понравился, и возникла идея прокатывать его в Вест-Энде. Посмотрели, выходим, а те, кто нас привез, — исчезли. Я говорю, мол, ерунда, Юрий Петрович, я знаю, как добраться обратно на метро. А он весь в напряжении: приехать-то мы приехали в безопасной машине, а тут... Вытащил красный швейцарский перочинный ножик из кармана брюк и переложил в карман плаща. Я спросил: «Чего вы опасаетесь?» «Они все могут».

Р.К. Когда читаешь сегодняшние книжки про их дела и приемы, поневоле веришь: могли, действительно, почти все.

Д.Б. Так вот, я собираюсь в Москву. Холодок между нами из-за болонской оперы остается. Он дает массу интервью. Десятого, накануне отъезда, я говорю: «Юрий Петрович, теперь вы и мне должны дать интервью. Когда я вернусь, на меня все накинутся. Что я им должен буду сказать?» Он пообещал: «Я напишу Шадрину заявление об отпуске и напишу письмо в театр». Но день проходит, а письма нет. Говорит: «Придешь в шесть ко мне, я при тебе напишу». Я пришел в половине шестого. Он не пишет.

Пошли в театр. Кончился спектакль. «Ну, сейчас пойдем, и я напишу». И тут появляется француз: «Я из Парижа, мне интервью». Приехал на три дня специально. Ну, так скажи ему, что завтра. Нет, тут же сел давать интервью. А мне в шесть утра вставать... И уже почти к ночи он стал писать Дупаку письмо. Написал и заявление об отпуске по болезни Шадрину. Потом предложил: «Поехали к Аббадо, его жена спагетти приготовила». Я отказался, мне было не до спагетти. Любимов с Катей остановили такси, мы приобнялись... и — все. Он не вернулся.

Р.К. И все-таки, почему?

Д.Б. Почему, почему... Римма Павловна, у вас будет возможность задать этот вопрос Ю.П.... Очевидно, Любимов переоценил... или недооценил... Кроме того, перед отъездом друга, которым он верил, близкие к власти (а таких у него было достаточно) ему гарантировали, что Андропов обязательно сменит старый идеологический аппарат ЦК, разгонит высших чиновников в Министерстве культуры. Любимов думал своим интервью в «Таймс» ему в этом помочь. Он считал, что, обострив ситуацию, будет этому способствовать. «Как, Любимов не возвращается? Такого не может случиться. Подать сюда виноватых!!!» В результате враги уничтожены, и он въезжает в Москву на белом коне...

Я убежден, что он не задумывал невозвращения. Задумывалась победа. Но победы не получилось, и тогда он, как человек, воспитанный в сталинское время, действительно, дрогнул. Кстати, в том интервью Любимов впервые обнародовал свою с Андроповым метафизическую какую-то связь. Добрую. Этого он, видимо, не должен был делать.

Р.К. Конечно! Власть предпочитает не выносить на поверхность истинные свои личные симпатии.

Неосмотрительно сославшись на Андропова, Любимов в каком-то смысле помешал ему действовать. Указал на бульдога под ковром. Как он этого не понимал?

Д.Б. Не понимал. Когда я ему это сказал на террасе лондонского театра, он ответил: «Но ведь не я же задавал вопросы, а корреспондент». Он полагал, если корреспондент спрашивает, корреспондент и несет ответственность.

Р.К. Ну, не мог он так думать. Притворялся. Не допускал и мысли, что Андропов поддержит не его, а чиновников. Полагался на дружеское отношение. Будто власть умеет дружить.

Д.Б. Он хотел одним махом и расчистить себе доступ к Андропову, от которого, как он считал, его оттеснили, и наказать всех своих обидчиков. Как стало потом известно, такое, действительно, должно было случиться. Андропов собирался сменить кадры в идеологических структурах. Но неожиданный инцидент с южнокорейским самолетом вдруг обострил всю ситуацию. Аппаратные реформы приостановились, не до них было. Не говоря уже о серьезной болезни Генсека.

Р.К. Помню, я включила телевизор, и на меня с экрана двинулась тень: Андропов. Он тогда показался мне жителем уже нездешним. Было ясно, дни его сочтены. Может быть, он просто не в состоянии был что-либо сделать? Смерть это ведь смерть.

Д.Б. Ходили слухи, что течение болезни было искусственно ускорено. Но умер он в феврале. А интервью и премьера «Преступления и наказания» — это начало сентября. Уже все завязалось. Кончился отпуск. Открылся новый сезон. Любимов не вышел на работу, не вернулся в Москву. Какое-то решение должно было готовиться, обсуждаться. В ту осень,

пытаясь снять остроту ситуации, мы, шесть человек из театра, отправились в Управление культуры Москвы к Валерию Ивановичу Шадрину. Среди чиновников он, судя по его приходам на Таганку, был наиболее симпатичен. Подозревая, что Шадрин не очень хорошо, не в деталях, знает историю советского театра, мы ему так доходчиво рассказывали, что случилось всякое. Вот и во МХАТе Станиславского три года не было, и хороши были бы власти, если бы разорвали с ним отношения, и где бы был теперь МХАТ... Мол, надо иметь терпение. Как бы ни было сложно, главное — беречь художника.

Шадрину, видимо, нравился Любимов. Как мужик, как характер. По тем временам Ю.П. вел себя дерзко, чего большинство не могло себе позволить. И это Шадрину импонировало. Ведь и чиновнику иногда хочется крикнуть на начальника. А этот тоже вроде зависим, но — кричит, сопротивляется. Красиво и по-хорошему завидно. Поэтому у Любимова было много тайных покровителей, которым нравилось его поведение. Вот и Шадрину, наверное, он нравился...

Р.К. Ну и что? Тайное покровительство судьбу Юрия Петровича не изменило. Все равно его уволили и лишили советского гражданства.

Д.Б. Да, но Шадрин тянул с приказом, сколько мог. В том разговоре он был, как мне кажется, искренен с нами. От него мы узнали кое-какие нюансы о письме Любимова и реакции на него Андропова. Обычный день генерального секретаря начинался с доклада его помощника о поступивших наиболее важных документах. В одно утро среди них оказалось письмо Любимова. Андропов произнес: «Дальше что?»

Р.К. То есть без всякой реакции? Проигнорировал.

Д.Б. Да. Но в этом и был особый смысл. В партийной жизни каждое движение имело значение, было знаком. Шадрин прокомментировал, что отсутствие реакции генсека (ни хорошо, ни плохо) — тоже знак. Он создает поле неопределенности, и это позволяет потянуть с решением. Ни один чиновник в такой ситуации не предпримет ничего ни в ту, ни в другую сторону. Судьба Любимова повисла.

Р.К. Нет ясности.

Д.Б. Ну, да. Значит, действуя можно ошибиться. Шадрин считал, что в неясности единственная надежда: никто никуда дело не двинет. Потом это подтвердилось на приеме у Демичева.

Р.К. А вы и к министру ходили?

Д.Б. Да. В январе. В составе делегации театра, кажется, из одиннадцати человек.

Р.К. И что?

Д.Б. Нас поили чаем с сушками. Демичев произносил в адрес Любимова и хорошие слова и нехорошие. Разговор нас несколько успокоил. Мы вышли от него воодушевленными. Сразу начали составлять телеграмму Любимову.

Между тем опять приближалось роковое 25 января. День рождения Высоцкого. Обычно в этот день с невероятным скандальным хвостом, под любые компромиссы, Любимов все-таки добивался права сыграть запрещенный спектакль «Высоцкий». Пусть не целиком, не как собственно спектакль, а как вечер памяти, где все дозировано: действие в какой-то момент прервется, и Булат Шалвович что-то скажет о Высоцком. Потом спектакль продолжится и опять прервется. Вместо такой-то сцены выйдет Роберт Рождественский и тоже что-то скажет. Это считалось не спектаклем «Высоцкий», а вечером памяти с фрагментами спектакля. Но все равно до последнего

момента даже такой вечер находился в подвешенном состоянии.

Р.К. Я это помню. В Москве тогда говорили разное. Все ждали: будет, не будет. Напряжение по мере приближения 25 января возрастало. Многие стремились в этот вечер непременно попасть на Таганку. Одни, чтобы отдать дань памяти Высоцкому, другие — в ожидании скандала. Чиновники, создавая ситуацию неопределенности, только подогревали ажиотаж.

Д.Б. А тут дата приближается, а Любимова нет. И вот в эти дни поздно вечером мне позвонила Наташа Крымова и попросила, если мне не трудно, приехать к ним домой по очень важному делу. Они жили уже на новой квартире, на Сретенке. Я подъехал к подъезду. Январь, холодно. Она вышла, села в машину. И мы стали колесить по бульварам. Она говорит: «Скоро двадцать пятое января, вы будете пытаться сыграть «Высоцкого». А Нона Скегина теперь работает в Управлении культуры Москвы. И ей, как референту, досталась Таганка. Поэтому она должна будет приходить на репетиции, вмешиваться в процесс, делать замечания. Ты знаешь, как замечательно мы относимся к Ноне. Надеюсь, ты к ней так же относишься. И не дашь ее обидеть, потому что не по своей воле она вынуждена будет все это делать». «Ну, конечно, я все понимаю». «Тогда я передам ей, чтобы она не боялась к вам идти». Я сказал: «Наташа, у нас же не безумцы в театре. А не может Нона заболеть или уклониться как-то еще?...». «Нет, так вышло. Она только-только перешла на эту работу и вот под таким катком очутилась». Я ее успокоил и в свою очередь спросил: «Наташа, слухи ходят в Москве, что, неровен час, Анатолий Васильевич придет на Таганку». Она: «Кто их распространяет?! Конеч-

но, у него на Бронной сложно, ему хочется оттуда бежать. Но на Таганку — как это может быть? Все это слухи...» И я поверил. На следующий день в театре сказал, что ничего подобного с А.В. не будет.

Р.К. А что с «Высоцким»? И как было с Ноной?

Д.Б. Наступил момент репетиций. Их вел Коля Губенко, он кинорежиссер, властный и организованный. Я вспоминаю эти горячие времена ... Они, с одной стороны, были нормой, в которой жил театр. Эти повороты, катаклизмы создавали напряжение и неизвестность. И все желали борьбы. Пушкинское «упоеание в бою», бунтарский дух. Это — точно. Все чувствовали свою причастность, понимали, что в подвешенном состоянии не только судьба театра, а судьба каждого. Но все еще и привыкли, что прежде конфликты каким-то образом хорошо разрешалась. Чаще всего. И действительно, пришла Нона.

Р.К. Ее обласкали...

Д.Б. Я насчет ласк не помню. В соответствии со своей должностью она произносила нужные слова, а сторонники спектакля произносили свои. На репетициях присутствовали Игорь Шевцов и Гарик Антимоний. Речь шла об отдельных деталях, фразах, и только они, люди абсолютно знающие творчество Высоцкого, могли быстро реагировать, смотреть, насколько можно что-то изменить, как подшить одно к другому. В общем, ничего особо скандального тогда не произошло.

Р.К. И спектакль состоялся.

Д.Б. Состоялся. Кажется, в форме «вечера памяти». Сейчас уже не помню. Помню только, что празднования двадцатилетия театра 23 апреля 94 года точно не произошло. Это ведь было уже при Эфросе. В первых числах апреля Эфрос собрал человек семь, чтобы обсудить приближающуюся дату. Сказал, что

в инстанциях обо всем договорился. Начальство не против. И сам он — за. Отметить двадцатилетие необходимо. Наперекор всему. Отпечатали юбилейную афишу. Прошло две недели и... 23 апреля объявили выходным днем. Юбилей не состоялся. И все же день этот запомнился. Булат Окуджава заказал в ресторане Дома литераторов отдельный зал. Но когда мы, человек двадцать, приехали, оказалось, что зал этот занят, и нас отправили в общий. И рядом за двумя столиками сидели «писатели» и вслушивались в наши разговоры. Когда ресторан закрылся, разгоряченные, поехали к Коле Губенко на Фрунзенскую набережную. Разъезжались от него поздно ночью, а за нами — машины сопровождения. Потрясающе. Когда мы с Мариной вернулись, у нашего подъезда стояла машина под фарами с работающим мотором. В четыре часа утра. Мы зашли в подъезд и в окошко видели, как они сразу же уехали. Все тут же перезвонились: за Смаховым машина была, за кем-то еще — тоже.

Р.К. Тем, кто подслушивал в ресторане, повезло больше, чем этим, в машинах. Они не плохо поужинали за казенный счет. А вам не страшно было?

Д.Б. Нет. Все были веселые. По телефону не жалели слов, хотя понимали, что вероятнее всего — прослушивают. А, может быть, это все только казалось.

Р.К. Вас, наверное, хотели припугнуть такими маневрами, а вам понравилось.

Д.Б. Самым страшным тогда была неопределенность, которая все длилась и длилась. Отматывая назад, теперь можно понять, что Андропов был уже очень болен и отодвинут от повседневных дел. Демичев это, конечно, знал.

Р.К. Мне кажется, они боялись решать в ту или другую сторону, потому что не могли угадать, кто

придет к власти — Горбачев или Черненко. Ведь тогда шли разговоры, что именно Горбачева Андропов готовил себе в преемники.

Д.Б. И тот факт, что Генсек никак не прореагировал на письмо Любимова, давал им возможность ничего не предпринимать. И все-таки они готовили запасной вариант. Андропов умер в феврале, а уже в марте Любимова уволили и назначили на его место Эфроса.

И вот еще одна подробность из тех времен. Сметов был в гостевой поездке в Париже и виделся там с Любимовым. Когда он вернулся, гордо рассказывал, как шеф выглядит, как себя чувствует. И передал завет основателя: пусть пока его нет, кто-то поставит на Таганке спектакль. При этом Любимов назвал две фамилии: или Элем Климов, или Робик Стуруа. Климов прекрасный кинорежиссер, в последнее время они как-то с Ю.П. сблизились. Но он человек не театральный. В этой ситуации Робик был предпочтительней. Мы кинулись ему звонить. Что вот, мол, театр приглашает для переговоров дня на два-три. И Робик прилетел. Я с нашим администратором поехал его встречать. Едем из аэропорта, и какая-то странная все время в машине по радио музыка. Но мы не обращали на нее особого внимания, настолько были поглощены разговором о наших событиях. Мы должны были отвезти Робику в гостиницу «Россия», там ему театр заказал номер. А потом — на Таганку, где все его ждут с радостью. Но от «России» он отказался. Говорил: «Поехали в «Москву», мне там, как депутату Верховного Совета СССР положен номер». И мы поехали. Он вошел, мы сидим в машине, печка греет, все хорошо. Вдруг он выходит: «Распоряжение закрыть гостиницу, почему — не известно». Тогда мы поехали в «Россию», а там — то же самое.

В результате отвезли его в Грузинское постпредство и оставили. Через два часа должны были за ним захватить. Мы вернулись на Таганку, а там все готовится к приему Стуруа. Тем более что тогда при театре был ресторан, открытый Дупаком...

И вдруг сообщение о смерти Андропова.

Это событие смешало все. Привезли Рубика. Он так вежливо сказал, что да-да, конечно, сочтет за честь в таком театре поставить. В общем, отнесся к нашему предложению положительно, но поставил одно жесткое условие: «Без разговора с Любимовым ничего делать не буду». Веня ему: «Но Любимов мне сказал...» «Я тебе верю, но должен это услышать от него сам». «Мы тебе поможем с ним связаться». «Я сам свяжусь». Потом, когда события резко изменились, и Любимов был уволен, исключен из партии, а затем лишен советского гражданства, то есть получил все кары, которые полагались тогда «отщепенцу», так сказать полностью оформил свой статус, мы этот разговор часто цитировали. Мол, одному не потребовалось переговорить с Любимовым, а другой считал, что без такого разговора он не может переступить порог Таганки.

Р.К. Да, люди бывают разные... Но почему все-таки вы тогда ушли с Таганки? Из-за Эфроса? Но ведь вы прекрасно с ним работали до всех этих событий.

Д.Б. Да нет, я всегда с радостью работал с Анатолием Васильевичем и продолжал бы... Как вам на это ответить... точнее и попроще... Да я ушел бы в любом случае, кто бы ни пришел на Таганку, вернее кого бы ни назначили.

Р.К. А если бы это был Стуруа?

Д.Б. Все равно бы ушел. Меня в театр пригласил Юрий Петрович Любимов. Пригласил для совместной работы. Вот пожалуй и весь ответ. И все бы было

ничего ... так игроки меняют клубы... Ничего страшного...

Если бы не смерть Анатолия Васильевича. Эта смерть отменила, во всяком случае для меня, всю историю уходов, переходов, отъездов и приездов, правд и неправд. Я до сих пор убежден, что Анатолии Васильевич ошибся. Ошибся трагически. Он не должен был соглашаться на предложение властей. Мог бы приходиться на Таганку так просто. Посидеть с артистами, поглядеть, как идут спектакли. Его же очень любили и уважали. И кто знает, со временем... После смерти Вахтангова, к его артистам в театр стал приходиться Мейерхольд. Приходил, чтобы поддержать... Ну, что сейчас говорить...

Р.К. Скажите, а как невозвращение Любимова сказалося на вас? Вы, кажется, стали «не выездным»?

Д.Б. На какое-то время. До 86 года все поездки пресекались. Даже в Венгрию, где я десять лет работал. Олег Табаков позвал меня поставить с ним «Обыкновенную историю» Гончарова. Я сделал макет, чертежи. Но меня не выпустили. Все его походы по инстанциям ни к чему не привели. Было приглашение из Венеции в театр Фениче от неизвестного мне итальянского режиссера. Я пришел на переговоры в Министерство и понял, что никакая заграница мне больше не светит.

Р.К. Интересно, как они это вам объясняли?

Д.Б. Сказали, что уже сообщили о невозможности поездки. По какой причине — не помню. Лишь в 86 году Табакову (он не сдавался) все-таки удалось разорвать эту блокаду. Причем меня отпустили с ним не куда-нибудь, а в Западную Германию ставить все ту же «Обыкновенную историю». Он добился разрешения у того, кто и наложил запрет: у министра

Демичева. Вот такая была история. Вот таким был Табаков.

Р.К. И на этом все кончилось?

Д.Б. Не совсем. В 87, заметьте, уже во всю шла перестройка, меня пригласили в Чикаго повторить оперу Берга «Лулу», которую мы ставили с Любимовым в Турине. Подключены были Министерство иностранных дел, наше посольство в Вашингтоне, Министерство культуры. Всем были отправлены телеграммы с соответствующей просьбой. Дубли этих телеграмм присылались на мой адрес. С ними я пришел в Министерство культуры в отдел заграничных связей. Мне сказали, что они уже сообщили, что я болен, работать не смогу. А что можно сделать против болезни?

Я вышел в коридор и не успел сделать трех шагов, как наткнулся на начальницу отдела. Коридорная ситуация (специально в кабинет к ней я бы не пошел) позволила мне спросить, долго ли я буду болеть. И она ответила: «Столько, сколько Любимов будет находиться за границей».

Р.К. Сегодня даже воспоминания о тех временах кажутся чем-то из области фантастического...

АВТОРСКИЙ ТЕАТР?

Р.К. Ну, давайте, наконец, поговорим про оперу. Вы делаете столько оперных спектаклей, а от разговора о них все время уклоняетесь.

Д.Б. Почему уклоняюсь, к опере у меня замечательное отношение. Она дала мне возможность повидать много интересных стран и в них поработать.

Р.К. А драма не давала?

Д.Б. Тоже давала. Но не в такой степени. Что же касается оперы, оперы как театрального представле-

ния, так эта «телега», самая отсталая в искусстве XX века, довольно сильно разогналась в последние пятнадцать лет. Но главным образом на Западе. У нас оперные театры всегда были передовыми плацдармами официального искусства. Впрочем, наша «телега», хоть и со скрипом, все же стала двигаться... Но, давайте, пока не будем говорить об опере. Не моя это территория.

Р.К. Давайте не будем. Пока. Но тогда у меня вопрос совсем из другой области. Как вы относитесь к понятию «авторский театр»? Что это вообще такое.

Д.Б. Надеюсь, вы размыто спрашиваете, а не по отношению к Любимову?

Р.К. Напрасно надеетесь. В моем вопросе есть некая двойственность. «Размыто», то есть теоретически, вроде бы все понятно. Спектакль создают разные люди, каждый выполняет свою часть работы. Под руководством режиссера эти части объединяются. Возникает произведение искусства — спектакль. И говорить о чем-то единоличном авторском праве на спектакль не корректно: коллективное творчество. Все участники процесса выступают в двух ипостасях: каждый автор своей части и соавтор целого. Правда, в двадцатом веке мощное режиссерское присутствие многое изменило в театре. Появилась тенденция считать режиссера «автором спектакля» (так еще Мейерхольд себя на афишах объявлял). А все остальные (и автор пьесы тоже!) получается — исполнители. Понять такое утверждение еще можно, если оно относится к такому явлению, как уникальный театр Тадеуша Кантора. Или к спектаклям Боба Уилсона. Или (если спуститься с высот) моноспектакли Евгения Гришковца, где он и драматург, и актер, и сам себе режиссер. Но, согласитесь, это особые случаи. И режиссер скорее может быть признан

автором целого направления в сценическом искусстве. Как Станиславский, например. Но при всем том Художественный театр был театром, в спектаклях которого осуществлялись творческие и организационные идеи многих. Как художников, так и тех, кого мы называем театральными и около театральными деятелями. Да и при безусловной гипнотической гениальности Мейерхольда в его театре тоже многое было бы невозможным без замечательных художников, которые с ним работали, без композиторов, без новой драматургии, которую он так охотно ставил. И, конечно же, без его великолепных актеров.

Вот тут-то в моем вопросе и возникает Юрий Петрович. Не удивительно ли, что после своего возвращения из эмиграции, он стал часто употреблять термин «авторский театр». То есть, по существу, приватизировал все сделанное Таганкой. Будто вдруг забыл, сколько талантливых, смелых (и творчески, и человечески) людей объединял псевдоним «Таганка». Именно псевдоним, и не вам мне рассказывать, сколько талантов и умов отразилось в спектаклях театра. Каким серьезным был круг друзей и советчиков Любимова. И прежде всего первый и самый близкий его советчик — Николай Робертович Эрдман. Ю.П. забыл, как создавались лучшие спектакли в лучшие годы. Я уж не говорю о лично вашем «таганском следе», который повлиял не только на искусство Таганки, но и на весь наш театр. И до сих пор влияет. Не злитесь, это правда. И вы сами ее знаете. Но почему-то наступил момент, когда Ю.П. захотел сбросить «лишние» фигуры с доски. Он оставил на ней одну, «королевскую», и сказал: «все — мое». Хотя по типу своему Таганка — не Крико, а Ю.П. — не Кантор. И не Боб Уилсон. И даже не Гришковец.

Так что мой «размытый» вопрос продиктован не столько теоретической любознательностью, сколько обыкновенным недоумением.

Д.Б. Если я не ошибаюсь, вот Чаплин в титрах не заявлял о себе, как об авторе ленты. Хотя сочинял сценарий и музыку, режиссировал и исполнял главную роль. А вот в театре.. Тут много удивительного. Где-то ходят композитор, художник, писатель. Все они живут разной жизнью и в разных местах. Часто они не знакомы друг с другом. Пойди попробуй, собери их, пойми, что именно эти вот разные люди нужны этому вот спектаклю. И создай такую атмосферу, чтобы они почувствовали себя раскованно, начали предлагать неожиданные идеи, сотрудничать друг с другом. Чтобы все трудились на максимуме своих возможностей, и никто не отмерял бы дозу своего участия в общем деле. Когда такое происходит — это заслуга режиссера, который их собрал и «заставил» отнюдь не силовым путем, а...

Р.К. ...магнетически...

Д.Б. Назовите это магнетизмом, очарованием или харизмой, как теперь говорят. Но это сила, которая притягивает и позволяет работать, используя все, на что ты способен. Любимов такой силой воздействия обладал как никто. В те времена после трех часов дня, когда заканчивались репетиции, на Таганку приезжали люди известные в искусстве, литературе, науке. Они знали, что нужны здесь, нужны их советы. Этих людей привлекал не только сам театр, но и их собственная ему необходимость. Человек хочет быть нужным. Его влечет туда, где он может быть полезным.

Р.К. А не кажется ли вам, что в этом влечении была еще и режиссура времени? Люди искали общества единомышленников, где могли почувствовать

себя свободнее, чем где-либо. И потому-то сегодня объединение по такому принципу — проблематично.

Д.Б. Я думаю, нет. Искусство способно объединять и сегодня. Только раньше добавлялась к общности в искусстве общность отсутствия свободы. Свободы проявления, свободы доверия. Вспомните знаменитые тогдашние «кухни», где можно было просидеть ночь среди близких по духу людей. Практически, Таганка была той же «кухней», только дневной.

Р.К. Но...

Д.Б. Может ли быть «кухня» сегодня?

Р.К. Да. Потому что сегодня люди вступили в другие отношения. И просто так, бескорыстно в общий костер собственное полено не принесут. Они, если и не потребуют за него «настоящую цену» его, то уж во всяком случае «запротоколируют» свой вклад. И когда придет время готовую картошку брать из костра, они напомнят о личном полене.

Д.Б. Да. И — увы. Такое имеет место быть. В живописи или литературе, где каждый сам индивидуальный «производитель», коллективность работы не имеет значения, и никогда его не имела. Но там, где собирается больше двух участников, могут возникнуть не только чисто творческие отношения. Особенно сегодня. Так называемый «рынок» на искусство сильно влияет. И театр тут не исключение. Бескорыстный человек и теперь остается бескорыстным, но у корыстного аппетит растет в силу изменившейся жизни.

Р.К. А бескорыстные и без того всегда в меньшинстве...

Д.Б. Да. И это сильно изменило отношения между людьми в искусстве. Когда мне предложили участвовать в одном спектакле, а мне этого не хотелось, но и отказываться впрямую было не с руки, я сказал,

что готов участвовать, но только за сумму в три раза большую, чем предлагали. И меня отпустили с миром, потому что бюджет не позволял. Таким образом, деньги оказались самым простым и ясным аргументом.

Р.К. Я догадываюсь, это было с «Живаго». После чего Юрий Петрович стал говорить, что вы соглашаетесь работать только за огромные деньги, и, мол, деньги стали для вас главным.

Д.Б. Бог с ним. Но та ситуация была для меня по-настоящему сложной. Мне очень не понравилась инсценировка, которую сделал Любимов. Но тогда было время общей эйфории после его возвращения. А времена молодого театра, когда процент откровенности был максимальным, когда говорили, что думали, и никто ни на кого не обижался, давно прошли. И я не нашел в себе силы прямо сказать, что идея, предлагаемая Ю.П., мне кажется неинтересной. Потому и использовал новейшие «денежные отношения». Как вы знаете, это подействовало.

Р.К. Но в глазах Ю.П. вы превратились в стяжателя.

Д.Б. Пусть так.

Р.К. Я знаю, вы не стяжатель. Но в таких вещах следует, наверное, не только на деле, но и на словах поступать осторожнее.

Д.Б. Наверное. Но я не нашел другого способа отойти.

Р.К. А почему надо было обязательно отходить? Ведь и прежде спектакль мог начаться с чего-то одного, а в процессе работы, в результате совместных думаний, разговоров, репетиций перемениться, приобрести постепенно новый объем.

Д.Б. В том-то и дело, что после возвращения Любимова все стало уже другим. Работа, то есть со-

чинительство, по сути самое интересное в подготовительном периоде, не начиналась, как прежде, — вместе. Так, чтобы в результате создалась постановочная идея. Все превратилось в установление: «вот инсценировка — думай».

Р.К. Он решил, наверное, что таков декларируемый им «авторский театр» в действии.

Д.Б. Как бы там ни было, мне кажется, в театре артельное творчество, подобное тому, которое было когда-то на Таганке, способно давать удивительные художественные результаты. Неспроста в слове «артель» слышится «art». Последней попыткой консолидировать жизнь театра была работа над спектаклем памяти Владимира Высоцкого. Это поэтическое представление создавалось общими усилиями и артистов, и режиссеров, и Володиных друзей.

Р.К. А бывают моменты, когда вы сам, наедине с собой, в глубине души или сознания...

Д.Б. ... когда бессонница...

Р.К. Да, и когда бессонница, думаете все-таки о своем месте в спектаклях Таганки, делите что-то, мысленно говорите: вот это, мол, мое. Появляется ли у вас чувство обиды, особенно, когда вы слышите, как Ю.П. объявляет Таганку театром «авторским»?

Д.Б. Да, я согласен с Ю.П. Театр всегда «авторский», но только в том смысле, что это союз авторов. И автора текста. И автора музыки. И артиста, яркой личности. И автора мизансцен. Что касается заявлений Любимова, ну что же, ему так нравится говорить. Стала отказывать самоирония. В семидесятые годы ему досталось слышать (чему я часто бывал свидетелем) восторги в свой адрес и Бояджиева, и Рудницкого, и Аникста, и Зингермана. Ю.П. весело так отшучивался: «Ладно уж, не преувеличивайте.

Получилось забавно, только и всего». С годами по-серьезнел, а ему это так не идет...

Р.К. Я понимаю. Но когда на Таганке, еще до отъезда Любимова, даже еще до смерти Высоцкого, наступил момент внутренних обострений, труппа публично начала делить, «кто что придумал».

Д.Б. Я этого не помню.

Р.К. Естественно, потому что с вами никто ничего не делил. Но они разбирали свои вклады за пределами театра, на разных театральных тусовках. И получалось, что актеры и особенно сорежиссеры Любимова придумывали очень много.

Д.Б. Не мало. Очень даже не мало. Тот же Борис Глаголин. Толя Васильев, будучи уже знаменитым режиссером, какое-то время служил на Таганке и много сделал в «Борисе Годунове», пока репетировал в отсутствие Любимова. Но это уже начало 80-х. А сколько трудились люди в 60—70-е годы...

Р.К. Вот видите. Тогда что же это за «авторский театр»?

Д.Б. Как я понимаю?

Р.К. Как вы, кто же еще.

Д.Б. Проще говоря, все дело в местоимениях. Искусство театра, конечно же, «МЫ». Но оно состоит из многих «Я», среди которых одно из «Я» главнее, важнее, крупнее. Помните: у Орвелла «все равны, но есть равнее». Чем сильнее каждое из этих «Я», тем интереснее «МЫ». Вот и все. И если главный «Я» корректен (что свойственно далеко не всем), тем лучше и плодотворнее существует «МЫ». Но давайте не будем больше об этом. Театры все разные, и пусть живут, как хотят.

Р.К. Слишком просто у вас получилось.

Д.Б. Совсем не просто. Ведь кроме того, что театр — искусство авторское, оно отличается от про-

чих еще одной особенностью. Писатели, живописцы, композиторы сочиняют без посредников. Их Дар и разве еще Небеса. А в театре — бесконечные посредники. Идеи режиссера и сценографа в руках иных людей, иных профессий. Придумал один, придумал другой, а выполнимо или нет — далеко еще не известно. Допустим, сочинили невероятное, но это должны понять и осуществить другие люди. А не поймут, не осуществят — невероятного не будет. Все время вы зависите от чьих-то возможностей или не возможностей.

Р.К. Но иногда это удобно. В случае неудачи, можно сказать: не получилось, потому что «они» не смогли. Режиссеры частенько все сваливают на актеров.

Д.Б. Да, всегда есть на кого свалить. И никто не докажет, что это вы плохо задумали. В театральном коллективном искусстве, можно сказать, коллективном шаманстве бывали великие мгновения только потому, что на каком-то этапе удавалось собрать людей, близких по пониманию куда надо двигаться. Близких космически, метафизически.

Если исследователь захотел бы выяснить, почему один и тот же театр испытывает взлет, а потом этот взлет переходит в падение, он обнаружил бы, что ослабел любовный напиток, который заставлял людей делать больше того, на что они были способны.

Р.К. Действительно, уходит любовь, и с ней уходит внимание к другому, сосредоточенность не только на себе.

Д.Б. Да, и особенно это ощутимо в театре, который добился успеха. Стал известным. Знаменитым. «Медные трубы» — сильнейшее испытание. Успех гипнотизирует людей. А если успех еще и продолжительный, устойчивый. Не каждый способен трезво,

другое слово не находится, но, разумеется, не в алкоголе дело, разобраться в причинах успеха коллективного и личного. Или — того и другого вместе. Вот и случается, что не выдерживает служитель артели, и «крыша» начинает улетать...

Одни хорошо себя чувствуют и по-настоящему раскрываются только в артели. А кому-то артельность мешает. Каждый должен жить, как ему хочется. Любая система, государственная ли, театральная ли, должна быть настолько гибкой, чтобы соблюсти интересы и тех и других. От этого выигрывает общество в целом. Но чаще всего кидаются из крайности в крайность: то индивидуалов загоняют в общину, то тяготеющих к коллективному существованию заставляют быть самостоятельными. А они самостоятельными быть не хотят, потому что не могут.

Р.К. Значит, театр, как искусство коллективное, — заповедник для «общинных» людей?

Д.Б. Ну, не заповедник, но предрасполагает к такой жизни. Часто приходится слышать, читать, что русский советский репертуарный театр — это великое достижение и его надо беречь. Мол, на Западе, где чаще всего собираются на один спектакль и потом расходятся, нашей системе завидуют. Опять же получается — либо так, либо этак. А должно быть (что, конечно, и будет) и то и другое.

Р.К. А вы лично к чему больше склонны? К колхозу или единоличничеству?

Д.Б. Мне трудно судить, я большую часть жизни провел в театре. В колхозе. И никакого разочарования не испытывал. Скажем так, мне ближе командный вид спорта. И потом благодаря людям, с которыми мне посчастливилось встретиться и работать, я что-то умею.

Р.К. А благодаря себе — ничего не умеете?

Д.Б. Ну, не знаю...

Р.К. Не кокетничайте, это же не серьезно!

Д.Б. Мне, действительно, сказочно повезло. А могло и не повезти.

Р.К. Кто-то, не помню, сказал, что со счастливым случаем встречается каждый, но лишь немногие его узнают. Я часто вспоминаю одну поворотную точку в вашей судьбе, про которую вы сами так хорошо написали в рассказе о Леониде Викторовиче Варпаховском¹. Это, когда вы вместе делали «Оптимистическую трагедию» в Киеве. Ваша первая встреча с ним, как художника с режиссером. Судьбоносная, как сами вы считаете. Момент, когда «повезло». Действительно, невероятное везенье, что он вас позвал. Но кончиться-то все могло иначе, окажись вы оба другими людьми. Я подчеркиваю — оба. Для меня этот сюжет, как притча. Она говорит самое главное и про Варпаховского. И про театр, как коллективное искусство, где все друг от друга зависят не только творчески, но и в человеческом плане. И про вас.

Д.Б. А что она про меня говорит? Что я попался в тенета?

Р.К. Да, вы попались в тенета. Десять дней, которые вам были отпущены на придумывание, вы пытались что-то придумать, клеили, стригли — и все попусту. Разочарование в себе, ощущение, что Варпаховский уже понял ошибку в выборе партнера. Тенеты, вы точно это определили. Но в тенетах себя ведут по-разному. Можно смириться и повиснуть в ожидании паука. Но в вас был внутренний мотор, который не позволял отступить, признать раньше срока свое поражение. Творческая воля, заставляла

¹ См. «Десять дней с Леонидом Викторовичем Варпаховским», с. 40.

биться до самой последней минуты и в эту последнюю минуту — найти выход. Эта творческая воля очень важная составляющая вашей личности. При всем вашем разуме и иронии, вы человек стихийно эмоциональный. А потому, бывает, впадаете в панику, когда сталкиваетесь с чем-то ответственным, новым для вас или сложным. Помните, вы рассказывали, как в панике работали над «Борисом Годуновым» для Ла Скалы? Но паника вам не помешала. Напротив, привела к рациональному осознанию ситуации. Вы составили список штампов, обычных при постановке этой оперы, пытались их избежать, наконец, все-таки остановились на одном из них — и перевели этот обязательный элемент в другой — обобщенный, сущностный — смысловой ряд. И штамп перестал быть штампом. Вот и получается, что паника ваша не тормозящая, не лишаящая способности действовать разумно и творчески. Как состояние она для вас, конечно, мучительна. Зато как стимулирующий момент — плодотворна. Это какая-то светлая паника, концентрирующая. И то, что вы ее испытали в самом начале пути и выдержали, что десять дней сильнейшего стресса не подавили вашей энергии, упрямства в достижении цели, это уже можно считать первым серьезным творческим экзаменом. Ведь до этого момента вам, наверное, все давалось относительно легко. А еще в те десять дней вы испытывали публичность неудачи. Каждый день наталкивались не только на собственную неспособность найти решение, но и на то, что у этой неспособности есть свидетель — ваш режиссер. Пройти через такое и выдержать — очень важный опыт для будущей работы в театре, где черновики на виду у всех. Не получается, но вы должны их показывать. Ежедневное унижение тем, что не получается. Это ужасно. Я пред-

ставляю ваше тогдашнее состояние. А Варпаховский тоже не мог выйти из игры. Он же видел перед собой эти горы расстриженного картона или бумаги, не знаю, что вы тогда лихорадочно стригли. Видел вашу панику и ваше упрямство. И понимал, что если все бросит и уедет, он нанесет вам такой психологический удар, от которого не просто оправиться.

Д.Б. Не во мне было дело. Я был фитюлька. Для меня непостижимым казалось, что он меня позвал с ним работать.

Р.К. Возможно, тогда вы и были фитюлькой. Но, очевидно, было в вас и иное, не знаю, как это назвать, обещание будущего, что ли. Какая-то аура, которая делала фитюльку тем, что она есть на самом деле. И Леонид Викторович, я думаю, чувствовал ответственность не только перед вами, но и за вас.

Д.Б. «Оптимистическая трагедия» — пьеса, требующая блестящего режиссерского умения. Это как тест на профессию. И если после нашумевшего спектакля Товстоногова режиссер уровня Варпаховского говорит: «Я поставлю эту же пьесу!» — здесь не без вызова. Не без! И мне представлялось: известный московский режиссер с известным московским художником в Москве все придумают и готовое решение привезут в Киев. А Леонид Викторович своим выбором «подставлял» и меня и себя.

Р.К. Но что-то в вас ему наверняка померещилось. И он тоже был в панике.

Д.Б. В двойной панике. Он ведь рассчитывал повторить то, что в тридцатых годах делал, а я бы ему только чуть-чуть помог. Но когда он увидел, что на сцене театра Франка старое решение не проходит, он несколько растерялся. Но тут уже забава была...

Р.К. Хороша забава. Он не мог от вас отказаться, а вы не могли ничего придумать.

Д.Б. Почему не мог отказаться? Мог. Он же сказал, чтобы я работал спокойно. Если не придумаем, причину отказа он найдет. А в качестве компенсации пообещал бы, что потом, мол, сделаем с тобой какой-нибудь спектакль.

Р.К. Вы не понимаете, Давид Львович. Как человек порядочный, он не мог вас бросить. Он же всю эту вашу панику видел. Как и вашу железную работоспособность. Он не мог предложить: «Прекрати мучиться, я отказываюсь». Язык бы не повернулся.

Д.Б. Да, он видел. Холод и ужас, в котором я находился. И вы правы, когда говорите о панике. Не знаю, светлая она, концентрирующая или какая, я-то чувствую только холод и ужас. У меня так было и с «Гамлетом», я вам рассказывал.

Р.К. По-моему, вас и сегодня этот «ужас» стороной не обходит. К счастью.

Д.Б. К счастью?! Да я иногда завидую другим художникам. Как-то встретил на улице Марта Китаева, он мне рассказывает, как делал «Ревизора», а я чувствую ужас и восхищение Китаевым. Предложи мне «Ревизора», я бы сразу — в панику. Знание, что трудно сделать, может превышать желание делать. И лучше отказаться.

Р.К. Я понимаю. А когда вы видите чей-нибудь замечательный спектакль, он вам тоже мешает?

Д.Б. В каком смысле?

Р.К. Впечатление от него вас сковывает?

Д.Б. Конечно. Но в таких случаях я стараюсь отказать.

Р.К. Стараетесь или обязательно отказываетесь?

Д.Б. Стараюсь, но получается не всегда. Так случилось с «Ивановым» во МХАТе. В Праге я видел великий спектакль Крейчи по этой пьесе и был под сильнейшим от него впечатлением. Поэтому, когда

позвонили из Художественного театра и пригласили для разговора, я сел в машину и поехал решительно отказываться. Приехал. У Ефремова целая свита сидит. Я сразу: «Увы, не могу. Пусть кто-то другой. Я видел «Иванова» у Крейчи. Лучше — сделать трудно. Или невозможно». Так, видимо, говорить было нельзя. К тому же, не узнав режиссерского замысла... Тем не менее, Ефремов не обиделся, лукаво так на меня посмотрел. Признал, что отказываюсь искренне и по веским для меня основаниям. А потом предложил: «Ну, может быть, мы все-таки поговорим?» И он стал рассуждать о Чехове, о пьесе, причем достаточно интересно. Я был спокоен, ведь я отказался. Но нельзя же встать и откланяться. И все-таки говорил он скорей как артист: о персонажах, характерах. А когда, вскользь так, упомянул, что Иванова будет играть Смоктуновский, во мне что-то дрогнуло... Затем Ефремов произнес фразу вполне режиссерскую и для меня очень заманчивую. И я понял, что сейчас уже не откажусь. Попробую... Олег Николаевич сказал. «Чехова обычно играют в какой-то тесноте. Мебели навалом, подробный быт. А мне представляется, одна из главных трагедий русского человека — огромное пространство. Оно-то и влияет на все. И влияет трагически».

Я попросил десять дней на размышление. Но так много времени мне уже было не нужно. Все придумалось гораздо быстрее. Оставалось сосредоточиться. Пейзаж в запасе у меня был давно...

Однако срок я выдержал. Ровно через десять дней показал Ефремову макет.

Во время репетиций возникли большие проблемы: артисты не смогли выдержать такой пустоты. Олег говорил: «Актер на сцене всегда ищет, куда бы сесть. А уж если диван!..» Но у нас не было ничего.

Ни одного стула, никакой мебели, вообще никаких деталей. Это их смущало и раздражало. К тому же многие из артистов были уже не молоды, долго стоять им было трудно. И постепенно на сцене стало что-то появляться — столики, стулья. Но это вопреки замыслу. В замысле было: ни-че-го. Смоктуновский мне как-то сказал: «Декорация хорошая, но не для артистов».

Р.К. А ваша любовь к Иннокентию Михайловичу выдержала проверку на репетициях? Мне представлялось почему-то, что он был капризен, как типичная звезда.

Д.Б. Он был великий артист. Ровно через десять лет после «Иванова» я с Камой Гинкасом делал во МХАТе «Тамаду» Саши Галина. Пьеса перенаселенная, на сцене человек шестьдесят. У Иннокентия Михайловича роль совсем не главная и только во втором акте. А вы ведь знаете, актеры, особенно молодые, являются за минуту до начала репетиции, а то и позже. Так вот, Смоктуновский, первый артист МХАТа, единственный из шестидесяти приходил на сцену минут за двадцать до начала репетиции. Проверял свои мизансцены, реквизит. Все ли на месте предметы, которые необходимо будет по ходу действия брать в руки. Я восхищался, видя, как он это делает. Он по-другому не мог. Это не школа даже, а ремесло. Потому что кроме дара, таланта, существует ремесло профессии.

Я до сих пор помню, как Василий Федорович Федоров, мейерхольдовец, раскрыл передо мной тетрадку, где уже были обозначены планировки предстоящего спектакля. Он первый раз встречался с художником, причем юным, но подготовился к встрече. Как ему виделось, так все и начертил. И не обязательно художник должен был копировать то, что

нарисовано. Он и не требовал этого. Такой же урок на всю жизнь преподавал мне и Леонид Викторович Варпаховский во время работы над «Оптимистической трагедией»...

«УТИНАЯ ОХОТА». МХАТ

Д.Б. 11 марта 1978 года.

Здесь нужна точность. Документальность.

В этот день «Правда» опубликовала статью Журайтиса «В защиту «Пиковой дамы»».

Статья нашумела и в дальнейшем «прославила» автора. Стала классической для тех, кто изучает жанр доносов нашей Новейшей Истории.

Мне помнится, в театре был выходной день, но Любимов утром находился в своем кабинете.

Обменялись впечатлениями (правда, мы еще не знали, во что нам обойдется статья в «Правде»), и я поехал во МХАТ. У меня была рабочая встреча с Ефремовым.

Олег ходил по кабинету зигзагами и к столу приближался лишь затем, чтобы в пепельницу скинуть с сигареты пепел.

На столе лежала «Правда».

Наконец, Олег уселся на свое место за столом и кинул мне: это, мол, непросто. «Ох, непросто!»

И дальше:

— Как фамилия композитора?

— Шнитке.

— Ты его знаешь?

— Разумеется.

— И телефон?

— И телефон.

Громко секретарше:

— Ирина Григорьевна! Вот возьмите и, пожалуйста, сейчас меня соедините.

Мне:

— Как звать-то его?

— Альфред Гарриевич.

— Альфред Гарриевич, здравствуйте. С вами говорит Ефремов из Художественного. Знаете? Вот и хорошо. Мы здесь собираемся ставить «Утиную охоту» Вампилова, слышали про такого? И я бы очень вас просил написать музыку. Да, да, конечно. Вы назовите свой адрес Ирине Григорьевне, и вам доставят пьесу. Если вы согласитесь, мы будем очень, очень рады. Всего вам доброго!

«Мальборо» на пепельнице истлела до конца. Олег с удовольствием достал из пачки новую и сладко затаился.

У меня внутри все колотилось.

В правдинской статейке Шнитке был оскорблен и унижен. Мало кто позвонил ему в этот день.

Звонок Ефремова в такие минуты...

И тут же Олег предложил заняться «Утиной охотой»...

Р.К. А с Вампиловым вы были знакомы? Он вообще какая-то загадочная и совершенно одинокая фигура.

Д.Б. Был знаком ровно один час и даже принимал участие в складчине.

Р.К. Пьянствовали?

Д.Б. Нет, он собирал на троллейбус.

Р.К. Расскажите.

Д.Б. В театре Станиславского заведовал тогда литературной частью Витя Дубровский. А поскольку театр находится в самом центре Москвы, сюда было удобно «забежать» по дороге. И в кабинете Виктора, маленькой комнатке, образовалось что-то вроде клу-

ба, где часто и неожиданно появлялись интереснейшие люди. Как-то раз я там сидел, когда вошел Вампилов. Раскосые глаза, черное пальтишко. У него был договор с театром на «Провинциальные анекдоты», которые собирался ставить Львов-Анохин. Он привез один акт, «Встречу с ангелом». Содержание еще одного, пока не написанного, просто пересказал. Но это не идущий теперь «Случай с метранпажем», а совсем другой сюжет. И тоже смешной, тоже — замечательный. Когда он стал уходить, порылся в карманах и говорит: «Извините, Виктор Яковлевич, у вас не будет какой-нибудь мелочишки, мне тут нужно подъехать...». И мы стали собирать ему мелочь. Ведь у всех тогда была именно что «мелочишка». Вот и все знакомство.

Р.К. А «Утиная охота», которую вы делали с Ефремовым во МХАТе?

Д.Б. А что «Утиная»? Как-то грустно вспоминать. В театре, где прославили чайку, утки не прижились. Ефремов считал авторскую композицию, то есть форму пьесы, устаревшей. Во многих постановках шестидесятых годов так называемые «наплывы», разрывая единое время, увеличивали объем событий и создавали драматическое напряжение. В конце семидесятых Ефремову этот прием уже показался расхожим, надоевшим стереотипом. Поэтому он убрал «наплывы» и перевел все события в последовательный ряд.

Прав он был или нет? Но, во всяком случае, доказывал весьма убедительно. Вампилова к тому времени уже не было на свете, но, скорее всего, Ефремов уговорил бы и его изменить пьесу. Уговаривать он умел.

Адаптированный текст потребовал какой-то пластической поддержки. Возможно, я ему в этом ока-

зался не помощник, трудно сказать... Но почему-то он макет-идею принял. Хотя я чувствовал, он что-то не договаривал. Смотрел и курил. Я спросил: «Хотите окна? Двери?» А он: «Нет, нет, пусть будет твое облако!».

Р.К. Что еще за облако?

Д.Б. Бывает, перед дождем висит набухшая туча. И никак не прольется. Мне казалось, таково настроенные пьесы: будто вспотевший лоб человека. Испарина. Облако-туча давит, не разрядившись ливнем. Как визуально передать эту атмосферу?

Р.К. И как же?

Д.Б. В еще необжитом пространстве новой сцены (МХАТ только-только переезжал на Тверской бульвар) повисла туча в виде гигантского прозрачного мешка из целлофановой пленки. На его дне уместились две срубленные сосны верхушками к центру, а комлями в стороны. Внутри, по поверхности пленки медленно струилась вода... Вот такой «мотив» законсервированной тайги.

Планшет сцены, то есть пол, покрыл кирзой: в тех местах ходят в кирзе и в резине. По кирзе рассыпал сосновые иголки. Знаете, как от новогодней елки на паркете. Или после траурных венков...

Р.К. То, что увидела я, повергало в недоумение, просто не соотносилось с вашим именем на афише.

Д.Б. Значит, вы смотрели в филиале, на улице Москвина, куда спектакль, в конце концов, перевели. Я же рассказываю, как было в замысле, в макете. Да, собственно, не только в макете. На премьере на Тверском бульваре была очень даже похожая на макет декорация, которая продержалась всего один сезон. Затем Олег решил вернуть пьесе вампиловскую конструкцию. Сказал, что ему надоело выслушивать упреки критиков, вступившихся за Вам-

пилова. Правда, мы оговаривали возможность сохранить декорацию, что-то добавив... Я предлагал сделать новую, другую. С дверями и окнами. Но заново переставлять спектакль, репетировать Ефремову не улыбалось. Тогда я сказал — делайте, что хотите. И сделали. Видимо, это то, что вы видели. Кажется, спектакль быстро «списали», сняли подранка — подстрелили.

Р.К. Как жалостливо вы говорите...

Д.Б. Жалостливо? Наверное, из-за того, что подранок, что прошел незаметно, быстро исчез. Я потому и рассказываю так подробно. Да, я же не объяснил вам, что было еще, кроме «дождевой тучи», кирпичи и хвой, в просвете, в узкой полоске между тучей и землей.

Два ряда столиков по диагонали, как в кафе или ресторане, стояли на первом плане параллельно и сходились друг с другом в глубине сцены, напоминая утиную стаю в полете. Или журавлиную. Представляете? Столики были покрыты белыми скатертями с предохраняющими их чистоту прозрачными пленками (рифма с тучей), как в провинциальных столовых или кафе. Кстати, тоже усыпанными хвоей... И вся эта установка действительно «улетала» вверх, за тучу, за облако, за сосны: столы один за другим начинали отрываться от планшета, устремляясь в глубину и вверх, словно утинная стая. Мне казалось, что через такой внешне резкий момент обнаруживалось остропа настроения пьесы, странность ее атмосферы.

А теперь про основную идею. В сюжете есть важная персона — официант. Мне представлялось, что он будет таким, знаете, профессиональным движением смахивать скатерти со столиков, обнажая их унылую серость, и водружать на них стулья ножками

вверх: обычно так делают, закрывая заведение. И возникла бы такая опасная щетина, с каждым эпизодом захватывавшая все большее пространство. Действие сюжета шло бы своим чередом, а параллельно и постепенно кафе пустело бы к закрытию. К охоте.

Официанта репетировал замечательный артист Алексей Петренко. И он, ну никак, не хотел, чтобы белые полотна скатертей взлетали в его руках. Он так их складывал, стараясь сделать это незаметно. Я рассказывал Ефремову, что когда идешь по лесу или болоту, то и дело слышны взмахи крыльев встревоженных, взлетающих птиц. Мне и представлялось, что звук вспархивающих, как крылья, скатертей будет создавать ощущение тревоги, которым перенасыщена пьеса Вампилова. Такой аккомпанемент, параллельный сюжету.

Ефремов слушал меня с внутренней усмешкой. И все же он объяснил Петренко про скатерти, про крылья... А артист ну никак не понимал. Наконец Олег сказал: «Покажи ему сам». Я показал, как мог. Петренко смотрел на меня, словно на пустое место. Но слушал. Слушал внимательно. Затем шел на сцену, и все опять делал по-старому. Будто на зло.

Р.К. Ему, наверно, не нравилось, что он, такой выдающийся актер, используется вами в качестве пускового механизма для аттракциона.

Д.Б. Возможно. Но согласитесь, режиссер Ефремов мог просто настоять. Стало быть, и Олега мне не удалось убедить. Эту загадочную пьесу загадочного, как вы сказали, Вампилова мы понимали по-разному. Вот ничего путного и не получилось. Что ни говорите, «охота» пуще неволи. К тому же Ефремов не только ставил, но еще и играл главного героя — Зилова...

О ПРЕДПОЧТЕНИЯХ

Р.К. У вас, наверное, есть свой список, пусть небольшой, не осуществившегося. О чем вы все еще вспоминаете с сожалением?

Д.Б. В пьесе Владимира Арро «Колея» события происходят в Ленинграде, в квартире пятиэтажного дома. Такие дома прозвали «хрущовками». Я предложил перенести действие в старый петербургский дом. Хрущовки во всех городах — хрущовки. И для художника значительно интереснее построить интерьер питерский, с настроением... С биографией...

Р.К. Вам не хотелось делать обыкновенный бытовой интерьер? Или интерьер вообще — вас не привлекает?

Д.Б. Почему. Интерьер мне до сих пор интересен. Но, конечно, не бытом. Едва что-то с «Колеей» у меня стало выстраиваться, режиссер говорит: «Надо как-то пьесу оживить, чего-нибудь придумать, а то скучно». Я откликнулся: «Давайте!» А действие начинается с того, что героиня, редактор литературного журнала, купила в комиссионке по случаю стол. И она говорит, что, наверное, за таким столом собирались Турбины. Потому его и купила. Я и предложил развить этот мотив: уставшая редакторша засыпает, и снится ей сон, что за столом, который она привезла в свою квартиру, возникают белые офицеры... Дальше, если нужно, текст из «Дней Турбиных» или «Белой гвардии». Зима киевская перекликается с зимой питерской... Режиссер согласился: «Пусть будет сон». Но чтобы сон оказался сном, художнику еще следовало потрудиться...

По сюжету отец героини, брызжащий старик, поскользнулся на уличном льду, и у него опухла нога. Кто-то посоветовал подержать ее на морозе. С этой целью старик, не раздеваясь в передней, выходит на

балкон. Это и дало мне основание поддержать сон, то есть сместить естественное в фантастическое.

Сделано это было так. Героиня спит, ее отец там, за балконной дверью. Но когда люстра освещает сидящих вокруг стола офицеров, мы видим балкон уже внутри комнаты. И он теперь не на уровне пола, а висит над столом вместе с сидящим на нем стариком. Кажется, он парит в воздухе. (Я долго искал рисунок балконной решетки, в результате она стала напоминать могильную ограду). Если до сна за высокой балконной дверью была вечерняя темнота, то когда балкон очутился в квартире, за его дверью горел теплый свет, как в вечерних окнах дома. Он рифмовался бы и со светом, что освещал Турбиных, и со светом ночника у кушетки, на которой уснула редакторша...

Чтобы все это осуществилось, нужны были определенные технические усилия. И все было сделано. Режиссер репетировал в репетиционном зале. Я его спрашивал: «Вы сон репетируете?» «Да нет, я пока откладываю». Подозрительно. Художник в это время, как идиот, воюет со слесарями, механиками, добиваясь аттракциона. Ну, скажи, что передумал, ведь это твое режиссерское право — отменить. И художник перестанет терзать людей, они не будут всякие ролики-шмолики вытачивать, заплетать троса. К сожалению, довольно часто таково режиссерское поведение: получится — хорошо, нет — отменим. Отменить-то в любой момент можно. А мы-то репетировали этот технический прием на сцене без актеров. Все получалось. Но режиссер не стал и пробовать. Он уже давно мысленно выбросил этот сон.

Р.К. И чем все это кончилось?

Д.Б. Да ничем. Тут, как нарочно, мхатовский филиал, где должен был идти спектакль, закрыли на

реконструкцию. Декорацию, рассчитанную на филиал, перевезли в Камергерский (тогда еще Проезд Художественного театра), но не на основную сцену, а в Малый зал, где и сцены-то нет (так захотел Ефремов). Интерьер стали туда запихивать, режиссер молчал. А я посмотрел-посмотрел на это безобразие, плюнул да ушел. Пусть делают, что хотят.

Р.К. Ну, вы и штучка.

Д.Б. Да кто штучка, Римма Павловна?

Р.К. Признайтесь, вы избалованы. Вы ничего не делали поперек себя, с тошнотой, из-под палки.

Д.Б. Да, такого не было. Мне это не знакомо, скажем так.

Р.К. Отсюда нетерпимость к компромиссам.

Д.Б. В театре вообще невозможно без компромиссов! Я постоянно пребываю в компромиссах последнее время здесь, на Таганке. Ну и что? Но вы, наверное, в чем-то правы, я действительно избалован. И не устаю повторять, что мне повезло. Я прошел через замечательную режиссерскую школу, и, естественно, сравнения напрашиваются сами собой. Я не против компромиссов, но только, если они осознанны и в ладу сделаны.

С Хейфецом, именно он ставил «Колею», когда он позвал меня сделать для сцены роман Даниила Гранина «Картина», мы разошлись совершенно нормально. В инсценировке события сосредоточены в небольшом русском городке, но еще и в Париже, о чем рассказывается в приходящих оттуда письмах. И я предложил не перескакивать из пространства в пространство, а построить на сцене реальную площадь (как в кино, натуралистически), где сойдутся дома города Лыкова и дома парижской окраины. С одной стороны фасад двухэтажного дома с витриной фотоателье, с другой — парижское кафе со сто-

ликами на улице. Режиссер на мое предложение не откликнулся, в результате мы не сговорились. Это совсем не значит, что мы поссорились, разорвали отношения: просто не делали этот спектакль вместе.

Р.К. И все-таки, доля каприза в вашем поведении бывает.

Д.Б. Не каприза. Ведь и вы, как любой человек, что-то отстаиваете. Вот и я тоже.

Р.К. Отстаивать, это другое.

Д.Б. Принципиальность? Но где грань между принципиальностью и тем, что вы называете «капризом»?

Р.К. Даже в интонации.

Д.Б. Да не в интонации вовсе. В деле.

Р.К. И в интонации тоже, если вы говорите «я этого делать не буду» так, словно за обедом брезгливо: «я это не ем». Хотя я понимаю, театральный художник не может быть «всеядным». И какие-то вещи для него просто невозможны. Без этого нет индивидуальности, она ведь проявляется не только в том, что человеку доступно и свойственно, но и в том, чего он делать не хочет, не может, не будет. Вам и тут повезло: вы смотрите на театр с очень широкой точки зрения. Вам в нем все интересно. Но ведь и для вас есть что-то абсолютно неприемлемое, неорганичное на сцене? Такое, что вы, действительно, ни под каким соусом «не едите»? И не только на драматической сцене, но и на оперной, где, как известно, свои требования, традиции, штампы.

Д.Б. Конечно. Скажем живописно-иллюзорное изображение архитектуры. Архитектура — это всегда объем. В театре, особенно оперном, часто расписывали под нужную фактуру. Деревянные ступени, например, расписывали под камень. Актеры ходят, фанера резонирует. Я слышу дерево, а нарисованы

камни. Для меня такой театр неприемлем. Если это дерево, пусть оно будет самим собой. Ступени, так ступени. Только свет и цвет. Как у Аппиа.

Р.К. Все? А остальное вам нравится. Даже «тряпки»?

Д.Б. Ткань на сцене тоже хороша сама по себе. Или это кулисы, или тюль, или бархат, они играют сами за себя.

Р.К. Ну да, у вас же в «Деревянных конях» эти стиранные занавесочки были замечательными. И когда они, такие бесхитростные, робкие в момент человеческой смерти вдруг вздрогнули... Невероятно.

Д.Б. Это не тряпки. Не тряпки, а ситцевые занавески. Они и были на сцене ситцевыми занавесками.

Р.К. Но изначально-то — тряпки же.

Д.Б. Нет. Ситцевые занавески.

Р.К. Хорошо, я поняла. И все-таки, как появляется та или иная фактура. Почему у вас чаще всего — железо, дерево или стекло?

Д.Б. Из чего-то все равно надо строить. Я верю в конструкцию. Деревянную ли, железную ли. Собственно, из металла или дерева чаще всего и строят декорации. А выбор того или другого зависит от содержания пьесы. Или от замысла, идеи...

Р.К. Но почему, например, для «Электры» Софокла вам показался подходящим металл? Это так неожиданно. Лично у меня античность меньше всего ассоциируется с металлом. С камнем, мрамором...

Д.Б. До этой работы мне несколько раз посчастливилось побывать в Греции. Однажды в Афинах я проезжал мимо отеля, над которым горела неоновая надпись: «Электра». И живо себе представил, что в нем остановилась группа артистов, они разучивают древний текст Софокла. Ночь. Красный сон. Почти галлюцинация. Или так: снится им (или нам) сон в

красном цвете. Костюмы на артистах тоже красные. Краплак. Или скорее сырая печенка. Сюжет-то, согласитесь, кровавый. Красный — как известно — цвет энергичный, звучный. Василий Кандинский слышал в нем звук виолончели.

А вертушка входных дверей — это уже из другого отеля. Я вставил в нее рубиновые стекла. Она вертится, становясь постепенно к финалу кровавым Молохом.

Р.К. Вертушка очень страшно работает на финал, на все эти чудовищные смерти. В сегодняшнем театре совсем не просто совершить финальные убийства, требуемые античной трагедией, и не попасть в смешное положение.

Д.Б. Я так ее и придумал: она убивает. Молох.

Р.К. И все-таки, почему металл?

Д.Б. Знаете, есть в архитектуре колонны коринфского ордера с каннелюрами? Так вот, сейчас промышленность, причем мировая, выпускает металл (дюраль или смесь разных легких металлов) с ребристым профилем очень похожим на эти каннелюры. Вспомните различные ограждения в городах. Такой вот отзвук из античной Греции.

Р.К. Действительно, есть какой-то сближающий намек... Значит, вы в театре принимаете все, кроме фактурных подделок, подобных крашенным под камень ступеням. И еще, наверное, кроме «настоящей» природы, откровенно живописной «иллюзии»? Вы ведь никогда, насколько я знаю, не делали на сцене ничего подобного. У вас и природа раскрывается через условность. Представить в вашем спектакле пейзажный рисованный задник...

Д.Б. Когда художник строит на сцене натуралистический интерьер, не возникает ощущения фальши. Дом, комната, мебель созданы руками человека,

то есть рукотворны. Но другое дело природа. Известному спектаклю Питера Штайна «Три сестры» не было бы цены, если бы четвертый акт сыграли в декорациях первого, и не пытались бы выбраться «на природу». Вот Стрелер в «Вишневом саде» не стал изображать Мир Божий, просто повесил над залом белое полотнище. Белые костюмы. Только два черных пятна — Фирс и пудель Шарлотты. Когда-то в спектакле Питера Брука «Племя Ик» в прологе актеры из бумажных мешков рассыпали по сцене землю. Настоящую землю. Затем, разложив в этой земле настоящие камни, обеспечив таким образом натуру, правду, как хотите, приступили к игре. И у другого Питера, у Штайна, была отличная установка природы в «Дачниках» Горького. Он насыпал тоже настоящую землю и воткнул в нее много безлистных березок. Натурализм и условность. Такой театр по мне.

Как-то Станиславский заметил, что декорация должна расти из пола. Очень верно. Это девиз для современного театра. Пол — вот главное. Остальное — фон. Фон может быть абстрактным. А под ногами персонажей, пожалуйста, сыпьте землю, песок, опилки, мелкую пробку, кладите доски, паркет, кафельные плитки и т.д...

Р.К. У Штайна в «Дачниках» земля, действительно, поражала. Она выглядела такой мощной, живой. Но в его же «Вишневом саде» во втором акте была ужасно фальшивая «природа». Там задник серо-голубой будто небо, и настоящий стог сена стоял, в котором кувыркались актеры. Но задник, когда я смотрела, натянут был плохо, морщил. Стог сена походил на парик, и от всего этого повеяло невозможной провинцией. Непонятно, как режиссер, знаменитый, талантливый, этого не увидел.

Д.Б. Он, когда делал «Три сестры», изучал Ста-

ниславского. Было заметно тщательно изученное изобразительное искусство чеховских спектаклей Художественного театра первых лет. Спектакль был очень красив (за исключением четвертого акта). И очень чеховский. Когда я смотрел его в Берлине, мне пришла в голову идея, сделать мхатовский занавес с чайкой переходящим (как знамя). И перевозить его по всему миру из театра в театр, как перевозят Кубок Европейских чемпионов. Перелетал бы вместе с чайкой на сезон. Штайн мог вполне претендовать на такой занавес.

Р.К. Ехидничаете? Но неужели действительно сами никогда ничего такого не попробовали? При вашем-то любопытстве ко всему, что можно сделать на сцене?

Д.Б. Попробовал. Один раз, чуть-чуть шутя. Еще в Киеве, в тех же «Дачниках» Горького. После пустого пространства в «104 страницах про любовь» на большой сцене театра Леси Украинки привлекла идея левитановского пейзажа. Три стога сена. Сумерки. Зрители даже аплодировали, когда открывался занавес. Мне было интересно: по контрасту. По контрасту вообще интересно. Помню, когда с Варпаховским делали во МХАТе «Турбиных», перед нами Кедров ставил «Ревизора» с художником Александром Павловичем Васильевым. У Васильева эскизы костюмов были в поллиста ватмана и под стеклом. После этого я в те же костюмерные мастерские передал свои эскизы. Маленькие, в половину листика.

Р.К. Хулиганили.

Д.Б. Забавы ради.

Р.К. А еще вы говорили, что не переносите пандусы.

Д.Б. Верно. Пандусы я не люблю. За всю жизнь всего раза два сделал. В самом начале.

Р.К. А почему? Ведь их так давно используют, значит, в них что-то исконно театральное есть?

Д.Б. Их придумали, чтобы сделать построение мизансцен более выразительным. Но на самом деле, на мой глаз, они не увеличивают пространство, а сильно его сокращают. Повторяю, на мой взгляд (другого-то нет) сзади стоящие актеры наваливаются на передних. Если это так и нужно, то тогда стройте пандус. Для меня на обычных подмостках фигура человека на первом и на дальнем планах смотрится естественно. Пространственно. Перспективно.

Р.К. Но многие художники к пандусам вполне доброжелательны.

Д.Б. Как и к ступеням. Но ступени дело другое. Ритм горизонтальных ступеней с вертикальной фигурой соотносится отлично. Так и хочется сказать — проверено веками.

Р.К. Но что вы, как я понимаю, особенно любите, так это менять сложившиеся пространственные правила игры. Занавес «Гамлета», который вдруг двинулся перпендикулярно рампе, словно вывернул свою сущность. Или перевертыш в «Деревянных конях», где зрители, мирно следовавшие в зрительный зал, неожиданно для себя оказывались на сцене, испытывая пространственный шок. А «Под кожей статуи Свободы», спектакль зажатый между рампой и железным занавесом, на узкой-узкой полоске авансцены. И так далее, далее, далее...

Д.Б. Мне кажется интересно играть с пространством. Многое, конечно, зависит от литературного материала. Еще важно, чтобы твое желание совпало с желанием режиссера.

Р.К. А в оперных спектаклях вам не дает покоя оркестр. Вы несколько раз уже пробовали нетради-

ционно его посадить, вытащить из оркестровой ямы. Это что, нелюбовь к ней?

Д.Б. Почему обязательно «нелюбовь»? Я первое время к оркестру относился спокойно, как к данности.

Р.К. Видела я эту «данность» в будапештском «Дон Жуане», который вы делали с Любимовым. Там столько оперных табу нарушено. Оркестр сидел на сцене, оркестровая яма была пуста, но открыта, в какой-то момент персонажи пели, свесив в нее ноги. Какой это был легкий, я даже не могу подобрать эпитет, скорее всего — художественно шаловливый спектакль! А дирижер Иван Фишер «шалил» вместе со всеми. Причем с огромным, как мне показалось, удовольствием. Фишеру нравилось все время быть на виду, нравилось вступать в общение не только с оркестрантами, но и с актерами. Он ощущал себя и главным над всеми и частью спектакля, одним из его персонажей. У него было столько юмора...

Д.Б. Замечательно сказал Шостакович: «Юмор — это проявление Божественного. Но кому это объяснишь. В оперных театрах таких серьезных вещей не понимают».

Р.К. Фишер понял.

Д.Б. Он молодец. Но так случается не всегда. Кстати, вытащить оркестр из ямы в «Дон Жуане» предложил Любимов. Поскольку эта идея, возникшая в «Пиковой даме», вместе с дамой, как известно, приказала долго жить. И вообще от любых работ тянется длинный шлейф неосуществленного по разным причинам. В «Дон Жуане» я только чуть развил прежнюю идею: оркестр на сцене должен был состоять из одних женщин. Что не помешало бы сыграть и спеть моцартовского «Жуана». Но это, как вы знаете, поскольку смотрели и слушали, не получилось.

Такой состав оркестра можно было бы собрать отдельным, самостоятельным проектом. А государственный театр есть государственный театр. Даже в Венгрии...

МАСТЕРСКАЯ — СПЕКТАКЛЬ

Р.К. Давайте вернемся к «Утиной охоте». Вот вы там придумали выразительную и важную для визуальной идеи спектакля игру со скатертями. А артист сделать этого не смог. Вернее, не захотел. Значит, исполнители вам, бывает, мешают?

Д.Б. Все дело в разном понимании природы условности на театре. И, если хотите, в искусстве. По моему, чувство условности — одно из необходимейших в актерской профессии. Где бы актер ни играл, во МХАТе при Станиславском или у Мейерхольда.

Давным-давно на сцене в молодом, но уже знаменитом театре, во время репетиции я попросил знаменитого артиста, прежде чем он войдет в декорацию изображающую квартиру (ну, очень условную), позвонить в звонок на руле велосипеда, висевшего на портале сцены как часть этой «квартиры». Вы помните, в коридорах коммуналок висели детские санки, велосипеды, тазы для стирки белья. Точно нынешние инсталляции Ильи Кабакова в музеях мира.

Но я отвлекся. Артист так вежливо посмотрел на меня: «Да ты что? Это же не двери, а велосипед». А я ему так вежливо-вежливо: «Но звоночек-то звонит так же, как на входных дверях». Наверняка вы помните такие. Очень похожие на велосипедные. И звонили так же. Но артист все равно не верит. А вот если на сцене вместо двери сколочены были три бруска в виде буквы «П», это понятно: двери. Вход — выход.

Опять же условно, но для артистов уже было привычно.

А ведь обычные вещи и предметы также могут «играть» на сцене разные роли. И, кстати, в живописи давно играют. Нет, нет, в современной, там в поп-арте, соц-арте, оп-арте и других артах и измах.

Р.К. Вот вы сами говорите о разном понимании. Иногда, глядя на ваши работы, я вижу, что в декорациях гораздо больше чисто игровых, театральных возможностей, чем реализовалось в спектакле. В них и смысла больше. Иногда театр даже кажется лишним.

Д.Б. Это же плохо!

Р.К. Но разве не так случилось, например, с «Восточной трибуной» в «Современнике»?

Д.Б. Там просто не удался спектакль.

Р.К. Про то и речь. В декорациях было так много всего! И свет, и печаль, и неизбежность прощания с прошлым. Эти заброшенные трибуны стадиона со следами неумелых починок, с газетами, прилипшими к сидениям, с ржавым краном, из которого размеренно и слышно капала вода... В них было столько личного, теплого, вступающего в общение... Но когда выходили актеры, иллюзия исчезала.

Д.Б. И вы хотите сказать, что я виноват?

Р.К. Совсем нет. Декорации замечательные. Ваш стадион вобрал в себя целую эпоху с ее настроениями, иллюзиями, убожеством быта и при этом все равно с каким-то необъяснимым радостным покоем. Запечатленное время. Сидишь перед началом, смотришь, смотришь, словно тайные гипнотические токи идут от этой трибуны. И когда спектакль вступает в свои права, вдруг становится жаль, что он ее заслоняет.

Я помню эту трибуну, будто увидела ее вчера, а

вот спектакль выветрился. Это как сохраненная коробка из-под печенья. Она такая совершенная, что невозможно выбросить, а что в ней было за печенье уже и не важно, ерунда какая-нибудь. Вообще, когда спектакль со временем «вытрясается» из декораций, ситуация не такая уж редкая. Но «Восточная трибуна» — одна из удивительнейших ваших работ. И так нелепо, что именно с ней такое произошло.

Д.Б. Художники в театре, во всяком случае, те, с которыми я дружу, отличаются счастливым свойством. Они не себя хотят показать: дескать, я сделал, а там плевать. Им важен спектакль. Готовы даже декорации убрать, если это поможет. И я стараюсь поступать так же.

Р.К. А если не получается?

Д.Б. Предаюсь унынию, что еще остается. Но ты заранее должен быть готов к тому, что когда макет уходит из твоих рук, для тебя наступает время потерь. Особенно, когда главным является атмосфера. Она-то в театре вещь как раз самая хрупкая. Если вы, делая эскиз или макет своими руками, хоть как-то это настроение передадите, то при техническом воплощении оно начнет таять на глазах. Обязательно. Или уж острота идеи, сила чувства должны быть так выражены, что смогут перебороть любые потери.

Р.К. Получается, в макете вы должны немного, а иногда и много «наигрывать»? Что-то специально преувеличивать, учитывая неизбежность «усушки и утруски»?

Д.Б. Мой опыт, изначально мною осознанный, говорит: являясь в какой-то степени сочинителем, я сочиняю то, что должен буду реализовать. Я как бы заказываю сам себе будущий объем, характер работы и, главное, все ее трудности. Так случилось мое первое физическое недомогание.

Когда я служил в декорационном цехе Леси Украинки, то делал что-то для самодеятельных кружков. Их тогда вели многие наши артисты, они мне иногда и заказывали декорации. Однажды к очередной юбилейной дате я подрядился «сотворить» декорации для пьесы о Гетмане Украины Богдане Хмельницком и о его дружбе с Россией, в заводском клубе. В пьесе было пять мест действия. Пять декораций. В моем трудовом договоре с администрацией клуба указывалось, что я берусь придумать декорации и их реализовать.

Короче, мне необходимо было написать пять больших «задников». В производственном корпусе, где строились декорации театра, мне на ночь освобождали часть пола. И я должен был успеть написать задник, чтобы утром его высохшим свернуть. При том днем я выполнял свою обычную работу. Пять ночей подряд я не спал и размахивал длинными кистями. На пятом, последнем заднике мне стало плохо. По-настоящему. Ведь кроме недосыпа сказалась и физическая нагрузка. Вот тогда я и догадался, какой я дурак. Кто меня заставлял «писать» эти пять пейзажей. Можно было бы сочинить один, такой обобщенный, «образный»... И в следующем спектакле этого клуба, в «Коварстве и любви», на сцене уже почти ничего не было.

Р.К. Вот, оказывается, где корни вашего конструктивизма!

Д.Б. Ну, не конструктивизма, но скажем, минимализма...

Р.К. Ничего себе минимализм. Меня как раз поражает другое. Зная, как трудно будет добиваться от исполнителей более или менее точного воплощения придуманного, вы придумываете очень сложные вещи. Занимаясь спектаклем, вы будто не думаете о

том, что последует после того, как ваш замысел пойдет в дело. Вы сосредотачиваетесь на материале, столько всего узнаете, выясняете, смотрите. За каждой декорацией стоит огромное количество работы, проделанной вне поля зрения других. И в результате...

Д.Б. Потери? Но они неизбежны в любом виде искусства, не только в театре. Между замыслом и результатом обязательно есть расстояние. Но в театре, конечно, потери иногда наводят уныние. Хотя, как я, по-моему, вам уже говорил, пусть не часто, но бывает и наоборот.

Р.К. Наверное, такое «наоборот» случается, если декорация трансформирующаяся?

Д.Б. Да, хотя это, конечно, не правило. Но в установках трансформирующихся почти всегда есть запас неожиданностей. Когда мы с Варпаховским работали над «Оптимистической трагедией», у нас была динамическая, меняющаяся установка. Мы ее использовали едва ли процентов на пятьдесят. Но, повторяю, такое случается, к сожалению, не часто. Обычно потери, потери, потери...

Р.К. Увы, это оборотная сторона вашей любимой теории, что хороших художников всегда больше, чем хороших режиссеров. Не может же хороший художник стать хуже ради того, чтобы сравняться с плохим постановщиком. Когда вас приглашает режиссер, заведомо не способный справиться со сложными сценографическими идеями, и вы соглашаетесь, в спектакле заранее намечается некий разлад пониманий, возможностей воплощения.

Д.Б. Бывали случаи, работая с режиссером над постановкой, оговаривали идею, форму, пространство, и возникала природа условности, органичная для избранной системы. Между режиссером и сценографом — полное взаимопонимание.

А на репетициях все рассыпалось.

Артист ходил по сцене с чашкой чая, не зная, куда ее пристроить. Все искал... Искал...

А сценограф, сидя в зале, сгорал от стыда и чувства вины, что не изволил позаботиться о столе.

А режиссер подозрительно молчал. Он ведь знал, что стола не будет. Мы договорились. Мог бы подсказать артисту, что иногда чай пьют стоя. Иногда — лежа. Или вовсе не пьют. Или едят яблоки. Или груши.

А вот уж если не обойтись без чая, стола и тэдэ и тэ пэ, тогда, пожалуй, хорошо бы заменить и декорацию, а заодно и сценографа. Ничего страшного. Всякое бывает.

Р.К. Зато на Таганке...

Д.Б. У Любимова совершенно другое отношение к декорации, другое понимание пространства спектакля. Он догадался, что в пространстве заключена магия. Ее только и нужно, что — уловить.

Р.К. Другой дар у него. Он как котенок. Все время настороже: ждет повода для забавы. Стоит вам подбросить что-нибудь движущееся, и он мгновенно кидается с этим играть. И никак не наиграется. В высшем смысле режиссерское качество. Вы с Ю.П. удивительно совпали по природе мышления, по страсти к определенному типу театра. Для искусства сцены — понимание — великая необходимость. Но оно в то же время и великая редкость. Можно сказать, что в лучшие годы совместной работы вы дарили друг другу абсолютное творческое счастье, которое выпадает лишь единицам. Но согласитесь, большинство режиссеров похоже на отяжелевших столетних котов: какой «игрушкой» их ни раздражай, даже головы не повернут.

Д.Б. Ну, я надеюсь, не большинство все-таки...

Р.К. Вам виднее. А вы никогда не думали, что

вам интереснее было бы заниматься искусством вне театра? Мне почему-то кажется, что в каком-то смысле у вас психология художника-единоличника.

Д.Б. Вряд ли.

Р.К. На вашем месте я бы сама для себя ставила воображаемые спектакли, разрабатывала бы всякие варианты по стилям, по писателям, по эпохам. Вот Эсхил, вот Шекспир, вот Чехов. Разные подходы, идеи, пространственные решения. Все проблемы, весь механизм. А потом бы издала книгу «Трактовки». Какая бы это была интересная и нужная книга!

Д.Б. Трактат о трактовках. Ну, так сделайте.

Р.К. Я же не о себе говорю.

Д.Б. А, так вы мне советуете этим заняться... Нет, я как попал когда-то в театр, так в нем уже и останусь. Кроме всего прочего, оказалось, театр — это такое спасительное место... В нем можно укрыться от Времени. Что бы ни происходило, ты вошел, закрыл за собой дверь служебного входа, и... Будто ничего кроме сцены нет. Вокруг События, Катаклизмы, а тут взрослые люди, седые уже, лысые, с утра до ночи что-то изображают, притворяются.

ДОДИН. ПЕРВАЯ ОПЕРА

Р.К. Вы работали с Додиним над «Электрой» Рихарда Штрауса для Пасхального фестиваля в Зальцбурге? Это была ваша первая с ним оперная встреча. А для него, к тому же, еще и дебют на оперной сцене. Интересно, как он справлялся с совершенно новыми для себя технологическими и художественными обстоятельствами. Ведь в драматическом театре он от «оперности» далек.

Д.Б. Вы правы. Технологические особенности, с которыми встречаются режиссеры драматического



Лев Додин

театра, впервые ставя оперный спектакль, довольно-таки значительные. И для Додина его первый опыт не был исключением. Прежде всего, это касается осознания неполноты своей режиссерской власти. Испытание суровое. Известно сравнение театра со своеобразной монархией. В музыкальном театре монарх — дирижер. И режиссеру с этим приходится считаться. Разумеется, бывают особые случаи: театр Фельзенштейна или вот наш Покровский.

Р.К. В Зальцбурге монархом был Клаудио Аббадо?

Д.Б. Конечно. Он и пригласил Додина на постановку.

Р.К. А потом как-то проявлял свою власть?

Д.Б. И еще как. Но Клаудио — обаятельнейший человек, и манера давления у него такая мягкая. Но — сильная. Художником по свету у нас был Жан Кальман, замечательный и веселый профессионал, много работавший с Питером Бруком. В последние годы он все больше ставит свет в оперных театрах Европы. Нередко выступает и как дизайнер. Очень, очень опытный. Он говорил Додину: «Вы должны молиться на Аббадо, вы и не представляете себе, что такое настоящая диктатура дирижера. Они ломают все, даже не спрашивая постановщика».

Аббадо (кстати сказать, он присутствовал на всех репетициях) мягко так предлагал, мол, может быть, вы чуть-чуть измените мизансцену, чтобы Электра оказалась не в этом месте, а ко мне поближе. Додин очень нервничал. Он ведь что-то конструировал, а тут приходилось ломать, то есть подчиняться. Но как человек умный он понимал, что этот блин надо съесть до конца. После премьеры часто на вопросы о том, что он думает о своем новом опыте,

он отговаривался известной шуткой, что оперу ставит дважды — первый и последний раз.

Р.К. Действительно, приход из драматического театра на постановку в оперный — дается не легко.

Д.Б. Еще бы! Додин иногда был в отчаянии. К тому же его угостили полной организационной неразберихой. Был момент, когда он хотел порвать контракт. Даже консультировался с адвокатом. И все же решил испить чашу до дна. В конечном счете, я, имеющий какой-то *оперопыт*, могу сказать, что в обстоятельствах, для драматического режиссера сложнейших (и это притом, что в первой его постановке Додина пошадил судьба, уберегла от встречи с хором), он испытание выдержал с честью.

Когда после репетиций в спортивном зале артисты вышли на огромное пространство Фестшпильхауса, где между порталами тридцать шесть метров (а в театре у Додина — восемь), необходимо было корректировать почти все мизансцены. В ограниченном лимите времени это, поверьте, очень не просто. Оперный артист, если он вчера сделал два шага, а сегодня ему говорят — пять, он холодеет. Додин каждый день что-нибудь менял. Целая команда ассистентов лихорадочно стирала резинками в своих записях то, что было туда внесено накануне. Ка-та-ст-ро-фа! Стирают и вписывают, стирают и вписывают. Еще добавьте бегущую за режиссером беременную переводчицу. Она носилась по ступеням нашего амфитеатра не жалея себя, и родила раньше времени. Нет, нет, все обошлось благополучно.

Р.К. А ваши декорации, как они?

Д.Б. Ну, я не знаю.

Р.К. Как не знаете?

Д.Б. Каждодневное присутствие на репетициях притупляет восприятие. Во всяком случае, я не со-

крашал пространство, а уложил декорацию во всю длиннющую ширину и совсем не глубокую глубину. Вот такая абракадабра.

Про что еще вам рассказать?

Вот, пожалуй, про финал спектакля. Додин придумал замечательный, на редкость сильный финал. Он обратил внимание, что в пьесе Гофмансталя, не в либретто оперы, а именно в пьесе, положенной в его основу, не только Клитемнестра и ее муж Эгист погибли, но была жестокая схватка. Сражались сторонники Ореста и стража Эгиста. Десятки жертв, а не просто сухой античный итог: убит тот, убили этого. Додин стал требовать увеличить количество статистов. Аббадо удивлялся: «Я много раз дирижировал этой оперой, там только двоих убивают». Но Лев проявил львиную твердость и настоял на своем.

Р.К. А мне нравилась заложенная в декорациях идея финального падения Электры на гору старых театральных костюмов. В ней был не просто сценический, а еще и культурологический ход.

Д.Б. Костюмы-то остались. Они, правда, не получили игровую поддержку. Ну, не беда. Зато финал спектакля оказался действительно мощным. Я попробую вам рассказать. Спектакль прошел всего-то два раза в Зальцбурге и два раза — во Флоренции. Такова традиция Пасхального фестиваля.

Итак, в конце сюжета появляется Эгист со своей охраной. А сын убитого царя Агамемнона, Орест — в двух шагах от дворца со своими людьми. Готовится смертельная схватка. Музыка накаляется до предела. Наконец, акт мести совершается. Убиты Клитемнестра и Эгист. Сестра Электры, Хрисафемиды «рассказывает» нам, что случилось во дворце. А снизу, со дна чаши амфитеатра поднимаются все, кто участвовал в спектакле, исполнители небольших партий и

статисты, одетые в солдатские одежды. Постепенно они заполняют амфитеатр и стоя слушают рассказ. Закончив арию, Хрисафемида, обессиленная, садится на ступени. Одновременно, вслед за ней, садятся остальные: более полусотни персонажей по всей чаше трибун. Электра — месть, которой она жила столько лет, свершилась — опускается на самую нижнюю ступень над оркестром и распластывается на ней. Совершенно синхронно распластываются все, превращаясь в жертв, павших в сражении. На первых репетициях это не совсем получалось. Как ни укладывались артисты, они не выглядели убитыми. Скорее, лежат так, отдыхают. Все решила фотография убитого Влада Листьева в только что вышедшем номере «Шпигеля». Он лежал в своем подъезде на лестнице вниз головой, а ногами на ступенях. Вот мы и уложили всех вниз головой на скамьях и ступенях нашего античного театра. Они казались выброшенными из воронки мощной взрывной волной. Метафора ударяла сильно. Вся чаша стадиона — в трупях. Вполне век двадцатый.

Последний предсмертный танец Электры. Она проходит по всему овалу, переступая через трупы, и замертво падает на гору старых театральные костюмов. Хрисафемида тихо зовет брата: «Орест... Орест...».

Два мощных аккорда.

И тишина. Тишина.

Редкий в современном театре катарсис в античной трагедии...

РЕПЕТИЦИЯ ИНТЕРВЬЮ

Р.К. Вы не только много конкретно замечательного сделали в театре, но ваша сценография повлияла и продолжает влиять на театральный процесс. Ваши

прежние спектакли уже классика, а их художественная актуальность до сих пор не исчерпана. Сегодня вы работаете с прежней энергией. Как с этой высокой наблюдательной позиции выглядит ситуация в современном театре?

Д.Б. Римма Павловна, зачем такие слова? На самом деле, кроме опыта ничего не существует. У одних он больше, у других меньше. Только и всего.

Р.К. Хорошо. Что изменилось в театре от момента, когда вы в нем появились, и до сегодняшнего?

Д.Б. Все постарели. И театры, и люди в них работающие.

Р.К. И все? А искусство?

Д.Б. А искусство осталось искусством. Люди, которые им занимаются, они стареют, умирают и рождаются другие. Что может быть еще?

Р.К. Вот-вот! Другие рождаются. Чем они отличаются от тех, которые стареют и умирают?

Д.Б. Это, по-моему, было: «Пришли другие времена, зошли иные имена».

Р.К. Но как вы-то существуете среди этих времен-имен?

Д.Б. Пока живу.

Р.К. Но что-то меняется в вашей работе, в том, что вы предлагаете театрам. Или каким возникли, таким вы и остались?

Д.Б. Я как-то удачно «выбрал» время: в пятидесятые годы обновлялся весь советский театр. Кстати, как никакое другое искусство, он быстро разморозился после смерти Сталина. Режиссеры, которые пришли тогда, резко меняли язык сцены, и художники, с ними работавшие, помогали им отыскивать этот новый язык. Надоевшие, якобы мхатовские, павильоны, в окнах которых видны были не колосники, а нарисованная улица или пейзажи колхозных

полей, уступили место открытому пространству. Декорации, кстати на радость дирекции, стали делать из металлических труб, живописные задники заменила светопроекция. Так что и экономически, но главное, конечно, художественно выразительно театр обновился. Сменил одежды. И возникла потребность в молодых художниках.

Р.К. А что же старые?

Д.Б. Великие Дмитриев и Вильямс не дожили до этих времен, оба умерли в 48 году. Другие великие Тышлер, Рындин, Шифрин, Петрицкий, Меллер застали пятидесятые годы, но сороковые слишком сильно их изменили. Кто знает, если бы они прожили дольше, возможно вернулись бы к замечательному искусству своей молодости. Так или иначе, но театр остро нуждался в молодых художниках. Однако в художественной школе, где я учился, все собирались стать живописцами или графиками. О сценографии никто и не помышлял.

Р.К. Вы, между прочим, тоже хотели стать графиком.

Д.Б. Хотел. Но обстоятельства так сложились, что в четырнадцать лет я попал в театр, в декорационный цех, мыл там кисти, выполнял любую работу и в результате заразился театром. Когда я стал появляться в афишах как автор декораций, и уже ходил в Союз художников в театральную секцию, то был там единственным из молодых. И это в Киеве, где всегда существовала отличная сценографическая школа.

Р.К. Я помню, что о театральных художниках вдруг заговорили, когда театр начал заметно меняться. Их роль сразу же невероятно выросла. Не только традиционные аплодисменты зала, когда на сцене возникает особо прельстительная копия жизни, а споры, обсуждения, восхищение критиков сопровож-

ждали их работу. Казалось, они как-то иначе теперь существуют в театре, более органично и влиятельно.

Д.Б. Есть два типа театральных художников. Одни вроде бы сами по себе, им безразличен процесс возникновения спектакля. Ну, не безразличен, конечно, это уж слишком, но тем не менее на любое приглашение они смотрят с позиций собственной работы на сцене, в пространстве.

Р.К. Как будто бы им подарили рамку для картины.

Д.Б. Ну, может быть. А есть художники, которым как раз интересно развитие идеи, вызревание замысла в общении с театром, режиссером. Для них спектакль это некое сценическое действие, где декорация будет только частью целого. Себя я скорее отнес бы к тем, кому интересен весь постановочный процесс. Потому что и драматургия и собственно язык театра, характер игры артистов — все это определяет и внешнюю, формальную сторону. В этой связи мне повезло: я очень во время попал в руки мейерхольдовцев и курбасовца, когда еще ничего вообще не понимал в театре. Мои «кости» были молодые, молочные, могли гнуться как угодно. Встретившись с Балабаном, Федоровым, Варпаховским я начал в чем-то разбираться.

Р.К. Вам стал интересен и понятен процесс. Театр околдовал вас навсегда. Но разве он сегодня не изменился, не обособился? Разве художников постепенно не вытеснили из недавнего постановочного братства? Наш театр, в наиболее динамичные годы и в лучших своих проявлениях, опирался на художников вашего типа, определявших не только внешний облик, но и основные смысловые аспекты спектакля. Теперь, похоже, он склоняется в сторону дизайнеров.

Д.Б. Нет, я не думаю. О художниках стали меньше говорить, это верно. Столько, сколько они того заслуживают. Одно время вокруг них поднялось слишком много шума: выставки, статьи, обсуждения. Появились театроведы, которых в спектакле интересовала лишь сценография. И надо сказать, она действительно была сразу заметна. Художники в театре могли себе позволить несравнимо больше, чем в изобразительном искусстве того же самого времени. Допустим, «Черный квадрат» Малевича в шестидесятые годы еще не посмел бы появиться на выставке, как серьезный художественный акт. А на фоне черного бархата, который по существу является тем же черным квадратом, можно было сколько угодно играть. Ну, и так далее. Постоянный глаз идеологической цензуры, пристально следивший тогда за искусством, в театре меньше обращал внимания на эксперименты художников, чем на текст и на подтекст. Чиновников из разных идеологических учреждений в спектакле беспокоил прежде всего смысл, нет ли, мол, в нем скрытой крамолы, но почти любая мера условности оказывалась допустимой. Актер мог произносить монолог, стоя на голове. Или ходить по проволоке, как у Эйзенштейна в его известном спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», который он когда-то ставил. Отсюда и бурное развитие сценографии. Свобода, она всегда раскрепощает...

Р.К. Ну, а сейчас?

Д.Б. Сейчас? А что сейчас... За прошедшие годы накопилось столько открытий, вернее не открытий, а многое вернулось из прошлого. Театр, как известно, искусство одно из древнейших, и вряд ли уж что-то особенное было открыто в чистом виде. Скорее сам театр все больше открывался как синтетический

способ художественного мышления. То есть, как искусство двадцатого века. Это ведь был век «синтетики». Теперь он закончился, и уже можно сказать: двадцатый век пользовался всем, что до него было сделано. И поступал правильно. Ему ничего другого не оставалось, как свести вместе все, что создано культурой за тысячелетия. И, как известно, самые блестящие и серьезные его достижения возникали именно на стыках. Коктейль — вот то действительно новое, что обнаружил для себя век. Это в искусстве. Науки невероятно обогатились в двадцатом веке, иногда до ужаса. И не в пример другим векам — столько жертв... А что касается рисования, лепки, живописи и так далее... Можно ли считать достоянием двадцатого века абстрактную живопись? Конечно, можно. Но это ведь тоже акт отчаяния.

Р.К. Почему?

Д.Б. Ну, а что прикажете делать? Рисовать в сто тысячный раз дерево на лугу? Наверное, это не просто. Или когда скульптор видит античные слепки, работы Микеланджело, как ему быть? Все, что в двадцатом веке можно было в этом направлении сделать, до него сделали Роден, Джакометти, Майоль, Цадкин, Манцу. Но и они развивали уже существовавшее, хотя, конечно, внесли свой характер. А куда двигаться нынешнему студенту скульптурного факультета? Поэтому, думаю, Мур стал делать объемы. Впрочем, давайте вернемся к театру. Вы хотели услышать, что в нем изменилось с шестидесятых годов, вернее с пятьдесят пятых, примерно с оттепели?

Р.К. Вы как раз в самую оттепель и попали. Повезло.

Д.Б. Повезло, что я встретился с режиссерами, которые поставили мне театральное мышление, как

ставят голос. Хороших художников всегда было больше, чем хороших режиссеров. Их вообще больше. Блистательный режиссер может позвать кого угодно из смежных цехов, хоть скульптора, графика, архитектора. Любой откликнется. И если режиссер ясно себе представляет, что ему надо, всегда ему помогут. А может, он и сам сделает. Поэтому художники никогда не определяют, каким будет театр, тем более его не реформируют, они скорее ракетоносители и только помогают режиссеру взлететь, придать пространству сцены более ясный, выраженный характер.

Р.К. Уничужение, Давид Львович, как известно, паче гордости...

Д.Б. Нет, я ничего у театральных художников не отнимаю, они придают... как это называется у кулинаров...

Р.К. Остроту?

Д.Б. Ну да, пряность. Вкус.

Р.К. Вы кокетничаете? А вот критики, которые в 60—70 годы занимались у нас сценографией, утверждали прямо противоположное. Они считали, что в то время самой подвижной в эстетическом плане, все меняющей силой в театре, а часто и настоящими авторами спектаклей, были художники. И между прочим именно вы — прежде всего. Сценографование, если можно так выразиться, превратилось в обособленную отрасль театрального знания, где спектакль рассматривался не на уровне целого, а при помощи искусственного вычленения из него работы художника. Определение всех его свойств происходило через характер этой работы. При подобном способе анализа режиссеры (к их раздражению) часто даже не упоминались. Такие подходы сохраняют-

ся и сегодня. Когда я встречаю замечательного Витю Березкина, торжественно удаляющегося со спектакля в антракте, и спрашиваю, а как же, дескать, насчет продолжения, он отвечает: «Все, что мне надо, я увидел, остальное меня не интересует». Но вы, получается, совсем иначе смотрите на место художника в театре?

Д.Б......

Р.К. Молчите? Но разве в 60—70 годы сценическое обновление и правда не шло через работы художников? Разве не они навязывали режиссерам свое понимание театра, то есть по существу совсем новый театр?

Д.Б. Что значит «навязывали»? Режиссеры, которых имел в виду я, таких было всего пять или шесть. Театр в нашей огромной стране, как вы понимаете, к ним не сводился. Было множество режиссеров другого толка и уровня. Хороших, я ничего не хочу сказать, но все-таки они образовывали уже как бы горизонтальный пласт. И вот там-то влияние художников сказывалось очень значительно. Они повсюду разносили и новые сценические идеи, и художественный класс, достигнутый в лучших столичных работах. Не буду отрицать, часто они все это навязывали. Но умный режиссер знал, что если он пригласит хорошего художника, это уже будет код спектакля. Найти среду для игры актеров — равносильно созданию стиля театра. Вот художники (еще раз говорю: потому что их было б-о-о-о-льше) и представляли широкий фронт театральных перемен. И не случайно они прозвучали на разных международных художественных выставках как сценографическая школа. Учтите еще, что порой культура художников была выше, чем режиссерская. И они, что

важно, всегда сохраняли память о прошлом. О том великом, что было сделано до тебя.

Р.К. Они были еще и профессиональнее.

Д.Б. Ну, это как раз культура и есть. А потом сосчитайте арифметически: мало того, что хороших художников вообще больше, но каждый обычно делает три-четыре работы сразу. Режиссер же не в состоянии ставить одновременно четыре спектакля. Вот и выходит, что заполнение театра хорошей сценографией плотнее, заметней, чем хорошей режиссурой.

Р.К. Ну, вы и казуист, ничего не скажешь...

Д.Б. Почему? В чем я не прав? А вот интересно, знаете ли вы, что Таиров, приглашая к себе художника, оговаривал с ним условие: пока тот у него служит, он не будет больше нигде делать спектаклей. Очевидно, это как-то материально компенсировалось, лишь бы художник не становился разносчиком стиля театра. В этом что-то есть. Иначе разница начинает стираться. Потому что, как ни верти, но визуально художник наиболее заметен. Первые токи, которые приходят от еще не начавшегося спектакля в зрительный зал: как устроена сцена, пространство — все это в руках художника...

Р.К. Прекрасно. Но вы опять уклонились от ответа про *сейчас*. Чувствуете ли вы себя в театре сегодня до такой же степени нужным, как это было прежде, лет двадцать-тридцать назад?

Д.Б. Себя лично или вообще художников?

Р.К. Но вы же художник.

Д.Б. Ну...

Р.К. Вы осознаете, что ваши декорации могли бы дать спектаклю больше, чем режиссер из них взял? Или правда, как это пишет Березкин, что в конце

концов победила не наша так называемая действенная сценография, а английская, дизайнерская. Наша — предполагала, что художник своим решением выражает идею спектакля, самую суть трактовки. Дизайнерская же сосредотачивает внимание на сценической среде как таковой, и не вмешивается в режиссерскую святая святых.

Д.Б. Да. Они более или менее спокойно относятся к самому театру. Березкин считает, что эта тенденция победила?

Р.К. Это я вычитала из его статьи.

Д.Б. Может быть, ему виднее, он много смотрит...

Р.К. А вы?

Д.Б. Я мало.

Р.К. Почему?

Д.Б. Даже не могу ответить.

Р.К. Вам нелюбопытно или неприятно смотреть чужие работы?

Д.Б. Любопытно и приятно, если хорошие.

Р.К. Тогда в чем дело? Многие режиссеры, причем довольно известные, вообще не ходят на чужие спектакли. Это что, самозащита?

Д.Б. Нет. Угасает какой-то азарт. Я помню годы, когда в Москве слухи о готовящемся в таком-то театре спектакле уже образовывали вокруг него мощное поле интереса. Все старались проникнуть на генеральную ли, на просмотр ли. Это подогревалось знанием, кто делает, что делает. И был еще важный момент: а вдруг запретят. Все вместе создавало такую потрясающую тягу, что не идти было просто нельзя. Что-то вроде солидарности. Но через какое-то время, в силу объективных или субъективных причин, судить не берусь, ситуация успокоилась... А во-

обще-то в театр надо ходить, чтобы ... слово такое... удивляться. Лучше видеть хорошее, чем наоборот.

Р.К. Да неужели?!

Д.Б. Когда попадаешь в плохой театр, надолго портится настроение. И только увиденное тобой блистательное произведение театрального искусства, куда включается все, не только декорации (их можно и на выставке посмотреть), оправдывает твою профессию. Может быть, внутреннее опасение натолкнуться на что-то неинтересное и останавливает. Наверное, это неправильно, но уж как есть.

Р.К. Сегодняшний театр редко удивляет вас как художника, вы не ждете от него профессиональной пользы? Потому, наверно, и сидите дома.

Д.Б. Нет, на спектакли, на выставки надо ходить обязательно. Никогда не известно заранее, что тебя там ждет, что вдруг заденет. До сих пор не могу забыть «Улицу крокодилов» английского театра Комплисита. То, что я мало смотрю, это плохо. Я сам знаю. В эту весну мне кое-что удалось посмотреть, правда, через преодоление: опять, мол, в театр идти...

Р.К. Если вернуться к отношениям художников с режиссерами. У вас не бывает такого чувства, пропади, мол, все пропадом, зачем стараться, делать на полную катушку. Все равно исполнят плохо, а если и хорошо на техническом уровне, то в спектакле большая часть возможностей, которые заложены в декорациях, останется неиспользованной?

Д.Б. Было такое время, которое действительно подпортило желание работать. В конце восьмидесятых, начале девяностых в большинстве театров резко в худшую сторону изменилась вся материально-техническая часть. А профессия театрального художника такая хитрая, она делится на две совершенно разные

части. Сначала — интересная, связанная с сочинением, придумыванием, работой воображения. А потом — осуществление придуманного, а это уже должны делать другие люди, цеха, мастерские. Так вот наши тогдашние общие экономические переустройства настолько обрушили и усложнили весь этот процесс, что трудно было достать самые элементарные материалы: доски, гвозди, холст. Обыкновенную простынную бязь невозможно было найти. Тогда каждое приглашение заставляло прежде подумать, а стоит ли затевать то, что потребует немислимых чисто интендантских усилий.

Р.К. Прошло так мало времени, а в это уже трудно поверить. Все есть.

Д.Б. Есть-то оно есть...

Р.К. Да не про нашу честь?

Д.Б. Не каждый театр может себе позволить большие деньги тратить на декорации. Хотя сейчас появилась некая тенденция строить дорогие декорации, шить шикарные одежды. Очевидно, стоимость декораций и костюмов привлекает зрителей? В театр ходят те же люди, которые смотрят телевизор. А телевидение сегодня не только основной источник информации для большинства, но нельзя отрицать, что оно мощно формирует вкусы общества. Театр не может этого не учитывать. Он вообще всегда обращает внимание на происходящее в смежных видах искусства. Совсем еще недавно он находился под влиянием кино. Монтаж, хроника...

Р.К. Один только Феллини произвел в театре настоящую революцию, хотя, наверное, даже и не предполагал, что так сокрушительно внедрится в сознание театральных режиссеров. Многие из самых

талантливых смотрели на сцену сквозь призму его фильмов.

Д.Б. Конечно. А теперь пришел черед телевидения, или зависим: искусства телевидения. Оно за последнее время так сильно перевозбудило зрителя, что в какой-то момент сцена с перепугу начала с ним состязаться. Может быть, подтолкнуло и падение интереса к театру, и это было довольно неожиданным для России, где театр всегда оставался одним из основных столпов искусства. А тут вдруг такое резкое изменение. Отсюда и растерянность. С одной стороны, непривычная свобода от цензуры, с другой — жесткая экономическая зависимость — слишком много переустройств обрушилось на театр и его постаревших лидеров, у которых за прежние годы наработаны были совсем другие принципы. На их глазах все так изменилось, что им стало просто не совладать с ситуацией. Что тоже добавило растерянности.

Р.К. Но теперь театры снова переполнены. Значит, растерянность преодолена?

Д.Б. Да, в театр опять стали ходить. Но кто этот зритель, почему одни спектакли его привлекают, другие — нет, трудно сказать. Что касается режиссеров, они, мне кажется, все-таки не изменили своего понимания театра. Вернее так: не должны бы настолько меняться сами, чтобы изменить идеям и принципам, на которых строился театр. Я имею в виду поколение семидесятилетних и старше. А молодые, мне о них трудно говорить.

Р.К. А у вас были или бывают моменты растерянности, неуверенности? Какая-то боязнь оказаться вне тенденций нового времени? Ведь новое, искусство, пусть только считающее себя новым, все-таки возникает.

Д.Б. Действительно, существует печальная, даже с траурной каймой, растерянность, но от другого. Я вам сейчас объясню. Мне посчастливилось, я знал мастерские Художественного театра, когда в них была собрана «коллекция» замечательных мастеров, которых воспитали их предшественники. Я застал там нормальную преемственность профессионального мастерства и культуры. Но когда я в девяностых годах опять пришел в эти мастерские, это был уже гроб с музыкой. Разрушено все. Причем разрушено равнодушием людей, которые ими руководили. По телефону. Такие в галстуках чиновники. Им все было неважно. Забивал гвоздь Петя, теперь будет забивать Миша, какая разница. Я специально сосредотачиваюсь на мастерских Художественного театра, за ними такое стоит! Прежде туда приходили молодые, и в общении с мастерами становились высокими профессионалами. В шестидесятые годы там работало новое поколение, владевшее всеми секретами, которые подарили старики. Но дальше никто не побеспокоился, чтобы преемственность сохранилась, а значит сохранился бы и уровень постановочной культуры.

Р.К. А от кого это зависело?

Д.Б. Поумирали старики. Всем было безразлично, кто там на смену пришел. Считалось, что крутить ручку швейной машинки всегда, мол, найдем. Туда попадал кто угодно. Появлялись какие-то плотники со строек. Кошмар. Но тут по Жванецкому: если другого не видел, то и это хорошо. А если ты видел? Если работал совсем с другими людьми? Возвращаясь к вашему вопросу, я хочу сказать: не в режиссерах дело. С ними всегда, почти всегда можно договориться. Но когда вспоминаешь, что все напридуманное где-

то надо будет сделать, становится не по себе. Представляешь, как придется мотаться по разным местам, стоять над душой у мастеров, чувствовать их раздражение. А в результате, все равно в последний момент придется подгонять, переделывать... И ничего уже не хочется...

Р.К. А как на Западе? Вы ведь там много работаете. У них сохраняется преемственность традиций, нет падения ремесленного мастерства?

Д.Б. Ну, мне трудно судить, падение или не падение, этого я не знаю. Но в театрах, где мне приходилось работать, как правило, был высокий технический уровень. Иногда такой, что дыхание перехватывало. Но все равно, при любых технических возможностях художник должен быть очень внимательным ко всему процессу осуществления замысла, приглядывать за ним, если он хочет максимально сохранить то, что придумал.

Р.К. Но и художники попадают разные по характеру, по тому, как именно они «приглядывают». Бывают совершеннейшие зануды...

Д.Б. Вы это говорите с какой-то такой интонацией... Нет, я не зануда, я где-то посередине.

Р.К. Вы думаете?

Д.Б. Нет-нет. Я знаю зануд. Хотя я называю это не занудством, а высокой требовательностью. Даже завидую. Я конечно отношусь к некоторым вещам с максимальным вниманием и проявляю настойчивость, но знаю, что ко всему так относиться нельзя, что-то все равно в результате будет утеряно.

Хотя бывают и неожиданные приобретения. Но чаще всего — утраты. Такой уж вид искусства. А тут еще так называемые объективные трудности. Мечтаешь об одной фактуре, но ее сложно добыть или она

слишком дорого. Приходится идти на уступки, потому что существует календарь, и если снабженцы вовремя не доставят материал, приходится что-то менять. Я вспоминаю, как благодаря недоразумениям и снабженческим и моим личным, не смог сделать, как собирался, бороду Карла Маркса в «Самоубийце». Не получилось и все. Из-за этого всю картину пришлось убрать, что мне до сих пор обидно.

Р.К. Значит, накапливающийся опыт отношений с театрами учит художника работать скромнее, без особых запросов: все равно придется отступить, так лучше уж сразу...

Д.Б. Наоборот. С опытом художник убеждается, что чем острее будет решение, тем больше от него останется при выходе на сцену.

Р.К. Как это? Ведь чем острее замысел, тем легче его погубить отсечением чего-то самого главного.

Д.Б. Нет, нет. Потому что художник обязательно вычленил именно главное и, добиваясь его максимального воплощения, он станет более спокойно относиться к не главному. И тогда главное — сохранится.

Р.К. Вы как-то рассказывали про дважды два и три плюс один...

Д.Б. Эту остроумную формулу я часто использую. Услышал я ее давно, когда в хрущевские времена принимал участие в Декаде Украинского искусства в Москве. Требовалось задекорировать огромный лужниковский дворец для гала-концерта, который ставил Пал Палыч Вирский. На это необходимо было невероятное количество ткани. Мы ее добывали на московских базах. Представляете — тысячи метров тюля. И нигде нам такого количества не давали. Со мной работал администратор с Украины по фа-

милии Потокский, заядлый картежник. Я потом понял, что в театре хороши те администраторы, которые в карты блестяще играют. Цех замечательных администраторов на Украине был и цехом классных игроков.

Р.К. Серьезно?

Д.Б. Да. Умение считать, соображать быстро, предвидеть заранее, азарт доставать то, что достать невозможно... Я потом узнал, они, оказывается, по ночам сидели, преферансили. Целая такая ночная жизнь была в Москве. И, знаете, где собирались? В гостинице «Пекин» почему-то. Если из другого города приезжал знаменитый преферансист, они все перезванивались и собирались на игру. Считал Потокский гениально. Тогда еще не калькуляторы были, а такие машинки, арифмометрами назывались. На них набирали цифры, а потом ручку прокручивали: джик-джик-джик. И выскакивала сумма. У меня где-то в мастерской такой есть. Кажется, что из девятнадцатого века. А ведь еще совсем недавно они во всех бухгалтериях стояли... Однажды мы пришли с Потокским в Министерство легкой промышленности, там барышни на этих арифмометрах начали считать. Только наберут, не успеют за ручку взяться, а он им уже готовый результат выдает. Сходу умножает пятизначные числа на пятизначные. Они вот такими глазами на него смотрели. Как-то в процессе добывания тюля мы попали к серьезному начальнику. Он стал нам вместо тюля предлагать марлю. Дескать, зрителю это все равно, он ничего не заметит. Потокский мне давит под столом ногу и смотрит вопросительно: мол, ну что, возьмем марлю? Я отрицательно качаю головой. Заместитель министра, провозжая нас из кабинета, еще раз предлагает марлю.

Вот тогда, уже в дверях, Потокский сказал: «Давно уже известно, что дважды два — четыре. Три плюс один — тоже четыре. Но уже не то». И мы вышли из кабинета, оставив оторопевшего начальника. Теперь, когда мне хотят что-то подsunуть, я повторяю эту слегка одесскую сентенцию.

Р.К. Но действительно, если зрителям все равно марля там или тюль, то ради кого или чего все ваши старания? К чему такая дотошность, настойчивость?

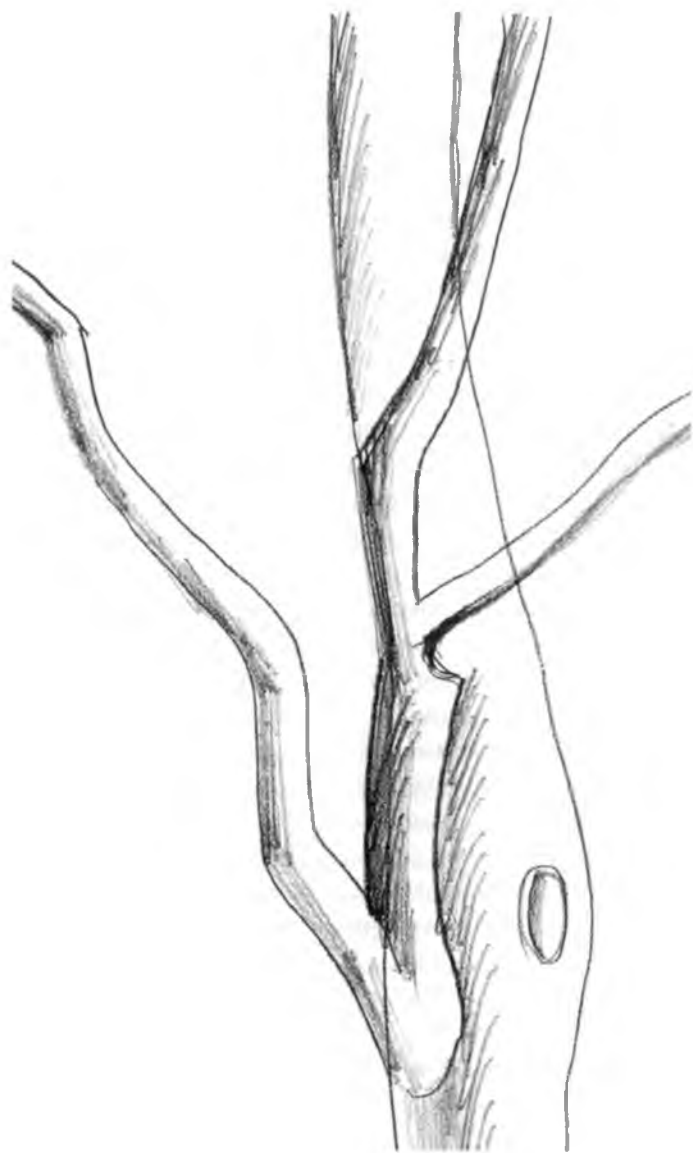
Д.Б. Мне как-то трудно определить, почему собственно зритель должен решать?

Р.К. Ничего себе заявление. А для кого все делается? Вам что, безразличен зритель?

Д.Б. Нет, этого я сказать не могу.

Р.К. А как вы вообще относитесь к зрителю?

Д.Б. Я скорее всего никак не отношусь к зрителю, хотя театр является публичным, зрелищным видом искусства. В конце концов живописец тоже понимает, что его полотно будет кто-то смотреть. И ему трудно совершенно абстрагироваться. Тем не менее, художник пишет, исходя из своего чувства, видения, соображения. Для него важно то, чего *он* добивается, а не то, что увидит посторонний. Искомое заключено в нем самом. Только он решает, когда уже можно оставить холст или сколько еще придется соскребать слой за слоем. Только ему ведомо, когда он от него окончательно отойдет. И в ситуации с тюлем и марлей, я надеюсь, вы догадываетесь, что дело не в высоких или низких фактурах. Есть цели, для которых марля лучше тюля. Потому что любая фактура с чем-то связана и обязательно обнаружит истинные свои связи, как ее ни изменяй. Это материальная культура. И в одних случаях художник будет настаивать именно на марле, а в других ему нужен



тюль и только тюль. Так вот, если добиваться с точки зрения человека, который понимает эту разницу, то надо добиваться по-настоящему.

Р.К. Как вы договариваетесь с режиссером, понятно...

Д.Б. ...самое непонятное, кстати.

Р.К. Вам виднее. Но интересно другое. В конце концов, среди ваших декораций появляются актеры.

Д.Б. Ну, и что?

Р.К. Как что? Им же не безразлично, что вы нагородили.

Д.Б. Смотря в каком театре. Есть расхожая теория, что главное в театре артист. Ее придерживаются режиссеры и театры так называемого мхатовского, вернее психологического, направления. И существует вера в превосходство такого театра над всеми прочими. Я не отрицаю, что артист в театре главное, я не идиот. Я лишь иногда оспаривал (когда в таких театрах работал) термин «самое главное», потому что самое главное в театре — *все*. Даже вешалка, как любят цитировать классика. Артисты часто гордо заявляют: «Да я все сыграю!». Но вот мне посчастливилось видеть во МХАТе в пятидесятые годы, как Владимир Александрович Попов репетировал с оркестром шумовых аппаратов грозу для «Дяди Вани». Особенно я был восхищен аппаратом «капли». На ребристом деревянном барабане ремни из кожи разной длины, при вращении они «играли» падающие капли только что прекратившегося ливня. Стоило закрыть глаза... А вечером в спектакле, во втором акте Ливанов (Астров), уезжая из усадьбы, уходя со сцены (как великие актеры уходят!), вдруг оборачивался к открытому окну, вслушиваясь в эти падающие капли, закры-

вал глаза, движением руки, протянутой в утреннюю свежесть, сжимал пальцы в кулак и со стоном восторга произносил: «ах». Мог ли великий Ливанов так сыграть без этих капель?

Р.К. Ну, конечно, не мог...

Д.Б. Мне думается, в чистом виде теории давно исчерпались. Сегодня самое интересное и плодотворное — их смешение. Когда в одном спектакле соединяется язык и психологический и условного театра. Собственно, это и есть синтез. Но лучше бросить теории, они — дело теоретиков и критиков.

Р.К. Хорошо. Тогда вопрос совсем про другое и, как говорят, «на засыпку». Почему за всю вашу такую перенасыщенную творческую жизнь вы не сделали ни одной персональной выставки? Ни одной. Это как-то даже дико выглядит. Почему?

Д.Б. Не знаю.

Р.К. Все делают и по несколько раз...

Д.Б. Ну, во-первых, не все. А во-вторых, для этого надо год заниматься неизвестно чем.

Р.К. Почему неизвестно, в вашем случае очень даже известно: выгребать из разных углов, где у вас все понапихано, замечательные макеты, стирать с них пыль, уничтожать следы дурного с ними обращения.

Д.Б. На это потратить время?

Р.К. Но ведь выставка — тоже некое произведение искусства. Персональная выставка художнику нужна, чтобы...

Д.Б. Он за голову схватился.

Р.К. Да. Чтобы со стороны посмотрел на самого себя.

Д.Б. А я и так смотрю. У театрального художника, в отличие от живописца, не может быть чувства

одинокчества. По вечерам у него выставки — спектакли с его декорациями. На премьерах режиссер выволакивает художника перед аплодирующей публикой. Чего еще? Какие еще выставки? А в своей мастерской — своя работа, она домашняя. Знаете, как чашка. Своя. Но когда вы ее приносите туда, где есть другие чашки, вот тогда... испытание для любого художника. Поэтому принести холст, макет, какое-то свое рукоделие, куда и другие свое принесут — это важнее. А если стоят одни твои работы... ну, и что?

Р.К. Когда вы их будете отбирать, сравнивать, вы лучше себя поймете.

Д.Б. А зачем мне себя понимать?

Р.К. То есть?!

Д.Б. Нет, я этого не могу. Я видел, как мои друзья такие выставки делали, сколько им пришлось затратить трудов, чтобы расставить по стенкам свои работы. Я с этим не справлюсь. Хотя есть вещи, которые мне бы хотелось выставить среди других. К этому я отношусь вполне нормально. Только чтоб не персональная выставка. Лучше всего «на троих».

Р.К. А какие из работ, из всех, что вы сделали, для вас особенно важны или вам самому нравятся больше всего?

Д.Б. Вы меня об этом когда-то уже спрашивали.

Р.К. Я-то спрашивала, да вы не ответили.

Д.Б. Ну, почему? Я отвечу. У каждого художника, которому за шестьдесят, есть уже что-то, к чему он так или иначе относится. И у меня есть работы, где мне как-то удалось понять про профессию. Это, прежде всего «На дне», которое я делал в начале шестидесятых с Варпаховским, а затем и с Виктором Стрижеввым. Потом... (*долгая-долгая пауза*)... потом, я ду-

маю... (*опять очень долгая пауза*) ...фу, черт... (*общий хохот*).

Р.К. Ну, Давид Львович, вы даете!

Д.Б. «Гамлет», конечно. «Зори», «Дом на набережной»...

Р.К. Как-то вяло вы это говорите.

Д.Б. Нет. Почему вяло? Еще «Дон Жуан» эфросовский... и может быть... не знаю... Что-то вы меня вогнали в растерянность.

Р.К. Неужели вы никогда об этом не думали? И ни в каких интервью вас не спрашивали?

Д.Б. Кто-то спрашивал, и я называл. Сейчас стараюсь вспомнить. Еще, наверное, «Высоцкий». Потому что для него была сделана совсем новая установка, когда готовая уже стояла на сцене.

Р.К. Не понимаю.

Д.Б. Была практически готова декорация, но я продолжал для себя что-то пробовать. И появилась идея, которая мне казалась интереснее. И родилась она как-то мгновенно. Я вошел в зрительный зал... Знаете, ряды партера укрывают светлыми чехлами и за час до пуска зрителей их снимают. Так вот, я вошел в тот момент, когда билетеры стаскивали чехлы. Белая ткань скользила по рядам. Алексей Порай-Кошиц, наш тогдашний завпост, зашел ко мне в мастерскую, увидел, что я делаю, и тоже признал, что это лучше, интереснее. А скажите, много ли завпостов или, как они теперь значатся, технических директоров, которые строят одну декорацию и поддерживают художника с совершенно другой идеей? Вот то-то! Было лето 1981 года. Театр — в отпуске. Как только откроется сезон, должна начаться работа над спектаклем в готовой установке. Мы эту, оговоренную с Любимовым установку и строили, но одновре-

менно я делал макет новой идеи. А надо сказать, на Таганке тогда было особенное время. После смерти Высоцкого кризис, уже наметившийся в театре, был как будто преодолен. Все опять сблизилось, артисты перестали ссориться, забылись старые счеты. Словом, вернулась прежняя атмосфера, когда каждый не по службе, а лично вовлечен в дело. Как никакой другой, «Высоцкий» сочинялся *всем театром*. Готовясь к спектаклю, прослушивали десятки пленок, отбирали материал. Приходили друзья театра и друзья Владимира, все вместе думали, как рассказать о нем, о его судьбе. Сделать это было очень не просто: слишком все близко, лично. Когда Любимов вернулся из отпуска, и спросил, готовы ли декорации, я сказал, что монтировка через два дня, но вообще-то есть другая идея. И показал ему новый вариант. Все, кто находился в этот момент в моей мастерской, пришли в состояние какого-то возбуждения. Прошло несколько дней. Любимов созвал ведущих артистов, занятых в «Высоцком», я принес макет. В лучшие свои времена, приступая к работе, Любимов в самом начале показывал артистам макет и рассказывал о будущем спектакле, стараясь заразить их формой, постановочной идеей. Чтобы они сразу же поняли, что именно затевается и в каком пространстве предстоит играть. Я снял заслонку с макета, и как обычно, Любимов стал объяснять идею. А в то же самое время Алеша Порай-Кошиц монтировал на сцене ту, первую декорацию, которая вся уже была сделана. Любимов сказал: «Сейчас на сцене другая декорация, но в спектакле будет эта». Редчайший случай. Такое мог себе позволить театр, когда в нем нормальная творческая жизнь. Объявили перерыв, мы пошли в зал, показывать Любимову декорацию, которой *не*

будет. Посмотрели: «Не плохо, но новая идея лучше». И все размонтировали.

Р.К. А что это была за декорация? Я про нее никогда не слышала.

Д.Б. Мысль о спектакле возникла в театре сразу же после похорон Высоцкого. И я начал работать над макетом, когда еще не существовало ни текста, ни композиционного решения. Было вообще не ясно, как делать такой спектакль. Но надо сказать, Высоцкий в его постоянной борьбе с цензурой за концерты, которые то и дело запрещались, давно предлагал Любимову поставить спектакль, в котором он был бы на сцене один (на Таганке такие поэтические представления игрались обычно в десять вечера). Тогда его песни получили бы цензуру, и Володя смог бы исполнять их всюду на законном основании. Думая о таком спектакле, я из его стихов и песен, в основном песен, вычленил идею, которую довольно легко было осуществить. «Казенный дом и дальняя дорога» — вот основной ее смысл. Казенный дом — тюрьма, зона. Дальняя дорога — поезд, «столыпинские» вагоны. Россияне, как нас теперь называют, либо отсидели и возвращаются, либо со временем «сядут». *Perpetuum mobile*. Вечное движение. В дороге встречаются разные типы, характеры, о которых Высоцкий, как никто, знал, и умел о них рассказывать и их показывать. Замечено, человек легче раскрывается перед случайными попутчиками. Значит, в такой сценической ситуации все могло бы прозвучать вполне органично. Решение было очень простым, подобную динамическую идею я опробовал в Милане в опере Луиджи Ноно: на два параллельных штанкета можно закрепить деревянные щиты в определенной системе и ритме. Щиты по размеру



С сыном Александром

сближены, а по природе разные: просто доски, кузовные борта, двери парадных входов, распиленная створка теплушки, спальные полки общих вагонов (мы с Алексеем специально ездили все это добывать на товарную станцию) и т.д. И покачиваются, покачиваются... Словом такой двухуровневый модуль. Вот тогда-то мы сделали и опробовали такую установку, и Володя в выходной день театра приступил к репетициям. Правда, он часто уезжал, и было их всего три-четыре не больше. Система ему показалась удобной: прыгая с полки на полку, он переходил от одного своего персонажа к другому. Да, забыл, были еще банные полки, где он «Баньку» пел. Один раз пришел Любимов, хотя по средам в театре обычно его не бывало. Но мы не торопились ему показывать. Когда же после смерти Высоцкого возникла мысль о спектакле, я напомнил Любимову старую идею про «казенный дом и дальнюю дорогу». И он такой вариант принял, его-то мы тогда и построили. Мне до сих пор эта идея нравится: «В холода, в холода, от насиженных мест...»

Р.К. Ну...

Д.Б. А что «ну»? Все.

Р.К. Ну, все, так все...

*В сторону
храма*

Более двадцати лет я хожу на работу от дома на Котельнической набережной по Гончарному переулку до Таганского тупика.

В середине моего короткого пути (всего-то шагов пятьсот) стоит один, вернее два храма.

Первый, XVII века, Успения пресвятой Богородицы, что в Гончарной слободе, скорее известный в Москве, как Болгарское подворье. С редкой иконой Богородицы Троеручицы, вделанной в фасад церкви.

Второй — Николы на Болвановке. Но он не действующий, там разместилось какое-то проектное бюро, короче — контора.

Таким образом, почти каждый день с неотвратимой последовательностью и чередованием я вижу дверей храма по утрам покойников в голубых, красных и розовых гробах. Ждут отпевания. Бывает утром иду, задумавшись, глядя под ноги, и натываюсь на гроб.

Днем белые невесты с подругами тоже ждут. Ждут и фотографы, и автомобили в цветных атласных лентах.

Зачастили молодые матери с плачущими младенцами.

Ждут с протянутыми руками нищие. Нищие подлинные и липовые. Липовых я знаю.

Утро. Унылый автобус у храма. Его траурную принадлежность выдает дверца люка с тыльной стороны.

Я еще помню красивые черные катафалки с лошадьми, укрытыми белыми сетками. Впрочем, скорей всего, путаю с кадрами кинохроники. Но, что я помню точно, в пятидесятые годы в Москве ездили и, естественно, выдвигались большие похоронные автобусы, крашенные серебром. Позже они исчезли. Казалось, перестали люди умирать. Видно кто-то распорядился замаскировать похороны. Зачем омрачать счастливую жизнь.

А недавно на дверях храма появилась вполне конторского вида вывеска. На стекле старославянским шрифтом надпись: ХРАМ РАБОТАЕТ. И перечислены часы работы. Вот уж не думал, что в храмах работают...

И все же более всего мне по душе колокольный звон.

И траурные удары колокола.

И веселые — по воскресеньям, особенно в праздники.

Сегодня воскресенье.

Звонят, звонят колокола...

Прошло восемь лет.

Из храма Николы, что на Болвановке, отселили контору, и первым делом отреставрировали купол.

Вместо острых пик засияли золотом кресты. Медленно-медленно из года в год возвращают церкви ее первоначальный облик.

Уже начались службы.

У Болгарского подворья все продолжается своим чередом: служба, венчания, крестины, отпевания...

Заменяли на дверях вывеску. Теперь на бордо-

вом стекле: ХРАМ ОТКРЫТ в такие-то часы. Похоронные автобусы украсили рекламой РИТУАЛ-СЕРВИС (ох, уж этот сервис!).

У церковных ворот старенькие «жигули» вот-вот взлетят: дверцы и капот распахнуты, как крылья. Это батюшка освящает транспортное средство, окропляя святой водой со всех четырех сторон. Любитель-автомобилист многократно крестится и расплачивается с батюшкой. Такое новейшее антиугонное действие.

Нищих заметно меньше.

Улице Володарского вернули прошлое. Теперь она опять Гончарная.

Изменился и мой маршрут.

Таганский тупик перестал быть для меня тупиком.

Да и не для меня — тоже. Теперь можно не только пройти, но и проехать мимо ангара с декорациями таганского театра (однажды видел, как мальчишки играли на их обломках), мимо Центра Владимира Высоцкого через Верхне-Таганскую на Верхне-Радищевскую...

Еще прошли лета, еще прошли зимы.

Реставрация церкви Николая тянется без конца.

А скверик рядом — изменился.

На его месте быстрой ударной стройкой за один год вырос нелепый, в стиле новомосковской эклектики дом (в старину говорили проще: «смесь французского с нижегородским») — Центр Русского Зарубежья. Тем не менее — событие замечательное.

Изменилось и место моего рабочего уединения. (Спасибо Леониду Ярмольнику).

Правда, шагов к нему уже не сосчитать.

Однако дорога красива.

Иду по набережной Москвы-реки в сторону Старого Арбата, в Гагаринский переулок, где прогуливался Александр Сергеевич Пушкин, когда жил в доме своего друга Нашекина Павла Воиновича.

Кстати, наискосок по Нашокинскому переулку в доме № 3 на пятом этаже с 1934 года жил и умер писатель Михаил Афанасьевич Булгаков. После войны дом снесли. А в новом строении под № 3 на медной пластинке выгравировано: Салон «Долорес» — Академия парикмахерского искусства. Уместнее было бы назвать «Азazelло».

Вот в двух шагах от этой академии, так же с высоты пятого этажа разглядываю арбатские крыши, над которыми разносится звон колоколов храма Христа Спасителя.

Я загадываю.

Как все сложится на новом месте?

На долго ли?

Считаю удары.

Раз, два ...

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо эпиграфа	6
---------------------------	---

БРОСАЛИ ЛИ ВЫ МОНЕТКИ В ФОНТАН ТРЕВИ?

Вид на сцену с галерки	10
Однажды случайно	13
Весна во Флоренции	18
Persona grata	28
Белый, желтый, зеленый	37
Десять дней с Леонидом Викторовичем Варпаховским	45
На палубе матросы...	58
Корпус	65
Tartine de beurre et confiture	77
Дворник	84
Год лошади	86
Семейная хроника	91
Цветы и овощи	94
Le cinema	96
Художник и артист	99
Приют пиров, ничем невозмутимых	100
Сестры Федоровы	102
Все дело в шкапе	104
Вынужденные мемуары	106
Зеленый квадрат игры	118
В Будапеште	127
Рон пуан	131
Он не мог, когда тишина	134

Монты	137
Квадриеннале	
Квадриеннале-67	141
Квадриеннале-95	141
Серое на сером	142
Испанская лестница	143
Ариель	146
Коридоры власти	152
Улыбка Сикорского	155
Орден Святого Константина	159
Ваургове	162
В метро	164
На Патриарших	166
Лето	166
Однажды в Америке	167
Текстики	171
Черный креп	171
Господин N	172
О режиссерах	
Тридцать лет с Любимовым	175
С Эфросом	178
Чехов. Мотивы	
Три сестры	182
Вишневый сад	183
Иванов	184
Жалобная книга	185
Платонов	187
Чайка	188
После премьеры	191
Если бы да кабы...	191
Палата №6	192
Еще «Чайка»	193
Чайка	197
Вишневый сад	199
Дядя Ваня	201
И еще «Вишневый сад»	202
Потерянный рай	204
От Борго ла Кроче, 63 до Сольферино, 15 и — обратно...	
Повторяемость	209

Дождь	211
Сумбур	212
Viva Italia!	214
Картошка	215

ЖАЛЬ, ЧТО НА ТАГАНСКОЙ ПЛОЩАДИ НЕТ ФОНТАНА

Разговоры 90-х годов

(Давид Боровский — Римма Кречетова)

Дороги и тропинки	219
Из детства	221
Ветка яблони	230
Варпаховский. «На дне»	238
Варпаховский. «Шестое июля»	245
Похороны Сталина	250
Таганка. Начало	258
«Зори...» и «Гамлет»	270
«Товарищ, верь...» и «Борис Годунов»	281
«Деревянные кони»	291
«Дом на набережной»	298
Майка лидера	308
Таганка. Первый перелом	313
Гоголь	322
Отъезд	326
Авторский театр?	353
«Утиная охота». МХАТ	369
О предпочтениях	375
Мастерская — спектакль	385
Додин. Первая опера	391
Репетиция интервью	396

В СТОРОНУ ХРАМА

«Более двадцати лет я хожу на работу...»	425
--	-----

