ВИТА НОВА

Памяти
Аллы Александровны Михайловой

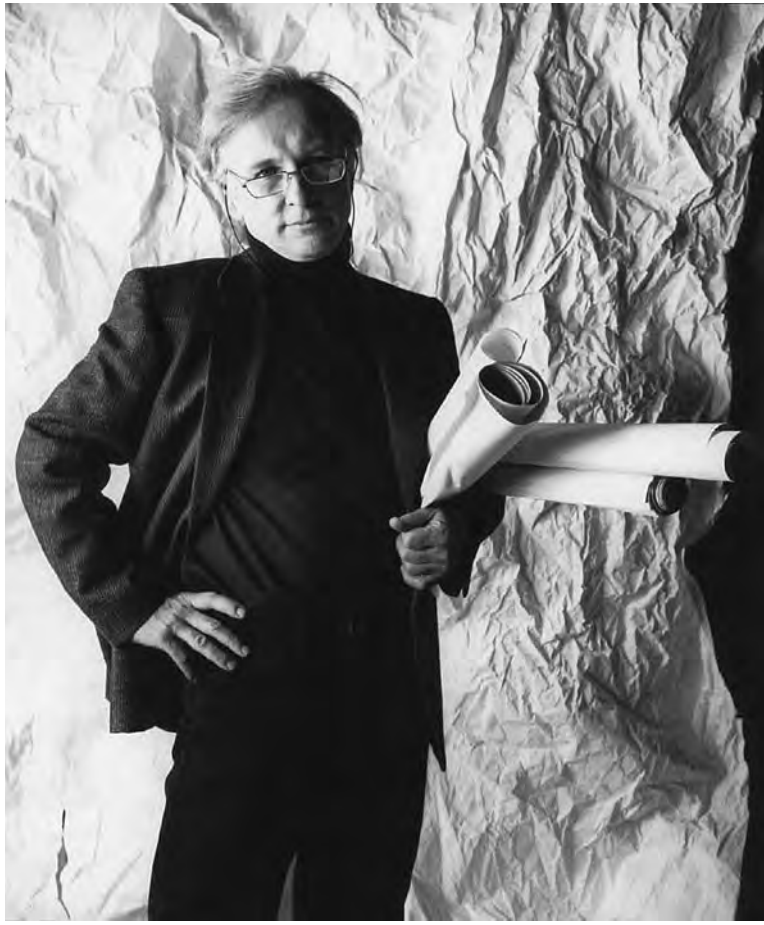
© Э. С. Кочергин, 2013
© Б. А. Заборов, иллюстрация на обложку, 2013
© ООО «Вита Нова», художественное оформление, 2013

ISBN 978-5-93898-469-1

Эдуард
КОЧЕРГИН

ЗАПИСКИ ПЛАНШЕТНОЙ КРЫСЫ

ВИТА НОВА
Санкт-Петербург
2013



Эдуард Кочергин. 1989

Записки Планшетной крысы

Осколки памяти

С. 5–6. Большой драматический театр (БДТ). 2007

С. 8. Эдуард Кочергин в декорации к спектаклю «Прошлым летом в Чулимске». 1974

С. 43. Большой драматический театр. 2011

ИСТОРИЯ ЗАБЫТОГО ВЕЛИЧАНИЯ

Планшетная крыса — шуточное внутритеатральное звание. Присваивалось оно опытным, талантливым или, как говорили в стародавние времена, хитрым работникам театрально-постановочных частей и декорационных мастерских. Возникла эта странная похвальба за кулисами императорских театров Санкт-Петербурга в конце девятнадцатого — начале двадцатого веков. Революция, Совдепия, разруха, к сожалению, похерили такую славную оригинальную шутку. Известно, что с конца двадцатых годов из опасения разных разностей, происходивших в стране, эту награду в бывших императорских театрах перестали присуждать, но название её осталось в памяти работных людей, став нарицательным определением отличного, всезнающего, опытного профессионала какого-либо театрального дела.

По рассказам малеготовских мастеров*, которых мне ещё посчастливилось застать, шутовское посвящение в сан Планшетной крысы происходило раз в год в день Святого Новгородского епископа Никиты — 13 февраля по новому стилю. Этот святой считался не то покровителем зубасто-хвостастой живности на земле, не то борцом

* *Малегот* — Ленинградский академический малый оперный театр; ныне — Михайловский театр.

с ней, во всяком случае, день памяти его являлся самым благотворным днём борьбы с крысами.

Посвящала в сан Планшетной крысы высокая комиссия, состоявшая из именитых, мудрых театральных профессионалов, обладавших с давних времён этим славным титулом. Обряд проводился в затемнённом, закрытом от посторонних живописном зале театральных мастерских, при многочисленных свечах, и иронически имитировал масонскую церемонию. Члены комиссии в треугольных колпаках с кисточками восседали у восточной стены зала за длинным столом, покрытым мышиного цвета сукном. От макетной через весь зал к центру стола вела такого же цвета дорожка. Посвящаемого выставляли на неё и по звону колокольца главного заседателя виновник начинал медленно приближаться к столу под звуки марша солдатиков из балета Чайковского «Щелкунчик». Музыку с помощью пластинки производил старый реликварий-граммофон из бутафорской мастерской племянника известного театрального художника Ламбина. Навстречу виновнику торжества из-за стола вставали сразу три заседателя в длинных серых монашеских балахонах. Центральный заседатель ордена Планшетной крысы произносил похвальную речь в честь избираемого. Левый заседатель держал в руках грамоту-свиток с текстом посвящения, рисованную Ламбиным и заверенную сургучной печатью, висевшей на чёрном шнуре. Правый заседатель протягивал будущей Планшетной крысе продолговатую шкатулку, обтянутую мышиного цвета бархатом. По окончании торжественной речи номинанту

вручались грамота-свиток и ритуальная шкатулка, внутри которой на белом муаре покоился засушенный крысиный хвост. В этот момент звуки марша поднимались до форте — и посвящаемый, кланяясь заседателям, клялся святым Никитой, обещая соблюдать священные законы и правила ордена Планшетной крысы.

Такое звание предназначалось самым умелым мастерам на театре: это мог быть театральный плотник, столяр, слесарь или токарь, бутафор, макетчик, швея, закройщик, художник-исполнитель. Иной раз могли наградить и актёра с особыми, редкими данными, вроде Евгения Лебедева, Олега Борисова. Любого, достигшего в ремесле предельных высот, открывшего «свою Америку» и открывавшего её другим, то есть имеющего право учить.

Возможно, что на театре это титульное величание возникло в среде машинистов сцены. Дело в том, что дирекция императорских театров в старые добрые времена рядовыми машинистами на свои сцены брала матёрых боцманов, отслуживших свой срок на парусных кораблях. А боцманов императорский флот набирал из крестьян, никогда не бывших в крепости, в основном выходцев из Олонецкой губернии, то есть с психологией свободных людей, кроме того, рукастых, чистоплотных, хозяйственных мужиков. Боцманами главных парусников становились поморы, люди особой формации, к тому же родившиеся и выросшие на Белом море.

Боцман на корабле, кроме командирства, ещё и палубный хозяин. У него все снасти, механизмы, паруса, всякая необходимая мелочёвка. Он должен быть

жмотом — просто так никому ничего не давать, а выдавать только по надобностям. На корабле он знает всё и умеет всё, как хороший ковёрный в цирке. А потому и учит — из профана готовит матроса. Боцман — основа порядка, чистоты, богатейности судна. Те же требования предъявляют и к машинисту сцены.

Да и работы на сценах по большей части схожи с корабельными. Это те же такелажные работы. В языке рабочих сцены есть множество слов и выражений, заимствованных с парусных кораблей: галерея, трюм, переходной мостик, «дай верх», «трави» и так далее. Кроме того, все мягкие декорации: завесы, кулисы, падуги — вяжут к штанкетам корабельными узлами. С одной стороны, эти узлы надёжны, с другой — их быстро можно развязать одной рукой. Сценическо-корабельный язык оставили нам на память флотские боцманы, которых когда-то на кораблях обзывали «корабельными» или «палубными крысами». Парусники ушли в историю, а обзовуху, перекочевавшую и застрявшую в театре, переделали в Планшетную крысу, и ею стали обзывать не только машинистов, но и других хитрых мастеров, ремесленников внутритеатральных дел.

МАШИНИСТЫ

Машинист — хозяин сцены, главный человек на планшете. Он знает все особенности театрально-монтировочных работ. Он обучает профессиональным

приёмам рабочих-монтировщиков. Организует сборку декораций для спектакля, их разборку, складирование. В случаях гастролей — упаковку и правильную погрузку в машины или вагоны для перевозок.

Опытный, талантливый машинист сцены — огромная ценность на театре. Он отвечает за всё имущество на сцене, за все декорации на складах, за сценическое оборудование, за одежду сцены, за занавес. Он, как дядька-боцман, обязан быть прижимистым, даже скуповатым — иначе нельзя. В его каптёрке находится всё необходимое: болты, петли, коуши, кольца, гвозди, троса, верёвки, запасы холста, бархата и всякого другого. У него обязательно имеется швейная машинка для пошива половиков, чехлов, для упаковки, всяческих мешков и так далее. Хороший машинист-боцман должен уметь сам заплетать верёвки, троса, должен владеть всеми видами вязки морских узлов, уметь идеально складывать, как паруса, задники, горизонты, падуги, кулисы и другие мягкие декорации.

Мне посчастливилось работать с замечательными представителями этой труднейшей театральной профессии, с настоящими, всезнающими планшетно-палубными крысами.

Одним из памятных профессионалов, которого мне довелось встретить ещё до перехода на службу в БДТ*, оказался опытный машинист этого театра,

* *БДТ* — Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького, с 1992 года — Российский государственный академический Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова.

Адиль Мунирович Велимеев

кстати, отслуживший пять лет боцманом на советском флоте и овладевший всеми видами боцманского дела, — Алексей Николаевич Быстров.

Из когорты Быстрова вышел Адиль Мунирович Велимеев, сменивший старика на сцене БДТ. С ним я работаю более сорока лет и считаю этого человека самым лучшим машинистом страны в настоящее время, и это не только моё мнение. Его коллеги из различных театров России, из-за бугра, где гастролировал БДТ, всегда вспоминают о нём восторженно, как о грандиозном профессионале планшетно-палубной культуры. Мунирыч, между прочим, приучил весь театр лакомиться конской колбасой, присылаемой ему с татарской Волги. Наряду с нашими народными артистами, Адиль Велимеев — марка БДТ.

Очень высокого уровня профессионал-машинист театра — бывшего при царях Императорским, а теперь Московского Академического Малого — Семён Аронович Азриэли, с которым я сделал пять спектаклей в разные времена. Этому замечательному «планшетному боцману», знатоку разнообразных тонкостей постановочных работ на сцене, художник может довериться — не подведёт. Поэтому с чистой совестью, я как старый цеховой дядька, величаю их обоих — Адиля Велимеева и Семёна Азриэли — высоким званием Планшетной крысы.

КРЕПОСТНЫЕ РОССИЙСКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

В старые времена на сценах императорских театров машинисты-боцманы командовали не рабочими или монтировщиками, как сейчас, а плотниками — так назывались приписанные к официальным театрам мужики из крестьян для работы на столичных сценах.

Каждому императорскому театру принадлежала одна из деревень так называемых государственных крестьян Санкт-Петербургской, Новгородской или Московской губерний. Из этих-то деревень и брали плотников. Театры выступали в роли коллективных помещиков. Крепостные театральные плотники изготавливали для спектаклей строенные части декораций: стенки, ставки, станки, лестницы. Они же ставили их на сцене, разбирали, меняли в антрактах, то есть проводили спектакль, как теперешние монтировщики. Поскольку сами всё строили, то старались и сохранить «товарный вид» своих поделок как можно дольше. Осень, зиму, то есть театральный сезон, работали в театре, а с весны — пахали, сеяли, косили траву, собирали урожай в своих деревнях, то есть крестьянствовали как положено. Их жёны шили одежду сцены, задники, завесы, половики, аппликировали — делали всяческую женскую работу для сцены.

СТАРИННАЯ СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДЕЛА

Дирекция императорских театров, пригласив художника-постановщика для оформления спектакля, выдавала ему на постановку деньги, необходимые для изготовления декораций. Художник сам набирал исполнителей и сам рассчитывался с ними за постройку декораций по окончании работ. Дирекция платила плотникам только за работу на сцене, то есть за монтировку декораций. В день премьеры художник в знак благодарности тем, кто на него работал, из отпущенных ему денег устраивал банкет. Память о такой традиции осталась на сцене до сегодняшнего дня. Теперешние монтировщики несправедливо требуют от художника денег на водку, хотя обстоятельства кардинально изменились. Художник в наше время получает гонорар за свою работу, и только. Он никого не нанимает, не выбирает, а работает с теми, кто имеется в театре.

Система, похожая на нашу старую, сохранилась в Северной Америке. Там на каждый спектакль нанимается ровно столько мастеров разных специальностей, сколько необходимо именно для данного оформления. Решает эти проблемы прежде всего технический директор, а затем — художник.

Интересно, что в Финляндии в некоторых провинциальных театрах до наших дней осталась царская система: плотник — рабочий сцены.

ПАТРИАРХИ СЦЕНИЧЕСКО-ДЕКОРАЦИОННЫХ ИСКУССТВ

Титулованный плотник

Во времена моей службы в Малом оперном театре — Малеготе — среди других старых мастеров я обнаружил сохранившегося с царских времён театрального плотника по фамилии Сильвестров. В мастерских театра он работал столяром. Про него говорили: «Сильвестров — самая древняя „крыса“ в театральном Питере». Ему уже за девяносто, а от верстака не оторвать. К театру этому — Михайловскому — приписан был с малолетства из «театральной деревни» и как преданный крепостной никуда не уходил, только в двадцатые годы конструктивистских декораций перешёл из плотников со сцены в мастерские и стал строить декорации. Он владел всеми секретами и тонкостями постановочно-сценического строительства, знал всё, что из чего и как сделать для сцены, чтобы быстро собрать и разобрать ту или иную декорацию, поделку или станок, как её упаковать на гастроли. К нему со всего нашего театрального города шли ходоки за советами. Посвящение в Планшетные крысы Сильвестров принял в начале двадцатых годов, а в шестидесятых считался патриархом этого ордена.

Театральные немцы

Дирекция императорских театров на руководящие должности подопечных сцен приглашала инженеров-немцев. В Мариинском и в Большом театрах работала знаменитая семья Вальцев. В Александринском театре я ещё застал в должности заведующего художественно-постановочной частью известного питерского немца Андрея Евгеньевича Гофмана. В 1941 году перед эвакуацией театра он и его люди надёжно спрятали декорации к спектаклю «Маскарад» Головина в потайных хранилищах театра. После войны, когда артист Юрьев захотел возобновить свою коронную роль Арбенина в «Маскараде», художественный руководитель театра Вивьен попросил Гофмана составить опись сохранившихся вещей головинского оформления. Тот исполнил. Декорации сохранились полностью. Затем от Вивьена он получил предписание декорации хранить вечно, а спектакль с репертуара снять окончательно и о возобновлении постановки даже не заикаться. Восстанавливать спектакль расстрелянного в 1940 году Мейерхольда, даже и не называя его имени, было опасно*. Совсем недавно вскрыли хранилище с теми самыми декорациями «Маскарада». Они оказались в идеальном состоянии. Честь и хвала добросовестному русскому немцу Андрею Евгеньевичу Гофману.

* После ареста В. Мейерхольда в 1939 году постановщиком на афише театра был вынужденно заявлен Ю. Юрьев, и так продолжалось вплоть до последнего представления в декорациях Головина 6 июля 1941 года.

В Малеготе посчастливилось мне познакомиться и работать ещё с одним немцем — Борисом Эмильевичем Нейгебауэром. Собственно, из-за него я и поступил служить туда после окончания института. Из-за него и целого «императорского» букета грандиозных мастеров, украшавших эти по тем временам самые лучшие театральные мастерские города. Поступив к нему в помощники, я признался, что уйду в художники-постановщики:

— Но пока не овладею премудростями изготовления декораций в ваших мастерских и лично у вас — работать театральным художником не имею права.

Старик не обиделся, наоборот, поблагодарил меня за откровенность и подтвердил высокий статус своих мастерских:

— У меня за верстаками мастера — все Планшетные крысы, а я вожак их стаи.

Эту странную и непонятную в то время похвальбу я впервые услышал от него. Позже он меня посвятил в смысл загадочной обзовухи.

Борис Эмильевич несколько десятилетий подряд почитался лучшим театральным инженером-конструктором Питера. Его карьера началась ещё в начале девятисотых годов с конструирования русских павильонов Всемирной выставки в Париже. Работал он вместе с Коровиным, Серовым, Билибиным, Лансере — художниками, оформлявшими множество спектаклей в театрах. По эскизам и макетам питерских художников Нейгебауэр готовил рабочие, конструктивные чертежи, делал расчёты театральных станков, лестниц «под живую

нагрузку», как говорят на театре. По его монтировочным описям и чертежам составлялись сметы декорационного оформления спектаклей.

Мастера-волшебники

Действительно, в мастерских Малегота под руководством Нейгебауэра работали потрясающие кудесники этого вида человеческой деятельности. Одним из них был старый бутафор, племянник уже упоминавшегося театрального художника Ламбина. Его мастерская на третьем этаже была Эрмитажем бутафорского искусства. На стенах, полках, на стеллажах, под потолком и даже на потолке висело, стояло, лежало множество интереснейших предметов из различных эпох и несхожих культур: разнообразные рыцарские доспехи, скульптуры, бюсты античных героев, богов и богинь, средневековые Девы Марии, монахи, святые, множество малых, больших, всяческого вида распятий, металлических кубков, светильников, люстр, музыкальных инструментов, огромная коллекция холодного и огнестрельного оружия. В мастерскую малеготовского бутафора можно было водить экскурсии.

На четвёртом этаже в макетной обитал ещё один уникальный тип — Иван Корнеевич Власов, как будто из русской литературы — этакий театральный Кулибин, о котором, к сожалению, знали только повязанные с театром люди. Кроме изготовления макетов для спектаклей по эскизам художников, он делал приспособы ко

всем театральным эффектам — фокусам-покусам. Спектакли-сказки, естественно, не обходились без его рук и головы. Им же были изобретены и созданы механические ножницы для декорационных работ, которыми на полу можно было резать сразу несколько слоёв толстого и прочного материала, вроде двунитки или башмачки.

О Константине Константиновиче, создателе театральных красок в те голодные некрасочные времена, великом химике, возглавлявшем театральную красилку, — речь отдельная.

Великий исполнитель

Самым знатным волшебником мастерских и гордостью всего Малого оперного театра значился старый художник-исполнитель — Владимир Николаевич Мешков. В театре он занимал должность главного художника, но сочинять декорации не любил, зато наслаждался исполнительской работой, делая её гениально.

Владимир Мешков вместе с коллегой Михаилом Зандиным, главным художником-исполнителем Мариинского (Кировского) театра, в своё время написали почти все живописные работы для Дягилевских сезонов в Париже. Он был профессором Академии художеств, преподавал там рисунок. Невысокого роста, всегда элегантно одетый — в твидовом пиджаке, хорошей шерсти брюках, в отлично накрахмаленной рубашке с высоким воротником, явно сшитой на заказ, в потрясающих красно-коричневых туфлях на огромной

каучуковой подошве. В таком шикарном наряде, не снимая даже своего дорогого галстука, он ловко орудовал дилижансом — самой большой кистью в мире — по огромному холсту, растянутому на полу. Набирал в «противне» полную кисть краски и нёс её, медленно вращая, до нужного места на холсте, не роняя ни одной капли. Для Владимира Николаевича маляры держали разведённые краски с проклеем только в глиняных горшках, другой посуды он не признавал. Уходя на выходные или праздники, маляры обязательно писали в них, чтобы краски не закисли и не потеряли цвет. Кисти Мешкова, всегда чистые, висели в специальных плоских шкафах, каждая на своём крюке. Всё для него делалось, как в древнейшие времена, по старинным технологиям.

Его коллега Михаил Зандин, или дядя Миша, как его звали в мастерских, приютил в своём «живописном зале» юного талантливого Валю Доррера, став ему учителем. В дальнейшем помог Дорреру выйти в дамки и превратиться из маляра в одного из интереснейших и знаменитых театральных художников страны — Валерия Ивановича Доррера.

Мешкова обязательно приглашали на принятия эскизов, макетов оформления новых спектаклей. Макет находился в подмакетнике у малеготовского мастера Ивана Корнеевича Власова, а эскизы на специальных пюпитрах-мольбертах выставлялись покартинно в ряд в «живописном зале». Я помню, как там выставили таким образом эскизы к опере по пьесе Афиногенова «Машенька», созданные известным в те времена, уважаемым

художником-постановщиком Семёном Соломоновичем Манделем. Владимир Николаевич, тщательно рассматривая эскизы знатного художника, прошёл от первого мольберта до последнего, подле которого стоял сам Мандель, и неожиданно, повернувшись к нему, спросил: «Семён Соломонович, как писать ваши декорации — как у вас или как надо?» И почтенный Семён Соломонович ответил ему поспешно: «Как надо, как надо, Владимир Николаевич!»

Воистину, великий Крыс!

Наш Гаврилыч

Маясь на театре более пятидесяти лет, я и на других сценах Ленинграда-Питера встречал потрясающих Планшетных крыс в различных сценических отраслях.

Начну, пожалуй, с Михаила Гавриловича Николаева. Более половины макетов для театров по моим рисункам и эскизам исполнял грандиозный художник-макетчик Михаил Гаврилович Николаев. Он в нашем городе является продолжателем традиций знаменитой школы питерского макета — таких гигантов этого трудного искусства, как Владимир Ястребцев, Иван Власов, Алексей Сологуб, Владимир Куварин. С ним, в отличие от других макетных профессионалов, мне удаётся в неодушевлённом макете передать настроение драматургии и собственное восприятие жития. Этот выходец с Волховского переулка волшебного Васильевского острова, суперпрофессионал, один из любимых человеков

Георгия Александровича Товстоногова, познавший все секреты макетного делания, стал «преподобным мастером» и гордостью всех наших питерских театров. Мой цех художников театра, а по-теперешнему — цех сценографов, уже давно посвятил нашего макетного дядю Мишу в почётные Планшетные крысы всех питерских театров.

Долгая тебе жизнь, Гаврилыч, на твоём театрально-макетном поприще, во имя нас, художников.

«Мышка — золотые руки»

Из любимых мною мастериц, много сделавших для театрально-постановочной культуры города, значилась замечательная аппликаторша, бутафорша, театрально-ремесленная ворожиха Александра Павловна Каренина — малюсенькая, но дюже шустрая тётенька, по цеховому прозванию — Мышка, или Золотая Мышка. Была богатейкой, хорошо и быстро зарабатывала благодаря таланту, уму, изобретательности и сноровке. Работу свою делала колоссально быстро, прямо с лёту. Кроила, шила, аппликировала, расписывала мягкую бутафорию. Её шитые, лёгкие и выразительные фрукты и овощи пользовались успехом в театрах. Прекрасно делала цветы, пальмы, букеты, кусты и прочее и прочее. В те времена платили по расценкам, рассчитанным на нормальных мастеров, а она делала всё быстрее в пять раз. Да к тому же сама расписывала, отсюда и заработок другой. Она была нашим банком. Многие

питерские художники театра по нужде занимали у неё деньги. Раз в год, в день своего рождения, приглашала всех нас, художников, с которыми работала, в дом-поместье под Сиверской, полакомиться.

Вышла замуж перед войной. Муж-лётчик ушёл на фронт и не вернулся. С тех пор она вдовствовала. Горница в сиверском доме была украшена портретами её «соколика», оформленными любящими руками. Овдовев, не имея никакой специальной образоваловки, кроме бабкиной выучки женским ремёслам, по случаю затесалась в театр простой швеёй. И пошло-поехало. Через пару лет освоила все приёмы изготовления так называемой «женской бутафории», а к началу пятидесятых годов превратилась в лучшую мастерицу театрального рукоделия Питера.

Для известного тюзовского спектакля «Радуга зимой» в декорациях Завена Аршакуни Александра Павловна сделала невозможное — объёмные живописно-декоративные цветы на часовых пружинах, выполненные абсолютно в стиле аршакуньевской живописи, которые начинали качаться от сотрясения воздуха проходящими мимо артистами.

В далекие шестидесятые годы, на заре моей профессиональной юности, Александра Павловна помогла мне справиться с огромной официальной работой. В голодные хрущевские годы для праздника искусств «Цвети, Отчизна», проходившего на стадионах в восьми городах, она изготовила по моим рисункам гигантский натюрморт — мечту советского человечества — «Изобилие», состоящий из фруктов и овощей России.

Все овощи и фрукты талантливо выкроила и сшила из разных тряпок, набила их поролоном и ловко расписала. Это гулливерское блюдо практически ничего не весило, а несли его на поднятых руках двадцать человек.

Для номера под названием «Реваншизм ФРГ» на том же празднике она по моим шаблонам скроила и сшила в форме идеального яйца чехлы для прицепов мотоциклеток. Когда группа «реваншистов» в нацистской форме проезжала под западной правительственной трибуной, из всех яиц, расписанных чёрными свастиками, под выстрелы хлопушек неожиданно выскакивали, прорывая «скорлупу», зверские «фаши» в немецких касках и орали «хальт!». Эта фигня поначалу пугала зрителей, но потом вызывала смех и аплодисменты.

Позже, в 1972 году Каренина вместе с замечательным художником-исполнителем Евгением Васильевым прекрасно сшила и аппликировала декорации пушкинского «Бориса Годунова» для юбилейных торжеств в селе Михайловском. Декорацию эту я придумал для полевых условий эксплуатации: на двенадцать семиметровых сосновых столбов, вкопанных в землю, пеньковыми верёвками натягивалось огромное полотнище, аппликированное кусками разнородной мешковины, по рисунку схожими с лемеховыми покрытиями русских теремов и церквей. А рваные мешковинные «лемеха» со вставками из лоскутов церковной парчи ассоциировались и с лохмотьями одежд русских шатунов-юродивых. Кроме аппликационных работ для «Бориса» Александра Павловна изготовила три

муляжа ворон и оклеила их натуральными перьями. Получилось настолько подлинно, что вскоре, после того как их закрепили на верхушках трех столбов, на остальные девять сели живые вороны, став участницами спектакля.

КАПИТАНЫ ТЕАТРАЛЬНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДЕЛА

Грех жаловаться, мне повезло создавать оформление спектаклей с последними из могикан постановочного искусства, такими гигантами, как заведующий постановочной частью Театра Комиссаржевской Иваном Герасимовичем Герасименко, — монументальным, по-крестьянски неторопливым повелителем театрального производства и материальной культуры театра. У него я научился медленно торопиться. Научился работать на имеющихся в театре мастеров-профессионалов. Когда я пришел служить главным художником в его театр, старик сказал мне:

— Ты присмотрись, наперво, кто в наших мастерских какую кашу варит. Столяры есть хорошие — сочиняй на них — не подведут. Толковый художник-исполнитель, Михаил Крылов, что надо, сделает. Бутафор, Аркадий Захарович, в войну — капитан «морского охотника» — решительный, классный мастер. Они — наша основа. Остальных, со стороны, к ним пристегнем.

Иван Герасимович Герасименко

Владимир Павлович Куварин

Первые мои декорации в Комиссаржевке связаны с ними. «Господин Пунтила и слуга его Матти» Бертольда Брехта, «Старик» Максима Горького, «Театральная комедия» («Лев Гурыч Синичкин») Дмитрия Ленского, рассчитанные на столярный цех, выполнены ими были прекрасно. Затем «Принц и нищий» по Марку Твену — крупногабаритная бутафория, замечательно исполненная морским капитаном. Герасименко, неожиданно и очень точно придумал, как быстро чеканить громадный оклад из мягкого дюралюминия для трилогии Алексея Толстого «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис», «Смерть царя Иоанна Грозного». Предложив куски оклада прокатить колёсами грузовой машины по потрескавшемуся асфальту прямо во дворе мастерских, а после подчеканить. В результате удалось выполнить задачу по макету в пять раз быстрее, чем делать всё вручную. Получился старый, поживший в веках огромный оклад, распятый на сосновых кругляках.

Про Герасима, так звали его в театре, рабочие сцены говорили: «У-у! Крысяра! Он все щели на сцене знает, так что против него и не гукнешь!»

Иван Герасименко — первый профессионал такого высокого уровня в моём театральном беге.

Второй — Владимир Павлович Куварин.

Куварин, штатный макетчик БДТ, с 1967 года по 1972-й изготовил по моим эскизам три прекрасных макета для Театра Комиссаржевской: «Старик», «Принц и нищий» и «Насмешливое моё счастье» по Малюгину. На этих работах мы с ним и повязались. После моего

перехода из Комиссаржевки в БДТ, с 1972 года, с Куварином, уже завпостом, я служил-работал по самый день его ухода из жизни.

В театр Володя Куварин заброшен был с четырнадцати лет, в нём прошёл огонь и воду, овладел всеми ремесленными специальностями. Начал с мальчишки-маляра в живописном цеху, ученика бутафора, столяра-краснодеревца. В конце концов прилепился к ультрамастеру макетных дел — Владимиру Ястребцеву, бывшему гвардейскому офицеру царской армии, спрятавшемуся от Совдепии в макетной мастерской театра. У него выучился всем премудростям этого «сказочного» ремесла. Из театра же в начале войны добровольцем пошёл на фронт и, отвоевав всю войну, вернулся в макетную.

Владимир Павлович работал в театре сутками. Приходил не позже девяти утра, уходил в десять-одиннадцать вечера. Днём, с четырёх до пяти, бегал домой, как сам говорил — к тёще на щи, обедать. Жил почти напротив театра — прямо через Фонтанку.

Заведующим постановочной частью ему пришлось сделаться по случаю. Бывший руководитель по этой части театра Анатолий Янокопулос, сильно амбициозный человек, проштрафился на гастролях за границей, и Владимиру Куварину пришлось бросить свою ремесленную работу и превратиться в начальника.

Переводя Куварина из макетчиков в завпосты, Товстоногов знал, что Володя выучен хорошо чертить, делать шаблоны, качественно строить театральную мебель, знает слесарное дело, хорошо точит из металла

и дерева — владеет всеми видами работ на театральном производстве.

Он, как многие самоучки, дошедшие сами до истин профессии, превратившись в начальника, не подвергал сомнению собственные деяния и «подвиги». Упрямым был донельзя, считал, что всегда прав, всё знает, так как опытный, давнишний в театре Крыс, да ещё войну прошёл. Спорить и ругаться мне с ним приходилось почти каждый спектакль. Но расходились мы в основном по идейным соображениям. Он — убеждённый коммунист и густопсовый соцреалист, я же ни пионером, ни комсомольцем никогда не был и не принимал его догмы. Он, естественно, мои идеи на дух не переносил. Эстетика моя ему никак не подходила, но так как мы оба работали на Товстоногова, нам приходилось договариваться, зачастую в ожесточённых боях и ругани.

Он дико обижался на то, что не может меня переругать. Упрекал, говоря, что ругаюсь я не по правилам, с какими-то обидными выкрутасами да на непонятном тарабарском языке — не то «Крестов», не то колоний.

Однажды я переругал его до того, что он меня, беспартийного, пригрозил вызвать на партбюро и там, «выбрив голову», вставить другие мозги. А всё за моё категорическое несогласие поменять решение одной из сцен в оформлении. Он накинулся на меня с репликой:

— Ты ещё не нюхал жизни, а уже возражаешь.

Мне пришлось попросить его позолотить своё упрямое козлиное нюхало, чтобы привлечь несогласных с ним — и так далее. Он, конечно, не знал, какую я жизнь нюхал и из какой России взялся.

Постепенно, где-то на двадцатом спектакле Владимир Павлович начал привыкать ко мне и менять свою философию ортодоксального коммуниста и прежние свои убеждения подвергать сомнению. Последние годы мы с ним работали в одной связке. В отличие от сегодняшних так называемых «технических директоров» БДТ, конструктивные рабочие чертежи всех спектаклей он делал сам, и делал замечательно. Инженеров приглашал только для расчёта станков под живую нагрузку. По техническим и технологическим вопросам я с ним никогда не ругался. Он их решал грамотно, интересно и даже талантливо. Разработанная система радиальных фур в спектакле «Тихий Дон» по Шолохову — пример его высокого мастерства. Рабочие сцены называли подвижные радиальные опоры двух больших фур на роликах плугами. Визуально и образно это действительно «театральные плуги», поднимающие и вспахивающие землю.

Владимир Павлович Куварин принадлежал к последним из могикан, порождённым самим театром, к истинным воителям сцены и при всяческих идейных круговоротах был полноправным членом сообщества старых планшетных крыс.

КЛАССИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СВЕТА

Контрсвет

Вячеслав Климовский — один из дедов-классиков театрально-осветительского дела в питерских театрах. Мне довелось работать с ним в Театре Комиссаржевской целых шесть лет и, признаюсь, многому научиться у него. Буквально после первого моего спектакля в Комиссаржевке — «Господин Пунтила и слуга его Матти» — он сказал:

— Знаешь, парень, ты рисуешь декорации для контрово́го света.

В двадцатые-тридцатые годы, во время конструктивистских декораций, я этим светом занимался». И он подробнейшим образом посвятил меня в секреты контрово́го.

Второй спектакль — «Принц и нищий» по Твену — и третий — «Влюбленный лев» Дилени, удачно поставленный учеником Товстоногова Юлием Дворкиным, — я уже сознательно работал на его контрово́й. А он с каждым моим спектаклем постепенно увеличивал количество прожекторов на софитах, светящих из глубины сцены в сторону зрителя. В те шестидесятые годы мы с Климовским, пожалуй, единственные в Питере стали возрождать этот забытый свет, который не любила дирекция: считала его бесполезным и высвечивающим только пыль. Что в действительности так, но с контрсветом на неглубокой сцене театра Комиссаржевской — всего девять с половиной метров — возни-

Евсей Маркович Кутиков

кало пространство, воздух, настроение. В спектакле «Влюблённый лев» три части разбитого немецкими бомбами дома в маленьком английском городке медленно вращались на трёх кругах в мареве контрово́го света. В этом «задумчивом» вращении скелетов жилья благодаря свету возникало печально-лирическое настроение. Климовский посмотрел опытным взглядом на мои причуды, и с тех пор я всю свою жизнь на театре работал на обратный свет, точнее сказать, сочинял декорации для него.

Мастер света оказался ещё и замечательным учителем — выучил второго питерского классика этого многотрудного дела — Евсея Кутикова.

Солнечный Евсей

Если говорить, кто для чего создан в этом мире, то Евсей Маркович Кутиков Всевышним был создан именно для театрально-осветительских дел. Кроме таланта от Бога, он был наделён колоссальной работоспособностью, любовью к делу, преданностью театру и бесконечным оптимизмом. В отличие от многих коллег, он понимал, что в театре ничего путного с наскоку не сотворишь, что только постепенная, внимательная, без капризов работа приносит результаты. Евсей, будучи начальником цеха крупнейшего в Питере драматического театра, никогда не чурался никаких ремесленных работ. Он был прекрасным электриком, чинил, восстанавливал, реставрировал старые осветительные при-

боры. Талантливо придумывал и делал своими руками световые эффекты в различных спектаклях. Считал, что в театре возможно сделать всё, поэтому делал невозможное. Пример тому — знаменитое «чёрное» солнце в спектакле «Тихий Дон» по Шолохову. По моим эскизам и макету на фоне вспаханной земли-неба, сшитой из кусков солдатских шинелей, висел латунный вогнутый диск, работавший в разных картинах то луной, то солнцем. У Шолохова в эпизоде возвращения Мелехова в родную станицу и смерти Аксиньи есть этот образ — чёрное солнце, возникающее на небе в воображении Мелехова. Написать — возможно, а сделать на театре — попробуйте. Евсей Кутиков попробовал. Получилось блистательно. На глазах ничего не подозревающего зрителя золотой диск солнца постепенно темнел, одновременно всё вокруг на сцене темнело до черноты. Оставалась только узенькая, с волосок, ослепительно яркая полоска вокруг абсолютно чёрного диска солнца. В полной темноте сцены и зрительного зала в воздухе повисал чёрный диск. Публика поначалу замирала от неожиданности увиденного, а через паузу осознания разряжалась бурными аплодисментами.

Евсей — абсолютный человек театра, преданный рыцарь БДТ. Он никогда не претендовал на авторство, не требовал дополнительной оплаты за свои изобретения, не требовал называть себя в афишах художником по свету и не замахивался на это звание. Оно, правда, узаконилось у нас в стране, но уже после его смерти. Хотя воистину он был художником театрального света. Понимал цвет и владел его категориями. Сейчас в среде именитых

светохудожников я не встречаю профессионалов, смекающих физические законы цвета так, как он.

Марковича, безгранично доброго человека, любил и уважал весь театр. Его учениками считают себя многие художники по свету в Питере и в Москве. Хотя, насколько я помню, учеников у него никогда не было.

На моей памяти Евсей Маркович всегда улыбался. При свойственном ему еврейском лиризме никогда не впадал в печаль, мрак. Только в самом конце его недожитой жизни я увидел Евсея плачущим. Произошло это в Тель-Авиве, во время гастролей БДТ. Поздним вечером после спектакля он постучался ко мне в номер, вошёл и почти сразу рухнул в слезах на кровать. Такое появление было полной неожиданностью. Что с ним произошло? Я ведь ничего не знал про его дела, про его жизнь, тем более личную. Художник в театре, наверно, в силу профессии, вообще находится несколько в стороне. Но в чём же дело? Что с ним? Поначалу я растерялся, дал выпить ему стакан воды. Потом сообразил и налил полстакана водки. Постепенно он стал успокаиваться и приходить в себя. И поведал мне своё горе. Почему мне? Я не был его другом, да и вообще в театре никогда ни с кем близко не сходился. С ним всегда хорошо работал, иногда ругался, но по делу. Уважал его за профессионализм и творческую жилку.

Оказалось, что Евсей Маркович был образцовым семьянином. Очень любил свою семью, обожал дочь. И когда зять увез её вместе с внуками в Израиль, он страшно переживал это событие и заработал первый инфаркт.

Будучи на гастролях в Тель-Авиве, Маркович увидел неустроенность, бедность семьи дочери и предложил продать хорошую дачу и квартиру в Питере, на эти деньги купить в Израиле большую квартиру или дом для воссоединения с дочерью и внуками. Зять категорически отказался объединяться.

Вскоре по возвращении в Питер с ним произошёл второй инфаркт, потом третий. Последнего он не выдержал — умер. Так трагично ушёл от нас любимый всем БДТ солнечный человек Евсей Маркович, профессионал огромного таланта. В осиротевшем осветительском цехе до сих пор висят фотопортреты Кутикова. Душа его осталась в стенах БДТ и иногда улыбается нам.

Лазурь меломана

С. 44. Художественно-производственные мастерские Ленинградского малого оперного театра (Малегота). 2013. *Фотография М. А. Захаренковой.*

С. 59. Живописный зал мастерских Малегота. 2013. *Фотография М. А. Захаренковой.*

В далёком 1959 году, будучи на практике в Художественно-производственных мастерских Ленинградского академического Малого оперного театра, или как его в ту пору обзывали любители Мельпомены — Малегота, я нежданно для себя обнаружил полный букет «древних», ещё дореволюционных мастеров, сныкавшихся там от бушующей снаружи советско-хрущёвской действительности. Гениально спрятанные во дворе этнографического музея и совершенно не заметные с площади Искусств, мастерские располагались в четырёхэтажном флигеле, пристроенном к музейным стенам в двадцатые-тридцатые годы. Часть деревьев огромного Михайловского сада аппендиксом заходила на территорию двора этнографического музея. В летние тёплые дни под ними, за сколоченным в мастерских дощатым столом, на таких же деревянных скамьях в обеденные перерывы отдыхали, играя в шашки и шахматы, мастера-антики, чудом сохранившиеся в живых после бесконечно трагических перипетий эсэсэрии — революций, голода, холода двадцатых годов, Отечественной войны, Блокады Ленинграда, сталинских чисток тридцатых-сороковых годов и других непотребных шалостей Совдепии. В этом оазисе, находившемся в самом центре города, царили провинциальное спокойствие и тишина.

Бóльшая часть антиков, родившихся ещё в девятнадцатом веке, сохраняла в себе дух старого Петербурга. Людишкам вроде меня, попавшим в их среду, странным казалось, как целый отряд «императорских театральных партизан», поместившийся бы в чекистский воронок, ещё существовал на белом свете и даже работал. Правда, всего-навсего делал декорации, но всё-таки...

Этот недосмотр «ведомства» помог мне познакомиться с древними «недобитыми театральными пердунами», как их обзывало выросшее в Советском Союзе поколение, и многому научиться. Одним из них был некто Константин Константинович Булатов. Про него надобно сказать, что он был последним, редчайшим, исключительнейшим представителем театрально-постановочного делания не только в Малеготе, Питере, но и во всём театральном мире нашего земного шарика.

Встречали ли вы в каком-нибудь театре какой-либо страны на службе в мастерских профессионального химика, да ещё выпускника Санкт-Петербургского университета? Да на фига он там нужен?! Ан нет, оказалось, что очень даже необходим. В те тощие десятилетия после Октябрьского переворота, да и после Великой Отечественной войны, красок для театрально-живописных работ в Стране Советов никто не производил. Валюта на их закупки «за речками», естественно, не выдавалась. Достать яркие голубые, синие, фиолетовые, глубокие красные, сложные зелёно-изумрудные и прочие краски практически было невозможно. И вот наш химик, застрявший в театре в голодные двадцатые годы из-за безработицы и собственных интересов — он был

страстным фанатом оперы, — восполнил пробел отечественной промышленности в своей крошечной лаборатории, выделенной ему при красилке. Из разных, никому, кроме него, не известных ингредиентов, стал изготавливать уникальные краски, за которыми охотились все художники-декораторы питерских, московских театров, да и всей сценической России. Такой драгоценный дефицит добыть в ту пору можно было только у него. А знаменитый булатовский голубец — цвет между бирюзой и лазурью, — прославил его среди художников всех жанров страны.

Официально, в мастерских, он числился и получал зарплату заведующего красильной мастерской, неофициально по театральному городу слыл единственным, незаменимым волшебником красок. Старинный заведующий постановочной частью театра, чудом оставшийся в живых от царских времён антик — Павлов, приходивший в мастерские с золотым набалдашником, — тростью, подаренной ему самим императором Николаем II за отличную работу, — приглашал его на приемы эскизов и макетов авторов-художников. Булатов по их эскизам изготавливал колерá, облегчая работу своему другу — великому художнику-исполнителю, профессору института имени Репина Владимиру Николаевичу Мешкову.

В конце пятидесятых годов он в своей малюсенькой лаборатории изготавливает специальную эмульсию, благодаря которой начинает создавать на основе простынного полотна рир-экраны для обратных — рисованных, фотографических, киношных и прочих — проекций задолго до производства немецких образцов.

Короче, наши российские театры получают возможность в оформлении спектаклей использовать очень выразительную, экономичную технологию. К середине шестидесятых годов все питерские и московские театры обзаводятся булатовскими калькированными экранами или калькированными горизонтами. Бóльшая часть из них попервости производилась в живописных залах Малого оперного театра, так как рецепт эмульсии какое-то время держался в секрете. Этим ноу-хау того времени кормились работники и начальники Малегота, во главе с Булатовым.

Дядя Костя, как местные мастеровые именовали своего химика, привлёк моё внимание прежде всего своим необычайным видом, выделявшим его среди остальных обыкновенных кудесников флигеля.

Представьте себе крупную, яблокообразную седую голову, стриженную под ёжика и поставленную на короткую шею. Макушка его головы венчалась чёрным колпачком академика. Толстого стекла очки, сидящие на бородавчатой картошке носа. Покатые, женоподобные плечи, украшавшие тяжеловатый бочонок торса с возрастным животиком, поставленный на коротенькие ножки. Облачением ему служили неснимаемый, цвета жжёной кости, халат со следами химических упражнений владельца, надетый на простиранную толстовку и чёрные брюки с дореволюционными подтяжками на пуговицах. Весь этот наряд завершался снизу грубосшитыми из крепкой чёрной кожи тапками-шаркухами, похожими на старые галоши, и толстыми шерстяными зимой и летом, носками. При снятии крупных

очков на его голом лице обнаруживались сильно близорукие, серого отлива, добрые глаза малышки.

Целиком фигура его напоминала мне гастролировавшего в ту пору в нашем ленинградском цирке знаменитого коврового Хасана Мусина, только у того нос был деланным, а у дяди Кости натуральным.

По образу жизни этот нечаянный волшебник был типичным старым холостяком, со всеми особенностями этой человеческой формации. Правда, старожилы мастерских рассказывали легенду, будто где-то в начале двадцатых годов он влюбился и чуть было не женился на замечательно красивой русоволосой и голубоглазой тётеньке — бывшей смолянке. Но в неё же влюбился родной брат дяди Кости, высокий стройный студент, тоже химик, ставший уже в Совдепии знаменитым академиком. Влюбился — и увёл из-под носа у карлообразного Константина Константиновича его великую любовь. С тех пор и началось его холостевание. С братом своим он порвал на всю жизнь всяческие сношения и никогда не поминал его ни в каких разговорах.

Дядя Костя из всех малеготовских стариков был самым образованным и неожиданным типом и, когда я пришёл в мастерские театра, мы с ним подружились. Он стал моим просветителем. Для одной из первых моих работ как художника-постановщика — «Океан» по пьесе Штейна во львовском Театре Прикарпатского военного округа (был такой театр в те времена) — он согласился, по моей просьбе, собственноручно выполнить изобретённый им калькированный горизонт. Будучи человеком преклонного возраста (тогда ему уже было

за семьдесят пять лет), полетел со мной в город Львов. Там в живописном зале мастерских театра работал не разгибаясь, как папа Карло, полный рабочий день, пропитывая на полу привезённым из Малегота дилижансом — огромной декорационной кистью — простынное полотно, с мечтой заработать денежку на увеличение своей замечательной коллекции оперных пластинок. Орудуя тяжёлым дилижансом, он мычал ту или иную оперную мелодию. В начале работ мычал трагические куски серьёзных опер мирового репертуара: «Аида», «Борис Годунов», «Дон Карлос», затем трагические отрывки сменялись драматическими, драматические к концу изготовления кальки переходили в более лёгкие, вальсовые, танцевальные мелодии и даже цитаты из комических опер, вроде «Тайного брака» Доменико Чимарозы. И наконец, завершалась работа каким-либо гимном победы. Дядя Костя побеждал, освобождаясь от тяжести дилижанса «яко от цепей кандальных». Победив работу, он из своего любимого, неизменного чемоданчика холостяка доставал спиртовку, малую турку, в неё засыпал специальной серебряной ложечкой домашнего помола кофе и, залив его холодной водой, колдовал над спиртовкой до полной готовности. Затем извлекал из чемодана ритуальную кружку для кофе и фляжечку с коньяком, обтянутую чёрной кожей. В серебряную рюмаху с двуглавым орлом наливал коньяка и, заметно отхлебнув, запивал чёрным-пречёрным турецко-булатовским кофе. В эти моменты ему не нужны были ни деньги, ни успех, ни семья... Он был счастлив.

Уже потом, на обратном пути, в самолёте, старик, как малый пацан, радовался заработанным деньгам, которых ему должно хватить на приобретение нескольких антикварных итальянских пластинок с записями арий из опер Верди, исполняемых великими контртенорами, в народе называемых кастратами.

Во Львове мы жили с ним в старой приличной гостинице с хорошим холлом, украшенным полукруглым диваном и довольно обширным круглым столом. За ним-то мы и вечеряли. Наш распорядок дня не совпадал. Он уходил из гостиницы в мастерские театра рано и в шесть часов вечера возвращался домой. Меня увозили в девять-десять утра и возвращали тоже в девять-десять, но только вечером. И каждый вечер на столе холла стоял знатный ужин, приготовленный дядей Костей, и подарок — разного вида и рисунка композиции, ловко вырезанные из белой бумаги ножницами. Узнав, что в моём казённом, детприёмовском детстве не было никаких игрушек, он специально ежевечерне одаривал меня всякий раз новыми диковинными сценами, домами, дворцами, замками... Одним днём, вернувшись в гостиницу, я обнаружил на столе бой русских солдат времён славного генерала Петра Александровича Румянцева с турками при Кагуле. Другим днём на столешнице красовался бумажный Ноев ковчег с поднимающимся на него по дощатым сходням всевозможным зверьём: слонами, бегемотами, жирафами, крокодилами, медведями и прочей живностью.

Константин Константинович искусству вырезания из бумаги предавался с каким-то сладострастием, даже

с чувственностью. Он, как волшебник, таинственно ворожил, создавая бумажные миры, получая от собственных творений огромное наслаждение. Он в эти вырезки вкладывал свои мечты, реализовывал сновидения, борьбу с собственной ущербностью — физическим уродством, одиночеством, с комплексом неполноценности. Эти вырезки — его воля к жизни, бегство от пошлости.

Любовь ко всякому искусству, а в особенности к музыке, опере поднимала его над повседневностью, придавала ему жизненные силы. Одним словом, он в среде человеков был истинным типом и талантом в различных проявлениях.

Дядя Костя потрясающе быстро и вкусно готовил. Благодаря ему нам хватало одного часа, чтобы сварганить еду и пообедать, не покидая живописную залу театра. Он умел всё и имел при себе все необходимые приспособы. Малый чайник на два стакана кипятка, турку, две кастрюли — одна в другой с крышкой-сковородкой. Его хозяйство вместе с полотенцем находилось в том же кожаном дореволюционном чемоданчике. Там же проживала и спиртовка на случай отсутствия другого нагревательного прибора под рукой. К боковым стенкам кухонного вместилища пристёгивались ложки, вилки, ножи. Его малые ручонки шуровали по кухонным делам с такой быстротой и ловкостью, что ни одна стряпуха из всех стряпух России и Европы не смогла бы поспеть за ним.

Вернувшись в Питер, я стал бывать у Константина Константиновича на улице Некрасова в замечательном

логове меломана и пользоваться его отменной библиотекой. Я попал в гостиную добротной старинной квартиры, принадлежащей во время оно семье Булатовых, приспособленной для нехитрого, оригинального жития явного холостяка. Жилище волшебного химика представляло собой довольно обширную зальную комнату с циркульными окнами, лепным потолком, окантованным двухъярусным карнизом, старинным, наборного паркета полом и роскошным камином, на мраморной полке которого стояли бюсты великих оперных певцов, в том числе Шаляпина и Собинова. Справа от двери боковую громадную стенку занимал специально построенный в давнишние времена высоченный дубовый стеллаж-кассетник, в котором располагалась главная гордость хозяина — громадная коллекция оперных пластинок. Среди них на выделенной полке стояло несколько патефонов и проигрывателей разных времён, а над ними возвышался когда-то позолоченный, много поживший граммофон. Противоположную пластиночному «колумбарию» стену заполнял такого же размера книжный стеллаж, где кроме книг по музыке красовались дореволюционные издания по литературе, поэзии, изобразительному искусству знаменитых петербургских издателей Маркса, Суворина, Вольфа и других, под ними на нижней полке выстроилось почти полное собрание горьковской академии, советских двадцатых-тридцатых годов. У него я впервые прочитал Георгия Иванова, Мандельштама, Сологуба, Волошина, «Полутороглазого стрельца» Бенедикта Лившица и многое другое. Центр зала занимал дубовый раздвижной стол.

С потолка к нему спускалась двенадцатирожковая бронзовая люстра. Справа от входа к стене приставлен был почтенного возраста рундук с четырьмя солидными бронзовыми ручками для его переноски и двумя литыми замками. Он напоминал ложе знатного ренессансного монаха. Внутрь его вместилища спокойно укладывалась постель вместе с матрацем. В первый мой приход это неожиданное в домашнем интерьере изделие показалось мне сработанным с прицелом на последний путь владельца. В правом от двери углу находился такой же поживший платяной шкаф с зеркалом на внутренней стороне двери. Но не мебель привлекла моё внимание. На подоконниках, на полке камина между бюстами, на столе, на шкафу, на полу выставлены были великолепно вырезанные ножницами из бумаги композиции мизансцен из его любимых опер. Они напоминали львовские бумажные инсталляции, но за счёт отличного ватмана смотрелись солиднее. Вырезаны были настолько искусно и ловко, что производили впечатление музейных экспонатов, по нечаянности попавших в жилой интерьер. Я, закончивший художественное училище и институт, не мог бы без подготовительных рисунков сделать что-либо подобное, а он строчил по бумаге ножницами сходу, с потрясающей быстротой, прямо гений какой-то, Богом данный.

На моё любопытство, где и у кого он научился искусству вырезания из бумаги таких замечательных фигур, дядя Костя ответил, что в его детстве по желанию родителей два раза в неделю к ним на квартиру приходил маленький смешной старичок-немец, специальный

учитель ручных ремёсел. В семье его обзывали Щелкунчиком. Этого Щелкунчика он очень любил. Вон, смотрите — немецкие ножницы — подарок моего учителя, Гельмута Карловича — они всегда со мной. Он-то и обучал нас, детишек, изготовлению для себя всяческих игрушек из бумаги. Показывал способы складывания её, прорезания, научил приёмам тиражирования солдатиков и многому другому. Ему, Косте, нравилось превращать плоский лист в осмысленное пространство. Однажды способный ученик Щелкунчика на Новый год вырезал из бумаги объёмную ёлку и украсил её бумажными игрушками. Ёлка имела огромный успех в семье, у друзей и соседей по дому. С тех пор он не бросал это занятие. Оно успокаивало нервы. До революции, кстати, печаталось множество пособий по вырезанию разнообразных фигур из картона и бумаги и такое занятие в те времена считалось уважительным делом.

Пришло время, и я ушёл со службы из славных мастерских Малегота, ушёл в художники-постановщики. Ушёл со многими знаниями ремесленных секретов старинных петербургских планшетных крыс. Эти секреты кормят меня до сих пор. Ушёл с памятью о великих мастерах театрального дела.

В начале семидесятых годов, работая главным художником в Театре Комиссаржевской, вдруг с прискорбием узнал, что знаменитый театральный химик, мой дядя Костя, под Новый год покинул наш мир. Перед уходом украсил свою чудную залу белой бумажной ёлкой с бумажными игрушками и окружил её мизансценами, состоящими из популярных оперных героев мирового

репертуара. А также повелел похоронить себя в своём монашеском дубовом рундуке.

А булатовский сухой голубец, банку которого я притырил в те далёкие пятидесятые года в мастерских театра, пользую и теперь, но только в редких необходимых случаях. Ни наша, ни зарубежная красочная промышленность ничего подобного не изготовила до сих пор. Благодаря этой нечаянной краже уже многие года вспоминаю старого питерского холостяка-волшебника дядю Костю.

Светлая тебе память, Константин Константинович!

Топор венса

Цеховая быль

Андрею Черных, Вячеславу Сафьянникову, Владимиру Тюхтяеву –
петербургским театральным столярам посвящается

С. 60. Иван Григорьевич Щербаков.

С. 71. Столярная мастерская Большого драматического театра.
Н. К. Шпеньков и В. С. Горячев. 2000. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

Познакомился я с моим невзрачным героем в середине шестидесятых годов прошлого века, когда художничал для Театра имени Веры Фёдоровны Комиссаржевской, делал первый спектакль нового руководителя театра Рубена Агамирзяна «Господин Пунтила и слуга его Матти» по Бертольду Брехту. Самое интересное для этой истории — то, что действие пьесы происходит в стране Суоми, в усадьбе богатого финна.

При сдаче рисунков, чертежей и шаблонов в мастерские театра я посетовал, что столярам придётся делать мебель «по-хуторски» — без привычных для нас царг*, вставлять и крепить ножки столов, скамей и табуретов из неокорённого кругляка прямо в столешницы и сиденья.

Старый и опытный заведующий постановочной частью театра Иван Герасимович Герасименко устранил сомнения:

— Вашу чухонскую мебель сделает настоящий чухарь-вепс.

И, подведя меня к худенькому, небольшого роста человечку с опущенным в пол виноватым лицом, представил его:

---

* *Ца́рга* — рама, в которой закреплены ножки стола или стула.

— Вот вам наш древнефинский Иван, расскажите ему, что вы хотите.

Рассмотрев его, я заметил — столяр был беспалым. На правой руке у него отсутствовало два, а на левой — один палец.

— Интересно, как он справляется со своей ремесленной работой? — спросил я завпоста. Тот пошутил:

— Оставшихся пальцев ему как раз хватает, а лишние он обрубил.

Ознакомившись с моими чертежами и рисунками, человечек слабым голосом деликатно атаковал меня единственным вопросом:

— Делать как у вас или как надо?

Я с испугу повторил ему дважды:

— Как надо, как надо... дядя Иван.

Иван Григорьевич Щербаков был местным инородцем-вепсом. На окраине нашей питерской области в лесах жили остатки этого древнего финно-угорского племени. В отличие от обыкновенных финнов их окрестили в православие, и они получили русские имена и фамилии. Родился Щербаков в своей Вепсландии как раз в 1917 году. Жители чухарских деревень долго не знали, а затем долго не могли понять, что же произошло в октябре 1917-го в начальственном городе большой страны. А когда узнали, стали думать, зачем им это нужно, и вообще, что же это такое — революция. До сих пор думают.

Дед его, старый плотник-вепс, вместо серебряной ложки на зубок, как у нас, у русских, в день рождения внука, надев красную праздничную рубаху с красными

шёлковыми ластовицами, принёс в избу маленький топорик, выкованный им в деревенской кузне по законам предков, и, завернув в кусок домотканого холста, положил под матрас в головах Ивановой долблёной люльки. По наследству, по родовому уговору, малый Иван обязан был стать плотником. Он им и стал.

Более неразговорчивого человека в питерской округе не найти, разве что среди глухонемых. Оживлялся лишь при разговорах о лесе, деревне и плотницком ремесле.

— Экий ты у нас, Иван, бурливый сегодня, — говаривала ему жена, если он произносил более пяти слов подряд. — Не иначе перебрал чего-нибудь горячительного... — И смотрела недоверчивым глазом.

Добиться от него каких-либо сведений было невозможно. Только однажды похвастался мастер своим дедом перед подельниками по ремеслу, и то после рюмки на своём шестидесятилетии:

— В мои мелкие годы в конце лета знакомый медведь из ближайшего леса повадился в наш огород лакомиться. Дед мой долго смотрел на него из окна избы и думал, когда же тот перестанет нахальничать. На второй год в это же время незваный гость забуянил. Дедке пришлось снять двустволку со стены и застрелить бурого прямо с крыльца. Шкуру поначалу распял на воротах, высушил её, обработал и постелил на пол под моею лавкою. А потом из липы вырезал дарёным топором убитого и отдал мне, мальку, мою первую игрушку. Породнил меня с медведем. Эта дедова память до сих пор стоит на шкафу в моей питерской квартире на Куйбышевой улице.

Интересно, что отзывался он только на Ивана или дядю Ивана, а на Ваню или дядю Ваню не реагировал. К театральному делу Иван приспособился после войны. Фабрично-заводская «тянитолкашка» ему не по душе, а в театре всякий спектакль всё другое, да и штучная работа более устраивала мастера, чем тиражная. Попав сюда случайно, так и остался на всю жизнь у деревянного верстака в мастерских театра.

Отдав в руки вепса свои рисунки, я не особо беспокоился. Но недели через три, увидев хуторскую мебель в репетиционном зале, был поражён. Берёзовый кругляк, специально подобранный, спиленный у развилок с приливом-пяткой, доски столов, скамей и табуретных сидений, отёсанные топором, — всё это соединено друг с другом без гвоздей — живой товар, овеществлённая природа, созданная не для спектакля, а для души. Мне, «господину Матти» и Агамирзяну сильно повезло с вепсом. Но когда я притопал в мастерские его благодарить, он стоял, опустив свою виноватую голову, и молчал.

Перейдя служить в штат Театра им. В. Ф. Комиссаржевской художником, я прирос к нашему питерскому чухарю, потомственному столярному плотнику Ивану Щербакову — прирос насовсем. Множество прекрасных вещей сделал он в оформленных мною спектаклях, но самое потрясающее произведение столяра Ивана — трон для трилогии Алексея Константиновича Толстого «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис Годунов» и «Смерть царя Иоанна Грозного». Декорация из мягкого дюралюминия, отчеканенная и обработанная под оклад иконы, требовала ручного изготовления всего

остального — мебели, реквизита и, главное, трона. Прослышав о знаменитом родовом топорике, я попросил дядю Ивана сработать русский трон вепсовым топориком. Кроме шаблонов знатного ритуального сооружения оставил ему несколько фотографий и репродукций. Что выйдет из такой рискованной идеи, я не знал, только чувствовал: может получиться что-то неожиданное и интересное. Какое-то время я не заглядывал во двор доходного дома по улице Белинского, где находились мастерские, боясь сглазить дело, пока не вызвали меня на смотрины.

В столярке собрались все умельцы мастерских: художники-исполнители, бутафоры, слесари и столяры. Трон был поднят на верстак. Открыв входную дверь, я увидел его и понял нутром — получилось. Издали показалось, что он вырезан из кости. Это странное, неожиданное ощущение не исчезло и при подходе к нему. Чистый массив берёзы, тёсанный топориком, и вблизи производил впечатление натуральной кости. Я даже неосознанно потрогал царгу сиденья: «Вот здорово! Во, вепс даёт!» Старый замечательный бутафор Аркадий Захарович, бывший морской капитан, глядя, как я глажу поверхность трона, сказал во всеуслышание:

— Надобно было русским царям заказывать такие штуки не в персиях и италиях, а у своих вепсов — не хуже бы вышло.

Из мастерских на сцену переехало это берёзовое чудо под названием «трон вепса», произведённое руками Ивана Григорьевича. Позже трилогия заработала Государственную премию, и какая-то доля в успехе

постановки по праву принадлежала питерскому столяру.

Перейдя из Театра Комиссаржевской служить в БДТ к Товстоногову, я вскоре переманил на Фонтанку Щербакова. У Ивана Григорьевича с войны болели ноги. Работать в сырой мастерской на первом этаже без подвала в нашем городе опасно. Бэдэтэшная столярка, расположенная на втором этаже рабочего флигеля, продлила жизнь мастеру. В товстоноговском театре Иван своим волшебным топориком сделал множество редкостных вещей, в том числе мебель для пьесы «Молодая хозяйка Нискавуори» Х. Вуолийоки в постановке Жака Витикка. Жак, увидев работы вепса, заявил, что все изготовленные его руками предметы должны находиться в музее.

Со временем общаться с моим Иваном Григорьевичем становилось всё тяжелее и тяжелее. Он почти совсем перестал разговаривать. Сидел в курилке с окурышем «Севера» в зубах, поглаживая обмороженные на фронте ноги, и молчал.

Только на сорокалетие Победы явился в мастерские в хорошем костюме, украшенном целым иконостасом наград, с трофейным аккордеоном в руках, и в живописном зале — по-местному «на масляном лугу» («Как на масляном лугу мы наклюкались в дугу...») — устроил концерт для своих сослуживцев. Никто никогда не предполагал, что он, беспалый, играет на аккордеоне.

В другой раз старик пришёл в театр «ряженым» и объявил, что его любимая дочь вышла замуж за настоящего вепса и он вскоре надеется иметь внучка, которому передаст родовой топор и завещает чухарскую

лучковую пилу. Мастерские в честь такого события устроили в зале «живописное веселье» и позволили дяде Ивану изрядно выпить.

Внука не случилось. Дочь родила внучку, умершую вскоре от болезней. По второму разу опять не вышло — выкидыш. Через год дочь стала безмужней, и надежды старика растаяли.

Он бросил театр, ушёл на пенсию и начал сохнуть. Поначалу отказался от врачей, затем от еды и стал готовиться к уходу в лес. Жена жалилась:

— В размерах уменьшается, лекарей гонит, грозится в лес на Вепсову возвышенность уйти. Топорик велел на родину отправить, чтобы тот искал там себе другого владельца.

Последние слова мастера были: «Ухожу в лес, лесовик зовёт».

И ушёл.

На квартире за зеркальным добротным дубовым шкафом времён генералиссимуса уже несколько лет стоял сделанный Иваном и разобранный сосновый гроб. По старинному уговору с другого конца города рано утром на Петроградскую в дом умершего пришёл его односельчанин и фронтовой дружок — старый одноногий плотник вепс Егорий с киянкой и молотком в послевоенной авоське. Пока почившего мастера на столе при свечах омывали и одевали, другой мастер без единого гвоздя и без единого слова на полу комнаты собрал Иванову домовину. Когда тело хозяина уложили в сработанный им самим последний дом, старые вепсовские девушки в чёрных одеждах оплакали и отпели его на своём

древнем наречии. А одноногий чухарский земляк похвалил покойника:

— Молодец, Иван, без единого сучка товар на домовину поставил! — И позавидовал: — Повезло тебе, Григорыч, мой гроб собрать будет некому — все вепсы нашей округи ушли в лес.

Иванов топорик и дедову игрушку после сороковин Егорий забрал и отвёз в их родную опустевшую деревню: к топорику, возможно, родится какой-нибудь вепс. А липового мишку в лесу у старой заброшенной берлоги отпустил на свободу.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ
Медиум

Бегемотушка

С. 72. Ленинградский драматический театр
им. В. Ф. Комиссаржевской.

С. 87. Макет декорации к спектаклю «Насмешливое моё счастье».

Об одном вздохнёшь, а всех жалко...

Гаврилиха, уборщица мастерских
Театра им. В. Ф. Комиссаржевской

— К нашему Бегемотушке, царство ему небесное, мудрость блатярского мира «жадность фраера сгубила» враз подходит. А кончился он с испугу прямо в суде на глазах людишек, пришедших слушать дело. По первости никто не понял, что с ним случилось. Судья по второму разу спрашивает Клавдия Ипполитовича, то есть Бегемотушку, о каких-то бокалах венецианского стекла, а его уже нет — он с полу на всех с того света жмурится. И как-то всё в быстроте произошло. Поначалу, сидя на арестантском стуле, затрясся вдруг весь, тихонько захрапел, затем скукожился и медленно так стёк с него на пол. Уже лёжа, ещё храпанул в последний раз — и конец, трынь-брынь, нет его, только один ручеёк журчит из-под него по плиточкам...

Так докладывал в столярке сотоварищам делегированный театральными мастерскими в Петроградский районный суд фронтовик-орденоносец, токарь по дереву Егорий Гаврилов. Послали его на судилище как представителя театрального месткома от мастерских, а судили там нашего художника-исполнителя Клавдия Ипполитовича, по местному обозванию Бегемотушку, за спекуляцию антиквариатом в особо крупных размерах.

Происходило всё такое в начале знаменитых шестидесятых годов прошлого века, в эпоху построения

кукурузного коммунизма и бурного строительства хрущёвок в нашем славном городе. Тогда из высокопотолочных коммуналок многие семьи переселялись в малогабаритные, но зато отдельные квартиры — мечту тогдашнего питерского человечества.

Старинная громоздкая мебель: шкафы, буфеты, горки, гостиные и столовые гарнитуры из дуба, ореха, красного дерева и карельской берёзы, не помещавшиеся в новых квартирах, сдавались в комиссионные магазины за копейки или выносились на помойку. Более дешёвого антиквариата не было нигде в мире, никогда и ни в какое время. Посуда, люстры, светильники, зеркала, картины, предметы быта и одежды также продавались за смешные деньги. Мало кто знал настоящую цену всем этим вещам.

В двадцатые-тридцатые годы гэпэушники, энкавэдэшники, партработники получали квартиры репрессированных горожан со всей обстановкой бывших хозяев. В блокаду целые дома города вымирали от голода, и всё, что в них оставалось, превращалось в собственность дворников, участковых, управдомов и их челяди. Они сами, и в особенности их наследники, не разбирались в тонкостях материальной культуры — для них старьё было старьём, не более того. Но в городе имелись люди, понимавшие ценность антиквариата, смекавшие, что почём. Многие из них сделали на этой временной неожиданности состояния и буквально за малые гро́ши собрали целые музеи. К ним и прилепился наш герой Клавдий Ипполитович — Бегемотушка. Случилось всё такое как бы случайно, а может быть, и нет.

Несколько раньше печальных событий меня, художника-постановщика из небольшого областного театра, пригласили главным художником в известный городской Театр драмы. Вступив в должность, я, естественно, решил познакомиться с моими будущими мастерами-исполнителями и притопал во двор углового дома на улице Белинского и Литейного проспекта, где во дворовом флигеле обитали художественно-производственные мастерские Ленинградского драматического театра. Я уже знал, что в них работали замечательные театральные мастера: столяры, слесаря, один из лучших бутафоров города — Аркадий Захарович, бывший в войну капитаном «морского охотника», и хороший, но с тараканами, как мне его аттестовали, художник-исполнитель Клавдий Ипполитович, он же Клякса-Бегемотушка по местной неожиданной обзывалке.

Ознакомившись со всеми столярными и слесарными мастерами первого этажа, я поднялся на второй и, пройдя через знаменитую бутафорскую мастерскую, оказался в живописном зале. Метрах в двадцати в противоположном от входа конце за длиннющим столом-верстаком обнаружил грушеобразную женщину непонятного возраста, без шеи, обрюзгшую, с висящими щеками, напоминавшую карикатуру французского художника Домье на короля Луи Филиппа.

Подойдя к этой тётеньке поближе, я вежливо спросил её:

— Скажите, пожалуйста, где здесь находится художник Клавдий Ипполитович?

— Как где? Это я и есть Клавдий Ипполитович, — произнесла фигура бабским обидчивым голосом, совершенно не соответствующим своему имени и отчеству. — А что вам необходимо от меня, молодой человек?

От такой неожиданности я оторопел и поначалу не сразу смог объяснить, что пришёл специально — знакомиться с ним. Но после, узнав, кто я такой и откуда взялся, он вдруг с некоторым кокетством обратился ко мне:

— Фу, какой вы молодой, однако... Я представлял вас посолиднее.

— Виноват, к сожалению, солидным не вышел, но, надеюсь, со временем забурею, — ответил я.

Спускаясь в столярку, подумал, что Клавдий обличием своим более соответствует кликухам, чем имперскому имени и древнегреческому отчеству. Покидая мастерские, пожаловался столярам на себя, что их Клавдия Ипполитовича поначалу принял за бабу.

— Нет, оно у нас не баба, у них дочь есть.

— Ну и что, у тётенек тоже дочери бывают.

— Но у них и жена есть, её оно Мамуткой зовут, а дочурку Тютелькой. Тютелька удалась на полголовы ниже папани, эдакая грушка сорта «дюшес» на ножках, — разъяснил мне с неким прищуром особенности Бегемотовой семьи главный столяр Василий Степанович.

— А за что вы его до среднего рода опускаете?

— Вы ж видите, у них нет мужского обличия. На их жирном подбородке отродясь ни одного волоска не водилось. Оно и бабам-то не бабой кажется, а просто каким-то гемофодием, прости Господи, — ответил мне старый Степаныч. — И баба не баба, и мужик не мужик.

И то ни сё, и черт-те что. Им и поперечить не смей: что не по ним, тотчас в истерику впадают, так визжат весь день — как хряки резаные, обиду какую-то вытряхивают на всех, даже у нас в столярке слышно. Лучше к ним не подходить в эти моменты. Да, на «он»-то оно не тянут — оно и есть оно, не более того. Оно к нам не спускаются, им с их горной возвышенности в нашей подклети делать нечего, оно других кровей. Мы для них — букаши деревенского разлива. А оно — фигура, парящая в тумане облачном, поднявшая себя над мешком жизни. Их нутро звука пилы не выдерживает, колыхаться начинает. Мы для них — стружка сосновая, не более того. Про них и слова какие-то смешные изо рта выпадают...

— А что говорить? Клякса растёкшаяся, задница без царги, мешок с глазами, император херов, индюк надутый, бегемот африканский — всё к ним подходит! — распалившись, выдохнул обиды на местного художника столярный токарь-орденоносец Егор Гаврилов.

— Он там наверху, когда в раж войдёт, начинает пол над нами топтать, представляя, что нас топчет, — добавил театральный плотник Иван, вепс, между прочим.

Беда прямо какая-то!

Что же они не поделили, да что им делить-то? Драматургия на подмостках мастерских — коса с камнем сошлась. Но мне ведь в этой беде работать придётся со всеми.

— Вы пустяки наши близко к сердцу не принимайте. У Клавдия Ипполитовича — гордыня великая, а так он неплохой, и специалист по вашей части хороший, — успокоил меня на прощание Василий Степанович.

В те небогатые годы люди в мастерских организовали складчину — готовили и обедали у себя в отгороженной от столярного зала клети. Продукты заготавливали загодя. Картошку, капусту, морковь, лук, чеснок, огурцы привозили в начале осени с дач и деревень. Капусту квасили в начале ноября. В выходные дни сентября выезжали на театральном автобусе в леса области за грибами.

Всю снедь держали в толково оборудованном холодном подполье прямо под лестничной клеткой. Готовила обеды жена токарного столяра — Гаврилиха, в официальном звании — уборщица, большая искусница по засолке грибов, капусты, огурцов и прочих наших вкусностей.

Обед состоял из хорошего куска тушёного мяса, варёной или жареной картошки с квашеной капустой, на столе всегда стояли глиняные миски с солёными огурцами и грибами. Порции подавались гулливерские, и всё это за тогдашний полтинник. Свежее мясо поставлялось из углового гастронома, что на Литейном проспекте, самими мясниками, дружками наших столяров. За это последние точили мясникам ножи и угощали первоклассным самогоном под квашеную капусту.

Клавдий-Бегемотушка единственный из всех работников мастерских не участвовал в артельных обедах.

— Оне у нас не обедают, им у нас кислой капустой пахнет. Да с неё наши столярные утробы нечеловеческие звуки производят, что дурно для них. Оне наверху у себя сладенький мамуткин гостинец с чайком переваривают. Жадный ендивидуальный тип, одним

словом... — комментировал токарь отсутствие художника в цеховой складчине.

— Ну и что с того, что он сладенькое любит, — защищала его Гаврилиха. — У Клавдия Ипполитовича, наверное, желудок порченый для нашей простой пищи. А жадный — так это с блокады, голодал долго. Зато посмотрите, с каким удовольствием он буквы для рекламы выписывает. У него в этот момент даже язычок изо рта торчит и слюнка капает.

Действительно, что-то в моём исполнителе было странноватое и неуживчивое. Своей растекшейся фигурой, замороженным, бледным лицом, бабьим голоском и повадками походил он на скопца, евнуха или гермафродитов Маминдю и Папиндю, обитавших на Пряжке в пятидесятые годы.

Но не с лица же воду пьют, важно, чтобы ремеслом владел да цвет чувствовал. Поначалу, конечно, мне от него сильно доставалось, так как характера он оказался безобразного, соответствующего всем анекдотам про женскую логику. Что не по нём — впадал в истерику и весь день брюзжал, вытряхивая из себя обиду. Перед новой работой выламывался, капризничал, обижался непонятно на что. Пугал меня и себя, что у него ничего не получится, что исполнить, как я хочу, невозможно, да и не надо. «Делайте сами, коли уверены», — и так далее. Попытки мои найти мирный, рабочий способ общения с ним не увенчались успехом. В конце концов пришлось мне вспомнить нехорошее, казённое сталинское детство и выпороть Клавдия Ипполитовича по всем правилам многоэтажного русского языка. Как

ни странно, эту музыку он понял сразу и, оглазив меня, с удивлением и испугом подчинился, признав во мне главного художника театра. Позже, через некоторое время, осторожно спросил, где я такому русскому языку обучился, уж больно он гипнотический.

Художником Бегемотушка оказался профессиональным, цвет чувствовал абсолютно, рисунком владел, работал честно, и я стал относиться к нему с уважением.

До заработков был больно охоч. Основные свои деньги делал на рекламе, шрифт знал совершенно и действительно писал его с удовольствием, наклонив голову и высунув язык. Брал много заказов со стороны. Я не возражал — хорошо, когда человек умеет зарабатывать. Он же оправдывался:

— У меня в доме на полках две крупные пташи с открытыми ртами — Мамутка и Тютелька сидят, пропитание требуют. А здесь за каждую букву деньга идёт по расценкам. Всё законно, только сноровку имей. Вот смотрите — ап! — и буква готова, двадцать копеек, а к ней ещё одна — оп! — уже сорок. Снизу столяры завидуют, что зарабатываю много и быстро, — пускай попробуют. Я с двумя работами справляюсь — и художник-исполнитель, и всю рекламу для театра делаю. За рекламу платят больше, чем за живопись. Но если честно сказать, работёнка мне эта жутко надоела, чего бы другого найти — поживее да подоходнее.

Одной из первых моих работ в театре стал спектакль «Насмешливое моё счастье» по пьесе Малюгина. Это талантливое произведение, созданное по переписке Антона Павловича Чехова с разными людьми, решили

по антуражу сделать максимально достоверным, то есть всю мебель, все реквизиты, часть костюмов персонажей купить у населения нашего старого города. У меня уже имелся удачный опыт такого рода в совместной работе с режиссёром Камой Гинкасом над спектаклем «Последние» по Максиму Горькому в Театре драмы и комедии. Сорежиссёром по «Насмешливому» Агамирзян-постановщик пригласил также Гинкаса, и мы с ним решили продолжить эту плодотворную идею.

По городскому радио объявили, что Театр драмы имени Комиссаржевской к спектаклю «Насмешливое моё счастье» покупает у населения мебель, реквизит, костюмы конца XIX — начала XX веков. И буквально на другой день началось столпотворение. Администраторы не успевали записывать адреса и телефоны жаждущих продать театру всё что угодно, намного более того, что мы просили.

С утра в каждый назначенный вторник — выходной театра — вестибюль «Комиссаржевки» был забит огромным количеством питерских старушек с кошёлками, старыми чемоданами, баулами, заполненными всякой всячиной: подсвечниками, чернильными приборами, портсигарами, карманными часами на цепочках и без, рамками с фотографиями и просто рамками, старинными фотоальбомами с позолоченными монограммами, остатками фарфоровых сервизов, разного рода статуэтками, зонтиками, стеками, пенсне, моноклями, всевозможными веерами, фраками, сюртуками, шляпами, цилиндрами, шитыми бисером и стеклярусом платьями и так далее и тому подобное.

Короче, для меня выходной превращался в дикий кошмар. К спектаклю требовалось приобрести всего-то несколько вещей, но старушки настаивали, чтобы я забрал у них всё и грозились ещё притащить картины, книги, лайковые перчатки, митенки, шляпки, дореволюционные игральные карты и прочее, прочее. Кроме покупки реквизита необходимо было разъезжать по адресам и отбирать нужную мебель. Одновременно с закупками надобно было следить за изготовлением декораций, красить материалы для костюмов и примерять костюмы на актёров.

Я явно не справлялся и поэтому обратился к Клавдию Ипполитовичу за помощью. Он видел мои эскизы, макет, получил копии всех рисунков мебели и реквизита. К моему удивлению Бегемотушка без колебаний согласился взять на себя этот нелёгкий труд по приобретению всех необходимых для спектакля вещей.

Администраторы театра передали ему целую гору адресов питерских старушек. Работать по этой части он начал очень толково. Нашёл в питерских домах необходимую мебель, купил абсолютно чеховскую коллекцию зонтиков, тростей, пенсне, очков и так далее.

Для более плодотворной работы Бегемотушка создал целую систему. Аккуратнейшим образом разграфил множество листов большой амбарной тетради, где подробно расписал: имя, отчество, фамилию продавца, адрес его, телефон, что тот продаёт, какого времени вещь, из какого материала, в каком состоянии, претензия на цену. Ну прямо все анкетные данные. Я даже почувствовал что-то неладное в этом слишком

деловом подходе, не свойственном большинству художников. Но потом забыл; он меня спас от ненавистной для меня такого рода кутерьмы. Я ему в ту пору был благодарен.

Спектакль мы выпустили с успехом, всё получилось отлично, декорация вызвала большой интерес. Все остались довольны работой, в том числе и Клавдий. Я забыл об изготовленном им «гроссбухе» с адресами старушек. Театр в них более не нуждался. Но оказалось, что наш Бегемотушка продолжал ими пользоваться и тайком шелушил несчастных именем театра, скупая у них по дешёвке уникальные музейные вещи за собственную деньгу. Свою комнату в огромной коммуналке на Большой Зелениной улице, что на Петроградской стороне, превратил в хранилище антиквариата.

Заполнив комнату до тесноты скупленным товаром, стал торговать вещицы богатеньким собирателям, причём жестко торгуясь с ними, не уступая назначенной цены. И из профессионального художника перековался в антикварного «жучка», как в ту пору обзывали таких деятелей. Через некое время подвиги нашего Бегемотушки, не считавшегося с законами криминальной среды, его неуступчивость и нежелание делиться с «авторитетами» не понравились крутым воротилам антикварного рынка, и они сдали его милиции. К ним присоединились соседи по коммуналке, наблюдавшие незаконную деятельность художника и враждовавшие с ним много лет.

Милиция, явившаяся на квартиру Клавдия Ипполитовича, обнаружила в его комнате целый склад

дорогущих антикварных вещей музейного уровня. Подпольного миллионера взяли под белы рученьки, отвели в легавку и, посадив в предвариловку, стали шить дело о спекуляции в особо крупных размерах. В ту советскую пору существовал закон о спекуляции, в народе называемый «законом о подпольных миллионерах», по которому могли приговорить и к «вышке». Бегемотушка, как известно, не дожил до приговора — умер на пути к нему, умер с испугу.

— Покойного не судят, а кто старое помянет, тому глаз вон, — сказал бригадир столяров Василий Степанович после доклада Егория Гаврилова.

Поминали Клавдия Ипполитовича всеми мастерскими в столярке, стоя за верстаком, новой пшеничной водочкой, только что появившейся в магазинах города. Бутафор Аркадий Захарович, морской офицер в отставке, после третьей рюмки вспомнил, что имя и отчество усопшего — Клавдий Ипполитович — с латино-греческого языков означает «хромой конь», а «гиппопотам», то есть бегемот, с греческого — «водяной конь» — вот так-то... После этого сообщения все надолго замолчали и призадумались. В тишине вдруг прорвалась уборщица — Гаврилиха:

— Домовину-то для Бегемотушки не купить. Он у нас несоответственный был. Свою, мужики, постройте, мерка-то на него у вас в глазах торчит. А я в Николе Морском в память о нём свечку поставлю да вражду вашу былую отмолю.

Островитянин

С. 88. Михаил Гаврилович Николаев.

С. 97. Макет декорации к спектаклю «Мольер». 1973.

Сам я с Петроградской стороны, где разные там подшиваловы, плуталовы, гулярные и бармалеевы улицы. Вообще-то если смотреть на карту, то это тоже остров. Но нас почему-то зовут «стороной», а «островом» в Питере именуют Васильевский. Есть, правда, в городе ещё и другие, но Васильевский из них — главный.

На нём в течение двух столетий всякие «немецкие англичане» мешались с русскими делателями наук и ремёсел. Предки моего друга по материнской линии — немцы, осевшие на протестантском острове Петербурга среди своих кирх и кладбищ. По отцовскому же кругу цыганская кровь смешалась с русско-волжской, и среди островных линий и переулков возник новый островитянин — Михаил Николаев, родился в блокаду в Волховском переулке, доме № 6, рядом с Тучковым мостом, соединяющим остров с нашей Петроградской стороной.

Выжил он в то крутое время благодаря своей замечательно подвижной матушке Екатерине Васильевне, носившейся во время бомбёжек между малыми детьми (прикрывать их собою от осколков) и фабрикой «Промпуговица», бывшей через двор от дома, где она работала. Муж-отец, рабочий питерского завода, лежал в дистрофии на топчане, и поскольку мёрз от холода, то был

обложен утюгами, камнями и кирпичами, подогреваемыми на буржуйке.

Однажды, когда мать задержалась, отоваривая детские карточки соевыми конфетами, он окончательно «застыл», и две пары детских глаз — Миша и его сестра Оля — лишились своего русско-цыганского бати. Поднять детей в голодные сороковые помогли рыбаки, испокон веку жившие и сушившие свои сети по соседним дворам. На 3-й линии, у Большой Невки, находилось их кооперативное правление. А рыба была Едой.

Обучаться он стал в Тучковом переулке, а закончил школу-десятилетку на Съездовской линии.

Отчего Миша поступил на актёрский, да ещё к Зяме*, в ТЮЗ, трудно понять, — может быть, от своего кровосочетания? Цыганско-русские немцы должны были что-то выкинуть — вот и выкинули. Сделали поначалу из Миши актёра.

И снова была маята. После лицедейства в Туле и Тбилиси он заболел туберкулёзом, а возвратясь на родину, в Питер, завязал с этим нервно-пыльным ремеслом навсегда. Какое-то время пришлось кормиться всякой ручной работой, пока тот же ТЮЗ не приспособил его к макетному делу. Тюзовский художник-постановщик Гдаль Ильич Берман, шустрая и добрейшая личность по прозвищу За Гдалью — Гдаль (не мог никому отказать, поэтому работал на всех городских сценах, площадках, эстрадах, в цирках и т. д.), уговорил его попробовать заняться ремеслом театрального макетчика. Вскоре Зиновий

* *Зяма* — Зиновий Яковлевич Корогодский, в то время главный режиссёр Ленинградского ТЮЗа.

Корогодский, актёрский учитель Михаила, взял его в штат — и не ошибся, из бывшего артиста со временем возник уникальный мастер-волшебник, лучший из лучших мастеров этого редкостного театрального делания.

Я познакомился с ним в 1973 году. Ныне знаменитый, а в ту пору молодой режиссёр Лев Додин предложил мне сделать декорацию к спектаклю «Свои люди — сочтёмся», по-моему, его первой значительной работе. Там, в ТЮЗе, мне, избалованному к этому времени знаменитыми макетчиками города Борисами Борисовичами, Иванами Корнеевичами, Алексеями Васильевичами, Владимирами Павловичами, представили молодого тощего бородача с карими цыганскими глазами и велели ему показать передо мною свои способности в макетном деле. Этот длинный достал из кармана тряпочку, развернул её, и на моей ладони оказалось маленькое ружьецо. Затем он, бородатый, сказал, как бы извиняясь, что сделал это просто так, без всяких там масштабов, и ничего более в виду не имел. Самое интересное и поразительное, что в лилипутском ружье этого тощего тэбэцешного человека была ласка. Да, да, оно было сделано ласково. Макетов, макетных работ с таким человеческим чувством до этого случая я не встречал. На моей ладони лежало совсем маленькое ласковое ружьё.

Вот с того-то макетного ружьеца я и прилепился к нему, да и он стал «подельником» моим по сценографической части во многих театрах Ленинграда-Питера, Москвы, других городов, а затем и других стран.

Но первым совместным делом нашим был не макет, а поход на Север. Мне, бродяге, нужен был попутчик,

и попутчиком он оказался верным: очень способным, срушны́м ко всем сторонам ходячей жизни, настоящим окопным сотоварищем и ещё, неожиданно, — очарователем всех встречных человеков. Очаровывал он их незнамо чем, наверное, своею добротой, и благодаря этому потрясающему его качеству мы ни в чём не нуждались в наших северных деревнях. А узнав, что он блокадный островитянин, нам из всех домов и со всех концов деревень под это тащили сметану, творог, мёд, пироги и прочую снедь — только бы «тощенького поддержать». Так я стал при нём поводырём. Кстати, очень интересное занятие.

В одной из деревень, под названием Погост, моего кормильца от меня чуть было не увели. Старухи хотели его приспособить на место батюшки, больно уж он им своим видом и нутром подходил, да и церковь пустовала. А то, что молитв не знал, — это не беда. «У нас всё есть, — говаривали они мне, — обучим, только отдай нам его в батюшки». Но я про него уже всё понял и, конечно, не отдал его старухам, а заразил своим бродяжничеством. И стали мы с ним весной каждого года в тюзовской макетной, между очередными театральными макетами, собирать свои мешки, мечтая о его супчике, сваренном на моём воровском костре. А когда наступала амнистия от бесконечных работ, покупали мы железнодорожные билеты на «очередной Север» и под движение колёс чокались со свободою.

Ты помнишь, как мы в жутко дождливый день на раздутом людской давкой автобусе добирались в забытый Богом и советской властью ленный город Ивана Грозного Шенкурск, и как через худую крышу струя воды

дырявила в течение часа стриженую голову двенадцати-тринадцатилетнего пацана, зажатого людьми, и как сердобольный шенкурский алкоголик вливал в него, трясущегося, остатки своей водки, чтоб он «не кончился»? Ты помнишь здоровенных мужиков, лежащих у ларя с остекленевшими глазами, сломленных местным коктейлем — смесью «зазаборного» вина «Клюковки» с шенкурским пивом? Много мы этого кина видели в наших хождениях по Северу. А наши сидения у моего костра в твоём палаточном уюте, в мстинском раю, с замечательными художниками Давидом Боровским и Володей Макушенко, с потрясающими подзапретными книгами, за которые бы все мы в других местах да на чужих глазах сидели бы долгие годы...

А зимою мы снова с тобой грешили, и ты снова становился соучастником моих посягательств на создание миров, правда, театральных, но всё-таки...

Ты помнишь, Гаврилыч, как мы радовались, когда удалось заставить вспухнуть желваками холст, сделать из холста невозможное — физиологию — в «Холстомере» Толстого. Или два сильно муаривших тюля подчинить масштабу глаза и превратить неприятный оп-артовский эффект муара в ощущение колышущейся листвы и выиграть главную идею «Дачников» для Товстоногова.

А как мы были довольны, когда у нас в работе к «Возвращению на круги своя» Друце получился, наконец, природный храм, в котором (по замыслу сдвинутого чёртиками Бориса Ивановича Равенских — светлая ему память!) должен был умереть великий русский человек — Лев Толстой! Или вспоминаю, как на макет

монструозных «Мёртвых душ», который мы привезли с тобой Ю. П. Любимову на Таганку, в театр приехали все знаменитейшие московские «бояре»-макетчики и отзырили тебя пристально и отдельно от меня с завидками в глазах своих и уважением к твоей островной персоне. А как мне-то было приятно, твоему поводырю с Петроградской. И в сей момент скажу тебе и вам, дорогие друзья, что натворил ты, наш Миша, для всех нас много всякого замечательного. Давно ты у нас уже мэтр и цеховая гордость. Все люди от театральных художеств мечтают с тобою работать. А мои бывшие студенты с Моховой, которые уже захватили театральный город, несут тебе свои идеи и рисунки и отдают их в твои добрые, надёжные руки. И правильно делают.

А вы, которые со своими телохранителями катите по Дзержинской-Гороховой, видите — по Семёновскому мосту через Фонтанку шагает бородатый тощий седой человече? Видите светодвижение над его головой в сыром вечернем фонтанном воздухе? Это последние василеостровские ангелы со старой кирхи, что на углу Среднего проспекта и 3-й линии, недалеко от Тучкова переулка, охраняют нашего последнего островитянина — Михаила Гавриловича Николаева, других телохранителей ему и не надо.

И всё-таки Петроградская сторона тоже остров.

Последний шкальник императора

С. 98. Император Николай II в форме Лейб-гвардии Сводно-казачьего полка. Павловск. 1914.

С. 109. За кулисами Большого драматического театра. Вход в ложу помощника режиссера. 2007. *Фотография С. К. Ионова.*

В великой Совдепии, при всей её специальной строгости к «бывшим людям», всяким там дворянским капиталистам и просто антикам, находились места, куда эти последние прятались, прикинувшись каким-нибудь мелким спецом, а если шли по ремесленной части, то даже могли вполне нормально существовать (конечно, без громких объявлений о прошлом). Одним из таких мест был театр. Почти каждый театр в Ленинграде держал на разных, порой неожиданных должностях кого-нибудь из «этих». Внутри труппы все знали про списанного пораженца, но из каких-то суеверий даже стукачи-профессионалы на него не доносили и давали человеку понемногу жить при себе, а может быть, даже и гордились своим терпением по его поводу. В начале шестидесятых в небольшом областном питерском театре обнаружил я такого антика на должности пожарного — «ночного директора».

Звали его просто — Александр Сергеевич. Знаменит он был своим происхождением и, как говорили в театре, «лохматым» языком. Он не был разговорчивым, наоборот, говорилось с ним трудно, а спорить и вовсе было невозможно. Почти все вещи и явления он называл по-своему, и всякий, кто пробовал его исправить, неизменно терпел поражение, разбиваясь о спокойствие

и фантастическую уверенность Александра Сергеевича в собственной правоте. По молодости, работая ночами над своими декорациями, я имел возможность в этом убедиться, беседуя с ним с глазу на глаз в пожарной комнате пустого театра за его «верстаком» (так он называл любой стол).

По своей профессии и призванию он был потомственным швальником, то есть военным портным. Его деды и прадеды, холопы Романовых, шили испокон веку «своим боярам», русским царям, военное обмундирование. Но слово «шили» Александр Сергеевич не употреблял и считал обидным и даже оскорбительным.

— Раньше-то по нашему званию полагалось строить мундир, а сейчас все шьют, педаль нажимают и, главное, смысел портновского деланья забыли. Ты ведь, Степаныч, на картинках видел настоящие строенные мундиры. В них хребет человеческий выпрямлялся, в седле воина держал. А в теперешнем, шитом, ты уже не воин, а аника-вояка. В строенном ты — Букан, а в шитом — букашка, и раздавить тебя не грех, вот так-то, начальник. Уважение к делу потеряли, вот и слова пошли не те. Смысел слов перевёрнут, и жизнь вся наша наоборот-нашиворот покатилась. Ранее у нас портачить значило портки тачать, и ничего такого плохого в этом слове не было, по молодости лет мы все портачили — портки шили. Их делать проще. А счас портачить — портить значит. Ходите вы в порченом, и сами-то порченые, а что делаете — все портачите, жизнь портите.

— Александр Сергеевич, скажи, почему ты говоришь «ребрирует», а не «вибрирует», как надо?

— Надо по-русски как раз «ребрирует» и говорить. Стекло-то, глянь, в окне, когда ветер дует, ребром ведь стучит-ходит — значит, ребрирует. Вот так-то, мил-мал человек!

Всё, что он считал плохим, временным, всё, что относилось к власти, политике или агитации, называлось у него «ханерой». Букву «ф» он не признавал и в разговоре заменял её на «х»:

— Ханерная власть и есть, если на таком вшивом товаре себя к праздникам размалёвывает. Да кончится она скоро — ты сам увидишь, дорастёшь, — потому что хундамента в ней нет. Раньше у чиноположенных стойка мундира голову держала, а сейчас что? Бошки свои они в портхелях носят, с бумагами путают. Вот тебе и резолюция.

— Что ты всем свою букву «х» пропагандируешь?

— А как же, мил-мал человек, на Руси эта буква важнецкая. Все её пользуют, и стар и млад, и православный и тунгус, рядовой да генерал, без неё никак! Она в горле у нас торчит, мы хотим её всё время выпихнуть из него, а не получается. Вроде бы выпихнули, обрадовались, а там, смотри, через момент снова накопилась и хрипит, зараза русская. Это наша с тобою психотерапия, лечение, одним словом, — «хилосохствовал» он.

— Александр Сергеевич, а почему «подстамент», а не постамент?

— Под статуи царей и героев разных раньше подстамент ставили. Ты, малый, не помнишь, какой стоял подстамент под Алексан Санычем на Знаменской площади, против Николаевского вокзала. А я помню. Говорили

тогда, что все питерские ломовые со своими тяжеловозами, которые на плац-то его тащили, от напряжения и большой тяжести геморою заработали. Во как! А счас что? Пижачки да кепочки с бородёнками жидкими, прости Господи, на твоих подстаментах поставлены, торчат, ручонками машут, пританцовывают. Всё это ханера временная да плешь одна...

Про своего любимого «боярина» Алексан Саныча, в честь которого он был назван Александром, рассказывал с упоением, причём приписывал ему деяния более ранние и более поздние:

— Царь-миролюбец — ни одной войны при нём не было. Россию в пять лет с достатком сделал, все долги отдал. Знаменитым бисхалтером-счетоводом был. С шести утра до девяти главные банковские книги сам проверял. Каждые два года всех банковских служек перетряхивал, чтоб жучками не сделались. На занятые у него под процент гро́ши Бисмарк к Пруссии всю Германию прикупил. В главном европейском городе Парижу мост выстроил в память о своём отце-освободителе, Александре Николаевиче. Через их Сенную речку.

В Ерусалиме на свои кровные святую землю купил рядом с Гехсиманским садом и монастырь поставил с храмом Святой блудницы Марии Магдалины во главе.

А силищи какой был, а?! Недаром ваш ликописец Васнецов в свою картину «Три богатыря» Ильюшку Муромца с него списывал. Австрийскому посланнику, что грозил в застолье по русским границам свой корпус выставить, на глазах у всех сидевших немецких англичан завязал большую серебряную вилку в узел, бросил

в сторону залупившегося австрияка и сказал: «Вот что мы с вашим корпусом сделаем».

Великую сибирскую железку до Порт-Артура в три года построил, шампанского нашего вкус сделал в своём крымском имении «Абрамы-Дюрсо», теперь оно «Советским» зовётся.

Ну, пил, а как в России без этого — сам знаешь. Но пил-то аккуратно. Запои свои проводил на прудах гатчинских — рыбу ловил. В эти моменты никого не принимал. Даже послам Бисмарка отказали: «Пока русский царь рыбу ловит — Пруссия может подождать!» Зато до него, начиная с Петра Первого, О́тчина всегда кому-нибудь гро́ши должна была, а при нём перестала. А про теперешнее время и врать нечего, оно на нас каждодневно пялится.

— Рассказывали ещё про царя, что он на язык тяжёл был.

— Да, речей произносить не любил, а ежели говаривал, то слова его в ушах застревали. Доносчиков не уважал и доносы принимал только за обедом, после второго блюда, в предвкушении десерта. Однажды большие люди пришли к нему с доносом на Петра Чайковского — композитора, что тот жопник (царь иностранных слов не признавал) и что якшается он с великим князем Константином Константиновичем, а это негоже для людских пересудов. Алексан Саныч, помолчав хорошее время, ответствовал им: «В России жоп много, а Чайковский один».

Про последнего царя, которому с батькой шинелюшку строил для Первой империалистической, никогда

ни худого, ни хорошего не говорил. А ежели поминал, то только в прошедшем времени, в отличие от любимца Алексан Саныча называя его «наследником», не более того. Только однажды в сердцах сказал, что «в семнадцатом году обниколаились мы с ним, и ни кола ни двора ни у кого не осталось».

— Во как, Степаныч, получилось! О, наболтал-то я тебе разного-всякого, а? На восемь годков в аккурат. Ты уж пожалей меня, не поминай глупостей старого швальника, они ведь «Крестами» пахнут. А то кум мой в тридцатых годах так опростался: стачал шинельку гэпэушному генеральчику по-царски, значит, как положено построил — да в подкладе иголочку забыл случаем. Так за иголочку «без переписки» и пропал — после опознания-то, что он романовский холоп. Во как быстро свет меняется! Сегодня наш, а завтра тот! Вот тебе и алимпические игры, хизкультура и театр, одним словом. Так-то, начальник.

— Да какой я тебе начальник?

— Как какой? Ты ведь жить начинаешь — значит, начальник. А я что, я уже в подчинении у Боженьки хожу. Революция от Бога освободила людей, а вместо него испуг принесла, вот и стали все мы в обмане жить. Я тоже ведь в обмане живу, какой из меня пожарный, швец я потомственный, пожарным прикидываюсь, так как выгода моя в этом есть. А посмотри на актёров наших — они всё время должны разных образов из себя делать. Мне-то из каптёрки видно, как они из своей одежонки выйдут, рожи усами да бородами оклеют, в чужое состояние войдут, а назад оттуда до конца-то не выходят,

так и путаются между собою и разными персонами всю свою жизнь. Несчастные они человечки...

От его «верстака» через «сени», как он звал рабочий вестибюль-накопитель, был виден вход на сцену. Перед ним на стене висело зеркало, у которого артисты поправляют костюмы, прежде чем «взойти на сцену». Александр Сергеевич иногда комментировал эти смотрения:

— Глянь, Степаныч, гарцует-то, как кобылица, — говорил он про молодую актрису, — зеркалу свою стать кажет, холка-то, смотри, как пушится — жеребца просит, что ж ты зеваешь — такой товар пропадает. Эх ты, художник-худоёжник.

Моя-то какая была в молодости — шея белая, зубы перламутровые, а «седлышко»-то — у-у-у-у-у! — сесть да облокотиться можно было. А грива — запутаешься! С норовом, конечно, пришлось охаживать, как настоящую кобылку, пока не стала шелковистой. Во, Степаныч! — похвастался он прошлым своей старухи.

Про оправлявшегося у зеркала нового директора театра сказал:

— Хрантовитый какой начальничек, при галстуке, в костюме, ранее-то они всё больше кительки себе шили. Как только возвышались по своей партийной линии — сразу заказывали кителёк. Власть свою в него охормляли. Знаешь, как много я их поделал, не посчитать, жизнь спасал, семью кормил.

После очередных моих препирательств с этим новым директором учил он меня жизни:

— «Чижика съел» — значит, съел и не возникай. Говори, что съел, рыжий ты, что ли? Все едят, и начальники

даже едят, обжираются, им же хорошо, что и ты тоже виноват, что под статью подходишь, что тебя подловили. Да говори им, что сожрал его, чёрт дери, да с потрохами, а пёрышками-то губёнки обтёр — и всё будет тип-топ. Свояком станешь, глядишь — и в дело возьмут, и пирога отвалят. Битый-то подороже небитого. Наматывай на ус хилосохию житухи, у нас ведь лучше каждому битым да виновным быть, деться-то куда? Так что вот, все должны своего «чижика» съесть, это в обязательстве. С чистоплюйством-то у нас не выходит. Большие больно народом-то да землёю. Съел — и сиди себе потихоньку, терпи до благодати старшего по званию... Ох, Степаныч, что-то я тебе снова много всякого лохматого наговорил. Иди-ка ты за верстак свой да и малюй свою дикорацию, а я шинельку очередную построю да пустой карман рублём украшу, а то шамать не на что будет.

И, посмотрев на старые немецкие часы, висевшие над головой, перекрестившись, заключил:

— Смотри, цихроблата-то как быстро время жуёть, не поспей оглянуться, как очуришься...

ВЫХОД

Куроводец

Памяти народного артиста России
Геннадия Ложкина

С. 110. Интерьер Ленинградского областного театра драмы и комедии (ныне — «Театр на Литейном»). 2013.
Фотография М. А. Захаренковой.

С. 125. Дом на углу Большого проспекта и 18-й линии Васильевского острова, в котором жил Евгений Шимбраев. 2013.
Фотография М. А. Захаренковой.

Чуден свет — дивны люди.
Дивны дела Твои, Господи!

Русская пословица

Интересно, есть ли где-нибудь в мировой канцелярии книга наподобие Книги рекордов Гиннесса, куда бы заносили сведения о типах, выпадающих из общепринятых норм и устоев человечества, причём украшающих эту самую жизнь необычайной добротой ко всем и даже к самым незначительным существам в живом свете — курам. Если есть такой гроссбух, то имя и фамилия куроводца Евгения Шамбраева заняли бы подобающее в ней место. Сослуживцем и свидетелем необычайных деяний этого дивного человека довелось мне стать в самом начале моей художнической жизни на подмостках малозаметного в Питере в ту пору Театра драмы и комедии.

В этот бывший манеж и конюшни графа Шереметева, перестроенные под театр, в начале шестидесятых годов пригласили меня оформить спектакль по пьесе-сказке Евгения Шварца «Царь Водокрут». В длинном коридоре закулисья в послерепетиционной толчее я увидел высокого, сутуловатого актёра с какой-то странной птичьей пластикой. Моё непроизвольное разглядывание глазами рисовального человека несколько смутило его. Улыбчатые серо-голубые глаза выражали ничем не прикрытую, незащищённую доброту. Улыбаться так мог только рождённый в счастье ребёнок.

В результате оказалось — в театре всё бывает, — что внимание моё остановилось на главном исполнителе моей сказки, самом Царе Водокруте. Работая над эскизами, я ближе познакомился с театром и артистами-героями, особенно с действительно выпадавшим из их среды и незнамо почему интересовавшим меня Царём-Шамбраевым. Этот удивительно обаятельный человек, с наивным актёрским юмором и потрясающим участием ко всем человеческим бедам, слыл в театре злостным вегетарианцем. Слово «вегетарианец» в те совдеповские времена было каким-то подозрительным, чем-то вроде сектантства. А он мясоедов, в особенности куроедов, причислял чуть ли не к каннибалам. И ежели видел, что кто-то ест курицу, то делал рукою шору на глаза и проходил мимо такого безобразия.

Будучи замечательным хара́ктерным артистом, Евгений Петрович был к тому же незаменимым шумовиком. Для выездного театра такие данные — просто находка. Он гремел громом, шумел дождём, цокал копытами, скрипел полозьями, рычал, мычал, рыкал разными зверьми, свистел всеми посвистами, пел всеми видами птиц и, главное, гениально кукарекал, кудахтал и тому подобное, причём все приспособления для этого изготавливал сам.

Булькающий голос Царя Водокрута запомнился мне на всю жизнь. Артист перевёл Евгения Шварца на подводный язык. Его лубочный Водокрут, несмотря на всяческие злодейства и бульканья, оставался добрым водяным дедом. Шамбраев — первый сюрреалистический актёр в моей практике; естественно,

я к нему прилепился, стараясь узнать о нём всё, что возможно.

В те годы, впрочем, как и сейчас, жить на актёрскую зарплату, имея больную жену, было невозможно. Приходилось искать работу на стороне. Шамбраевский сторонний заработок гро́шей — совершенно неожиданный: он дрессировал кур. Можете себе представить?! Да, да, именно кур, и этим кормился. Готовил пернатых учёных для «гадательных людей» с питерских рынков и ярмарок. Его маленькие чёрные курочки-китайки вытаскивали из ящичков записки с гадательными текстами и пожеланиями — обязательно хорошими. Дрессировал курочек для цирковых аттракционов, в частности для цирка на сцене. Более того, он создал невидаль — театр кур, который мне посчастливилось увидеть у него дома.

Жил дядя Женя, естественно, на Васильевском острове, там, где в начале XIX века происходили события романтической сказки-новеллы «Чёрная курица» Антония Погорельского, правда, не на 1-й, а на углу 18-й линии и Большого проспекта. Он, типичный островитянин, и жена его, учительница актёрского ремесла, бывшая актриса Императорского Александринского театра, обожали Васильевский. Она была старше его на тридцать лет, давно впала в детство и, прикованная к постели, существовала на этом свете только благодаря мужу. Квартира их о двух комнатах, во времена «военного коммунизма» отпиленная от ещё большей квартиры, обставлена была в прошлом добротной, но пришедшей от времени в упадок, шатающейся мебелью.

В «лазаретной» комнате на большой дубовой кровати обитала шамбраевская Гуля-лапа. Он уже несколько лет служил у неё доктором, санитаром, кормильцем, нянькой и нёс свой крест с радостным достоинством. Когда разные люди предлагали сдать её в дом престарелых актёров — он категорически отказывался:

— Нет, никуда я её не сдам, мне она совсем не в тягость.

Оставшись наедине с женой, обращался к ней с материнской нежностью:

— Как я могу отдать кому-то мою заиньку, нет, не отдам никому мою крошечку...

Он играл с ней, пел песенки из разных спектаклей, убаюкивал её, как малышку:

Баю, баю, баюшки,
Баюшки, баю,
Колотушек надаю,
Колотушек двадцать пять,
Будешь, лапа, крепко спать.
А-а, а-а, а-а, а,
Будешь, лапа, крепко спать.

— Нет, смотрите-ка, она ещё не заснула! — И снова пел:

Раз, два, три, четыре, пять,
Вышел зайчик погулять.
Вдруг охотник выбегает,
Прямо в зайчика стреляет.
Пиф-паф, ой-ёй-ёй,

Умирает зайчик мой.
А-а, а-а, а-а, а...

Гуля-лапа начинает плакать — ей жаль зайчика, он снова успокаивает её:

Привезли его домой,
Оказался он живой.
А-а, а-а, а-а, а,
Оказался он живой.

Гуля улыбается. Он радостно смотрит на неё сквозь очки и ласково просит:

— Спи, лапа Гуля, усни, мой цветочек, всё хорошо с зайчиком. Спи, лепесточек. Он живой, как и ты.

Гладит её седенькую головку, она успокаивается и засыпает.

Убедившись, что жена спит, выключает свет и осторожно выходит в коридор. Прикрыв дверь, ещё раз прислушивается, точно ли спит Гуля, и только после этого идёт на кухню или к своим курочкам, в их школу.

Куриная школа-театр находилась в небольшом зальце — бывшей квартирной подсобке, по правую сторону от входа. Торцевую часть зальца, шириною в два с половиной метра, занимал стеллаж-насест, очень ловко и аккуратно сделанный. Каждая курочка обитала в своей клетушке с устроенным внутри неё гнездом, имела отдельную кормушку и могла общаться со своими подругами. Под каждой клетью находились выдвижные ящики с опилками из театральной столярки. На полу

подо всем насестом стоял большой ящик, тоже с опилками. Всё остальное пространство представляло собою манеж, где мастер репетировал и показывал своих необыкновенных актрис. «Партер» для посетителей и покупателей состоял из четырёх табуретов. На пятом табурете у стены находилось музыкально-звуковое оборудование театра пернатых лицедеев — старинный патефон времён нэпа.

Одним хорошим днём я и в ту пору ещё молодой артист Геннадий Ложкин, игравший в пару с Евгением Петровичем роль Царя Водокрута, были приглашены на Васильевский остров познакомиться с его детищем. В назначенное время мы прибыли к нему и тихонько постучали в дверь старинной бронзовой колотушкой. Шамбраев открыл нам почти сразу, попросил не шуметь и надеть выданные им войлочные тапочки, затем своим пружинистым, шарнирным шагом, приложив палец ко рту, повёл нас по коридору к сокровенной двери. Метра полтора не доходя до неё, остановился и прислушался — что они там делают? Перед самой дверью сел на корточки, пригнулся и вдруг стал кудахтать. Из-за двери курочки ответили ему тем же. Он громче кудахчет, и они ему отвечают громче, вступая с ним в диалог:

— Ко, ко, ко, коо! Ко, ко, ко, коо!

Он рад, слёзы умиления у него на глазах. Начинает развязывать верёвочку, ею завязана щеколда двери. Курочки его торопят. Он делает шпору, как петух, и негромко, но радостно кукарекает, открывая дверь. Его с восторгом встречают пять очаровательных беляшек,

каждая из которых могла бы стать невестою знатного петуха. Начинается беседа. Он спрашивает у них, скучали ли они, милые, по своему папа́?

Они отвечают ему:

— Ко, ко, ко... ка! Ко, ко, ко... ка!

Как они себя чувствуют?

Они:

— Ко, ко, ко... ко! Ко, ко, ко... ко!

Потихоньку, чтоб не испугать, он показывал им своих гостей, то есть нас.

Они у него спрашивали:

— Ко? Ко? Ко?.. Ко? — Кого ты привёл?

Он им представил нас по очереди:

— Это наш молодой, очень хороший артист, с которым мы оба играем Царя Водокрута. — Курочки всё поняли. — А это художник, который рисовал «Царя Водокрута». Они мои друзья и добрые человеки, вы, пожалуйста, не стесняйтесь их.

— Ко, ко, ко, ко... Ко!

— Ну, слава богу, приняли, — обрадовался дядя Женя. — Теперь давайте покажем, как мы с вами умеем знакомиться. — И снова что-то им кудахтнул. Они вдруг выстроились в шеренгу против нас. Мастер стал называть имя каждой из них, и названная курочка, постукивая лапками по полу, выходила из строя.

— Улыба! — Выходит на шажок вперёд.

— Беляша! — Шажок вперёд.

— Малява! — Шажок вперёд.

— Забава! — Шажок вперёд.

— Кроша! — Шажок вперёд.

— Умнички, умницы, все запомнили своё имя, малышечки мои, — похвалил их счастливый папá.

Как он их различал — большая загадка. Они казались абсолютно одинаковыми, как хорошо подобранный кордебалет, одетый в одинаковые костюмы и загримированный по одному эскизу.

— А сейчас посмотрите, какие мы хорошие солдаты и как мы умеем маршировать.

Дядя Женя поставил пластинку на патефонный круг, завёл его, опустил мембрану на пластинку, сделал шпору и кукарекнул. Курочки, повернувшись от нас на 180° и бряцая по линолеуму своими лапками под марш царской «Славянки», шеренгой двинулись к противоположной стене. Не доходя сантиметров тридцати до стены, под очередную шпору снова повернулись на 180° и пошли на нас. Трижды они повторяли этот путь, пока довольный учитель не выключил патефон и не остановил их похвалой.

— Молодцы вы у меня, какие хорошие! Прямо образцовые солдаты — всем награды, всем награды! — воскликнул он ласково-радостно. — Но перед наградами давайте покланяемся. Артистам полагается кланяться после выступления. Как мы умеем кланяться?

Курочки что-то закудахтали учителю:

— Ко-коко? Ко-коко?.. Ко!

— Требуют, чтобы я кукарекнул им, — обернулся к нам Шамбраев.

После шпоры и блистательного кукареканья учителя-кочета курочки начинают кланяться, сначала по отдельности: Улыба, Беляша, Малява, Забава, Кроша; затем, естественно после шпоры, все вместе.

— Браво, браво вам, ах, какие вы у меня замечательные актрисы, как вы хорошо всё делаете. За такую работу я всех угощу обещанной наградою — пшеничкой. Ну и я с вами, как петушок, тоже поклюю.

Насыпает зерно, опускается петушком на пол, отшаркивает ногой очередную шпору и начинает клевать. Вслед за ним довольные курочки-актрисы, дружно стуча клювами, награждаются заработанной пшеничкой.

Более слаженной актёрской труппы не имел ни один театр города, а ежели говорить о труппе актёров, состоящей из кур, то такого дива не было в мире. По увиденному представлению было ясно, что главным действующим лицом его является петух в исполнении Евгения Петровича. Ни до, ни после этого случая я не наблюдал такого удивительного лицедейства, когда огромного роста человек перевоплощался в куриного отца-хозяина. В этом превращении ощущалось что-то очень древнее — тотемный театр, где он, жрец, исполнял роль петуха — тотема племени. Дядя Женя не дрессировал своих подопечных, он использовал патриархат, принятый в курином племени, опускался до их уровня и, став добрым отцом-кочетом, репетировал с ними те или иные действия. Результат получался более чем замечательный. Поблагодарив дядю Женю, мы ушли от него с широко раскрытыми глазами.

Оставшись вдовцом, Евгений Петрович вскоре с отцовским чувством впустил в свою опустевшую квартиру молодого бездомца. Залётка, почуяв вселенскую доброту куроводца, прикинулся сиротою и заменил ему неисполнившуюся мечту о сыне. Он был замечательно

ласков первое время и к старику-актёру, и к его курочкам. Как говорится, все друг в друге души не чаяли. Евгений Петрович в радости хвастался коллегам, что он снова не в одиночестве и что у него появился усыновлённый человек.

Спустя время молодой ласкатель привёл с собой женскую половину, и стали они жить-поживать по-семейному с дядей Женей и его курочками в старой актёрской квартире. Через полгода приживалы уговорили Шамбраева узаконить семейственность — прописать их, несчастных. Куровод наш, от невозможности отказать, совершил это благое для постояльцев юридическое действие.

Прописавшись и став законными владельцами жилметров, человеки эти вскоре превратились в притеснителей старого актёра с его куриной труппой. Действовали они исподволь. Поначалу вызвали техника-смотрителя из жакта и показали курятник в квартире. Затем пригласили чиновника из санэпидстанции и сотворили из своего «дяди Жени» коммунального вредителя. После предписания чиновника о ликвидации курятника в коммунальной квартире и угрозы суда над хозяином с Шамбраевым случился первый сердечный приступ, и он оказался в больнице имени Ленина на Большом проспекте.

Хлопоты театра по таким смешным и ненормальным, с точки зрения государства, делам не привели ни к какому результату. Тем более что мазурики организовали письмо от лестничных жильцов в Василеостровский райисполком, где было написано о порче государственного и общественного имущества и о том, что в жилом

доме бесконечно курохчет целое стадо кур, что по ночам кричат петухи и не дают спать соседям по лестнице, и о прочих душегубствах квартиросъёмщика-куровода Шамбраева в их образцово-показательном доме. После этого можно было делать всё, что угодно.

Пока в больнице Ленина врачи лечили актёрское сердце, квартирные поскрёбыши произвели жуткое глумление над дядей Женей — ликвидировали единственную в мире куриную труппу, попросту говоря, внаглую съели её.

По возвращении из сердечной больницы актёр вместо курочек нашёл прикреплённую кнопочкой на двери своего зальца копию предписания об уничтожении курятника квартиросъёмщиком Шамбраевым в недельный срок — с печатью райисполкома. Прочитав этот документ, он рухнул на пол коридора с обширным инфарктом. Сопровождавшие его люди театра приживалов в квартире не обнаружили. Дяде Жене вызвали «скорую» и отправили в реанимацию той же больницы. Из больницы на свою 18-ю линию он более не вернулся.

Перед смертью перечислял имена погибших курочек: Улыбу, Беляшу, Забаву, Маляву, Крошу — и радостно вспоминал свою единственную гастроль в Академическом театре драмы имени Пушкина, куда пригласили его сыграть роль Герасима в спектакле по пьесе Ярослава Галана «Под золотым орлом».

Жильцы рассказывали, что куроеды, оставшись в квартире одни, через какое-то время стали жаловаться своим знакомым и лестничным соседям, что им не даёт спать бесконечное кудахтанье и кукареканье,

доносящееся из стен комнат. Причём первые петухи кукарекают, как и полагается, в полночь, вторые — более продолжительно — через два часа, а третьи, самые громкие, в четыре часа утра — когда куроеды переживают самый сладкий сон.

А спустя несколько месяцев говорили, что женская половина мазурика, партийная тётенька, между прочим, не выдержала и стала клиенткой нервно-психической больницы. И ещё через полгода эта парочка губителей бежала в ужасе из ставшей легендарной «кукарекающей квартиры» Шамбраева в только что выстроенную хрущобскую «распашонку».

В заключение хочу обратиться к вам, питерские граждане, и сказать, что если бы я был большим городским начальником, то обязательно распорядился бы изготовить памятную доску в честь великого актёра-сюрреалиста и куроводца Евгения Шамбраева и пригласил бы лучших островных скульпторов и архитекторов добротно исполнить её и прикрепить бронзовыми болтами к «кукарекающему» дому на 18-й линии нашего волшебного Васильевского острова.

Кремлёвский «Клон»

С. 126. Главный режиссёр Ленинградского областного драматического театра Григорий Израилевич Гуревич.

События эти происходили весной 1964 года на закате деятельности великого потрясователя нашей Родины, строителя скоропостижного коммунизма — дорогого Никиты Сергеевича Хрущёва.

Никита Сергеевич возмечтал в ближайшем будущем из самодеятельных коллективов создать подлинно народные театры и заменить в «надвигающемся коммунизме» профессиональных лицедеев, сидящих на шее государства. Новые театры должны были сконцентрировать творческую энергию масс и направить её на претворение мечты человечества. С такого подогрева и под руководством сподвижника Н. С. товарища Ильичёва, секретаря по идеологии, в начале шестидесятых годов в стране стали бурно расти и развиваться народные театры всех видов и жанров.

Фабрики, заводы, комбинаты, колхозы под давлением верхов решились отстёгивать приличные гро́ши на эти цели к великой радости режиссёров и художников — их в те голодные времена приглашали и подкармливали самодеятельные коллективы. Они-то постепенно и подняли уровень мастерства. В газетах, на телевидении, по радио началась кампания по прославлению самодеятельности. Официальная пресса стала утверждать, что со временем многие из народных театров

смогут дать фору профессионалам. В воздухе снова запахло экспериментом, но уже на нивах культуры.

Мне довелось участвовать в этой абсурдной катавасии и вот каким неожиданным образом.

За год до этих событий на площадке бывшего ТРАМа — Театра рабочей молодёжи, что на Литейном проспекте, — областные начальники объединили два театра: Областной драматический театр и Областной театр драмы и комедии, в котором я удачно оформил сказку Евгения Шварца «Царь Водокрут». Главный режиссёр нового Областного театра Григорий Израилевич Гуревич, образованный человек, знавший, кроме основных европейских языков, ещё три древних, предложил мне, молодому художнику, работать вместе. Мне повезло: этот энциклопедист, ученик знаменитого Сергея Радлова, сотрудник формалистического ТРАМа стал моим работодателем и просветителем. Постановки Григория Израилевича в городе имели большой успех. Билеты на многие спектакли его театра народ приобретал с трудом. Для того времени он был смелым, прогрессивным художником: не побоялся поставить известную пьесу только что реабилитированного украинского драматурга Миколы Кулиша «Маклена Граса», не побоялся пригласить на постановку самого «левого» в Питере режиссёра Евгения Шиферса. Работал с интересными художниками города и обладал абсолютным вкусом, как в области драматургии, так и в изобразительном деле.

Вот с ним обкомовское начальство и припаяло меня неожиданно к новой хрущёвской затее.

Затея Кукурузного Бабая состояла в грандиозном всесоюзном конкурсном смотре всех народных театров страны. С зимы 1964 года отсматривались коллективы в областях, краях, республиках. Победивших у себя привозили с начала марта в Москву, и там, в кремлёвском театре, специальная высокая комиссия выбирала лучших из лучших.

Из всей самодеятельности нашего города и области самым достойным местная комиссия признала спектакль Народного театра города Выборга — «Клоп» по пьесе Маяковского. Вот его-то начальство и решило отправить на окончательный всесоюзный конкурс в кремлёвский театр.

Решить решили, но комиссия сделала по спектаклю несколько серьёзных замечаний и пожеланий. Главное пожелание — укрепить режиссуру и изготовить достойные такого показа новые декорации. Так как спектакль был театра областного подчинения, в обкоме партии решили, что режиссуру должен выстроить Г. И. Гуревич — главный режиссёр Областного театра, а декорации сделать его главный художник.

И вот нас — совсем старого Гуревича и совсем молодого Кочергина — мартовским морозным утром привозят с Литейного в Смольный, выставляют пред очи секретаря по идеологии, окружённого свитой начальников областной культуры, и велят выправить победившего в местном смотре «Клопа» до полного идеала, соответствующего показу в самом Кремле. Причем приказывают выполнить всю эту сумасшедшую работу за десять дней, подчеркивая важность события для города

и государства. И уверены, что на двенадцатый день наш выборгско-ленинградский «Клоп» в Москве положит на лопатки все народные театры Советского Союза и займёт первое место по стране. Мы с Григорием Израилевичем переглянулись: сделать в такие немыслимые сроки что-либо приличное невозможно. Начальники ответили, что понимают трудности, оттого и обращаются к специалистам-волшебникам в надежде спасти положение. Короче, деться некуда, придётся и нам спасаться — работать «Клопа».

Чтобы успеть изготовить декорации, требовалось буквально тотчас после просмотра выборгского спектакля сочинить новое решение, а с утра следующего дня уже загружать мастерские рабочим материалом: чертежами, рисунками, шаблонами, выкрасками и так далее. На изготовление режиссёрской экспозиции и эскизов декораций времени не оставалось. Мы заявили, что обком партии обязан нам довериться, иначе придётся отказаться от работы. На эти условия, правда, с неохотой, начальники согласились.

Меня, художника, интересовала организационная сторона дела, то есть обеспечение мастерских необходимыми материалами, возможность приглашать опытных мастеров из других театров города за живые деньги, покупка материалов и костюмного реквизита в комиссионных магазинах, транспорт и так далее. В тот последний хрущёвский год с материальным снабжением в стране начались страшные проблемы. Театры маялись, выискивая в городе холст, мешковину, хлопчатобумажную ткань, бархат, сукно, шёлк, доски, трубы.

А в тогдашних клопиных обстоятельствах, требовалось, чтобы нужные материалы с завтрашнего дня лежали на верстаках мастерских.

Главный идеологический начальник ответил нам:

—Не беспокойтесь, этот вопрос мы уже решили — именем первого секретаря обкома партии Толстикова все мастерские ленинградских театров, два театральных комбината, городской и областной, все снабженческие базы города в вашем распоряжении и с завтрашнего дня работают на «Клопа». Фабрики и заводы города поделятся с вами всем, что имеют. А ежели потребуется на них что-либо изготовить для спектакля — пожалуйста, заказывайте, всё сделают. Выходные дни в мастерских и комбинатах отменяются, а на период работы над «Клопом» устанавливается минимальный десятичасовой рабочий день. За вами закрепляется личный «газик» с шофёром с восьми утра до конца работ ежедневно. Организационными делами и снабжением будет заниматься специальный лихой человек со всеми от нас полномочиями. Покупки в магазинах, расчёты с мастерскими, договора с мастерами — все через него. Понятно?

— Понятно.

— Сегодня в девятнадцать ноль-ноль в Театре народного творчества на улице Рубинштейна вас ждет Выборгский «Клоп».

Действительно, этим же вечером мы с Гуревичем увидели конкурсное изделие выборгского народного театра в самопальных декорациях и убогой одежонке. Местная режиссура ограничилась разводкой

персонажей, хотя главные роли самодеятельные артисты исполняли совсем неплохо. Присыпкина играл парень абсолютно профессионально на уровне нормального городского театра. У моего режиссёра появилась надежда сделать что-то приличное.

Сразу после просмотра «Клопа» и разговора с исполнителями мы с Григуром (так ласково обзывали Гуревича артисты его театра) прямо в зале занялись сочинением «Клопиного» оформления. Он вспомнил свою работу в 1920–1930-е годы в ТРАМе — самом формалистическом театре города, а я все школы и направления в изобразиловке тех лет, вместе с Малевичем, супрематистами и «Окнами РОСТА». И к полуночи, когда в зал зашли пожарники с вопросом, долго ли мы будем жечь свет, мы с режиссёром уже имели основные идеи решения пространства пьесы Маяковского.

К утру необходимо было подготовить все чертежи, планировки, боковые разрезы в масштабе, определить наименования материалов, рассчитать их количество на одежду сцены, половик, декорационную установку, составить монтировочную ведомость на все виды работ, сделать выкраску кулис, падуг, половика, задников и отдать лихому человеку для отоваривания и запуска оформления в мастерских. Пришлось не спать ночь.

Декорационное решение «Клопа», с испугу придуманное мною и одобренное Григуром, представляло собой большой супрематический кукольный театр, состоящий из трёх планов разновеликих ширм (между ними на подвижных мольбертах поднимались элементы картин) и трёх планов кулис и падуг, выкрашенных

в открытые цвета «Окон РОСТА». Ежели первый план соответствовал прямоугольному зеркалу сцены, то третий план представлял собой квадрат. Детали декорации вроде Машины человеческих воскрешений и клетки Присыпкина поднимались из-за ширм штанкетами. Этот приём позволял мгновенно менять картины на глазах у зрителей. Спектакль мог идти без остановок. Проще не придумать.

Постановочной бригаде в кремлёвском театре на всё про всё давался всего один день: утром с 7:00 до 9:30 монтировка декораций, с 9:30 до 12:00 световая репетиция, с 12:30 до 14:30–15:00 прогон, в 16:00 конкурсный просмотр, затем банкет и отъезд домой. Вот такое суровое «меню» нас ожидало. Мой супрематизм имел смысл, ежели его «товарный» вид будет абсолютен, то есть вся одежда сцены и задники фона из зала будут смотреться ровными плоскостями, идеально выкрашенными в яркие цвета. Таким требованиям соответствовал плотный натуральный шёлк: во-первых, хорошо окрашивается в любой цвет, смятый при перевозке быстро растягивается металлической трубой, вставленной в карман, и образует гладкую поверхность. Самый плотный крепкий шёлк в нашей стране в ту пору — парашютный шёлк. Из-за атомной цены, да ещё в таком количестве, которое нам необходимо, для театров он был недоступен. Кроме того, — принадлежал армии.

В 8:00 лихой человек, познакомившись с описью декораций, количеством материалов и моими сомнениями (я в первый день ещё сомневался) сказал мне:

— Ну что ж, художник, придётся нам с тобою ограбить армию. А про цвет не беспокойся — выкрасим на фабрике Веры Слуцкой, самой большой шёлконабивной фабрике города.

Его оптимизм взбодрил меня, и к следующему утру, поспав буквально два часа, я нарисовал и вычертил все портикабли, определив материалы для их изготовления.

Из всех декорационных деталей «Клопа» наиболее тяжёлая по исполнению — Машина воскрешений. Её хотелось выполнить из суперсовременных материалов. Сделать этакой кинетически-супрематической игрушкой с вращающимися светящимися деталями, серебристыми гофрированными трубами и прочей ультрасовременной фигнёй. Мой лихой волшебник, рассмотрев рисунки и выслушав мои хотения, предложил машину будущего построить на заводе имени Жданова — закрытом военно-морском объекте (на нём клепали атомные подводные лодки), где, вероятно, есть что-то, что мне чудится. Он предложил туда с ним катануть.

Сказано — сделано. На заводе нас встретили с распростёртыми объятиями. У меня даже не потребовали паспорт. Там ко мне приставили двух молодых инженеров-конструкторов, которые буквально на другой день выдали рабочие чертежи машины гораздо интереснее, чем я предполагал, попросили выбрать совершенно фантастические по тому времени материалы, которые я видел первый раз в жизни, и запустили в работу на экспериментальном участке какого-то цеха. Их машина помогла выстроить загадочную картину будущего, и у зрителей кремлёвского театра имела отдельный колоссальный успех.

Одевать актёров, слава Богу, мне помогала замечательный питерский художник — Инна Габай. Так как главные начальники велели делать всё, чтобы получилось хорошо и интересно, не обращая внимания на деньги, мы, конечно, разошлись. Материалами для костюмов мадам Мезальянсовой и всех участников свадьбы отоваривались в комиссионных магазинах. Платье вишнёвого панбархата для мадам украсили потрясающей чернобуркой, купленной в комиссионке на Литейном проспекте. Костюмы пожарников будущего изготовили из специальной металлической сетки интересной структуры, в состав которой входило натуральное серебро. Эту сетку отобрали у Экспериментального института прикладной химии, что на Петроградской стороне, — института, где создавалось топливо для космических ракет. Всю серебристую красоту сдублировали на качественный льняной холст и по рисункам изготовили эффектные «латы» пожарников. Сколько гро́шей это стоило — только Богу известно. Одно могу сказать: никогда более в своей долгой жизни на театре я не имел таких сказочных возможностей, как в те сюрреалистические дни.

Лучшие бутафоры театрального города, лучшие закройщики и портные, лучшие столяры, слесаря, художники, исполнители, красильщики — все вкалывали на «Клопа». Даже знаменитый театральный Кулибин — конструктор, механик, изобретатель Иван Корнеевич в своей макетной мастерской Малого оперного театра колдовал для клопиного свадебного бала над бутылками шампанского, чтобы каждая из них трижды вышибала пробки с оглушительным звуком. Свадебный стол

украшали яства, сделанные знаменитой питерской бутафоршей Александрой Павловной Карениной. Её жареный праздничный поросёнок улыбался.

Тем временем Григур с замечательным балетмейстером Святославом Кузнецовым, обозванным в афише режиссёром по сцендвижению, хормейстером и музыкальным руководителем, лепил «Клопа». Выборгские артисты дневали и ночевали на Рубинштейна. Репетиции начинались в 10:00, в 14:30–15:00 перерыв на обед, затем полтора часа сцендвижение, полтора часа занятия с хормейстером, получасовой перерыв, снова репетиция до 22 часов. И так десять дней подряд. Только в день отъезда репетиций не было. Состоялась беседа с артистами и подробный разбор сделанного.

Прогон и генеральная прошли на десятый день работы в рубинштейновском театре. По ним стало ясно, что все идеи Григура блестящие.

Мои комбинаты встали на «стахановскую вахту» и лудили «Клопа» по двенадцать-четырнадцать часов в сутки. Я с шофером и обкомовским доставалой мотался на выделенном «газике» с восьми утра до ночи между декорационными комбинатами, пошивочными мастерскими, магазинами, базами, фабриками и заводами. Возилку моего, естественно, звали Васею. Этот обкомовский сувенир — Вася, почувствовав мою художническую независимость, упорно обзывал обком партии — «лобкомом хартии».

Парашютный шёлк мы красили на шёлконабивной фабрике, а для половика дефицитную крепкую башмачку — материал, применяемый в обувной промышленности, окрашивал знаменитый красильщик городского

комбината — Боря Энциклопедист. Его так обзывали за коллекцию образцов материалов собственной покраски с комментариями, где он подробно указывал, сколько надобно брать краски и что добавить, чтобы получился тот или иной цвет. Свои «фолианты» собственноручного переплетения Боря выставил на антресолях красильной каптёрки. При каждом посещении красилки он спрашивал меня:

— Как вы думаете, Степаныч, даст нам Кремль грамоту за хорошую сверхурочную работу или не даст? Вы ж видите, как мы вкалываем.

Его подельницы, Лида и Тамара, успокаивали:

— Тебе лично, Боря, Кремль не только даст, но и поддаст.

— А хорошо бы кремлёвскую грамотку получить. Я её дома на стене в рамке бы вывесил, чтобы жактовская шелупонь перестала придираться к нам с Дорой.

Декорации и костюмы накануне отправки свезли из всех мастерских в городской комбинат. Паковали и грузили их вечером в специальный крытый МАЗ с хорошими запорами. Декорации «Клопа» должны были прибыть в Кремль к шести утра.

За день до нашего отъезда в Москву мы с Григуром получили билеты на поезд и пропуска в Кремль. В пропусках нас определили консультантами: его — по режиссуре, меня — по оформлению спектакля «Клоп» Выборгского народного театра. Григур, получив такую ксиву, печально пошутил:

— Вот так, дорогой Эдуард, мы с вами из деятелей вдруг превратились в консультантов своего же дела.

В Москву я выехал ночным поездом, пришедшим туда очень рано. В 7:00 мне велели пересечь КПП Кремля рядом со Спасской башней. Неожиданно на платформе Ленинградского вокзала меня встретил человек с сержантским лицом ведомства и доставил в кремлёвский театр на чёрной «Волге» без каких-либо осложнений. Мой сопровождающий сдал меня на сцене приличному дяденьке в очках — техническому директору фестиваля, обозвав художником «Клопа». Директор, сняв очки, оглядел меня внимательно, и я почувствовал в его глазах некоторое сомнение.

— Вы что, действительно будете художником «Клопа»?

— Да, а в чем дело?

— Как-то не верится, больно уж молодой для такой драматургии.

Узнав, что у меня с собой и эскизов-то никаких нет, совсем испугался:

— Как же с вами работать, ведь нам ничего не известно о вашем замысле, что куда вешать, ставить, как монтировать и проводить спектакль?

Я постарался его успокоить:

— Эскиз перед вами — я. На эскизы декораций не было времени, всё оформление, включая замысел, изготовили за десять дней. Я работал прямо на мастерские, успел сделать планировки, боковые разрезы, чертежи, рабочие рисунки, шаблоны и выкраски. Сам вместе с вами впервые увижу, что получилось на самом деле.

— Двум смертям не бывать, а одной не миновать, давайте работать.

— Ящики, тюки, мешки — всё пронумеровано и надписано. Начнём с половика и одежды сцены. Всё исполнено по правилам лучшими мастерами моего города. Необходим небольшой стол для планировок.

Рабочие быстро расстелили половик, принесли стол из буфета — другого не нашлось, и собрались вокруг него, рассматривая планировки. По ним я рассказал, что где должно висеть. Номера штанкетов, обозначенные на планировках, оттрафаречены на мешках с кулисами и падугами. Мешки с ними расставили под соответствующими штанкетами, достали из них кулисы, падуги, развернули и подвесили к штанкетам. Когда разворачивали первый план кулис, раздался голос одного из монтировщиков:

— Ребята, смотрите, это же парашютный шёлк — во дают!

В этот момент на сцену прямо с поезда привели тётеньку с тревожным лицом. Она оказалась начальницей Ленинградского областного управления культуры. Я смекнул, в чём дело — начальники не видели ни одного эскиза и были вынуждены нам довериться, а сейчас, в Кремле, естественно струхнули. Обалдевшая тётенька, узрев ярко окрашенные мятые кулисы, вынутые из мешков, метнулась к очкастому техническому директору с вопросом:

— А что, эти жёваные тряпки так и останутся мятыми?

На протяжении монтировки она несколько раз бросалась с дурацкими вопросами к нему, абсолютно игнорируя меня, хотя сидела на стуле, где висел мой пиджак.

По мере того как на сцене появлялось всё больше и больше моего оформления, подозрительное отношение ко мне менялось. Первыми сообразили, что я человек серьёзный и профессионал, рабочие сцены. Кстати о них: более слаженного, толкового отряда монтировщиков я в ту пору не имел. Благодаря этим суперпрофессионалам сложную монтировку спектакля мы закончили вовремя. Они быстро поняли постановочную идею декораций и приняли её. Технический прогон сработали с первого захода, схватывая всё на лету. После него на сцене появился главный идеологический начальник Питера, тот самый, которого я видел в обкоме. Он прошёлся по авансцене, разглядывая декорацию, подошел ко мне и, не поздоровавшись, властно спросил:

— Зачем так ярко раскрасил полотнища?

Я ответил, что всё оформление сделано в духе «Окон РОСТА» Маяковского, и цвета соответствуют им. Более он ничего не стал спрашивать и, забрав тревожную тётеньку, ушёл с нею в открывшийся закулисный буфет угощаться коньяком для успокоения нервишек.

Буфет кремлёвского театра осуществлял коммунистическую мечту Совдепа. Там имелось всё, что в ту полуголодную хрущёвскую эпоху мы могли увидеть только в старых поваренных книгах. Икра всех сортов: чёрная, красная, белая, золотистая; балыки разного вида, роскошная кремлёвская ветчина; рыба разных сортов: белая, красная, угри прибалтийские, селёдка в винном соусе; маслины, огурцы, помидоры, сладкий перец, грузди маринованные и так далее и тому подобное. И всё это в первой половине марта! А ещё

армянские и грузинские коньяки, шампанское, маленькие кремлёвские пирожки с мясом, капустой... Можно было только простонать: «Боже ж ты мой!.. Что ж это такое делается?!»

В 9:30 из гостиницы приехал Гуревич. Спустившись в зал со сцены и осмотрев наше детище, он сказал мне:

— Эдуард, у нас с вами всё получается!

Где-то за полчаса мы с ним проверили все смены картин, то есть повторили техническую репетицию. С 10:00 до 11:30 удалось управиться с направкой света и грубо записать его процентовку. Тем временем привезли наших выборгских героев, выдали им костюмы и распределили по уборным.

В 11:30 начался актёрский прогон в костюмах с корректировкой света и окончальной его записью. Вся сборная постановочная часть Москвы работала как часы. Отмуштрованные Григуром с помощниками артисты выкладывались на все сто. Прогон закончился где-то в 14:30. Главный спектакль начинался в 16:30. После прогона мы с рабочими навели окончательный марафет на сцене, с осветителями уточнили свет и режиссёр с радистами выставил на зал запись шумов и музыки. Так как от нас уже ничего не зависело, мы с Григорием Израилевичем оставшееся время провели в кремлёвском коммунистическом буфете, взяв на грудь по 150 граммов прекрасного десятилетнего армянского коньяка, закусив чёрной икоркой и осетровой рыбой.

Конкурсный спектакль прошёл блистательно. Зал полностью забила публика. В первых рядах сидели партийные начальники и «удавы» — члены комиссии,

известные театроведы, режиссёры, артисты. Они спектакль принимали с восторгом. Мы с Григуром своё детище смотрели с боковых лож. Действительно, выборжцы были в ударе, и зритель аплодировал им после каждой картины. Виртуозный танец между свадебных блюд на столе встретили овацией. Присыпкину в конце спектакля устроили овацию минут на пятнадцать. Успех получился ошеломляющим. Старый Григорий Израилевич даже прослезился: сказалась дикая нагрузка всех этих тяжелейших нервных дней.

После спектакля мы пробрались в закулисье и поздравили актёров с успехом, а ребят постановочной части поблагодарили за качественный труд. От банкета отказались — я вскоре уезжал в Питер, а Гуревич страшно устал и не захотел остаться. Его отвезли в гостиницу «Бухарест», которую потом он ругал за бесчисленное количество клопов и тараканов.

Через два дня главная газета Советского Союза — «Правда» посвятила половину второй страницы народному театру города Выборга Ленинградской области. В статье «Так держать», рецензент сообщал всему Советскому Союзу и миру, что по пьесе великого Маяковского самодеятельный театр Выборга поставил грандиозный спектакль и победил все коллективы, участвовавшие во всесоюзном конкурсе самодеятельных театров. И что выборгский «Клоп» является выдающимся достижением истинной советской народной культуры, не уступающим спектаклям прославленных коллективов. Про декорации и костюмы критик написал большой восторженный абзац.

Григур, прочитав этот знатный «подвал», снова печально пошутил:

— Видите, Эдуард, какие мы с вами выдающиеся консультанты советской народной культуры.

Дней через десять по приезде в Питер Гуревича вызвали в обком. Там довольные начальники, получившие хорошие «чаевые» за успех «Клопа», восторженно встретили его как выдающегося постановщика выборгского спектакля, вышедшего в дамки на кремлёвской сцене. Цитировали хвалебные рецензии из газет. После дифирамбов заявили, что платить за работу не могут, так как в афишах и рецензиях его фамилии нет и по условиям конкурса не должно быть. Но рассчитаться за труды праведные готовы и просят подумать, в чём Гуревич нуждается кроме гро́шей. На размышления дали неделю.

— Вас скоро вызовут и предложат то же, что и мне. Платить вам не имеют права, но отблагодарить смогут, — сказал Григур. — Мне известно, Эдуард, что вы нуждаетесь в жилье. Так прямо им и скажите.

Действительно, на двенадцатый день меня потребовали в культурную управу обкома. Тётенька с тревожным лицом, не общавшаяся со мною в Москве, очень любезно, даже ласково приняла меня и расхвалила, ссылаясь на огромную стопку газет с восторгами о «Клопе». Но, как и предупреждал Григур, объяснила, что деньгами рассчитаться не смогут, но чем-то другим хотели бы компенсировать мой труд по оформлению спектакля. Я напрямую её озадачил: мне с семьёй негде жить и работать. На что она неожиданно сказала:

— Думаю, что это не такая большая проблема. В этом вопросе мы сможем помочь. Подождите минут десять, я сейчас приду. — И вышла в боковую дверь.

Через минут семь она вернулась в кабинет и объявила:

— Ваша просьба решена. В течение года вы получите квартиру.

Уже осенью я стал обладателем собственного жилья от кремлёвского «Клопа». По такому поводу мой режиссёр снова пошутил:

— Видите, Эдуард, у них, как в пушкинской сказке, всё происходит по веленью золотой рыбки, через боковую дверь.

Последний раз в жизни я встретил Гуревича на Марсовом поле, после майских праздников. Я шёл пешком с Петроградской стороны в свой БДТ, в котором служил уже несколько лет. После хмурой погоды в праздники наступили солнечные дни, и только чуть прохладный ветерок мешал радоваться солнцу. Всё равно прохожий народ поторопился одеться по-весеннему. В центре мемориала я увидел пожилого плотного человека, упакованного во всё зимнее, греющегося у Вечного огня. Что-то очень знакомое мне показалось в нём. Силуэт его напоминал Григория Израилевича Гуревича, только несколько поникшего, осевшего. Подойдя ближе, я убедился — передо мною старый Григур. Я не виделся с ним много лет. Знал, что он, покинув Театр на Литейном, стал завкафедрой тогдашнего Библиотечного института — учил режиссёров для народных театров эсэсэрии. Судьба — индейка... Он искренне обрадовался мне:

— Рад вас видеть. Знаю про вас — вы молодец, умница, действуйте дальше так же успешно.

Он выглядел сильно старым, еле ходил. Глаза от солнца и ветра слезились.

— Вы в БДТ? Проводите меня, пожалуйста, до канала.

Мы двинулись мимо Спаса-на-Крови в сторону метро. Я спросил, работает ли он.

— Нет, Эдуард, я ушёл целиком на пенсию. Сегодня забрал последние документы.

Он шагал с большим трудом.

— Вам необходимо с кем-то ходить, одному ведь трудно. Где ваша жена, дочь?

Он через паузу ответил:

— Они уехали...

— Как уехали?

— А так, взяли да уехали. В Америку. В Канаду...

— А вы почему с ними не уехали, Григорий Израилевич?

— Я... не могу... Я — петербургский еврей.

В ту пору я не знал этой формулы, возникшей из легенды о том, что во времена женских цариц нескольким еврейским семьям разрешили жить в столице. Из этих семей вышли знаменитые профессионалы — юристы, врачи, издатели, учёные, послужившие Отечеству своими талантами. Григур — один из потомков этих интеллектуальных титанов.

Медвежий театр

С. 148. Народный артист СССР Валентин Иванович Филатов.

Поначалу жизнь моя рисовальная, по окончании института и добровольной стажировки в Малеготе, оказалась связана с цирком. Каждый год, в течение пяти лет, я много чего делал для этого древнейшего искусства. А повязала меня со зверинцем моя училка — замечательная Татьяна Георгиевна Бруни, правнучка знаменитого Фёдора Бруни, автора «Медного Змия» в Русском музее. Она ещё с довоенных лет работала с циркачами. Меня же привела в цирк в 1961 году и познакомила с тогдашним худруком Георгием Семёновичем Венециановым, бывшим гардемарином, аристократом, ставшим одним из самых крутых знатоков циркового искусства. Я, видать, ему приглянулся и он стал меня, пацана-художника, приглашать поначалу на короткие программы жонглёров, фокусников, на клоунские скетчи и прочие работы. К середине шестидесятых годов я превратился в уже достаточно опытного рисовального типа по части цирка, и его руководство стало предлагать мне крупные подвиги, вроде первой в стране после войны международной программы «Все флаги в гости к нам». Затем совместно с художником Риммой Юношевой, которая в дальнейшем, с моей подачи, стала главным художником чинизелливского заведения, мы оформили большую программу — «Цирк Эмиля Кио».

Одновременно с цирком я много работал и в театрах. В 1963 году стал главным художником в областном Театре драмы и комедии, а с 1967-го — главным художником в Театре Комиссаржевской. Из цирка я не уходил, но работал в нём всё реже и реже.

В конце семидесятых годов тогдашний художественный руководитель Алексей Сонин вывел меня на легенду циркового искусства — Валентина Филатова. Сонин отрекомендовал меня знаменитому дрессировщику не просто как художника, но как человека, знакомого с народными ритуалами дохристианской Руси. Филатов предложил мне в связи с обновлением его знаменитой программы «Цирк медведей» и добавлением к ней финала «Медвежья свадьба» сделать новое оформление и одеть тридцать его косолапых актёров в придуманные мной костюмы. Вот такая вдруг неожиданность. Я согласился стать художником театра медведей и начал знакомиться с особенностями этой самой экзотической труппы мира.

Вначале меня поразило, каким образом возможно справиться с тридцатью представителями лесного зверья, самого крупного в наших широтах, да ещё привести их к послушанию и научить труднейшим цирковым трюкам. Ну, положим, одного-трёх медведей, но целых три десятка-то — как возможно?!

Впечатление от встречи с Филатовым осталось у меня на всю жизнь. Пожатие моей руки художника его мощной лапой дрессировщика было впечатляющим. От такого пожатия мне стало ясно, в каких твёрдых руках находятся его подопечные. Передо мною возник

тип, обладающий, кроме физической силы, мощной энергетикой, незаурядным гипнотизмом и, вместе с тем, добротой, которая бывает только у очень сильных человеков.

Бурый медведь, наш старинный лесной сосед, популярный в народе звериный субъект, с древнейших времён служил на Руси людской забавой. Пращуры Филатова бродили ходебщиками-поводырями по ярмаркам и балаганам. Медвежья потеха — любимый общедоступный вид народного театра. Дед Филатова — Рыжий Верзила, выступал на масленицах с Медведем и Козой-бородой. Отец, родившийся в цирковом фургоне между Нижним Новгородом и Самарой, стал мастером звериного дела — дрессировал вообще всех животных. В жилах Валентина Ивановича Филатова текла кровь укротителей, и грех ему было бы не стать дрессировщиком.

Цирк — это своеобразная формация среди человеческого сообщества. В нём до наших дней сохраняются некоторые древние, племенные особенности, которые кругом давно исчезли. Интересно, что категории, считающиеся в других профессиях негативными, в цирке, наоборот, представляют позитив. Например, семейственность в нём — явление желательное. Патриархат — просто обязателен, субординация — рабочая необходимость. Жизнь на колёсах диктует условия существования. Гуртом близких по родственным связям, по общему ремеслу удобнее и результативнее зарабатывать средства к существованию этим тяжелейшим искусством. А племенной паханат помогает держать товар-

ный вид коллективного изделия — номера. Помогает сохранению дисциплины, без которой невозможно существование в этой рискованной профессии.

Отец Вали Филатова не желал, чтобы его младший сын пошёл работать в зверинец, но Валентин его не послушался и поступил в помощники к мужу сестры, Александру Корнилову — дрессировщику, у которого научился обращаться с животными. Стало быть, он — типичный цирковой ребёнок из цирковой семьи, про которых говорят «родился в опилках и первым его воздухом был воздух манежа, первыми звуками — рыки цирковых зверей и марши цирковых оркестров». С шести лет он работает на манеже, выступает в номере «Икарийские игры», становится эквилибристом на ножной лестнице, гимнастом, акробатом. Затем работает служителем по уходу за животными, ассистентом дрессировщика. С медведями пробует заниматься в зверинце, которым руководит его отец. Только в 1941 году он стал выступать с небольшой группой дрессированных медведей. Сразу после войны Валентин Иванович начал подготовку своего «Медвежьего цирка», окончательная премьера которого состоялась в 1949 году и принесла ему громадный успех.

Большая часть артистов цирка, в особенности дрессировщики хищников — современные гладиаторы. Они каждодневно работают на грани жизни и смерти, и чем это опаснее, тем успешней их номер у зрителя. Медведи же — самые опасные и самые коварные среди всего циркового зверья. Больше всех нападений и трагических случаев на манеже связано с медведями. Они непредска-

зуемы. Если недовольные львы, тигры начинают сопеть, рычать поначалу, а затем нападают, то мишки без всяких признаков агрессии — просто внезапно бросаются на человека. Дрессировщику необходимо иметь фантастически чувствительный аппарат и абсолютное знание повадок каждого медведя — потенциального убийцы, иметь мгновенную реакцию, то есть находиться в постоянном напряжении. А ежели твоя банда состоит из тридцати звериных гавриков, с которыми ты возишься по двенадцать часов в сутки, то подумайте, сколько сил тратит дрессировщик. Так долго не проживёшь — не хватит ресурса, что и произошло с Валентином Ивановичем. Он ушёл от нас рано, в шестьдесят лет после второго инфаркта, а на манеж встал шести лет от роду. Значит, стаж его работы в цирке — пятьдесят четыре года. Пятьдесят четыре года под дамокловым мечом. Если по правде сказать — это несколько человеческих жизней.

Но что сотворил этот звериный аналитик, гипнотизёр, терпеливый кудесник, медвежий пахан — он создал грандиозный цирк медведей, которого никогда не было на земном шарике. Его косолапые лицедеи обучены были всем цирковым жанрам. Они выступали как канатоходцы, гимнасты, в том числе воздушные гимнасты, жонглёры, акробаты, наездники, роликобежцы, велосипедисты, боксёры, мотоциклисты. Среди них находился и свой бурый ковёрный Макс. По двадцати шести странам Филатов прокатил свою медвежью банду и прославил русских косолапых актёров на весь мир. Его Машки, Майки, Пышки, Дымки, Ревуны, Чижики, Мальчишки, Максы стали знаменитыми человеко-медведями.

С заграничных гастролей филатовцы привозили множество восторженных отзывов, печатавшихся в самых известных газетах Запада, и вывешивали их на закулисном «стенде достижений». Среди них была рецензия в «Манчестер ивнинг ньюс» о гастролях цирка в Англии, завершающаяся словами: «После выступления цирка Филатова мы склонны предполагать, что предком человека был медведь».

Японцы вообще не поверили, что у Филатова работают подлинные медведи. Они не сомневались, что это цирковой розыгрыш — на манеже работают ряженые в медвежьи шкуры актёры. Филатов предельно очеловечил своих бурых косолапых мастеров.

Допустим, медведи-акробаты, жонглёры, канатоходцы, наездники были на манеже до него, но медведей-мотоциклистов нигде, никогда в мире не водилось.

Мастер первый посадил своих неуклюжих артистов на двухколёсный мотоцикл, и они покатились. Необходим был титанический труд, чтобы учинить такое «безобразие».

Медведя нельзя силком заставить исполнять какой-либо трюк, пока он сам не поймёт, что от него требуют. Нельзя его подгонять, спешить — он обидится и запомнит обиду. Признание звериной личности — главное в дрессировке. Валентин Иванович замечательно разбирался в характерах своих артистов, безошибочно определял, на что способен тот или иной из них. Репетировал бесконечно. Ассистенты валились с ног, уставали медведи, а его энергии не было предела. Зато достиг потрясающих результатов.

В Штутгарте медведица Люська получила от местной полиции права на вождение мотоцикла. Случайно укатив на улицу, она соблюдала все правила, никого не обгоняла, останавливалась на красный свет. То же самое произошло и в Японии — медведю Филатова вручили международные права на вождение. Японская фирма, торгующая мотоциклами, не поверила, что филатовские артисты пользуются обыкновенными мотоциклами, предложила дрессировщику посадить своих медведей на их японские машины. Японцы были поражены, когда через три дня Люська, Пышка и Ревун свободно гоняли на банзайских мотоциклах. Японской фирме пришлось оставить эти мотоциклы цирку медведей Филатова.

А медведь-клоун Макс — это воистину сенсация. Прирождённый комик. Одна его походка чего стоила. Ходил он, выпрямив спину, с некоторой комической вальяжностью, кокетливо поводил плечами и покачивал лапами. Филатову принёс его охотник, подобрав малыша, брошенного в лесу. Медвежонок оказался толковым добрым зверем. Ходил за Филатовым по пятам, с удовольствием играл с ним в прятки. Шефство над Максом в цирке взял знаменитый клоун Карандаш (Михаил Николаевич Румянцев). Нарисовал ему клоунский медвежий костюм (по первоначальному образованию Карандаш был художником-плакатистом), скроил ему штаны и подарил репризу — Макс выезжал из-за форганга на манеж в тележке, запряжённой маленьким гусем в сопровождении белого шпица Пуськи. Малышка-гусь вёз огромного медведя. На самом деле тележку толкал сам Макс, а лежащие на телеге медвежьи ноги — бутафория. Раскрывшийся обман

вызывал гомерический хохот публики. Тем временем Макс с Пуськой под мышкой бежал по барьеру в костюме Карандаша — чёрных брюках и остроносых клоунских ботинках.

На манеже он ассистировал и смешно пародировал номера медвежьего цирка. У медведей-боксёров работал рефери, подначивая сразу обоих противников.

Филатовская программа «Цирк медведей», существовавшая с 1949 года практически без изменений, разве что с некоторыми добавлениями, дожила до семидесятых годов. Во второй половине семидесятых, Филатов, после многочисленных зарубежных гастролей, имевших громадный успех как чисто русский цирк («опасные русские забавы»), решил в знаменитой своей программе подчеркнуть ещё более национальный элемент и закончить представление медвежьей свадьбой по старинному русскому народному обряду с приездом на венчание генерала-медведя. Естественно, что по полагающемуся людскому ритуалу медвежью свадьбу не выполнить, и нам с Валентином Ивановичем пришлось приспособить его к возможностям косолапых актёров.

Попробую описать, как всё было сочинено и репетировалось мастером Филатовым. К большому сожалению, эту работу он довести до конца не успел, хотя репетировал денно и нощно. Но основу всё-таки сделал и показал её на гастролях в Южной Америке в последний год своей жизни, и с большим успехом. Жаль, но у нас о «Медвежьей свадьбе» никаких сведений не сохранилось. В ту бедную пору фотографировать процесс работы было не принято. Фотоаппаратов на руках у людей

почти не было. Записывающих устройств не водилось, да и нежелательно было, чтобы они водились. Сами артисты цирка — голь перекатная, а ежели что и зарабатывали, то тратили на костюмы, рабочий реквизит, аппаратуру. Дрессировщики добытыми гро́шами, естественно, дотировали своих подопечных.

Редкие собрания документов, фотографий, реквизита создавались энтузиастами. Коллекция нашего питерского единственного циркового музея складывалась из пожертвований цирковых актёров, цирковых семей.

В цирках в силу специфики этого вида искусства художникам за работу платят поэскизно, то есть практически покупают эскизы в отличие от театра, где платят за конечный результат. Кочующие по стране группы цирковых артистов приобретают эскизы, чтобы иметь возможность повторить по ним в других местах реквизит и костюмы, потому что они быстро изнашиваются в процессе интенсивной эксплуатации. Оттого следов работы у художников над программами практически не остаётся или остаётся очень мало, а жаль.

Повторяю: от последней работы великого медвежьего вожака Валентина Филатова, уникального артиста-дрессировщика — его «Медвежьей свадьбы» — никаких следов не осталось. Сотрудники циркового музея слышали смутно про то, что было когда-то что-то подобное, и всё. У меня, художника, нашлось только несколько черновых крок к свадебным костюмам мишек.

Примерки медвежьих костюмов происходили по утрам, сразу после медвежьего туалета, зарядки и завтрака прямо в клетках, стоявших в конюшне цирка.

Утренний медвежий туалет долгий. Они тщательно вылизывают себя с головы до пят, укладывая волосок к волоску. Умывшись, приступают к зарядке — бегают по клетке или подпрыгивают. Завтрак, как и вся дневная кормёжка, состоял только из растительной пищи, чтобы мишки не возбуждались.

Сшить и примерить костюм на медведя — тяжёлая и длительная процедура. Здесь ни в коем случае нельзя торопиться, необходимо, чтобы всё происходило мирно, естественно, по-доброму. Мишкам надобно понять, что с ними ничего плохого не сделают, наоборот, их одарят сахаром.

Жилеты, мундиры, ливреи, штаны, сарафаны, юбки — специального «медвежьего» кроя — всё надевается только сверху. Знаменитый коверный Карандаш подарил Филатову крой брюк для медведей, которые надеваются без поднятия задних лап. И всё равно одеть медведя — задача чрезвычайно трудная. Мишкам надо привыкнуть к тому, чем обряжают их люди. Отсутствие помех в их подвижности и удобство — главное качество медвежьих нарядов. Сам Мастер, Валентин Иванович, присутствовал на примерках почти всех медвежьих костюмов. Обряжать медведей с ним было комфортно. Мишки слушались его, даже боялись. У некоторых во время примерок дрожали лапы. Я спросил его однажды:

— Отчего медведи вам так послушны?

— Как отчего! — ответил он. — Я самый главный медведь-вожак. Они — моё племя.

Итак, перейду к медвежьей свадьбе. В перерыве после номеров медвежьего цирка из выхода под цирковым

оркестром униформисты выносили три стола с подносами угощений и три скамьи. Выставляли их на некотором расстоянии от барьера с расчётом проезда за ними медвежьей тройки. Ассистенты Филатова на манеже одеты были, как медвежьи ходебщики в русских лубках: в косоворотки льняного холста, чёрные сапоги, чёрные картузы с цветами на тулье. Во время обслуживания стола пользовали реквизит половых — длинные холщовые полотенца.

Из-за форганга выезжала первая свадебная медвежья тройка с женихом и его родителями, украшенная бубенцами, колокольцами, лентами. Она, обогнув половину манежа, останавливалась за центральным столом. Вслед за нею — сразу же, кувырком — выкатывались два мишки, жениховых дружка, и усаживали родителей жениха по краям центрального стола. Жених, в красной косоворотке без пояса, сам садился на лавку.

Далее из-за форганга выезжала вторая свадебная медвежья тройка — поезд невесты. С родителями, невестою и прицепленными к тройке санками с приданым, сундуком невесты на них. Отец жениха, в синей косоворотке, вставал из-за стола и в сопровождении дружек жениха подходил к сундуку, открывал его крышку, чтобы посмотреть, чем богата невеста, — и вдруг из него выкидывалось вверх множество деталей женского белья. С испугу мишка поспешно возвращался за стол.

Невесту-медведицу в свадебном наряде подружки аккуратно усаживали рядом с женихом и помогали устроиться за столом её родителям. Нарядно разодетые гости — мишки и медведицы — выходили на манеж

с подарками молодым, неся бочонки с мёдом, бутылки шампанского, и везли детскую коляску с нарисованным на ней медвежонком. Все гостинцы выставляли на барьерах по обе стороны от стола. За ними топали два красивых медведя в мундирах. Один с венком и прикреплённой к нему фатой, другой с венком и плетёным ярким поясом для жениха. Они торжественно становились за спинами молодых с поднятыми над их головами венками. Раздавалась барабанная дробь. Все медведи вставали по стойке «смирно», поворачивая свои головы к форгангу. Под медвежий марш, специально написанный для этого номера, поднимался форганг и на манеж выезжала роскошная третья медвежья тройка, убранная всем, чем полагается. Ею управлял кучер-медведь Буркан в ямщицком цилиндре. За ним восседал важно-главный генерал в огромной треуголке и поднятой правой лапой приветствовал публику. На запятках тройки стояли два медведя-форейтора. Сделав полный круг, тройка останавливалась по центру манежа и из неё форейторы вынимали генерала в мундире с огромными шитыми золотыми эполетами, голубой лентой и украшавшими его грудь многочисленными звёздами-орденами. С поднятой правой лапой его ставили перед свадебным столом против жениха с невестой. Барабанная дробь замолкала, и в полной тишине генерал-медведь медленно опускал правую лапу перед стоявшими женихом и невестой. Одновременно, так же медленно, два мундирных медведя покрывали свадебными венками головы молодых. Тем временем униформист повязывал пояс жениху. И бутылки шампанского, стоящие на

барьерах между бочонками с мёдом, «взрывались», из них вылетали пробки и поднималась обильная белая пена. Жених с невестой, в цветочных венках, целовались. Скрипки и виолончели имитировали смачный поцелуй.

Пир начинался, когда генерал-медведь разламывал кекс на меду с изюмом и выдавал его молодым. Во время поглощения вкуснятины на манеж выходили мишки-балалаечники, исполнявшие камаринскую. Начинались пляски. Вокруг жениха и невесты плясали все медведи во главе с генералом.

Ежели бы Бог дал Валентину Ивановичу хотя бы ещё год жизни, мы могли бы стать свидетелями появления на цирковом манеже нового жанра — медвежьего театра, вряд ли возможного где-либо в мире.

Реприза дядюшки Хасана

Цирковая быличка

С. 164. Клоун Хасан Мусин (Константин Галиевич Мусин).

С. 181. Арена Ленинградского цирка на Фонтанке.

Истинный потомок великого праотца всех шутов, античного комедиографа Аристофана, Хасан Мусин, король клоунов сталинской Совдепии, уже при жизни стал фигурой легендарной. Корифей циркового комизма на всём советском пространстве страшноватых тридцатых, сороковых, пятидесятых годов был абсолютно безграмотен. Он не умел писать, читал по слогам, а над собственной подписью корпел по десять минут, покрываясь испариной. Зато от его абсурдистской «детской» чепухи, которую он выдавал на арене, задыхался от смеха партер.

Крупнейший знаток циркового искусства тех времён, художественный руководитель питерского цирка Георгий Вениципнов, по-местному — Гардемарин, обозванный так в честь своего прошлого, чудом сохранившийся осколок дореволюционной культуры, называл Хасана Галиевича природным органиком, одарённым Всевышним мыслить телом и смешить людей, смешить до слёз. Из-за него директора цирков сражались между собой, желая заполучить ковёрного для своего манежа. В дни выступлений клоуна в вестибюле над кассовым окошком висели объявиловки: «На Мусина все билеты проданы».

Рождённый в Ташкенте до революции, рано сбежавший от своих татарских родителей, воспитанный

ташкентской улицей, беспризорник Хасан случайно попал на галёрку цирка и, очарованный, застрял в нём на всю свою жизнь. По первости шестерил, стараясь услужить всем — артистам, униформистам, конюхам, реквизиторам. Носил, таскал, ставил, открывал, закрывал, чистил, убирал, ухаживал за лошадьми — любимыми существами на свете. Про себя позже будет шутить, что родился в стойле и материнским молоком его было молоко кобылицы.

Ему повезло. На его «шарнирность» обратил внимание опытный мастер манежа Николай Аристархов и стал из шкета делать артиста. Поначалу обучил акробатике — азбучной грамоте цирка. Через десять месяцев Хаська дебютировал. Уважаемый учитель почувствовал в нём бесстрашие, цирковой кураж, абсолютный слух, фантастическую природную пластику — и не ошибся. Спустя малое время, стоя вверх тормашками — головой на голове старшего партнёра, акробат Хасан наяривал плясовую на концертино.

После «глухонемых» фильмов с Чарли Чаплином заболел клоунадой и через год превратился в имитатора Чарли, показывая мнимого глупца и мудрого философа на манежах провинциальной России.

К началу тридцатых годов он уже сам по себе — клоун-мим Хасан Мусин, визитной карточкой которого было любимое концертино. С помощью этой малой гармоники Хасан беседует со зрителями, отвечает на их вопросы, спрашивает, хохочет, поёт. Концертино в его руках заменяет язык. Говорить опасно, вдруг не так поймут, да и зачем, если можно, не открывая рта, благодаря

виртуозному владению телом и инструментом сказать так, что всё будет понятно, правда, каждому своё. Используя этот трюк, мим превратился в самого смешного и самого любимого клоуна сталинского цирка.

Хасана Мусина любили все и всюду, но особенно в Питере. Да и он предпочитал город трёх революций другим городам в своей кочевой жизни, стараясь чаще выступать на арене цирка Чинизелли. Большим поклонником Мусина был сам Сергей Миронович Киров. Он даже в начале тридцатых годов обещал дать ковёрному отдельную квартиру в Ленинграде, но шуту его величества народа не повезло — Мироныча стрельнули. Перед самой войной Хасану вот-вот уже давали квартиру, ан нет, опять не успели — напал фашист. После войны снова пробовали наградить любимого клоуна города жильём, опять не вышло: начальников Питера объявили антипартийной группой и всех постреляли. Ну прямо как на манеже в дурной репризе у рыжего — всё мимо рта.

Питерский цирк снимал для клоуна комнату в коммуналке на полюбившейся ему Бармалеевой улице, что на Петроградской стороне. В тёплые времена года он от цирка ходил пешком до своего дома. Шёл по каштановой аллее, бывшей площади Коннетабля, мимо растреллиевской статуи Петру Первому и Инженерного замка, по Марсову полю, через Троицкий мост, переименованный в честь благодетеля в Кировский, далее по Кировскому проспекту мимо Татарской мечети, сооружённой при последнем царе на гро́ши петербургских дворников-татар, до Пушкарской улицы и Большого проспекта,

а там уже рядом. Зимой добирался на трамвае, ближайшая остановка которого находилась на Садовой улице подле бывшей замковой церкви Архангела Михаила. В любом случае всегда проходил мимо громадины первого российского императора со знаменитой надписью: «Прадеду — правнук». Этот памятник русскому абсолютизму, огромный бронзовый прадед в римских доспехах, с двуглавыми орлами на плаще, крепко сидящий на бронзовом коне, действовал на Мусина подавляюще. Он перед ним чувствовал себя нацменом и, проходя мимо, старался не поднимать глаза выше коня, который нравился ему более, чем восседавший на нём самодержец.

В начале шестидесятых годов в нашем славном городе под патронажем генералов из Союзгосцирка состоялось редчайшее событие — Всесоюзная конференция клоунов. Со всех концов необъятной родины, из всех цирков прилетели и приехали к нам на Фонтанку белые, рыжие, мимы и разговорные, ковёрные, музыкальные и просто эксцентрики, короче, шуты всех мастей.

Великим политковёрным — первым секретарём Коммунистической партии СССР Никитой Сергеевичем Хрущёвым — было объявлено, что нынешнее поколение советских трудящихся будет жить при коммунизме и что в 1980 году наступит первая стадия мечты человечества. Задача бойцов культурного фронта — готовить людей страны к недалёкому светлому будущему. Естественно, советский цирк не остался в стороне и решил повысить идеологическую составляющую своего вида искусства. Поэтому основной вопрос, который решали на съезде социалистических клоунов, — идейное

содержание реприз. Смех обязан воспитывать зрителя в духе преданности коммунизму.

Оказалось, что на всём земном шарике более тоскливого мероприятия в истории этого жанра не было никогда. Неразговорчивые, мрачные, скучно одетые в тёмно-коричневые, серые, синие, чёрные пары, без всяких цеховых отличий похожие на завсегдатаев питейных рундуков и рюмочных, клоуны представляли собой довольно печальное зрелище. Вообразить, что эти люди с арены цирка смешат публику, было невозможно. Вскоре после приветствий и «тронных речей» начальственных ораторов многие шуты стали клевать носом.

В середине дня в зал с опозданием и под хорошей «мухой» вошёл почётный гость съезда, легендарный Мусин. Естественно, его под аплодисменты, как цехового дядьку, пригласили за стол президиума. К концу рабочего дня, когда ползала клоунов отрубились окончательно и крепко спали, уважаемый Хасан Галиевич попросил слово и, согласившись с выступавшим до него товарищем из Москвы о необходимости учиться у жизни, рассказал совсем невпопад к происходящему пример репризы, случившейся с ним в лютую зиму 1949 года. История, скорее показанная, чем рассказанная дядюшкой Хасаном, произошедшая с ним буквально здесь, за стенами цирка, вызвала бурное веселье и превратилась в главное событие клоунского собрания.

Стояла декабрьская зима. Заканчивался знаменательный для Питера и для всей страны голодный мрачный 1949 год. «Ленинградское дело» — антипартийная

группа Попкова-Кузнецова, начало борьбы с космополитизмом и одновременно широкая амнистия для осуждённых по криминальным статьям. Снова наступали совсем невесёлые времена. Но цирки страны работали, и на манеже в Питере в тот год выступал наш Хасан Мусин.

У знаменитого ковёрного среди других сцен в программе была совсем коротенькая, на языке манежа называемая сцепом, между двумя номерами — группой жонглёров и воздушными гимнастами. Жонглёры в память о Великой Отечественной работали с военным реквизитом: бомбами, гранатами, пистолетами, винтовками и прочими подобными игрушками. Работали классно и имели большой успех. Униформисты в конце номера уносили реквизит в двух больших камуфлированных ящиках. Мусин с детским любопытством присматривается то к одному ящику, то к другому, стараясь заполучить что-либо из содержимого. Его отгоняют, он снова подкрадывается — и так много раз. Наконец ему повезло, он выхватил из одного ящика барабанный наган. Отбежав в сторону, с пацаньей радостью ковёрный отзыривает, ощупывает военную игрушку и случайно нажимает на курок. Наган вдруг оглушительно бабахает и, выпав из рук испуганного Мусина, сам неожиданно начинает подпрыгивать на манеже, стреляя как оголтелый. Униформисты в панике, бросив ящики, бегут к форгангу, а несчастный клоун, путаясь в свалившихся с испугу штанах, скачет за ними, волоча за собою концертино.

Кроме ковёрного в этой сцене «действующим лицом» был наган-пугач, изготовленный специально

с заводным устройством и пружинами, позволяющими осуществлять такой трюк. По существовавшим в ту пору правилам, во всех зрелищных заведениях нашей Родины бутафорское оружие должно было храниться в отдельных металлических шкафах под надёжными замками и проверяться каждый месяц милицией. В питерском цирке заведовал таким оружейным шкафом самый старый реквизитор с сорокалетним стажем работы. Он каждый вечер после окончания представления забирал у Хасана Галиевича его стреляющую игрушку и закрывал её в бронированном спецхране.

По окончании одного из декабрьских представлений на знаменитого клоуна налетела целая армия восторженных зрителей с просьбой подписать программки, не понимая, что для него это адский труд. Вернувшись в гардеробную позже, чем всегда, дядюшка Хасан разгримировался и посмотрел на часы — было уже за десять вечера, а реквизитора нет, да, видать, и не было. Запасные пистоны лежат на столе. Он позвонил в цех — там никого. Со стариком, вероятно, что-то произошло. Наган можно спрятать и в гардеробной, но ни один ящик стола не закрывался. Оставить в незапертом — опасно, вдруг пропадёт, тогда будет виноват старый реквизитор. Лучше забрать с собою, а завтра вернуть в цирк. Успокоившись, он надел дореволюционную шубу на лисьем меху, доставшуюся по наследству от приёмного отца Аристархова, зарядил запальными пистонами барабан нагана, чтобы не оставлять их в цирке, надел лисью шапку, подарок новосибирских почитателей, и, положив наган в правый карман шубы, вышел из цирка.

Мусин шёл к трамвайной остановке на Садовую улицу по давно протоптанному маршруту — мимо заваленного и засыпанного снегом растреллиевского памятника и Инженерного замка. Поравнявшись со своим нелюбимым императором, клоун почувствовал неладное. В тот же момент из-за огромного сугроба, наваленного у пьедестала, выскочили две тёмные тощие тени, в одинаковых бушлатах-ватниках, в хэбэшных малахаях, обрамлявших заросшие старческие лица жёванных жизнью существ.

— Ну ты, фраер прикинутый, скидавай теплуху, не то перо в орла — и копец! — прохрипело короткое беззубое существо.

— Слышишь! Снимай шубу, дед, твою мать... Не то прикончим, — прошепелявил перевод фени длинный бледнолицый подельник. В его руке блеснуло лезвие финки.

Ковёрный понял — старики серьёзные, учёные блатяры, начнёшь выбивать финку из правой руки, перекинут в левую. Придётся защищаться по-иному. В кармане шубы он нащупал рукоятку своего бутафорского нагана — и только снял его с предохранителя, как вдруг короткий бросился на клоуна. Мусин ловко отскочил, но грабителю удалось сорвать с него лисью шапку. В следующий миг над головами стариков-бандитов грянул выстрел, затем машинально, как положено по репризе, выпущенный из рук шута наган упал на протоптанную в снегу тропинку и, подпрыгивая, стал нещадно палить. На долю секунды бандиты оцепенели, уставившись на прыгающее и стреляющее чудище. Затем бледнолицый

странно упал, уткнувшись головой в снег, даже не упал, а как-то неловко сложился, прижав финку к груди вроде бы для защиты. Короткий шайтан с лисьей шапкой, перепрыгнув через дружка, бежал в сторону Инженерного замка.

«Вот-те нате, фокусы-покусы, отчего же он так нехорошо свалился? — подумал дядюшка Хасан, поднимая замолкнувший пугач. — Видать, что-то неладное...»

— Что с тобой, дед? Вставай! — попробовал докричаться до упавшего клоун.

Но лежащее в снегу существо безмолвствовало.

«Наверно, старый с испугу сознание потерял, — догадался Мусин. — Вот чёрт побрал, место-то какое глухое, пали хоть из пушки, никто не услышит».

Клоун двинул на Садовую в надежде встретить живую душу, но кроме трамвая № 12, который он пытался остановить, никого не было. Пришлось повернуть к Невскому. Без шапки голова его стала замерзать. К Невскому он подошёл похожим на отступающего фрица — с обмотанной шарфом головой и поднятым воротником шубы. Таким чучелом нагрянул на единственного постового милиционера, заседавшего в тулупе и валенках в специальной будке недалеко от угла.

— Товарищ милиционер, — обратился ковёрный к постовому, — беда, человек упал.

— Ну и что?

— Да упал с испугу.

— С чего?

— С испугу.

— Что за мура такая?

— Упал и в снегу лежит, не встаёт.

— Где лежит?

— В снегу перед императором.

— Перед кем?

— Перед Петром Первым.

— Ты что, пугало, пьян или с крыши свалился?

— Нет, я как стёклышко.

— Я спрашиваю, откуда ты взялся?

— Из цирка, здесь недалеко.

— Я тебе покажу — из цирка! Ты что, постового решил дурачить? На Невском цирк устраивать?! А ну, идём со мной!

— Товарищ милиционер, товарищ милиционер...

— Идём, идём! Клоун тоже нашёлся, на Невском безобразить решил... Там тебе зададут цирк, протрезвеешь сразу. — И привёл ковёрного в центральную легавку на переулок Крылова, где сдал «подвыпившего весельчака, пристававшего к органу власти» дежурному офицеру.

В милиции после хорошего допроса с клоуном разобрались.

— Фамилия, имя, отчество, национальность, когда и где родился? А, беспризорник! Сержант, запиши: из беспризорников.

— Маршал Малиновский тоже из беспризорников.

— Тебя не спрашивают про Малиновского. Где работаешь?

— В цирке.

— Товарищ задержанный, не шути! Мы тебе не собутыльники и ты не в шалмане, а в милиции находишься.

— Товарищ начальник, в цирке ведь не только слоны да лошади работают, но и люди.

— Почему документов не имеешь?

— Имею, с собой не ношу. Меня и так знают. Со мною можно и на «вы» — возраст позволяет. Я клоун Хасан Мусин, в городе афиши висят с моим изображением.

— Слышали про такого, слышали... Сержант, позови Тахира на опознание, он должен знать про своего Мусина.

Сержант привёл заспанного милиционера-татарина.

— Тахир, твой соплеменник под клоуна Мусина чешет.

— Товарищ капитан, это Мусин и есть, — взглянув на задержанного, сказал милиционер и спросил Хасана Галиевича, как он, такой известный человек, оказался у них в отделении.

Клоун рассказал всю историю нападения на него стариков-разбойников подле монумента.

— А куда вы свою пушку дели? — спросил капитан после рассказа.

Мусин положил бутафорский пугач на стол дежурного начальника. Тот внимательно, со всех сторон осмотрел его.

— Фигня какая-то... Барабан с прострелянными пистонами, а там что такое?

— Там заводное устройство, с помощью которого наган прыгает, — ответил Хасан.

— Первый раз такую ерунду вижу, цирк, действительно. Ну что, товарищ Мусин, ведите нас к императору, посмотрим, кто у вас там упал.

Когда ковёрный в сопровождении наряда милиции вернулся к памятнику, бандит-старикашка лежал в той же позе, уткнувшись лицом в снег. «Застыл, бедолага, — подумал Хасан, — конец ему пришёл, на дворе под тридцать градусов будет». И артисту стало жарко.

За эту «репризу» клоуна и почтенного реквизитора суд приговорил к двум годам тюрьмы. Им повезло. Во время следствия на барахолке поймали второго шайтана-налётчика, пытавшегося продать огромную лисью шапку Хасана. Вор признался, что с амнистированным подельником напал на седого фраера у какого-то памятника и что седой замочил его товарища, а он сорвал шапку со стрелявшего и бежал. После многочисленных просьб трудящихся цирка и присоединившихся к ним больших начальников два года тюрьмы заменили на два года условно. Вот такая история случилась с Хасаном Галиевичем здесь, рядом, за стенами цирка, против памятника Петру — кстати, он был свидетелем.

Рассказ, сопровождаемый показом великого шарнирного органика, шёл под непрерывный хохот его коллег по манежу. Дядюшка Хасан на такую реакцию клоунов смотрел с недоумением, не понимая, почему они смеются.

— Смешно-то оно смешно, но я не стрелял в него. Я из пугача пальнул вверх, потом выронил его, как всегда, а он запрыгал, стреляя. Вот и всё. Просто у тощего джинна с финкой было больное сердце — он испугался и его хватил удар. Униформисты тоже бежали, когда наган прыгал и стрелял. Я хотел помочь и не знал, что старик кончился. Чего здесь смешного? Император всё

видел, — попробовал оправдаться дядюшка Хасан, но последние слова его исповеди были заглушены овацией клоунов Советского Союза.

История с пугачом не прошла бесследно для ковёрного Мусина. С тех пор он стал пить. Не от того, что был осуждён, а что из-за него погиб человек. Хасан его не убивал, всё произошло случайно. Защищаясь, он смертельно напугал бутафорской хлопушкой грабителя, но всё-таки... Он сам в детстве воровал, шпанил, беспризорничал, тоже мог постареть в «Крестах» и заболеть, не случись цирка. Цирк спас — акробаты, жонглёры, клоуны, родные лошади-коняги, любимое концертино, учителя, зрители, прожектора, аплодисменты... Но память о воре, замёрзшем подле бронзового русского царя, сверлила голову и не давала покоя.

С помощью знаменитых цеховых подельников под занавес карьеры Хасану Галиевичу дали отдельную квартиру, но не в Питере, а в «хлебном городе» Ташкенте, на его родине. И жил бы он там — стариковал, но постепенно алкогольная болезнь превратила корифея циркового комизма в беспутную симпатичную человечину, которую со временем начали сторониться даже его партнёры по манежу. А директора, пуская его под крышу цирка, не выпускали на арену.

В цирке его можно было найти в стойлах среди лошадей. Старый клоун страстно растолковывал им, что он, Хасан Мусин, не виноват.

— Ты пойми, Роза, — обращался он к серой лошадиной красавице. — Откуда я знал, что у него грудная жаба, в руке-то его я увидел нож и стрельнул, но стрельнул из

пугача. Пожалуйста, Роза, скажи всем вокруг — Хасан не виноват, понимаешь, да, не виноват. — Коняга начинает кивать. — Ну, спасибо тебе, Роза, спасибо... — И он целовал её в морду. Затем переходил к другой лошади.

— Ты слышал, Быстрый, дядюшка Хасей не виноват, он никого не убивал... Ты понял... Ковёрный Хаська не виноват...

Однажды до своих коняг он не дошёл. Его нашли утром на ступенях ташкентского циркового дворца свернувшимся в калачик. В руках у клоуна было старое концертино.

Обабиик

История одного бунта

С. 182. Директор Ленинградского драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской Михаил Сергеевич Янковский.

С. 197. Интерьер Ленинградского драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской.

Кто смотрел знаменитый фильм Бертолуччи «Последний император», тот наверняка помнит, что в конце фильма, когда император Пу И, двенадцатый в династии Цин, попадает в руки наших доблестных специальных органов (а это 1945 год), к нему в камеру, чтобы их китайское величество не скучало и чтобы ему было с кем поговорить, подсаживают молодого заключённого, знающего основные европейские языки. Сам китайский император, кроме родного, знал ещё три языка — английский, немецкий, французский.

Заключённого полиглота не без труда разыскали в лагерях НКВД и переправили через всю Сибирь под Хабаровск, где вохра, не говоря ни слова, впихнула знатока языков в какую-то лагерную камеру. В ней находился единственный китайский очкарик. Он, повернувшись к вошедшему, протянул ему руку для знакомства и произнёс по-английски:

— Я Сын Солнца.

«Чёрт-те что, — подумал пересыльный. — Стоило ради какого-то китайского сдвинутого дурика, болтающего по-английски, везти меня из Воркуты на Амур».

— Очень приятно, — ответил китайцу зэк. — Я Кощей Бессмертный.

— Сын Солнца приветствует Кощея Бессмертного, — доброжелательно сказал китаец по-французски.

Так началось знакомство заключённого полиглота Янковского Михаила с заключённым китайцем. К вечеру, после долгих разговоров с соседом Михаил понял — перед ним действительно «Сын Солнца» — китайский император Пу И, что подтвердило местное начальство НКВД, вызвавшее его перед отбоем к себе.

Посадили или, как позже стали говорить, «репрессировали» Михаила Сергеевича Янковского как раз за знание многих языков. И вообще, за знания. За живой, общительный нрав, говорливость, что не поощрялось в те ежовые времена, и дружбу с пресловутыми обэриутами.

Михаил Сергеевич или, как на французский лад называл его китайский император Пу И, Мишель беседовал с императором на сугубо гуманитарные темы. Для Мишеля сидение с их величеством стало подарком судьбы, санаторной паузой в долгой тюремной жизни: их прилично кормили, не вызывали на переклички, не устраивали шмонов. Требовали от подсаженного Янковского только письменных отчётов о беседах с императором.

Отчёты состояли из интереснейших новелл по китайской истории, которую Пу И досконально знал и блистательно рассказывал. энкавэдисты зачитывались ими и каждый отчёт Янковского ждали с нетерпением.

Лично Мишеля интересовала китайская философия, в особенности Конфуций и его школа. Естественно, в отчётах он не упоминал ни о какой философии, а так

как философия в Китае напрямую связана с историей, отчёты истории и посвящались.

Беседовали они сразу на трёх языках — с немецкого свободно переходили на английский, с английского — на французский. Понять со стороны, о чём они баяли, было затруднительно, тем более что вохра и приставленные энкавэдэшные кроме русского никаких других языков не ведали.

Император подружился с подсаженным к нему молодым и весёлым интеллигентным зэком, а Мишелю этот подарок ангела-хранителя после лагерных мытарств помог в дальнейшем выжить.

За успешную работу с императором «ведомство» скостило Янковскому несколько годков и, отсидев оставшееся, вернулся он в свой родной город Питер-Ленинград, где поначалу довольно долго находился в безработном состоянии. Бывшему зэку устроиться на пропитательную работу оказалось невозможно, пришлось пойти в эстраду ассистентом-бегунком администратора — гонять места-билеты. Спустя некоторое время благодаря довоенной дружбе с Николаем Павловичем Акимовым, также бывшем приятелем обэриутов, и помощи прекрасной Инны Карловны Клих, ответственного секретаря Всероссийского театрального общества, он сделался администратором, а позже замдиректора Дома актёра. А немного погодя стал очень удачливым и успешным директором ленинградского Дворца искусств.

Директорство Михаила Янковского и его сотрудничество с такими замечательными личностями, как Николай Константинович Черкасов и Николай Павлович

Акимов, сделало Дворец искусств одним из интереснейших мест в городе. Им удалось сотворить из общественной организации клуб творческой интеллигенции, в котором устраивались потрясающие выставки, концерты, капустники, выступления великих театральных варягов из Москвы, Киева, иных городов и даже стран.

Интересно, что всё это происходило во времена известного начальника городской культуры — давилы по фамилии Калабашкин. Этот Саврас, как обзывали его в городе, измывался над директорами театров так, что зачастую из его кабинета они попадали в больницы. Естественно, когда после одного бунта в театре его сняли, бывшие подчинённые перестали с ним здороваться.

Шло время, и постепенно в мозгах у культурных начальников имя Михаила Сергеевича Янковского закрепилось как имя одного из лучших организаторов-профессионалов театрального дела в нашей географии. Он, по их мнению, в силу директорства Дворца искусств, знал весь театральный люд города, все особенности этой формации человечества, все её закавыки, капризы и повороты. И ежели что происходило в театральных заведениях, предпочитали советоваться с ним. Советы он давал толковые, нисколько не унижая театральных людей и театральные заведения и стараясь принести им пользу.

Со временем наш бывший зэк, подельник и ученик императора Пу И стал питерским театральным арбитром.

В конце пятидесятых — в начале шестидесятых годов, во времена хрущёвского либерализма, или так

называемой «хрущёвской оттепели», театральный народец, да и другой люд от искусства почувствовал некий запах вольности. В мечтательных головах романтических людишек забрезжила надежда... Открыли третий этаж Эрмитажа с импрессионистами, осенью 1956 года состоялась знаменитая выставка Пабло Пикассо, привлёкшая художественную молодёжь. Тогда-то на стене лестницы, ведущей к экспозиции, и вывесили щит, на который посетители вешали отзывы о выставке. Отзывы были диаметрально противоположными, но восторженных оказалось больше. Среди них в один из дней появился листок, вырванный из тетрадки в клеточку, прикреплённый к щиту кнопкой. На нём ученическим почерком кто-то написал самый грандиозный отзыв, запомнившийся многим: «Если бы я был жив, я бы это запретил... И. Сталин».

Демократическое брожение, правда, в зачаточных формах, началось и в театрах. Стала появляться новая драматургия: Розов, Володин, Штейн, Шатров, Гельман, меняться режиссура, возникать новые идеи и разные разности, не соответствовавшие чёткому, прямому «направлению вперёд» прежних времён. В некоторых театрах актёры пробовали выступать против диктата начальников-директоров и режиссёров, которые им по каким-либо причинам «не показались». Представить себе такое при прежней «диктатуре пролетариата» было невозможно.

Самоё мощное и продолжительное «восстание» против местного главного режиссёра Мара Владимировича Сулимова произошло в Ленинградском государственном

драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Артисты обвиняли режиссёра в том, что тот не занимает в репертуаре основной состав труппы, пользуя из спектакля в спектакль только любимчиков. Женская составляющая труппы вообще годами сидела без работы.

Всей этой бучей руководили лютые тётеньки-актрисы. Бесконечные увещевания, просьбы, уговоры разных культурных командиров, в том числе свирепого Савраса Калабашкина, разбивались о женскую крепость. Даже вмешательство партийных органов из Смольного не испугало воинствующих амазонок. Они категорически требовали отставки главного режиссёра театра Мара Сулимова, а также директора и только после этого соглашались на переговоры.

Время шло, работа над новыми спектаклями остановилась. Чтобы разрешить этот затянувшийся конфликт, начальство из обкома уволило бывшего при Сулимове директора и предложило занять его место Янковскому, наделив того специальными полномочиями. От него потребовали изнутри театра произвести разведку, а затем действовать решительно и по собственному усмотрению. Уговаривать нашего театрального арбитра начальникам пришлось долго. Уходить с насиженного места, где он был полным хозяином, Михаилу Сергеевичу не хотелось. Уговорили его с великим трудом, увеличив жалованье, пообещав несметные блага и всяческую помощь в борьбе за спасение бунтующего театра.

Приблизительно через месяц после воцарения Янковского у Веры Фёдоровны Комиссаржевской

обратился он в обком с неожиданной просьбой: как можно скорее выделить Ленинградскому государственному драматическому театру для хозяйственных надобностей автомобиль «Волгу-пикап ГАЗ-22 универсал» и увеличить денежное довольствие водителю директорской машины в два раза в связи со сверхурочной работой. А главного режиссёра Мара Сулимова снять с поста как битую карту.

После такого неожиданного обращения начальство вызвало Михаила Сергеевича в обком для подробнейших переговоров и объяснений. Ученику Пу И удалось убедить главное начальство в необходимости всего, что он требовал, для спасения театра. Вскоре Ленинградский государственный драматический театр получил в собственное пользование сильно дефицитную в ту пору машину «Волгу» с оленем на капоте и шофёра с двойной зарплатой.

Буквально через день после появления специальной «Волги» закулисный буфет театра стал посещать здоровенный красавец — мечта женских хотений, всегда обаятельно улыбающийся, некто Миша. Этот высокий хорошо вылепленный природой мужской образец, тёзка Михаила Сергеевича Янковского, чрезвычайно быстро очаровал весь женский состав Комиссаржевского театра и почти сразу превратился в притчу во языцех бунтарского закулисья.

Вскоре внутри театра возникла группа соблазнительных охотниц на обольстительного Мишу. Всех их интересовало, кто он таков, как появился в театре и кем работает. На прямые вопросы прелестных актрис

он отвечал галантным целованием их ручек. Секретариат дирекции темнил, говоря о нём как о ближайшем помощнике их блистательного директора.

Тем временем «Волгу-пикап» в секрете от труппы обустраивали во дворе мастерских театра на улице Виссариона Белинского, куда актёры с улицы Ракова практически не заходили. Вместо пятиместной машины мастера превратили её в двухместную. В освободившееся пространство кузова главный столяр-краснодеревщик Василий Степанович и знаменитый бутафор Аркадий Захарович вмонтировали специально изготовленную шикарную тахту с округлыми валиками по бокам, а в головах ловко встроили красивый шкаф-бар, отфанированный вишней, с полками и ящиками для шампанского, вин, лимонадов, воды, полотенец, простыней и всего прочего реквизита. Окна машины завешивались аккуратными раздвижными драпировками из тёмно-красного шёлкового репса с подбоем чёрного сатина в сторону улицы. Тахта с валиками по бокам, обитая качественным хлопчатобумажным бархатом хорошего красного цвета, возбуждала у пользователей энергичность. Круглый плафон розового матового стекла над тахтою окрашивал человеческую кожу в приятный свежий тон, микшируя имеющиеся морщины. И ежели мечтать о любовных утехах, то лучшего вместилища любви не сочинить.

По окончании работ над обивкой тахты старший бутафор театра Аркадий Захарович, похвалил содеянное:

— Ну вот, теперь всё в порядке — полное совокупление вещей.

Дизайн этого оригинального амурного сооружения на колёсах принадлежал самому Михаилу Сергеевичу. Он в таких делах в нашем городе считался известным докой. Поэтому у него всё замечательно и получилось.

Параллельно с работами над «машиной любви» Янковский потребовал от заведующего труппой репертуарный план на ближайшие два месяца с подробной выпиской по дням занятости артистов в спектаклях. Пользуясь им, он составил свой особый «репертуарный план» любовной работы или, как сам определил его, — план подвигов по восстановлению спокойствия в театре. Главным героем этого документа, естественно, явился вечно улыбающийся обаятельный тёзка директора, его личный шофёр Миша.

В свободные от спектаклей и репетиций дни (а поначалу из-за бунта никаких репетиций не было) неудовлетворённые, лютые тётеньки-актрисы приглашались обаятельным чародеем прокатиться с ним в роскошной новой «Волге» за город. Каждый божий день от здания театра на улице Ракова, дом 19, в ближайший от города лес — Ольгино, в ту пору ещё не цивилизованное место, отъезжала чёрная «Волга-пикап». Там, в Ольгино, на «неведомых дорожках», под китайские мелодии, доносившиеся из вмонтированного в шкаф-бар проигрывателя, наш славный возила в лучших традициях мужской половины человечества совершал свой трудовой подвиг. Самые активные актёрские революционерки вывозились в Ольгино два-три раза в неделю. А случались недели, когда «машина любви» или, как окрестили её комиссаржевские актёры — автофал,

выезжала дважды за день — утром и вечером. А её водитель у комиссаржевского народа стал именоваться «обавником».

Через пару месяцев ритмичной работы старого опытного организатора Михаила Сергеевича и его молодого верного слуги чародея-обавника Миши, а также их замечательно уютной секс-машины бунтарские позывы у главных сражательниц начали гаснуть. Обижавшего их режиссёра Сулимова уже почти забыли, тем более что его сняли с должности. Ещё через полтора месяца бунтарки окончательно успокоились и возмечтали о новых ролях.

Вот на такую благоприятную почву управление культуры города назначило нового главного режиссёра — Рубена Сергеевича Агамирзяна, бывшего помощником великого Товстоногова. И сразу остроумцы театра назвали свои пенаты театром Коми-ССРжевской, в честь двух Сергеевичей.

Как видите, свою работу по усмирению «восстания женщин» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской этот прагматик, знаток и нелегальный последователь великого Конфуция Михаил Сергеевич Янковский исполнил гениально просто, без скандалов, истерик, выговоров — без лишнего шума. Позже он рассказывал об этом «подвиге» своему старому другу, с которым был на «ты», Николаю Павловичу Акимову, приходившему на все первые премьеры новой Комиссаржевки. Принимал Янковский великого театрального художника и режиссёра в своём кабинете за шикарно по тем тощим временам сервированным гостевым столом. Михаил

Сергеевич любил красиво жить, элегантно одеваться, умело и с удовольствием это делал.

Николая Павловича как создателя и руководителя Театра комедии интересовала механика победы Янковского над женским бунтом. И Миша поведал своему другу разработанную им простую историю:

— Всё обыкновенно, Коля. Когда я сообразил, что первопричина происходящего в театре — неудовлетворённость почти всего женского состава труппы, чисто физиологическая, а затем уже творческая, то смекнул, что силовыми методами такое явление не усмирить. Сам понимаешь, женскую неудовлетворённость лучше всего гасить старым казацким способом. Но найти казака-героя, который, как в сказке, мог бы победить гидру бабского сексуального хотения, оказалось труднее всего. Мне пришлось перешерстить все таксомоторные парки города, пока не повезло напасть на моего героя — Мишу и соблазнить его помочь мне в нелёгком деле. Только с помощью такого обаятельного мужского эталона, могучего красавца с уникальными сексуальными данными, и удалось ликвидировать затяжную театральную бузу. Вот так, Коля. Помнишь, что говорил великий вождь Иосиф Виссарионович Сталин: «Кадры решают всё»?

— А идея, Миша, идея ведь твоя? — спросил Акимов.

— Что такое идея, Коля? Ты же знаешь: идея в нашем царстве-государстве всегда стоила двадцать копеек.

После подвигов подельника «Сына Солнца» господина Янковского и его слуги, обавника Миши, Рубен Сергеевич Агамирзян дебютировал в уже спокойной

Комиссаржевке в качестве главного режиссёра пьесой Бертольта Брехта «Господин Пунтила и слуга его Матти». А после второго успешного спектакля Агамирзяна — по повести грузинского писателя Нодара Думбадзе «Я вижу солнце» — Миша, спасаясь от чрезмерных домогательств желательниц его прелестей, покинул театр и ушёл обратно в такси. Его знаменитый автофал-пикап размонтировали в мастерских на улице Виссариона Белинского и приспособили для снабженческих целей.

Кто ты такой,
Борис Равенских?

С. 198. Режиссер Академического малого театра Союза ССР Борис Иванович Равенских.

С. 212. Макет декорации к спектаклю «Возвращение на круги своя». 1978.

Талантливейшее порождение Совдепии с замесом всего того, что можно представить: бывший лютый комсомолец, строитель социализма, ряженный в тельник гармонист, дипломированный печник, энтузиаст-трамовец, вынесший многое из этого формалистического полупрофессионального театра рабочей молодежи, студент-режиссёр Ленинградского театрального техникума, из которого по везению-хотению попадает в театр великого мастера — Мейерхольда. После трёхлетнего прокрута в нём этот дерзкий тип, верующий в божественное начало в человеке, «пропартайский» атеист, становится единственным режиссером, усвоившим практические методы мастера в этой загадочной профессии.

Оформил я для Бориса Ивановича всего один спектакль — «Возвращение на круги своя» молдавского писателя и драматурга Иона Друце, но память о Равенских осталась со мною на всю жизнь. А повязал он меня с собою случайно, в 1976 году. Будучи в Питере на гастролях, пошёл во Дворец искусств обедать. В тамошних залах в ту пору открылась моя выставка. Равенских зашёл туда, посмотрел и, как сам потом говорил: «Во мне что-то ёкнуло: он!» Познакомились, поговорили, причём

в середине разговора он, вдруг несколько раздувшись, прервал меня вопросом:

— Художник, ты почему со мной так свободно, на равных разговариваешь?

Во, думаю, сразу на вшивость берёт. Видать, начальник с тараканами.

— А как же с вами по-другому разговаривать? Встать на колени, что ли? На коленях говорить не приучен. Шестёркою не стану, а ежели вы хотите во мне иметь партнёра — пожалуйста.

После этих слов он неожиданно подобрел ко мне.

— А ты и вправду меня не боишься?

— А почему я должен вас бояться? Вы что, букан или цербер, да и церберов я в гробу видел!

— Смотри, я ведь курский соловей-разбойник!

— А я воспитанник сибирских разбойников.

После такой «фольклорной» перепалки мы с ним сошлись. Он оставил мне пьесу Иона Друце.

> Русский тип со всеми кандыбасами, присущими нам: стихийный, чрезмерный, непредсказуемый, многоликий хитрован, гоняющий чёртиков с собственных плечей, с невозможным капризным характером. Вместе с тем человек с повышенной совестливостью, чувством национальной принадлежности и любовью к родине.

Следующая наша встреча состоялась в Москве. В Малый я ехал уже просвещённым. Разные театральные источники поведали мне — Равенских большой хам, из-

девается и провоцирует всех подряд. Его кабинет в Малом театре именуют «хатой хама». Эти сведения меня несколько напрягли, но, как ни странно, вызвали ещё больший интерес к этому режиссёру.

Из его работ я видел только один спектакль. Зато самый знаменитый — «Власть тьмы» Льва Николаевича Толстого. В годы моего студенчества Малый театр привозил спектакль к нам в Питер. Помню, что на него была большая проблема попасть. Он произвёл на меня колоссальное впечатление по всем ипостасям. Самая мрачная пьеса русского репертуара была поставлена так, что от спектакля оставалось впечатление светлого простора. Соединение несоединимого — света, распахнутого мира, неба с мрачнейшими сторонами жизни — всё это потрясало.

Запомнился, конечно, Ильинский, гениально сыгравший Акима — вестника божественной души. Филигранно разработаны были все актёрские роли. Потрясающая сцена покаяния Никиты, блестяще сыгранная Дорониным.

И ещё по тому времени поражало, что такой спектакль-покаяние с главным положительным героем — Акимом, носителем христианской истины, был поставлен в самом официозном театре Союза. Шёл он там двадцать пять лет. Интересно, что про «Власть тьмы» знатные театроведы утверждали, что ни в одном театре за всю историю существования пьесы ни одного хорошего спектакля не получалось.

Поселили меня в гостинице «Метрополь», что против театра. Приехал я, чтобы познакомиться со сценой,

заключить договор с театром и, главное, обговорить пьесу с Борисом Ивановичем. «Возвращение на круги своя» мне понравилось. Пьеса была по мне.

Притопал я в Малый. У военизированной охраны меня встретил студент или стажёр Равенских и сложнейшими путями провёл в репетиционный зал. В зале перед началом репетиции Борис Иванович, не поздоровавшись, сразу представил меня артистам и, вдруг неожиданно повернувшись ко мне, несколько картинно сказал:

— Вот ты — художник Товстоногова, ты сможешь сделать такую декорацию, в которой мог бы умереть великий русский человек — Лев Николаевич Толстой? Я перед всеми тебя спрашиваю. Ну-ка попробуй, художник Товстоногова.

Сказал, как ушат с водой на меня опрокинул. Я, конечно, опешил, застыл даже на время. В голове моей прокрутилось всякое-якое — нелепость вроде какая-то — декорация и смерть Толстого. Не в декорации он умирал, а в пространстве. Ежели так, то он, режиссер, задает мне колоссальную задачу — скомпоновать воздух на сцене вокруг умирающего гения.

Всё, мне уже ничего не надо говорить как художнику спектакля. Он, Равенских, уже меня напугал. И я с испугу ответил ему прямо на людях:

— Чего нам с вами придумывать, когда сам Толстой все решил, завещая похоронить себя на поляне, окаймленной деревьями. Из его желания и надо исходить». — «Стоп, стоп, художник, не говори ничего более. Лучше мы с тобою после репетиции побалакаем.

Славянский шаман с Курской магнитной аномалии, ставший самым аномальным режиссером великой эсэсэрии. Мятущийся типарь — художник, которого зашкаливало на близких ему коренных идеях.

Человек я интуитивный, людей поначалу чувствую, затем соображаю про них что-либо. С Борисом Ивановичем сошёлся быстро, хотя он провоцировал меня не однажды, как, впрочем, и многих других. Но я на это не реагировал. Провокаторов я в своей биографии имел настоящих, а он просто пац#анил. Главное, что он знает, чего хочет, и владеет неожиданно точной концепцией пьесы и образа Толстого. Поставленная им передо мной задача — замечательная. Она может служить примером, как должен работать режиссёр с художником.

С окончанием репетиции меня привели в какую то небольшую комнатуху, заваленную бумагами, книгами, одеждой. Если память мне не изменяет, то в торцевой стене, за занавескою находилась раковина. В ту пору он уже не был главным Малого, но остался в нём служить очередным режиссером. Комната эта служила обиталищем Бориса Ивановича в театре. Подойдя к столу, он разгрёб его, освободив столешницу от каких-то бумаг, пьес, писаний, вынул затем из кармана брюк платок, протёр стол тщательным образом и пошёл мыть руки. Мыл он их долго. Я огляделся. На полу стояло множество бутылок из-под минералки — полезный реквизит, подумал я, который может восполнить отсутствие бумаги и карандашей, в сутолоке оставленных мною

в гардеробе. Стажёр, сдав меня Равенских, смылся, а без него путь в гардероб я, по первости, не найду.

Вернувшись, Борис Иванович сел напротив за стол и, упёршись глазами в меня, спросил:

— Ты сам-то видел деревья над могилой Толстого вечером, утром, днем? Они из земли вырастают, а сама Ясная Поляна в землю уходит. Ты про это думал?

— Да, видел и думал.

В дальнейшем разговору о пространстве Льва Николаевича помогли нам бутылки. Я поднял их с пола и поставил перед ним на столе полукругом, как бы окантовав поляну, имитируя деревья. В нашем воображении возник округлый храм, напоминающий радиальные церкви времён русского классицизма, в народе именуемые «куличами». Он включился в игру, стал фантазировать, представляя храмовое пространство, объединяющее дом, дворянскую усадьбу, храм, мир, природу. И, успокоившись, согласился, что в таком пространстве можно будет ставить притчу Иона Друце о великом русском человеке — Толстом. После чего стал торопить меня, чтобы я быстрее ехал в Питер и срочно лудил эскизы, выгородку, макет и всё остальное по этой идее.

> Провидение шатануло его на театр и не ошиблось. Этот крестьянский пацан, гармонист, в своём отрочестве — коллекционер самых красивых деревенских петухов, стал режиссером русской народной стихии. Всю жизнь свою искал правду страстей, чаяний, правду человеческой души.

Наша третья встреча опять произошла в Питере. Он приехал, чтобы принять эскизы декорации и тщательно сделанную масштабную выгородку. Окончательно оговорить костюмы с художником по костюмам Инной Габай, моей женой, и решить все проблемы реквизита и обстановки. Приехав к нам, объявил мне с упрёком, что первый раз в жизни сам приезжает к художнику. И такого ранее он себе не позволял. Ты, наверное, колдун, Эдуард.

До прибытия Равенских мы, не разгибаясь, работали не только над «Возвращением», но и над очередным спектаклем БДТ. Напряжёнка была невероятная. Пришлось мало спать. Борис Иванович, естественно, перед тем как попасть к нам в макетную, посетил Георгия Александровича Товстоногова, прекрасно к нему относившегося. Короче, шёл он к нам долго, и Инна, не выдержав ожидания, уснула на диване, стоявшем как раз против двери. Борис Иванович, открыв дверь макетной, поначалу опешил от такой встречи знатного работодателя и стал сгонять чёртиков с плеч, но увидев разложенные на верстаках эскизы костюмов и готовый макет, смилостивился, сообразив в чём дело. Моё решение Друце в картоне Равенских принял без возражений, оговорив подробно всю немногочисленную обстановку. Рассмотрев подсвеченную выгородку, он понял, как интерьерные картины превращаются в экстерьерные.

По окончании работы в макетной мы с ним подружились, и он при мне уже никогда не сгонял чёртиков со своих плеч. Уходя, попросил меня обязательно хорошо прорисовать люстру-паникадило, висевшую в выгородке дома-храма на православном кресте. Интересно,

что эта идея его, партийного человека, сильно волновала.

> Сотрясатель устоев, шалый дядёк с крестьянским носом. Неприличный в советском истеблишменте народный тип. Бунтовщик, возмутитель спокойствия в среде ряженых в совдеповские награды сытых котов Малого театра времён царедворца Царёва.

Настал день, когда мы с Инной Габай, с замечательно исполненным моим другом Михаилом Гавриловичем Николаевым макетом, с эскизами декораций и костюмов прибыли в Малый на судилище их Высочайшего Художественного Совета.

В макетной Малого мы смонтировали наше детище и с помощью местных осветителей выставили свет. Борис Иванович несколько раз заглядывал в макетную, видать всё-таки беспокоился. Мне было легче, я напрочь не знал закулисных раскладов и повадок академических худсоветовских удавов. Вошли они в макетную почти все разом, как из какого-то отстойника. Я, кроме Игоря Ильинского и Царёва, никого из них не знал. Насколько мне было известно, Борис Иванович заранее тщательно готовился к акции — сдаче макета, но снова всё внезапно поломал по своей всегдашней непредсказуемости. И в самом начале заседания, в полной тишине, перед народными-разнородными театральными генералами произнес никем не жданную несусветность. Я процитирую свидетеля тех событий, его талантливого ученика Юрия Иоффе.

— Дорогие члены художественного совета, я хочу представить вам художника от Товстоногова.

Через паузу:

— Что сказать вам об этом художнике? Эдуард Кочергин, это такой художник, который — (снова пауза), — который даже в заднице у верблюда увидит семь радуг.

И сел.

Орденоносцы растерялись, академизм был разрушен. Никто не знал, как реагировать. Все упёрлись в макет, открытый Юрой Иоффе, только Игорь Ильинский хохотал. В результате все скопом решили, под смех Ильинского, что, действительно, Равенских сказал что-то очень образное. Возражения были, но макет всё-таки приняли.

Работа над нашим «Возвращением» длилась два года. Великому Ильинскому было под восемьдесят, он почти ослеп, но не покидал спектакля. «Шлифовал каждый жест, каждую реплику», — вспоминал Ион Друце. А Равенских — этот «бунтовщик, возмутитель спокойствия» — поставил великий спектакль как очередной режиссер, снятый с главного, стоптанный царёвской камарильей. Оставшись в Малом, снова сделал шедевр на фоне собственной катастрофы. Спектакль-монолог, спектакль-исповедь великого русского человека, спектакль о жизни и смерти, о таинстве человеческой жизни, о необходимости оберегать это таинство. Художественный совет, принимавший «Возвращение на круги своя», как заметил тот же Друце, «проходил на страстной неделе в Великую пятницу, в день распятия Спасителя. Шёл сначала туго. Вёл художественный совет

Михаил Иванович Царёв, вел заседание осторожно, непредвзято, но те, которым он давал слово, не оставляли камня на камне от нашего детища... „Эмигрантская вылазка, толстовство в чистом виде, попытка христианской проповеди, против которой наша коммунистическая партия“, и т. д.».

Приняли «Возвращение» чудом, благодаря смелости самого автора — Иона Друце, который напрямик спросил царедворца:

— Михаил Иванович, а вы-то сами за или против спектакля?

— Я-то... я... конечно... за.

Художник в нём победил дипломата, что случалось крайне редко. Стена за нашей спиной рухнула. Слава богу, работа наша будет жить.

Спектакль вышел и имел громадный успех. «Такой пронзительной тишины я не помнил. Зал сидел три часа не шелохнувшись», — писал Друце. «Надо же, просто чудо какое-то, вошли в театр, а выходим так, как будто побывали на службе в храме». Я снова цитирую И. Друце, услышавшего этот отзыв от безымянных зрительниц.

Через день Борис Иванович и его жена, замечательная актриса Малого театра Галина Александровна Кирюшина, пригласили меня с Инной в ресторан. Первый тост, который поднял наш режиссер-потрясователь — тост за спящую в питерской макетной Инну. В его неожиданном тосте был добрый юмор и человеческое тепло.

Равенских постепенно становился для меня близким человеком. Видимо, и я пришёлся ему по душе. Там же, в ресторане, он признался мне:

— Жаль, что мы так поздно встретились.

К концу трапезы он опять напал на меня:

— Слушай, Эдуард, а почему я с тобой так много пью? А? Я ведь давно ничего не пил — ты что, опять колдуешь на меня?

— Нет, Борис Иванович, думаю, что вам покойно со мной, вы раскрепостились после боя за свою житуху в театре. Вы снова победили. За победу! За вашу победу, Борис Иванович!

«Возвращение на круги своя» — спектакль-реквием, прощание с жизнью не только Льва Толстого, но, к сожалению, и нашего режиссера — Бориса Равенских.

Лев Николаевич в исполнении Ильинского в постановке Равенских умирает стоя, с последними словами: «Вот и конец... И ничего... КАК ПРОСТО И КАК ХОРОШО...» Луч на лице, уменьшаясь, постепенно гаснет, и Толстой уходит в вечность.

Борис Иванович Равенских умер через год после премьеры «Возвращения». Умер так же, как Толстой в спектакле — стоя. На лестничной площадке своего дома, подле лифта. Мгновенно, не успев понять, что умирает. Упал на руки своего студента, провожавшего его после занятий в институте. С бумагою в одном кармане куртки, разрешающей ему со студентами открыть свой театр. В другом кармане находилось словоблудие Леонида Брежнева «Целина», над которым режиссёр невозможно ломался последнее время, чтобы спастись правительственной постановкой и тем отомстить орденоносцам за собственное поругание. Воистину, в России «судьба индейка, а жизнь копейка».

Когда хоронили Бориса Ивановича на Новодевичьем кладбище, кто-то из присутствующих сказал:

— Мизансцена, увиденная первоначально в спектакле, повторяется наяву.

Над могилой Равенских из стен кладбищенской ограды вырастали голые черные ветки деревьев, точно так же, как в декорации «Возвращения на круги своя».

Прямо какая-то мистика.

P. S. Я написал о Борисе Равенских в «Записках планшетной крысы», так как он, колыхатель «планшетных основ», при кажущемся совдепийстве был настоящим художником, не работавшим на систему, а служившим истине и искусству. Упрекать его в делании спектаклей на государство — чистоплюйство и грех. А Завадский, Эфрос, Товстоногов, Охлопков, наконец сам Мейерхольд что — работали под диван, а не на государство? В те времена все работали на государство. Нонконформизм мог быть в живописи. Выставки можно делать и по квартирам, а спектакли — попробуйте!

Всё гораздо проще — есть вещи подлинные, левые, есть вещи настоящие, правые, а есть не подлинные и не настоящие, ни те ни другие.

Такие спектакли, как «Власть тьмы», «Возвращение на круги своя», — часть русской культуры, а левые они или правые — какая разница перед жизнью и смертью.

Из иных измерений

С. 214. О. И. Борисов (Он) и Н. В. Акимова (Она) в спектакле «Кроткая». 1981. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

С. 231. О. И. Борисов (Он) в спектакле «Кроткая». 1981. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

Он огромлял собой то пространство,
куда приходил — Киев, БДТ, МХТ.

Н. Тенякова

Я не театровед и не моё дело разбирать и описывать победы великого артиста. Я рад уже тому, что мне довелось с ним служить в одном театре много лет. Для меня он умный, толковый, то есть обладающий высочайшей мерой и природным вкусом профессионал, смекающий «капризы» других ремёсел. За ним не значилось никакого эгоизма, никакой самовлюблённости — часто встречающихся качеств в актёрской среде. Он всегда внимательно вникал в наши художнические проблемы и шёл навстречу, даже порой чем-то рискуя. Он был свободен от глупостей своей меркантильной профессии — вообще был свободен. Не выступал на собраниях театра, не был членом каких-то «кучек-могучек», не ходил на людные демократические тусовки. Никогда никого, слава богу, не учил правильной жизни, как делали важные театральные персоны, отмеченные Совдепией. Не состоял в комитетах-партиях, ненавидел стукачей-«полотеров». Это-то в нём меня и подкупало. Оттого пишу-делюсь с вами. Да ещё скажу малость о нем, Борисове — владея терпением и волей, награждённый Богом колоссальной интуицией, тончайшим нервическим аппаратом, пройдя школу МХАТа, он стал в нашей географии фантастическим актёром, рыцарем, дворянином, аристократом этого древнего ремесла.

«Генрих IV»

Повстречался я с ним в 1967 году в БДТ, куда приглашён был Товстоноговым делать костюмы к «Генриху IV» Шекспира. Олег Иванович репетировал принца Гарри, будущего Генриха V. Отщепенца королевской крови, беспутного гуляку и собутыльника Джона Фальстафа и его челяди, однако знавшего себе и им цену. Когда в воздухе запахло короной, он всем показал зубы своего геральдического льва.

Костюмы, предложенные мною театру, по тем временам были довольно авангардные и у большинства актёров поначалу вызвали неприятие. Олега Ивановича этот протест коллег никак не коснулся. Он с ходу пошёл на эксперимент и стал со мной выстраивать свой внешний образ. Все детали его трех костюмов благодаря этому были готовы первыми. Они послужили убедительным примером для других, более именитых исполнителей в необходимости именно такого решения, утверждённого, кстати, Товстоноговым. Олег Иванович, нисколько не уничижаясь, выступил в роли пробного образца, и благодаря ему мы выиграли решение костюмов без какого-либо вмешательства шефа. Для меня костюмы к «Генриху IV» — первая работа в БДТ, после которой Товстоногов предложил перейти к нему в штат. Олег Борисов, поверивший в художника, с его природным вкусом и смелостью, помог мне в этом.

Борисов репетировал Генриха с замечательной жадностью к работе. Все режиссёрские предложения и идеи он талантливо и с достоинством переводил на

О. И. Борисов (Принц Генрих) в спектакле «Король Генрих IV». 1969.
Фотография В. И. Габая.

своё актёрское «я». Свобода настоящего художника позволила ему сотворить образ Генриха IV озорно-блистательным, даже хулиганским, и вместе с тем точным по философии и структуре постановки. Успех спектакля был громадным. Борисов вошёл в обойму лучших артистов БДТ и стал известным.

На гастролях в Москве шекспировская хроника также имела оглушительный успех. После спектакля за кулисы театра приходило множество знатных московских театральных бонз с поздравлениями Товстоногову и Борисову. Среди великих находился и замечательный сотрясатель московских театральных устоев Борис Иванович Равенских. Буйный режиссёр упал на колени перед Олегом Ивановичем.

Роль Генриха в БДТ — первая большая работа и первая огромная победа Борисова. После премьеры спектакля в труппе театра пожимали плечами: откуда такой артист нашёлся, где он раньше был? Выпустили джинна на свою голову.

«Дачники»

Спектаклем, где мы снова встретились с Олегом Ивановичем, были «Дачники» Максима Горького. В этой тяжёлой для меня, но в результате очень красивой постановке он играл роль Суслова — героя-циника, философа-обывателя, издевавшегося над всяческой общественной-политической деятельностью, требовавший в противовес всей этой фигне-мигне: «Дайте нам прото хорошо поесть, хорошо отдохнуть... и, вообще, оставьте

нас в покое — к чему нам ваши идеи». Очень современные слова произносил герой Олега Борисова, предчувствуя нутром весь ужас распада и будущих революций.

Борисов играл Суслова в моей импрессионистической декорации неожиданно элегантно, был красив, пластичен — эдакий обыватель, за личиной которого скрывается, наряду с дальновидностью, предельное нервное неприятие либеральной болтовни.

Дуэт Олега Борисова-Суслова и Натальи Теняковой, несомненно, был одной из актёрских удач этого необычного спектакля.

«Тихий Дон»

> Ощущение стремительной схватки в столкновении эпох и страстей вместе с естественным течением жизни.
>
> *О. Борисов*

Третьим нашим общим спектаклем был «Тихий Дон» по Шолохову в БДТ. Пьеса создавалась внутри театра — Георгием Товстоноговым и Диной Шварц. Всё сочинялось по ходу репетиций, проверялось на выгородке в макетной театра или прямо на сцене — труднейшая, но живая работа. Выстраивался сценический эпос для солиста и хора, отсюда и отзвуки античной трагедии. «Казачий Гамлет» Олега Борисова, грандиозно сыгранный, как ни странно, был близок героям Достоевского. «Я видел в своём герое не только трагическую оторванность личности и мучительный поиск правды. Я хотел

К. Ю. Лавров (Петр Мелехов) и О. И. Борисов (Григорий Мелехов) в спектакле «Тихий Дон». 1977. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

показать Григория человеком мыслящим, отнюдь не безоговорочно, бездумно принимающим новый уклад жизни»,— Олег Борисов.

Спектакль «Тихий Дон» строился по киношному принципу. В происходящее действие буквально врывались наплывы-воспоминания из прошлого. Фрагментарный характер воспоминаний в контрасте с массовыми картинами соединял главный герой — Григорий Мелехов. Воспоминания детства вклинивались в сцены боя, любовные встречи Григория и Аксиньи — с казачьим сходом и так далее. Олегу Борисову пришлось решать тяжелейшие актёрские задачи. Ещё, кроме всего, ему приходилось мгновенно перестраиваться — из лирического состояния переходить в трагедийное, буквально с переменой света, на глазах у зрителя. Думаю, что помог ему в этом опыт работы в кино. Физическая нагрузка — неимоверная. Он более трёх часов не уходил со сцены.

Как художник скажу: только он мог оправдать шолоховский образ чёрного солнца, возникший и перед зрителями на сцене, и в воображении Мелехова по возвращении в родную станицу после многочисленных трагических перипетий Гражданской войны, после смерти Аксиньи, в минуту величайшей растерянности перед жизнью. Сейчас представить тот спектакль без Борисова-Мелехова невозможно. Не было бы его, не было бы «Тихого Дона».

Наш спектакль был задуман как история крестьянского Гамлета эпохи великого перелома. И вопрос для него, строго говоря, не столько «быть или не быть», сколько — каким быть, во имя чего.

«Кроткая»

> Я играл время, как бы вывернутое наизнанку, заглядывал в такие закоулки... куда считалось вообще не нужно смотреть...
>
> *О. Борисов*

Декорации к спектаклю по повести Достоевского «Кроткая», шедшему на малой сцене БДТ в постановке Льва Додина, я сочинял, уже волей-неволей учитывая, что роль ростовщика-закладчика в нём исполнит Олег Иванович. Сложнейшая в постановочном плане вещь, труднейшая роль: сплошные монологи, рассказы-исповеди героя, практически нет действия — только пересказы событий. Короче, все зависело от того, как будет сделана и сыграна роль Борисовым.

Олегу Ивановичу удалось сыграть неимоверно. Он от начала и до конца спектакля вёл нас по лабиринтам изломанной жизни и сознания героя, изменяясь на протяжении сценического времени с такой фантастической органикой и так просто, что достаточно условное решение инсценировки превращалось в абсолютную реальность происходящего, где зритель, сопереживая героям, содрогался. Неслучайно постановка «Кроткой» стала одним из театральных шедевров тех лет, а роль Борисова — одно из ярчайших событий в познании образов Достоевского. Кто-то точно определил идею всего спектакля: «Пагубность насилия одного человека над душой другого» или короче: «Анатомия насилия на благо».

О. И. Борисов (Он) и Н. В. Акимова (Она) в спектакле «Кроткая». 1981. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

Интересно, что Борисов вжился в мои понравившиеся ему рисунки к образу Закладчика, показанные за полгода до премьеры, и, когда надел готовый костюм, сшитый по этим эскизам, вдруг оживил их собою и стал буквально похож на них — мистика прямо какая-то, фантастическое лицедейство.

«Кроткую» смотрел Питер Брук и сказал, что актёр Борисов олицетворяет то необыкновенную широту, то сжимается до размеров паука и всё это у него на глазах — как пружина. Прямо по Достоевскому, у которого часто встречаются пауки.

Михаил Козаков после спектакля спросил Олега Борисова:

— Как ты потом восстанавливаешься?

— Очень просто, грамм двести водочки...

— А знаешь, что ты воплощение самого Достоевского? Это никому ещё, кроме тебя, не удавалось.

Кстати, о водке. Более вкусной, чистой водкой меня не угощали ни в одном доме — только у него, Олега Ивановича. Из нашей магазинной водки он производил свою, «борисовку», каким-то собственным рецептом очищая и настаивая на специях. А ежели говорить о закусках, то более гениальных солений, чем изготавливаемые у них в семье, пожалуй, в городе в ту пору не было. Мне довелось попробовать за их столом замечательные солёные арбузные корки, цветную капусту, патиссоны, морковь, не говоря уже о потрясающих огурцах и помидорах. Засаливал все эти прелести собственноручно Олег Борисов, а их дом в Питере благодаря замечательной хозяйке Алле Романовне славился хлебосольством.

Его же руками переплетены были многие книги из их обширной домашней библиотеки. Олег Иванович с гордостью показывал мне образцы своих переплётных подвигов. Они сработаны были более чем профессионально. Когда я неосторожно сделал ему комплимент, что этим художеством он мог зарабатывать больше, чем актёрством, Олег не обиделся. Сказал — слава богу, на старости есть чем кормиться. Семья Борисовых владела богатой библиотекой, в которой книгам, посвящённым Пушкину, могли позавидовать крупнейшие питерские собрания. У них в коллекции находились прижизненные издания поэта. Среди раритетов — дореволюционные публикации Достоевского, а также книги Мережковского, напечатанные в короткие годы НЭПа, и многое, многое другое. Олег Иванович состоял почётным членом гильдии книжных червей Питера. Во всех лавках старой книги города имел прочные повязки.

Вспоминается мне выступление Олега Ивановича в питерском университете. В ту пору, слава богу, он был единственным в городе, куда нас с Додиным пригласили после премьеры спектакля «Кроткая». Зал был битком набит студентами, аспирантами, преподавателями разных факультетов. Естественно, в таком месте вопросы были достаточно разные. Более всего студенты обращались к Олегу Ивановичу. После того как он наизусть процитировал часть знаменитой юбилейной речи Фёдора Михайловича Достоевского о Пушкине, зал устроил ему фантастическую овацию. Все поняли, что перед ними не просто грандиозный актёр, но и высокообразованный человек.

«Человек в футляре»

Футляр в нашем Чехове — как дом и как домовина. Это новая разновидность футляров для такого тяжёлого и несносного инструмента как человек.

О. Борисов

Далее мне посчастливилось работать с Олегом в спектакле «Человек в футляре» по рассказам Чехова, который поставил сын Борисова — Юрий. Экспериментальное, синтетическое по форме театральное действо объединяло, по замыслу режиссёра, пластические монологи-образы (лирическая сторона чеховских героев), исполняемые артистом балета, с талантом грандиозного драматического актёра. Этот неожиданный тогда для многих сценический эксперимент хронологически совпал с происходящим в стране новым витком пошлости — построением коммунистического капитализма. Герои чеховских рассказов в исполнении Олега Ивановича были русскими дон-кихотами, борющимися с надвигающимся омерзением, со вседозволенностью, с отсутствием совести. Борющимися за пускай маленькое, но собственное достоинство, за сохранение остатков культуры.

Специально для инсценировки рассказа «Скрипка Ротшильда» Олег Иванович выучился профессионально играть на скрипке. Что это такое, как не актёрский подвиг служения театру? В то время он уже сгорал, но по-другому не мог.

Ежели говорить о декорациях, вот как видел их сам Борисов: «Контрабасная среда: три больших футляра

в человеческий рост (их можно передвигать по сцене), два больших контрабаса и один поменьше, будто для дамского или детского. Из этих футляров можно составить лабиринт, чтобы по нему метался Минотавр — я уже это представил. Футляры превращаются в цирюльню, ресторанчик, помещение для спиритического сеанса, игорный дом, каземат».

«Вишнёвый сад»

> Сейчас сообщили, что Фирса в «Вишнёвом саде» репетирует Лебедев. Понимаю, они не могли ждать, не могли переносить премьеру. Только это теперь означает, что Фирса я не сыграл.
>
> *Олег Борисов.*
> *Без знаков препинания. Дневник. 17 марта 1994 года*

Последняя роль, которую репетировал Олег Борисов, чему я был свидетелем — это роль Фирса в «Вишнёвом саде» в додинском театре. Я оформлял этот спектакль. Дошли до генеральной репетиции. Премьера должна была состояться на сцене театра Одеон в Париже. Знаменитого театра, в котором работал Мольер. Но за этот месяц Олега Ивановича не стало. К сожалению, ошеломляющего исполнения роли Фирса Борисовым почти никто не видел, кроме работавших над спектаклем. Он играл роль знаменитого русского слуги как мудреца доброты и преданности. Борисов играл не дряхлогоюродивого,апрофессиональногослугувысочайшего уровня, самозабвенно охранявшего уходящий род

своих истончённых бояр. Сцена смерти игралась страшно просто, обыденно: человек сделал всё в этом мире, поэтому и уходит из него. Что-то запредельное. Фирса никто не забывал, он просто завершил свой путь. Неужели так можно умирать? Это из других измерений...

Более объёмного актёрского исполнения, большего проникновения в человеческую сущность и от этого более сильного потрясения от истинности ремесла я не испытывал за пятьдесят лет работы на театре.

В качестве его завещания процитирую ещё раз философию Борисова:

«...Человек — это возвращение к истокам, к церковной свече, к четырёхстопному ямбу, к первому греху, к зарождению жизни. Назад — к Пушкину, Данте, Сократу, Богу... И тогда может быть... вперёд».

P. S. Опасное слово «великий». Я бы скорее назвал его мудрецом древнего цеха актёров, пронзительным профессионалом. А если великим — то великим русским типом, совестью всякого дела, в том числе актёрского.

Кентавр

С. 232. Е. А. Лебедев (Холстомер) в спектакле «История лошади». 1975. *Фотография Ю. Г. Белинского.*

Прежде всего это был потрясающий человеческий тип. Разделить его: вот личность, а вот артист — невозможно. У Евгения Алексеевича и то, и другое существовало в органике: профессия и личность. Органический тип. Не лицедей, который в кого-то превращается и от кого-то вещает... А нечто, возникающее вдруг неожиданно, стихийно, во что порой и поверить невозможно. Особенно интересен нам — художникам. Недаром мы его любили. Пластика необычная, не деланная, натуральная, животная, идущая от матушки-природы. Я рисовал его похожим во всех ролях. Рисунки к «Истории лошади» делал за год до того, как вышел спектакль, а потом всё совпало — рисунки и он в роли — один к одному. Достаточно сравнить рисунок Холстомера-Лебедева и его же на фотографиях в спектакле через год...

В нём была редкостная для России и для европейского театра физиология. Он и был физиологическим артистом. В своей жизни я лишь дважды встречал подобных артистов. Ещё в маленьком ленинградском областном Театре драмы и комедии работал с артистом, обладавшим похожим даром — Евгением Шамбраевым. Конечно, не такого масштаба, как Лебедев, но истоки одни и те же. Любил изображать птиц, зверей. Даже

подрабатывал, озвучивая спектакли, — лаял, кукарекал, пел, свистел... Здорово всем этим владел.

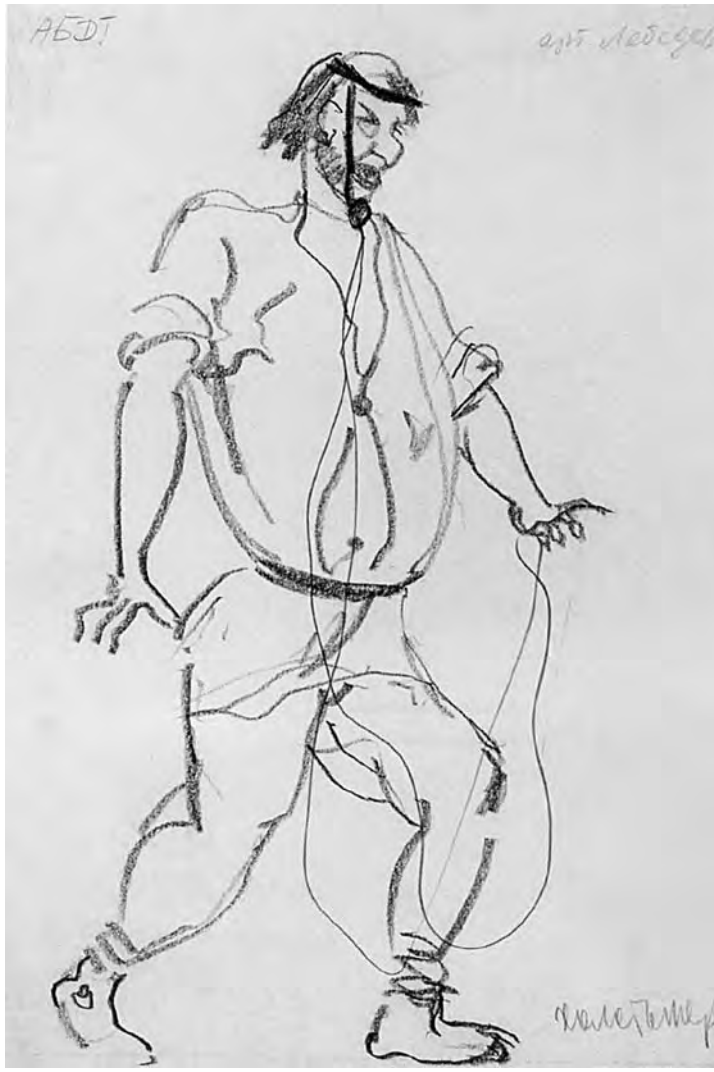
А Евгений Алексеевич Лебедев — это просто фантастический гигант, актёрски неуёмный, соединявший в себе несоединимое. Иногда казалось: поменьше бы этой неуёмности. Когда Товстоногов обрубал его перебор, получался замечательный результат. Если каким-то артистам необходимо делать всю роль от начала до конца и потом они фиксируют сделанное, то Лебедев приносил на репетицию столько идей, что приходилось отбирать, отбрасывая даже талантливые находки, поскольку они не вписывались в режиссёрскую конструкцию. Выдавал по ходу безумное количество всяческих замыслов, предложений, актёрских приспособлений, бесконечно импровизировал...

Некто произвёл на свет актёрское естество, которое называлось «Евгений Алексеевич Лебедев». Непривычное, неожиданное, кого-то даже раздражавшее своим избыточным физиологизмом, кажущейся несоразмерностью, но всегда — потрясающее.

Кроме всего прочего, Евгений Александрович чудно рисовал, занимался всяческой «изобразиловкой». Эскиз грима мог для себя нарисовать гримом же на бумаге. Или выложить автопортрет разными камушками, сделав этакий гипергрим. У него всё получалось выразительно, эротично и естественно в разных техниках, которыми он пользовался.

Когда началась работа над «Генрихом IV», он попросил меня нарисовать Фальстафа во всех поворотах роли: как он спит, ест, просыпается, потягивается,

Эскиз костюма Фальстафа к спектаклю
«Король Генрих IV» В. Шекспира. 1969



Эскиз костюма Холстомера к спектаклю
«История Лошади» по Л. Толстому. 1975

зевает, встаёт, чешется, писает, надевает доспехи, которые так нелепо на нём смотрятся... Как он что-то в очередной раз врёт... Я отлудил ему рисунков шестьдесят-семьдесят. В результате получилась одна из лучших моих серий рисунков для театра, которую потом раскупили разные музеи.

Евгений Алексеевич держал рисунки у себя в уборной несколько недель. Затем по этим наброскам мы изготовили Фальстафу грим и костюм. То есть я не специально рисовал то, о чём мы договаривались с Товстоноговым о Лебедеве, а выстраивал образ, идя от самого Лебедева — русского сюрреалистического актёра.

С Холстомером была другая история. Члены художественного совета театра категорически не приняли идею оформления. Макет штука такая, что не всякий разглядит в нём будущую декорацию. Худсоветовцы во главе с Евгением Алексеевичем возмутились моим сюрреализмом. Он у них вызвал отторжение. Никакой мечты, никакой поэзии. Вместо красоты природы — натуральный холст, иссечённый нагайками, изменивший структуру, с возникшими выпуклостями, ранами, волдырями, подтёками. Попытка сотворить невозможное — физиологию из холста. Но и Лебедев сотворил невозможное — превратил себя в лошадь, сыграл эту адскую, нечеловеческую роль. Для меня «История лошади» это он — чудище-полкан, стихийный самородок. Роль как раз была для него. Розовский именно в расчёте на Евгения Алексеевича написал и принёс в театр гениальную идею сценического Холстомера. Чтобы сыграл он — актёр-мутант.

После худсовета когда все, кроме Лебедева, ушли из макетной, Товстоногов внимательно выслушал его замечания, капризы, даже истерику и сказал мне:

— Эдуард, я вашу идею целиком принимаю. Действуйте!

Товстоногов был колоссально мудрый тип. Точно знал, как и с кем из артистов работать. Он нуждался в оппонентах. Умел всех выслушать, но делал по-своему. Оппоненты необходимы были ему, чтобы убедиться в собственной правоте.

В худсовете БДТ состоял артист Рыжухин, замечательный характерный артист, всегда выступавший оппонентом Товстоногова. Он всё ругал, причем с идейных, правых позиций. А Товстоногов внимательно слушал его. Я как-то спросил:

— Почему вы держите Рыжухина в худсовете?

— Он мне нужен, — ответил Георгий Александрович и рассказал про де Голля, у которого в Совете министров был министр, всегда выступавший против: де Голль его держал, чтобы вконец не скурвиться, не стать «гением».

Товстоногов брал какие-то вещи из этого негатива и превращал в позитив.

А Лебедев вообще всё чувствовал поначалу, что называется, кожей спины. Затем только соображал. Со временем он принял мою трактовку. Влез в эту шкуру. Холстомер — это была его песня. Песня его жизни. Сошлись все данные, которые только могут быть у артиста, и данные природы, и среда. Среда ведь в театре была мощная. Конечно, он был вожак, коренной, а другие —

Е. А. Лебедев (Холстомер) в спектакле «История лошади». 1975.
Фотография Ю. Г. Белинского.

Е. А. Лебедев (Холстомер) в спектакле «История лошади». 1975.
Фотография Ю. Г. Белинского.

пристяжными. Но какими мощными пристяжными: Басилашвили, Ковель, Волков, Данилов, Штиль, Мироненко!.. И хор — будь здоров какой! А в центре — Лебедев, талант от матушки-природы и древнего фалличе-ского славянского бога Рода.

Он не был имитатором, который подражает звуку, пластике. Он сам становился лошадью, Бабой-ягой — превращался в эту сущность. Временами даже слишком — порой не хватало отстранения. Но про его работы нельзя было сказать: удачная или неудачная роль. Всё, что он делал, — всегда интересно. Хуже, лучше — черт-те что, но не в этом дело! Слушать, смотреть, разглядывать его творения бесконечно любопытно. Как на выпадающее из привычных понятий естество, без принятых в общежитии тормозов, без прикрас — что есть, то и есть. Со всем его бульканьем, цоканьем, хрипеньем, со всеми его ужимками. Это воспринималось всегда неожиданно. Особенно в таких ролях, как Фальстаф, Холстомер, Крутицкий. В них были перевесы, перегибы, но всё равно — поразительно, необычно, неподражаемо.

Товстоногов сдерживал его неукротимость, но он же не сидел на каждом спектакле. А Лебедев постепенно всё расширялся, расширялся в сцене Крутицкого, так что она в два раза становилась длиннее. А в Фальстафе я сделал ему коллажный костюм из рисунков, и роль он выстроил коллажную. В ней были замечательные находки. Евгений Алексеевич придумал, что рука у него живёт как бы отдельно от тела. Рыжухин и Трофимов, два грандиозных артиста, это гениально обыгрывали. Они несли руку Фальстафа отдельно от него, с большим

почтением, как нечто жутко ценное. Абсурд получался адски нелепый и отсюда смешной.

Вот такое было явление — Лебедев. Сюрреалистический артист в русском театре. Посмотрите иллюстрации художников XIX века к Гоголю или Салтыкову-Щедрину — увидите тот же сюрреализм. Он из того же ряда. Из великой русской литературы. Этакий плывущий по реке топор. Он — оттуда, из этих глубин, из прозы Лескова, из Селиванов-Голованов, из странных героев, выламывающихся из обыденности. Такой Атилла... Дьяк из «Соборян»... Он, кстати, гениально сыграл бы его.

Недаром на гастролях за границей Лебедева принимали с первых же минут, стоило только ему выйти на сцену. У них нет таких типов. Он не артист, а порождённое человеческое шалое диво, оказавшееся почему-то в театре. Неожиданная форма жизни. Он всё чувствовал нутром, животом. В старинном понимании этого слова: человек — живот.

Лицедеем Лебедев не был — он, как колдун, сотворял, ворожил, превращался. Он таким родился. С ним интересно было бражничать и говорить в застольях. Он не просто ел — он поглощал. Он проявлялся во всём, даже в том, как ходил, как смотрел, слушал, в замечаниях, оценках, комментариях по поводу того, что видит. Он не шёл буквально от логики, а опирался только на своё внутреннее ощущение, на свою нутряную философию, которая выражалась в мимике, жестах, в том, как он руками помогал мысли выйти наружу. Мне интересно было даже не то, что он говорит, а то, как он говорит.

Лебедев — это чародей, загадка природы. Талантливо она его сотворила, чёрт побери!

Когда Евгений Алексеевич попадал в другую среду, он чувствовал то, что витало в воздухе. Приспосабливался, менялся, как живое существо, мутировал. Но основа оставалась той же. Артистам Льва Додина полезно было рядом с ним работать. Додин вообще молодец, что пригласил поначалу Олега Борисова, а потом Лебедева. Эти два гиганта оставили след как артисты Малого драматического театра. Они нисколько не выпадали из органики его спектаклей.

Конечно, в теперешнем театре не хватает такого артиста. Не только в БДТ, но и вообще в русском театре не достаёт. Куда они подевались? Ушли в прошлое? Мне, слава богу, повезло видеть такое чудо, как Евгений Алексеевич Лебедев, и работать с таким грандиозным КЕНТАВРОМ. И ежели нашему Великому, Богом данному артисту решат когда-нибудь поставить памятник, то я предложил бы отлить его в бронзе именно в виде мифологического кентавра — полкана, по-русски.

Кресло графини

С. 246. БДТ. 1980-е. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

С. 258–259. Зрительный зал БДТ. 1980-е.

Флигель-адъютант свиты Его Императорского Величества граф Антон Степанович Апраксин в семидесятые годы XIX столетия на берегу реки Фонтанки на своей собственной земле построил каменный театр и стал сдавать его в аренду разным антрепренёрам.

После пожара в 1901 году графиня Мария Дмитриевна Апраксина восстановила театр на Фонтанке. Со всеми претендентами, желающими пользовать это помещение, заключался договор об аренде. В специальных условиях его существовала запись о том, что фамилия Апраксиных во всех поколениях будет посещать театр бесплатно и даже иметь свои кресла в седьмом ряду партера. Этими условиями, естественно, был обременён и знаменитый антрепренёр, купец, издатель и драматург Суворин, дольше всех и успешнее всех арендовавший апраксинское здание. Постепенно петербургские театралы графский театр перекрестили в Суворинский. В своём театральном отрочестве я много раз слышал от городских «морщин» дореволюционного разлива про ещё дотовстоноговский БДТ: «А, это бывший театр Суворина».

Надобно отметить, что договор по отношению к графской фамилии соблюдался неукоснительно вплоть до Великого Октябрьского переворота и национализации

всего и вся, в том числе и театров. Революция экспроприировала землю Апраксиных и театр со всеми внутренностями. Графья исчезли кто куда — одни на запад, другие далеко на восток — исчезли вроде бы навсегда.

В 1919 году в помещении так называемого «Суворинского театра» при помощи и участии Александра Блока, Максима Горького и актёров Юрия Юрьева, Николая Монахова и Марии Андреевой образовался Большой драматический театр — БДТ. Начиналась новая эпоха страны и новая история театра на Фонтанке. Суворина объявили жутким капиталистом. О нём и его договорах забыли напрочь, да и вспоминать-то о былом в ту пору было небезопасно.

После многочисленных перипетий двадцатых, тридцатых, сороковых годов, сценических успехов и неуспехов в 1956-м в БДТ пришёл новый художественный хозяин — Георгий Товстоногов. С первых его спектаклей театр начал подниматься и вскоре превратился в лучший по всем возможным показателям в городе, а затем в один из лучших театров страны. В 1967 году Георгий Александрович предложил мне, в ту пору молодому художнику, придумать и нарисовать костюмы для его спектакля «Генрих IV» по Уильяму Шекспиру. Я, естественно, согласился. Благодаря этому замечательному «Генриху IV» возник мой роман с БДТ и многолетнее сотрудничество с великим режиссёром.

Чтобы познакомиться с артистами, занятыми в «Генрихе» (а в спектакле была занята почти вся труппа), мне пришлось отсмотреть весь тогдашний репертуар театра. Кроме артистов, репетировавших в моём спектакле,

меня интересовала организационная структура БДТ — самого интересного питерского театра. Работа его постановочной части, мастерских, осветителей, костюмеров, всех обслуживающих артистов цехов и многое-многое другое. Я заметил, что публика БДТ отличалась от зрителей театра Комиссаржевской, в котором я служил, и других театров города, где мне доводилось работать. Также заметил чёткую, строгую и вместе с тем очень уважительную и внимательную работу со зрителями администраторского корпуса театра. Короче, как человек со стороны, и в силу устройства собственных глаз и мозгов, я много чего заметил.

Главных администраторов в БДТ было два, и оба — старые, красивые седые дядьки. Одни из последних могикан в этой многотрудной профессии театрального дела — Михаил Натанович Фрейдин и Павел Павлович Бабичев.

Михаил Натанович — потомственный администратор, с младых ногтей засунутый в театр. По первости служил «бегунком» — бегал в типографии за афишами и программками, перетаскивал билеты из одной кассы в другую. Встречал и провожал незначительных гостей, покупал железнодорожные билеты для артистов, снимавшихся на разных киностудиях страны, и так далее, то есть образовывался внутри театра «школой подзатыльников» и постепенно вырос в матёрого профессионала.

Павел Павлович — отставной полковник, фронтовик-артиллерист, один из первых в эсэсэрии владельцев автомашины «Победа», чрезвычайно обязательный

и очень серьёзный человек, как и его коллега, никакого специального образования не имел.

Распоряжением Товстоногова я был отдан в их руки. Они меня перед самым началом спектакля устраивали на место не явившегося зрителя, или по их велению билетёры ставили за кресла специальный стул для художника. Короче, я с ними сдружился, а так как мне приходилось дожидаться полного заполнения зала, я, пользуясь их добротой, часто сидел в администраторской, наблюдая все действия по приёму гостей, начальников, выдаче контрамарок актёрам театров, студентам и всяким другим жаждущим театралам.

Попасть в БДТ в ту пору было совсем непросто. Билеты спрашивали аж с улицы Зодчего Росси. Люди в дни билетных распродаж дежурили ночами у касс. Администраторскую перед спектаклями буквально атаковали, умоляя, требуя контрамарки хотя бы на третий ярус. Было удивительно, как могли эти два старика справляться с таким ажиотажем, с таким напором публики. Причём делали они своё нелёгкое дело с уважением к страждущим, и если отказывали им, то оставляли надежду на будущее.

Я стал свидетелем многих смешных, иногда драматических, нелепых, а порою наглых происшествий, связанных с попаданием безбилетных зрителей в БДТ. Перед моими глазами проходило множество гостей театра, питерских актёров, критиков и просто театроманов. Среди бэдэтэшных посетителей тех времён глаз мой особо зафиксировал седую старуху с властным аристократическим лицом, в чёрной, хорошего рисунка старинной бархатной шляпке, опоясанной муаровой лентой,

в чёрном, шерстяного шёлка (дореволюционный твид) платье, в имперской красоты маленьких замшевых ботиночках на высоком каблучке со шнуровкой, и с расшитой чёрным стеклярусом театральной сумочкой. Поверх роскошного старомодного платья на ней был обыкновенный плащ советского пошива. Михаил Натанович и Павел Павлович необыкновенно любезно принимали эту старую даму в администраторской. Входя, она здоровалась со всеми и позволяла одному из стариков снять с себя плащ и устроить его в гостевой шкаф. Затем кто-то из них или один из вызванных билетёров провожал драгоценную гостью в зал. На моё неприличное любопытство: «Кто эта дама?» — мне ответили: «Родственница одного из актёров». В ту пору я ещё не очень знал артистов, но на афишах театра было много звучных фамилий: Карнович-Валуа, Корн, Стржельчик и другие. Наверное, аристократическая тётенька принадлежала к одной из этих фамилий.

Второй раз старую чёрную аристократку я увидел на третьем спектакле уже моего «Генриха IV». Михаил Натанович под руку провёл её по левому проходу зала и усадил в крайнее кресло седьмого ряда центральной части партера. Да, подумал я, такой породы, как эта дама, давно уже нет не только в полуторатысячном зале театра, но, пожалуй, и во всём нашем городе...

Позже на премьере спектакля «Валентин и Валентина» по пьесе Михаила Рощина, который я оформлял, увидев загадочную старую аристократку, я даже поклонился ей, как давно знакомой. Она ответила лёгким кивком головы.

В 1973 году на одном из премьерных спектаклей «Мольера» по знаменитой пьесе Михаила Булгакова на чёрную породистую гостью театра положил глаз сам Товстоногов. Из директорской ложи он увидел, как два старых администратора бережно, под ручки ведут какую-то совсем древнюю седую старушку с выразительным властным лицом и усаживают в кресло его седьмого ряда. Дело в том, что Георгий Александрович репетиции всех своих спектаклей проводил, сидя по центру седьмого ряда. В седьмой ряд администраторы ежели и сажали кого, то очень знатных персон. Он даже возмутился — почему не предупредили, что в его театр пришла какая-то важная старуха, а он не посвящён и не знает, кто она такая. Вызвал знаменитого Валериана Ивановича, заведующего труппой театра, который всё и всех знал, показал ему из служебной ложи упакованную во всё чёрное старуху, сидящую в кресле седьмого ряда, и спросил, знает ли тот эту почтенную особу. Осторожный Валериан Иванович высказал предположение, что особа, очевидно, какая-то родственница одного из администраторов.

— Она такая же родственница и того и другого, как я племянник Остапа Бендера или последнего китайского императора! — отрезал Товстоногов. — Да, но всё-таки интересно, кто эта старая породистая черепаха, которую притаскивают наши администраторы в мой ряд... Валериан Иванович, после начала спектакля, будьте добры, позовите ко мне в кабинет Натаныча и Пал Палыча...

Минут через пятнадцать после того, как открылся занавес, они уже были перед ним.

— Поведайте мне, пожалуйста, дорогие мои, — обратился Георгий Александрович к своим двум седым заслуженным администраторам, — кого вы, уже не в первый раз, почти приносите и усаживаете так бережно в мой седьмой ряд? Откройте секрет наконец-то — кто эта древняя дама с породистым барским лицом?

Два старых театральных аксакала, как виноватые пацаны, опустили свои серебристые головы. Наступила тишина в кабинете главного режиссёра. Затем Натаныч выдохнул признание:

— Графиня!

— Графиня? — переспросил Гога, от неожиданности опускаясь в кресло.

— Да, да, графиня, последняя графиня Апраксина.

— Да что вы?! На каком свете вы, господа, её отыскали? — с недоверчивой иронией воскликнул главный.

Павел Павлович рассказал шефу, как десять лет назад, в 1963 году, за полчаса до спектакля к ним в администраторскую решительно постучали, и твёрдый женский голос потребовал принять и выслушать. Практикант открыл дверь администраторской, и перед ними возникла пожилая дама с властным аристократическим лицом, одетая во всё чёрное. Когда она вошла, все невольно встали. Дама попросила минуту внимания и, остановившись у стола Михаила Натановича, неожиданно заявила, что она графиня Апраксина, вернулась из мест совсем отдалённых и после ссылки желает воспользоваться своим правом бесплатно посещать спектакли БДТ, как это было оговорено в договорах её предками с Сувориным и другими арендаторами их театра.

Из старинной сумочки достала свой паспорт и воскового цвета, сложенную вчетверо, выписку из церковной книги, выданную Храмом Вознесения Божьей Матери, что стоял когда-то на Вознесенском проспекте, о рождении девицы Апраксиной.

Два старых дяденьки обалдели и вытаращились на неё. Такого кина в их долгой жизни ещё не было: неимоверная фантастика, прямо Гофман, Булгаков, черт-те что, представление какое-то!

— Седьмой ряд до революции принадлежал моей фамилии, сейчас я осталась одна, надеюсь, вас это не обременит, — заявила выпавшая из истории аристократка. — Думаю, что посвящать всех, особенно начальство, не следует. Советская власть ещё не закончилась. Я своё отсидела, а вам могут быть неприятности. Часто беспокоить вас не стану, а ежели дадите свой телефон, о посещении театра буду предупреждать заранее. Договор есть договор, а власть сегодня у нас одна, а завтра другая...

Перед такими доводами старики сдались — они были законниками. Исполнение древнего договора перед графиней Апраксиной стало их многолетним долгом и тайной. И они его, как истинные люди культуры и высокие профессионалы, ни разу не нарушили.

Разоблачив диссидентство своих главных администраторов, Георгий Александрович, естественно, никому не рассказывал о графине Апраксиной. Только в 1982 году об этой цеховой тайне я узнал от него, и то в Финляндии, работая с ним над оперой «Дон Карлос». Узнал и вспомнил несколько раз виденную мною в БДТ пожилую даму с аристократической осанкой, седыми

волосами, аккуратно заправленными в чёрного бархата шляпу с низкой тульей, украшенную муаровой лентой, всегда сидевшую только в седьмом ряду в кресле № 176. Эту седую, одетую в траур даму из абсолютно иного мира не запомнить было невозможно.

Последний год жизни ходить пешком в театр графине стало трудно, названый родственник, полковник-артиллерист в отставке Павел Павлович привозил и отвозил её на очередные премьеры в своей знаменитой «Победе». Жила она близко, во дворе углового дома, что на Мучном переулке и канале Грибоедова, в большой коммунальной квартире вместе с такой же старенькой, как и она, тётенькой — бывшей её горничной. Так вот эта горничная после возвращения графини из лагерей усатого генералиссимуса приютила бездомную в своей комнатухе и прожила с нею более двенадцати лет. На её руках Апраксина и почила.

Вскоре после смерти графини ушли на пенсию два замечательных бэдэтэшных администратора — Михаил Натанович и Павел Павлович, два легендарных представителя театральной школы администраторов.

А от себя скажу — ежели бы я был начальником над театрами Питера, то два кресла в седьмом ряду нашего зала: центральное — № 171, на котором во время репетиций сидел Георгий Александрович Товстоногов, и крайнее кресло у левого прохода — № 176, которое после отсидки в лагерях законно занимала чёрная графиня, отметил бы специальными бронзовыми табличками в знак памяти и продавал бы их дороже других мест.

Медный Гога

Вспоминания декоратора

С. 260, 337. Памятник Георгию Александровичу Товстоногову в Санкт-Петербурге на Петровской набережной возле дома, где он жил. Скульптор И. Б. Корнеев, архитектор В. Б. Бухаев. Установлен 7 октября 2010 года. 2013. *Фотография М. А. Захаренковой.*

С. 338–339. Суворовская площадь в Санкт-Петербурге. На этом месте 23 мая 1989 года остановилось сердце Георгия Александровича Товстоногова. 2013. *Фотография В. М. Меклера.*

Стоишь ты с левой стороны, чуть в глубине от домика Петра I, повёрнутый лицом к нему. Лично для меня это — фантастика. Двадцать один год без перебора вкалывал я на тебя — Товстоногова. Да и теперь, после твоей обронзовелости, сотворённой лучшим учеником великого Аникушина — Иваном Корнеевым, мысленно работаю на тебя, чтобы не свалиться в возрастающие не по дням, а по часам кучи дешёвки и китча.

В день, когда тебя поставили в начале октября 2010 года в присутствии многочисленной знатной людвы нашего города с губернаторшей во главе, я понял, что буду ходить к тебе, вспоминать наше прошлое, говорить о теперешнем времени, театре, жизни. О будущем говорить не будем. Ты не любил пустые мечты, не любил говорить о том, чего не знал. Считал всё это бредом.

Георгий Александрович — так называл я тебя при жизни твоей. А сейчас как мне обращаться к тебе, медному Товстоногову? Вот ты стоишь под октябрьским дождём, мокнешь, как какой-то несчастный питерский бомж, да ещё с пиджачком, накинутым Ванею на твоё покатое плечо, в наверняка промокшем насквозь репетиционном свитерке, — и тебя мне называть по имени и отчеству, Георгием Александровичем? Кощунственно. Пристойнее называть тебя Медным Георгием, а ещё

лучше — Гогой, как звали близкие, так будет проще и теплее. Да и примеры тому имеются — сам Александр Сергеевич Пушкин к Медному всаднику, императору Петру I обращается на «ты». У него же Дон Жуан к каменному Командору обращается на «ты». Так мне сам Бог велел с моим бронзовым режиссером, моим Медным Гогой быть на «ты».

Итак, до нашей повиданки.

ПЕРВАЯ ПОВИДАНКА

Здравствуй, Гога. Я пришёл к тебе через две недели после твоего превращения в памятник... Осень уже вовсю шевелит листвой... Хорошо, что день сухой... Раньше мы встречались в твоём кабинете или с Володею Куваринным принимали тебя в макетной. А теперь увидеться нам можно только на Петроградской... Володя тоже ушёл... После тебя многие ушли... Ну, будет о печальном. Давай вспомним наше славное былое.

А повязался ты со мною по первости, тридцатилетним театральным художником, бывшим майданником, скачком, кольщиком, пацанком, воспитанным в детприемниках и колониях НКВД твоим соотечественником Лаврентием Берией, в 1967 году в Театре Комиссаржевской, где я служил главным художником. Ты с Рубеном Агамирзяном предложил мне оформить спектакль «Люди и мыши» по пьесе Стейнбека. Вы с ним ставили его в институте в качестве дипломной работы своего режиссерского курса. Кстати, знаменитого курса, который заканчивали такие со временем прославленные ребята, как Кама Гинкас, Гета Яновская, Валдес Ленцевичус, Юлий Дворкин. Со всеми четырьмя я работал для театров Питера. С Ленцевичусом делал «Принца и Нищего» по Марку Твену в Театре Комиссаржевской, для этой же сцены Дворкину оформил «Влюблённого льва» Шейлы Делани. Гинкасу сделал декорацию «Последних» Горького, Яновской — «Вкус мёда» Делани. Первоначально с моими работами ты познакомился у себя

в макетной в БДТ. Твой знаменитый макетчик Владимир Куварин, впоследствии завпост театра, делал мне макеты этих спектаклей, а ты любил, спускаясь из репетиционного зала, заходить к своему Володе выкурить сигарету и отдохнуть от актёров. Мои неожиданные макеты понравились тебе своей эстетической новизной.

Спектакль на Моховой имел шумный успех, и ты решил его перенести на улицу Ракова, где Агамирзян недавно стал хозяином театра. Оформление Стейнбека на учебной сцене института делал мой сокурсник Валентин Савчук и я, естественно, предложил ему сочинить вместе совершенно новое оформление. Декорация выстраилась интересная, и спектакль пошёл на сплошных аншлагах. Главную роль в нём играл твой режиссерский ученик Валдес Ленцевичус — талантливый артист, режиссёр, но совершенно неуправляемый партизан-литовец. Основная идея декораций была моя, и тебе понравилось, как я сделал выходы персонажей «из-под земли» и твой глаз остановился на мне, а сам ты сказал, что вскоре предложишь что-то для меня уже в своём БДТ. Вот так и начались наши повязки.

«Люди и мыши» через тридцать бурных аншлагов культурные начальники Питера сняли с репертуара театра, к большому сожалению зрителя и труппы. Оказалось, что сам Стейнбек на военном самолёте осуществил вояж над воюющим Вьетнамом и опубликовал что-то нелицеприятное о нашей дружественной стране в известном американском издании.

Ну хорошо, Гога, для первого вспоминания достаточно, мне пора уходить. Жизнь у нас продолжается..

ВТОРАЯ ПОВИДАНКА

— Эй, пацанёнок, ты что в моего Гогу камнями бросаешься? А?
— А он красиво звенит, да и не твой он.
— Как — не мой? Он — мой!
— Да ему и не больно...
— Как — не больно? Вот я сейчас в тебя камнем кину — ты от боли закричишь, а он, вишь, звенит — значит, ему больно. А ну, дуй скорее отсюда, не то легавому тебя сдам! Во, какой звонарь нашёлся...

В наших театральных сказках всегда — долго ли... коротко ли... А ты вдруг быстро и совершенно неожиданно предложил мне делать костюмы к «Генриху IV» Шекспира. Я никогда не рисовал в своей практике костюмы отдельно от декораций и был удивлён таким предложением. К тому же мне по цеховым связям было известно, что костюмы «Генриха» делает у тебя Софья Марковна Юнович, Сонька Золотая Ручка — по кликухе питерских художников, достопочтенный и очень замечательный художник. До согласия я попросил день на подумать, чтобы узнать, почему при живой Юнович захотели иметь меня. Оказалось — она уже не работает «Генриха». Не смогла придумать средневековых убийц-мясников без увражности* и сама рекомендовала тебе меня. Ты, выходит, по её наводке предложил мне рисовать шекспировских мясников и спасать положение, так как сроки уже все прошли. Убийц я спокойно сочинил, я их знал собственной спиной

* Имеется в виду буквальное повторение источника.

Г. А. Товстоногов и С. С. Карнович-Валуа на репетиции. 1970.

с детства. Но, признаюсь честно, подвиг сей дался мне путем и кровью. Пришлось не спать три ночи подряд. Практически я пять дней находился в окопах, превратившись в биологический рисующий автомат. Почти сто двадцать эскизов, а рисунков вокруг видимо-невидимо. Кисть правой руки побелела от напряга, а её пальцы стало сводить. Но Боженька помиловал, и ты принял все мои эскизы а, главное, фартуки-кольчуги, плетённые из пеньковой верёвки. Приём в ту пору просто хулиганский. Сложность работы состояла в том, что твои декорации, вынесенные на помосте в зал, строились на горизонтальных ритмах, режущих вертикаль человеческой фигуры, подавляющих её. Пришлось искать фокус и ликвидировать это явление. Придуманные мною «фартуки-кольчуги», плетённые из верёвки, шлемы, высокие сапоги — укрупняли фигуры актёров, увеличивали их рост. Они спасли меня и с твоими декорациями смотрелись органично.

Тяжела для меня получилась первая работа в твоём театре, но после неё ты предложил перейти из Комиссаржевки к тебе в штат главным художником.

На твоего «Генриха» «народ-богатырь» по ночам стоял за билетами. Спектакль сделался знаменитым. Из столицы зритель приезжал вагонами, чтобы увидеть Олега Борисова в роли принца Генри, Лебедева — Фальстафа, Стржельчика, Юрского, Копеляна, Басилашвили и других выпестованных тобою артистов.

Вспоминается интересный эпизод, произошедший при выпуске спектакля на первой репетиции в костюмах. Все артисты, кроме Ефима Захаровича Копеляна, оделись как положено, а он репетировал в «исподнем»

без основной верхней части костюма — рыцарского фартука. На репетиции я сидел сразу за тобою в кресле восьмого ряда. Через малое время от начала репетиции ты поворачиваешься ко мне и спрашиваешь:

— Эдуард, скажите, пожалуйста, что, у Копеляна костюм не готов?

— Нет, — отвечаю, — готов.

Тогда ты вызываешь Машу — зав. костюмерной театра, спрашиваешь:

— Маша, а где костюм Копеляна?

— Висит у него в уборной.

Слышится твоё протяжное «Да-а-а-а...» Затем ты требуешь в зал заведующего труппой, актёрского дядьку, знаменитого Валериана и спрашиваешь:

— Валериан Иванович, в чём дело? Почему Ефим без костюма?

Всезнающий Валериан объясняет:

— Ефиму Захаровичу в доспехах неловко чинить машину во дворе.

Дождавшись кульминационного момента в эпизоде, где репетировал Копелян, ты внезапно останавливаешь репетицию и спрашиваешь:

— Ефим, почему ты не надел костюм сегодня? Все надели, а ты нет.

— Тяжело его носить, Георгий Александрович, очень тяжело.

— А тебе, Фима, не тяжело усами шевелить на всех киностудиях страны? Репетиция окончена.

На другой день Ефим Копелян был в костюме.

ТРЕТЬЯ ПОВИДАНКА

Извини, Гога, давно у тебя не был, нынешняя мутота заела. Пытаюсь отбить у теперешних бэдэтэтэшных начальников наших мастеровых людей, которых ты с Володею Кувариным собирал на Фонтанке. Театрально-командирское новьё их топчет, следит, когда они приходят на работу и когда уходят, а с другой стороны, отнимает выходные. Возрождается местное стукачество, думаю, что не только в постановочной части. Ну, будет, о плохом поговорим потом.

Когда в апреле 1972 года я перешёл к тебе от Агамирзяна, ты сказал:

— Эдуард, тебя в этом сезоне занимать не буду. Ты присмотришься к театру, познакомишься со всем репертуаром, артистами, постановочной частью, мастерскими, а затем начнём работать.

Мечта прямо какая-то сказочная. Такого мне никто никогда не предлагал. Получать зарплату и ни фига не делать — эдак можно скурвиться. Но лафы не вышло. В мае ко мне домой позвонила опять Софья Марковна Юнович и объявила вдруг, что снова отказывается от работы в БДТ, теперь уже с Сергеем Юрским над булгаковским «Мольером».

— Эдуард, я измучилась работать с этим «гениальным режиссёром». Он от меня всё время требует, чтобы я на сцене БДТ сотворила ему квадрат Малевича. Ты-то понимаешь, чёрт побрал, что он от меня хочет этот стукнутый квадратом человек?! Прямо сдвинутый какой-то. Открыл для себя квадрат, а теперь пытается открыть

его другим. Абсурд! Как я ему это сделаю в пространстве сцены — повторю, что ли?.. А что он будет с ним делать в течение трёх часов? Эдуард, я опять продала тебя Гоге. Там мало осталось времени, извини...

Следующим днём ты вызвал меня к себе в кабинет и рассказал о случившемся заторе с Юрским. Помнишь, конечно, как ты попросил меня деликатно перевести Сергея Юрьевича с квадрата Казимира Малевича на квадрат Михаила Булгакова.

— У нас с Вами все сроки горят, а решения спектакля нет — прямо беда. Выручайте, Эдуард.

И снова пришлось стоять на волосах. В конце концов мне удалось убедить Сергея Юрского, что сцена в театре — категория пространственная и всякий квадрат превращается на ней в куб. Чёрный квадрат Малевича остаётся в плане. Мы используем его как пропорциональную величину и строим на нём куб из двенадцати семиметровых пятиярусных шандалов тёмного серебра на чёрном фоне. Бутону, гасильщику свечей, есть что гасить. Вот таким образом возникла сценографическая идея этого знаменитого спектакля, поставленного Сергеем Юрским. Спасибо тебе, мой Медный Гога, за булгаковский квадрат. Из него вырос куб театра Мольера.

Надобно вспомнить ещё одно твоё деяние в этом спектакле. Как всем известно, до режиссуры Юрского ты не дотрагивался. Единственно, что сделал, это выстроил роль Людовика XIV Олегу Басилашвили, так как у Юрского-режиссёра роль Короля никак не получалась. Интересно было наблюдать, как ты скрупулёзно её делал — каждый выход, поворот, движение, почти каждое пред-

ложение текста по смыслу и даже интонационно лепилось тобою. Получилась блистательная работа. Басилашвили по-актёрски, пожалуй, затмил Юрского-Мольера. Все выходы и уходы«короля-солнца» зритель сопровождал аплодисментами. Ну, достаточно о «Мольере».

Теперь расскажу тебе о печальной мемориальной жизни оформления булгаковского «Мольера» вне спектакля. Эти свечные шандалы служили в нашем театре много лет уже после того, как спектакль сошёл с репертуара, а Юрский покинул твой театр и уехал в Москву. На их фоне БДТ провожал в последний путь всех великих сподвижников, многих из которых ты создал. И каждый раз превращение моего мольеровского оформления в панихидное становилось для меня тяжким событием. Я сочинил его не для такого использования. Но в театре не было ничего, достойного проводам в последний путь уходящих с родной сцены в иной мир великих мастеров БДТ, кроме булгаковского «Мольера». Первого в моих шандалах хоронили Ефима Копеляна.

И с тобою, мой Гога, мы простились на фоне полного комплекта мольеровских шандалов, с арлекином и интермедийной маркизой из нашего «Амадеуса».

Сцена, авансцена и часть зала были все в цветах и венках. Партер, ложи бельэтажа, ярусы были забиты людьми — их выпирало в фойе, вестибюль и даже на майскую набережную Фонтанки. Казалось, что пришёл весь Питер поклониться тебе в последний раз — великому мастеру, сотворившему лучший театр страны. Много дней после панихиды наш зал пах цветами. Вот так мы провожали тебя, наш Медный Гога.

ЧЕТВЕРТАЯ ПОВИДАНКА

— Что? Что ты спросил?
— Где домик Петра I?
— Так вот он, перед тобой.
— А это что за мужик торчит?
— Режиссёр Товстоногов.
— Почему он здесь поставлен, а не в кинотеатре?
— А там он не поместился... Вон, смотри, тебя из окна Петр I зовёт... Сказал бы я этому жлобу, почему ты здесь стоишь... Почему, почему — да по нарезам. Потому что ты здесь жил-коптился. Правда, Гога?

Гога, то, что ты работал с замечательными художниками, в том числе с великим Татлиным, понимал роль художника на театре, знал, что более 80 % информации зритель получает через глаза, — сильно помогало мне в работе с тобою. То, что визуально-пластический образ на сцене обязан раскрывать основные идеи драматургии и режиссуры, оставаясь выразительным фоном для главных персонажей театра — актёров, меня устраивало. Все такие задачи в наших совместных спектаклях, слава богу, получались без каких-либо силовых давилок с твоей стороны или эгоцентризма с моей. Мы довольно скоро сговаривались и работали в поддавки — ты мне режиссерскую идею, а я тебе сценографическую. Помнишь, какую безумно трудную, но интересную задачу поставил ты передо мною в спектакле «Дачники» Максима Горького? Тебе захотелось, чтобы персонажи, населяющие пьесу, повисли в воздухе, чтобы они, по выражению одного из действующих лиц пьесы, плавали в пространстве,

как рыбки в аквариуме. Для такого фокуса необходимо артистов на сцене лишить собственной тени — земного притяжения. Выполнить такой несусветный каприз возможно только с испугу. С него-то я и решился на опасный эксперимент, который мог спокойно и проиграть. В театрах давно заметили, что две фактуры — тюль или гардинная сетка с одинаковыми по величине ячейками, висящие одна за другой параллельно рампе, вызывают у смотрящего неприятный для глаза оп-артовский эффект муара. Я же придумал эту неприятную для человека гадость подчинить масштабу глаза. Идея в результате получилась — возникла импрессионистическая игра, близкая к природе. Благодаря прозрачному волнообразному фону двух зелёных сеток, зелёного пандусного станка и великолепному световому мастеру Евсею Кутикову, поставившему одинаковый по напряжению круговой свет, убравший тени артистов с пандуса, — земное притяжение исчезло. Возник огромный зелёный аквариум, где плавали-передвигались персонажи-артисты. Поставленная тобою инфернальная задача стала работать на образ спектакля. А ежели бы ты не поддержал меня и не пошёл со мною на риск — красоты и загадочности «Дачников» не случилось бы.

Сейчас идти на какой-либо эксперимент, тем более на риск не с кем. Да и задач интересных, образных никто из режиссеров не ставит. От нас, художников, нужна элементарная оформиловка, не более того. Ты не брался за спектакль, если у тебя не было идеи, образного решения, во имя которого можно подвигнуть актёров на общение со зрителем. Бэдэтэшный зритель уходил из зала

с заложенной в него твоей философией понимания драматургии, времени, с твоим настроем на продолжение жизни. Мне с тобою повезло, Гога, повезло сильно. А теперь днём с огнём не сыскать никого, подобного тебе. Вот какая трундя настала у нас в театрах, мой Медный Гога.

Интересно вспомнить ещё один эпизод, связанный с выпуском «Дачников». Капризы и непослушания актёров на репетициях ты гасил юмором либо своеобразной режиссурой, не в пример большинству собратьев по профессии, расправлявшихся с ними унизиловкой человеческого достоинства. История, происшедшая с Владиславом Игнатьевичем Стржельчиком на выпуске спектакля, — тому замечательный пример.

Репетиции приближались к прогонам. Мы с Кутиковым заканчивали ставить свет спектакля. Актёры репетировали в полной декорации и сценических костюмах. По БДТшным законам к поактовым прогонам они обязаны были выучить полностью свой текст наизусть. Все уже его знали, только единственный Владислав Игнатьевич текстом не владел. Два дня подряд ты из-за этого останавливал репетиции, делая ему замечания. Он эмоционально возражал, говоря, что не понимает, про что должен играть в этой сцене, оттого и текст у него не идёт. Вездесущий Валериан Иванович после репетиции рассказал тебе о денно-нощных съёмках Стрижа в каком-то знатном фильме, а посему текст «Дачников» учить ему некогда.

Следующим днём ты пришёл на репетицию заранее и договорился с Евсеем Кутиковым о помощи в борьбе со Стрижом. Если Владислав Игнатьевич не выучит текст

Г. А. Товстоногов и Н. Н. Трофимов на репетиции спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». 1985.
Фотография Б. Н. Стукалова.

и опять впадёт в истерику, то Евсей должен незаметно довести весь выносной свет до 100 %, чтобы актёры на сцене не видели, что происходит в зале. А после твоего ухода из зала через минуту постепенно гасить его, начиная с внутрисценических аппаратов, заканчивая выносными. Пускай спорит со мной без меня, а когда обнаружит, что в зале никого нет и спросит, куда я делся — скажи: давно ушёл. Своего секретаря Елену Даниловну ты тоже предупредил, что уехал домой.

Всё произошло, как и предполагалось. Стржельчик завёлся в очередной раз на твоё замечание о невыученном тексте. Кутиков довёл выносной до 100%, и ты ушёл из зала незамеченным. Через минуту-две, как только за тобой закрылась дверь, Евсей проделал всё по договорённости. Под оставшимися дежурками Владислав Игнатьевич замолчал и, никого не обнаружив в зале, кроме нас, удивлённый, спросил Кутикова:

— Маркович, а где шеф?

— Он давно ушёл.

— Как это ушёл?

— А так, встал да ушёл.

Стриж бросился в твой кабинет, а там тебя и след простыл. Елена Даниловна предложила прийти к тебе завтра до репетиции.

Назавтра за десять минут до репетиции Стржельчик решительно вошёл в «предбанник» к секретарю и увидел закрытую дверь в кабинет. Обычно дверь к тебе никогда не закрывалась.

— В чём дело, у него в кабинете есть кто?

Елена Даниловна ответила, что не знает, так как

выходила в туалет. Впервые в жизни Владислав Игнатьевич постучался в твою дверь и, как говорят в нехорошем народе, вошел к тебе «на цырлах». В следущие репетиции проблем с текстом у него уже не было.

Я знаю, что ты любил Владислава Игнатьевича, да и невозможно его было не любить. Поднявшись на олимп славы, он оставался добрейшим, порядочным человеком, безотказно помогавшим нуждающимся людишам без какого-либо афиширования своих деяний. Я стал свидетелем неожиданной сцены, разыгравшейся на моих глазах в макетной БДТ.

Владислав Игнатьевич спустился после репетиции ко мне в мастерскую, чтобы оговорить свой сценический костюм для спектакля «Дачники». Через пару минут дверь в макетную отворилась, и в ней возникла уборщица нашего третьего этажа — маленькая тихая старушка, и с протянутыми руками двинулась прямиком на Стржельчика. Подле него неожиданно пала на пол и по-деревенски, с колен, стала биться головою, причитая благодарности «пану-барину» за добро, сделанное им для неё и сына — обрубка войны, инвалида-колясочника, — двухкомнатную квартиру. Картина прямо из нашей глубокой древности. Он поднял старушонку с пола, поцеловал её, сказав, что смог помочь им благодаря своему депутатству. Он в ту пору был депутатом Верховного совета СССР или РСФСР. Такого благодарения я не видел никогда и нигде за всю свою жизнь, а повидал я многое. Оно вышибло у меня слезу.

Всего не переговоришь, Гога, пожалуй, достаточно на сегодняшний день. До следующей повиданки, привет...

ПЯТАЯ ПОВИДАНКА

Свечку принёс тебе прямо из костёла. К ногам твоим на бухаевский* камень поставлю. Ветра нет, гореть она будет долго. Рождество сегодня, правда, моё, католическое. Да едино всё это, верно, Гога? Пускай горит. При ней былое вспоминать начнём, да и о теперешнем побалакаем.

Пришёл я в твой театр при директоре Леониде Николаевиче Нарицыне, его вскоре забрали в начальники культурной управы города. Нарицын — замечательный тип, член Союза художников, фронтовик, превращённый партией в чиновника, но сохранивший человеческий облик.

Другим директором театра сделали молодого обкомовца Владимира Александровича Вакуленко — Володечку по местному величанию, согнанного с места начальника отдела торговли обкома партии. Не ведаю, каким он был директором, при тебе это нетрудно, а человечком слыл достаточно добрым, старательным, подлянок никому не делал. Благодаря повязкам в обкоме поставлял тебе оттуда информацию. Почему ушёл от нас — не помню.

Следующим директором стал знаменитый Геннадий Суханов, Крокодил Гена по местному. В молодости своей — оперный певец, сохранивший осанку значительности оперных героев. При нём переоборудовали

* Архитектор памятника Товстоногову — Вячеслав Бухаев.

директорский отсек театра, превратив его в солидное, почти министерское помещение.

Но истинным хозяином был ты. Все это понимали и, уважая тебя, несколько побаивались. Существовал железный порядок — в 8:30 утра на своем месте появлялся «дух театра», его домовой — Старый Самуил — Самуил Аронович Такса, заместитель директора. Он с утра обходил все постановочные цеха и мастерские театра. Он, как и ты, в отличие от многочисленных главных режиссеров различных театров и их директоров, звал своих мастеров и начальников цехов по имени и отчеству. Чёткий, обязательный, преданный театру, редкостный человек. Самуил Аронович в очень почтенном возрасте вышел на пенсию и уехал стариковать к процветающему сыну в Америчку. Перед отъездом обошёл все службы театра, прощаясь за руку со всеми и обливаясь слезами. Долго в Америке он не жил — умер от тоски по БДТ.

В 9:00 на своём месте оказывалась секретарь директора театра. В 10:00 приходила и открывала твой кабинет верная помощница — Елена Даниловна. Всё это строго соблюдалось, театр работал, как часы. Все службы находились на своих местах в положенное время.

Теперь же, трынь-брынь, попробуй-ка найти нужного начальничка в 9:00. В 10:00 — и то проблема. Лучше производить поиски с 11:30, а «запарка котлов» в городе начинается в 8:00. Что делать? Извечный наш вопрос и всегдашний ответ — ждать, терять время или привыкнуть ко всему и самому не шевелиться раньше времени. Но при таком положении мы не поднимаемся, а опускаемся по всем ипостасям.

Нынешние наши спектакли таким успехом, как прежде, не пользуются. Публика БДТшная, ходившая при тебе, сбежала от нас. В зале появились совсем иные лица, требующие совсем другого театра, чем твой, Гога. Теперь мы ставим такие вещи, как «Школа налогоплательщика».

И этот Гранд Китч с восторгом глотают ненавистные тебе сегодняшние гостинодворцы. Раньше из них мало кто попадал в БДТ, а сейчас они правят бал. Русский капитализм сильно опустил культуру в стране вообще, а театр в частности. Причём произошло это настолько быстро, что и оглянуться никто не поспел.

Художники — в широком понимании этого слова — вздрогнули от нахлынувшего вдруг безвкусия, пошлости, омерзения. Оказалось, что вседозволенность не самая лучшая категория в духовных вопросах. Ты, Гога, вовремя ушёл от этого ужаса в лучший мир.

Кое-кто, правда, пытается сохранить подобие культуры на театре, но таких бойцов мало. Ещё остался и работает Лёва Додин. Его театр каждый год забирает почти все «Золотые софиты» за свои постановки. За успехи перед сценической культурой Европы театр Додина повысил статус и стал именоваться «Малым драмтеатром Европы».

В Питере, пожалуй, режиссеры Бутусов и Могучий, в Москве — театр-студия Женовача и твои, уже постаревшие, Кама Гинкас и Гета Яновская, и ещё один-два варяга, а вокруг наступает «падёж скота».

Слушай, Гога, наш извечный конкурент — Пушкинский, а ныне Александринский театр, бывший всегда

за нами, сейчас сильно поднялся благодаря толковому новому хозяину Валерию Фокину. Зал его театра всегда набит народом, не в пример нашему. Про него пишут хвалебные рецензии известные театроведы. Он оказался успешным подрядчиком, не побоявшимся приглашать на постановки талантливых рискованных режиссеров из Польши, Литвы. Некоторые из них дают фору ему, но он хозяин, настоящий стратег. Хотя я не был поклонником его режиссуры, ты знаешь об этом, но ему удалось поднять интерес публики к Александринке, сделать театру отличное паблисити, хорошую рекламу, приличное реноме в Питере. Он смелый мужик, а смелость города берёт.

А ещё вот что, Гога. Посмотрел я вчера фильм про тебя с дурацким названием «Император». Какой ты император — художник не может быть императором, если он не из дурдома. Смотрел его в первый раз и не знал, что меня в нём тоже задействовали. Говорю про тебя разные разности, в частности, про нашего потрясователя Григория Васильевича Романова, знаменитого ГэВэ, твоего преследователя. Фильм двояковыпуклый: с одной стороны, хорошо, что его сняли — люди-свидетели ведь уходят, с другой — несколько поспешный. Замечательно про тебя рассказывает Алиса Фрейндлих — абсолютно свободно, без придыханий, восторгов, с достоинством — умная тётенька и великая актриса. Хорош твой Олег Басилашвили — он вроде ведущего. Говорит о тебе спокойно, тепло, с любовью. Прекрасно, с юмором вспоминает тебя уже старенькая Зина Шарко. Смотрел я эти кадры, это путешествие в славное твоё и великое

Г. А. Товстоногов на репетиции спектакля «Волки и овцы». 1980.
Фотография Б. Н. Стукалова.

бэдэтэшное прошлое, и очень грустно стало мне. Грустно, что всё это ушло и более не вернётся. Твоего БДТ теперь нет, он разорён. Из актёрского цеха с тех пор остались два-три гиганта, знакомых зрителю, и ещё несколько ставших известными по дешёвым сериалам, которые печёт телевидение, остальные исчезли с глаз долой. Зрители твоего театра выветрились, да и театра самого не стало.

С Фонтанки погнали нас всех. Здание театра поставили на реконструкцию, ремонт, реставрацию и пр. На какой срок? Разве в России это можно знать заранее? Болтаемся-мотаемся по всяческим ДК и другим разностям вроде бывшего кинотеатра «Великан». Вторую премьеру делаем в ДК Горького, построенного в двадцатые годы для массовых идеологических шоу. Выгнали нас вместе с мастерскими, замечательным складом декораций, гаражом, гостиницей. С помощью теперешнего технического директора, притчей во языцех во всех театрах города, декорации упаковали в металлические контейнеры и храним их под открытым небом. Что с ними станет после зимы? Одному Богу известно. Вот так, мой Гога, чёрт-те что и с боку бантик у нас теперь, а не БДТ.

И ещё признаюсь тебе — постарели мы все, кто остался...

А вам, господа авторы-режиссеры фильма, скажу — если вы делаете документальную продукцию, то будьте, пожалуйста, аккуратными, не наговаривайте на нашего Гогу всяческую фигню-мигню. Подержанный «мерседес» — мечта заядлого автомобилиста

Товстоногова — появился у него всего за четыре года до смерти. Он как папа Карло, прогибаясь, копил гро́ши на него с нескольких тяжелейших работ на «диком Западе». На руль этого здоровьем и по́том заработанного старого «мерседеса» он рухнул и кончился в створе с памятником Суворова, остановив его на красный свет светофора. А про то, что он шамал чёрную икорку, разъезжая на «мерседесе», — омерзительная пошлость, как и обзовуха вашего фильма — «Император».

Прости меня, Гога, что обругал при тебе твоих «прославителей» — полно им срам на тебя наводить. Ну хватит, наговорил я тебе мешок всего, извини меня, если что... В другой раз, бог даст, вернёмся к нашим с тобою спектаклям. Темно уже стало, побегу домой.

ШЕСТАЯ ПОВИДАНКА

Бежал-торопился к тебе, чтобы не обмёрзнуть. Зима, видать, становится. Другой раз с водочкой притопаю — теплее общаться будет. А теперь приплясывать придётся, да разговоры разговаривать. Тебе что — ты замёрз навечно, а я пока живой.

Надобно бы нам, мой Гога, вспомнить про питерского держиморду — ГэВэ, Григория Васильевича Романова. Думаю, что для истории театра это будет представлять интерес. Много он тебе крови попортил. Ты со мною должен был в Норвегии ставить Островского, но Романов забодал. Не позволил нам якшаться с норвегами. Вишь, Островского захотели в своих фиордах да в твоей режиссуре! Накося вам, выкусите — сидите-ка лучше на своих полках и не чирикайте.

Он же отнял предложенную тебе «Ленфильмом» шикарную идею — снять двухсерийный фильм по гоголевским «Мёртвым душам». Во, гад какой!

Ты позвал меня на художника. Мы стали готовить это потрясающее дело. Ты планировал занять в фильме почти весь актёрский состав БДТ, а он в ту пору состоял из грандиозных актёров — личностей, памятников. Я начал собирать материал по русской провинции тридцатых-сороковых годов XIX века и в архивах музея-квартиры Пушкина на Мойке обнаружил потрясающе интересные вещи. Снимать фильм согласился лучший оператор «Ленфильма» Валерий Федосов.

Мы начали работать Гоголя без каких-либо договоров с дирекцией «Ленфильма», солидной в то время организации. Напомню тебе на примерах, как стала развиваться затея. Ты попросил меня найти визуальные идеи русской абсурдистской провинциальной житухи тех времен для фонов картины «Мёртвых душ». В архивах Музея-квартиры Пушкина на Мойке, в ту пору до конца ещё не разобранных, я обнаружил целый кладезь редкостного и неожиданно замечательного материала. Среди отобранных тобою примеров сейчас вспомню три. Первый из них — великолепный рисунок из альбома графа де Бальмена, напечатанный Валентином Серовым в начале XX века очень незначительным тиражом. Граф де Бальмен, соученик Н. В. Гоголя по Нежинской гимназии, ставший офицером и служивший в различных городах русской провинции, замечательно рисовал быт дурью маявшихся от безделья сотоварищей. Один из его рисунков изображал популярнейшую в среде офицеров и чиновников глухих мест России игру — «катание яиц». На большом ковре домашнего зала, стоя на четвереньках, три офицера в полной форме, с шашками, катят носом варёное яйцо, каждый своё, с одного конца ковра до другого. Кто быстрее прикатит — тот победил и выигрыш его.

Второй пример — сцены из воспоминаний оренбургской помещицы, рассказывающие, как её с сёстрами учили ходить лебёдушкой. Французских учителей «раздва-трисов» на всю матушку Россию не хватало, да они и не больно хотели ехать в глухие места. Но всё одно — дочерей необходимо выдать замуж и не осрамиться

перед Москвою, где был рынок подготовленных «раздва-трисами» невест. Наши хитрые провинциалы нашли очень простой выход. Помещичьим дочкам, достигшим двенадцати-тринадцати годков, когда у тех коса дорастала до попы, к ней с утра подвешивали на весь день хорошую чугунную гирьку. Волей-невоей девчонки были вынуждены по дому и поместью передвигаться не гренадёрским шагом, а плавно плыть, чтобы не набить себе синяков на сидалешном месте. Кроме того, гирька, подвешенная к косе, не позволяла девахе сутулиться, а наоборот, заставляла головку держать прямо с чуть поднятым подбородком, что делало осанку аристократичней. На смотрах невест в Москве провинциальные лебёдушки, ко всеобщему удивлению, всегда выигрывали женихов у франкообученных невест.

Третий пример, отобранный тобою для фильма, — охота вручную на гуся в пруду. Такие охоты устраивались на виду всей деревни — возникал своеобразный театр. Голый парень, плавая в пруду, должен поймать руками гуся. Такая штука удавалась только здоровенным и очень ловким мужикам. Хорошая картинка для ноздрёвской деревни... И ещё много-много странноватых русских забав мы хотели осуществить в нашем фильме.

Всё шло хорошо, но вдруг перед заключением договоров Григорий Васильевич Романов, первый секретарь Ленинградского обкома партии, издаёт указ, запрещающий актёрам, режиссёрам, художникам работать одновременно на двух работах — в театре и кино. Работаете в кино? — тогда увольняйтесь из театра, либо наоборот. Этот ненавистник культуры специально издал такой

вшивый указ — для унизиловки твоей. От Гоголя тебе пришлось отказаться, чтобы не осиротить своё детище — БДТ. ГэВэ всё равно не унимался — останавливал представление артистов к званиям, тормозил гастроли театра за рубежом... Он пытался выжить тебя из Питера. В труппе и по городу пошли слухи, что Товстоногову предлагает Москва перейти главным в Театр Моссовета.

Параллельно с романовской травлей ты в театре репетируешь «Хануму» — знаменитый грузинский водевиль Авксентия Цагарели. На сцене БДТ превращаешь его в высокую музыкальную комедию, родственную солидным жанрам. Занимаешь в ней своих знаменитых мастеров: Ханума — Людмила Макарова, князь — Владислав Стржельчик, купец — Ефим Копелян, приказчик — Николай Трофимов. Иосиф Сумбаташвили делает замечательные декорации. Премьера спектакля с триумфом играется 31 декабря 1972 года.

Чтобы тебя поддержать, труппа театра решает семейный праздник, Новый год, совместить с празднованием премьеры «Ханумы». Вечером актёры с семьями — со стариками и детьми приезжают в театр. В «Греческом зале» и закулисном буфете накрываются столы, ставятся новогодние ёлки. Из Тбилиси прилетает самолёт с грузинским вином, фруктами, дынями, сырами, суджуком, бастурмой, лавашом, виноградом и даже с приготовленным лобио в глиняных горшочках. С этим колоссальным по тому голодному времени богатством прилетают великий композитор Гия Канчели, автор музыки к «Хануме», и замечательный балетмейстер

Юрий Зарецкий в сопровождении ещё нескольких грузинских друзей театра.

На двух огромных столах выставляется вся эта райская еда. Поначалу театральный народец боялся даже подойти к такой роскошной вкуснятине, но позже разошёлся и к часам трём первого дня нового года прилетевшие грузинские угощения улетучились. Первыми поглотителями драгоценной съедобы стали дети, за ними — взрослые. И было пиршество во имя жизни и любви человеков.

Более душевного, тёплого, весёлого и трогательного Нового года я не встречал ни разу в своей жизни. Этот Новый год явился истинным праздником единения.

Г. А. Товстоногов и Д. М. Шварц.
Фотография Ю. Г. Белинского.

СЕДЬМАЯ ПОВИДАНКА

Ты утопаешь в снегу, мой Гога. Посмотри на себя — на кого ты стал похож. Огромная белая папаха на твоей голове, белая бурка на плечах — прямо какой-то горный аксакал, спустившийся к нам в Питер из заснеженной грузинской деревни. Или норвежский тролль, высадившийся с зимним десантом на первоначальные петроградские земли.

Смотри, Гога, у меня с собою замечательный жбанчик, подаренный прошлым губернатором Владимиром Яковлевым, с хорошей жидкостью, и серебряная рюмаха. Мы с тобой мёрзнуть не станем.

Одной из интереснейших по творческому напряжению и по результату у нас была работа над «Тихим Доном». Времени снова оказалось мало и мне пришлось сочинять оформление без инсценировки. Ты помнишь, работа над литературной первоосновой спектакля происходила прямо в макетной театра. Вместе с тобою инсценировку делала твоя великая сподвижница Дина Морисовна Шварц, неизменный завлит БДТ. Вы с нею спускались в макетную после окончания репетиции и прямо у подмакетника на выгородке обсуждали построение той или иной сцены, часто споря, ругаясь, но по делу. При этом вы оба нещадно курили, моих малых пепельниц на вас не хватало, тогда ты велел секретарю принести из кабинета гулливерскую хрустальную пепельницу и прописал её в макетной. В год твоего ухода из жизни, после лета, она исчезла из мастерской с концами. Кто-то отнял её у нас, украл память о тебе.

Поначалу сочиняли прямо по роману. Думали долго, как это огромное произведение можно осуществить за сценическое время в нашем пространстве. Всё стало получаться, когда возникла главная идея: «Тихий Дон» необходимо ставить как эпос. Не историю о жизни, а как эпическую былину — о борьбе, о земле, о человеке, о любви. Я предложил фоном сделать тему Земли, как в южно-русских иконах — вместо неба — земля, а Дон сковать из металла вроде громадной выгнутой дугой казацкой сабли. Фон — горизонт — вспаханную землю мы выполнили из солдатского шинельного сукна. На этом фоне висел латунный диск солнца, подсвечиваемый нашим Кутиковым разными цветами. В сцене возвращения героя диск специальными секретами из золотого превращался в черный. Образ получился неожиданный и очень точный по драматургии.

Спектакль вышел знатный. Кроме почти всей труппы в нём замечательно работали «першие» артисты театра: Олег Борисов, Кирилл Лавров, Олег Басилашвили, Светлана Крючкова. Через год, несмотря на многочисленные начальственные тормоза, спектакль получил Государственную премию.

А теперь ещё давай побаем о знаменитом толстовском «Холстомере» — «Истории лошади» по театральной афише, и скандале вокруг него. Недавно в своей новой книге Марк Розовский стал оспаривать твоё авторство постановки спектакля. Я, как свидетель и участник происходивших событий, утверждаю, что Марк никогда в своей жизни не смог бы осуществить такой спектакль, возникший в нашем БДТ. Подтверждением этого

служат его две пробы «Холстомера» в других театрах, хотя бы в Прибалтике. Они, извините, рядом не лежали с нашим спектаклем и быстро слиняли со сцены.

Я видел прогон первого акта в репетиционном зале БДТ, показанный Розовским художественному совету театра. Неловко было смотреть на наших высокопрофессиональных артистов, поставленных в положение самопальных исполнителей студенческого театра. Всё показанное по режиссуре выглядело беспомощно и, главное, безвкусно. Ясно стало только одно — в настоящей режиссуре Лебедев может быть грандиозным «кентавром», а Басилашвили — натуральным князем.

Я нисколько не хочу умалить достоинства Марка Розовского. Честь и хвала ему за гениальную идею «Холстомера» для постановки именно в БДТ с его актёрским составом в ту пору. За смелость перевода в театральный жанр толстовской повести. Думаю, что ты в этом присоединяешься ко мне.

Гога, ты, вероятно, забыл, как принимался макет к «Холстомеру» художественным советом театра. Поначалу макет спектакля создавался на Малую сцену БДТ. Художественным советом и большинством участников спектакля во главе с Евгением Алексеевичем Лебедевым моя работа была оценена категорически негативно. Идею практически забодали, макет не приняли. Евгений Алексеевич изначально по-своему опоэтизировал «Холстомера». Он представлял спектакль на фоне голубого неба, зелёной травы, цветочков, порхающих бабочек, стрекозок и прочих летучек. А я сделал седловину из холста, распятую на бревенчатых кругляках, проткнутую

коновязью с желваками, следами побоев, прорывами-ранами, то есть сотворил нутро его Лебедева-Холстомера, нутро с первозданной физиологией и животностью. Я покусился на невозможное — попытался выполнить натуральную физиологию из холста. Долгое время избивают холст, как били Холстомера, и он вдруг, став живым, начинает вспухать от боли, возникают раны, желваки, наросты, появляются подтеки. Увидев эдакое, Лебедев возмутился, а возможно даже испугался — ведь это про него. После художественного совета, когда все, кроме Лебедева, разошлись, ты, глядя на макет, спокойно выслушав ещё раз его претензии, повернувшись ко мне, вдруг сказал: «Эдуард, делайте так, как у вас.» Для меня услышать такое от тебя — колоссальная неожиданность. Я уже не сомневался, что всё похерено и мне придётся рисовать голубой задник, делать бутафорскую траву с цветочками, запускать туда стрекозок, бабочек и прочую чепуху.

Интересно, что ты смекнул и принял мою идею, хотя не видел её до худсовета. Ты спас меня и будущий грандиозный спектакль. Со временем Лебедев привык к моей трактовке пространства и влез в эту шкуру. Сошлись все данные Евгения Алексеевича, как редкостного русского физиологического артиста со средой. И «Холстомер» стал песней его жизни.

В результате осуществленная тобою постановка «Истории лошади» превратилась в лучший спектакль за десять лет в европейском театре того времени и с гастролями объехала практически весь мир.

А про тебя, мой Гога, я понял, что ты владеешь интуицией гениального человека — художника.

ВОСЬМАЯ ПОВИДАНКА

Ты снова утопаешь в снегу, Гога. Весь город завален им. Питер опять похож на блокадный Ленинград. Протоптанные людвой дорожки вдоль тротуаров, окаймлены огромными, выше человеческого роста, горами снега. На крышах домов старого города висят гулливерские сосульки, под которыми погибают люди. Народ с испугу ходит по суженным сугробами проезжим частям улиц. Городские службы с нашествием снега не справляются. Свыше объявлено, что человечество города должно остерегаться «сосулей и обляди» (по-русски — наледь). По этому поводу на стенах домов вывешены объявления. Во до чего мы дожили, Гога! Ты помнишь, как ещё в пятидесятые годы по городу ходили ватаги мужиков с профессиональным оборудованием для очистки крыш от снега, со специальными мотыжками на длинных палках для сбивки сосулек, одетые в брезентовые жилеты поверх ватников, с ремнями на них, крючками, кольцами, цепями и страховочными верёвками. Куда всё это подевалось? Кому мешало? Сейчас же жэки по дешёвке нанимают жителей гор и песков, не знакомых ни с каким оснащением, и они, не имея ничего, кроме ломов, вместе с ними валятся с крыш домов. Мы что, перестали быть зимней страной? Сегодня в два раза дольше к тебе добирался из-за всей этой снежной дури. Ну извини меня, Гога, отвлёкся...

Забыл с тобою вспомнить об одном негативе в начальный период своей работы у тебя в театре. О надменном,

самоуверенном типе, поставившем себя выше всех смертных за счёт успеха твоих спектаклей, твоей славы, славы твоих артистов. О Борисе Самойловиче Левите — заместителе директора театра. Этот начальник над всеми билетами на спектакли, над охраной и пожарниками, стал преследовать меня буквально с первых дней службы у тебя. Он потребовал, чтобы я приходил в театр в определённые часы, как все остальные работники. Такого абсурда в двух предыдущих питерских театрах, где я вкалывал до БДТ десять лет, с меня никто никогда не требовал. Во-первых, художник обязан быть свободным, во-вторых, декорации и костюмы изготавливаются не только в самом театре, но и на стороне — в городе; в-третьих, и это главное, для сочинений декораций мне надобно собирать материал в библиотеках, музеях, на выставках, необходимо встречаться с консультантами по истории костюма и материальной культуре. Ежели я с 9:00 до 18:00 буду торчать в театре, то что я соберу? Я категорически отказался подчиниться такой глупости. Левит взъерепенился на меня и велел театральной вохре записывать, когда я прихожу и во сколько ухожу из театра.

Мура какая-то!.. Кто он такой? В более резкой форме я заявил этому дуремару, что не намерен подчиняться его распоряжениям, что в театре подчиняюсь только главному режиссеру по творческим делам и директору по административным. Когда в третий раз Левит наехал на меня с нелепыми угрозами наказать за прогулы, я не выдержал и прямо в секретарской комнате, вспомнив своё нехорошее детство, обрушил на него тираду профессиональной воровской ругани, сказав в конце:

— А теперь, потрох, беги и стучи высокому начальству на художника.

Он балданулся, вылупил на меня свои штифты и затрясся от ярости.

Другим днём твой секретарь Елена Даниловна позвонила в макетную и попросила зайти к тебе после репетиции. Я притопал, не сомневаясь, что Левит разукрасил мою персону на все сто. Но если этот билетный барыга откачал права на меня перед тобою, то мотану из БДТ; ноги, руки, глаза на месте — без работы не останусь.

Мой приход ты встретил спокойно, даже, как мне показалось, с некоторым интересом. Предложил сесть против себя в кресло и неожиданно спросил:

— Эдуард, что на вашем языке означают слова — «саловон» и «мандалай», которыми вы обидели Левита?

Во, подумал я, что достало начальничка.

— А он разве не перевёл их? Должен знать про них всё, коли служил ведомству.

— Нет, не перевёл.

— Воры матом не ругаются, а эти слова одни из самых обидных и грязных слов фени. Саловон — вонючее сало, мандалай — лающая женская писька.

Помню, что ты сильно хохотнул, а затем спросил:

— И вы ими при всех обругали его?

— Наверное. Не помню, может быть и покрыл, я был в штопоре — уж больно он достал меня — терпение лопнуло.

— Да, Эдуард, а отчего же вы сразу не сказали мне, что он вас прессует?

— Жаловаться я не обучен. Поначалу думал, что шутит, потом понял — он тип абсурдистский, шарахнутый мешком — оттого сам с ним и обошелся.

— Обошлись вы с ним серьёзно, коли он донёс до меня ваши никому не знакомые слова. Теперь не опасайтесь, вас Левит никогда не тронет, наоборот, постарается помочь. Я объяснил ему, кто такой театральный художник.

Затем ты сказал мне:

— Давайте договоримся с вами, Эдуард. По сути вы правы, но за форму извинитесь перед ним, только этих слов, пожалуйста, ему не переводите.

С тех пор Борис Самойлович, если и не превратился в моего друга, то дрейфовал на пограничье — в товарищах. Но всё-таки амбиции его подвели. Однажды он не пустил и не посадил на спектакль твоих личных, важных гостей, приехавших из Москвы или из Тбилиси специально на этот спектакль, но опоздавших из-за транспортных проблем в чужом для них городе. На другой день ты велел охране не пускать Левита в театр.

Меня до перехода в БДТ пугали тобою разные людишки из всяких мест. Говорили, что стопчешь ты меня, используешь и выкинешь, заделаешь рабом, шестёркой и так далее. Оказалось всё наоборот. Буквально с первых работ — «Людей и мышей», костюмов к «Генриху IV» — отношения между нами возникли паритетные, уважительные. А после истории с Левитом ты, Гога, для меня стал намного ближе. Ты понимал важную роль художника в театре, ты знал характер этой нашей тяжёлой работы. Ведь театрального художника руки кормят, ноги носят, глаза рыщут, а башка в четырёх углах пятый ищет.

Г. А. Товстоногов и Э. С. Кочергин у макета к спектаклю «На дне». 1987. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

ДЕВЯТАЯ ПОВИДАНКА

Что-то больно зябко в твоём сквере, Гога, правда, март в Питере всегда лютый, обманчивый. Хорошо, что солнышко залучилось — вон от тебя какая синяя тень на снегу. Ты ведь любил синий цвет. А сейчас давай поддадим водочки — согреемся. Я и тебе налью, ты же не рыжий. За то, что было хорошего в нашей прошлой житухе, за то, что не зря коптили здешний мир, за светлую память всем ушедшим. Остаток же допьём — за то, что «двигали неподвижное».

Ты помнишь, что пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты» мы работали с тобой трижды. Первый спектакль делали в Хельсинкской национальной драме. Второй в Шиллер-театре Западного Берлина. А затем у себя в БДТ. Все постановки получились замечательными, но для меня самой памятной стала работа в Хельсинкской национальной драме. Я не предполагал, что финские актёры эту вещь Островского так хорошо сыграют, и для их зрителя пьеса будет представлять большой интерес. Оказалось наоборот. Актёры страны Суоми сыграли нашего Островского в твоей постановке блистательно. Спектакль с успехом шёл в их театре целых четыре года, что для полумиллионного города редкостная неожиданность. Потрясающе точное распределение ролей, сделанное тобой, фантастически талантливые мужики труппы, сыгравшие в спектакле, — всё это обусловило успех финского «Мудреца». Оказалось, что наш юмор и абсурд не только понятен их зрителю, но и близок.

Интересное открытие про тебя произошло на этой работе не только для финской труппы, но и для меня. Уже на выпускных репетициях я заметил, что ты останавливаешь артистов точно в те моменты, где они не то играют, то есть врут или играют без понятия, и поправляешь их. Финского языка ты не знаешь, естественно, переводчица дословно не переводит всё, да и сама удивляется, как точно ты останавливаешь актёров на их ошибках. Я почти одновременно с удивлёнными финнами спросил:

— Как вам удаётся без языка править актёрские дела там, где нужно?

Ты спокойно, даже шутливо ответил:

— Всё просто: пьесу по-русски я знаю наизусть, а по мизансценам легко понять, где актёры врут или изменяют нашему Станиславскому.

Выходит, что пьесы, поставленные тобою в загранке, ты выучивал наизусть — фантастика какая-то. Я работал «за речками» со многими нашими режиссерами, даже маститыми, но никто из них пьесы наизусть не знал. То есть я такого честного отношения к своему ремеслу, как у тебя, не наблюдал ни разу. Уверен, что твой успех постановок за границей связан и с этим твоим качеством.

Теперь коротко о декорациях. Ты захотел иметь пространство, принадлежащее женщинам, где главный герой, путешествуя по нему, обольщая их, добивается своих интересов. Но ещё твоим требованием к декорациям было, чтобы они ни на минуту не останавливали действие. Корсетные павильоны, вращающиеся на двух кругах, которые я предложил тебе, позволяли менять картины на глазах у зрителей в несколько секунд. Изгибы женского

гардероба передавали дух эпохи — второе рококо — начало второй половины XIX века. В БДТ спектакль шёл тоже с большим успехом в течение нескольких лет. Роль Крутицкого блистательно исполнял муж твоей сестры — Нателлы Александровны — Евгений Алексеевич Лебедев.

В Германии на выпуске «Мудреца» произошёл один забавный казус, связанный с изготовлением иконы Божьей Матери для иконостаса госпожи Турусиной. Постановочная часть Шиллер-театра долгое время не подавала на репетиции икону. Ты стал нервничать — отсутствие её останавливало действие. На твои вопросы местные командиры отвечали, что она скоро появится. Но проходили дни, а её всё нет да нет. Начались выпускные репетиции, декорации давно на сцене, а важной иконы не видно. Я бросился искать её по мастерским, но никто не говорит, где её делают. Наконец, случайно обнаружил в живописном зале лестницу, ведущую на антресоли, и поднялся по ней — там в малом зальце за ширмой натолкнулся на испуганного художника перед мольбертом, на котором стояла готовая Божья Матерь, только без зрачков — с пустыми глазницами. Художник стал мне что-то нервно объяснять на немецком, показывая на пустые глазницы лика иконы. Наконец, я понял, в чём дело. У него не получался отрешённый взгляд в никуда, то есть взгляд не человека, а божества — Божьей Матери. Вскоре за мною пришла переводчица, а с нею и другие художники-исполнители. Они пожаловались мне, что сколько раз ни пробовали рисовать глаза Божьей Матери, у них все они выходили людскими, а не как на образе — божественно-отрешёнными. Пришлось им открыть секрет

древней русской иконографии и самому нарисовать в их присутствии зрачки в глазницах. К их огромному удивлению, у меня получилось всё сразу. Дело в том, что, согласно православной традиции, иконописцы ставили зрачки в глазницах не по центру осевой линии, а выше её — приблизительно на две третьих. А оба зрачка рисовали точно параллельно друг другу. Попробуйте посмотреть, поставив свои зрачки параллельно — у вас ничего не получится, а нарисовать так можно. Подъёмом зрачка над осью глазницы получаем смотрение образа выше горизонта, поверх людей — в бесконечность, а параллельность зрачков создавала неземной, мистический взгляд.

В тот же день на вечернюю репетицию подали икону, а ты после моего рассказа о её поисках и злоключениях немецких художников-протестантов простил их.

Тем же вечером, после репетиции художники Шиллер-театра в живописном зале устроили банкет в честь открытия православного секрета с потрясающе вкусным берлинским пивом из бочки для нас с тобою.

В загранке в те времена работать было тяжко. Семьдесят пять процентов заработанных гро́шей, включая и суточные, Министерство культуры отнимало у своих крепостных. На оставшиеся 25 % валюты мы не могли пообедать ни в кафе, ни тем более в ресторане. Покупали продукты в магазинах и сами готовили себе еду, чтобы какую-то толику заработка потратить на дом-семью. Тебе, чтобы собрать денежку на подержанный «мерседес», мечту твоей жизни, пришлось откладывать валюту с нескольких зарубежных постановок, отказывая себе во всём. Ты всё это дерьмо помнишь, мой бедный Гога.

ДЕСЯТАЯ ПОВИДАНКА

Цыц, вы, бомжи летучие! Вишь, как только солнышко тебя обласкало, так сразу эти пикассинные засранцы, голуби мира, стали греть на тебе свои гадкие лапки и обделывать тебя помётом. Во отвратки какие!

Трава зазеленела вокруг, завтра православная Пасха. С нею всегда в наш город тепло приходит. А я тебе яичко крашеное от своей католической Пасхи принёс. Вот, видишь, очистил — птички с ним справятся и чириканьем помянут тебя.

Гога, сегодня я хочу поговорить с тобою о твоём сыне Сандро. Он не уходит из моей памяти. Часто вспоминаю Сандрика и думаю о его печальной судьбе. Я оформил ему два спектакля: «Прощание в июне» Саши Вампилова для Театра имени Станиславского в Москве и «Фому» («Село Степанчиково и его обитатели») Фёдора Достоевского в нашем БДТ.

«Прощание в июне» в Москве Сандро поставил замечательно. Спектакль пошёл и пользовался у зрителя большим успехом. Видевший его Вампилов остался очень доволен и подружился с нами. Премьеру отмечали в Доме писателей на улице Герцена. Это была большая победа твоего сына.

Вскоре он становится главным режиссером Театра имени Станиславского. Поначалу вроде дело у него пошло хорошо, но со временем что-то произошло в театре. Я не ведаю, что, так как сам был занят нещадно в ту пору на боковых работах и с твоим сыном не общался.

Затем он оказался в Тбилиси, где я ему повторил Вампилова на сцене Грибоедовского театра. После чего Сандрик остался там главным. Через некое время он надолго исчез в Югославии. Из неё вернулся в Питер со следами хорошо пьющего человека. Лавров, слава богу, после тебя ставший нашим художественным руководителем, позвал его работать «Село Степанчиково» Фёдора Достоевского, памятуя о твоём давнишнем желании иметь эту пьесу в репертуаре театра. Помню, что решение «Степанчикова» мы с тобою начинали сочинять, работая ещё в Германии. Помню, что ты почему-то представлял всё происходящее действие на фоне золотой осени. Почему осени? У Достоевского все события пьесы происходят летом. Я эту пьесу делал в Театре комедии с твоим давнишним учеником Вадимом Голиковым в 1970 году. Но ты вообще любил осень, может потому, что родился осенью. У меня сохранился эскиз осеннего фона, на котором я позже исполнил одну из картин для Сандро. Его приобрёл музей Достоевского, но они не знают, что действие «Села Степанчикова» происходит летом. А мы с тобою и не скажем им об этом.

Но вернёмся к «Фоме» и Сандро. С Сандро мы работали очень толково, нашли приличное пространственное решение. Рядовых репетиций с актёрами я не видел, был занят производством декораций. Пришёл в зал, поставив всю декорационную установку на сцену. Репетировался спектакль нормально, но без темперамента. Перед выпуском «Фомы» на одной из репетиций в костюмах и декорациях на какое-то

Э. А. Попова и Г. А. Товстоногов на репетиции спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». 1985.
Фотография Б. Н. Стукалова.

незначительное замечание Сандро своему дядьке Евгению Александровичу Лебедеву — Фоме — последний взорвался и поднял страшенный скандал. Стал кричать при всех актёрах и всех народах на сцене и в зале, что Сандро — никто, не настоящий Товстоногов и прав на замечания ему — Лебедеву — никаких не имеет. Пигмей в режиссуре по сравнению с тобой и ставить что-либо в БДТ не может. В то время сам Лебедев прямо на глазах превратился в натурального Фому Фомича Опискина. Истерика Лебедева в таком духе продолжалась минут шесть-семь. Я сидел в зале рядом с Сандро — он молчал, только лицо у него побагровело. С этого дня Сандрик пошёл вниз, началось его окончательное падение. Репетиции он доводил до конца, но уходил из театра сразу после них, а поутру появлялся в зале опухшим. Роль Фомы не стала и победой Лебедева.

После «Фомы» кормился подёнщиной, где-то что-то ставил и пил. Держал какие-то курсы ораторского искусства. Постепенно дошёл до стадии бомбилы, ходил по местам со знакомыми людьми и стрелял на водочку гро́ши. Ты к этому времени был уже в Александро-Невской лавре.

Как-то в БДТ, в курилке у буфета, он подошёл ко мне с каким-то газетным пакетом, сказав:

— Денег тебе, Эдуард, не отдам, их нет — это вместо них. — И протянул мне свой бедный сверток.

В нём оказался простой глиняный кувшин из грузинской деревни, думаю, самое дорогое, что у него было. Он стоит у меня в Царском Селе на полке камина и в нашем доме зовётся Сандриком.

Сандро у тебя, Гога, был благороднейшим, добрейшим человеком, но напрочь не имел характера. После твоего ухода жизнь, поваляв его, стоптала окончательно. Ежели бы у него имелась хотя бы толика твоего железного характера, он не ушёл бы так скоро от нас. У тебя было две крови — древняя грузинская по матери и наша, казачья, дворянского разлива. А эта формация производила только крепких мужиков. У Сандро — больше крови грузинской, его мать — грузинка.

Премьера «Фомы» состоялась в 1991 году, а через год скончался Евгений Алексеевич Лебедев, неуёмная личность, великий артист, великий кентавр — Холстомер.

Извини, мой медный Гога, нет более терпения — надо «отмочить штуку», как ты говорил в таких случаях. Ближайшее царское место в парке Ленина, то бишь в теперешнем Александровском саду. Далеко от тебя бежать — побегу...

ОДИННАДЦАТАЯ ПОВИДАНКА

Смотри-ка, Гога, сквер твой весь в майских праздничных следах, даже флаг оставили ночевать в твоём саду. В ногах твоих стоит недопитая бутылка пива. Тебе что, предлагали бражничать? Пытались пивом тебя соблазнить? Вон, смотри, на скамьях закуски оставлены — народ славно погулял в эти дни. Он не ведал, что пиво ты не пил, да и пьянство лихое никак не переносил. Погоди, я приберу вокруг тебя. Затем продолжим разговоры говорить.

Тридцать спектаклей оформлены мною для тебя. Сейчас я удивляюсь и даже не верю, что такое количество работ сварганил в твоей режиссуре. Причём, работ совершенно разных.

Вспоминается неожиданная по тому времени постановка пьесы Островского «Волки и овцы». Ты попросил меня найти откровенно театральное решение, где в начале и середине представления будут дивертисменты, как в старом театре XIX века, так как строишь спектакль на открытом игровом приёме. В результате совместной работы на сцене БДТ возник театр в театре. Деревянный портал с большим набивным ситцевым занавесом, а за ним пространство, оформленное ситцевыми же ширмами-кулисами со старинной рампой на авансцене и раковиной суфлёрской будки. Этот «Ситцевый Версаль» — изящный ироничный лубок снимал излишнюю тяжеловесность и позволял артистам более импровизационно, с юмором и более характерно исполнять свои роли.

Блистательные актёры работали в нашем спектакле: Стржельчик, Попова, Крючкова, Богачев, Рыжухин и другие. Замечательно разыгрывались балетно-опереточные дивертисменты, пародирующие основные сюжеты пьесы.

Декорации «Волков и овец» мастерские БДТ выполнили идеально. Все деревянные детали оформления расписывались отваром крепкого натурального чая. Этот мой каприз превратил обыкновенную сосну в дорогую золотистого отлива породу дерева.

Вспоминается сработанная тобою постановка «Амадеуса» по пьесе Питера Шеффера в моём оформлении, прекрасно сделанная со всех сторон театрального искусства. Спектакль начинался с эпиграфа, которого в пьесе не было. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — известное пушкинское изречение из «Моцарта и Сальери». Это одна из идей постановки.

Декорации к «Амадеусу» выполнили заранее во время отпуска труппы. Руководил работами последний из могикан постановочных дел, великий Планшетный крыс — Владимир Павлович Куварин, а из его рук выходили вещи только качественные. Выпускные репетиции на сцене начались с начала сезона, я постарался присутствовать почти на всех твоих репетициях и наблюдал процесс работы целиком. Спектакль постановочный, со многими картинами, и, соответственно, многочисленными переменами. Ты как всегда потребовал от меня, чтобы смена мест действия не останавливала течения спектакля. Выражаясь театральной

феней — все перемены должны быть чистыми, то есть происходить на глазах у зрителя.

Идея на подвижных фурах смонтировать вращающиеся круги, а на них поставить старинные теларии*, позволила мне решить все эти вопросы. Интерьеры мгновенно превращались в экстерьеры, экстерьеры — во дворец короля, и так по многу раз за спектакль. Внутреннее пространство телариев, отделанное зеркалами и украшенное рокайлистыми бра со свечами, создавали богатство и блеск венского двора, где плелись интриги против художника — гения — Моцарта. Вторую идею — «художник и власть» — ты не декларировал, но, думаю, что она-то и была главной идеей спектакля. Ты сам недавно пережил грубое и тупое давление на себя, на свои принципы, свои идеи от властей нашего славного Питера.

Конфликт свободного, Богом данного Моцарта, прекрасно сыгранного Юрием Демичем, с закомплексованным богоборцем Сальери, умно и тонко исполненным последним из могикан БДТ Владиславом Стржельчиком, держал зрителей в напряжении весь спектакль. Превратившись в театральный бестселлер, «Амадеус» находился в репертуаре несколько лет.

Тоска, тоска одолевает меня, Гога. Падение профессиональных навыков наступает в режиссуре. Сталкиваясь с теперешними постановщиками, обнаруживаю,

* Приспособления для смены декораций в западноевропейском театре XVI–XVII веков; прямоугольные трёхгранные призмы (каждая с поворотной осью) из трёх рам с натянутыми на них холстами, на которых имеются изображения.

что они не могут сказать, про что они будут ставить спектакль, с каким зарядом после спектакля зритель должен выйти из зала. Прямо какие-то профаны, потерявшие категории ремесла. Тебя вспоминаю часто, ты владел всем этим блистательно. Умел выстраивать действие как целиком спектакля, так и отдельной роли. Ты считал, что ежеминутно, ежесекундно, каждое мгновение на сцене должно происходить действие, конфликты, движение идей, противоборство их. Если такого не случается, то зритель отрубается, выпадает из внимания и перестает слушать артистов, начинает кашлять, ёрзать в креслах, разговаривать.

Твои репетиции в зале смотрело множество разнообразного народа, начиная с актёров и кончая уборщицами. Все с интересом наблюдали, как ты колдуешь, выстраивая действие. Как артисты постепенно начинают жить в драматургии. Как текст оживает. Нынешняя режиссура не любит сидящих на репетициях людей. А ты не боялся свидетелей своих дел, так как владел ремеслом в совершенстве.

И еще, кстати, тебе и Владимиру Куварину вместе со мною в семидесятые годы удалось поднять исполнительско-постановочную культуру на высочайший уровень. Все наши спектакли того времени, такие как «Ханума», «Прошлым летом в Чулимске», «Дачники», «Жизнь господина де Мольера», «Волки и овцы», «Тихий Дон», «История лошади» и многие другие, имели блистательный товарный вид. Сейчас, к сожалению, добиться такого уровня исполнения декораций почти невозможно. Новое начальство наших мастеров постепенно

выдавило из театра. Нет знаменитого скульптора-бутафора Толи Васильева, столяра-краснодеревца Володи Тюхтяева. Нет искусной гримёрши Иры Громадской, ушла опытная семья осветителей Абабурко, проработавшая в театре многие годы, выкинули из пошивочного цеха профессиональную закройщицу Нону Шелагурову, которая кроила мужские и женские костюмы, часто выручала театр и как мастерица сработалась с нами. Убрали её втихую — во время последнего отпуска, чтобы сразу не заметили. Им не выгодно иметь своих мастеров, особенно хороших. О них ведь надо заботиться, уважать и здороваться по имени и отчеству. Им, начальникам, выгодно сдавать изготовление декораций и костюмов на сторону и получать откаты, ни за что не отвечая.

Постановочная часть твоего театра находится теперь в руках так называемого «технического директора», недавно ставшего заместителем художественного руководителя по постановочной части, некоего негатива Власова. Куварину такого не снилось. Этот начальник, не имея никакого юридического права и специального образования, не смекая в технологии изготовления декораций, руководит важной составляющей частью нашего театра уже не первый год. Фантастическая, феноменальная личность. Вот он есть, что-то говорит (что — трудно понять и запомнить) — и вместе с тем его нет. Начиная с ним обсуждать ту или иную конкретику оформления, вдруг через малое время чувствую, что всё мною сказанное куда-то исчезает, превращается в пыль, а в ответ звучит нагромождение нелепостей,

какая-то абракадабра, произносимая убедительно-ласково, даже вкрадчиво... Фу-ты ну-ты, чур меня! Как будто присутствуешь на самопальном спиритическом сеансе, встречаешься с шаманствующим ловкачом и остаёшься в дураках. Способности искреннего надувательства запредельные. Талант от Дьявола.

Интересно, что женское подчинённое окружение нашего начальника со временем теряет естественный цвет лица, становится задумчивым, вянет. Да и на его серо-зеленоватой физиономии с мертвенно-застывшими глазами нежити я ни разу не видел улыбки. Ну, хватит о нем, он не стоит нашего разговора. Пока, Гога, пошёл домой.

Г. А. Товстоногов и О. И. Борисов на репетиции спектакля «Тихий Дон». 1977. *Фотография Б. Н. Стукалова*

ДВЕНАДЦАТАЯ ПОВИДАНКА

— Эй, папашка, ты что здесь пасёшься, с бронзухой бормочешь-разговариваешь?
— С катушек сдвинулся, что ли, или не с кем более говорить?
— Да, мало с кем говорить осталось, начальнички... Уж лучше с ним, Медным Гогой, он всё поймёт.
— Дурик чокнутый, мечта психиатра, тебе телегу с санитарами свистнуть?
— Сам свистну...

С тобою бронзовым хочу вспомнить об одной твоей мечте, на театре, к сожалению, не осуществлённой, в которой я принимал активное участие. Ты много лет хотел со своими актёрами поставить знаменитый «Закат» Исаака Бабеля. Но в Совдепии начальнички тебе такого не позволяли. Практически ежегодно в последние несколько лет ты возвращался к Бабелю, думая о решении этой загадочной театральной притчи. Работая над Островским в финском национальном театре, ты вовлёк меня в свои хотения по поводу «Заката». Тебя смущала сцена избиения Беней Криком своего отца — Менделя и сцена свадьбы сестры Бени, где он подавляет возмущение семьи и гостей своим зверским обращением с отцом. Ты считал эти сцены ключом к пониманию «Заката». У автора точности по такому поводу нет и, наверное, не могло быть. Пьеса написана в 1927 году, в год перелома — победы новой, молодой большевистской мафии над старыми революционерами. А само действие пьесы происходит в 1913 году.

Бабель закодировал смену политической власти в стране. На смену ворам в законе, ещё со своими пускай криминальными, но законами, приходит поколение бандитов-мокрушников, лишённых вообще какой-либо совести и каких-либо юридических оглядок. Для них возможно все, им не жалко никого — ни отцов, ни матерей.

Всё понятно, но как сделать на сцене, чтобы вся семья Менделей и биндюжников Молдаванки вдруг подчинилась Бене Крику, признала в нём главаря и не гугукала? Вот вопрос, который ты задал мне и который надобно решить театральным способом. Но поначалу изнутри бабелевского материала необходимо найти пространственное решение, а затем в нём придумать всё остальное.

Мендели — биндюжники, кроме воровского промысла, кормились извозом, поэтому не западло построить декорацию на телегах, трансформируя их в нужные для драматургии конструкции, то есть телегу превратить в «театральный снаряд». Из них делать всё: закуты двора, конюшню, интерьеры, свадебную выгородку — залу и прочее. Деревянные настилы телег становились стенками. На обратной стороне телег — голубое небо с облаками, а в замечательной любовной сцене Марии и старого Менделя их ложе-телега поднималась под колосники, превращая верх сцены в небесный купол. В свадебной сцене из шести щитов-настилов, ставших вертикально на планшете параллельно рампе, выстраивается выгородка залы. Перед ними на четырёх телегах, покрытых белыми скатертями, возникает длинный

свадебный стол с сидящими женихом, невестой, гостям и подельниками. За него на торец сажают побитого сыном Менделя.

Идея тебе понравилась. Теперь необходимо решить, каким образом Беня Крик становится паханом Молдаванки. И мы с тобою придумали. На дощатых тележных щитах-стенках прямо над головами жениха и невесты, гостей-подельников семьи Менделей висят в рамках под стеклом фотографии предков — Бениных бабушек, тётей в париках, как полагалось, дедушек, дядей в лапсердаках в шляпах, из-под которых вьются пейсы. В сцене прихода Бени на свадьбу все гости начинают бурно возмущаться его зверским избиением отца. Тогда Беня спокойно достаёт из кармана роскошного светлого пиджака кольт и не спеша, двигаясь вдоль свадебного стола, расстреливает фотографии своих предков. Стол цепенеет. Всё ясно, теперь никто никогда не будет качать права — Беня новый, молодой пахан Молдаванки. Солнце старого Менделя закатилось. Практически решение пьесы Исаака Бабеля придумано.

В твоей режиссуре роль Кантора должен был играть оперный певец. Он появляется во время всех перестановок, призывая обитателей Молдаванки не забывать о совести и Всевышнем. Псалмы Давида, исполняемые Кантором, — музыкальное оформление спектакля. На роль старого Менделя ты хотел назначить либо Евгения Лебедева, либо Владислава Стржельчика. На Беню Крика — Юрия Демича. Но «Заката» у нас в БДТ не случилось. В новые времена, когда всё стало возможно, такую махину тебе уже было не поднять, тебя медленно,

но верно одолевал облитерирующий эндартериит. Какая-то чертовщина, даже в словах!

Спустя год после твоей смерти Кирилл Лавров, ставший худруком театра, памятуя о твоей мечте иметь «Закат» в репертуаре БДТ, пригласил бывшего главного Ярославской драмы поставить Исаака Бабеля у нас в Питере. Лавров знал о наших с тобою «подвигах» по поводу «Заката» и просил, чтобы я посвятил ярославца во все идеи, наработанные с тобою. Встретившись дважды с этим желателем, я понял, что продавать твоё решение не имею права — он его никак не потянет, а более того, испортит. К неудовольствию Кирилла Лаврова, я вынужден был отказаться с ним работать. Оформление «Заката» для ярославца делал Март Китаев. Но спектакль художественный совет БДТ забодал и не выпустил, он совсем не получился. Вот так, Гога, было с нашим «Закатом». Но я тебя не сдал.

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ ПОВИДАНКА

Притопал я сегодня к тебе с нехорошим предчувствием. Что произошло с тобою, Гога? Какой-то ты не такой, уж больно мрачен стоишь... Кто тебя обидел, каменьями побил ради забавы? Молчишь?.. Дай-ка я тебя отзырю подробно...

Слушай, в руке твоей была сигарета, где она? Куда делась? Отняли, что ли?! Выломали из руки бронзовую сигарету... Отняли твой символ, твою слабость, твою любовь — сигарету. У беззащитного отобрать любимое могут только вандалы, нелюдь, бесами порождённая. Они осиротили тебя, Гога, думаю, ты мучаешься сейчас без неё. Если бы кто знал, что для тебя значила сигарета!.. Потерпи чуток. Мы сообщим Ивану-ваятелю об этом злодействе и он отольёт тебе новую и ты закуришь как прежде. Гога, мой медный, бедный, Гога...

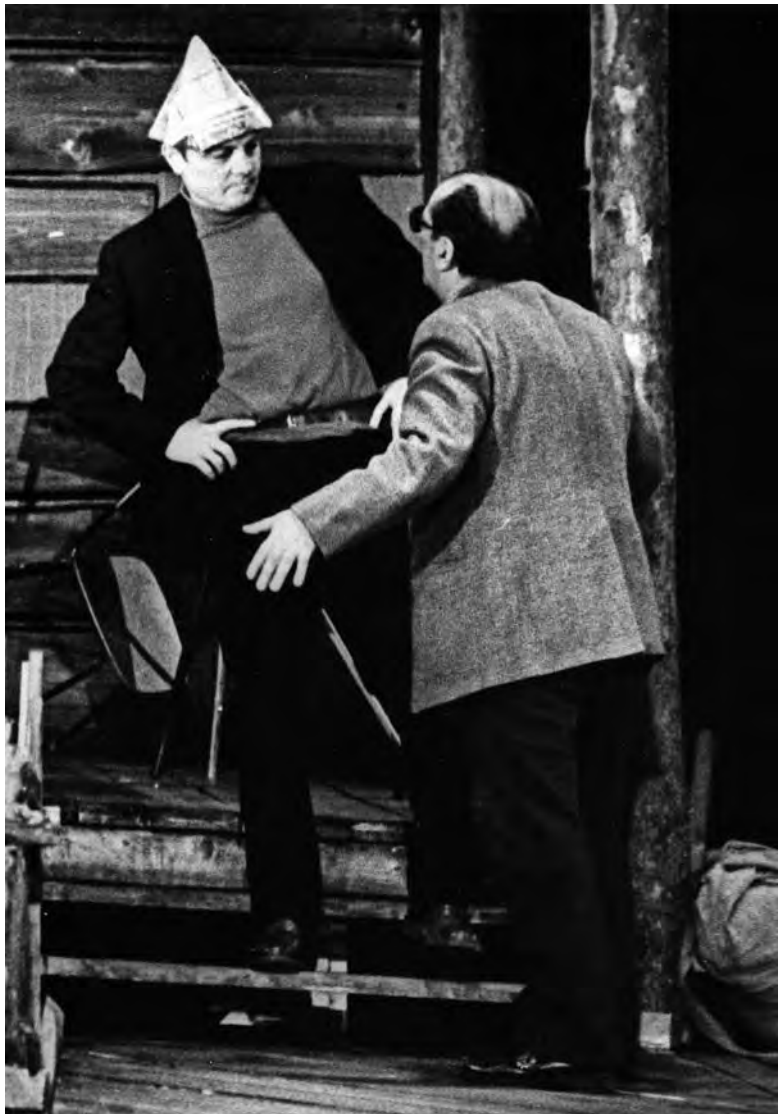
Мне часто вспоминается и даже снится работа над нашим американским «Дядей Ваней» Антона Павловича Чехова для принстонского Маккартер-театра. Вспоминается двухэтажный старинный дом, снятый для нас с тобой театром. Каждый из нас жил в нём на собственном этаже. Тебе трудно было подниматься по лестнице, и ты поселился на первом. Там же находился холл с красивым камином, огромным телевизором, большим столом на точёных ножках, диваном и креслами. Слева от него в кухне-столовой мы завтракали и ужинали.

Ты еле ходил из-за болезни артерий на ногах, но каждый божий день репетировал утром и вечером. Показ

больных ног в специальной клинике, которую тебе устроил театр, ты оттягивал на потом, стараясь выстроить поначалу спектакль. Репетировать было трудно, но ты сам себя заводил, и твой азартный темперамент поднимал сухих англосаксов на чеховскую эмоциональность.

Сцена Маккартер-театра по зеркалу была схожа с БДТ, и мы практически повторили на ней наше питерское решение. Оно объединяло в себе русскую дворянскую усадьбу с театром. Портал старого тёса — фронтон, стоящий на двух пилонах, оформленных пилястрами. За порталом три плана подвижных стенок-кулис тоже с пилястрами. На уровне человеческого роста тёс стенок-кулис сплочен, а выше начинает прореживаться. Щели между досок, поднимаясь наверх, постепенно увеличиваются. Сквозь них в интерьерах виден сад. Видно, как лето переходит в осень, видны дождь, гроза во втором акте, в финале все шесть стенок раздвигаются, за ними старый заброшенный сад из подлинных голых стволов деревьев, поставленных на круг. Вся зелень сада на воланах живописно-аппликационного фона. В конце спектакля во время известного монолога Сони круг с деревьями начинает медленно вращаться.

Довольно многодельные декорации мастерские принстонского театра выполнили колоссально быстро — всего за месяц. Такое нам и не снилось. У них совершенно другая, более рациональная организация труда. Большую часть времени они тратят на подготовку и логистику исполнения. Планируют и разрабатывают всё до мелочей. Затем по отдельности изготавливают все части декоративного оформления, мебели, реквизита.



К. Ю. Лавров и Г. А. Товстоногов на репетиции спектакля «Прошлым летом в Чулимске». 1974. *Фотография Б. Н. Стукалова.*

Складируют заготовки на полу или на верстаках, предварительно отмаркировав их. Потом в конце работ собирают все изделия. На последнюю стадию уходит пятнадцать процентов времени. После сборки всех строенных частей декорации, мебели — фактурят и расписывают сделанное. Короче, работают по знаменитой формуле почтенного Форда — восемьдесят процентов времени на подготовку работ, двадцать — на исполнение. Нам не зазорно было бы тому у них поучиться.

Всё, что сделали мастерские, имело отменный ремесленный вид. Особенно замечательно столяры исполнили мебель. Только одна накладка произошла незадолго до генеральной репетиции. Ты прекрасно помнишь этот случай. Семь портретов старых владельцев усадьбы привезены были (их заказывали на стороне) и вывешены на дощатых стенах-кулисах согласно макету без меня. Я тогда находился на примерке костюмов и вдруг неожиданно по трансляции слышу твой испуганный голос: «Эдуард, где вы? Где вы, Эдуард?» Мне пришлось бросить актрису с закройщицей в примерочной и бежать срочно к тебе. Ты меня встретил расширенными гляделами со словами:

— Посмотрите, Эдуард, это же атас, как вы говорите: либо они не умеют рисовать, либо они свободные хулиганы!

Оказалось, что в конторе, исполнявшей живописные работы «Дяди Вани» по моим эскизам, скончался портретист. Найти нового в ближайшие дни они не смогли. Вместо него попытался исполнить портреты несчастный маляр-декоратор левого толка в манере

«Сикасо». Мне снова пришлось встать на вахту и спать по пять часов в сутки. Остальное время вкалывать, рисуя эти несчастные портреты с собственных эскизов между световыми репетициями, монтировками и примерками костюмов. Для быстроты пришлось делать их акварелью на грунтованном холсте, обезжиривая его американским чесноком. Связующим, как в наших иконах, был яичный желток с уксусом — яичный лак.

Твой, наш «Дядя Ваня» в Принстоне имел колоссальный успех. Тридцать спектаклей подряд шли на сплошных аншлагах. Крупнейшие газеты, в том числе «Нью-Йорк таймс», посвятили принстонскому Чехову хвалебные статьи. Профессура знаменитого Принстонского университета устроила в твою честь приём. Постановка «Дяди Вани» совпала с эйфорией горбачёвской Перестройки.

Всё замечательно, но твои ноги уже еле двигались, и ты страшно уставал, репетируя денно и нощно в свои семьдесят три года житухи.

Я помню, как ты задумчиво, не торопясь собирался в клинику по поводу своих худых ног. За завтраком пожаловался на низкое давление, и я налил тебе рюмку коньяка. Тебя увезли почти на весь день. Привезли домой только к вечеру, бледного и чрезвычайно расстроенного. Мною был приготовлен обед, он стоял на столе, но ты к нему не прикоснулся. С трудом сел в кресло и, обращаясь ко мне, объявил:

— Эдуард, я видел сегодня самый страшный фильм в своей жизни. Фильм про себя, про свои ноги, точнее про сосуды ног. Меня тамошние врачи уложили на

специальный высокий белый стол под какой-то подвешенный надо мною аппарат, медленно-медленно передвигающийся по направляющим от моих ступней до мошонки и показывающий всё снятое им на вмонтированном в него телевизионном экране. Я рассматривал карту сосудов своих ног в увеличенном размере. Доктор через переводчика безжалостно комментировал весь показ этого жутковатого зрелища. Мои сосуды на ногах оказались забитыми напрочь. Кровь просачивается в редчайшие щели и то с трудом. На обеих ногах нет ни одного чистого сосуда. Эдуард, они приказали бросить курево, иначе — хана. Так и сказали: ежели в ближайшее время вы не прекратите курение, то умрёте через пару лет. Я почти на весь гонорар купил курс специального лекарства, очень дорогого, которое должно помочь, но при условии — ни одной сигареты после его принятия. Вон, видите, сколько коробок его привёз. Деться некуда — придётся бросить курить. Я решил: как только наш самолёт приземлится в Москве — я не курю.

Дай Бог, подумал я тогда, возможно, и удастся ему бросить. Я ведь тоже курил почти тридцать лет, но настало время — взял да покончил с этой привычкой.

Ты помнишь, что Принстонский театр после более чем успешной премьеры подарил нам целую неделю оплачиваемого отдыха. Причём мы с тобою могли выбрать два-три города в восточной Америке для ознакомления с их музеями, театрами, культурой. Я сразу выбрал Бостон, Филадельфию, Нью-Йорк. Бостон — один из интеллектуальных, культурных центров Штатов

со знаменитым Гарвардским университетом. В Филадельфийском художественном музее находится одна из лучших в мире коллекций ранне-ренессансной итальянской живописи, а про Нью-Йорк и говорить нечего — там есть всё: и знаменитые музеи и театры, да и сам город. Интересно, что в филадельфийском музее я неожиданно для себя натолкнулся на замечательную картину «Триумф Амфитриты» Никола Пуссена, проданную по дешёвке в пресловутых тридцатых годах Эсэсэрией, уважительно висевшую в специально для неё отведённом зале. На резной роскошной раме работы охтинских мастеров в овальном картуше красовалась надпись по-русски с ером — «Эрмитажъ».

Я предложил тебе осуществить со мною вояж по этим славным городам, но оказалось, что ты уже продан на какие-то лекции по современному советскому театру в несколько городов Америки и не сможешь воспользоваться роскошным принстонским подарком. Через день после премьеры в Маккартер-театре мы расстались с тобою до встречи в аэропорту Кеннеди. Ты улетел читать лекции на запад, а я отправился в путешествие по восточным городам, которое завершил в Нью-Йорке, где замечательно отмузеился, отгулялся, отоспался и даже попал на одну из премьер известного мюзикла «Корэс Лайн».

Утром в день отлёта на родину мои нью-йоркские друзья за два часа до вылета привезли меня в аэропорт Кеннеди, где я увидел тебя и испугался твоего бледно-зелёного цвета лица и страшно болезненного состояния. Ты мне пожалился:

— Эдуард, последние две ночи я не спал, а сегодня, после шести часов ночного перелёта из Сан-Франциско, нахожусь на больных ногах с пяти утра. Проклятый аэропорт, здесь негде присесть! Я не могу спать в самолётах, а этот урод-администратор спланировал мои лекции так, что перелёты из города в город приходились на ночи.

Ты бесконечно охапками глотал нитроглицерин. Похоже было, что с твоим сердцем происходило что-то неладное. Что такое инфаркт, я знал хорошо. Он у меня произошёл за четыре года до этого. Из своих лекарственных запасов отдал тебе чистейший нитрат английского производства, от которого не болела голова, и замечательный немецкий кардикет.

В аэропорту Кеннеди нет специальных залов для отдыха пассажиров. Сидеть можно только в кафе, но находиться там бесконечно невозможно. И ты на своих больных ногах маялся. Мне пред тобою стало даже неловко, я после отдыха в Нью-Йорке был как огурчик.

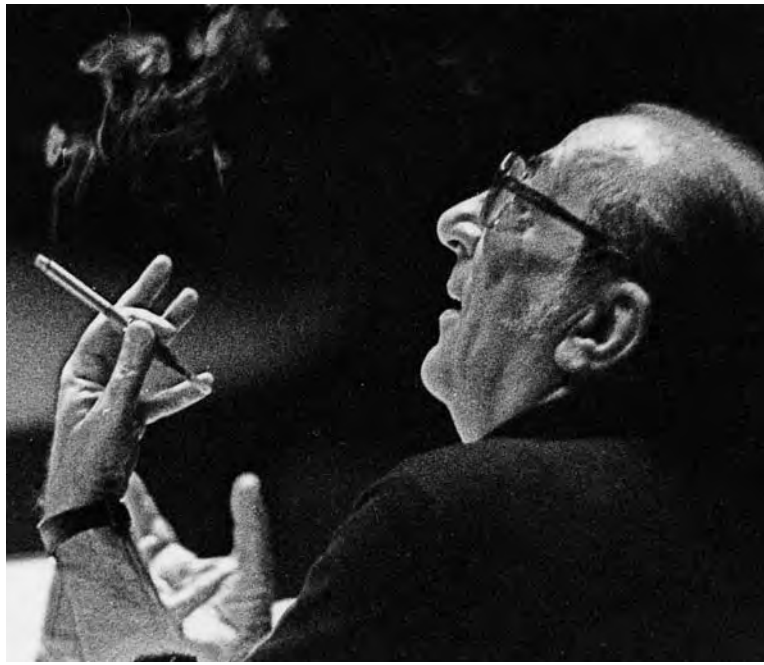
В нашем самолёте тебе, слава богу, удалось поспать и чуток отойти. Обещание не курить после приземления в Россию ты по первости выполнял. Действительно не курил ни в Москве, ни по приезде в Питер. Не курил до репетиций спектакля «На дне», зачаленного тобою ещё до поездки в Америку.

Ладно, Гога, утомил я тебя разговорами, да и сам устал. В следующую свиданку договорим. Уже темнеет. Стой спокойно. Пока.

ПЯТНАДЦАТАЯ ПОВИДАНКА

Я поздравляю тебя, мой Гога! Ты представляешь, где тебя поставили? Ежели удариться в историю, то в этих местах как раз и был первоначально заложен царём Петром наш город. Знатное место. Ты стоишь рядом с сохранившимся с тех пор знаменитым домиком Петра I. Короче, на этих славных землях в первые годы Петербурга жил сам царь с соратниками, а вокруг них селились посланцы Англии, Нидерландов, Франции, Пруссии. Здесь же на Неве находилась стоянка нашего флота, здесь же размещались первые правительственные учреждения. Странно, что на открытии памятника никто из просвещённых начальников об этом не вспомнил. Вот как у нас бывает, дорогой Гога.

Давай продолжим наши разговоры о тебе. Я не ведаю, показывался ли ты кардиологам по приезде «из-за речки». Думаю, что показывался. Во всяком случае, по театру пошёл слух, что ты на ногах перенёс инфаркт. Но несмотря на это, ещё больной и пока не курящий ты продолжал репетиции спектакля «На дне». В спектакле занял почти всех своих звёзд: Алису Фрейндлих, Евгения Лебедева, Кирилла Лаврова, Олега Басилашвили, Эмму Попову, Владислава Стржельчика, Валентину Ковель, Юрия Демича, Светлану Крючкову. Доведя репетиции до третьего акта, ты вдруг остановился — перестал делать актёрам замечания, сидел безучастно за своим режиссерским столиком, подперев рукой голову, и молчал. После репетиции ты признался своей Дине



Г. А. Товстоногов на репетиции спектакля «Волки и овцы». 1980.
Фотография Б. Н. Стукалова.

(Дине Морисовне Шварц, твоему неизменному завлиту), что совсем не можешь работать, что думаешь только об одном — «хочу курить, хочу курить». На другой день врач-психиатр после беседы с тобою понял: ты не выдержишь такого напряжения, и разрешил тебе курить, к твоей великой радости. Помногу курить ты привык за режиссерским столом, и у тебя возник рефлекс, с которым ты не смог справиться. В то время я был занят декорациями и встретился с тобою уже на сценических репетициях. Увидев удивление и упрёк в моих глазах, ты заявил, что силой воли не обладаешь, а крепкий мужской характер в таких делах не помогает. Из двух ипостасей: либо курить и репетировать, либо не курить и не репетировать — ты выбрал первое.

«На дне» — последний спектакль, поставленный тобою в БДТ, и моя последняя, тридцатая работа, выполненная для тебя. Ты попросил построить не московскую ночлежку, а петербургскую, некое обиталище в домах-колодцах, окружающих Сенную площадь. Я для тебя построил буквально сдвинутую с центра коробку-колодец с типичной для Питера стеной-брандмауэром. Передние две стены дома поднимались, открывая ночлежку со всей соответствующей атрибутикой и высокой лестницей, уходящей наверх — к единственной двери, ведущей на улицу. Пространство дома-колодца, скомпонованное по вертикали — некий колодезный храм бедноты, в котором живут, копошатся персонажи-актёры. В этом храме брошенных людишек ощущается предчувствие трагедии. Спектакль выстроился очень профессионально, но тебе не хватило энергетики,

чтобы бэдэтэшных гигантов зажечь истинностью жизни. Последнюю свою работу в БДТ ты поставил с больным сердцем и на больных ногах.

Ты помнишь прекрасно, что премьера спектакля «На дне» была ознаменована посещением тогдашней знатной четой: «минеральным» секретарём ЦК КПСС Михаилом Сергеевичем Горбачевым и его супругой Раисой Максимовной. Генсек со своей тётенькой сильно хвалили спектакль, а после его окончания позволили неразгримированным артистам в костюмах персонажей пьесы сфотографироваться с ними прямо на сцене на фоне моих декораций.

Фотокартинка получилась зело забавной, даже нелепой. В центре круто загримированного племени артистов-бомжей с ультрасерьёзными лицами стоит последняя ещё царствующая пара советской империи. Весь этот маскарад напомнил мне старинные картинки из журнала «Нива» — «Посещение императорской четой ночлежного дома в Петербурге». Я не выдержал, глядя на такое зрелище, и улыбнулся, оказавшись единственным типом среди всех с улыбкой на лице. Дирекция меня без ущерба для фотодокумента вырезала, так как стоял я с краю. В этом случайном эпизоде было что-то символическое в эпоху начавшейся перестройки-перестрелки, правда, Гога?

ШЕСТНАДЦАТАЯ ПОВИДАНКА

Видишь, Гога, я опять пришёл к тебе. Закругляется лето, наступает осень. И снова мы с тобой скоро станем мёрзнуть, не от стужи, а от нашей питерской сырости. Мне в нашем сентябре исполнится семьдесят пять годков. За минувшие двадцать с лишним лет я превратился в абсолютно седого старого пацана, да и ты уже покрылся патиной. За время твоего стояния в этом знатном месте проходящий местный люд стал тебя узнавать и величать Товстоноговым. Ты памятник в Питере редкий, да, пожалуй, единственный, посвящённый нашим театральным потрясателям.

После твоего-нашего последнего спектакля в БДТ — горьковского «На дне» я на твоих глазах оформил ещё две пьесы — «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса и «Визит старой дамы» Фридриха Дюрренматта. Уильямса работал с приглашённым американцем Найглом Джексоном из принстонского Маккартер-театра, где мы с тобою сотворили «Дядю Ваню». Режиссура его «Зверинца» отличалась вялостью, и тебе пришлось деликатно ему помогать. Спектакль в результате пошёл успешно и более двадцати лет не сходил со сцены. Найгл Джексон, ставший уже сам драматургом и приехавший в Санкт-Петербург через двадцать один год после премьеры «Стеклянного зверинца», чрезвычайно удивился, что его спектакль идёт до сих пор и имеет в зале публику. Успех «Зверинца» делали его актёры — замечательные пары: Алиса Фрейндлих и Елена Попова (мать — дочь), Андрей Толубеев и Геннадий Богачёв.

Другой спектакль, «Визит старой дамы», рисовался мною для твоего талантливого ученика Владимира Воробьёва. К сожалению, режиссура Воробьёва не соответствовала твоему вкусу и пониманию театра. Его работа для тебя оказалась слишком иллюстративной, набором отдельных шоу-приёмов, не сцепленных единой идеей. Воробьёв долгое время руководил Театром музыкальной комедии и, наверное, там адаптировался. Художественный совет после генерального прогона проходил бурно — спорили о коллажности воробьёвской постановки, об эстетике театра, о разных направлениях в театральном искусстве. Ты активно участвовал в спорах и, как ни странно, защищал Воробьёва, хотя не принимал его театр сердцем. Одним из ярых твоих оппонентов был Евгений Алексеевич Лебедев.

По окончании художественного совета ты, расстроенный постановкой и спорами вокруг неё, проглотив горсть нитроглицерина, сел за руль своего «мерседеса». На всякий случай справа от тебя администрация театра посадила бэдэтэшного водителя Колю, и вы двинулись на Петроградскую сторону — домой. Подле Троицкого моста через Неву — у козловского памятника А. В. Суворову в виде бога войны Марса — ты остановил свой «мерседес» на красный свет светофора, рухнул на руль его, и тебя вдруг не стало.

Ты мечтал умереть, как мужик с характером, по-мужски. Ты осуществил свою мечту. Это была твоя финальная талантливая режиссура на потрясающем пространстве нашего города — панораме Большой Невы, Петропавловской крепости и Троицкого моста. Слева

от тебя классический памятник великому военачальнику России, за тобой — знаменитое Марсово поле.

Через несколько лет ты сам превратился в памятник и встал на другой стороне Невы подле домика Петра Великого, почти против Суворовской площади в небольшом теперешнем сквере, названном в твою честь. Справа от собственного дома, который питерский народ в советские времена именовал «Дворянским гнездом».

Быть гением и находиться рядом с гением нелегко. Ты сам мучился от самого себя и напрягал ближайших своих сподвижников, как хозяин, как пахан дела во имя процветания его. И в этом тяжесть твоя, твой эгоцентризм и миссия твоя!

Ты ушёл, и для многих из твоего букета, из твоей коллекции талантов, созданного тобою театрального мира БДТ, жизнь повернулась копейкой. Дина твоя, положившая жизнь на наш театр, стала мыкалкой после ухода твоего и не знала, зачем и для кого жить. Театр опустел, и все долго ходили в его пустом звоне в поисках тебя. Все превратились в воспоминателей, жили прежним, сравнивали всё только с тем, что было при тебе.

И до сих пор эта круговерть воспоминаний преследует всех нас, оставшихся в живых. Ты заколдовал нас, Гога, наш Медный Гога.

СТОП

ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Вся жизнь Эдуарда Степановича Кочергина связана с театром. Выдающийся сценограф, он был соавтором спектаклей Г. Товстоногова, Б. Равенских, Р. Агамирзяна, Л. Додина, К. Гинкаса, ставших театральной классикой. С 1972 года является бессменным главным художником Академического Большого драматического театра (ныне — АБДТ им. Г. А. Товстоногова). Его сценографические работы отмечены многочисленными отечественными и зарубежными премиями и наградами: Серебряная (1973) и Золотая (1976) медали Международной триеннале сценографии и костюма в Нови-Сад (Югославия), премия «Золотая трига» на Международной квадриеннале сценографии и костюма (Прага, 1976), Государственная премия за оформление спектакля «Тихий Дон» (1978), Серебряная медаль на Международной квадриеннале сценографии и костюма (Прага, 1979), Государственная премия за оформление спектаклей «Царь Фёдор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Борис» (1984), Золотая медаль на Международной квадриеннале сценографии и костюма (Прага, 1987), Театральная премия Санкт-Петербурга «Золотой софит» (1998) и Государ-ственная премия (2000) за оформление спектакля «Аркадия», Премия К. С. Станиславского в номинации «За художественное оформление спектаклей в сезоне 2005–2006 гг.» (2006), Премия поощрения высших достижений литературы и искусства «Триумф» за выдающийся вклад в отечественную культуру (2007), Театральная премия им. Е. А. Лебедева за уникальную художественную работу по созданию спектаклей с участием Е. А. Лебедева (2010), Национальная театральная премия «Золотая маска» за выдающийся вклад в развитие театрального искусства (2012).

СОДЕРЖАНИЕ

Записки Планшетной крысы

ОСКОЛКИ ПАМЯТИ 9
История забытого величания 11
Машинисты 14
Крепостные российских императорских театров 18
Старинная система театрально-постановочного дела 19
Патриархи сценическо-декорационных искусств 20
Титулованный плотник 20
Театральные немцы 21
Мастера-волшебники 23
Великий исполнитель 24
Наш Гаврилыч 26
«Мышка — золотые руки» 27
Капитаны театрально-постановочного дела 30
Классики театрального света 37
Контрсвет 37
Солнечный Евсей 39
ЛАЗУРЬ МЕЛОМАНА 45
ТОПОР ВЕПСА 61
БЕГЕМОТУШКА 73
ОСТРОВИТЯНИН 89
ПОСЛЕДНИЙ ШВАЛЬНИК ИМПЕРАТОРА 99
КУРОВОДЕЦ 111
КРЕМЛЁВСКИЙ КЛОП 127
МЕДВЕЖИЙ ТЕАТР 149
РЕПРИЗА ДЯДЮШКИ ХАСАНА 165
ОБАВНИК 183

КТО ТЫ ТАКОЙ, БОРИС РАВЕНСКИХ? 199
ИЗ ИНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ 215
КЕНТАВР 233
КРЕСЛО ГРАФИНИ 247
МЕДНЫЙ ГОГА 261
Первая повиданка 265
Вторая повиданка 267
Третья повиданка 271
Четвертая повиданка 274
Пятая повиданка 280
Шестая повиданка 287
Седьмая повиданка 293
Восьмая повиданка 297
Девятая повиданка 302
Десятая повиданка 306
Одиннадцатая повиданка 311
Двенадцатая повиданка 318
Четырнадцатая повиданка 322
Пятнадцатая повиданка 330
Шестнадцатая повиданка 334

ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ 340

Эдуард Кочергин

ЗАПИСКИ ПЛАНШЕТНОЙ КРЫСЫ

Над книгой работали:

Алексей Андреев, Роберт Беспалов, Сергей Борин, Алла Борина, Игорь Булатовский, Нонна Васильева, Наталия Введенская, Людмила Глобус, Наталья Дельгядо, Сергей Дымшаков, Екатерина Жирнова, Вадим Зартайский, Алексей Захаренков, Илья Захаренков, Юрий Зимин, Лев Коннов, Дмитрий Краснов, Андрей Лурье, Наталия Малькова, Наталья Мартынова, Дмитрий Огурцов, Любовь Осокина, Сергей Плаксин, Елена Савельева, Ирина Стома, Сергей Ширяев

Редактор *Павел Матвеев*
Корректоры: *Ирина Курдина, Наталья Солнцева*
Вёрстка *Марины Захаренковой*

Подписано в печать 12.05.2013.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 18,0. Тираж 5000.
Гарнитура NewBaskervilleC.
Печать офсетная. Бумага офсетная.

ООО «ВИТА НОВА»
198097, Санкт-Петербург, Огородный пер., 23.
Тел./факс: +7 (812) 747-26-35,
тел.: (812) 747-26-41, (812) 785-28-71 (редакция),
(495) 774-55-95 (представительство в Москве).
Эл. почта: spb@vitanova.ru.
Сайт: www.vitanova.ru.

Наши книги можно приобрести в интернет-магазинах:
www.vitanova.ru, www.ozon.ru, www.book1.ru, www.books.ru,
www.dom-knigi.ru (Москва), www.gifti.com.ua (Украина),
www.petropol.com (США и Канада),
www.sputnik2000.com (Германия).

Отпечатано в типографии Bookwell OY. Finland, Porvoo.

ISBN 978-5-93898-469-1

УДК 882
ББК 84(2Рос=Рус)6
К755

Ответственный редактор
Алексей Дмитренко

Художественный редактор
Марина Захаренкова

В оформлении обложки использован фрагмент картины
Бориса Заборова «Солдат», 1984

Кочергин Э. С.

К755 Записки Планшетной крысы. — СПб.: Вита Нова, 2013. — 344 с., 53 ил.

ISBN 978-5-93898-469-1

Новая, третья по счёту, книга Эдуарда Кочергина — главного художника АБДТ им. Г. А. Товстоногова — посвящена театральной жизни, артистам, режиссёрам, художникам, рабочим сцены — выдающимся профессионалам, с которыми автору довелось встречаться и работать. Талант, верность своему делу — вот что прежде всего обращает на себя внимание автора, поэтому он с одинаковым интересом описывает и знаменитостей, и незаметных тружеников театра. Кроме рассказов, в книгу включена повесть «Медный Гога» — о легендарном режиссёре Георгии Товстоногове, с которым Кочергин проработал тридцать лет.

Первая книга Кочергина «Ангелова кукла» сразу после публикации в 2003 году стала сенсацией в литературной жизни. О её авторе заговорили как об одном из лучших мастеров современной прозы, ему была присуждена Царскосельская художественная премия. В 2010 году Кочергин стал обладателем престижной литературной премии «Национальный бестселлер» (за книгу «Крещённые крестами»), в 2011 году — Литературной премии им. Сергея Довлатова «За достижения в современной отечественной прозе».

УДК 882
ББК 84(2Рос=Рус)6

Любое воспроизведение настоящей книги или отдельной её части возможно только с письменного разрешения ООО «Вита Нова».