

# ВИКТОР АВИЛОВ

## БЕСЕДА С ОЛЬГОЙ ШИРЯЕВОЙ

Часть 1 (9 января 1992 года)

*Несколько слов об истории этой публикации.*

*Ольга Ширяева, сотрудник одного из московских издательств, на протяжении долгих лет серьезно занималась театральной фотографией. Многие статьи о Театре на Юго-Западе проиллюстрированы её работами. Помимо фотографий, в её архиве аудиозаписи спектаклей и репетиций. В том числе и четыре диктофонные кассеты с записью беседы с Виктором Авиловым. Шесть часов звучания, около ста страниц расшифровки... Быть может, именно в этой долгой и доверительной беседе Авилову удалось наиболее полно высказать себя, приоткрыть свой внутренний мир. В результате получился уникальный «человеческий документ». И здесь — огромная заслуга интервьюера. Ольга Ширяева — человек неравнодушный, глубоко знающий и понимающий театр вообще и «Юго-Запад» в частности, у неё своя, часто непримиряемая, позиция по острым, «неудобным» вопросам, которые она имеет смелость задавать. Вот что написала Ольга по поводу этого интервью:*

*«Для меня Авилов с первого дня был главным, самым талантливым и самым интересным человеком на Ю-З. И в какой-то момент мне пришла в голову мысль, что о нём мало и неправильно пишут. И гордыня попутала: я решила, что именно я смогу написать о нём так, как надо.*

*К интервью я, действительно, очень тщательно готовилась, пыталась продумать всё, что мне бы самой хотелось о нём узнать. Составила огромный вопросник (иначе бы от волнения просто не вспомнила, о чём ещё хотела спросить).*

*А дальше надо было заинтересовать самого Авилова и получить его согласие...*

*Любопытно, что его это заинтересовало. Потом мы довольно долго созванивались и договаривались. И наконец договорились на 9 января 1992 года. Но в последний момент у него появились какие-то дела. Он, чтобы меня не огорчать, всё-таки ко мне домой приехал, но времени у него (до „Женитьбы“) было не так уж и много.*

*Потом мы снова довольно долго договаривались, и во второй раз он приехал 31 января. На этот раз никуда не спешил, и мы прошлись по вопроснику до конца (хотя я иногда просто не могла сориентироваться, не пропустили ли мы чего, в связи с незапланированными отступлениями).*

*До начала бесед я планировала подготовить потом нечто для публикации. Хотя неизвестно где! А мой горький опыт с Высоцким (уж на что пользовавшаяся спросом тема) мне подсказывал, что публиковали меня только тогда, когда кто-то этого хотел, а сама я ни разу не сумела „просто так с улицы“ пристроить свои материалы и фото».*

*Затея с публикацией интервью, действительно, не удалась, и кассеты отправились на полку. Сейчас Ольга Ширяева предоставила нашему сайту право опубликовать этот разговор полностью, без купюр.*

*Расшифровка интервью — Ольга Шевнина, Маргарита Гриня.*

*Подготовка публикации — Ольга Климова, Татьяна Виноградова.*

*В оформлении использованы фотографии Виктора Ахломова, Сергея Бабенко, Константина Горячева, Елены Исаевой, Анны Ключиной, Константина Корнеевкова, М.Майзеля, Ларисы Орловой, Вячеслава Помигалова, Ольги Федоровой, Михаила Хитрова, Ольги Ширяевой, фотографии из архивов Ларисы Авиловой, Татьяны Виноградовой, Галины Галкиной, Анны Киселевой, Ольги Климовой, Алексея Мамонтова, Елены Смирновой, Александра Упорина и архива Театра на Юго-Западе, а также кадр из видеозаписи спектакля «Гамлет», сделанной в Токио в 1990 году телекомпанией NHK.*

*Фотография деревни Терехово взята с сайта [http://tushinec.ru/index.php?news\\_read=2434&page=1](http://tushinec.ru/index.php?news_read=2434&page=1)*

\* \* \*



**О.Ш.** ...Мне не хватает просто прочесть. А уж ответить на это... Это факт, не хватит...

**В.А.** Нет, я читал это около часа. *(Примитивно.)* Я читаю очень медленно...

— Честно говоря, не знаю, что из этого интервью выйдет. Ну, давайте с самого простого и примитивного. Вы мне расскажете о своей собственной родословной. Хорошо? Потому что я, в принципе, чего-то не знаю, а чего-то могу знать не так. Вот вы мне расскажете, где вы родились, кто ваши родители. Какое отношение они имеют к искусству: нет, да и прочее...

— Они не имеют никакого отношения... А родился я, можно сказать, на Красной Пресне. А потом вот, уже где-то шесть лет мне было, они уже переехали в Востряково.

— Понятно.

— А потом с 6 лет я жил в Востряково, потом в Чертаново, когда первый раз был женат, четыре года прожили, а потом, в принципе,

сейчас здесь, у исполкома Гагаринского.

— Ясно. Так, очень интересно. А где на Красной Пресне, кстати? Там осталось что-то от этого места или ничего уже?

— Если точнее, это даже не Красная Пресня, это Нижние Мнёвники. Просто я так сказал, потому что роддом где-то там на Красной Пресне был расположен. Это Мнёвники, и даже не совсем Мнёвники. Потому что были Верхние Мнёвники — это новый микрорайон тогда был, а были Нижние Мнёвники — это деревня, и рядом была еще деревня Терехово, и между ними был такой поселочек, Завод «Галалит» назывался. Вот там я и существовал самое первое время. А сейчас там всё так... в разрухе, эти деревни снесли, что-то строят... Это совсем недалеко уже от Гребного канала.

— Да, мне тоже так кажется, что это где-то внизу Гребного канала.

— Но Гребной канал — это через реку. Там как раз по карте — Москва-река идет, она дает такую излучину. Я в этой петле — в самом низу этой петли жил. Внутри.



*Деревня Терехово сегодня*

— Там, по-моему, тоже не доехать-не дойти?

— Там метро «Полежаевская»...

— Это теперь... Я думаю, что в то время там...

— Нет, тогда как-то наоборот, 38-й автобус до «Белорусской» ходил. А на той стороне чуть левее смотришь — там как бы зады Филевского парка к реке спускались, в эту сторону как раз — Крылатское, Гребной канал. Если стоять внутри и смотреть как бы сверху вниз на эту излучину. Серебряный бор там недалеко. Там такое место живописное было, в общем. На реке. Там люди купались. Лодки там имели многие... рыбачили... Вот такая была Москва.

— А у вас есть любимые места в Москве?

— Любимые места? Да как-то вот... Я знаю, многие так говорят: у кого-то там Чистые Пруды, у кого-то... А я не знаю. Как-то в Центре я в детстве никогда и не бывал, все это детство провел... ну так иногда ездили если в гости через всю Москву. Но нет у меня в Москве таких любимых мест. А сейчас (*быстро*) мое любимое место — это район Юго-Запада.

— Это в силу обстоятельств или как вообще? Сюда тянет или просто вынужденно: живу, работаю, и все.

— Нет, я живу, работаю, и мне здесь нравится. Юго-Запад мне нравится. Я сейчас уже по Москве на колесах, на машине ездил. Мне там Вешняки, Текстильщики — для меня как Австралия. А здесь, Господи, всю жизнь прожил уже, можно сказать. Здесь мне и нравится.

— Где вы учились?

— В Востряково восьмилетку закончил, потом техникум Московский Индустриальный по специальности «монтаж и наладка систем контроля и автоматики». Правда, диплом не пригодился, в принципе я им не пользовался.

— А когда-нибудь по нему работали?

— Работал немножко. Ну, я как закончил техникум — сразу же в армию ушел.

Потом вернулся, и я потом все время менял работу. Я еще от военкомата перед армией на шофера выучился. Причем меня не заставляли, мы с ребятами: «Пойдем на шофера учиться!» Там нам сказали: в армии шоферам лучше. «Пойдем», — а были на преддипломной практике, и в общем как таковой у нас учебы не было, мы как бы работали. Только работали в каком-то НИИ... (*Вспоминает.*) — А, по-моему, вентиляции. А после работы вечером — на курсы шоферов. Получили права, перед армией.

А из армии пришел, думал — в НИИ, в кабинет, там чертить что-то, поправлять эти проекты, потом надоедает мне. Пошел шофером поработал, на одну автобазу. Тут тоже мне надоело. Опять в НИИ — вот НИИ «Дельфин» в Очаково есть. В каком-то почтовом ящике. Потом опять шофером. На другую автобазу. Потом опять в НИИ, потом опять шофером.

Я сменил что-то за год работ пять... Потом с одной автобазы на другую перешел. Потом, когда первые ставки дали нам в театре, Романыч<sup>1</sup> предложил: «Давай, Вить, приходи. Я — директор...» Клуб «Гагаринец» тогда был у нас. Романыч — директор, я инструктор этого клуба, и была должность уборщицы. Мы с Романычем по очереди театр мыли.

---

<sup>1</sup> Валерий Романович Белякович, создатель Театра-студии на Юго-Западе. С 1977 по 1986 год Белякович числился заведующим клубом «Гагаринец». Именно на базе этого клуба и возник Театр-студия на Юго-Западе, хотя в официальных бумагах вплоть до 1985 года продолжал фигурировать только клуб «Гагаринец», а театра как бы не существовало. Нельзя было продавать билеты, платить зарплаты, была запрещена даже вывеска «Театр». Основу труппы составили ученики В.Р.Беляковича из Театра Юного Москвича во Дворце пионеров на Ленинских горах и участники театрального кружка, организованного Беляковичем в поселке Востряково 1974 году. Согласно советским законам, все актеры-любители должны были где-то работать или учиться. Но лишь с 1979 года Отдел культуры Гагаринского райисполкома начал выделять «клубу „Гагаринец“» собственные, хотя и не актерские, ставки. В 1986 году Юго-Запад стал первым театром в СССР, перешедшим на хозрасчет, но и тогда актерских ставок ему не полагалось. Должность «актер» в штатном расписании Театра-студии на Юго-Западе появилась только в 1988 году.

День — он, день — я. И все общие деньги, все зарплаты мы как бы в кучу ссыпали — и пополам. И по тем временам... Это какой же год, елки-палки...

— Да, какой год?

— Сейчас скажу. В семьдесят девятом, по-моему, я пришел в театр, ну и тогда получалось что-то у нас по 145 рублей на рыло. В принципе, это нормально.

— Много...

— Ну, нормально! Тогда все люди так получали. Инженеры — тоже у них 130-140 рублей оклад.

— У них гораздо меньше было, это факт.



*Виктор Авилов репетирует роль Семена («Уроки дочкам»).*

*Фото из студийного альбома  
1974-1977 гг.*

— Мы ведь и за уборщицу еще. А ребята-то работали все на своих работах. А в театре с утра, да и, в общем, весь день мог бывать только я. И у нас было распределение обязанностей. Романыч занимался... В общем, он и режиссурой так активно занимался, потом он еще в ГИТИСе тогда учился. С утра занимался такими делами — учебными, а я приходил в театр и один, потихонечку, перемонтировывал весь свет к спектаклю. Я поэтому свет в спектаклях лучше всех знаю. Изначальный свет. Хотя он, в принципе, и до сих пор не изменился, ну, не знаю, в «Мольере»...

Но я все спектакли один компоновал. *(Пауза.)* Ну так вот. Потом поти-

хоньку ребята стали... Романыч там, в Гагаринском исполкоме в отделе культуры... в хороших отношениях был, и потихоньку ребят стал он перетаскивать. Кого-то устраивал на лажовую должность гардеробщика в какую-нибудь библиотеку. В ведении отдела культуры Гагаринского исполкома находились библиотеки, всякие там ДК, ну такие вот Красные уголки. Потом Серый<sup>2</sup> гардеробщиком стал в библиотеке. Ну якобы гардеробщиком. Потом еще нам какую-то единицу дали. Тоже кого-то устроили.

Ну вот так. Ну а потом ты уже более позднюю историю знаешь, когда уже мы на хозрасчет перешли, — с какого там? С восемьдесят седьмого?..

— Помню. Хорошо, тогда мы вернемся к самому началу. Существует такое мнение, страшно любят все об этом говорить: что актер — не мужская профессия. Как на этот счет?

— Да ну что ты.

— Ну почему... Вот, говорят, там так много свойств: и внимание какое-то к внешности, и вот этот грим, внимание к своим эмоциям, сам в себе копаешься, к тому, как к тебе относится — не относится публика. Все это какие-то свои накладывает...

— Ну, мне кажется, об этом даже рассуждать странно, потому что существует мировая драматургия. А кто же это будет играть Гамлетов? Кто это играть-то будет?

— Да, кстати, кто будет играть Гамлета? Как вы относитесь к тому, что очень многие женщины рвутся Гамлета сыграть?

— Ой! Мне это просто смешно. Ну как женщина может сыграть Гамлета? Нет, она, конечно, сделает Гамлета-женщину... *(Уныло.)* Ну... Но у меня понятие о Гамлете другое.

<sup>2</sup> Сергей Романович Белякович, актер театра-студии на Юго-Западе, младший брат режиссера Валерия Беляковича и одноклассник Виктора Авилова.

— Но, по-моему, сейчас как раз в моде, чтобы Гамлета женщина играла.

— Да ну, это... Я считаю, это просто... Я даже не знаю, каким это словом назвать... Что это такое? Какое-то издевательство, что ли. Зачем лезть не в свое. Ну не женское это дело — играть Гамлета, скажем так. Просто.

— Гамлета — согласна. Но «лезть не в свое»... это иногда очень интересно — лезть не в свое.

— Но что интересно: если ты влезешь в данном конкретном случае в «не свое», я просто уверен, что у тебя ж там не получится все это на должном уровне. Если взять какую-то шкалу, и давайте померимся, пусть баба какая-нибудь сыграет Гамлета. Давайте померимся... — Какую-то абсолютную шкалу. — Это же будет просто... пигмейство какое-то. Как нельзя, например, сыграть... ну, не знаю. Ну можно взять, например, и сделать Призрака вот такого роста. *(Судя по всему, показывает что-то маленькое.)*

Отец Гамлета. Это же идиотизм. Но я считаю, это тоже идиотизм — женщине играть Гамлета. Это все равно, что... А я вот Джульетту хочу сыграть! Вот с моей мордой. Глупо же? Глупо! И зачем я буду «хотеть сыграть Джульетту»? Я не понимаю, когда «хотят»... Славина там...

— Демидова.

— Демидова. Это просто даже я могу сказать об этом человеке: он поступает неумно. Или слишком высокого о себе мнения. А если ты слишком высокого о себе мнения, это опять же — неумно. Мудрый человек — он бы этого себе не позволил. Здесь просто еще одна разница есть: может быть человек умный — а может быть еще и мудрый. Так вот мудрый человек себе этого не позволит, браться вообще за это...

Для меня даже не существует спора. Я даже спорить не хочу. Если меня сейчас вызовут на спор, я откажусь. Нет, об *этом* даже спорить не буду.

— А вообще, что касается сравнения Гамлетов, было с чем сравнивать?

— Да я не видел ни одного Гамлета.

— Никакого?

— Одного. Козинцева. Фильм.

— А потом?

— Потом? Мы в Вене пришли посмотреть государственный... Там Клаус-Мария Брандауэр был в роли Гамлета. Но когда я посмотрел, как он говорит монолог после встречи с призраком, я повернулся и ушел. Не затрачивается чувак. Вообще. Вообще просто! Просто говорит текст и ходит. А, шведского Гамлета видел. Он... там... Я вижу такую классную режиссуру... Знаете, есть еще какая вещь. У нас как-то... мне так кажется, все-таки виден Шекспир. А там виден Бергман, но не Шекспир.

И еще я был, смотрел... «Борис Годунов». Не на Таганке — на Таганке я тоже видел, а театр-студия... «На досках». *(Как бы пытаюсь заручиться поддержкой собеседницы.)* Ну это Пушкин же?.. А я не видел там вообще Пушкина. Там нет Пушкина. Там нет просто его, как такового, он отсутствует. Присутствует только Кургинян, и всё. А Кургинян мне неинтересен, мне интересен Пушкин.

— А на Таганке?

— На Таганке больше Пушкина. Намного.

— Там Губенко играл?



Гамлет

— Губенко еще. Я видел именно тот спектакль, который они сдавали комиссии.

— **По первому разу?**

— Да. Нет, у них там сначала прошло прогонов штук пять при полных залах. Это был буквально 5-й или 6-й их «Борис». И я как раз на 6-м был. Потому что 6-й был — уже сдача. В зале сидели рядом со мной, даже на одном ряду со мной сидели именно члены комиссии. Но если честно, Оль, у меня даже какое-то раздражение было от этого «Бориса», какое-то «ффу!». Это тогда его и запретили, после этого. Я про себя сказал: «И правильно сделали». Мне там многое не понравилось.

— **За раннюю Таганку я бы обиделась. А сейчас уже нет.**

— А я не знаю, этот спектакль — он к «ранней»?

— **Он уже не к ранней. Уже после этого был, там, скажем, «Пир во время чумы», «Самоубийца» и прочее — это то, что уже, по-моему, ни в какие рамки не лезет.**

— Я Таганку тоже почти не знаю. Я вообще театры Москвы не знаю.

— **А почему?**

— Мне некогда ходить. У них спектакль — и у меня спектакль. Или например вот: много лет не могу попасть, например, на «Тилья»<sup>3</sup>. Хотел сходить. Так и не попал. Почему? Потому что «Тилья» идет раз в месяц, а у меня где-то выходит 20–22 спектакля в месяц. И это просто несовпадение. Теория вероятности, можно сказать так. Чтоб у меня был выходной, а у них шел «Тилья». Как у меня выходной, смотрю у них — а у них совсем другое идет. А потом я, наверное, испорчен. Мне не нравится там. Вот я пришел, посмотрел у них «Звезду и смерть»<sup>4</sup> — глубины нет. Ну, красиво поют, да... Я там, по-моему, даже с середины ушел спектакля, в перерыве... Хотя актеры хорошие, режиссура интересная — все компоненты присутствуют, — а мне чего-то не хватает, а мне это неинтересно.

— **И, в принципе, в результате нет ничего такого, что бы можно было вспомнить? Чтобы что-то понравилось?**

— Есть. Мне одна вещь понравилась. У Табакова «Две стрелы»<sup>5</sup> я посмотрел. С самым первым составом. Еще когда там Газаров играл. Хороший спектакль. И второй — это просто уже драматургия, я считаю, послабее, но тоже понравился спектакль. У них же — «Пришучил»<sup>6</sup>. Мне там понравились, конечно, актерские работы — в «Двух стрелах». Газаров... Классно! Просто смотришь — и бальзам на душу. (Уныло.) А когда ни одной оценки, ни одного поворота... (Одобрительно.) Один сказал... — Особенно Газаров на таком уровне... Он там Вождя играл. — Он так спокойно там, неспешно... Оценил, что там происходит, — и выдал... Точная работа, просто в десятку. Ну вот.

— **У вас между студиями существуют какие-то свои связи?**

— Я думаю, нет.

— **Просто у кого как, чисто личные? Если кто-то где-то там знаком, встречался, работал?**

— Да, ну я вот сейчас снимался с Ленкой Старостиной. Она из какой-то студии. Ну, познакомились... Ну как, в принципе. Снимались с Мишкой Боярским. Вот с Мишкой знаком. Со Стекловым... — ну, кто в фильмах был со мной. Володя Стеклов... Я, пожалуй, больше всех знаком именно с «Ленкомом». Потому что и с Захаровым мы как-то несколько раз встречались на этом «Золотом Дюке»<sup>7</sup>, так разговаривали. Он же автор

<sup>3</sup> «Тилья» — музыкальный спектакль Театра им. Ленинского комсомола (ныне «Ленком») по пьесе Г.Горина, режиссер М.Захаров, музыка Геннадия Гладкова.

<sup>4</sup> «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» — спектакль Театра им. Ленинского комсомола, рок-опера (композитор Алексей Рыбников, пьеса Пабло Неруды в переводе Павла Грушко, постановка М.Захарова).

<sup>5</sup> «Две стрелы» — спектакль театра-студии под рук. О.Табакова по пьесе А.Володина.

<sup>6</sup> «Пришучил» — спектакль театра-студии под рук. О.Табакова по пьесе Б. Киифа. Постановка Олега Табакова и Константина Райкина.

<sup>7</sup> Речь идет о всесоюзном кинофестивале «Золотой Дюк», проходившем в Одессе в 1990 г.



сценария «Графа Монте-Кристо»<sup>8</sup>. А до этого, как раз я был утвержден на графа уже, и он меня приглашал в «Убить дракона» сыграть, на роль дракона. Ну я приехал, там фотопробы уже сделали... Но они с Хилькевичем друзья. Хил когда узнал... я так понял, что он ему позвонил и сказал: не тронь. Ну у них притом съемки примерно в одни и те же сроки. Я бы и не смог.

Так мне было обидно, когда фильм ушел... Я прошел пробы, меня Дыховичный сразу же взял, без вариантов — «Черный монах». Вот обалденно. Когда я прочитал у Чехова эту вещь... «Господи, что это?!» Я не знал такого Чехова. Я чеховские рассказы довольно хорошо знаю. Кроме того, что у нас спектакль, да? — Нам пришлось эти рассказы читать, которые мы играем, и много другого еще прочитать. Потому что Романыч там отбор вел. У нас первый спектакль шел 4 часа, там рассказов было намного больше. Но я знал все его рассказы — эти, Антоши Чехонте, ироничные. А это, конечно, более поздний Чехов. Он такой... *(В записи неразборчиво, то ли «американизированный», то ли «наэлектризованный»)* рассказ этот, именно для меня. И я не знаю... *(Пауза)* И вот я отказался сниматься там. А когда прочел, я Ване<sup>9</sup> позвонил и сказал: «Ваня, это мое. Я должен сыграть». Я так хотел... И сроки прямо картин одновременно начинались. Там, конечно, мне доста-алось... Ну просто тут есть в кино такое понятие, закон: право первой ночи. Я уже два месяца как был утвержден на Графа. Ну и потом — тоже роль. *(С досадой.)* Я же не знал, что в конце концов получится. Мне предложили сыграть по роману Дюма «Граф Монте-Кристо». Какой же актер откажется от такой роли? Фильм можно критиковать, когда он готов. А когда тебе предлагают, только еще...

— Да, кстати, а что получилось?

— Ну, он уязвим для критиков. Что получилось? Просто, если исходить из того, что есть... живет на свете такой кинорежиссер — Хилькевич. И у него существует совершенно свое творчество. Со своим лицом определенным. Это в его творчестве еще один фильм. Потому что если пройти по его фильмам, если их знать, а у него очень много фильмов... Ты их знаешь?

— А как же.

— Но не все. Ну, это в принципе... Но и тут, мне кажется... Картина получилась, в общем-то, даже не в его стиле немножко. Тут какое-то смешение произошло. *(Пауза.)* Вообще, например, если захотеть — раскритиковать можно все.

— Мне, кстати, жалко, что ее критикуют, потому что ее, по-моему, не с тех позиций воспринимают. И критика, соответственно, какая-то нечестная получается. Нужно, наверное, из позиции жанра исходить. Тогда можно на все совсем по-другому посмотреть...

— А мне нравится. Смотрят с удовольствием, как мне кажется.

— Ну, когда начали его сравнивать с Тарковским, это действительно смешно...

— *(Горячо.)* А зачем его сравнивать с Тарковским? Давайте сейчас начнем сравнивать Гёте и Шекспира, кто лучше? *(Пауза.)* Тут просто. Кому что нравится, кто-то смотрит Сокурова, а я его смотреть не могу. Это скучно. Вот *мне* это скучно. Причем я и не знаю его фильмов. Я как один посмотрел... Попробовал посмотреть... Я смотрел-смотрел, смотрел-смотрел — всё — ну это же невозможно смотреть! Я сказал: с этим все ясно.



Граф Монте-Кристо.  
«Узник замка Иф»

<sup>8</sup> Имеется в виду фильм «Узник замка Иф» (режиссер Г.Юнгвальд-Хилькевич, сценарий М.Захарова).

<sup>9</sup> Режиссер Иван Дыховичный.

(Пауза.) Хотя, с другой стороны, если он меня пригласит у себя поработать, я пойду и поработаю. Может, хоть у него фильмы тогда интереснее будут. Когда я там буду сниматься. (Смех)

— А как вы с Хилькевичем встретились?

— А тут какая-то мистика.

— Да, я очень люблю мистику, поэтому мне интересно.

— Он... не помню сейчас цифры, но он, типа того, лет семь мечтал это кино снять. Искал, пробовал. Он там, говорит, и Калныньша пробовал, и Караченцева, и, в принципе,



Гамлет.

Фото из журнала «Театр»

Мишка Боярский должен был играть. Съемки должны были еще через полгода начаться. Но Хил все метался. Ну Миша, но... Да, — но не в десятку, — на его вкус. И он — интересно: он вскочил посреди ночи и говорит: «Танька! — своей жене, — А где вот месяца три назад я видел журнал?» Там что-то типа «Театральная жизнь», а может быть, там о «Господине оформителе»... Потому что у него вряд ли дома мог быть журнал «Театральная жизнь». У него, скорее всего, какое-нибудь «Искусство кино» или что-нибудь такое. Я сейчас не помню, но это не важно. Он говорит (драматическим шепотом): «Там я

рожу видел». Причем журнал, когда уже месяца три-четыре прошло — где его искать? Они начали рыться. Журналы, газеты. Нашли, он сразу, когда открыл: «Вот он будет у меня играть графа Монте-Кристо»<sup>10</sup>.

— Понятно. Хорошо. Так, а Рашеев<sup>11</sup>?

— Вот мне нравится его кино. «Бумбараш». Но он такой немножечко странный.

— Даже очень.

— Особенно «Бумбараш». Там именно странный, как мне кажется, монтаж. Это так смешно, так здорово, мне так нравится. Там, в «Бумбараше», когда беляки проходят: «Там-та-там, там-та-там». Только за кадром скрываются, оттуда — «Там-та-там» — красные идут. Только вот они за кадр пошли, уже оттуда появляются эти, как их, анархисты. Казалось бы, как-то нелогично, а посмотришь — так здорово. Смешно ведь! Ну а чего у Рашеева? Мы же только одну картину с ним сняли. Он потом меня хотел пригласить, но я был занят, не мог. Он сейчас закончил, нет — не знаю — фильм «Волк». Ну триллер. Чистый триллер. Не знаю, как при наших возможностях сделать, но... Там еще фээргешники ему помогают... Такая технология, как у... Есть же фильм — триллер, а есть фильм о том, как это делалось. Все это тоже очень интересно. А потом, какая работа гримера — титаническая. Конечно, можно бы сейчас монтажом: был человек — вдруг отрезается, приклеивается — уже сидит этот... А вот это вот в кадре превращение... Но сейчас уже все техника эта... как называется? Компьютерной техникой все делается. Но триллер-то, он не компьютерной делался, он делался ведь вручную.

(Пауза.)

— Тепцовский фильм был первый?

— Да, первый.

<sup>10</sup> Георгий Юнгвальд-Хилькевич в своих воспоминаниях об Авилове упоминает фотографию Гамлета в журнале «Театр».

<sup>11</sup> Николай Рашеев — режиссер фильма «Любовь к ближнему» (1988 г.) по рассказам Леонида Андреева «Монумент» и «Любовь к ближнему».



— А с ним вы как встретились?  
Как вы с ним друг друга нашли?

— А он меня нашел. Он как раз здесь два года учился на режиссерских курсах — Высшие режиссерские курсы. И Кожушаная Надька<sup>12</sup>... Она там на сценарном училась, и так она тогда ходила в наш театр. И ему: «Пойдем в театр». А он тогда хотел как дипломную работу сделать «Моцарт и Сальери» сначала. Но ему не дали это снять. Ну то есть уже много вариаций... И я не знаю как, но он тогда нашел Арабова, сценарий. Он меня так и хотел снимать в главной роли. Ну, в театр он походил, 8–10 спектаклей тогда посмотрел. Он так меня увидел, и стал звать... *(Таинственно.)* А у нас же запрет был категорический.

— Да?

— О-о!.. Был... — да он и сейчас почти как бы существует. Но я... у нас сроки совпали: в театре отпуск был. Я как раз съемки на лето подгадал. Я в свой отпуск поехал в Ленинград. И весь отпуск снимали. Вот. А второй был «Граф». *(Пауза.)* Еще был такой фильм «По траве босиком»<sup>13</sup>.

— Прелестная картина, знаю.

— Я ее не видел.

— Да? Много потеряли.

— Меня когда на киностудии встречает кто-то, говорят, что роль мне там удалась, в этой картине. Такая небольшая, говорят, но довольно-таки, что называется, «вкусная»... Хотел посмотреть, да где её помотришь теперь...

— Мне еще про какую-то картину рассказывали, что-то там с Мольером на кладбище.

— А! Это тоже учебная работа Гриши Константинопольского — «Красные слоны». Я ее опять же тоже не видел, этой картины. Сюр там такой. Сюр. Там парень с девчонкой... ну, любят друг друга, а он в армию уходит. И вот она к нему туда приезжает. Он сваливает в самоволку на кладбище. Они на могиле голые лежат, трахаются. К ним кто-то там приходит — Джон Леннон, Мольер (он попросил меня как раз), исторические такие личности... Подходит Сталин, что-то там с ними разговаривает, потом уходит. Ну такая *(удивленно)* дурь какая-то. Они на «Мосфильме» такую яму вырыли, девка голая лежала... Чумовой вообще парень! Потом какой-то сюр там: входит главный герой, смотрит — сидит солдатский хор, поет какую-то дебильную песню, и вдруг он видит в солдатском хоре — я не стригся тогда, просто кепку надел — сидит, но лицо-то!.. Вдруг показывают, что на кладбище мертвец-Мольер, а тут... Это я помню, просто снимали это. И там, действительно, мы приезжали в какой-то хор солдатский, и сидят стриженные солдаты, и посадили меня и еще — кто-то Джона Леннона там, — и мы между ними, и тоже в форме, и поем какую-то песню такую: «Раз-два, раз-два». И там камера едет. Это же монтаж. Как было, я не знаю. И вдруг она так на нас — БУМ: наезжает там, отъезжает. Что-то такое. И потом его, мол, там оценку — так *(изображает губами что-то изумленное)*.

— Прекрасно.



Платон Андреевич.  
«Господин оформитель»

<sup>12</sup> Надежда Кожушаная — советский, российский киносценарист автор сценариев к фильмам «Зеркало для героя», «Прорва», «Нога» и др.

<sup>13</sup> Фильм снят в 1987 году, режиссер Антон Васильев.

— Кто-то из ребят видел, и им понравилась картина. Такая, говорит, необычная, странная, но, говорит, хорошая картина. Потом у меня была картина из совсем неизвестных — «Футурошок».

— **А это что такое?**

— Это тоже дипломники-вгиковцы снимали. Им нужно было — у них дипломная работа 20 минут. А они взяли на троих полнометражный сценарий и якобы снимали один первую часть, другой — вторую, третий — третью. Якобы. На самом деле там всё один парень снимал, второй помогал... Но там нет, там ничего интересного, там просто два ученых — оптимист и пессимист. Они все время спорят о той, которая давит человека: там, технократия, машинокрафия. Чтó век техники — чтó он для человека, так сказать... Два полярных мнения... Но там без сюрса так, ну и всякие тексты такие...

— **Но они, по идее, выходили как альманах, выпускали студенческие работы, или они там где-нибудь и осели в ВГИКе?**

— Трудно сказать. Я с этими ребятами давно уже не виделся, даже спросить не могу, где они. У меня, между прочим, вот так более-менее известных — ну фильмов 5, может быть, а я снялся уже в 16.

— **Ага. Вот, кстати, у меня, правда, была идея кино вообще не трогать. Но раз уж так получилось... Это как-нибудь волнует, задевает — то, что практически фильмы действительно не выходят на экраны? Их же никто не видит. Даже эти «фильмов пять» мало кто видел.**

— Знаешь, если б например, в тех фильмах... Ну «Футурошок», ну что? — я и не жалею. Не вышел бы «Граф», мне было бы обидно. Все-таки роль такая... какая-то...

— **Ну хорошо. А практически по пальцам можно пересчитать тех, кто видел «Искусство жить в Одессе». Если бы оно вышло тогда, когда оно вышло — вот так вот на широкий экран, а не единичным показом, я думаю, оно была бы гораздо актуальнее из-за всех этих сносов памятников на площади Дзержинского.**

— Да, смело поступили.

— **Очень. Очень. А сейчас вроде бы уже даже время ушло, а картина все равно не появляется.**

— И картина-то вообще хорошая.

— **Хорошая. Это волнует как-нибудь?**

— Мне жалко, конечно. Жаль, когда картина... И фильм-то хороший. Тогда как раз у них какое-то такое негласное соревнование шло. Тогда много писала пресса, что начали сниматься одновременно три фильма по Бабелю.



Владислав Симен.  
«Искусство жить в Одессе»

— **Три фильма, да. И третий, между прочим, тоже пропал. Вот фильм с Гвоздицким<sup>14</sup> я, например, не видела. Гринин фильм<sup>15</sup> я видела несколько раз, он хоть как-то шел. Его на какой-то фестиваль двинули. А вот эти фильмы — они как канули.**

— Но тут, — кстати, а ты фильм видела? — тут, я скажу, даже на Хила не похоже. Это для него что-то совершенно новое. Не совершенно, но это не его кино. И финал мне так понравился. Когда эти герои идут по Парижу, и там, в Париже, их всё равно

<sup>14</sup> «Закат» режиссера А.Е.Зельдовича вышел в 1989 году.

<sup>15</sup> «Биндюжник и король» с участием Вячеслава Гришечкина вышел в 1989 году, режиссер Владимир Алеников.

Владислав Симен (*зловеще*) достает. Там я, конечно, играю такого «Феликса»... Страшный такой... фанат. Оголтелый.

(Пауза.) А, приехали на съемочную площадку, а я тогда тоже, набрался храбрости... Для телевиденья интервью стали брать, ну Хил для начала рассказал просто о картине. А ко мне подошли, а я сказал типа того, что вот в этой картине я играю... чекиста, предводителя одесской ГубЧК. Ну и, говорю: *такими* чекистов у нас еще не видели. Ну и чего-то еще сказал. Н-ну, такое — нелिцеприятное. И потом интервью показывают — с Хилом показали, со мной — нет. (*Правоучительно.*) ...Надо еще знать, что сказать...



Виктор Авилов и  
Маргарита Терехова.  
«Зеленый огонь козы»

— А куда делась «Зеленая коза»<sup>16</sup>?

— Н-ну, она как-то не очень, но все-таки прошла по экранам.

— По-моему, еще меньше, чем тот.

— Я тоже не видел этот фильм. Я его не видел вообще.

— Я его видела, когда его показывали в Доме Аспирантов<sup>17</sup>, и то потому, что его привозил сам Аркаша<sup>18</sup>. Только в этой связи. На широком экране вообще не видела.

— И я. Я даже на просмотр не смог попасть. (Пауза.) Ну что еще? Мы куда-то уходим вообще...

— Да, мы действительно ушли. Поехали назад тогда к театру? Разберемся с такими мелочами. Вот, кстати, вам когда надо быть в театре и сколько

надо, в принципе, времени, чтобы собраться, чтобы к спектаклю подготовиться? Просто интересно знать.

— Ну... К спектаклю? Только то время, чтобы переодеться...

— За 5 минут?

— Да...

— Вошел и вышел?

— Да...

— Хорошо. А после — точно так же? Спокойно? Кончился спектакль, отыграл — и никаких забот, волнений?

— Ну в смысле эмоциональном? Да, я легко меняю состояние.

— Но многим это не свойственно...

— Ну, там, я улыбаюсь, если надо... Это еще зависит, как оно пойдет, но в принципе: (*изображает*) «О небо, о земля!» — сразу. Но конечно, когда по ходу спектакля идешь, идешь, идешь, и так оно... Например, я сейчас мог бы этот монолог прочесть почти так же, как и в спектакле, но там все-таки... Все равно дает знать, что сцену с призраком сначала показывают, потом... Оно, конечно, помогает больше, но в принципе... я... Ну у нас вот чередуются эти рассказы — шукшинские, чеховские — это хорошая школа была. В этом смысле, о чем вопрос был задан.

<sup>16</sup> «Зеленый огонь козы», режиссер Анатолий Матешко, 1989 год.

<sup>17</sup> Дом аспиранта и стажера (ДАС) — общежитие МГУ им. М.В.Ломоносова на ул. Шверника.

<sup>18</sup> Аркадий Высоцкий, сын Владимира Высоцкого — сценарист фильма «Зеленый огонь козы», во многом автобиографического. Вместе со своей матерью Людмилой Высоцкой он подбирал актеров для этого фильма. Виктор Авилов был выбран ими на роль отца главного героя, то есть, фактически, сыграл самого Высоцкого.



Фото из актерской галереи  
Театра-студии на Юго-Западе.  
1989 год

— Так, тогда вернемся к «Гамлету» — он был каким-то рубежом? Подведением итогов, достижением какой-то высшей ступени? Он воспринимался так или нет?

— Он для меня не был рубежом. Для меня Рубиконом был Мольер. А когда мне Романыч дал уже роль Гамлета, я это принял просто как должное. Я просто понял, что — да, пришло время его сыграть.

— А после этого? Что можно играть после Гамлета? Что угодно или, наоборот, становишься очень требовательным и долго потом не найдешь, чем, собственно говоря, еще заниматься?

— Извини меня, для актера сыграть после Гамлета — Калигулу...

— Калигулу — да, но это, я считаю, большое везение... Это такой случайности могло и не быть.

— А знаешь, так вот если при первом дальнем взгляде кажется, что Гамлет — предел... А Ланцелот? Если говорить об этом философским языком. Я считаю, что эта роль, чисто по-человечески если говорить о ней, она выше... (Пауза.) По тем *идеям*, которые она несет...

— Кстати, я тут периодически халтурую в СТД. И мне пришлось читать книгу Юрия Айхенвальда. И он, в частности, писал о Шварце. Я для себя выяснила совершенно для меня невероятные вещи. Мне казалось, я «Дракона» знаю, всё прекрасно, и как его понимать, тоже знаю. А он выдает «Дракона» так, как он писался — писался в последние дни войны, и там проводится мысль о том, что это все завязано с политикой, с 45-м годом<sup>19</sup>, с тем, что побеждает Советский Союз, что он несет свою социалистическую идеологию в Европу. Что он завоюет все страны. И там все вот так вот, и получается, что тот же Дзержинский пришел, сейчас всех сделал быстренько счастливыми. И они у него теперь как миленькие будут свободны — в его понимании. Такая вот интересная была дана трактобочка, неожиданная.

— Его можно было сделать как угодно. Но я его трактую совершенно в чистом виде, как он и есть. Во-первых, прообраз — Георгий-Победоносец. И я отношусь к тем текстам только с точки зрения Библии. Ведь, в принципе, там библейский смысл: возлюбите друг друга. «Любите!..» Реплики в этом спектакле есть козырные... Я же говорил тут как-то: *призываю... к любви...* А это же — христианство, христианская тематика. Я считаю, честно говоря... (Мнется, потом решается сказать.) Просто пришел мессия.

— Вот я тоже как мессию не очень-то и понимаю его соответственно... Он там: «Возлюбите!» — а они все по домам...



Виктор Авилов — Ланцелот  
и Галина Галкина — Эльза.  
«Дракон»

<sup>19</sup> На самом деле пьеса «Дракон» была написана Шварцем в 1943 году, в эвакуации. До победы было еще очень и очень далеко.



— Но это уже люди, они его... Это простые люди, а я думаю, что это человек *оттуда*.  
(Вероятно, показывает вверх.)

— Хорошо, тогда, а вот Романыч, он берет на пушку, или нет, когда он говорит: «Наивный спектакль. Устарел. Снимать пора. Детский сад»?

— Да нет... Что интересно, это не детская сказочка. На мой взгляд, это глубоко философская вещь. И она, что интересно, она будет... Вот знаешь, играли мы его при Брежнев, и народ его воспринимал вот так. Потом стали играть при Горбачеве, и народ его стал воспринимать вот так... Сейчас Горбачева нет, Ельцин... и народ вот так воспринимает... Она, эта вещь — для всех народов на все времена. Сейчас, если американцы сделают, живя в своей стране, и ощущая этот строй, и взаимоотношения, там, политические и всякие, — но она им тоже будет интересна. И все равно это будут как-то соотносить. Я же чувствую, что при Горбачеве когда играли, они тут же финал самого спектакля воспринимали... кто-то проводил аналогии с Горбачевым, обязательно. Сейчас Горбачева не стало, я затрудняюсь как-то сказать, какие будут аналогии, но я думаю, они все равно будут. А особенно в нашей стране, где всё вот так вот сейчас крутится... Потом эти путчисты<sup>20</sup> появились... тут же у людей... они смотрят спектакль, у них тут же... (удивленно-узнавающе присвистнул). Я же говорю, это для любой страны, и для всех времен.

— Совершенно верно. У меня у самой... Я знаю конкретных людей, они пришли после «Дракона», которого они увидели в первый раз где-то в сентябре месяце<sup>21</sup>. Они меня спрашивали: «А что там написано после путча? Что там дальше будет?» Они решили, что это просто сейчас сочинили. Причем это они не после «Птидипе»<sup>22</sup> спрашивали. А именно после «Дракона».

— Она вещь... даже... Я думаю, что многими людьми Шварц еще не может быть оценен. А есть люди, которые понимают: это гениально. Он гениален. И еще по достоинству не оценен. Казалось бы, сказочки, сказочки — а они все такие... В них так много... (Пауза.) Опять куда-то в сторону?

— Нет, почему. Это как раз очень в ту самую сторону. Меня это как раз устраивает. А вот у меня такое ощущение, что, как ни странно, «сказочки» Шварца — они очень близки оказались Ионеско. Хотя, казалось бы, совсем из другого огорода. Так или не так?

— Да, мне тоже так показалось. Я согласен, что они как-то созвучны.

— Во всяком случае с «Носорогами». Я не буду говорить, что с «Королем», который умирает...

— Да, у них есть какое-то созвучие. Опять сейчас словами надо объяснить, что же именно. (Вздыхает.) Сейчас будем славословить... Да, я согласен. Духовностью схожи.

— Так, мы пока, как это ни странно, пошли по ролям, которые, наверное, можно отнести к любимым. А есть такие, которые наоборот?

— Ой, уже теперь есть, уже *надоело* просто.

— А кто надоел?

— «Водевильчик»<sup>23</sup> уже надоел. Просто приелось. Я уже устал от них. Нет, ну там классно... Но мне совершенно не интересно играть Семена. Мне кажется, этот водевиль, он сейчас просто выглядит идиотски с его идеями: «Я вас отучу поклоняться французскому. Русскому с русским...» Это смешно. (Смеется.) Особенно сейчас.



Виктор Авилов — Семен,  
Тамара Кудряшова — Фекла,  
Надежда Бадакова — Лукерья.  
«Уроки дочкам»

<sup>20</sup> Имеется в виду путч ГКЧП (август 1991 года).

<sup>21</sup> В сентябре 1991 г., то есть сразу после августовского путча.

<sup>22</sup> Абсурдистская комедия Вацлава Гавела, которую Валерий Белякович поставил в июле 1991 года. В ней можно прочесть иносказательные намеки на возможный государственный переворот.

<sup>23</sup> Спектакль «Уроки дочкам», поставленный по водевилям И. Крылова «Уроки дочкам» и В. Соллогуба «Беда от нежного сердца», нередко называли просто «Водевили».

— Я не знаю, у нас сравнивать не с чем. Мне тут однажды по телевизору на эту тему что-то показывали, вот это было интересно сравнить. Потому что от того водевиля можно было заснуть сходу. А у вас же просто ржа непрерывная стоит все три часа. Раз в полгода совсем неплохо.

— Первый, он неинтересный. Второй классный, я считаю, водевиль, и он по уровню выше, конечно, — драматургически, может быть, и актерски. Там в первом водевиле в общем как-то учесть, что играть-то нечего. Серый — Велькаров. Что он может сыграть в этом образе? Девкам? Ну девкам там еще есть что поиграть — О!.. А!.. О!.. — подурочиться. Я такой... розовый такой. Я уже его стараюсь делать немножко таким... *(изображает в голосе какую-то харáктерность)* А то ведь такой: *(«розовым» голосом)* «Даша, Семен — любящие друг друга». И потом, схема сама — она похожа на какие-то, может, мольеровские схемы в чем-то... Ну вот еще. Когда вот это началось. Мне прям, честно говоря... Патология, мне так неприятно было.

— О, да... Целый спектакль, конечно...<sup>24</sup>

Так, ну а еще?

— О нелюбимых в театре? Дай Бог памяти... Я очень люблю играть этого... Лузлифа Харпера. Я люблю, вот, *играть*. Потому что, я чувствую, это одна из тех ролей, которая мне как-то далась. Есть некоторые роли, которые... Вот Хлестакова я играл — и, честно, это немножко не мое. Нет, я конечно ставлю планку. Мне там сейчас многие говорят: Гриня, мол, намного хуже, ты был намного лучше. Но все равно... У меня планка такая, я чувствую, что это не мое.

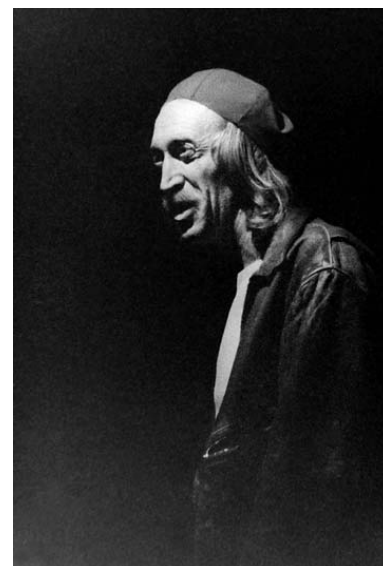
— Я не знаю, я Хлестакова не видела, но чисто теоретически, у меня просто представление такое, что это, видимо, должен был быть повтор этого...

— Кочкарева.

— Кочкарева.

— Не-не. Он немножко другой.

*(Сложив губы трубочкой для пущей важности, изображает Хлестакова)* «Ужасно как хочется есть. Так немножко прошелся, думал, не пройдет ли аппетит...»



Лузлиф Харпер.  
«С днем рождения,  
Ванда Джун!»



Виктор Авилов — Кочкарев,  
Алексей Мамонтов — Подколесин.  
«Женитьба»



Виктор Авилов — Хлестаков.  
«Ревизор»

<sup>24</sup> Вероятно, речь идет о «мужском» варианте спектакля, показанном 30–31 декабря 1990 г., когда все без исключения женские роли играли мужчины.



Я не считаю это актерской неудачей, в принципе, но для себя именно я считаю — нет. Вот, если, например, удалась, я чувствую, — Лузлиф Харпер, — я и говорю: «Я доволен, какой я в этом спектакле создал образ». Я сам для себя самооценку делаю. А там — не удовлетворяло.

— Так, хорошо. Сам для себя делаешь самооценку. А, скажем, критика — она пишет что-то совсем другое. Тут вот похвалила, здесь вот не понравилось — не важно. Главное, что не совпало. Кто при этом прав?

— *(Со вздохом.)* Прав зритель.

— Прекрасно, значит, если вы говорите, что вы эту роль не понимаете, она вам кажется не вашей, а зритель говорит: «Как здорово!» — прав зритель?

— Ну, честно говоря, знаешь, Оль... Если честно... Меня пока вроде не ругали, меня пока только хвалили. *(Смущенно смеется.)*

— Может, это плохо?

— Да, понимаешь, я считаю просто себя... человеком мудрым. Понимаешь, мне эти разборки... неинтересны. Я уже преодолел. Я уже на другой уровень вышел. А про критиков, мне очень понравилось, как сказал Жванецкий. Он сказал: «Давайте сделаем так. В одном зале буду я выступать, а в другом зале будет критик говорить, почему я плохо делаю это. И посмотрим, кто больше соберет народу. Вот и все». Если на актера, на певца ломится народ, ну пусть критики хоть опишутся, что он говно. А народ прет на него. Вон сколько критики было на Пугачеву... Сколько было! Она эту критику в гробу видала. И молодец! Потом, все-таки, если говорить о критике вообще, она еще очень необъективна. Критика, она субъективна: это данный конкретный человек взял и тиснул. Вот меня... Меня... Я так немножко обиделся, думаю: елки-палки. В этом... в «Московском комсомольце», там вышла статейка Аронова, где он задел сразу же три передачи. Это просто я вижу — чуваку нужны деньги. Написал просто... Я несколько раз читал некоторые абзацы — я даже не могу въехать, что он хочет сказать? И потом, понимаешь, там он посмел про меня допустить такую фразу, когда про Графа Монте-Кристо писал: «И Авилов в роли Графа... Этот Авилов с Юго-Запада — Гамлет районного масштаба». Что это такое, я не понимаю — он меня оскорбить что ли хотел, не знаю?

— Я эту фразу тоже не могла понять, что он хотел сказать. «За» он или «против»?

— Я даже не понял. Но самое главное, он ведь сам себя подставил в самом начале этой статьи. Сам себя подставил. Он говорит: «Я, конечно, честно говоря, первых двух серий не видел. Я посмотрел только третью серию и то местами...» Ну а что ж ты тогда пишешь-то? О том, чего не видел? О чем ты пишешь?

— Это у него манера такая, он смотрит пять минут и пишет, что он по телевизору посмотрел... Специализация...

— Нет, ну помолчал бы, если он этого не видел. А за эту фразу — «Гамлет районного масштаба» — я бы ему в морду плюнул, честно. Почему он меня так оскорбил? Я ему могу возразить: «А ты знаешь, что этого „Гамлета районного масштаба“ в Японии из девяти „Гамлетов“ признали лучшим?» Он об этом не знает. «А видел ты этого „Гамлета“? Видел спектакль?»

*(Пауза.)*

Хотел я позвонить этому... Юре Гейко из «Комсомольской правды». Он давно хочет про меня материал сделать большой. Хотел я с Юрой — а он очень умный мужик, Юрка... Хотел я что-то ему ответить, а Юра



Гастроли в Японии.  
16 июня 1990 г.

помог бы это облечь в хорошую форму. Что он вот в московской газете, а я вот в общесоюзной — ответ. Но потом думаю — нет, не буду этого делать. Ну его. ...Чего там дальше?

— **Как вы считаете, что сейчас происходит с «Гамлетом»? Он в нормальном состоянии сейчас?**

— *(Быстро)* Нет, он болен.

— **А почему тогда вы его не лечите?**

— Ты понимаешь, это — я абсолютно считаю — вина нашего режиссера. Он, во-первых, его измордовал. Измордовал в том смысле, что он... он уже несколько раз менял тексты. Честно скажу, я сейчас выхожу на сцену, и в некоторых местах у меня полная каша в голове. Он много раз перестраивал сцены в Японии. Там сыграли 46 «Гамлетов». Перестраивалось раз, два, пятый, седьмой раз!.. И сейчас я, честно говоря, я в раздрызге в этом спектакле сейчас.

Потом, я совершенно, например, не согласен с его действиями по отношению к нашим, теперь уже бывшим актерам. Взял — повыгонял...

— **Ну у меня вообще слезы до сих пор текут. Потому что я хочу на какой-нибудь спектакль пойти. Прихожу и, что называется, мордой об стол прикладываюсь. Потому что у меня воспоминание то, и то, что я вижу здесь...**

— Оля, сейчас больны не только «Гамлет», сейчас о-очень многие спектакли больны. Что интересно, остались те спектакли, которые меньше всего трогали. Ну, в смысле замен актеров. Чем больше замен актеров произошло, тем спектакль больше потерял. Вот и всё. А «Гамлет» — и Розенкранц, и...

— **Самое страшное, что вообще все самые любимые спектакли в результате пострадали.**



*Беранже. «Носороги»*



*В гримерке перед спектаклем.  
Япония, 1990 г.*

— Остался, в принципе, «Носороги».

— **Ну не скажите. Тома<sup>25</sup> играет совсем не про то.**

— *(Спохватившись.)* А, ну да. Согласен. Ну вот, замены. Произвели замены — и они все хуже.

— **Единственный, кто остался, уж если на то пошло, — это Шукшин<sup>26</sup>.**

— Да, Шукшин.

— **Вот он наиболее так остался... Без Колобка<sup>27</sup> я проживу, ладно. Шукшин. Вот он наиболее остался без изменений.**

— Я считаю, что Шукшин — это наша классика.

— **Поэтому это единственное, куда еще ходишь с удовольствием. А остальное — получается, живешь какими-то воспоминаниями.**

— А, еще один есть спектакль.

<sup>25</sup> После ухода из театра Надежды Бадаковой, с осени 1990 года роль Дэзи в «Носорогах» стала играть Тамара Кудряшова.

<sup>26</sup> Спектакль «Штрихи к портрету» по рассказам Василия Шукшина.

<sup>27</sup> Геннадий Колобов (1954–1991) — актер Театра-студии на Юго-Западе. В феврале 1990 года, как и многие члены труппы, был уволен худруком. Умер в апреле 1991 года. После увольнения Колобова режиссер передал его роли в «Штрихах к портрету» актеру Юго-Запада Владимиру Коппалову.

— Какой?

— «Владимир третьей степени». (Смеется.)

— Ну да, но он теперь тоже редко идет.

— Он теперь в паре с «Игроками». А вот «Игроки»... Вот они там уже менялись, эти составы!.. Сейчас я, кстати, вернулся на круги своя, с чего начинал. Я сыграл Ихарева, потом сыграл Утешительного, потом играл довольно долго Швохнева. Потом из этого спектакля вообще он меня убрал. И вернул опять на Ихарева. Об этом спектакле я ничего не могу сейчас. Не знаю. (С сомнением.) Вроде он неплохо проходит, судя по реакции зрителей... Но я лично — не знаю.



Ихарев — Виктор Авилов,  
Швохнев — Геннадий Колобов



Швохнев — Виктор Авилов,  
Ихарев — Валерий Белякович



Ихарев — Виктор Авилов

— С «Гамлетом» у меня вообще была идея-фикс одно время. У меня просто руки чесались. Напечатать ему текст и сказать: может, у вас нет? Потеряли? У вас в таком варианте игралось. Не хотите его восстановить?<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Для гастролей в Японии летом 1990 года «Гамлет» был переделан в расчете на иноязычную аудиторию. После гастролей спектакль долго не игрался вообще, а когда вновь пошел, то оказалось, что он претерпел очень большие изменения. Из-за увольнений 1990 года в составе произошли серьезные замены. Часть сцен оказалась выкинута, часть переписана. С осени 1993 года некоторые сцены были восстановлены в более-менее «догастрольном» виде, но спектакль так и остался на 40 минут короче, чем в 80-е годы.

— Оль, он сам его сочинял. Он сам тут последний вариант... *(Возмущенно.)* Я читаю — какую-то дрянь просто написал, бездарную совершенно. Потому что был Пастернак, и это было прекрасно. По нему и говорить удобно. Я еще борюсь до сих пор с этим. — Ты не читала его вариант? Я тебе дам почитать. — То, что он... А он меня заставлял это учить! Но я не стал это учить.

В этой сцене, где, помнишь, приходит Горацио с Марцеллом и рассказывает мне, что видели Отца. Вот было у Пастернака... Он, кстати, Романыч, мотивирует, что нужен более сокращенный и емкий текст... Он из этой сцены — она была, грубо говоря, такая печатная, он ее сделал вот такую. *(Вероятно, показывает руками размер.)* И написал... Ну там было... Когда я им задаю вопросы:

- Где он проходил?
- По той площадке, где стоит охрана.
- Вы с ним не говорили?
- Говорил, *(они там по очереди отвечают)* но без успеха. Впрочем, ... по повороту плеч и головы я заключил, что он не прочь ответить...
- Я слов не нахожу.
- Клянусь, что это правда, и мы за долг сочли вас известить.
- Да, да, все так. Сейчас я успокоюсь. Кто ночью в карауле?

Там какое-то «у западных ворот» появилось. И эти западные ворота... «Так говорите вы, у западных ворот он проходил...» И какой-то этот, размер изменил. Я думаю: где ж ты это откопал? У Лозинского? Вроде не так... Он орет: «Учите! Я сидел сколько! Бился с этим!»

Да на хрена ты с ним бился! Не тронь! Там уже все выверено. Единственное, я согласен с одним, что, когда выезжаем за рубеж, мне понравилось. Потому что есть чисто разговорные сцены, бледноватые, где «блам-блам-блам-блам», — тут, конечно, зритель иностранный, не понимающий текст, мог бы уставать. Поэтому «там-там-там-там», — и разбежались. И чисто музыкальный переход пошел. Ритмово это все оправдано. И вот в Японии мы хоть и много репетировали, но мы действительно довели спектакль до гораздо меньшего количества по времени. И, понимаешь, ритм хороший был у спектакля. То есть, учитывая, что они не понимают текста, было всё ясно. Мы там некоторые вещи оправдывали просто мизансценически. Вместо болтовни с Офелией моей, я просто входил, *(энергично)* музыка звучала, я ее брал, мы что-то говорили... Бросал. И она тут же стоит — и отец подходит: «Офелия, ну что там?». Они все понимают, что с Гамлетом и Офелией произошло — они это все видели — **что** произошло: разрыв. Потом выходят эти, и все понятно. Там не нужно стоять и долго диаложить. Просто не интересно. А тут вернулись, и ему все говорят: вернулись — давайте играть так, как у нас было. А сейчас еще знаешь, в чем лажа вышла? Вот он изменил тексты, я учить не стал. Писаревский<sup>29</sup> еще играл, и он тоже... Я убедил его вот эту же сцену оставить по-старому, убедил. Пришел вот этот<sup>30</sup> — и он выучил по новому тексту. Получается полная ахиня. Что он мне говорит, я чувствую — какой-то текст незнакомый. Иностраный для меня. Меня это сразу же выбивает. Я уже не Гамлет, а я стою — Витя Авилов, актер, просто раздражен: «Тьфу! Что ты говоришь?!»

— Да-да-да.

— Я не знаю даже, когда он закончит, чтобы мне начать говорить, но говорить старый текст. И все. Я просто чувствую, что и я уже не так играю. И так во многих сценах, — я просто выбит. А последний? Самый последний раз ты не видела<sup>31</sup>?

<sup>29</sup> Сергей Писаревский играл Горацио с 1984 до начала 1991 года.

<sup>30</sup> С осени 1991 года Горацио стал играть Александр Наумов.

<sup>31</sup> Спектакль 19 декабря 1991 года. Состав: Гамлет — В.Авилов. Горацио — А.Наумов. Клавдий — В.Белякович. Гертруда — Л.Уромова. Полоний — В.Черняк. Офелия — Г.Галкина. Лаэрт — А.Ванин. Розенкранц — А.Задохин. Гильденстерн — С.Белякович. Актеры, придворные: В.Борисов, В.Гришечкин, О.Задорин, В.Коппалов. Могильщик — В.Гришечкин. Бернардо — С.Белякович. Марцелл — А.Задохин. Фортинбрас — С.Белякович. Призрак — В.Федоров.

— Самый последний, мне только рассказывали, как это было «хорошо».

— Когда они, не выучив текст, забыли вот эту... такую краску потеряли вот с этой короной, когда он забыл спросить: «Скажите, в чем причина вашего нездоровья?» И я должен им ответить: «Я нуждаюсь в служебном повышении». Такая находка хорошая была<sup>32</sup>. Он там договорил до этого примерно предела, и стоят два барана на меня и смотрят. Я говорю: «И что?» Этот молчит, Задохин. А Серый<sup>33</sup> начал какой-то текст говорить, который он должен говорить еще через три фразы. Выручать просто его. Я ему: «Так, понял. Вот, флейта, дайте-ка мне ее на пробу...» — и пошел без короны. И как я после *этого*? После *этой*?.. Ну как говорить? «Но играть на мне нельзя...» У меня же всё... *(Пауза.)*

Так что спектакли больны, потому что болен Валерий Романович.

— А что вы с костюмами творите на «Гамлете»?

— Что мы творим?

— Я не знаю, но меня как зрителя это тоже раздражает. То какие-то золотые кольчуги появляются, зачем это вообще надо было?

— Бедность. Но...

— То какие-то кожаные штаны. Это же не «Калигула». Зачем это опять-таки всё надо?

— Понимаешь, из-за той бедности, что в нашем театре. Вот они приносят: «либо вот эти, либо вот эти». И всё. «Померяйте эти, а ну-ка эти...» Я меряю: эти вроде ничего. «Да? Ну сыграй сегодня в этих, посмотрим». Потом спектакль кончается. «Ты знаешь, вроде ничего».

— Ничего хорошего.

— Нормально всё. А если... они у меня просто рвутся. Роль-то какая, я все время на коленях. А потом, материал сам слабый.

— Все равно. Не для этой роли, не для этой пластики.

— Правильно!

— Необходимо, чтобы бесшумно все было. Ну я не знаю.

— А в этих... Мне нужно так упасть, а они так облепляют. Я начинаю... *(издает скрип)*, и они дальше мне не дают согнуться.

— Ой, кошмар!

— Но насчет костюмов «Гамлета» ты не бойся. Есть очень классный художник по костюмам, художник-дизайнер, которая, в принципе, одела весь фильм «Граф Монте-Кристо», которая волочет вообще в историческом костюме. Люся Павлова. Она у Зайцева работала. Вообще мне даже окольно о ней говорили, что она очень талантливая девчонка... Она у меня сейчас подписалась на «Калигулу», на фильм. И она, когда я ей звонил, говорит: «Ты представляешь, Вить, шила сейчас модели все, да? И чего-то так захотелось истории...»

Я говорю: «Люсь, я как чувствовал, что ты... давай, говорю, займемся».

И она пришла еще раз на «Гамлета» посмотрела. И она человек обязательный, обещала на себя эту работу взять и выполнить. То есть в стиле в одном, чтобы всё это было —



Гамлет

<sup>32</sup> При этих словах Гамлет снимал со стоявшего рядом актера бутафорскую корону и набекрень нахлобучивал её себе на голову.

<sup>33</sup> Сергей Белякович.

спектакль как спектакль, когда один человек... А здесь всё из разных подборов понабрали... Раньше всё подгоняют, подгоняют, — а сейчас какая-то разноперость вообще... Но я надеюсь, что Люська, во-первых, она эскизы сделает, принесет, с Романычем обсудит, и если он дает добро — она все это сделает.

— **Романыч будет этим заниматься?**

— А ему не нужно этим заниматься!

— **По-моему, ему просто скучно все это стало.**

— Ты знаешь, мне тоже это скучно становится. Мне сейчас намного интереснее в кино поработать, именно как режиссеру. Самого себя снимать буду. Потому что я знаю, что меня снимают не так, неправильно. Я же в кино ничего не сделал как актер. Хожу как... как это... Где там актерская игра хоть какая-то? В принципе, по большому счету. Если ты знаешь мои работы в театре. Как я могу играть. Как я *мог бы* сыграть. И я понял, что в кино меня не знают как актера. Даже Хилькевич, он даже был на нескольких спектаклях... Он знает меня как актера — но он *не знает* меня.

— **Хорошо, а это можно в принципе совмещать? Одновременно игру и постановку?**

— Можно, Господи! Конечно, можно. Тяжело, но можно. Потом мы просто если с Романычем... Ну у нас пока так и есть... Сели, месяц расписали.

— **Не театр и кино совмещать. А в кино ставить и играть одновременно.**

— Ой, если бы можно было, я б еще и снимал сам вместо оператора. Потому что, понимаешь, в кино еще что... Я многие режиссерские находки в фильмах говорил, я говорю: вот слушай, вот с этого... Вот в текстах существуют как бы такие менее значимые слова, существуют более значимые слова. То есть иногда впроброс говоришь, а есть же самое сокровенное, что сейчас этот герой произнесет. Так вот, они, когда у актера там слеза пробивается, он все выдает, — они снимают на общий план. Вот так! Когда этому крети-ну... я, например, начинаю говорить, говорить и к концу я должен выдать эмоциональность, — что элементарно, даже человеку несведущему, что нужно? Нужно взять подъехать на крупность, показать крупно, чтобы душу видел зритель. А они могут отъехать в это время!.. И так и делают. У меня там был момент в «Графе». Там Светка Смирнова — актриса. Мы там когда сняли план, она подбежала, меня обняла: «Витька, как ты!!!» У меня там действительно слеза навернулась, сказал все так хорошо. У меня так пошло... (*Тяжкий вздох.*) Но как это было снято... Светка стояла так вот за камерой в трех метрах, ну и так смотрела. Потом подошла: «Вить...» Потому что она видела это — глазами. А в камере знаешь что потом было? Стою я в полный рост... Но я же помню, что я там плакал, а этого не видно.

И поэтому я хочу *сам* снять. Я знаю, когда наехать, знаю, когда отъехать. И если оператор не сделает, как я ему скажу, я его уволю и возьму другого.

В кино еще проблема, что они все «со-творцы». А это басня Крылова «Лебедь, рак и щука». Поэтому у нас так редко кино бывает хорошим.

Я вот сейчас «Калигулу» буду снимать. Я знаю вообще как всё: где подъехать, где отъехать, где у меня музыка пойдет, где она уйдет.

— **И для этого вмешательство другого режиссера не нужно, да? Кто-то должен подстраховать, со стороны увидеть, что не так. Что в это время массовка не то делает за спиной там...**

— Подожди, сначала я выставляю кадр, правильно? Мы проходим — массовка: ты проходишь сюда. Дождавшись этого текста, ты выходишь сюда. Ты уходишь туда. Ну, там долго говорить... «Давайте прорепетируем». Мы репетируем раз, и когда я вижу, уже работая с ними, что у нас все получается, потом я подхожу к оператору. «А ты, — говорю, — вот когда они пойдут туда, я выйду сюда, — ты трансфокатором доедешь вот до такой крупности. Запомнил?» И я знаю, как с ними разговаривать.

— **А потом на экране все не так, да?**



— Нет. Я потом скажу: Повтори! Вот сейчас я буду с ними ходить, а ты мне скажешь: «Поехал». — «Начали!» Буду с ним ходить. Он мне говорит: «Поехал». Я говорю: «Стоп!». Не здесь ты поехал. Объясняю еще раз. В третий раз. Когда он мне на репетиции все делает и скажет правильно «поехал». Правильно доехал, я опять скажу: «стоп». Я поставлю на свое место человека и посмотрю — до той он крупности доехал или нет. Какую **я** хочу видеть. Я скажу: «Стоп! Постой, пожалуйста», — кого-нибудь. Если он не до той крупности доехал, до какой я говорил, я ему еще раз объясню, до какой. Я скажу: не до такой, а до такой я просил. Сделай вот так. И всё.

— **Но это теория, а практика? Практика даст, что надо?**

— Нет, это я тебе именно рассказал, как я практически буду работать.

— **Хорошо, это не слишком много сил потребует?**

— Это много сил потребует. Но я хочу сделать кино, а не... Я надеюсь шарахнуть! Я хочу снять кино такого уровня, что шарахнуть не по нашим кинематографистам, а вообще по Висконти и по Феллини шарахну. Я хочу снять на таком уровне кино.

— **Иначе не стоит вообще браться, это все понятно. (Пауза.) А кто там будет участвовать?**

— (Вздых) Не знаю пока.

— **Это чем-нибудь должно быть похоже на то, что сейчас в театре, или это вообще ничего общего не должно иметь?**

— Это будет хотя бы тем похоже, что я ту же пьесу снимаю. Сюжет. Ну, наверное в каких-то местах, конечно, не уйдешь от этого. Но нет, это будет другое.

— **А почему вообще возникла эта мысль? Что, спектакль чем-то не устраивает? Почему захотелось из этого сделать фильм?**

— Я не из спектакля буду делать.

— **Я понимаю. Но на той же основе?**

— Хорошо, объясняю. Когда я первый раз прочел пьесу «Калигула», она меня так потрясла, и я сказал — прости меня, конечно, Господи, Шекспир, конечно, святой человек, — но это уровень Шекспира!

Нет, ну я снял бы, конечно, что-нибудь другое, другую какую-то вещь... Но... Ну зачем я буду снимать... я не знаю... «Птидипе»?

— **Нет, Вить, я опять к тому же: драматургия Камю — это прекрасно. Вы сделали спектакль. Вы им что — недовольны? Потому что по идее вы могли его сыграть и сказать: «Вот, я сделал все, что я хотел».**

— Я просто увидел, что из этого может получиться обалденное кино — я вдруг увидел... Я думал, что можно просто великолепный сделать фильм. Я немножко стал думать — и знаешь, пришло само. Я думал: «Вот из этого можно сделать (страшным шепотом) такой фильм — страшный!»

— **Ясно.**

— И вообще во всех отношениях фильм... (задумчиво) тем более сейчас бы он был как раз в жилу... Только тяжело очень с этими деньгами, с этими, как там, — подрядчиками...

— **А что мешает? Именно финансовые проблемы или что-то другое?**

— Нет, Оль, у меня именно финансовые и организационные. Я обжегся — взял продюсера, он сто тысяч растратил. Я ему говорю: «А что ты по картине сделал?» — «Ну, зарплату, — говорит, — получали люди». — «Почему у тебя работало ЧЕТЫРЕ директора? И что они делали?» Ну, он своими делами занимался... Я ему говорю: «Я сейчас закрою дверь и буду тебя бить. Ну, — говорю, — ну что мне с тобой сделать за это? Я взялся снимать серьезную вещь, очень для себя важную, ответственную, а ты, падло, говорю, занимаешься вампиризмом». А он (с восторженным придыханием) прочитал сценарий, ему понравилось: «Ой, — говорит, — как классно!» Взялся организовать съемку. (Мрачно.) Организовал! У меня было тогда два миллиона. Потом стало четыре, потом восемь, сейчас десять. Я не знаю, хватит этого или нет. По-моему, нет... Хорошо, ну будет пятнадцать,

ну двадцать будет. У меня есть потенциальные сто тысяч фунтов стерлингов. Я вроде договорился. Послал личное письмо мужику. Ну, в общем, синопсис называется. Чисто киношное — краткое описание: что это, о чем, и все технические дела: что они с этого будут иметь, что мы от них хотим, сколько они туда должны будут вложить. В нашей стране сто тысяч фунтов стерлингов не хватит. Вот если их конвертировать, я посчитал: можно 1:300 сделать, если доллар сейчас почти за 200 выходит. Или уже переполз? Ну наверняка не к 300, даже если проконвертировать. Тогда, я думаю, хватит. Сколько это будет? А это будет, сейчас скажу... если брать один миллион — это будет триста миллионов, да? а если сто тысяч — значит, тридцать миллионов где-то примерно.

— **Вить, а сколько времени вы потратите на такую работу?**

— Понимаешь, здесь в чем проблема? — Построить дворец. Вот — самое большое время. А сами съемки... Продолжительность съемок будет небольшая. Вот сейчас я разговаривал когда... Надеемся, к осени у нас встанет дворец. Ну и еще там галереи, несколько дворцовых переходов. Чисто павильонные дела.

— **Так, хорошо, к осени? Значит — за лето не уложитесь? Это значит — что? С театром завязываем?**

— Я начну снимать летом.

— **Летом дворец строят. Ты не снимаешь?**

— Если сейчас начать заниматься... (*Значительно.*) Не я буду строить, а художник.

— **Я понимаю.**

— Сейчас начать заниматься. Завозить материал: лес, металл, краску, плитку всякую, из чего делать-то будем — под мрамор, под камни. Мне хочется под новый камень. Я хочу белый мрамор. Такие мрачные штуки. Чтобы строители начали строить, леса ставить. У нас действительно стройка... Бутафория — это бутафория, но бутафория — она же настоящая. Я и считаю, что если к концу лета станет дворец Калигулы. Я посмотрел это по срокам — я многие сцены вывел на улицу, то есть на натуру. Я бы либо до павильонов, либо после павильонов — пока листья не нападали. Вот. Снял бы всю натуру, павильон. Я думаю, что за два месяца я бы снял. Потом монтажный период, озвучание. Ну, где-то в ноябре-декабре могла бы быть готова она. По мне, я бы хоть сейчас начал снимать. Мне наша эта... гидра не дает просто. Ведь тут еще люди какие... У нас есть люди, которые если бы взялись организовать всё это дело... Я же в принципе сейчас ничем не должен заниматься. С моей стороны все готово. Я сценарий написал. Написал режиссерскую разработку, то есть все отъезды-подъезды — всё написано. Нашел их, отдал сценарий. Всё, они должны заниматься. Художник должен макет доклеить... Начинать нужно! Завозить! «Мосфильм» предоставляет мне павильон, пожалуйста. Генеральный директор Досталь.

— **Это на «Мосфильме» будет или на какой-нибудь другой студии?**

— «Мосфильм» предоставляет услуги на своих мощностях. А заниматься будет такая независимая студия. Ну то есть, сейчас появились независимые продюсеры, то есть люди, которые занимаются организацией съемочного процесса.

Это Серый у него снимался, это вообще-то кинорежиссер Масляков Владимир Иванович. Вот он недавно закончил фильм: «Россия — снова оканные дни»<sup>34</sup>. Я у Серого поспрашивал, как он работает. Мне понравилось, как он умеет работать и организовать. И у него как бы продюсерский свой центр. Там он вторых набирает — вторые у него режиссеры, директора, бухгалтерия — все у него есть. Он взялся, он даже отказался от того спонсора и сам нашел 10 миллионов. То есть он хочет это занять полностью в свои руки. Потому что по окончании картины она будет принадлежать ему. Иначе какой смысл крутиться... Ну, я буду там иметь 2% с прибыли. Но с прибыли! То есть сначала он вернет вложенные деньги. А я... Я тут все-таки выступаю как автор сценария,

<sup>34</sup> Точное название — «А в России опять оканные дни», фильм вышел в 1990 году.

как режиссер-постановщик, как исполнитель главной роли. *(Пауза.)* Но у меня уже, честно говоря, руки опускаются, нет сил. *(С надеждой.)* Может, он организует? Все равно без того, чтобы звонить, напоминать, ездить, встречаться — без этого никто делать ничего не будет. А я не умею... Я еще перед этим «Остапа Бендера»<sup>35</sup> хочу снять.

— А это, извините, в какое время?

— Сейчас, в феврале начать.

— Вить, а почему вас вообще потянуло в кино? Почему не в театр? Почему вы не попробовали в театре что-то ставить? Не хотите?

— В театр ходит сто человек. А я хочу, чтобы это видели миллионы.

— А играть в театре разве не интереснее, чем играть в кино?

— Здесь, понимаешь, Оль... Зачем это сравнивать? Как вот говорили, что не надо сравнивать Шекспира и Гёте — кто лучше. В театре... театр — это для души. Кино — для популярности, и для денег. И эти все ипостаси — это... так сказать — это все должно быть у актера.

— Так, Вить, хорошо. Куда-то мы не туда забрались. Значит, для души ставить не надо? А для популярности и для денег ставить надо, так что ли?

— Почему? В данном случае я для души и в кино работаю.

— Нет, но мне интересно — почему не в театре? Потому что у вас же пиковая ситуация получается. У вас же ни одного спектакля, кроме Романыча, никто не поставил. А при том, что он сейчас потихонечку вытворяет, вы вообще рискуете остаться без режиссера. Что, театр вообще перестанет жить?

— Если он это вытворил... Знаешь как: он его породил, он его и убьет.

— Ну и что? Вы с этим все смиритесь, да? Возьмете и помрете?

— Нет, почему это мы «помрем»? Спектакли есть, мы их можем играть, играть и играть. Он сейчас уедет в Америку лет на двадцать, а мы можем двадцать лет играть.

— Двадцать лет играть старые спектакли?

— Нет, пока зрители будут ходить на них. Это я беру худший вариант. Но есть в этом свое... Наташка Сивилькаева<sup>36</sup>, она, между прочим, когда училась в ГИТИСе с ним, она считалась режиссером номер два. И интересным режиссером. А что делать? Представь, что Романыч свалил...

— Мне это просто представить.

— Вот тогда...

— Я это уже проходила, на Таганке. Вот они отпустили своего Петровича<sup>37</sup>. Он свалил. Я вижу, что из этого вышло. Я уже один театр так похоронила, мне не хочется с остальными прощаться. Я поэтому и спрашиваю.

— Тогда я попробую что-то поставить. Мне кажется, у меня получится.

— Не знаю, а может быть, не надо ждать до предела-то?

— Ну знаешь, я не думал. Вернее, я думал, но я сразу сказал сам себе: «Вить, не лезь!» Очень много примеров, когда люди очень много о себе думают. Лучше я буду классным актером, вот честно, чем слабым режиссером. Правильно? Ну, поставлю сейчас ни то ни сё, ну и что? Я не уверен, но я надеюсь, что у меня бы могло получиться в режиссуре. Тем более, ты знаешь, мы настолько вместе уже режиссировали спектакли, что в принципе у нас все поднаторели. Там же любой спектакль возьми. Это, это, это, это в спектакле... — придумано не Романычем. Это придумала Боча<sup>38</sup>, это Серый подкинул, это я подкинул... Но все-таки Романыч как-то... он сцементировал, конечно... *(Пауза.)* Ну не знаю...

*(Большая пауза.)*

<sup>35</sup> Фильм «Остапа Бендера — в народные депутаты» так и не был снят.

<sup>36</sup> Наталья Сивилькаева — однокурсница Валерия Беляковича. С 1987 по 2003 г. — актриса Театра на Юго-Западе.

<sup>37</sup> Руководитель Театра на Таганке Юрий Петрович Любимов с 1983 по 1988 год жил и работал за рубежом.

<sup>38</sup> Актриса Ирина Бочоришвили.

Потом мне бабки надо зарабатывать. Жизнь-то какая... Денег нужно все больше и больше с каждым днем. А в театре же их мало. Ноль полный. Наши ребята, которые снимаются, еще ничего. А которые нет: «Витек, как жить? Я не понимаю...» Мне в этом смысле проще. У меня есть предложения — у меня сейчас еще картин несколько. Я дал согласие там сниматься, дал согласие там сниматься. И сейчас, если до нового года я за день требовал тысячу рублей, я буду требовать три тысячи. Хотят, пусть снимают. Нет денег, не хрена снимать. А я вообще думаю, что в принципе, если говорить в этом смысле, то нужно стараться стоять дороже и дороже. Как американские актеры: чем лучше тот, тем он дороже стоит. И тогда для того, чтобы тебя поиметь на один день, должны платить.

— Но это опять-таки все в кино приходит. Ведь в театре же нельзя так зарядить.

— Правильно. Вот пойми. Вот возьми мою Гальку<sup>39</sup>. Она пришла к нему в тринадцать, что ли, лет. Из-за того, что она так влезла в это, она не получила никакого образования, никакой специальности. Только полы мыть. И вот ребята — никто сейчас в кино не вылезет. Я вылезу... у меня уже есть достаточный, так сказать... имидж. В фильмах меня знают, все время зовут. А вот им как жить? И куда им? Я предполагаю куда, вполне: к Марку Розовскому<sup>40</sup>, к Кургиняну<sup>41</sup>, к Паше Куликову<sup>42</sup>.

— Но это, извините, гораздо хуже... Это только вниз.

— Нет, ну извини. Я считаю, что наш театр — лучший из театров Москвы.

— Разумеется. На мой взгляд-то — да.

— Я даже это сказал без... как объективный такой факт. Я знаю, мафия билетная, у них есть точка отсчета — как доллар — у них в Москве есть точка отсчета — это билет в Большой театр. И вот сколько билетов в какой театр на какой спектакль дают, например, к нему<sup>43</sup>. Вот...

*(Конец кассеты.)*

<sup>39</sup> Галина Галкина, в то время — жена Виктора Авилова.

<sup>40</sup> Марк Розовский — руководитель Театра-студии у Никитских ворот.

<sup>41</sup> Сергей Кургинян — руководитель Театра-студии «На досках».

<sup>42</sup> Павел Куликов — руководитель Театра-студии в Марьиной роще, актер Театра на Юго-Западе с 1979 по 1982 и с 1989 по 1995 годы. Он действительно принял к себе нескольких актеров, ушедших или уволенных с Юго-Запада.

<sup>43</sup> Здесь запись обрывается, но можно дополнить её информацией, полученной от Андрея Ильина — участника «билетной мафии», существовавшей во времена СССР. У подпольных маклеров ценился далеко не любой спектакль. Многие академические театры не котировались вообще, в других ценились по одному-два спектакля. А сплошь (все спектакли репертуара) котировались всего четыре театра. Из них только один академический (Большой театр), остальными были Таганка, студия Спесивцева на Красной Пресне (до 1983 г.) и Камерный музыкальный театр Покровского. Начиная с 1981 года, к этой четверке добавился Юго-Запад — билеты котировались на все его спектакли без исключения. А юго-западный «Гамлет» через четыре года после «Гамлета» Высоцкого перенял его эстафету, став практически единоличным лидером на билетном рынке. Вровень с ним котировался только «Спартак» Большого театра, который шел 1–2 раза в год. Для сравнения: спектакль Ленкома «Юнона и Авось» котировался вдвое ниже.

\* \* \*



В.А. Ну что Шекспир... У него есть «Гамлет». И...

О.Ш. Это, я помню, Высоцкий объяснял про Шекспира, говорил: «Ну, он одну пьесу для денег писал — одну для души, его понять надо...» (Оба усмеваются.)

— Нет, он-то, если для денег и для души, то я не понимаю, зачем тогда режиссеру талантливому, гениальному ставить один спектакль, в таком случае, для души, а другой — для денег. Тогда ты поставь еще один для души. Он же в финансовом отношении...

— Это как раз речь шла в тот момент, когда они «Хроники» хотели ставить на Таганке. И они из них стригли. Как раз вот то, что для денег, — они выбрасывали, оставляли то, что для души. Сделали такую композицию. После чего им репертком, естественно, всё зарубил, сказал «фиг вам». И тогда они стали «Гамлета» ставить. Им сказали: «Хватит композициями заниматься, вы поставьте настоящую пьесу». Он сказал: «Ах так, вот мы поставим „Гамлета“».

— Странно, это же все равно все взаимосвязано. Ведь «Гамлет», поставленный для души, он и доходов приносит. На «Хроники»-то, наверное, меньше ходили?

— Не знаю.

— Во всяком случае, не больше, чем на «Гамлета». (Смех.)

Тут как раз, в театре-то, это немножко другое. Тут то, что сделано для души, то и финансы приносит. Как и, в принципе, и фильм. Я думаю, сейчас я поставлю «Калигулу», будет фильм — так он и финансы принесет...

— Если он на экран выйдет. А если он, как всегда, в какую-то черную дыру улетит?

— Не улетит. Я его иностранцам покажу.

— Но это иностранцы увидят, это не наша страна.

— Нет, если оттуда начать, в таком случае и тут чухнутся. Это вот совсем в недавние времена, это у нас могло (некий звук: «чпок») «уйти». Только потом они его у иностранцев купят. Только у нас же копии-то останутся. Я, во всяком случае, в договоре свою авторскую одну копию, на которую я имею право, оставляю. Она будет у меня. И, естественно, права на нее. Так что он никуда не денется. Тут эту систему сейчас расширить можно — в том смысле, что кто-то там захочет не пустить. Сейчас, во-первых, вообще снят запрет на какие-то фильмы. Сейчас они при всем желании не могут этого сделать. А потом, если он в России не пойдет, я бы его продал англичанам. Если это будет фильм такой, он и «Оскара» получит, и «Золотой лев»... Если не эти, то те — вот те сумеют воткнуть его куда надо. И мировая известность... если это, конечно, предположим, произведение искусства. Такой снять фильм. Я не говорю, там, о «Калигуле». Любой, в общем. Кто-то снял. Шум оттуда пойдет. «Елки-палки, не зря же американцы „Оскара“ дают». Сейчас же информация вся... «Как? — А вот так! — А нам? — У американцев купите». Хотя, конечно, я тонкостей не знаю всех машины этой, но мне кажется, что сейчас все в порядке в этом смысле. Кстати, сейчас американцы к нам едут снимать. Это же так дешево — за 1 миллион долларов здесь такое... Такие декорации! То, что дорогостоящее, здесь

поставить. Они, по-моему, уже тратят на постановку фильма до 60–65 млн. долларов. А здесь же — за 1 млн. долларов весь «Мосфильм» продается. С обслуживанием, со всем. Приезжай только работать. Ведь фильм с Авиловым просят... (Смех.)

— **Время у нас есть еще?**

— Чуть-чуть. К шести нужно в театр примерно.

— **Ну, чуть-чуть тогда хотя бы. Тогда я «Калигулу» не буду начинать. С «Гамлетом» мы разобрались, да, более-менее? А вот с «Мольером» как сейчас обстоят дела?**

— С «Мольером» тоже немножко... Но мне кажется, этот спектакль все-таки держится еще. Там произошли изменения. Но, в принципе, даже вчерашний спектакль...

— **Ну, про вчерашний я знаю. Мне вчера уже ночью позвонили мои знакомые, рыдали в трубку — какой гениальный спектакль. Это я слышала, опять-таки. Но мне кажется, тем не менее, что замены там произошли очень существенные. Они на спектакле отразились?**

— Отразились. Но все-таки, понимаешь, в конце концов, этот спектакль в финале так вот воздействует на зрителя, и в принципе он немножко от других спектаклей отличается. В нем есть я, есть Боча<sup>44</sup>, есть Лагранж<sup>45</sup>, который должен что-то сказать... Он — да, он все равно... мы можем его... (Усмехается.) Пока мы живы, он будет держаться.

— **Не знаю — не знаю. Я не скажу, что я сумасшедшая поклонница Мамонтова<sup>46</sup>, или еще что-то, но я считаю, что без него спектакль очень потерял. Должен был быть такой Бутон, а не Гриня<sup>47</sup>, который сам собой любит, это же невозможно видеть...**

— Там должен быть и не Мамонтов, и не Гришечкин. Ты бы видела, *как* Бутон показывал на репетициях Романыч... Хотя его<sup>48</sup> заслуга в том, что он сопереживал. И это он и должен — сопереживать. Но у него был другой грех — орал много. (Усмехается.) Ну а Гриня, это просто за гранью. Но, понимаешь, я тебе еще раз говорю: да, там что-то подпортилось. Но спектакль *не о нем*.

— Не о нем.

— **Вот! Вот главная фраза, как можно определить, наверное. Да, там... — Ну и что? Ну и проиграл он, как актер он проиграл.**



Мадлена — Ирина Бочоришвили



Мольер — Виктор Авилов,  
Бутон — Алексей Мамонтов



Бутон — Вячеслав Гришечкин

<sup>44</sup> Ирина Бочоришвили играла Мадлену Бежар.

<sup>45</sup> С 1980 года эту роль играл Виктор Галкин. Осенью 1989-го его сменил Иван Волков. С 1990 года эту роль играл Виктор Борисов.

<sup>46</sup> Алексей Мамонтов играл Бутона с 1980 до февраля 1990 года.

<sup>47</sup> Вячеслав Гришечкин — в то время исполнитель роли Бутона.

<sup>48</sup> Имеется в виду Алексей Мамонтов.



Но я не думаю, что спектакль в целом уж так проиграл. Да. **Он** проиграл как актер. В глазах тех зрителей, которые знают этот спектакль. Кто приходит и первый раз видит — они его вот таким воспринимают.

— Да, кто первый раз видит, тот вообще не имеет никаких претензий.

— И понимаешь, что интересно. Ведь, в принципе, спектакль на них оказывает, ну, грубо говоря, такое же воздействие, как на тебя, когда ты смотрела Мамонтова. **Уровень** воздействия от спектакля в целом — не падает... от этого. Он может быть вообще идиотом, этот Бутон. Но спектакль не о нем.

— Хорошо, не о нем. Но он любить должен Мольера, а Гриня на это не способен.

— Ну знаешь, — ох! — получается, тогда зритель видит — у Мольера вот такой Бутон. (*Обиженно.*) Он его не любит.

— Да, ну послал ему Бог... Это я уже вижу.

— Он его не любит. Ну и что? Понимаешь? А может, это даже на образ Мольера больше сыграет в их этом... им как-то жалче его становится, раз у Бутон меньше сопереживания... Можно вот так. Я так грубо, конечно, рассуждаю, но... Я думаю, вот этот спектакль как раз труднее этими персонажами испортить. Вот если у меня *пошел* монолог, если я его проговорил, если я в финале всё выдал... Особенно во втором акте уже идет это всё — отлучили там... Король может быть разным, и вот таким. Но он произносит, главное, текст: «Лишаю вас покровительства короля», — и тут главное уже: у зрителя идет оценка — что **Мольер** делает, что **с ним** происходит. Понимаешь, и, в конце концов, если ты помнишь, вот он заканчивается, «Мольер», все эти высветы финальные... Бум: свет зажигается в зале, а зал сидит — (*транс в голосе*) вообще... До-олгая пауза... Потом кто-то проснулся (*несколько осторожных хлопков*). Для меня вот эта пауза — это самое ценное, то, ради чего мы... ради вот этой паузы. И вот, сколько их не меняют, персонажей, а паузы эти — они так и остаются. Это главное.



Мольер

А вот другие спектакли, там — да. Там происходят изменения с залом. Опять если... я не говорю, просто — схема по какой... Вот был спектакль, ну я не знаю там, грубо говоря, «Женитьба», и после нее был взрыв аплодисментов, и нас вызывали четыре раза, ну а сейчас её на третий еле натягиваем. Так вот. Это показатель. Ну это ты понимаешь. А вот с «Мольером» этого не происходит. Вот, кстати, показатель. В финале. Нет, и «Мольеры» были более удачные, и менее удачные... Но... ты знаешь... Я, вообще, в этом «Мольере», вот как... особенно, эта вся раскрутка эмоциональная когда начинается, как... посыпались на меня — ну, второй акт... Как у меня идет там — «пошло» — «не пошло»... Всё будет зависеть от: пошло вот это — все разговоры с Бутоном, монолог этот... смерть как эта вся произойдет... Иногда получается — и на зрителей, естественно, действует, а иногда пыжишься — а (*издает звук: «пишик»*)... (*Виновато усмехнулся.*) Раскачка идет, вот... **Как** выйдет в финале к колонне Лагранж, **как** скажет «Семнадцатое февраля»; как Бутон: «Почему вы не идете к нему?» — «Не хочу»... Как вот эта часть пройдет — так и все это... Возвращение Муаррона... Вся вторая часть второго акта. (*Энергично.*) Как она

*прокатит*, как *пройдет*, как *пошла* если она — значит, пошла; (*вяло*) а вот не пошла — ну и зрители (*пара ленивых хлопков*)...

— Но это вы как хотите... Это ваш собственный взгляд. Но я никогда не видела, чтобы Мольер *начинался* уже так рано. Потому что с самого начала экспромта Мольера я такого сильного нигде никогда не видела. С самого начала. Не когда это уже начинает все затягивать и захватывать. Там до конца мы еще дожить должны. В других спектаклях очень долго все это раскачивается. Мы сходили тут с дочкой посмотреть во МХАТ на «Мольера»<sup>49</sup>. Я давно такой комедии не видела — думала меня просто выведут из зала — там я нервно хихикала от того, что там показывали наши великие артисты. Смоктуновский — это ж конец света...

— (*Настороженно.*) А Смоктуновский кого играет?

— «Кого» — Короля.

— Там, вроде, Табаков играет?

— А Табаков Бутона изображает. И когда эти двое... дерутся там на сцене — это вообще детский сад. Я не знаю, что еще. Ну впрочем, когда мне показали, как Любимов<sup>50</sup> умирает, по телевизору — это тоже, через несколько лет... Я смотрела в семьдесят шестом году, и мне это нравилось, это прекрасно. Но когда старый спектакль Эфроса решили освежить, и он начал перед всем этим, перед смертью, с Бутоном разговаривать... Это была полная порнография. Оказывается, мало иметь хорошую пьесу. Испортить можно все что угодно.

— Конечно. Испортить-то — все что угодно. Возьми самую высшую точку — «Гамлет». Что из него можно сделать?

— С «Гамлетом» я тоже... Я сходила в студию «Арлекин» посмотреть, или как там она называлась. Они играли в театре Станиславского. Я была уверена, что Пастернака я вынесу в любом исполнении. Но я думала, я не досижу до антракта. Это было ужасно.

— А в «Ленкоме» видела?

— Нет. В «Ленкоме» я не видела, но я не хочу Лозинского смотреть. У меня ухо не выдержит, для начала. Я привыкла уже к другому тексту. Я его не воспринимаю.

— Лозинского почитать хорошо. Просто взять, почитать, он такой плавный. Вот если женщина когда-нибудь сыграет Гамлета, то это будет именно Лозинский, потому что Пастернак — не для нее будет. Это такой будет... (*слабенько*) такой Гамлет... как я в Вене видел. (*Иронически растягивая слова.*) Без на-пря-га... Ну, встретился с призраком... Я, главное, по текстам-то все знаю. Я для себя-то все перевожу, я знаю, что они говорят. Вот он как раз этот монолог, на который я пытаюсь себя вытащить: «О небо! О земля! Кого в придачу? Быть может, ад? Стой, сердце! Сердце...» — (*Резкий вдох.*) — Всё у меня... (*«Зажимает» голос.*) А этот выходит: (*тихо, ровным тоном*) «О небо... (*прищелкнул языком*) О земля...» — Пауза! — (*Равнодушно.*) «Кого впридачу?..» — Подумал... — «Стой, сердце...» — Я говорю: что он играет?! (*О.Ш. смеется.*) Нет, я серьезно...

— Мне понравилось, здесь французы привозили. Там основной мыслью было показать, что Гамлет молод и поэтому у него чулки сползают. Кошмар...



Кадр из видеозаписи этого монолога.  
Съемки телекомпании NHK,  
Токио, 1990 г.

<sup>49</sup> Спектакль «Кабала святош» с Олегом Ефремовым в главной роли.

<sup>50</sup> Телевизионный спектакль «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (1973 г., режиссер Анатолий Эфрос, в главной роли Юрий Любимов).

— Я не могу въехать. Не могу я понять, как люди этого не понимают. Я вот сам придумал фразу... не помню, может быть, кто-то это уже сказал: Гамлета без боли играть нельзя... *(Долгая пауза, потом иронично.)* Ну вот ты знаешь? Так-то — легче... Не надо потеть...

— **А кому это интересно?**

— А это уже другой вопрос. А что? Вообще-то зритель ходит. Зал полный. Билеты проданы.

— **Зритель — он вообще чудной. Он очень часто, в общем, раб своих стереотипов. Мы привыкли все, нам с детства вбили, что гениальный Смоктуновский. Правильно? Я тоже так долго думала. Кажется, в прошлом году мне повтор по телевидению устроили «Гамлета» Смоктуновского. Фильм Козинцева. Я его сейчас посмотрела.**

— Вот он играет так, как сыграла бы женщина. Примерно. Вот так же, примерно, сыграла бы. Да. Вот она примерно так бы и сыграла. И голос примерно того же тембра. Тут уже нет разницы. Если вот так... То тут уже без разницы. Тогда можно и Демидовой...

А вот если... Я просто почему говорю: никогда женщина вот так *(на взрыве, жестко)* **вот не скажет. Вот не скажет!** Ну и... А если так не говоришь, значит, не играй Гамлета. Если не умеешь так говорить. Вот и все. *(Вяло.)* А если будешь говорить **так**, это не Гамлет. «О... небо...»

— **Ну что, пора?**

— В принципе полшестого. *(Заинтересованно.)* Давай еще чего-нибудь спрашивай, я чуть попозже пойду...

— **Я сразу договарюсь: все, что хотела, — я не спросила... Я в покое-то не оставляю. Для начала, мне еще очень много чего осталось. Хотелось бы узнать про «Калигулу». Я уже просто не начинаю.**

**Раз зал такой маленький и народу мало, то почему бы не попробовать, допустим, снять спектакли? Ну хотя бы на видеокамеру. Допустим, вовсе не для того, чтобы их там показывать, тиражировать.**

— Просто для истории?

— **Да, просто для истории.**

— Кто этим будет заниматься?

— **Кто — не знаю. Театр.**

— *(Со странным выражением.)* Театр...

— **Вы что, чтобы снять для истории, считаете...**

— Чтобы снять театр, нужно убрать зрителей... Я... Кстати, у тебя есть видак? Я... Хочешь, я тебе покажу, как я снял «Вальпургиеву ночь»? Тут еще в чем проблема? Понимаешь, с одной точки снять интересно невозможно. Поэтому некоторые сцены нужно... Я снял бы спектакль — без зрителей, — за один день бы снял. Ну, знаешь, например... идет сцена. Камера же не может все взять. ...И вдруг зажигается там свет, появляется этот. Мне нужно показать, вроде, «бум» этих реакций... либо ближе подойти и сказать: «Стоп, стоп, повернись еще раз». И крупно в морду въехать. А если с одной точки — это несерьезно. Но я тебе дам, если найдешь где посмотреть... Я снял с одной точки «Вальпургиеву ночь». И вот, где-то чувствую уже — долго, долго... *(Одобрительно.)* Но вот, кому ребятам даю посмотреть... С одной точки можно снять.

— **Все можно на самом деле. Просто... Какой потом будет результат. И вообще — зачем. Можно с одной точки — вот это как документ. А с разных точек — это уже произведение искусства. Разница. Просто всегда жалко, когда театр уходит, и от него ничего не остается. Вот что жалко.**

— А ты уже на нем, это...

— **Я не то. Я не то, что на нем сейчас крест поставила. Я про то, что «время уходит и надо торопиться жить»<sup>51</sup>.**

— Ты просто допускаешь, что через какое-то время...

<sup>51</sup> Цитата из спектакля «Калигула».

— Да, все мы стареем. Что-то меняется. Кто-то начинает иначе играть, не знаю, другие оценки. Все меняется.

— Конечно, надо бы снять.

— Я не говорю — всё подряд, да? То, что действительно дорого.

— По идее, у нас уже есть спектакли, снятые с репертуара. Тот же «Жаворонок». Я жалею, что он не снят (на видео). Просто Гальке для памяти<sup>52</sup>. Она бы детям показала. Жаль-жаль, что уже есть несколько спектаклей... Даже... я жалею, что не снят «Агент 00», ты его видела?

— Нет.

— (Смеется.) Ой! Ну, где Гриня играл эту Мадам. Одевался... Высокий каблук ему нашли, сорок второй размер или сорок третий. И его ноги засунули в колготки. Тебе не рассказывали про этот спектакль? Юбка, клипсы, губы... — Мадам эдакая. И эти помощники: Ванин, Трыков, Серый<sup>53</sup>. Там, где она этому Агенту 00 рассказывает о них... Пьеску-то, в принципе, знаешь? Нет? А... Там, короче... Ну, это не важно. Она этому агенту, Мамонтов который... Пьеса такая, она, в общем-то, с юмором написана. Там есть юмор, но, знаешь, такой... в данный момент это смешно. Хотя сама она по себе — это полное... ну, Генрих Боровик. Там мне нравилось, — я всё время выходил, смотрел: там этих дураков как бы на фото сняли — Серого одели в эту шапку... (А про Америку эта пьеса-то.) И это — три помощника Мадам, и она рассказывает: (строгим дикторским голосом) «Мой первый помощник — советолог. Проработал 20 лет секретным агентом в Советском Союзе. Под видом слесаря-сантехника он работал там, внедрился... потом научился пить, курить, ругаться, там, и все такое. Но потом пошла какая-то лажа... стал давать какую-то ненужную информацию. Какие-то голубые унитазы достал. Какой-то „кабанчик“. Пришлось отозвать». И вот на весь этот текст там Серый, значит, — он в такой шапке, с папиросой. Слайд просто. Здоровый слайд на задней стене. Шел закадровый текст, все смотрели на стену и ржали. Там в соответствии с текстом менялись слайды: то он сидит на унитазе, тут у него передатчик, он с папиросой... Такой — передает, значит, телеграфирует... Я бы сейчас с удовольствием посидел просто... Ясно, что этот спектакль — не произведение искусства. Но если к нему не относиться как... не ожидать, что ты сейчас увидишь — ах!.. — а просто сесть, расслабиться, просто над дурью посмеяться. Как на «Водевили» — народ же не идет туда за идеями. Или вот та же «Встреча с песней» новогодняя. Капустник. Ну и эта — если просто посмотреть... Такая дурь идет. Там много находок чисто режиссерских, актерских, таких смешных. Народ сидел и ржал, как на «Самозванце». Вот, кстати, хороший спектакль на своем уровне. И зал, я знаю, там сейчас гогочет. Вот он не испортился.

Уже побегу.

(Конец первой части.)



Сергей Белякович.

Слайд к спектаклю «Агент 00»

<sup>52</sup> На самом деле, «Жаворонок» был снят на видео 10 ноября 1989 года — самый последний спектакль. Галина Галкина играла в «Жаворонке» Жанну д'Арк.

<sup>53</sup> Мадам, она же глава Чрезвычайного Управления музыкальных аттракционов — Вячеслав Гришечкин. Первый заместитель — Алексей Ванин. Второй заместитель — Михаил Трыков. Специальный помощник — Сергей Белякович. Питер Штукенброк, он же Агент 00 — Алексей Мамонтов.