

ВИКТОР АВИЛОВ



Наталья
Старосельская



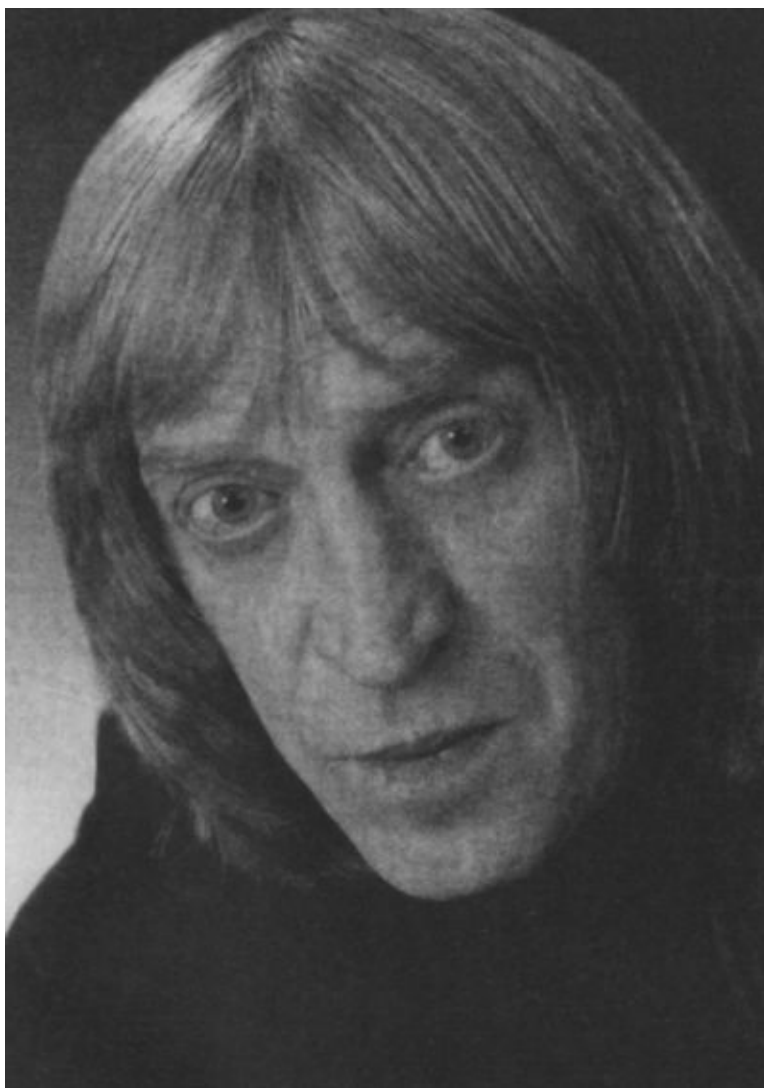
ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

Annotation

Книга писателя и театрального критика Натальи Старосельской посвящена замечательному русскому артисту Виктору Авилову (1953–2004), жизнь которого явила собой ярчайший пример того, как человек создает себя сам. Не имея специального образования, он стал подлинной звездой московского Театра на Юго-Западе, снялся в нескольких десятках художественных и телевизионных фильмов, сформировался в неординарную, интересную и притягательную личность.

-
- [Старосельская Н. Д. Виктор Авилов](#)
 -
 - [Предисловие](#)
 - [Глава первая РЫЖИЙ](#)
 - [Глава вторая ВИТЕК](#)
 - [Глава третья ВИТЯ](#)
 - [Глава четвертая ВИКТОР](#)
 - [Глава пятая ВИКТОР ВАСИЛЬЕВИЧ](#)
 - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА АВИЛОВА](#)
-

Старосельская Н. Д. Виктор Авилов



Виктор Авилов

Предисловие

Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверстую вдали.
Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли... —

эти строки Марины Цветаевой необходимо помнить. Не для того, чтобы в страхе ждать неизбежного, — для того, чтобы спокойно и просто осознавать быстротекущую жизнь, твердо зная, что мы обязаны успеть в ней многое. В частности, отдать свои долги тем, кто что-то определил в твоём земном бытии, что-то сумел приоткрыть тебе в тебе самом, потому что рано или поздно настанет час встречи и к нему надо быть готовым — очищенным не только от мирской суеты и мелких чувств, но и от своих долгов...

Имя Виктора Авилова вспоминается здесь едва ли не одним из первых. Почему? Вероятно, потому, что он был нашим современником и ушел совсем недавно, на самом взлете своей артистической карьеры. И потому еще, что был он типичнейшим человеком, сделавшим самого себя. Он начинал свою жизнь, как большинство из нас, не ведая о своем призвании, не думая о том, чему должен посвятить себя. Но судьба привела его в театр, отдала в руки талантливого режиссера и педагога Валерия Беляковича, который подобно Пигмалиону создал Виктора Авилова — звезду яркую и очень необычную: как внешне, так и внутренне. Внешне — потому что до сих пор идут споры, был ли Виктор Авилов красивым или некрасивым. Внутренне — потому что он необычайно сильно раскрылся в театре и лишь едва приоткрылся в кино и на телевидении, куда в последние десятилетия его много и охотно приглашали на самые разные роли. «Послужной список» Виктора Авилова чрезвычайно велик — он играл не только в Театре на Юго-Западе, но и в последние годы в различных антрепризах. И все равно, по справедливому замечанию Валерия Беляковича, он унес с собой свою тайну — и много нереализованных возможностей, и множество ролей, которые, кажется, просто обязан был сыграть, чтобы открыть нам неведомое в давно известном, чтобы совершенно по-новому заставить нас увидеть знакомых едва ли не наизусть героев...

Виктор Авилов прожил очень короткую, но невероятно насыщенную жизнь. Он сумел стать своеобразным знаком, символом своего поколения, поколения рожденных в самой середине XX столетия, в начале пятидесятих годов — и многим из нас объяснил своим творчеством что-то очень важное в нас самих. Когда-нибудь, спустя десятилетия и столетия, это поколение войдет в историю осмысленной и четко сформулированной строчкой — пока жизнь, выпавшая на его долю, до конца не только не осмыслена, но и не продумана; слишком многие невидимые глазу трагедии и очевидная каждому «пригашенность» эмоций и мыслей, смутность и невыверенность понятий, отчаянная попытка верности идеалам и традициям и почти лобовые столкновения с сегодняшним значением этих идеалов и традиций не описаны, не зафиксированы, не удостоены серьезного внимания.

Сквозь судьбу Виктора Авилова эти черты проступают крупно, размашисто — так же крупно и размашисто, как он жил, как он играл.

Театр на Юго-Западе, от которого Виктор Авилов неотделим, — в каком-то смысле осуждение, а в каком-то оправдание того поколения, которое неуклонно приближается к своему шестидесятилетию. Поколения, ничем конкретно в историю не вошедшего, а словно бредущего по ее обочине. Видимо, сама судьба коллектива такова именно по этой причине: мои ровесники говорят здесь о том, чем они жили прежде и чем живут теперь; не смущаясь, признаются в былых грехах нелюбознательности, непричастности, напускного равнодушия к миру и жизни; не каются, но словно констатируют свое позднее осознание тех истин, что воспринимаются сегодня уже не просто как азбучные, но как давно отжившие свое...

И каждым своим спектаклем, самым своим репертуаром объясняют — ради чего мы в конечном счете живем.

Как, видимо, и многие другие, я всегда приходила сюда, чтобы ощутить собственное одиночество, причастность к своему поколению, из которого состоит костяк этой труппы.

Я попала сюда довольно поздно, на пятнадцатом году их жизни. Вернее будет сказать, не попала, а попалась — потому что какие-то спектакли видела и раньше, они нравились мне, вызывали интерес, но еще не возникло того гипноза, который рано или поздно приводит сюда зрителей однажды и уже навсегда. А на пятнадцатом году жизни обычно студии (если удалось выжить) начинают страдать возрастной одышкой. Не поскачешь, не покричишь, как в юности. Азарт словно воздух в шарике — чуть ткни, весь с тихим свистом выйдет. А они почему-то сохранились.

Вопреки, казалось бы, естественному закону старения. И может быть, именно эта поразительная живучесть до сих пор вызывает у некоторых критиков раздражение: что, еще шумите? Не надоело? Не выдохлись? И приговор: непрофессионалы, самозванцы.

И все-таки я попала в этот театр удивительно вовремя, потому что за порогом сорокалетия оказалось: одиночки мы — по участи, а по призванию, по неуловимой душевной склонности так хочется ощутить себя в атмосфере своего поколения! Где только взять ее? Ведь мы лишены ее начисто. У шестидесятников были кухни, у нас — реакция на эти кухни: хохмы, анекдоты, своего рода карнавал; ощущение собственной ценности, неизбежное чувство «человека-острова». Не случайно в то время эпиграф неведомого Джона Донна к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол» входил в юные души и сознание едва ли не сильнее, чем сам роман.

Мы воспринимали все бессистемно, жадно, нахватывая со всех сторон крохи и пытаясь насытиться ими, лишь бы не глотать готовое, а потому эта интеллектуальная духовная пища скапливалась, не перевариваясь. И справляться с грузом знаний, чувств, мыслей в одиночку становилось все труднее. Надо было, чтобы прошли годы...

И надо было, чтобы кто-то где-то показал тебе твое неодинокство.

В этом смысле театр Валерия Беляковича — явление социально-психологическое. Явление, в котором необходимо тщательно разобраться.

Может быть, этот театр и есть единственный внятный символ нашего поколения? И именно по этой причине писать о тех, кто в нем служит, немыслимо трудно — ведь, значит, пишешь и о себе. И о тех, кто, придя сюда однажды и оставшись навсегда, понял: здесь, в этом невзрачном подвале, где находится театр, аккумуляровались наши чувства и мысли. «Наши» — то есть тех, чья юность пришлась на конец 1960-х — начало 1970-х годов. Мы (зал) оказались разобщены, они (сцена) остались вместе. В этом — сила и слабость. Видимо, и тех и других.

И самым ярким, самым четко выраженным знаком этого поколения стал Виктор Авилов. Своей жизнью и своим творчеством.

...Спектакль «Мольер» по булгаковской «Кабале святош» числился в репертуарной афише Театра на Юго-Западе несколько десятилетий. Он перестал существовать только после смерти Виктора Авилова, хотя роль Мольера играл наряду с ним и Валерий Белякович. Когда Авилова не стало, Белякович сыграл последний спектакль в память своего первого артиста...

Сильный, мощный, заряженный такой невероятной энергией мысли и сопереживания спектакль к каждому поколению зрителей оборачивался все

новыми и новыми гранями, потрясая еще и тем, что каждый раз в финале казалось: он умер по-настоящему, Мольер — Авилов. У него и в самом деле разорвалось сердце, не выдержавшее гонений, унижения, роковых обстоятельств жизни. И вот однажды был такой случай: после конца спектакля юная студентка университета рыдала у театрального подъезда, не в силах уйти домой. Вышел из театра Виктор Авилов, увидел ее, подошел и своим хрипловатым голосом негромко сказал: «Девушка, ну что ж вы так переживаете? Мольер умер триста лет назад!..»

Конечно, он просто хотел успокоить незнакомую девушку, но ведь хорошо понимал, не мог не понимать, что для тех, кто видел этот спектакль, нет отныне другого Мольера — Жан Батист Поклен де Мольер наделен уже навсегда его внешностью, его голосом, его актерским мощным дарованием. Харизмой — как модно теперь говорить.

Вообще, каждая роль Виктора Авилова отличалась именно полной слиянностью актера с образом — наверное, не только для зрителей, но едва ли не в первую очередь для него самого, и была в этом какая-то особенная грань его актерского таланта: вживание не в предлагаемые обстоятельства, а в «шкуру» своего персонажа, как говорил гений русской сцены Михаил Семенович Щепкин. Может быть, шло это от отсутствия фундаментальной актерской школы — ведь все, чему Авилов научился в профессии, было взято из одних рук — из рук режиссера Валерия Беляковича, о котором Виктор Авилов писал когда-то: «...Я не вижу режиссера, равного Беляковичу. Есть много хороших режиссеров. Он не хороший. Он гениальный». Это уже потом, значительно позже, дарование его напитывалось и обогащалось киноопытом, работой с другими режиссерами. Но равным Беляковичу для Виктора Авилова не оказался никто...

Наверное, даже если бы Валерий Белякович не создал своего театра, покорившего без преувеличения весь мир, не был бы педагогом «от Бога», не стал бы выдающимся артистом, а только открыл бы нам Виктора Авилова, — он уже заслужил бы славу гениального режиссера. Но Валерий Белякович построил три десятилетия назад в Москве Театр на Юго-Западе, в который и сегодня попасть весьма трудно, воспитал целую плеяду замечательных артистов, проявил себя как незаурядный актер с мощной, завораживающей энергетикой, а значит — он вполне достоин той оценки, которую дал ему Виктор Авилов.

О Валерии Беляковиче будет сказано еще немало на этих страницах. Они были неотделимы друг от друга — режиссер и его артист, две стороны одной медали под названием Театр. Король и Шут юго-западных

подмостков. Вспомнить ли «Эскориал» М. Гельдероде, «Что случилось в зоопарке?» Эдварда Олби и даже шекспировского «Гамлета». Ведь в данном случае эти определения, Король и Шут, отнюдь не связаны с конкретными амплуа — они емко выражают суть явления, смысл того искусства, которому в равной мере служил Виктор Авилов и продолжает служить Валерий Белякович. Не случайно именно он сыграл ту роль, которой предназначено было стать последней ролью Виктора Авилова — Пигмалиона в спектакле «Куклы» испанского драматурга Хасинто Грау.

Роль Короля и Шута в одном лице...

Авилов эту роль так и не сыграл, хотя можно себе представить, каким глубоким личным чувством, каким символическим значением наполнен был бы в его исполнении финальный монолог Пигмалиона о том, что такое театр сегодня и каким он был еще в недавние времена, когда «все мы были счастливыми нищими». Валерий Белякович наполнил монолог двойной силой — он говорит от своего имени, создателя театра, лидера, учителя, и от имени своего ушедшего «альтер эго», признанной звезды Юго-Запада, голоса своего поколения, Виктора Авилова. И зрительный зал, еще очень хорошо помнящий Виктора Авилова, замирает от ощущения почти физической боли — что-то слышится в этом монологе, сочиненном самим Валерием Беляковичем как эпилог драмы испанского драматурга, настолько личное, острое, что становится трудно дышать и слезы сами, против воли, льются из глаз...

Сегодня писать о Викторе Авилове особенно трудно, потому что очень больно — подобно метеориту он пролетел по нашей жизни и упал, разбившись. Слишком мало было ему отпущено — всего 51 год. Но как же много успел он сделать, прожив на сцене три десятилетия — от самых первых шагов, когда Сергей Белякович привел своему старшему брату Валерию, задумавшему создать театр, одноклассника по прозвищу Рыжий, до последних ролей, лучших, пожалуй, в мировом репертуаре: Актера в горьковском «На дне», парфюмера Патрика Зюскинда, сыгранного им в антрепризе...

Авилову вообще достались на долю лучшие роли — Гамлет и Калигула, шут Фолиаль и Воланд, уморительный работяга из «самодеятельности», вынужденный играть девственницу Фисбу в шекспировском «Сне в летнюю ночь», и воннегутовский вояка Лузлиф Харпер, рыцарь Ланцелот и шукшинский Бронька Пупков, гоголевский Ихарев и генерал Варравин в трилогии А. В. Сухово-Кобылина, Беранже в «Носорогах» Эжена Ионеско и — Мольер, Хлестаков в гоголевском

«Ревизоре» и чеховский нелепый француз из рассказа «На чужбине»...

По студийной привычке, сложившейся с первых лет, в Театре на Юго-Западе до сих пор после окончания спектакля разбирают в подробностях: что удалось на этот раз? Что не получилось? Кто виноват и что делать? Виктор Авилов в этих обсуждениях словно в бой бросался — страстно, горячо, он каждый раз доказывал своим сверстникам и молодым артистам, что только «полная гибель всерьез» оправдывает их существование, что ничего нельзя смазывать, нивелировать, все должно быть отточено и выверено до самого доньшка. Потому что настоящая, подлинная жизнь — только здесь, на подмостках, и она пишется сразу набело, без черновиков. А потому так важно, чтобы ритм спектакля ни на миг не нарушался: свет, звук — все должно быть направлено на полное раскрытие образа и не может, не должно быть в спектакле никаких накладок...

Виктору Авилову удалось по большому счету то, что удастся очень немногим, — он выразил всю боль и всю сладость жизни своего поколения, он открыл нам, своим ровесникам, космос, указав дорогу в эти запредельные выси, где жили, любили, страдали его герои, умевшие все, кроме, пожалуй, одного — они не умели беречься, щадить себя, отворачиваться от чужих проблем. Не было для них ничего чужого — все было и осталось своим, только своим.

И еще одно важное открытие сделал Виктор Авилов всей своей жизнью — человек делает себя сам, ибо только ему дано сформировать собственный характер, выковать собственную личность. Наверное, это открытие артиста для следующих поколений окажется еще важнее...

«Наверное, я немного „идеолог“ по натуре, — писал в статье для сборника „Становление“ Виктор Авилов. — Наверное, исповедь, исповедание каких-то бесспорных для меня ценностей: активного добра, мудрости, просвещенности и просветленности сейчас мне как актеру ближе, увлекает меня, сулит на сцене взлет, слияние с героем... Я вижу моих героев спокойными, очень простыми, без котурнов, без позы, искренними и сердечными, но с большой внутренней силой. От них, по моему, должен исходить свет. Я стараюсь передать зрительному залу добрую энергию, стараюсь передать это и взглядом, и доступными мне пластическими средствами, которые, по моему пониманию, должны исходить от таких людей... Главные акценты наших спектаклей конечно же не на „мраке“, а на выходе из него, на том, чтобы зритель почувствовал нашу веру в свет, — ведь в свет и добро на самом деле все верят, только не всегда отдают себе в этом отчет. И если мы зрителям этот свет покажем — они запомнят нас благодарно».

В этих словах артиста сошлось все то, что было для него самым главным, — то, что он нес со сцены, ради чего выходил на подмостки. Может быть, то, ради чего вообще жил. Вряд ли кто-то запоздало упрекнет Виктора Авилова в излишней пафосности: его слова — не высокие, а предельно искренние. Достаточно вспомнить хотя бы некоторые его роли, чтобы убедиться в этом. Пожалуй, как ни к кому иному, подходят к Авилову строки из стихотворения Булата Окуджавы «Как научиться рисовать»:

Главное — это сгорать и, сгорая,
не сокрушаться о том.
Может быть, кто и осудит сначала,
но не забудет потом.

Так, собственно, и произошло с его жизнью...

В некрологе, опубликованном на страницах «Литературной газеты», Александр А. Вислов назвал Авилова «самым удивительным русским актером нашего времени...». «Самый своеобразный — это точно». «Про это нечеловеческое (в смысле, словно нарочно сконструированное) лицо, про феноменальную „марионеточную“ грациозность пластики, про неповторимость этого как будто скрипучего, но вместе с тем мощного, завораживающего голоса, идущего откуда-то *in profundo* и пробирающего до печенок, писали много и в охотку. Про уникальные собственно актерские способности, про исключительный божий дар — гораздо меньше... Это поразительно, — продолжал критик, — но Авилов, всякий раз оставаясь на сцене Виктором Авиловым и никем иным — хотя с его внешними данными никакой грим бы никогда не сотворил чудес, — умел быть равно убедительным и достоверным, одинаково точным и ни на йоту не фальшивым в любом жанре, от „капустного“ до высокотрагического, в любой роли, от водевильной тетушки до принца Гамлета... Его и при жизни, а сейчас и подавно, с кем только не сравнивали... Нередко — с Высоцким. Они действительно многим схожи: и бешено пульсирующей энергетикой, и голосовыми обертонами, и очевидной недовостребованностью, „недолюбленностью“, недоволенностью... Но если посмотреть еще более широко, то Авилова стоит, кажется, отнести и к другому культурному „ряду“, а именно к фантастической плеяде русских драматических артистов позапрошлого века, преимущественно провинциальных, частью полузабытых, частью безвестных. Ко всем этим

феноменальным Счастливым-Несчастливым, со всеми их родовыми чертами: лукавством и напускным цинизмом, но категорической неприемлемостью для себя любой другой судьбы, с маленькими, извинительными слабостями и громадной силой дарованиями, изо дня в день заставлявшими плакать и смеяться в унисон эстетически ну совершенно „неподготовленные“ залы. К этим золотым самородкам, невесть откуда берущимся, но ладно, споро и дружно строившим тот чудесный дворец, что посейчас именуется русским театром, к трагикам и комикам...

Виктор Авилов был вместе и трагиком и комиком. В небесном театре, роскошную и переполненную труппу которого он сегодня пополнил, для него найдется что предложить, ему будет что сыграть».

В словах Вислова нет преувеличения. Мы действительно восхищались его талантом, но не сумели воздать должного, недооценили, недолюбили. Как всегда, все это приходит уже потом, слишком поздно, вослед. Но тем, видимо, острее становится сама наша потребность дооценить и долюбить — чтобы узнали те, кому не посчастливилось видеть, чтобы поняли нечто самое главное те, кто знал Виктора Авилова только по его работам в кино — как правило, эксплуатировавшим его природные данные, за редким, очень редким исключением. Его лицо незабываемо. И таким же незабываемым должен стать тот Божий дар, которым он был наделен.

Наталья Кайдалова, многолетний завлит Театра на Юго-Западе, написала о Викторе Авилове удивительно точно и образно: «Словами трудно изъяснить, что именно приводило зрителей в состояние экстатического волнения: в Авилове не было „самодельного взрывного устройства“. Он — типичное „священное чудовище“ театра. Ему были присущи и стройность, и асимметрия, грациозные, кошачьи движения, изломы и пируэты, легкие и красивые падения и такие же легкие и красивые выходы из них — он воскрешал в памяти образы Серебряного века, эстетику изысканной клоунады. Каким-то чудом (кровью, нервами, интуицией) он преодолевал громадное расстояние, отделявшее его от роли, от исторического лица или эпохи, от „характеров“ и даже „типов“, преодолевал рывком весь громадный путь к роли, заключающийся в „знаниях“, „умениях“, „школе“, „философии“ и т. п. И Пьеро, и Арлекин в одном лице, он в совершенстве владел пластическим языком театра. И предлагал зрителю себя самого, как воплощенную душу этого театра. Он заставлял мечтать, видеть прекрасные сны и упиваться иллюзией.

При всем этом в нем, хрупком и никогда не выглядевшем сильным, „мужиком“, что так привлекает в актере, была несомненная

мужественность. И неподдельные страстность и нежность. У него была отличная сценическая русская речь при низком голосе (в его хрипловатости не было грубости), беззащитная, виноватая улыбка, которая сразу отзывалась памятью о русских святых людях, а его интонации были такими, будто вся душа его открыта, как на последней исповеди, перед всем народом, перед смертью. И все вместе производило пронзительное, „пронзающее“, незабываемое впечатление, которое не разрушается по прошествии времени, а только укрепляется, как некое подлинное его открытие, единственное и неповторимое.

В одном из своих интервью Авилов назвал себя „медиумом“... Мне кажется, Авилов был идеальным медиумом режиссера Валерия Беляковича, наилучшим высказыванием его мысли, наиярчайшим выражением его творческой воли.

Все лучшее в Авилове: его пластический талант, врожденный артистизм, „прекрасное уродство“, золото волос, прелестный голос и речь, чувствительная, страдающая душа — все было отдано без остатка Театру на Юго-Западе, все стало текучим воском, податливой глиной в руках художника...»

«Воплощенная душа этого театра» — именно таким он и был, артист Виктор Авилов, проделавший на этих подмостках поистине изумляющий путь: от неуверенного в себе и в своем выборе самодельного артиста, для которого не было ничего важнее, чем рассмешить и «завести» публику, до человека, осознавшего свое высокое призвание и понявшего, что такое Театр, что он может значить в жизни людей, как далеко может позвать, как многому научить неокрепшие ум и сердце...

Авилов был не просто ярко выраженным романтическим героем, но, как отмечали после его раннего ухода, «романтическим гением» со всеми вытекающими из этого определения признаками, начиная с абсолютно inferнальной внешности и кончая самым фактом его смерти. Марина Давыдова писала в некрологе: «Виктор Авилов умер, не дожив до 52 лет. Еще один, едва ли не главный признак „романтических гениев“ — они никогда не становятся стариками». И конечно, он был самородком — одним из разряда тех русских самородков, которые, обладая бешеной работоспособностью, «делают себя сами», добиваясь невероятных высот не только в своем профессиональном деле, но и становясь подлинной личностью. Он не просто играл самые сложные роли мирового репертуара — он наполнялся мыслями и чувствами благородных героев, мятущихся страдальцев, изощренных злодеев, глубоко переживал их в себе и невольно какая-то часть чужого характера следом, тенью оставалась в нем навсегда,

как бывает это у настоящих, больших артистов. Виктор Авилов не просто воплощал на сцене этих разных героев — он был ими... А тот особенный магнетизм, который исходил от него, заставлял зрителей пристальнее всматриваться в его героев, чувствовать их радость и боль так, как если бы они были собственными.

Говорят, студенты театроведческих факультетов писали об Авилове курсовые и дипломные работы, сравнивая его с Михаилом Чеховым и Эдмундом Кином — никогда не виденными, но всегда казавшимися настолько хорошо известными, что эти сравнения выглядели вполне органично. Таким образом, для неофициальной критики Виктор Авилов уже давно стал магом и чародеем...

«Он уже стал легендой», — задумчиво произнес Валерий Белякович, когда я рассказала ему о том, что начала писать книгу о Викторе Авилове.

Да, он уже стал легендой. И теперь мы попытаемся проследить, как начиналась эта легенда, как медленно, но уверенно складывалась она за три десятилетия, что были отданы Виктором Авиловым высокому служению.

Глава первая РЫЖИЙ

Что было труднее — задумать и начать эту книгу или отправиться на встречу с родителями Виктора Авилова, людьми, потерявшими дочь и сына? Не знаю... Но встречу с Валентиной Алексеевной и Василием Михайловичем откладывала, насколько возможно, потому что не доставало на нее мужества. И вот, наконец, Валерий Белякович повез меня к ним, во Внуково.

Нас ждали — Валентина Алексеевна напекла к чаю вкуснейших пирожков с капустой и творогом, встретили приветливо, провели на кухню, где на стене — фотографии Ольги и Виктора. После каких-то обычных, суетливо-обязательных слов я постаралась объяснить им, насколько это важно, чтобы о Викторе могли читать его давние поклонники и те, кто не успел узнать его на сцене и время от времени видит на экране. И — потек неторопливый разговор...

Валентина Алексеевна и Василий Михайлович — оба уроженцы Калужской области. Валентина Алексеевна выросла неподалеку от Полотняного Завода, имения родителей Натальи Гончаровой. Детство родителей Виктора пришлось на трудные 1930-е годы — голод, нищета, все тяготы деревенской жизни. И хотя родились и росли они в разных районах, жизнь их была такой же, как и у абсолютного большинства сверстников в период коллективизации с ее жестокими законами.

Это было детство без детства — работа почти наравне с родителями, учеба нерегулярная и казавшаяся совсем не обязательной. А потом началась война. Отцы ушли на фронт и не вернулись, а матери с детьми устремились подальше от родных мест — война многих оторвала от дома и понесла куда-то, словно листья, сорванные ветром с деревьев. Валентина Алексеевна вспоминает: «Когда немцев отогнали и нас освободили, мы уехали в эвакуацию — сначала в Сталинграде были, потом в Сибири на шахтах работали. Я, конечно, маленькая еще была, не работала, а вот маме досталось крепко...»

Василий Михайлович с матерью, братом и дедушкой два с половиной года тоже провел в эвакуации. Когда война закончилась и они захотели вернуться домой — не пустили: все вокруг было заминировано. Поехали в Тульскую область, потом перебрались поближе к Москве — Василий Михайлович пас свиней, помогал матери прокормиться: за работу давали пуд или даже два пуда хлеба за лето. А после смерти матери и деда он с

братом, оставшись совершенно одинокими, приехал к тетке в Москву. Муж тетки, дядя Саша, был комендантом на заводе «Гололит», он и устроил братьев кочегарами. Жили в общежитии, крыша над головой и кусок хлеба были обеспечены. А важнее этого в ту пору ничего и не было. А молодость, силы, энергия, казалось, давали надежду на то, что жизнь скоро переменится к лучшему и они успеют еще получить свой кусочек счастья...

Вот здесь, на заводе «Гололит», они и познакомились, будущие супруги, родители Виктора и Ольги Авиловых. У Валентины Алексеевны был в то время парень, который нравился ей. Он ушел в армию, и она обещала ждать его. Ждала верно. Но появился Василий Михайлович, начал ухаживать за ней настойчиво, несмотря на то, что был на несколько лет моложе. И неудивительно, что так увлекся — Валентина Алексеевна и сейчас хороша, от нее веет спокойствием, достоинством, а в голубых и сегодня еще ярких глазах светятся доброта и какая-то особая женственность. Правда, годы и десятилетия добавили в них еще и ту спокойную мудрость, которая так привлекает, заставляя обо всем говорить откровенно.

Видя, что девушка не реагирует на его ухаживания, Василий Михайлович, парень горячий, увлекающийся, сказал, что утопитя, если она не ответит на его чувство. В ответ на вопрос: испугалась ли она или просто ей понравилось такое упрямство? — Валентина Алексеевна улыбается чуть лукаво. Не поймешь, что решило дело, но они поженились, и в 1953 году родился их первенец, Виктор.

Жили очень трудно — в двенадцатиметровой комнате вместе с матерью Валентины Алексеевны, шурином и свояченицей. Здесь же появился на свет и прожил первые свои годы Виктор. Василий Михайлович в это время работал на заводе учеником водопроводчика, в 20 лет стал бригадиром слесарей. Спустя пять лет появилась в семье дочка, Ольга. А спустя два года Василию Михайловичу предложили более выгодную и более денежную работу и — квартиру. Вот и решили Авиловы сняться с насиженного места и переехать в другую часть Подмосковья, Востряково, где находился домостроительный комбинат, ДСК-3. Там был небольшой поселок, где жили те, кто работал на комбинате, изготавливавшем в основном плиты, из которых строили «хрущевки», выраставшие, словно грибы, по всей Москве.

Валерию Беляковичу было десять лет, когда семья переехала в Востряково, и он вспоминает, что, как Павел Власов из горьковской «Матери», носил отцу обед в узелке на комбинат. «Мы все были детьми этого комбината, — говорит он, — знали его вдоль и поперек, все входы и

выходы, все лазейки. А по воскресеньям, когда у родителей были выходные, приходили туда играть. Это называлось „искать приключения“, и приключений там действительно находилось немало».

Они приехали в Востряково из разных близких пригородов — в основном из домов, где не было воды, а «удобства» находились на улице. Поэтому восприняли свое новое жилье словно рай — отдельные квартиры, газ, горячая вода... Из ванны, вспоминает Валерий Белякович, их с братом Сергеем невозможно было вытащить — наслаждались... Их дом стоял на Садовой улице, а буквально в двух шагах, через дом, по улице Матросова, стоял дом, где жила семья Авиловых. Подружились сразу, тем более что Сергей Белякович и Виктор Авилов были ровесниками — Валерий был старше на три года, но все равно играл с ними во все игры, компания была одна, несмотря на разницу в годах. Увлечения тоже были одни на всех: собирали марки, завели аквариумы, коллекционировали спичечные этикетки — бродили вдоль железнодорожных путей, выискивали в мусоре выброшенные коробки спичек.

Востряково представляло собой в те годы такое государство в государстве. Всех обеспечивал комбинат, комбинату принадлежал единственный клуб, где было два кружка — танцевальный и духовой. Десяток домов, составлявших поселок, тоже был собственностью комбината. Один носил название Дома революции — его заселили те, кому не предоставили площадь законным путем, и выселить их не могли никакими силами, так и оставили... Все здесь знали друг друга — родители вместе работали, дети вместе учились и проводили свободное время. Если начинались какие-то драки, шли стенка на стенку, но дрались в основном не между собой, а с ребятами из соседних деревень.

Порой родители заставляли своих чад приобщаться к какому-нибудь кружку в клубе. Три школьных верных друга — Сергей Белякович, Виктор Авилов и Александр Макаров — поступили в танцевальный кружок. Валерий Белякович вспоминает, как на одном из отчетных концертов, на которые ходили обычно целыми семьями, эта троица танцевала матросский танец — вполне артистично и зажигательно.

Спустя годы вот также втроем придут они в театр к Валерию Беляковичу и станут артистами. Саша Макаров, к сожалению режиссера, ушел, а Сергей и Виктор остались навсегда...

Они были плотью от плоти улиц, эти комбинатские дети. Ими никто специально не занимался, никто не воспитывал — главное, как считали занятые с раннего утра до позднего вечера родители, чтобы были сыты, обуты, одеты и не хулиганили. Остальное — приложится. Неподалеку от

Вострякова был лес — туда убегали с уроков, ходили после занятий, иногда проводили там время чуть не до ночи. В лесу было два озера, одно большое, безымянное, второе маленькое, Захарка. Вот на Захарку ходили особенно охотно. Стали постарше — именно здесь, на берегу, поросшем высокой травой, играли в карты, пили портвейн, потом шли драться с деревенскими ребятами.

А вообще очень любили свой клуб — там показывали фильмы и по несколько раз вся ребятня да и взрослые с удовольствием смотрели «Человека-амфибию», «Индийские йоги: кто они?». Ходили и на танцы; пока были маленькими и их не пускали, заглядывали в окна, могли весь вечер провести, наблюдая за танцующими и комментируя их одежду, прически, манеру танцевать. Постарше стали — уже ходили на законных основаниях, знакомились с девчонками, начинались первые романы...

О Вите Валентина Алексеевна с улыбкой говорит: «Не понимаю, отчего он таким рыжим уродился? Не было у нас в роду рыжих. Правда, сосед один был прямо огненный. Я часто после работы сидела на скамеечке у дома, видела его все время, а ведь говорят, что женщина рождает ребенка, порой похожего на того, на кого она часто смотрит во время беременности...» — «Ну уж признайся теперь, чей сын-то», — говорит с напускной суровостью Василий Михайлович, и мы смеемся, потому что Виктор настолько похож на отца, что никаких сомнений здесь быть не может.

Виктору было шесть лет, когда родители переехали в Востряково, — там Василий Михайлович увлекся новой, более интересной работой, дома почти не бывал, пропадал все время на комбинате, детей своих видел редко, поэтому никаких воспоминаний об их раннем детстве не сохранил.

Из неопубликованного интервью Виктора Авилова: «Родился я, можно сказать, на Красной Пресне... А потом, где-то уже шесть лет мне было, мы переехали в Востряково... Если точнее быть, это была не Красная Пресня, а Нижние Мневники. Просто я так сказал, потому что роддом, где я на свет появился, где-то на Красной Пресне был расположен. Был новый микрорайон — Верхние Мневники, а были Нижние Мневники — деревня, а рядом еще деревня Терехово, а между ними был такой поселочек, завод „Гололит“ назывался. Вот там я и существовал самое первое время. А сейчас там все в разрухе, деревни эти снесли, что-то строят. Это близко от Гребного канала. Там как раз по карте Москва-река идет, она такую излучину дает, я вот и жил в самом низу этой петли, как бы внутри нее. Сейчас там недалеко метро „Полежаевская“, а тогда автобус № 38 ходил до

Белорусского вокзала. А на другой стороне, если чуть левее смотреть, — Филевский парк к реке спускался, сейчас там Крылатское, Гребной канал... Если стоять внутри и смотреть как бы сверху вниз на эту излучину, Серебряный Бор недалеко. Там было удивительно живописное место!.. Купались там, многие лодки имели, рыбачили...»

Может быть, именно с той поры, с ранних детских лет возникла эта невероятная страсть к рыбалке, которой Виктор был одержим всю свою жизнь? Он любил отдыхать на Волге, в живописных и уединенных местах, где можно было вволю рыбачить и погружаться в свои мысли — о ролях, о жизни, о книгах, которые с годами он пристрастился читать... Во всяком случае, детство, проведенное на берегу реки Москвы, на тихой городской окраине, где шла своя, почти деревенская по укладу жизнь, не могло не оставить следа в душе человека, всю жизнь чутко прислушивающегося к себе, к своим воспоминаниям и впечатлениям. А Виктор вырос именно таким...

Каким он рос? Родители вспоминают, что был спокойным, ласковым, послушным. Очень был близок к матери, любил бабушку — она осталась жить в квартире возле завода, когда Авиловы переехали в Востряково, но часто приезжала повидать своих любимых внуков, помогала дочери растить их. И он любил ездить к бабушке, даже став взрослым, у нее обычно собирались родственники, бабушка умела и любила сохранять драгоценное чувство большой семьи, родных, нуждавшихся в общении.

Витя очень любил мамину стряпню, особенно — пирожки, которые она часто пекла. И он просил ее печь пирожки хоть каждый день — лучшего лакомства для него не существовало. Готов был и сам принять участие в этом нелегком процессе: в семейном альбоме сохранилась фотография, на которой запечатлена Валентина Алексеевна, раскатывающая тесто, а рядом стоит маленький Витя и старательно лепит пирожок.

Валентина Алексеевна вспоминает, что в раннем детстве часто просыпалась от Витиного плача. Подходила к его кровати: «Витенька, сынок, что случилось?» — «Мама, я не хочу умирать, не хочу!..» — «Что ты, детка, ты будешь сто лет жить, успокойся...» И Витя засыпал...

Что это было? Предчувствие раннего ухода, какие-то тревожные сны? Ведь он был настолько мал, что еще не сталкивался со смертью, не знал, что это такое, а вот страх жил в нем, претворялся в ночные кошмары...

В интервью 1996 года, отвечая на вопрос: «А сам ты о смерти задумывался когда-нибудь?» — Виктор ответил: «Конечно. Этот вопрос — для чего мы вообще и что будет дальше — меня мучил долго. Я нашел

экстрасенсов, когда они еще в опале были, мне показали первую методику, начал пробовать. Я в детстве очень смерти боялся. Года в три-четыре. Плакал при мысли, что когда-то я умру».

В 1958 году в семье Авиловых родилась дочь Ольга. Витя полюбил сестру как-то сразу и очень сильно. Он стал для нее лучшей нянькой — Валентина Алексеевна была спокойна: Витя заберет ее из яслей, накормит, уложит спать, сам тоже ляжет, и к тому моменту, когда мать вернется с работы после трех смен, дети будут крепко спать, а в доме будет порядок.

Когда Ольга немного подросла, Витя стал водить ее с собой во все мальчишеские компании, потому, считают родители, и выросла Оля «мальчишкой»: решительная, порой резкая, мгновенно принимающая решения. В отличие от брата — мягкого, покладистого... Когда они были уже взрослыми, Ольга всегда вмешивалась в жизнь брата, если в этом была потребность, налаживала семейный мир, когда он потрескивал, «приводила Виктора в чувство», как говорит Валерий Белякович, когда его «заносило». Близкие с самого раннего детства, они остались такими же близкими до самого конца, до очень ранней смерти Ольги, которая стала для Виктора трагедией. До последних дней жизни он так и не смог освободиться от ужаса этой потери...

А в Вострякове началась для брата и сестры Авиловых жизнь, не очень отличающаяся от той, что прошла на берегу реки. Ведь этот район тоже находился, как говорится, «на ближних подступах к Москве», Москвой еще в то время не являясь. Здесь царило то же полудеревенское бытие — все были знакомы друг с другом, все были в курсе происходящего в семье каждого. Праздники отмечали всем домом, во дворе. Горе тоже было общим для всех.

Из рассказа Сергея Беляковича: «Поселок Востряково. Несколько километров не доезжая до города Солнцева. Переехали прямо перед школой. Меня забрали из деревни. Жизнь изменилась чудовищно. Игры городские... В „чижик“. В „пристенки“. 60-й год. В каждом дворе своя компания. А Виктор жил на соседней улице. Мы вместе тогда носились. Ключики, самокаты мастерили своими руками. И в школу пошли тоже вместе. Школа — деревянный одноэтажный дом, во дворе два дуба было, желудями пулялись... Такая полудеревенская жизнь и учеба. После занятий шли по всем садам... Осень, яблоки... Мастерили палки, к которым прибивали консервные банки, и... через забор. Если банка большая, иногда по три яблока удавалось подцепить. Тогда и подружился по-настоящему.

А в третий класс нас перевели в новую школу. Компания „сбилась“

окончательно. Ходили на каток, на лыжах... За грибами, на рыбалку с ночевкой вместе любили ездить. Хулиганили, конечно. Но не так, как нынешние...»

Да, они были такими, как все. Витя, по воспоминаниям родителей, собирал марки, завел аквариум — в нем, казалось, существовал загадочный и прекрасный потаенный мир, и глаз невозможно было оторвать от разноцветных рыбок — у каждой из них был свой характер, свои привычки и, наблюдая за ними, можно было бесконечно придумывать истории про подводное царство и мечтать о путешествиях по далеким морям-океанам... На озере Захарка он ловил тритонов — это было словно продолжение историй о «подводных тайнах», это был процесс приобщения к неведомому миру, который увлекал куда больше ежедневных школьных уроков.

А еще Витя очень любил кошек. Был у него котенок, который однажды упал с балкона. Обливаясь слезами, мальчик осторожно положил его в сумку и потащил в лечебницу, умолял там ветеринарного врача спасти любимца, без которого жизнь казалась ненужной...

Валентина Алексеевна вспоминает, что только дважды за все Витино детство наказывала его за опоздания домой: «Обычно скажу ему, чтобы был дома в девять. Прибегает, запыхавшись. Иногда просил: „Мама, ну можно еще немного погулять?“ И я разрешала еще на полчаса... А вот несколько раз чуть ли не по всему Вострякову бегала, искала его — как провалился. Куда-то они с мальчишками забежали, заигрались. Еле нашли...»

Когда-нибудь кто-нибудь, наверное, опишет поэтически и иронично феномен детства 1950-х годов. Сегодняшним молодым трудно понять, «из какого сора» добывалась нами поэзия, как причудливо, а порой и дико соединялись в неокрепших умах принципы общественной жизни, семейного бытования и книжный опыт. И вот в этом «вареве» рождались мы — такие, какими оказались сегодня.

Школа требовала строгости, дисциплины, организованности, регламентированности. Обязательность формы для девочек и мальчиков призвана была не только для порядка, но и для того, чтобы скрыть материальные условия существования семей. Мы все равно знали, кто из нас живет лучше, а кто — хуже, потому что тем, кому жилось особенно трудно, собирали деньги и вещи, но это делалось родителями, считалось, что втайне от детей, в классе же все были одинаково одеты, а значит — равны. У мальчиков — серая, почти военная гимнастерка, стянутая широким ремнем с блестящей пряжкой, белый подворотничок выглядывает полоской на определенное количество сантиметров. У девочек —

коричневое платье в талию и черный фартук, воротничок и манжеты сверкают белизной (дежурный по классу каждое утро проверял состояние формы, рук и ушей). Первые два-три школьных дня были почти полностью посвящены тому, чтобы научиться сидеть за партой прямо, бесшумно откидывать пюпитр, складывая букварь и тетрадки в ящик, бесшумно опускать его. Так же бесшумно вставать, когда учитель входит в класс, а потом садиться на место. Сидеть за партой, сложив руки (правую поверх левой), плавно поднимать руку, когда хочешь ответить на вопрос.

Писали палочки карандашом («нажим — волосаяная», «нажим — волосаяная», это было невероятно трудно, потому что на «нажимах» довольно часто ломались тщательно отточенные родителями карандаши). Через какое-то время тем, у кого палочки получались наиболее ровными и красивыми, разрешалось начать пользоваться перьевой ручкой и чернильницей-непроливайкой. Пальцы оказывались вымазаны чернилами, в тетрадках появлялись кляксы (их можно было слизнуть языком!) — и дежурные по классу неистовствовали, заставляя каждую перемену тщательно мыть руки...

Мне легко, очень легко представить себе ученика младших классов Витю Авилова, рыжего мальчика, стриженного, как и все тогда, очень коротко, с аккуратной челочкой. Наверняка, глаза у него были в первые дни испуганными, а все движения очень старательными, а от того особенно неловкими, поэтому пюпитр парты с грохотом срывался, и никак не получалось бесшумно встать и сесть, а учительница смотрела осуждающе и (если была такой же замечательной, как моя первая учительница) строго, но спокойно говорила: «Авилов, в чем дело? Попробуй-ка еще раз...» И было так стыдно и неловко, что пюпитр захлопывался с еще более сильным грохотом, а бесшумные движения отзывались в тишине класса особенно громко.

Надо было научиться жить в этом коллективе на целых долгих восемь лет так, чтобы не особенно выделяться, но все-таки остаться собой. С кем-то дружить, с кем-то враждовать. Вместе со всеми, независимо от дружбы и вражды, на торжественной линейке получить октябратскую звездочку, в центре которой был изображен кудрявый подросток Володя Ульянов; вместе со всеми выучить пионерскую клятву и научиться завязывать красивым узлом красный галстук; вместе со всеми в 14 лет (если позволяли дисциплинарные и учебные успехи) вступить в комсомол...

Учился Витя в школе довольно средне — например, терпеть не мог писать сочинения, особенно — на свободную тему. Никогда не знал — о

чем писать. Обычно писал полстраницы и чувствовал, что высказал все. Немногословен был с ранних лет. И мыслил конкретно: что значит — свободная тема? Рассказывать что-то о своих мыслях и чувствах — стыдно и неловко, а просто так писать, разливаясь соловьем, не дал Бог таланта. Предпочитал всегда темы определенные, где можно было, не прибегая к излишней и ненужной откровенности, рассказать о прочитанном, не выражая собственного мнения. В этом смысле хорошо было писать, например, о Павлике Морозове или молодогвардейцах — тут все ясно, ничего не надо выдумывать... Правда, интересовался математикой, оценки по этому предмету всегда были хорошими, но особенно увлечен учебой не был. И музыкой не увлекся — Василий Михайлович был старостой духового оркестра при клубе и всячески пытался приобщить к этому сына, даже купил ему кларнет. Но Витя заниматься не хотел, с гораздо большим удовольствием слушал, приходил на выступления отца, на танцы, когда на них играл оркестр. Кларнет так и валялся где-то в гараже, пока однажды, уже после школы, не пригодился Вите для драки...

К слову, о драках. В интервью, данном уже после смерти Виктора Авилова, его вторая жена, актриса Театра на Юго-Западе Галина Галкина говорила: «У него характер был взрывной. Если бы не театр, он бы наверняка дрался, у него столько шрамов на руках, на губе, ведь он ужасно нетерпимый был, кто-то что-то сказал, он не стерпит и обязательно ответит. Думаю, не случись театра, у него была бы очень буйная жизнь. Простого работяги... Он просто чувствовал в себе какую-то энергетику, и выход из нее мог быть совершенно неожиданным. Ведь сколько талантов так и пропало...»

Как, каким образом послушный, ласковый и довольно тихий мальчик превратился в подростка с взрывным характером? Что повлияло на эту перемену? А может быть, просто до поры до времени дремала в Викторе Авилове эта «взрывоопасность», а при первых же столкновениях с несправедливостью, лицемерием стала вырываться наружу? Скорее всего, именно так и было, потому что с ранних лет он был одержим теми чувствами, что отличали лучших его героев на сцене и на экране, — нетерпимостью к лжи и фальши, готовностью в любой момент сражаться за справедливость, кулаками, шпагой и почти никогда — словами...

В неопубликованном интервью Ольге Шведовой о характере своем Виктор Авилов говорит довольно много, и эти его самооценки оказываются для нас чрезвычайно важными: «Считаете ли вы, что у вас достаточно сил, мудрости, трезвости, силы воли, наконец, чтобы пройти медные трубы и не измениться в результате?

— Хочется в это верить. Но что значит не измениться? Все мы меняемся каждый день.

— Вы умеете трезво отличать лесть от заслуженной похвалы?

— Думаю, что да...

— Вы умеете признавать свои ошибки?

— *(После паузы, задумчиво.)* Всякое бывало. Бывало, что признавал. Бывало, что не признавал. Наверное, умею... Я же признавал...

— А прошение просить умеете?

— Да...

— А других прощать умеете?

— Конечно, умею. Если человек нормально объяснит все... Я его пойму и, конечно, прощу.

— Не злопамятный в этом смысле?

— В таких ситуациях, когда человек правдив, откровенен. Я вот считаю, что вдруг ты иногда кому-то свинью какую-то подложил, нечаянно... Тут уж лучше подойти и сказать: слушай, прости, я понимаю, что я тебя подставил. Но я не знал, что так получится, какая-то такая была ситуация... Прости, пожалуйста. Мне кажется, это всегда лучше.

— Конечно. Просто некоторые не могут это вслух произнести. Бывает же такое: все понимаешь, а подойти и сказать не можешь...

— Конечно. Смотря на степень — насколько ты подставил человека, насколько его надул... Вообще, насколько он пострадал. Иногда может быть такая ситуация, что ты так подставил человека, что у тебя не хватает ни совести, ни храбрости после этого подойти к нему... Я, конечно, могу вспомнить себя в каких-то ситуациях, но... все мы бываем в таких ситуациях...

— А вы можете определить: что вы цените в мужчинах, какие черты? А что вы цените в женщинах?

— Интеллект.

— И в тех и в других?

— Да, и в тех и в других. Ну, естественно, мужчины имеют право быть пострашнее, а женщина должна все-таки *(кокетливо)* выглядеть. Грубо говоря, не люблю дураков... Просто не хочется общаться с дураком».

Здесь Виктор кажется абсолютно естественным и честным. Те, кто близко наблюдал его в жизни, наверное, легко подтвердят: все сказанное — правда. Он всегда тянулся к людям умным, думающим, к тем, кто больше знает, больше читал, кто может поделиться своим интеллектом.

Валерий Беякович вспоминает, что Авилов ничем не выделялся из

толпы своих ровесников, разве только тем, что был «рыжий, дохлый, маленький, наглый». Наглость, наверное, шла именно от того, что был рыжий и очень стеснялся собственной худобы — никогда не раздевался на озере, сидел в рубашке, быстро искупается и снова рубашку натягивает. Но уже тогда, по словам Валерия Беляковича, было в нем какое-то неуловимое изящество, какая-то удивительная изломанность линий — «нашелся бы на него Матисс, — говорит Белякович, — несколькими штрихами нарисовал бы потрясающую фигуру...». А если и выделялся чем-то, то, скорее всего, тем, что совершенно не изменился с детства и до самого конца. «Он был плотью от плоти русского мужика. Как и отец его, ведь Василий Михайлович — очень богатая натура, с замечательным юмором, с умением очень точно видеть и понимать людей, — говорит Белякович. — Витька был таким же. Этаким Платон Каратаев. Удивительно талантливая натура! Вряд ли он мог бы выразить себя более полно где-то, кроме театра...»

А Василий Михайлович занимался не только оркестром: «Я подумал — дети у меня растут, что ж я без образования совсем? Надо восьмилетку заканчивать, в техникум идти, иначе перед собственными детьми стыдно будет». Поступил в вечернюю школу, потом в индустриальный техникум. Конечно, Валентине Алексеевне учение мужа далось с большим трудом — все хозяйство, заботы о детях оказались на ней одной. Но она понимала, что образование мужу необходимо, и терпеливо несла на себе многочисленные тяготы быта...

Правда, подрастающие дети помогали матери, старались облегчить ее бесконечные хлопоты, но дети есть дети, у них находилось множество своих дел, и Валентина Алексеевна, скорее всего, вспоминая собственное детство, хотела, чтобы у них было время на общение с ровесниками, на игры и шалости.

Особенно трудно стало, когда Василий Михайлович завербовался на Магадан. Хотелось заработать денег для семьи и — что греха таить! — отец в глубине души был таким же романтиком, как и его сын: тянуло в дальние края, хотелось посмотреть мир. Несколько лет провел старший Авилов на Магадане, а когда вернулся домой — рассказов хватило на несколько месяцев!..

Кончились «школьные годы чудесные», Виктор поступил в индустриальный техникум — как понятно, не от какого-то осознанного стремления получить определенную профессию: он не понял еще, к чему его тянет, не познал себя, но нужно было какое-то дело, надо было зарабатывать деньги, помогать семье. А потом его призвали в армию...

Сергей Белякович вспоминает: «Виктор служил шофером в химвойсках. На 130-м ЗИЛе. Был на целине. Это он мне в письмах писал. Мы постоянно переписывались. Всякие приколы описывал. Например: сидят „деды“, дембеля... Курят. А один, „старик“ тоже, копается под капотом. Задница одна торчит. Подзывают Виктора и говорят: „Эй, рыжий, ну-ка тресни!“ А поди откажись! Дедовщина же и тогда была. Ну и треснул. Тот голову поднял, оценил ситуацию и как дал рыжему в морду. Все в смех... Подставили».

Из неопубликованного интервью Виктора Авилова: «Закончил техникум и сразу же в армию ушел. Потом вернулся. Я еще от военкомата перед армией на шофера выучился. Причем меня не заставляли, мы с ребятами сами решили, что пойдём на шоферов учиться. Там нам сказали: в армии лучше быть шоферами. Тогда в качестве преддипломной практики работали мы в НИИ, кажется, вентиляции. А после работы на курсы. Права получили перед армией.

А из армии пришел, думал — в НИИ, в кабинет, там чертить что-то, поправлять проекты, но мне быстро это надоело. Пошел шофером поработал на одну автобазу. Там мне тоже надоело. Опять в НИИ — НИИ „Дельфин“ в Очакове. Потом снова шоферить пошел, потом опять в НИИ, потом снова шофером...

Я сменил за год, по-моему, пять мест работы. С одной автобазы на другую бегал».

Сергей Белякович вспоминает: «...Прошло два года. Все снова собрались дома. Повзрослевшие. Поздоровевшие. Другой пласт жизни открылся. Работа. Девчонки. Заработки. Могли себе позволить на рыбалку и на такси съездить. Витька устроился на автокомбинат. На МАЗ с прицепом. Получаешь за прицеп чуть ли не вдвое. Возил песок. На стройки Москвы. Ясенево теперешнее строил. Ему очень нравилось. Все эти железки, болты, инструменты как будто для него рождены. Мотор, который снимали огромной балкой, перебирал с напарником за два дня. В кирзовых сапогах. По локоть в мазуте. Замасленные рыжие волосы, торчащие из какой-то смешной шапки... Это надо было видеть! И когда он в первом нашем спектакле выходил по роли в зимней шапке, я все смеялся — точно, как на своей автобазе».

Из армии Витя вернулся не один — привез из Костромы невесту. Дня три-четыре, как вспоминает Валентина Алексеевна, она у них пожила да и уехала. А вскоре Витя женился. Таня, его избранница, была на несколько лет старше, у нее уже был ребенок, которого Витя сразу же усыновил.

Прожили они недолго, года три. Воспоминаний об их жизни почти не осталось ни у друзей, ни у родителей. Как-то все не складывалось в молодой семье, видимо, не подходили они друг другу. А тут пришло увлечение театром, которое Витю захватило полностью. Татьяне же казалось, что это — пустое времяпрепровождение. Она все хотела увести его оттуда, заставить жить другой жизнью. Брак распался...

Как причудливо складывается иногда все в жизни!.. Совсем недавно администратор сайта Виктора Авилова в Интернете, Ольга Климова, получила письмо и фотографию, на которой изображены Виктор и привлекательная молодая женщина в день свадьбы. Письмо было подписано — Дмитрий Викторович Авилов. Тот самый мальчик, которого Виктор когда-то усыновил, рассказывал о том, что его матери уже нет в живых, а у него самого сохранились довольно смутные воспоминания о приемном отце, но что-то из раннего детства все же помнится — вот и захотелось поделиться тем, что осталось, с многочисленными поклонниками Авилова, посетителями его сайта. Может быть, кому-то пригодится то, что проблесками сохранилось в его памяти...

Несомненно, это — еще один штришок, характеризующий Виктора Авилова как человека мягкого, нежного, постаравшегося стать мальчику отцом. Пусть и ненадолго.

Кстати, Галина Галкина в своем интервью очень точно охарактеризовала Виктора: «Он был не ласковым человеком, но нежным. Бывают же такие люди? Не ласка, а нежность. Явных проявлений любви он всегда стеснялся». Да, бывают такие люди, в которых чувство нежности неистребимо, но проявлять его они стесняются. Оно, чувство это, сквозит то во взгляде, то в легком прикосновении и, может быть, становится еще дороже от своей «непроявленности», но — уловимости...

Ни одна из работ его не привлекала по-настоящему, Виктор метался между разными НИИ и автобазами, предпочитая то одно, то другое. Ему очень нравилось водить машину, он мечтал, что когда-нибудь будет и у него своя собственная, на которой он будет колесить сколько захочется.

Неизвестно, как все сложилось бы, если бы однажды школьный друг Сергей Белякович не рассказал Виктору о желании старшего брата, Валерия, создать театр. Собственно говоря, и в театр этот Виктор пошел исключительно «за компанию» — не было ни мечты, ни особенной тяги к подмосткам. Захотелось попробовать что-то совсем новое, чего никогда еще не было в его жизни... В одном из поздних интервью Авилов говорил: «В нашем роду до меня актеров не было. Хотя, если опираться на

сентенцию Шекспира, все мы актеры. Я никогда не мечтал играть на сцене или в кино. Все произошло совершенно случайно. В театр меня буквально вытащили из-за баранки автомобиля».

Виктор Авилов очень любил повторять фразу Шекспира: «Рок довершил, что Бог судил».

В его судьбе так и случилось...

Глава вторая ВИТЕК

Начиналось все, скорее, как забава — возможность необычного, но, может быть, увлекательного времяпрепровождения бывших друзей-одноклассников. Не на шутку «ушибленный» театром, прошедший к тому времени школу ТЮМа и театра Геннадия Юденича, Валерий Белякович загорелся идеей создания собственного театра.

...В 1964 году он пришел во Дворец пионеров на Ленинских горах, в Театр юных москвичей. Призвание свое он ощущал еще довольно смутно, но решил пройти прослушивание, чтобы понять: есть ли у него способности к театральному делу? Способности оказались, опытные педагоги Е. В. Галкина и В. Н. Петухов приняли четырнадцатилетнего Валерия, и на протяжении четырех лет он упорно и увлеченно овладевал всеми театральными дисциплинами, которые в ТЮМе преподавались достаточно серьезно. Довольно скоро он превратился из начинающего «птенца» в ведущего актера — в 1967 году Валерий Белякович сыграл Николая Островского в пьесе Ю. Непринцева «Девятая симфония», а затем ему досталась еще одна главная роль — в спектакле по пьесе Г. Мамлина «Обелиск».

Спектакль был снят на кинокамеры, его показали по телевидению.

За годы, проведенные в ТЮМе, Валерий Белякович не только овладел основами актерского мастерства — он жадно впитывал принципы театральной педагогики, основы режиссуры и сценографии и даже предпринял попытку поставить культовый в то время роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» — написал инсценировку, сделал эскизы декораций, мечтал сыграть главную роль, подростка Холдена. Но судьба распорядилась по-своему — в мае 1969 года Беляковича призвали в армию.

Он и там не мог отказаться от любимого дела — возглавил художественную самодеятельность, поставил театрализованный концерт к столетию В. И. Ленина, играл в подшефных домах пионеров Деда Мороза в новогодние праздники...

Вернувшись из армии, Валерий Белякович поступил работать в театр Г. Юденича. Это была замечательная школа. Геннадий Иванович Юденич был одним из первых создателей авторского театра, он оказал огромное влияние на Беляковича самым своим образом мышления, умением создавать театральное пространство, выстраивать мизансцены и массовые

сцены, находить хореографическое и музыкальное решение спектакля и еще многим, многим другим. Спектакли Геннадия Юденича «Оптимистическая трагедия», «Вестсайдская история», «Город на заре» наше поколение смотрело по нескольку раз, заряжаясь от них какой-то совершенно особой энергией, полетом мысли и фантазии. Это был *наш* театр и все, происходящее в нем, было невероятно дорого... И к счастью, оценили его не только мы — в «Литературной газете» была опубликована статья, в которой о спектаклях Юденича писали как о работах «потрясающего драматического накала, высокой музыкальной культуры, великолепного актерского ансамбля».

Впоследствии Валерий Белякович вспоминал: «В театре Юденича у меня появилась вера в себя как художника. Геннадий Иванович раскрепостил меня, заставил поверить в свои собственные силы, и, может быть, именно в это время у меня впервые промелькнула мысль о своем театре. Пока — на уровне мечты...»

В 1973 году Валерий Белякович, полный сил и веры в себя, поступил в ГИТИС на актерский курс к Андрею Александровичу Гончарову, но проучился только год. За этот год он понял, что его призвание — режиссура и надо выждать еще несколько лет, чтобы увериться в себе...

Однажды Белякович предложил своему младшему брату Сергею попробовать сделать спектакль — надо было только собрать для этого группу энтузиастов. Сергей, никакого особого пристрастия к театральному искусству не питавший, почему-то согласился и тут же предложил первого артиста — своего бывшего одноклассника и близкого друга Рыжего, Виктора Авилова: «Он анекдоты клево рассказывает». Виктор тоже легко согласился на предложение старшего брата своего приятеля — ему к тому времени уже поднадоело постоянно менять места работы, хотелось чем-то занять свою деятельную натуру, найти какое-то дело, чтобы и время, и мысли, и душа оказались чем-то заняты. Тем более что семейная жизнь складывалась не слишком радужно. Потом постепенно подтянулись и другие.

Вспоминает Сергей Белякович: «У Романыча (так называют Валерия Беляковича в театре. — Н. С.) Божий дар руководителя. Мышление глобальное.

Он все сразу хотел делать. Было бы шесть рук, как у таракана, он бы все „захапал“ и всеми делами занялся бы одновременно.

...Ну так вот, Витька шоферил, а я в метро пошел работать. Мы с напарником сняли дачу, чтобы от родителей не зависеть. И однажды Романыч приехал к нам в гости. Посидели мы. Вечером пошел его

проводить. Идем — весело, хорошо. И он мне говорит: „Смог бы ты изобразить проститутку?“ Он наблатыкался, знает всю науку, а мне ни к чему — мол, чего тут изображать. Мы ведь подпили маленько. На платформе никого, идет крупный снег — середина зимы, и я в удовольствие начал дурачиться, приставать к нему. Он не выдержал — рассмеялся. Мы свалились с платформы. Не на рельсы, а в сугроб, через забор, а там по горло снегу. И электричка... Последняя. А мы в снегу торчим, как грибы. Проводили ее взглядом да пошли назад. В ту ночь он впервые завел разговор о театре. И тонко так. Не в лоб. Потому что для меня это было типа предложения в космос полететь... И началось».

В октябре 1974 года артисты нового театра приступили к репетициям, а в конце ноября показали первую премьеру — это была фантасмагория в одном действии «Женитьба Коли Гоголя». Виктору Авилову досталась роль Кочкарева, и можно только представить себе, как разгулялся молодой, совершенно незакомплексованный артист в этой работе. Хотя Сергей Белякович признавался: «Для таких дубов, как мы, выйти на сцену — смерть. Ноги подкашиваются. Стыдно. На тебя же смотрят! Чудовищно!»

Но все-таки — вышли и сыграли. И в первый раз, когда было особенно не по себе, и еще и еще, когда первый ужас понемногу проходил, уступая место радости от того, что они вытворяют.

Валерий Белякович писал об Авилове того времени: «Он всегда лицедействовал. Сергей, брат мой, привел Авилова, потому что тот анекдоты хорошо рассказывал. А рассказать анекдот в лицах — это уже одаренность. Сначала все были для меня равны. Виктора я особенно не выделял. Если только из-за внешности — он светлый, рыжий. Остальные темные. Потом, лет через десять, не меньше, он сделал рывок в своем развитии. К нему пришло осознание собственной миссии актера».

Да, на осознание ушло довольно много времени, но тем, наверное, было оно дороже. А пока, первые годы, просто развлекались и развлекали публику. Играли спектакль в клубе «Мещерский» родного, обжитого в каждом уголке поселка Востряково, где все всех знали чуть ли не с самого детства, в маленьком зале человек на 50, в котором иногда показывали кино. Народ валил валом — еще бы! Свои востряковские ребята играли перед ними на сцене — и не столько играли, сколько «балаганили»: несли отсебятину на злобу дня, веселили народ, трактовали комедию Н. В. Гоголя как сегодняшнее, очень смешное произведение — и для неискушенных зрителей все оказывалось своим, знакомым, начиная с «Коли Гоголя» и заканчивая коллизиями классической пьесы. Такой облегченный, чересчур веселый вариант устраивал всех — начинающих самодеятельных артистов,

увлеченных «школой представления» в самом примитивном понимании, не очень-то приобщенных к театру зрителей.

Правда, посмотревший спектакль Борис Александрович Львов-Анохин, эстет, эрудит и истинный интеллигент, тоже оценил первую премьеру нового театра — в первую очередь невероятный энтузиазм молодых исполнителей и изобретательность молодого режиссера. Борис Александрович был весьма опытен и искушен в театральном деле — он хорошо знал, что чрезмерность пройдет. Важно — что останется...

Спектакль прошел раз десять — после этого труппу с треском изгнали из клуба «Мещерский». «Это не театр, а какой-то балаган», — сказала заведующая клубом, невзирая на переполненный зрительный зал. Такой театр был явно не нужен в середине глухих 1970-х годов. Но не нужен он был власти — зрителям оказался необходим! Родители Виктора Авилова вспоминают о том, как ходили в этот «балаган» — они с самого начала одобряли увлечение сына театром, а когда увидели его на сцене, им показалось, что он играет лучше всех, смешнее всех! И младшая сестра, Ольга, восторженно смотрела на любимого брата и скорее всего уже тогда, на первом же спектакле, поняла, что театр — это и ее судьба...

Расстаться после первого опыта оказалось уже невозможно — болезнью под названием «игра» оказались заражены многие. Они еще не понимали — зачем так необходим им театр? Но понимали, что без него их существование будет лишено каких-то очень важных, очень нужных красок.

«Первые три года я изо всех сил держал его потому, что Виктор лучше всех делал этюды. А ведь это — основа основ в актерском мастерстве, — рассказывал Валерий Белякович. — Мне не хотелось с ним расставаться так же, как со своим братом Сергеем и Сашей Макаровым. Они были как три богатыря, даже внешне было какое-то сходство у Сергея с Ильей Муромцем, у Макарова — с Добрыней Никитичем, а Авилов — это Алеша Попович... На них у меня все держалось, на них можно было любую драматургию ставить, они все ловили с лету, юмор у них был замечательный... Совершенно неразвитые ребята, но со стихийным талантом...»

К тому времени Валерий Белякович уже работал в библиотеке в Вострякове. Кто знает, может быть, он и пошел туда работать, чтобы у новорожденного театра было хоть какое-то помещение для репетиций? Во всяком случае, именно там, под тенью и сенью книг, шла их работа. И не только репетиционная — в небольшой комнате, для небольшого количества

зрителей играли спектакли.

Вероятно, не вполне представляя себе, что делать с «зараженными» востряковскими ребятами дальше, Валерий Белякович набрал группу подростков, мечтающих стать артистами, при родном своем Театре юных москвичей во Дворце пионеров на Ленинских горах. Он пошел по пути педагогов, Е. В. Галкиной и В. Н. Петухова, у которых начинал четырнадцатилетним пионером, и занимался с ребятами всем тем, чему научился у опытных своих учителей. А они были сосредоточены на том, чтобы не просто ставить с детьми спектакли, а заниматься с питомцами по системе классического театрального образования — первый год студийцы осваивали сценическую речь, сценическое движение (их преподавал молодой артист Театра на Таганке Вячеслав Спесивцев), вокал, танцы. Только со второго года ребята начинали участвовать в спектаклях ТЮМа, которые шли довольно регулярно, а афиша, как в любом профессиональном театре, версталась за месяц.

Надо заметить, что при таком фундаментальном образовании из стен любительского детского театра вышло немало известных сегодня артистов: Наталья Гундарева, Ольга Науменко, Софья Гуськова, Елена Стародуб, Александр Карнаушкин, Владислав Долгоруков, режиссер Владимир Иванов, значительная часть сегодняшних известных артистов Театра на Юго-Западе...

Спустя год, в 1975-м, Валерий Белякович поставил со своими питомцами спектакль «Соловей, соловей, пташечка» по мотивам сказки Х. К. Андерсена «Соловей». Здесь снова уже в названии сквозили нотки эпатажа, желание выделиться, быть не как все. И снова был ошеломляющий успех, и даже первые гастроли — в Ужгород. Естественно, востряковская группа присутствовала и на премьере, и на следующих спектаклях — постепенно все они перезнакомились и, объединенные одним лидером, ощутили свою спаянность и возжелали совместной работы. Тем более что тюмовцы видели «Женитьбу Коли Гоголя» и восторженно оценили спектакль и исполнителей.

Та эстетика режиссера Валерия Беляковича, что проявлялась в первых спектаклях еще только в зародыше, уже захватила начинающих артистов, посулив им безграничную свободу, возможности бесконечной импровизации во всем — в пластике, в тексте, в мизансценах... Постепенно, с течением времени, Белякович все это не раз уточнял, перепроверял, усложнял, но по сей день осталось в его спектаклях нечто от той давней поры. Может быть, это чувство свободы так сильно влекло их всех, от режиссера до начинающих артистов, что жили, су-ществовали они

в условиях тотальной несвободы и просто негде было «отпустить вожжи»?

Занятия и репетиции с двумя бездомными группами продолжались тем упорнее, чем больше возникало преград на их пути. Валерий Белякович в 1976 году поступил на режиссерский факультет ГИТИСа, на курс к Борису Ивановичу Равенских, а спустя год нашел бесхозное помещение — цокольную пристройку к дому № 125 на проспекте Вернадского. Легенда гласит, что пристройка была не совсем бесхозной — в ней находился винный магазин, который то ли уже закрыли, то ли собирались закрывать (из-за чего и произошли чуть позже события, с одной стороны, чуть не прекратившие историю театра, с другой же — послужившие вящей его славе, но об этом мы расскажем в свое время). Но так или иначе власти Гагаринского района Москвы великодушно разрешили группе энтузиастов открыть здесь молодежный театр, а те сразу же придумали себе незатейливое название — Театр на Юго-Западе.

Так началась их история.

Началась она с того, что в районе Юго-Запада столицы стали происходить удивительные вещи: например, в одну отнюдь не прекрасную ночь исчезла внезапно часть забора, огораживавшего стройплощадку гостиницы «Салют», на другой олимпийской стройке пропал и никогда уже не нашелся сварочный аппарат, на строительстве жилого дома утром недосчитались кирпичей и дверных косяков, никогда не прибыла по месту назначения машина с цементом, выехавшая на доставку согласно графику... Зато в строящемся театре постепенно появились сцена, двери, кирпичные стены фойе...

Вспоминает Сергей Белякович: «Начинали „с нуля“. Сами стали делать сцену. Зал. Где доски брать? Где стройматериалы? Романыч ночами не спал, рисовал — он хорошо рисует — как сцену расположить, как ряды. Чтобы всем было удобно, видно; чтобы мы были как на ладони. Фонари доставали. Сварочный аппарат со стройки утащили. Со всем же тогда было трудно. Дома шили подушечки для зрительских сидений. Каждый должен был из своего материала состроить такие подушки. Штук по десять...»

Валерий Белякович вспоминал, что они вдвоем с Авиловым делали все в театре — фактически строили его. Конечно, все ребята включились в работу, но основная нагрузка легла именно на Валерия Романовича и Авилова.

Белякович рассказал историю о том, как Виктор чудом не погиб, когда они сваривали зрительские ряды. Виктор сидел, сгорбившись над сварочным аппаратом, а рядом стояла прислоненная к стене огромная шпала. Виктор дернул шнур аппарата и не заметил, что стоявшая на нем

шпала медленно начала сползать по стене. Белякович увидел это издали — он не мог успеть подбежать к Виктору, он только крикнул громко и беспомощно: «Ви-и-тя!!!», понимая, что жужжание аппарата не даст Авилову услышать, но то ли Виктор все-таки расслышал отчаянный вопль режиссера, то ли интуитивно что-то понял, он успел откатиться от этого страшного места. И едва откатился в сторону — шпала рухнула.

Театр создавали с энтузиазмом. Ходили побираться, по воспоминаниям Сергея Беляковича: «Разделили между каждым членом труппы дома и вперед: звонили и „здрасьте... мы в 125-м доме организуем студию театральную, у вас нет ненужных вещей?“ Пальто, брюки, шляпки... за неделю завалили весь театр шмотьем. Выбирали, что подходит. А у контейнера бабки караулили — разнюхали, что кто-то добро выкидывает... Репетировали по ночам. Виктор приезжал на своем МАЗе. Ему надо песок возить, а он на репетиции. А чтобы грузовик не заглох, его нельзя было выключать. И вот стоит эта громада на проспекте Вернадского со своим прицепом и „т-т-т-т-т-т...“ Ночью! Одну простоял. Другую. Жители начали жаловаться... Приходил в гримерку, так там повисал запах мазута».

Есть такое широко известное выражение: «Сквозь тернии — к звездам». В данном случае, тернии отдавали откровенным криминалом (украденный на стройке сварочный аппарат и другие, более мелкие пропажи) и припахивали мазутом. Тем радостнее устремлялись к звездам — к тому будущему, которое еще не виделось даже в самых смелых грезах, думать о котором было как-то неловко и страшно. Потому, наверное, время от времени не выдерживали. Валерий Белякович вспомнил как-то, что Авилов несколько раз собирался уходить: «Все ему это надоедало. У него, как и у моего брата, как и у всех этих ребят, отсутствовала первая ступень, необходимая для того, чтобы быть актером. Собственно, ступень та называется — желание. „Не могу без этого жить“. У них оно отсутствовало. И выжил театр первые пять — десять лет до того, как стали „актеры“ осознавать себя Актерами, понимать, каким великим делом занимаются, только благодаря моей энергии. Моему бешеному темпераменту. Сколько раз я брата и Витьку останавливал! Макарова, их одноклассника, так и не удержал...»

Первая ступень, о которой говорил Валерий Белякович, действительно чрезвычайно важна для людей какого угодно дела: нет желания — значит, все держится на принуждении. Да, он и держал их своей энергией, своей верой в то, что театру быть, но он и-то пришли к режиссеру, что называется, «от нечего делать», не испытывая острой тяги к театру. И

вообще тяги не испытывая. По мысли Валерия Беляковича, именно это отсутствие первой ступени лишает человека очень многого: вкуса к литературе (от незнания литературы как таковой, шире школьной программы), а значит — и вкуса вообще, а значит — в какой-то степени и интеллигентности. Нет фундамента, а без него строить по-настоящему невозможно. И победила только вера Валерия Беляковича в то, что рано или поздно эти ребята осознают, каким высоким делом суждено им заниматься. До этого должны пройти долгие годы, но надо было ждать, ждать, сцепив зубы...

Бешеная энергия Валерия Беляковича побеждала многое. В достаточно трудных условиях, когда основная масса его артистов еще совсем не определилась и не готова была к тому, чтобы без усталости работать, а другая часть — ребята из ТЮМа — была еще совсем «зеленой» и слишком юной, он объединил их в подготовке нового спектакля, который был отрепетирован за две недели. К слову сказать, эти неистовые ритмы остались у Валерия Беляковича на всю жизнь — он и сегодня выпускает свои спектакли стремительно, не давая никому передохнуть, так, что артисты едва успевают выучить текст. И в подобном способе работы есть своя особая манкость для актеров — постоянный кураж, нечеловеческий ритм, отсутствие времени на пересуды, обсуждения, на все то, что К. С. Станиславский называл «каботинством». Этим в Театре на Юго-Западе и не пахнет.

В буклете театра, выпущенном к 25-летию, читаем: «Ах, как важно было не ошибиться с первой премьерой, как важно было заявить о себе, привлечь зрителей, заинтересовать их... Но В. Б. вовсе об этом не думал — он попал „в десятку“ интуитивно — взял и поставил, не мудрствуя лукаво, разухабистое зрелище по мотивам русских водевилей, никаких особых сверхзадач перед собой не ставя и системой Станиславского практически не пользуясь. Хотя, пожалуй, сверхзадача все же была: расшевелить, раскочегарить публику, чтоб смеялась, хохотала она до слез, родимая, и била в ладоши, забыв на время про тяготы социалистического реализма. Успех, естественно, был ошеломляющий, и в зале уже после третьего представления стабилизировался аншлаг на все последующие 25 лет. Первым игрался водевиль „Урок дочкам“. „Русофильские“ эпизоды дедушки Крылова отбивались „русофобской“ музыкой ансамбля „Квин“, прозападнически настроенные сестрички-истерички Фекла и Лукерья в результате всего опростоволосились и в финале лихо отплясывали вместе со всеми „Коробочку“, аранжированную Джеймсом Ластом, символизируя победу русского духа над гнилым Западом, что и требовалось доказать.

Зато во второй части...»

Здесь необходимо небольшое отступление.

Водевиль Владимира Соллогуба «Беда от нежного сердца» Валерий Белякович впервые поставил еще в востряковском клубе, исповедуя полную свободу своих молодых исполнителей: делай, что хочешь. Забыл текст — перескажи своими словами, хочется высказаться с помощью ненормативной лексики — на здоровье, выкручивайся, как хочешь, в водевиле позволительно все! Теперь, в собственном помещении, установились какие-никакие законы: текст был отцензурован в соответствии с текстом Вл. Соллогуба, кое-какие чересчур откровенные сцены и крепкие выражения твердой рукой режиссера были сняты. Раскрепощенным молодым артистам было указано, что в водевиле, конечно, можно многое, но не все.

Именно на этом спектакле, как считают историки Юго-Запада, сложился твердый актерский ансамбль, в котором блистали всеми красками брат и сестра Ольга и Виктор Авиловы, Тамара Кудряшова, Надежда Бадакова, Сергей Белякович, Алексей Ванин, Вячеслав Гришечкин — сегодняшние бесспорные звезды театра, среди которых уже нет так рано покинувших этот мир Ольги и Виктора Авиловых...

Виктор играл в «Уроке дочкам» слугу Семена, а в «Беде от нежного сердца» маменьку, Дарью Бояркину — в черном длинном платье, кружевной шали, в которой он постоянно путался, с цепочкой на шее — он был неподражаем!.. От этой высохшей рыжей тетки исходила какая-то совершенно особая энергия: она считала, что еще вполне достойна полноценной женской жизни, женского счастья, а значит, очень важно не упустить любой шанс, и в глазах маменьки то и дело вспыхивали кошачьи огоньки. Она напропалую кокетничала с претендентами на руку ее дочки — стреляла глазками, томно вздыхала, принимала самые изысканные позы, таким разухабистым жестом внезапно стягивала с головы платок, распуская роскошную рыжую гриву... В ту пору еще с мягким, мальчишеским овалом лица, Виктор Авилов был даже по-своему женствен, кокетлив и немыслимо смешон в этой роли. Он играл ее, по крайней мере, два десятилетия на радость не только зрителям, но и своим партнерам, заряжавшимся его энергетикой...

Вспоминает Галина Галкина: «Впервые я увидела его в водевиле, мне было пятнадцать, а Витя играл старушку! Естественно, я не смотрела на него как на мужчину. Это произошло потом, когда мы стали работать в театре, и все равно я никогда не воспринимала его только как мужчину. Это был человек, у которого можно было учиться, который восхищал. У нас

было восемь лет разницы. Уже потом родилась симпатия и, что меня удивило, взаимная симпатия...»

Трудно сказать: на этой ли роли почувствовал он, что занимается своим делом, единственным, Богом данным. Вообще, к ролям комедийным он, по его словам, относился (особенно, на первых порах) довольно легкомысленно. «...Все мои роли делятся на два рода. Есть такие, которые я просто „играю“. Лицедействую. Но они не задевают во мне самого сокровенного, глубокого. А есть другие, которые связаны с сокровенными, глубинными вещами во мне, — писал Авилов в 1988 году в статье для сборника о театре „Становление“. — И как ни странно, эти первые роли — комедийные... У зрителей большой любовью пользуется спектакль „Водевили“. Сюда входят „Уроки дочкам“ И. А. Крылова и „Беда от нежного сердца“ Вл. Соллогуба. Одна из первых моих ролей — Дарья Семеновна Бояркина, можно сказать, первая роль. Спектакль в целом — поиск смехового, комического. Музыка, хореография, свет — все работало на создание зажигательного зрелища, чтобы зрителю было нескучно. Мы старались рассмешить, „завести“ зрителя. Много было разных юмористических трюков. Когда зал принимал хорошо, еще добавляли „жару“. Импровизировали. Характер импровизации зависел от аудитории, от зрительного зала. Давали спектакль в воинской части — придумывали что-то относящееся к военной службе, про „сверхсрочную“, еще что-нибудь в этом роде. Обыгрывали место, время спектакля, город, куда выезжали. Этот спектакль требует, как мне кажется, большой работы, в особенности над импровизированным текстом... И дело не в том, что мне нравится только серьезное. Время принесло другие роли, проблемы, другой настрой... Я уж не говорю о том, что в свете современных проблем, и общественных, и моих личных, спектакль стал представляться мелковатым. Может быть, опять-таки дело в том, что „Водевили“ — спектакль-импровизация. А меня все-таки тянет к „рамкам“... Я такой актер, который не считает себя обязанным импровизировать, но имеет право на импровизацию».

Конечно, это — мысли уже «позднего» Авилова, артиста, осознавшего свою миссию, проникнувшегося насквозь духом высокой и благородной профессии, в которой главным для него было — служение. Не случайно он называл себя «идеологом». Но кто может точно сказать, когда эти мысли впервые зародились, когда начали они тревожить будущего первого артиста Театра на Юго-Западе? И может быть, попытки Авилова уйти из театра, о которых вспоминал Валерий Белякович, были связаны и с этим ощущением недовольности, потребности в чем-то совсем ином? И значительно

позже, когда Виктор Авилов стал уже признанной звездой, может быть, именно эти мысли заставляли его метаться по антрепризам, отыскивая те самые «рамки», в которых сильно и остро проявится то, что еще не успело, не смогло проявиться на родных, в сущности, единственных в жизни подмостках? Кто знает...

Кстати, спустя годы именно с этими водевилями будет связана та самая забавная история, о которой обещано было рассказать.

Спектакль должен был скоро начаться, Сергей Белякович и Виктор Авилов уже загримировались для своих «мамаш» — они сидели в курилке в длинных платьях, париках, покрашенные, готовые к выходу. И вдруг за кулисами пролетело: «Наших бьют! Режиссера бьют!..» Забыв о том, что они в женском обличье, Сергей и Виктор рванули к входной двери. Там действительно завязалась драка (легенда гласит, что это пришли воевать за свое помещение бывшие регулярные посетители винной точки, находившейся там, где поселился театр). На Валерия Беляковича напали сразу двое. Не думая ни о чем, артисты бросились в бой. А тут, неизвестно каким образом, оказался фотокорреспондент английской газеты. Несколько дней спустя весь Лондон мог прочитать на первой полосе заметку о том, что в Москве открылся театр юго-западной шпаны, в котором в драку ввязываются даже женщины... Это была первая слава — первое упоминание о Театре на Юго-Западе за границей. Спустя несколько лет Англия будет покорена спектаклем «Гамлет», сыгранным «московской шпаной», — покорена и побеждена...

Но вернемся к началу, к первым юго-западным сезонам, когда Валерий Белякович еще постигал основы профессии на режиссерском факультете ГИТИСа, а Виктор Авилов водил свой МАЗ по стройкам.

Следующей работой молодежного театра-студии стал спектакль по рассказам А. П. Чехова «Старые грехи», тоже удержавшийся в репертуаре на несколько десятилетий. Авилов вспоминал: «Отбор сцен для „Старых грехов“ проводился строго. Вначале мы репетировали 23 рассказа. Конечно, это было много. Реально осталось десять. Постепенно отсекалось все „инородное“. Скажем, репетировали рассказ Чехова „То была она“, потом оставили его и заменили рассказом „На чужбине“. Спектакль от этой замены только выиграл».

К этому спектаклю Валерий Белякович подошел со всей серьезностью — «Старые грехи» должны были стать его дипломной работой. Он уже попробовал показать Борису Ивановичу Равенских несколько чеховских рассказов, поставленных в ГИТИСе, и мастер остался доволен своим

учеником. Работая над спектаклем в Театре на Юго-Западе, Белякович не захотел ограничиться только чеховской прозой — он составлял свою композицию, включая в нее письма Антона Павловича, штудирова его наследие и мемуары о нем, чтобы проследить путь становления писателя от Антоши Чехонте к Мастеру, покорившему весь мир. В основном ткань спектакля была сплетена из юмористических рассказов, но Валерий Белякович и его молодые артисты уже не ставили перед собой задачу рассмешить, «завести», «добавить жару» — скорее, их целью было показать, сколь грустна и скудна, в сущности, жизнь, если так мельчают, так забавно выглядят в ней обыкновенные люди.

Белякович не просто ставил спектакль — он старался погрузить своих артистов, насколько это было возможно, в атмосферу жизни и творчества Чехова: водил их на экскурсии по любимым местам писателя в Москве, вывозил в Мелихово, в Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, где можно было насладиться прогулкой по посаженному Антоном Павловичем уникальному саду, послушать шум моря, ощутить всей кожей атмосферу курортного города, в котором происходили те или иные события чеховских произведений. Это был своего рода мастер-класс. Все вместе они впитывали дух жизни писателя и его творчество, читая подряд тома собрания сочинений, обмениваясь впечатлениями...

Виктор Авилов играл в «Старых грехах», как и многие другие, несколько ролей. Они были ярко комедийными, с перехлестами, щедрой импровизацией, но в большинстве этих юмористических персонажей уже сквозила характерная для Авилова более позднего времени грустинка о судьбе этих людей — таких нелепых, жалких. И не по своей вине. По крайней мере, отнюдь не всегда по своей вине — ведь жизнь сложна и жестока, не у каждого достанет сил противостоять ей... Некоторые его персонажи из этого старого спектакля помнятся по сей день той щемящей нотой, которую он, может быть и чисто интуитивно, в них, в их судьбах расслышал и — запечатлел для нас, зрителей... Таким был, в частности, Альфонс Шампунь из рассказа «На чужбине».

Вряд ли стоит напоминать содержание этого широко известного рассказа о помещике, от скуки полюбившем за трапезой поносить французов, и его, фактически, приживале, который вынужден безропотно все сносить. Впрочем, он порой начинает роптать, вставая на защиту своих соотечественников и своей родины. Он смешон, карикатурен, этот Альфонс Шампунь, но отчего-то подкатывает ком к горлу — грех смеяться над маленьким, почти сжавшимся в комок человечком, в глазах которого — затравленность и тоска. Мука униженности, когда нельзя распрямиться,

встать, высказать все, что думаешь, и уйти, гордо хлопнув дверью. Потому что некуда идти, совсем некуда...

Да, он был и жалок, и смешон, этот Альфонс Шампунь, худой, долговязый, нелепый, но порой в его взгляде из-под длинной рыжей челки вспыхивал такой огонь презрения и ненависти к своему мучителю, что, казалось, вот-вот он выпрямится и... И гас огонь от бессилия, от покорности недоброй судьбе, забросившей Шампуня так далеко «от берегов Отчизны дальней», что и не добраться уже туда никогда. Никогда...

Рассуждая об этой роли Авилова, Наталья Соколова справедливо писала: «Валерию Беляковичу этот актер обязан, по-видимому, дважды. Во-первых, тем, что в театре-студии были разработаны его способности актера комического и гротескного, рискованно-смелого в представлении. Во-вторых, тем, что Белякович угадал и помог развиваться в нем дару перевоплощения и глубокого, на редкость заразительного переживания, его сильному природному темпераменту и тонкой интуиции.

За редчайшим исключением, драматические герои Авилова жаждут отдать себя. В бескорыстном стремлении к этому они способны поставить себя в комическое и нелепое положение, но любая подлость органически им чужда. Их отличает удивительная человечность. Сатирической жилки в актере Авилове нет: он почти всегда симпатизирует своим героям, проживая их сценическую жизнь с безоглядной самоотдачей и душевными затратами — как свою собственную».

Это был первый литературный опыт режиссера Валерия Беляковича и — можно без преувеличения сказать! — первый по-настоящему творческий опыт для его труппы. Диплом Белякович защитил с отличием, услышал от председателя комиссии, Евгения Рубеновича Симонова, очень дорогие слова: «Такого истинно чеховского спектакля в моей жизни еще не было...» Бесценные слова! — и не только для защитившегося с блеском режиссера, но и для его самодеятельного театра...

Итак, в репертуаре было уже два спектакля. Белякович задумался над восстановлением «Женитьбы», но уже не как «Женитьбы Коли Гоголя», а как новой и более серьезной постановки — все-таки он стал уже дипломированным режиссером, надо было думать о судьбе и репутации своего театра. А пока суть да дело, Юго-Запад стал предоставлять свою площадку музыкальным андерграундным коллективам, которые только здесь и можно было услышать. Концерты были бесплатными, и публика буквально ломилась на «Аквариум» с Борисом Гребенщиковым, «Зоопарк» с Майком Науменко, «Центр» с Сашей Синицыным. Здесь же, на Юго-Западе, выступали барды — Манана Менабде, Александр Башлачев,

ленинградский клуб-театр «Суббота» и многие другие. Их выступления естественным образом вписывались в эстетику Юго-Запада, в проповедь свободы, в приоритет искусства импровизации над общепринятыми законами и «рамками».

Концерты давали артистам возможность отчетливее расслышать «ветер времени», осознать, какому же искусству они посвятили себя. Еще очень далеко было до таких спектаклей, как «Носороги», «Дракон», «Калигула», но опыт общения с музыкальным андерграундом не мог не сказаться в этих более поздних работах — пока все вперемешку откладывалось в копилку, сработать должно было позже. И Валерий Белякович отдавал себе в этом отчет — ведь он не просто руководил театром, он воспитывал своих учеников, прививал им совершенно особую эстетику, прививал умение думать и извлекать уроки из своих размышлений, осознавая окружающее не как посторонний мир, а как часть мира собственного.

Сил на овладение новой творческой ступенью надо было немало, потому что Белякович требовал от своих артистов не только физических затрат, но и — в значительно большей степени! — душевных: по мысли режиссера, они должны были вырасти до осознания своей профессии. Сергей Белякович вспоминает: «Один раз проспал (о Викторе. — Н. С.). Приехал со смены и вырубился. Мы уже зрителей запустили, а артиста нет. Телефонов тогда не было. Поехали за ним. Привозим на такси. От подушки оторвали чувака, у него на щеке дырочки — пуговички отпечатались... Я падал сколько раз, терял сознание в метро... Работа, потом летишь в театр: репетиция, спектакль, после спектакля — снова репетиция. В семь часов — с сумасшедшими глазами опять на „Водный стадион“. В общем, жуть была.

Авилов МАЗ берет, едет на смену и засыпает. Один раз совсем невмоготу стало, остановился на обочине. Машина заведена. Дождь барабанит по крыше. Ему хорошо стало. И... просыпается часа через два, а машина уже съехала. Боком над кюветом. А кювет такой, что мало не покажется. Кое-как вышел. Поймал кого-то из своих. Его цепанули и вытащили. Вот так жили».

И здесь речь — лишь о физических трудностях, потому что душевных, моральных они тогда еще просто не понимали. Белякович вел их к постижению профессии осторожно, но неуклонно, не навязывая ничего, не декларируя, а просто напитывая, обогащая души.

Что же все-таки держало их в театре? Что заставляло жить такой безумной жизнью, в которой не было времени ни на отдых, ни на семью? Впрочем, семьи в основном складывались здесь же, в родном коллективе,

так что вскоре старые друзья-одноклассники, Виктор Авилов и Сергей Белякович, породнились — сестра Авилова Ольга вышла замуж за Сергея. А вскоре и Виктор женился на тюмовке Галине Галкиной. На сцене они существовали все вместе, рядом, а другой жизни, собственно говоря, у них и не было...

В одном из интервью, состоявшемся уже после смерти Авилова, Галина Галкина вспоминала: «Мы жили смешно, для нас театр был, наверное, самое главное. Мы уходили, работали, возвращались домой. Сами собирали декорации, отыгрывали, все убрали, уходили. Мы жили этим, другой жизни у нас не было. Потом дочки стали рождаться. Он играл Ланцелота, я играла Эльзу, и у нас не было недомолвок. Я люблю — мне это было так понятно. Я старалась успевать между кормлениями, играла в спектакле, потом скорее бежала домой. Когда у меня был спектакль, он оставался с детьми. Тоже был нянькой... Да нет, ну какие слова? Он тут, рядом, на сцене, все понятно! Никаких слов не было. Кроме „я тебя люблю“ перед загсом — ничего».

Итак, Валерий Белякович приступил к восстановлению «Женитьбы» Н. В. Гоголя. Впрочем, называть это реконструкцией старого спектакля нельзя — это была уже совершенно иная работа, репертуарный спектакль театра, а не первый опыт самостоятельных актеров в клубе «Мещерский», когда важно было эпатировать публику, завлекая ее на зрелище. Вроде бы все осталось прежним, но характеры гоголевских персонажей трактовались уже иначе — не приметы сегодняшнего дня, не острая злободневность и язвительные шутки над реальностью составляли ткань спектакля, а мысль классика о том, что в любой самой смешной комедии остается важной самая идея театра: «...кафедры, с которой можно много сказать миру добра». И потому новая «Женитьба» так надолго прижилась на юго-западных подмостках — кажется, в этом спектакле переиграли артисты труппы всех поколений: спектакль не просто жил, он наполнялся в разное время разными смыслами, поворачиваясь к зрителям то одной, то другой гранью. Смех существовал где-то рядом с острым состраданием и, подчиняясь режиссерской мысли, жалость к этим нелепым людям внезапно вытесняла комедийность и хотелось плакать над их убогой судьбой. Но потом снова становилось смешно, чтобы следующий «приступ жалости» оказывался еще более очевидным...

Вспоминает артист Виктор Борисов, игравший Подколесина (правда, он появился в Театре на Юго-Западе позже, отслужив в Театре им. Вл. Маяковского, но органично вписался в эстетику Валерия Беляковича):

«Впервые я с ним (Виктором Авиловым. — Н. С.) на сцене встретился в „Женитьбе“. Я вводился на роль Подколесина. А Виктор, естественно, — кого он еще может играть? — играл Кочкарева. Такой он „черт из табакерки“: странный, худой. В старом помещении театра какие-то окошки были сделаны, лазы... Откуда он появлялся? Все время неожиданно. Как-то мистически появлялся. Так и вел свою роль.

Был совершенно отдельный номер, когда он отваживал всех женихов. Минут на пять показывал пантомиму. Как героиня училась. Музыка и пантомима. Потом музыка заканчивалась, и он произносил фразу: „Вот так она и стала дурой“. Зрители умирали!»

В «Женитьбе» Виктор Авилов, кажется, впервые начал использовать свою богатую от природы мимику осмысленно — он уже не кривлялся, как это было нередко в первых спектаклях с целью «зажечь» публику; похоже, начал постепенно постигать тайны собственного лица. Он мог восприниматься красавцем с удивительной лепки чертами, а мог — почти уродом. И не боялся ни того ни другого, а все пристальнее всматривался в свое лицо, угадывая его скрытые еще возможности, находя выразительные мимические особенности для той или иной роли.

Его Кочкарев был то бесом-искусителем, то какой-то «фитюлькой», то почти inferнальной фигурой, то просто невероятно смешным персонажем комедии, превращая каждое свое появление на сцене в своего рода цирковой номер. И тем неожиданнее звучали его финальные слова, словно вырвавшиеся беспомощной, виноватой интонацией с очевидным раскаянием: «Ну... я побегу... возвращу его?..»

Скорее всего, именно в этот период он и осознал, что комикование — слишком легко, а значит, и не столь интересно для него. Куда привлекательнее показались черты трагической маски. Но для того, чтобы попробовать их, нужно было еще время.

Следующей премьерой Театра-студии на Юго-Западе стал спектакль по пьесе Алексея Казанцева «Старый дом». В одном из интервью по поводу спектакля Валерий Белякович говорил: «Алексей Казанцев написал гениальную пьесу... Манифест поколения — Теннесси Уильямс отдыхает. Не было в Союзе города, где бы эта пьеса не шла, — настолько там все было про нас. Вся страна тогда была как громадный „Старый дом“, в котором торжествовала рязанщина и из которого изгонялись подобные Юлии Михайловны и лишались гражданства — Галина Вишневская, Мстислав Ростропович, Владимир Войнович и другие».

Может быть, не все тогда воспринимали пьесу подобно Беляковичу, но время доказало ее жизненность и невымышленную силу. Как подлинно

высокое драматургическое произведение, «Старый дом» поворачивался и высвечивался разными своими гранями в разные времена — вот и поставленный недавно в Московском театре «Модернь» Светланой Враговой спектакль вновь доказал, что эта пьеса отнюдь не осталась в своей эпохе, а продолжает волновать и сегодня.

Но в этом спектакле, к сожалению, для Виктора Авилова роли не нашлось. Говорю: к сожалению, потому что почти убеждена — он мог бы очень интересно и глубоко сыграть в нем, по крайней мере, несколько ролей. Но судьба распорядилась иначе... Может быть, Валерий Белякович, уже вынашивавший мысль о постановке булгаковской «Кабалы святош», решил дать Виктору паузу для внутренней подготовки к очень серьезной работе. А может быть, просто дал артисту возможность освоиться с новой жизнью — в августе 1979 года Виктор перешел на работу в театр-студию, оставив в прошлом свой МАЗ.

Из неопубликованного интервью Виктора Авилова: «Я с одной автобазы на другую переходил, а тут Романыч предложил: давай, Вить, переходи на работу в клуб „Гагаринец“. Романыч был директором клуба, я — инструктором, а еще была у нас должность уборщицы. Мы с Романычем по очереди клуб мыли. День он, день я. И все общие деньги, все зарплаты мы в кучу ссыпали — и пополам у нас получалось 145 рублей на брата. В принципе это нормально, это был средний оклад инженера... А ребята работали все на своих работах. А в театре с утра до вечера мог бывать только я. И у нас было распределение обязанностей. Романыч режиссурой занимался, потом он еще тогда в ГИТИСе учился, а я приходил в театр с утра и потихонечку монтировал весь свет к спектаклю. Я поэтому свет во всех спектаклях лучше всех знаю. Изначальный свет, хотя в принципе он почти не изменился с тех пор.

Потом потихоньку ребята стали приходить. Романыч был в хороших отношениях со всеми в отделе культуры Гагаринского исполкома и начал ребят перетаскивать. Кого-то устраивал на должность гардеробщика в библиотеку, кого-то еще куда-то — ведь в ведении Гагаринского исполкома находились и библиотеки, и всякие ДК, и красные уголки... Потом нам еще какую-то единицу дали, так и устроились все понемногу...»

Со временем должность Виктора Авилова стала официально именоваться достаточно звучно и столь же бессмысленно: «инструктор отдела культуры исполкома Гагаринского района». Это было своего рода «прикрытие» более прочное, нежели инструктор клуба или уборщица — Авилов с момента вступления в должность становился полноправным артистом театра-студии. Но вполне вероятно, что инструкторские

«корочки» требовали от него и исполнения каких-то не слишком обременительных обязанностей — например, высиживания на совещаниях или инспекции библиотек. Во всяком случае, с этого времени Авилов смог ощущать себя артистом — не молодым человеком из самодеятельности, разрывающимся между тяжелой работой и не менее тяжелым постижением азов актерской профессии, а человеком, полностью преданным одному делу.

Своему делу. Хотя он не ощущал еще себя артистом, время от времени давали знать о себе «рецидивы» метаний: все тянуло куда-то, рвался уйти из театра, но еще сам не понимал, до какой же степени он успел втянуться в это непривычное, но такое увлекательное дело.

Тем не менее в этом, третьем сезоне молодого театра Виктор Авилов сыграл очень серьезную и интересную роль — дофина Карла в спектакле «Жаворонок» Ж. Ануйя. Эту роль он получил «по наследству» от ушедшего в армию Вячеслава Гришечкина. В своем единственном эпизоде Авилов поднимал какие-то невероятные пласты. Невозможно понять сегодня, как удалось Валерию Беляковичу заразить своих совсем неопытных ребят идеей постановки сложнейшей пьесы Ануйя! «Как я им все это объяснял? — говорит Белякович. — Сам не понимаю. Наверное, на каком-то рефлекторном, животном, инстинктивном уровне. Иногда даже объяснять ничего не нужно было, они сами понимали, как и что надо делать...»

Об этой его работе почему-то написано мало, как и о спектакле вообще, но из дня сегодняшнего отчетливо видно: это было событие не только потому, что Валерий Белякович обратился к почти неизвестной пьесе с острым политическим сюжетом (хотя, разумеется, и поэтому тоже!) в те времена, когда подобный поступок был чреват серьезными последствиями, но и потому, что эстетическая ценность постановки была высока и значительна.

В 1952 году французский драматург обратился к теме борьбы за национальное самосознание отнюдь не случайно — это была реакция Ануйя на изменение политической атмосферы в стране. И его героиня, Жанна д'Арк, становится носительницей позитивной гражданской идеи, когда берет на себя ответственность за судьбу своей страны. Валерий Белякович взялся за воплощение пьесы Ануйя в тот момент, когда ощутил невымысленную необходимость высказывания определенной гражданской позиции — нельзя быть одиноким в борьбе за свободу, необходимо сплочение, единомыслие, только так и можно достичь желаемого. Сыгранная в спектакле юной Галиной Галкиной Жанна была наивна, но

целеустремленна; чиста, но, когда возникала необходимость, становилась и хитрой, и лукавой. И таким образом Валерий Белякович выстраивал свою мысль о противопоставлении справедливого, гуманистического деяния несправедливому, косному, бесчеловечному. И заставлял глубоко задуматься зрительный зал...

Виктор Авилов играл слабохарактерного скептика Карла, в котором еще не умерли до конца чувства собственного достоинства, память о высшей справедливости, но в самый тяжелый момент он трусливо отворачивался от Жанны. Происходило так, что именно Жанна пробуждала Карла от «сна разума», от того карнавала, в который он превратил и свою жизнь, и жизнь своего двора, чтобы не видеть, не знать, что происходит вокруг, чтобы спрятаться в бесконечную игру. Но появление Жанны словно сбрасывало с его глаз пелену — он начинал видеть все остро, и ему становилось горько. И — предпочитал тогда не видеть, не знать...

Авилов играл масштабно, крупно, сочетая в своем герое драматическое и комическое, трактуя роль в фарсовом ключе. От его кривляний и устроенного придворного маскарада становилось жутко. В глазах, исподлобья, украдкой взглядывающих на Жанну, сквозили страх и презрение, изумление и... усталость. Это была та бесконечная, безграничная усталость, что невольно выдает человека мыслящего, переживающего, но пытающегося отгородиться от тягостных мыслей и чувств, потому что они не дают жить...

С августа 1979-го до мая 1980-го — совсем, в сущности, немного времени, но именно в этот период произойдет то «обыкновенное чудо», которое, время от времени случаясь в том или ином театре, привязывает нас к нему уже навсегда всеми чувствами, всеми помыслами.

Десятого января 1980 года умер Борис Иванович Равенских. Это случилось неожиданно и оттого (как всегда и бывает) особенно страшно. Борис Иванович возвращался домой после первого сбора труппы своего нового театра, который он наконец получил после долгих и мучительных битв. В этот день он читал своим артистам пьесу Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», предполагая именно с этого спектакля начать историю театра.

Утром следующего дня начинались в Малом театре репетиции брежневской «Целины», за постановку которой Равенских взялся в качестве «платы» за свой театр.

Казалось, начинается в жизни Мастера какая-то совершенно новая

полоса, но судьба распорядилась по-своему.

Бориса Ивановича провожал в тот день домой Юрий Иоффе — однокашник Валерия Беляковича, беззаветно преданный своему Мастеру. У него на руках в подъезде дома на Малой Бронной Равенских и скончался. А спустя четыре с небольшим месяца Валерий Белякович выпустил спектакль «Мольер» по «Кабале святош» М. А. Булгакова, посвятив его памяти Бориса Ивановича. Первый свой глубоко трагический спектакль, которым режиссер сумел сказать нам о той действительности, что окружает нас, о горькой и одинокой судьбе Творца, о том, как неугодный власти талант страдает и несет свой крест непонятости — не всегда с гордо поднятой головой и осознанным чувством собственного достоинства (увы! это лишь расхожий штамп!), часто прибегая к лести, различным уловкам, заискиванию.

Да, он не мог не вспоминать о своем Мастере, не думать о его судьбе, когда работал над этим спектаклем. Но он думал и о себе — подобно Мольеру, Белякович взвалил на свои плечи заботу о людях, работающих на юго-западных подмостках; подобно Мольеру, он создал из ничего свой собственный театр, но сколько же надо преодолеть препятствий «идеологического порядка», сколько надо заниматься нетворческими делами, сколько надо льстить и прикидываться наивным молодым человеком с широко распахнутыми голубыми глазами, чтобы добиться хотя бы относительной свободы творчества — того, ради чего они и собрались когда-то...

А началось все с поездки под Москву на водохранилище. «Я сидел на берегу, — вспоминает Белякович, — и вдруг начал рисовать: сцену нашу маленькую, расположение ламп, мизансцены — вот отсюда они выбегут, сюда будут уходить... А потом дома слушал музыку Жан Мишеля Жарра — и все мне стало понятно, я придумал „Мольера“! Я увидел все тогда, это произошло со мной впервые — я придумал пространство спектакля. С тех пор так и пошло: пока не придумаю пространство, не могу ставить».

Он мог бы по всей логике сыграть Мольера сам, будучи ярким и интересным артистом. Он и играл его — сначала в студенческом спектакле в ГИТИСе, а уже позже, правда нечасто, в Театре-студии на Юго-Западе, когда в основном болел или был занят съемками Виктор Авилов. Но изначально роль предназначалась именно для Виктора — режиссер Белякович очень точно вычислил момент, когда артист был уже внутренне готов к роли подобного уровня. Уровня поистине космического, потому что в своего Мольера Виктор Авилов вложил, как кажется, всю силу души — с ее умением любить и ненавидеть, с ее болью за любую несправедливость, с

обостренным чувством творчества, с жадным желанием жить...

Позже Виктор Авилов писал: «В „Мольере“ у нас все четко, логично, все понятно до конца. И драма, и постановка ясны по своим задачам. Иногда „Мольер“ кажется мне трагедией. Это, конечно, не трагедия по жанровому определению, но как всякая хорошая драматургия „Мольер“ дает свободу для всего — там есть и комедия, и мелодрама, и трагедия. Конфликт нашего „Мольера“ — это конфликт между художником и властью. Я давно играю эту роль. И хотя многое уже выверено в ней, поиск продолжается. Не тот поиск, который намечается „специально“, как бы для самого поиска. А тот, который всегда внутри актера. Если что-то нашлось, тут надо стараться запомнить и закрепить. А специально „искать“ невозможно».

Он искал с первого до последнего спектакля — вероятно, именно с этим связаны те моменты, о которых они однажды говорили с Сергеем Беляковичем, вспоминаям позже: «Обсуждая спектакль, я как-то ему говорю, что забылся минут на пять... забыл, что я артист, что играю на сцене... А он смотрит на меня и говорит: „И у меня такое бывало! Особенно в ‘Мольере’“. Просто никому не говорил. Думал, схожу с ума“. Чудное ощущение, его нельзя объяснить словами. Тебя в какой-нибудь восемнадцатый век кидает. Он отдавался вместе с кишками. Все после спектакля переоденутся, а он долго не мог отойти...»

Наверное, это замечательная актерская иллюзия, что мы, зрители, сидящие в зале, не ощущаем этого их «провала» в иное время, в иные обстоятельства. А мы порой и сами не в силах объяснить, что происходит с нами: вот только что был театр — освещенная сцена, по которой ходят артисты, темный тесноватый зал, где почти постоянно чувствуешь локоть и плечо соседа, и вдруг все это исчезает и остается... жизнь. Нет! — какое-то инобытие. Совсем другое, не твое, но ты уже не наблюдаешь за происходящим, а участвуешь в нем, зная, ощущая каждое следующее движение, импульс, предчувствуя реакцию...

И тоже возникает ощущение, что ты сходишь с ума. И тоже — никому не скажешь об этом, потому что как-то неловко, стыдно.

Наверное, это и есть самые дорогие минуты в театре. Но как же они редки!..

Именно в «Мольере» Виктор Авилов впервые познал эту острую, ни с чем не сравнимую, невероятную, завораживающую тайну профессии — все становится твоим, собственным, лично пережитым. Не случайно он говорил в неопубликованном, не раз цитированном на этих страницах интервью: «Для меня Рубиконом был Мольер. А когда мне Романыч дал

уже роль Гамлета, я это принял просто как должное. Я просто понял — да, пришло время его сыграть. Но Мольер... Это совсем другое».

Действительно, перейденным Рубиконом стала для Виктора Авилова именно эта роль, в которой ему суждено было познать то, чему невозможно причаститься в комедийных ролях — там, в конце концов, ничего не получится без отстранения, без взгляда на своего персонажа как будто со стороны, без — пусть и неосознанного, но властвующего над тобой — желания насмешить, насладиться реакцией зрителя, от души хохочущего и громко аплодирующего. Здесь — совсем другое...

И пожалуй, впервые Виктор познал, что же такое настоящая затратность на спектакле. В неопубликованном интервью он рассказывал: «Они примерно равные по эмоциональным затратам, и Гамлет, и Калигула, и Мольер. Просто, например, в том же „Мольере“ я точно знаю, где мне чисто физически очень тяжело. Все начало провести, до сцены, где я быю Бутона, луплю его, разрываю на нем одежду... И конечно, у меня вся вторая часть второго акта — чисто физически она очень тяжелая; и сама смерть, я там не успеваю отдышаться... Выход на самый последний фарс, когда уже нет ни сил, ничего, и эта смерть: у стены — бум (с облегчением), упал. Фух! Умер!»

Наверное, он даже сам не отдавал себе отчета в том, насколько глубоко входит в роль, — после первого спектакля Виктор потерял голос, второй спектакль играл вместо него Валерий Белякович, а Авилов смотрел на своего учителя и видел со стороны все то, что еще предстояло ему постигнуть, что предстояло пережить вместе с этой ролью, определившей не только его актерское настоящее, но и будущее. Первые восемь — десять спектаклей Авилов еще не понимал, что он делает, — осознание, истинное погружение пришло уже позже...

Михаил Афанасьевич Булгаков работал над пьесой шесть лет — с 1930 по 1936 год. За это время он настолько глубоко проник в характер персонажа и эпохи, что написал повесть «Жизнь господина де Мольера» (книга вышла в серии «ЖЗЛ» лишь в 1962 году), перевел на русский язык комедию «Скупой» и создал оригинальнейшую вариацию на темы мольеровских комедий «Полоумный Журден». Нет нужды долго доискиваться причин того, почему именно в это время именно это имя заинтересовало Булгакова: он и сам был в значительной степени в положении французского комедиографа, загнанного монархом и его присными в западню. М. Горький, назвавший «Кабалу святош» «отличной пьесой», заметил, что она представляет собой портрет Мольера на склоне

дней, «уставшего и от неурядиц его личной жизни, и от тяжести славы». И в первую очередь от постоянной необходимости льстить, прислуживать, выпрашивать милостей во имя существования своего театра.

Слишком современная по проблематике на протяжении едва ли не всего XX столетия, пьеса эта в нашей стране имела весьма скудную театральную историю, но в конце века и в первые годы следующего к ней начали обращаться довольно часто. И здесь очень важно помнить, что Валерий Белякович был первым — он поставил свой спектакль в глухом и не очень дальнем от нас 1980 году, когда все гайки были туго закручены, когда едва ли не каждому крупному творцу приходилось ощущать себя загнанным Мольером. Именно так воспринимал Белякович Бориса Ивановича Равенских, своего учителя. Именно так воспринимал он себя и свой театр. И не было в этом никаких натяжек и преувеличений. И потому так пронзительно, на таком широком жесте и открытой эмоции играл Виктор Авилов свою первую, по сути, серьезную и очень важную роль. И играл ее несколько десятилетий так, что каждый раз в финале спектакля казалось: он умер по-настоящему.

Авилов вспоминал: «Мы участвовали в фестивале Лиги чикагских театров, в компании с вахтанговцами, труппой „На Спартаковской площади“ и исполнителями „Записок из подполья“ Московского ТЮЗа. Как ни странно, наш „реверанс“ в сторону американцев — „Старые грехи“ Чехова на английском языке — был воспринят как должное. Они, видимо, привыкли, что любой цивилизованный человек говорит по-английски, поэтому никто особо не удивлялся и не восхищался. Зато специфически русская „Женитьба“ прошла прекрасно, а уж на „Мольера“ билеты рвали из рук. Билл Раффелд, устроитель и организатор нашего дружеского контакта с Иллинойским университетом, пришел к нам довольный: „У меня оборвали телефон, но я сказал — билетов нет“... Приятно, что досталось играть „Мольера“ в абсолютно черном, как и дома, театральном зале. А уж как сентиментальные американцы подходили после спектакля, плача, убедиться, что я живой, — не забыть».

Слышится в этих словах некоторая доля бравады: вот, мол, какой я!.. Но совсем не это важно, а то, что и там, в Америке, далеко за океаном, зрители проникались таким же ощущением «гибели всерьез» — основой основ русского психологического театра, исходившей от человека, прошедшего эту школу почти чисто интуитивно, но так, что представленная им «жизнь человеческого духа» ни в ком не вызвала сомнений своей истинностью и искренностью. «Ему очень понравилась пьеса, — вспоминал Сергей Белякович, — и он полностью в нее

погрузился». Подобное погружение одними эмоциями не дается — здесь надо очень точно ощущать свое время и его соприкосновения с другими временами.

Читая очень увлекательную книгу Нины Никитиной «Повседневная жизнь Льва Толстого в Ясной Поляне», я натолкнулась на точно сформулированную мысль: «Любой писатель кочует между двумя реальностями, жадно впитывая увиденное, чтобы впоследствии отобразить его в своих произведениях». И не только писатель — творец. И это «кочевание» между реальностями множит их, придавая невероятный объем происходящему.

Мысль Валерия Беляковича и Виктора Авилова находилась уже между не двумя, а, по крайней мере, четырьмя реальностями: жизнью господина де Мольера и его трупы во времена короля-солнце, жизнью Михаила Булгакова и его сочинений во времена вождя всех народов, жизнью Бориса Равенских на протяжении долгих советских десятилетий с постоянной необходимостью приноравливаться, приспособливаться, жизнью своего поколения, наконец, пытающегося доказать свое право на свободу и самостоятельность мышления, но не могущего это сделать... И конечно, реальной жизнью своего Театра на Юго-Западе, существующего именно в это время именно в этой стране со всеми вытекающими из этого последствиями.

Сергей Белякович вспоминает: «Романыч конкретно на него ставил. Он его видел заранее... Когда Мольер на сцене умирает, музыка начинает заикаться и плыть. Это еще тогда находка была сделана. И кто на звуке сидел, тогда еще катушечные магнитофоны были, просто пальцем придерживал пленку... Он так выкладывался, что было видно, как сердце стучало. Именно видно. У нас звукорежиссер (он до сих пор с нами работает, Анатолий Лопухов), глядя на это, каждый раз плакал!»

А дальше... дальше вступали в силу уже иные законы: профессиональные, те, которые Виктор Авилов постигал интуитивно, на ощупь, не владея школой. Но постигал он их невероятно мощно. Вот что говорил Авилов в интервью журналу «Театральная жизнь» несколько лет спустя, в 1986 году: «Важно не только „проживать“ свою роль, надо заставить „прожить“ ее зрителя. Действие актера на публику должно быть подобно гипнозу. Актер должен стремиться подчинить психику зрителя своей воле. Попробую привести конкретный пример: вот сцена из спектакля „Мольер“ по пьесе Михаила Булгакова „Кабала святош“. Последний, самый важный монолог Мольера. Больного, затравленного королем и кабалой, одинокого, умирающего: „Всю жизнь я лизал ему

шпоры и думал только одно: не раздави. И вот все-таки раздавил... Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я — червь? Но, ваше величество, я — писатель, я мыслю, знаете ли, протестую...”

Произношу это, постоянно ощущая ответную вибрацию зрительского нерва, как бы спрашивая: „Тебе больно, зритель? Ты чувствуешь это? Тебе плохо, как мне?“ И так все выше и выше, сильнее и сильнее...”

Какая же сила «гипноза» была вложена в роль Мольера, если и сегодня, спустя столько лет после того, как видела этот спектакль, я слышу голос Виктора Авилова, вижу его страдающие глаза... И мне больно, и я чувствую это, и мне плохо, как ему...

В интервью 2004 года Авилов рассказывал: «Я вам могу сказать, когда произошел перелом в сознании. Возьмем за точку отсчета семьдесят пятый год, когда мы начали делать театр. Первые наши работы были веселенькие: „Водевили“, „Женитьба“ Гоголя, ранние чеховские рассказы. Все хиханьки да хаханьки. Выходили на сцену, дурачились, прыгали, орали. Не каждый день, раз-два в неделю спектакль. Но постепенно театр выходил на другой уровень — профессиональный. Это как-то само по себе перетекало. И если я не ушел из театра, так только потому, что не мог подвести своих друзей. А первая роль, после которой я серьезно задумался, кто я, что я и что мне вообще надо в этой жизни и в профессии, появилась в 1980 году. Это был Мольер в „Кабале святош“. И то не сразу задумался. А когда уже Мольера поиграл год-два».

Совсем еще молодой в ту пору критик Екатерина Оспинникова писала в журнале «Театр» в 1986 году: «Первая большая драматическая роль Авилова, она, на мой взгляд, и по сей день самая удачная, самая законченная... Этот актер живет на сцене по законам не быта, а театра... Авилов постоянно нацелен на зал и раз за разом „бьет“ по нему напором чувства, вызывая у зрителей немедленную ответную реакцию сопереживания. Он захватывает зал сильнейшим эмоциональным посылом. Переживание у этого актера совершенно оторвано от быта и осуществляется по более высокому счету. Не так часто встретишь актеров такого типа, существующих на театральной концентрированности переживания. Но не такой ли способ жизни на сцене и нужен, чтобы сыграть, например, Мольера, гения и человека? Гения — так, чтобы все поверили в его талант. Мольер в спектакле В. Беляковича — человек, но гениальный человек».

Здесь отмечены чрезвычайно важные для понимания образа, созданного Виктором Авиловым, черты. Его Мольер предстает перед нами едва ли не во всех возможных ипостасях существования, бытования. Вот он

отчаянно влюбленный в юную Арманду зрелый, стареющий мужчина — сколько нежности, страсти в его объятии, в его глазах, обращенных на нее. А вот он пытается объясниться напоследок с Мадленой Бежар, понимая свою вину перед той, что служила ему верой и правдой, знает все его привычки, вкусы, слабости. Глаза опущены, плечи ссутулены, но в паузах между так трудно находящимися словами все-таки проскальзывает надежда, что Мадлена и это поймет. Поймет и простит...

Вот предает его верный ученик Муаррон — гнев Мольера страшен! Но что он может, этот стареющий человек, перед лицом страсти молодых, кроме того, что изгнать из дома Муаррона и тем самым подтолкнуть его к самому страшному: доносу...

А вот один из самых выразительных и сильных эпизодов, когда король приходит на спектакль трупы Мольера и после окончания действия Мольер произносит льстивый стихотворный экспромт. Невозможно забыть эту изогнутую в поклоне фигуру, бегающий тревожный взгляд, отчаянно выкрикиваемые все громче и громче слова... Унижение? — неважно. Главное, чтобы театр жил, чтобы милость короля пребывала с трупой господина де Мольера...

Смерть на подмостках, когда начинает как будто всхлипывать и останавливаться музыка Жана Мишеля Жарра, а тело Мольера застывает на сцене в последнем луче света, — память на всю жизнь, потому что, как уже говорилось, возникало полное впечатление, что он умер по-настоящему, Мольер-Авилов. Остановилось его сердце, не выдержавшее, не справившееся...

Галина Галкина вспоминает: «...Перед спектаклем его просто никто не смел трогать... К нему нельзя было подходить. Все понимали, что он „погружается“. После спектакля выходил из гримерки просто выжатый».

Критик Наталья Колесова писала в своей статье: «Для некоторых спектаклей Беляковича важнейшей стала тема Театра, Искусства, Творчества или некоей выстраданной мечты... Первостепенное значение получило открытие личности Мольера — художника и актера. Режиссерская задача и ее актерское воплощение полностью совпали (Мольера с потрясающей внутренней силой играет Виктор Авилов). Из крошечного сценического пространства с помощью света, мизансцен и собственной фантазии режиссер творит то театр Пале-Рояль, то бесконечные переходы королевского дворца, то мрачное подземелье „Кабалы священного писания“. И перед нами захватывающе разворачивается поединок Художника и Власти. Этот романтический спектакль, может быть, единственный в своем роде: о любви и

предательстве, о дружной актерской братии, о судьбе гения».

В 1980-е годы «Мольер» Валерия Беляковича действительно был «единственным в своем роде» — в ту глухую пору вопросы, поставленные режиссером, были слишком опасными, но, к счастью, молодому и почти самодеятельному театру простилось то, что не простилось бы театру профессиональному.

Собственно, во многом на это и был расчет Валерия Беляковича. Он хотел честно и открыто говорить о том, о чем не принято было говорить, и преуспел в этом.

Виктор Авилов сыграл после своего Мольера еще очень много, но эта роль осталась великим знаком артиста и Театра на Юго-Западе. После этого спектакля о Викторе Авилове заговорили уже не как о феерическом комедийном артисте, а как об очень серьезном драматическом, обладающем поистине гипнотическим влиянием на зрительный зал. Наверное, и сам он взглянул на себя иначе после Мольера — во всяком случае, ощущение случайности своего пребывания в театре ушло окончательно и началось служение, то высокое служение, которое он глубоко осмысливал с годами и которому отдал всего себя, без остатка.

От Мольера пролегла прямая дорога к совершенно иному репертуару, резко отличному от того, что он играл в самом своем начале. Можно смело сказать, что эта дорога вела к Шекспиру, к Гамлету. Но должно было пройти еще время, чтобы Валерий Белякович решился на постановку, которая заставила очень серьезно заговорить о режиссере и театре не только очарованных, влюбленных зрителей, но и известных критиков.

В Театре на Юго-Западе с гордостью и немножко с грустью вспоминают, как к ним на спектакль пришел Олег Николаевич Ефремов перед собственной постановкой «Мольера» в Московском Художественном театре. После спектакля он поднялся к артистам и, поблагодарив их, сказал: «Да, мне уже так не сыграть...»

А один из зрителей написал в письме Виктору Авилову после спектакля «Мольер»: «Я хотел сегодня сойти с ума, чтобы остаться в мире, созданном Вами...»

В Интернете на форуме, посвященном спектаклю «Мольер», можно прочесть много отзывов о спектакле, написанных спустя почти 20 лет после его премьеры. Приведу лишь одно высказывание, самое, на мой взгляд, емкое и важное: «Мольера играет не только Авилов, его играет вся труппа Па-ле-Рояля. Мольер является центром пространства, центром театра, который он построил, все и вся движется вокруг него. Магическое

слово „Мэтр!“ слышится постоянно. Когда-то подобное заклинание „Георгий Александрович!“ звучало на Фонтанке, 65, а еще раньше — „Всеволод Эмильевич!“, „Константин Сергеевич!“. И в этом коротком обращении было ВСЁ — любовь, восхищение, преклонение, трепет, уважение...»

Это на самом деле очень важные для нас слова, потому что в них поразительно сильно раскрывается соединение, сочетание реальности и театра, глубоко продуманных и выстроенных режиссером: да, конечно, Виктор Авилов сумел наделить своего героя, Мольера, и особой достоверностью проживания каждого мига, и поистине мольеровским лукавством, и просто человеческой силой страсти и страдания по обманутой этой страсти, но магическое обращение «Мэтр!» относилось не только к господину Мольеру — а и к Виктору Авилову, ставшему для труппы первым, главным, связующим звеном, центром происходящего на этой маленькой сцене. И именно это соединение позволяло и труппе, и зрителям воспринимать артиста, как истинного Мольера. Не случайно ведь именно с этим спектаклем связаны легенды о том, как зрители порой уходили после окончания спектакля, забыв одеться — только дойдя до метро, они понимали, что верхняя одежда осталась в гардеробе театра и возвращались за ней. А дежурные ждали их возвращения и не выражали никакого недовольства, потому что и сами находились под наркотическим влиянием этого спектакля и особенно его финала — смерти Мольера... Да и сам Виктор никогда не премьерствовал в этой роли, прекрасно осознавая, что образ Мольера создает не только он один, а все, кто находится вокруг.

В этой связи хочется обратить внимание на один фрагмент неопубликованного интервью Виктора Авилова, в котором он вспоминает об одном из спектаклей: «В тот раз почему-то принесли и *мне* подарили *все* цветы. А там было букетов семь или восемь. И вот когда мы повернулись уходить со сцены после очередного поклона, я иду — и вдруг увидел, что моя Галька (Галкина. — Н. С.) идет — я видел ее шею — идет, как-то опущены плечи, такие усталые после спектакля... И она поднимается вверх. И я вдруг подумал... Ну да, мне цветы, но неужели *они* не заслужили?! Мне тогда стало неприятно, что все цветы мне подарили. Ну пусть подарили бы, грубо говоря, три букета, а остальные раздали бы ребятам... Так жалко их стало! Пусть я там в центре, но ведь они же тоже пашут, они же тоже потеют... Смотрю, они поднимаются со спектакля, такие усталые... Так мне жалко стало ребят!»

Он прекрасно понимал, что спектакль — их общее дело, поэтому каждый заслужил свою часть признания и благодарности. Да, он был в

центре, но что может центр, не окруженный другими?..

Ощувив себя почти всерьез труппой господина де Мольера, артисты Юго-Запада задумали необычную акцию. Летом, когда в Москве царила и бурлила Олимпиада-80, они наскоро подготовили фарс «Лекарь поневоле» и отправились с ним в прямом смысле слова в никуда. Сели в поезд, доехали до Севастополя, а оттуда уже начали свое путешествие как бродячие артисты. Их было всего восемь человек — В. Белякович, В. Авилов, В. Гришечкин, Г. Галкина, Л. Уромова, П. Куликов, П. Щеблецов, А. Вишневская. Играли спектакль в пионерском лагере, на городской площади, в туберкулезном санатории, в воинской части, в крымской обсерватории, в международном лагере «Спутник», на пляже — везде, где публике хотелось увидеть представление. А курортная публика до подобного рода представлений была любопытной, поэтому народу собиралось много.

«Ночевали где придется и ели чем покормят, — вспоминала Галина Галкина. — Пытались, конечно, продавать билетики по 50 копеек, но как-то было неловко — мы ведь привыкли задарма играть, но это были самые дорогие гастроли в моей жизни». И актрисе нельзя не верить, нельзя списать ее слова на счет ностальгических воспоминаний о молодости и светлых временах, когда они с Виктором еще были вместе. Ведь это было не просто приятное путешествие — они занимались своим самым главным в жизни делом, театром, кроме того, для них эти спектакли стали замечательной школой по освоению техники площадной манеры игры, где нельзя «прикрыться» ни светом, ни музыкой, а каждый остается один на один с публикой и своими партнерами. Думается, эта школа много значила для них, юго-западных артистов, только-только начинающих всерьез вживаться в свою такую трудную и такую счастливую профессию. И вернулись они в Москву, обогащенные тем опытом, о котором только могут мечтать многие артисты профессиональных театров, — опытом непосредственного общения со зрителем, опытом работы в открытом пространстве на любой площадке.

Именно там произошел случай, о котором мне совсем недавно рассказал Валерий Белякович: «Мы играли спектакль на юге, и там была одна совершенно поразительная ночь. Сыграли в Алуште, потом вышли на берег моря, выпили крымского вина, оказался там какой-то человек с гитарой, он начал петь романсы, так хорошо пел!.. И вот мы отправились домой, а Витя вдруг остановился и начал говорить мне, что все понял и теперь сыграет Мольера по-настоящему. Понимаешь, они ведь все

стесняются лирики, высоких слов, а тут... море, луна, небо звездами покрыто, и он так взволнованно говорит... Самое его первое интервью было после „Мольера“. Пришла к нему корреспондентка какой-то газеты и спрашивает: „Что вам дала роль Мольера?“ — а он отвечает так растерянно: „Все-е-е...“ И вот в эту ночь он пытался мне объяснить, что такое это „все-е-е...“; говорил, что не понимал, что такое театр, а теперь его начинает трясти, когда он на сцену выходит... Мы обнялись и говорили о том, как много еще должны сделать вместе. Это был первый такой порыв у него, он с той ночи стал для меня тем, кем стал, словно под этими звездными небесами получил диплом...»

На самом же деле Виктор Авилов, если воспользоваться определением Беляковича, прошел ту самую «первую ступень», которая, по мысли режиссера, у всех отсутствовала — по крайней мере, у тех, кто пришел в 1974 году в клуб «Мещерский». И вот на берегу Черного моря, отыграв в театре уже шесть лет, Виктор Авилов ощутил *желание* — играть, существовать на сцене, общаться со зрительным залом, заражая и заряжая его своей болью, своим страданием. Это желание было первым импульсом, пришедшим с опозданием, зато и с невероятной силой, со страстью. Говоря с Беляковичем о том многом, что необходимо еще сделать, Виктор Авилов осознавал самого себя — свой наполняющийся, разрастающийся внутренний мир, свои силы, свои возможности. И, по воспоминаниям Беляковича, именно в это время начинался роман Виктора с Галиной Галкиной — они были счастливы этим новым чувством, они были влюблены, молоды, жизнь раскрывалась перед ними, словно увлекательнейшая книга...

А вообще Виктор любил отдыхать на Волге. «Мы летом ездили на Волгу, — вспоминает Галина Галкина. — Девчонки маленькие были, у него была машина „Волга“, черная, у него всегда мечтой была машина, он же и работал до театра шофером... Он все время гонял ужасно, 120 — это нормальная скорость. Но не было никакого страха, я была так уверена в нем! Все мелькает там, за окном — и ладно, я не обращала внимания. Мы ездили в деревню, он там рыбачил, до реки десять километров пешком пройти для него не проблема, рюкзак на спину, и пошел! У него был такой чемоданчик — там крючочки все по номерам, это как шкатулка для драгоценностей, и приносил много рыбы — огромных подлещиков, коптил их и кормил всю деревню. Его там обожали просто, ждали как Боженьку. „Мо-осквич приехал!“ И мы там все ели такую рыбу, какую сроду не ели.

На Волге он так один раз чуть не погиб: заплыл на середину реки, а

там здоровенные теплоходы туристические ходят, он бросил якорек, а ночью ведь спят, только на рассвете рыбалка, и вот он лежит, дремлет, поворачивается, а прямо над ним „титаник“ нависает. Он был в шоке, но зато после этого принес полный рюкзак рыбы, накормил всю деревню. У него все так на грани бывало: пан или пропал. Врачей боялся страшно, до паники. Помню, как-то руку порезал ножом, я говорю: „Витя, побежали скорее в больницу!“ А он: дай иголку, нитку, сам зашью! Не поехал, пластырем залепил, еще и клеем каким-то заклеил. Кое-как срослось. Только не к врачу! Падал в обморок при виде шприца».

Пока этим летом катались по Крыму, в Театре на Юго-Западе шел ремонт, естественное летнее состояние. Актриса Тамара Кудряшова вспоминает: «Практически каждый год летом в нашем театре что-то перестраивалось, переделывалось — то сцена, то стены, то под гардероб отгораживали часть улицы, чистили подвал, все всегда делали сами и за свой счет. Кормили нас при этом жители окрестных домов, наши зрители. Зрители же из числа молодых фанатов помогали в строительстве».

Так что значительная часть труппы оставалась на месте, пока путешествовали артисты бродячей труппы господина Беляковича, и усовершенствовала помещение своего театра. Это тоже была своего рода школа — они уже привыкли (с самых первых шагов) все делать своими руками, ни на кого не рассчитывая. И от этого театр становился для них все дороже и дороже — как собственный дом, украшая и отделывая который, не испытываешь ни малейшего раздражения, а только — радость...

Хотя были не только радости, были и довольно смешные с расстояния времени горести.

Виктор развелся с Татьяной и еще не женился на Галкиной. Валентина Алексеевна домой его пускать отказалась, и Авилов жил в театре. В то же примерно время распался брак Валерия Беляковича, он тоже поселился в театре, а вскоре к ним присоединился Павел Куликов — он работал дворником, жить ему было негде. На какой-то из помоек Павел подцепил чесотку, она довольно быстро распространилась на многих — все зачесались, спасал только горячий душ. Когда они вместе ехали в метро, на них с ужасом смотрели в вагоне — все чесались как безумные... Пришлось вызвать специальную санитарную машину, которая обработала всех какой-то мазью, а костюмы (благо, их было в ту пору не слишком много!) сдать в обработку. Вот так победили чесотку, которую называли в театре «послемольерной»...

Валерий Белякович получил диплом режиссера и мог теперь полностью отдаться своему делу. Следующий сезон он начал с постановки спектакля, состоявшего из двух одноактных пьес — «Эскориал» М. де Гельдероде и «Что случилось в зоопарке?» Э. Олби. Само это соединение выглядело на редкость смело — вряд ли кому-то до Валерия Беляковича приходило в голову сделать первым действием спектакля бельгийскую пьесу о Короле и Шуте, а вторым — английскую пьесу о бродяге и, казалось бы, благополучном обывателе. Смелость для этого действительно нужна была немалая, но нужна была еще и четко сконструированная мысль о той «парности», что проявляется в нашей жизни едва ли не повсеместно и управляет человеческими взаимоотношениями. Скорее всего, режиссера волновала мысль о своеобразном двойничестве, о королях и шутах нашей повседневности, потому что само время — 1981 год — заставляло напряженно задумываться именно об этом: о беспредельном человеческом одиночестве в любом обличье, о трагическом неумении расслышать друг друга, о власти одного человека над другим и о причинах этой власти, не всегда видимой и различимой, но ощущимой остро, болезненно.

Этот спектакль они сыграли вдвоем — Виктор Авилов и Валерий Белякович.

В «Эскориале» Виктор Авилов сыграл роль шута Фолиаля, и эта работа артиста заставила всерьез задуматься о некоей новой «планке высоты» его мастерства. К моменту появления спектакля было совершенно ясно — предельное нервное напряжение, с каким Виктор Авилов существует в образах Мольера, Фолиаля, перекидывается в зрительный зал и вызывает ответную волну интеллектуального включения в происходящее и, таким образом, словно наглядно осуществляется тезис А. И. Герцена о необходимости единого дыхания сцены и партера. Авилов буквально завораживал, когда шут Фолиаль, прихотью короля распрямившийся в Человека, обвиняет самую жизнь в скупости на то, без чего существовать невозможно, — в скупости на любовь. И он, жалкое существо с бубенчиками, бросает этой жизни вызов, прекрасно сознавая, что расплатится за этот вызов небытием.

Мишель де Гельдероде так рассказывал о своей пьесе, на создание которой вдохновили его два полотна Эль Греко и Веласкеса: «Перед нами больной, скучающий и, в сущности, бессильный король, мучающий своего шута. Шут тоже болен и бесконечно устал, но он-то не имеет на это права. Все, что мы видим, происходит в трагический момент, когда королева — она не появляется на сцене, но, по существу, и есть центральный персонаж пьесы — умирает в своих покоях. Король ненавидит ее, а шут любит.

Король дает ему понять, что знает об этой непристойной любви и не замедлит отомстить. Но перед тем он желает развлечься и предлагает новую игру, в которой шут силится участвовать, хотя он и совершенно подавлен присутствием бродящей по дворцу Смерти, воем псов, идущих за ней по пятам, слышащимся снаружи колокольным звоном.

Из последних сил, обязанный подчиняться, шут следует желанию короля и выдумывает новую игру — но это будет поистине страшная игра, ибо он нечто замыслил. Шут уже на исходе сил, его судьба близится к концу — он знает, что, когда королева умрет, его жизнь во дворце потеряет всякий смысл, потому что он лишится любви, которая питает его так же, как короля ненависть. В жизни шута наступает решительный момент, то, что Кеведо называет „часом истины“, и он решает предупредить короля и отомстить первым. Он предлагает королю в ходе игры поменяться с ним местами, сделав шутом короля.

По ходу действия, уже решившись убить короля, шут поддается сомнению, и тогда король вдруг ставит все на свои места и приказывает задушить шута в тот самый миг, когда приносят весть о смерти королевы.

Это стремительная и жестокая драма всего лишь двоих персонажей...»

Валерий Белякович в своей трактовке строго следовал замыслу драматурга, но, как это всегда ему присуще, заострил конфликт — и король, и шут полны еще сил и преисполнены полярными чувствами: любовью и ненавистью. Что победит в этом мире? По признанию литературоведов, театр Гельдероде — это театр масок, марионеток, за которыми легко угадываются особые возможности свободного проявления личности. И тогда невинное с виду содержание раскрывает глубокий социальный смысл. По этому пути и отправился Валерий Белякович, скрывая за «невинным» содержанием пьесы об играх короля и шута горькие мысли о несвободе человека, о его тотальном одиночестве, о непонимании никого никем. И о тех барьерах, которые лежат между людьми, делая одних королями, а других шутами. Они сходятся, подобно смертельным врагам, и только настоящая, а не театральная, травестированная смерть может завершить эту историю. Историю, которую режиссер и артисты не вопреки, а в дополнение пронизали любовью, сделав ее тем самым очень современной...

Во второй части спектакля по пьесе Эдварда Олби «Что случилось в зоопарке?» они вновь поменялись местами — теперь уже недавний король, Валерий Белякович, стал бродягой Джерри, задумавшим совершить в парке самоубийство, потому что ничего больше в жизни не осталось, а недавний шут, Виктор Авилов, предстал благополучным обывателем Питером, но эта

роль была наполнена таким мощным внутренним драматизмом, такой невысказанностью, что спазм перехватывал горло от его виноватой улыбки, от его усталости от откровений бродяги и невозможности встать со скамейки и уйти, от той несложившейся жизни, что читалась во взгляде потухших глаз и бодром рассказе Питера о своей семье, о своих буднях...

Валерий Белякович вспоминал: «Мы играли „Эскориал“ — пьесу, в которой основной расчет на контакт актеров. И стоило мне только чуть-чуть пойти в сторону с импровизацией, он мгновенно эту импровизацию поддерживал. Нам нечего было после спектакля разбирать. Находиться с Виктором на одной сцене — сплошное наслаждение. Мы долго, двадцать лет, играли этот спектакль. И каждый раз для меня в его роли открывалось что-то новое. А в моей — для него... Я помню его глаза. Я помню его реакции. Как нам было интересно!.. „Петелька — крючочек“, по Станиславскому, была очень точна. Я говорю как актер. Как партнер. И когда в конце спектакля (это происходило уже в „Что случилось в зоопарке?“ — Н. С.) авиловский персонаж убивал моего героя, Витька держал нож прямо передо мной. А я брал Авилова „за грудки“, и рывком — на себя. И никогда не боялся, знал, что он уберет лезвие вовремя. Хотя замешкайся на секунду — и нож у меня в пузе. Но были безоговорочное доверие и полное партнерство».

Бродяга Джерри умирал, а обыватель Питер оставался жить со страшным ощущением, что теперь-то он твердо знает и никогда уже не сможет забыть, «что случилось в зоопарке» — он, законопослушный налогоплательщик и гражданин, убил человека, оказался вынужденным сделать то, что нужно было этому одинокому, затравленному жизнью бродяге. Освободил его, чтобы навсегда, навсегда самому оказаться в плену страшных воспоминаний...

Пожалуй, после спектакля «Эскориал» Виктор Авилов был принят всеми безоговорочно. Ясно стало, что появился в Москве очень крупный, самобытный артист... не имеющий ни специального образования, ни достаточного опыта работы.

Самородок. Слепленный руками Валерия Беляковича, невероятной, завораживающей мощи артист.

Не раз цитированное на этих страницах неопубликованное интервью Виктора Авилова датировано 1992 годом. Может быть, будь оно раньше, еще до спектакля «Эскориал», не вызвали бы такого яростного неприятия вопросы интервьюера Ольги Шведовой: «Могут ли Авилов и Белякович в творческом плане существовать отдельно? Как вы считаете, будет ли от этого кому-то хуже-лучше? Вам будет лучше друг без друга?» — Авилов,

как представляется, ответил на них очень просто и очень мудро: «Зачем так вопрос ставить? В принципе ну что? Ведь, если говорить по большому счету, что может случиться? Помрем, что ли?.. Можно элементарно просто на это ответить. Наверное, я его актер, а он — мой режиссер».

Ольга Шведова продолжала: «Периодически вы сами или кто-то за вас начинаете выяснять — кто кому чем обязан? Кто там первый? Кто главнее: режиссер или его главный актер? Вот не будет Авилова — будут к Беляковичу ходить или нет? Или наоборот. Вот Авилов уйдет в другой театр, и вся публика тоже уйдет за ним? Или она здесь останется?.. Не вы же первые. Скажем, с тем же „Гамлетом“ на Таганке тоже всю жизнь кости мыли — кто там важнее был: Высоцкий или Любимов? Кто „Гамлета“ сделал? Та же ситуация...»

После долгой паузы Виктор ответил: «Ну и что? Где вопрос-то?»

Для него, на самом деле, не существовало здесь не только вопроса, но и самого предмета спора. Кто делает спектакль? Театр, все вместе, актерское и человеческое единомыслие... Конечно, режиссер — диктатор по своей сути, подчинение необходимо, но когда атмосфера такова, как в Театре на Юго-Западе, славу не делят на порции...

Время жестоко, но справедливо расставило свои акценты. Не стало Виктора Авилова, а в Театр на Юго-Западе по-прежнему не попасть, по-прежнему зрители идут и идут сюда. К Беляковичу? В каком-то смысле — да. Но в первую очередь — к этому театру, к его эстетике, к его умению заморозить, захватить полностью. Конечно, не хватает, страшно не хватает протагониста — Виктора Авилова. И не только зрителям — актерам и режиссеру тоже...

Виктор Авилов в это время, судя по всему, переживал разного рода сомнения. Нет, он уже не сомневался в правильности, единственности избранного пути. Но тем мучительнее, отчаяннее искал себя, свою тему, необходимое ему всегда сочетание личностного и актерского. Как, наверное, каждый человек, наделенный большим талантом, умом, наблюдательностью, но не получивший образования и оттого не сумевший систематизировать свои нахватанные со всех сторон знания и ощущения, он неустанно искал в себе самом некую необходимую опору — и видел ее в ролях драматических, острых, что называется, «с судьбой», все больше охладевая к комедийным ролям, которые тем не менее продолжал играть в театре.

«Когда я сыграл Мольера, — рассказывал Виктор, — я начал действительно серьезно о многом думать. Взял Достоевского „Идиота“ и прочитал. Но потом опять что-то произошло... тогда экстрасенсы

появились, это меня чуть-чуть подняло. Стал думать о смысле жизни, о мироздании, о мирах, о Боге. Тогда я залез в философию. Буддизм, йога, философия веданты... И я бросил читать художественную литературу, я читал только вот это. Но тогда же мне попалась гениальнейшая вещь... Знаешь, какое у меня любимое произведение? Конечно, из тех, что я читал... может быть, я еще многого не знаю. „Чайка по имени Джонатан Ливингстон“ Ричарда Баха. Притча. Повесть-притча о Чайке. Там такой эпиграф: невыдуманному Чайке Джонатану Ливингстону, живущему в каждом из нас, посвящается. (*Мечтательно.*) Какая это вещь!.. Здесь все уложено: и смысл жизни, и Бог, и жизнь человеческая для чего дана — все...»

Романом Ричарда Баха тогда были захвачены буквально все — трудно найти человека нашего поколения, не прочитавшего «Чайку по имени Джонатан Ливингстон» и не поддавшегося удивительному обаянию этого произведения с его самобытной философией, с его порывом к свободе духа. Виктор Авилов исключением не был — на него роман произвел такое же сильное, незабываемое впечатление.

Пройдет два года, и режиссер Резо Чхеидзе пригласит Авилова на роль Дон Кихота в многосерийный советско-испанский телевизионный фильм «Житие Дон Кихота и Санчо». Однако Авилов вынужден будет отказаться от этой работы. Валерий Белякович боялся растерять своих артистов, пустив их в «большое плавание» по телевизионному и киноэкрану. Он был по-своему прав, мы не можем судить режиссера за это. Но несыгранный Виктором Авиловым Дон Кихот представляется теперь невосполнимой потерей для телевизионного искусства и для всех нас.

Может быть (кое-кто так и считает), несыгранный Дон Кихот, Рыцарь Печального Образа, как бы набросил тень на последующую кинокарьеру Виктора Авилова, но в своих театральных работах он эту утрату частично компенсировал — например, ролью рыцаря Ланцелота в спектакле «Дракон».

Пожалуй, со стороны Валерия Беляковича было уже не просто смелостью, а в каком-то смысле большой дерзостью в 1981 году поставить эту пьесу Евгения Шварца. Театр могли просто закрыть за подобную «вольность» — нельзя, не положено было в то время затевать разговор о мрачных крыльях, распростертых над неким городом, и о том, что каждый должен убить дракона внутри себя, только тогда и наступит если не совсем светлое, то, по крайней мере, справедливое будущее.

Из буклета Театра на Юго-Западе: «Юго-Запад в те годы в силу своего

ограинного положения являлся своего рода идеологической прорехой в системе московских театров. Его спектакли никто не разрешал к постановке, но никто и не запрещал. Ставили и играли что хотели, не объявляя ничего заранее и не подавая в общую афишу Москвы свой репертуар. Так, нелегалом, появился на Юго-Западе и „Дракон“. Как всегда — две недели на репетиции, и — премьера. Кстати, вот эта особенность Юго-Запада — выпуск спектаклей за 10–15 дней — многих удивляла и настораживала: что можно успеть сделать за столь короткий срок? В нормальных театрах только пьесу распечатать... В чем тут секрет?

На самом-то деле все очень просто: на Юго-Западе репетиции нового спектакля проходят весь этот срок ежедневно, с раннего утра до поздней ночи, а то и ночь. Для актеров — никаких других мероприятий на этот период: друзья и семьи забыты, для режиссера — абсолютное знание материала и колоссальная концентрация воли, заряжающая единомышленников на реализацию проекта методом коллективного творчества...

Премьера „Дракона“ совпала день в день с разгромом польской „Солидарности“. Успех спектакля был невероятным. Казалось, зрители углядели в нем то, о чем и сами создатели не догадывались.

„Мы думали, нас прикроют за этот спектакль. Но мы ошиблись ровно на два года“, — вспоминает А. Лопухов (звукорежиссер театра. — Н. С.)».

Петербургский режиссер Семен Спивак говорил мне, что до сих пор не в состоянии забыть впечатление, которое произвел на него этот спектакль Валерия Беляковича — своей незашифрованностью высказывания, своим призывом к свободе, самой своей непривычной эстетикой, своей чистой и светлой верой в Добро. И конечно, незабываемое ощущение осталось от рыцаря Ланцелота, сыгранного Виктором Авиловым.

Но поначалу Авилов получил в спектакле совсем другую роль — Генриха. Он играл ее примерно полгода, пока в театре работал Павел Куликов, игравший Ланцелота. Потом Белякович планировал отдать роль главного героя только что пришедшему на Юго-Запад Алексею Ванину, с которым он работал еще у Геннадия Юденича, но в конце концов Ванин сыграл Генриха, слабохарактерного, недоброго, циничного сына Бургомистра, а Виктору Авилову был предложен рыцарь Ланцелот.

Я не видела Авилова в роли Генриха, но нетрудно представить себе, какого отвратительного злодея играл он со своей инфернальной внешностью и хриплым голосом. Наверное, авиловский Генрих вызывал омерзение не только у Эльзы, но и у зрительного зала — омерзение и... жалость, потому что порой возникает в душе сочувствие к тем, кто обокрал

сам себя, оставаясь безмолвным исполнителем чужой воли, кто из трусости и слабости не может жить собственной жизнью, а постоянно оглядывается по сторонам. Омерзение — потому что низость человеческая не может вызывать других чувств, а Генрих вовсе не глуп, потому его низость обдуманная, расчетливая...

Не так давно, разговаривая с Валерием Беляковичем об этом спектакле, возобновленном на Юго-Западе, я позволила себе заметить, что Генрих — совершенно не авиловская роль. И услышала в ответ: «Не существовало в природе не его ролей. Они все принадлежали ему по праву». Конечно же так оно и было. Во всяком случае, сторонний взгляд фиксировал то, о чем говорил Белякович. А вот внутреннее ощущение — это совсем другое дело.

Как бы замечательно ни сыграл Виктор Авилов эту роль, в ней не было для артиста возможности личного высказывания, о чем он поведал в неопубликованном интервью: «Бог так поставил меня говорить, нести его мысли людям. Значит, Богу так было угодно, чтобы я этим занимался. В общем, я исполняю волю Всевышнего».

Это сказано о Ланцелоте, который стал для Авилова первой (и едва ли не единственной!) ролью подобного плана. Абсолютно положительный герой, рыцарь без страха и упрека, готовый не задумываясь положить свою жизнь на алтарь свободы и счастья неведомых ему жителей города, находящегося под властью страшного трехглавого Дракона. В Ланцелоте Виктора Авилова едва ли не в первую очередь привлекала спокойная уверенность в себе — он нес добро и свет и был убежден, что для этого человек и является в мир Божий: чтобы помогать, освобождать, дарить счастье и свободу. Но в тот момент, когда Ланцелот понимал, что освободить от Дракона невозможно, потому что в каждом из жителей осталась часть страха, угодливости, готовности к предательству, на его лицо набегала тень глубокого страдания, потухали глаза и хрипловатым тихим голосом он пытался объяснить, что убить в себе дракона — это «работа мелкая, хуже вышивания», но необходимая, необходимая, потому что без нее нет никакого будущего... И с этой работой придется повозиться. Недаром Садовник предупреждает Ланцелота: «Будьте терпеливы... Умоляю вас — будьте терпеливы. Прививайте. Разводите костры — тепло помогает росту. Сорную траву удаляйте осторожно, чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже, может быть, пожалуй, со всеми оговорками, заслуживают тщательного ухода».

И когда Ланцелот надевал на голову Мальчика свою широкополую шляпу, это воспринималось как передача эстафеты Добра — действенного,

отчетливого, а не расплывчатого. И была в этом жесте, как писала Наталья Кайдалова, «какая-то всеохватность нашей великой, грустной и, как думалось тогда, непобедимой культуры... Было впечатление, что героя окружает светлый, радужный ореол. Ведь это еще был только 1981 год, а в его устах монолог о любви и сострадании к людям звучал как евангельская проповедь...».

Виктор Авилов и сам относился к этой роли как к совершенно особенной. В одном из интервью он говорил: «Я воспринимаю приход Ланцелота как приход Мессии». Не больше и не меньше. Именно так воспринимал он рыцаря Ланцелота, а потому и манера его игры в «Драконе» была несколько иной — мягче, спокойнее, увереннее, чем обычно. Ведь Авилов отдавал себе отчет, что играет не просто «абсолютно положительного героя», а знаковую фигуру, в каком-то смысле ту самую «богоравную субстанцию», о которой он впоследствии скажет вполне определенно, рассуждая о своем Воланде из «Мастера и Маргариты».

Он пропустил роль Ланцелота через себя, через собственную человеческую природу и именно тогда, кажется, пришел к пониманию того высокого назначения театра, что сегодня утрачено, практически, начисто — нести со сцены свет, не позволять зрителям покидать театр в мрачных раздумьях, не отпускать их в непроглядную ночь, потому что, какими бы ни были они, многим еще предстоит убить в себе дракона, а потому надо быть терпеливым и помнить о том, что они «заслуживают тщательного ухода»...

Вообще, предметом дискуссионным является мнение о том, насколько влияет на артиста сыгранная им роль. Кто-то говорит о несомненном влиянии, кто-то это влияние опровергает, но Виктор Авилов принадлежал к разряду тех, кого роль невероятно обогащала по-человечески, личностно. Это, к слову сказать, тоже одна из характернейших черт того поколения, к которому Авилов принадлежал, — мы накапливали опыт, скорее, не из жизни, а из прочитанных книг, увиденных фильмов и спектаклей, умея проживать их как собственную реальность. Жизнь давала слишком мало, постоянно прячась за громкие слова, фальшивые лозунги, неприглядные поступки, а для того, чтобы различить за всем этим бряцанием и громом истинное, живое, — надо было все-таки обладать не только скудно развитым умом, который у нас был, а интеллектом, которого, увы, не было, и интуицией, которой тоже нужна была отсутствующая пища.

Авилов много думал и в глубоком проживании своих ролей обретал и интуицию, и интеллект. Он по-настоящему умел вжиться в те предлагаемые обстоятельства, которые раскрывались перед ним в пьесах, наделяя своих

героев собственным темпераментом, собственным мнением о действительности и взаимоотношениях людей, собственной растерянностью перед теми или иными реалиями — и вольно или невольно эти черты закреплялись и переносились в реальность.

Кроме того, он стал очень много читать. Причем чтение его было избирательным — любил фантастику, любил книги, дающие возможность уходить в другие миры — мистические, раскрывающие непознанное в людях. Галина Галкина вспоминает: «Любил читать книги необычные, я все время удивлялась, всегда с книгой под мышкой, он в метро же ездил в последнее время, свою машину разбил — и ездил в метро. Шляпу надвинет на глаза, и обязательно под мышкой книга фантастическая, какие-то другие миры, он любил туда улетать, это была его естественная стихия. Одно время он зачитывался Д. Андреевым — „Роза мира“, ему это было понятно. Он читал и все это понимал... При отсутствии у него образования это было странно, наверное, но он сам ко всему пришел. Все, чего он достиг, — только благодаря своему внутреннему таланту. Счастье для него, что он попал в такие руки (я имею в виду режиссера театра, Валерия Беляковича), это помогло ему раскрыться».

Да, Виктор Авилов был типичным *self-mades man*, как принято определять подобный тип личности. Богато одаренный от природы, он не зарыл свой талант в землю, а всеми силами развивал его — чтением, для многих непонятным, глубоким проникновением в характеры своих персонажей, умением наблюдать за жизнью, делая свои выводы, вынося свои уроки. Постепенно, кирпичик за кирпичиком, он строил свою личность сам — умел отбирать необходимое для себя из книг, из живого общения с людьми, из процесса работы над ролью. Может быть, он до конца не отдавал себе в том отчета, но вот эта внезапно возникшая нелюбовь к комедийным персонажам и повышенный интерес к драматическим и даже трагедийным ролям несомненно связаны с углублением и ростом личности — ему хотелось принести, вложить в свою роль все то, что он узнал из книг, из общения с самыми разными людьми...

Но вернемся к Ланцелоту, который кажется одной из основных, «личнообразующих» ролей в творчестве Виктора Авилова. В неопубликованном интервью артист говорил: «При первом дальнем взгляде кажется, что Гамлет — предел... А Ланцелот? Если говорить об этом философским языком, я считаю, что эта роль выше. По тем идеям, которые в ней заложены... Для меня прообраз Ланцелота — Георгий Победоносец. И я воспринимаю тексты Евгения Шварца с точки зрения Библии. Ведь в принципе там библейские послы: возлюбите друг друга, не убий, не

предай... Это отнюдь не детская сказка, это глубоко философская вещь... Это для любой страны и на любые времена! Мы играли спектакль при Брежнев, при Горбачеве, при Ельцине, и каждый раз в зале был живой отклик. Мне кажется, Шварц еще в полной мере не оценен. А он гениален!...»

Авилов очень сильно менялся в этот период, когда к нему пришли такие роли, как Мольер, шут Фолиаль, Ланцелот, а затем — Ихарев в «Игроках» Н. В. Гоголя, а затем Беранже в «Носорогах» Эжена Ионеско. Это ощущается и в его интервью, в которых неожиданно появляются крупные, значительные, нешаблонные мысли...

Вообще, когда читаешь интервью Виктора Авилова, создается впечатление, что он всегда чувствовал себя «не в своей тарелке» — отвечал неохотно, односложно, никогда не вдаваясь в подробности. Видимо, слишком глубоко внутри протекал процесс самопознания и познания мира, не было желания ничего демонстрировать, раскрывать. И не потому, что был интровертом — при его профессии это невозможно; потому что постоянно прислушивался к себе, веря в то, что только интуиция поведет по необходимому пути...

Что же касается Ланцелота, очень интересным представляется сравнение, найденное самим Виктором Авиловым: «Для меня Гамлет прежде всего это активное добро. И он очень близок... Ланцелоту... Они оба — рыцари. В них — все лучшее, что было когда-то (а может быть, это относится ко всем временам): вера в человека, в добро, честь и достоинство, благородство, умение прощать и быть великодушным».

Втайне он хотел того же для себя — уметь во всех жизненных перипетиях быть благородным, великодушным, уметь прощать, сохранять честь и достоинство при любых условиях, верить в человека. Он и старался так жить — с годами все больше и больше. Может быть, именно потому часто горько заблуждался, окружал себя порой недостойными людьми, совершал какие-то поступки под воздействием момента, а не продуманного чувства...

«Носороги», спектакль, вновь открывший нам «другого Авилова», появился в репертуаре Театра на Юго-Западе в 1982 году, скорее вопреки обстоятельствам, нежели благодаря им. Достаточно хотя бы вскользь вспомнить это глухое застойное время (смерть Л. И. Брежнева, приход к власти Ю. В. Андропова, ужесточение мер, направленных на трудовую дисциплину и борьбу с пьянством, и т. д.), чтобы понять, насколько не к месту были рассуждения Валерия Беляковича обо всех материях, запечатленных в пьесе классика абсурдизма Эжена Ионеско. Он мог

сколько угодно говорить о том, что ставит антифашистскую пьесу, — было ясно, как день, что речь идет о тоталитарном государстве, все сильнее и сильнее «закручивающем гайки». Очень емко и точно написал об этом времени яркий, талантливый, безвременно ушедший питерский режиссер Владислав Пази в своей книге «Театральный транзит»: «...Тогда мы были уверены, что все это навсегда. По крайней мере, на протяжении нашей жизни. Блоковское „Умрешь, начнешь опять сначала, и повторится все, как встарь“ казалось написанным именно про нас. Ну, не будет Брежнева в телевизоре — будет следующий. Он и был. Но дело даже не в этом — время стояло. Застой — определение, хоть и прозвучавшее в официозе и затертое, но на удивление верное. В этом времени была своя, подчас достаточно достойная и интересная, но какая-то обреченно безрадостная жизнь. Хотя это была наша единственная жизнь — и мы над чем-то смеялись, на что-то соглашались, а от чего-то отказывались. Иногда было весело. Но радостно? Нет, не помню. Ну, может быть, изредка и ненадолго... „В поисках радости“ называлась одна из самых популярных пьес».

Написанная Виктором Розовым в 1950-х годах, эта пьеса действительно на протяжении десятилетий оставалась одной из самых репертуарных, но как причудливо менялся смысл ее названия, как по-разному звучал он в разные десятилетия, какая издевательская нотка появилась в нем в расцвет застоя!..

Виктор Авилов сыграл в «Носорогах» небольшую, но чрезвычайно важную роль человека, который протестует против всеобщего «оносороживания», не желая, чтобы время стояло, чтобы жизнь оставалась навсегда «обреченно безрадостной». Его Беранже — отнюдь не революционер, не идеологический борец; это человек, не до конца понимающий, но интуитивно осознающий, что подлинная жизнь — это все-таки нечто совершенно иное. И это иное надо уметь утвердить — пусть и очень жестокой ценой.

Наталья Кайдалова, работавшая в ту пору в Театре на Юго-Западе завлитом, писала: «Он был замечательным исполнителем роли Беранже... Предельно точен в изображении „странного“, „не такого как все“ человека, которому неуютно жить в мире буржуазного самодовольства, в атмосфере всеобщего абсурда. Его задевают расистские выходки Жана, на него наводят тоску рассуждения философствующих обывателей, он не понимает „элементарных“ вещей и чувствует себя лишним на земле. Его пробуждает к жизни вселенская катастрофа — благодаря ей он возрождается и находит себя — последнего рыцаря и защитника человечества и человечности,

который „не капитулирует“».

«Одинокая фигура Авилова посреди ревущего стада носорогов — это сделано сильно... То, что сделал Авилов, — это гимн одинокому человеческому гению, противопоставшему всеобщему распаду», — писал Игорь Золотусский.

Кто знает? Может быть, именно после этой роли к Виктору Авилову пришло твердое ощущение его *человеческого назначения*, неразрывно слитого с профессией? Как назвать, определить его? Рыцарство? Высокое чувство собственной, обостренной ответственности за все, что происходит на сцене и в мире?

Да, наверное, так... Ведь многое забывается, стирается со временем, но невозможно забыть, как Беранже Виктора Авилова кричал в финале спектакля: «Я — человек!..»

Виктор Авилов высоко ценил эту роль, по его собственным словам, по ходу развития сюжета в спектакле Беранже вырастает из обывателя в подлинного борца. «И хотя сам Ионеско лишь условно дает Беранже в руки его ружье для борьбы с носорогами, мне, когда я играю, нужна уверенность, что победа осталась за героем. Не только духовная, но и конкретная. Герой остался жив, носороги его не растоптали, и он в конечном итоге победил. Понимая всю наивность этой веры, я все-таки для того, чтобы сыграть роль, должен в это верить».

Можно без преувеличения сказать, что на спектакль хлынула вся театральная Москва — еще бы! Где можно было увидеть пьесу Ионеско, поставленную столь недвусмысленно и резко?! Актеры по сей день вспоминают волнение профессора ГИТИСа, крупного знатока французской литературы И. Б. Дюшена, который встретился с ними после просмотра и долго говорил с труппой. Альфред Шнитке надолго остался в зале после конца спектакля — не мог уйти и говорить не мог...

Гром просто должен был грянуть — и он грянул. Был издан специальный приказ министра культуры СССР Демичева, где идеологически вредными объявлялись спектакли «Борис Годунов» Юрия Любимова, «Самоубийца» Валентина Плучека и «Носороги» Валерия Беляковича. С одной стороны, это, конечно, была большая честь для театра, существующего всего лишь шестой сезон и не имеющего еще никакого официального статуса, находиться в такой компании. С другой же — наиболее крутые меры были предприняты именно по отношению к нему.

«Самоубийцу» Николая Эрдмана закрыли. Юрия Любимова отстранили от руководства Театром на Таганке, а вскоре и лишили гражданства, вынудив уехать из страны. Театр же на Юго-Западе просто-

напросто прикрыли.

Началась изнуряющая трехмесячная борьба с бесконечными походами Валерия Беляковича в горком партии, Министерство культуры, по другим высоким инстанциям... Хорошо еще, что руководство Гагаринского района решило поддержать «свой театр» — во многом благодаря заведующей отделом культуры исполкома Л. М. Рюминой театр разрешили вновь открыть в сентябре 1983 года. Но — с условием.

Отныне комиссия главного управления культуры Мосгорисполкома должна была принимать каждый спектакль театра — без этой официальной приемки он не мог играть перед зрителями. Цензура, жесткая, пристрастная, вошла в вольные еще совсем недавно юго-западные стены. Так начался совершенно новый период жизни театра.

Мы вернемся еще позже к «Носорогам», а пока давайте оглянемся чуть-чуть назад — этому «судьбоносному» спектаклю предшествовали «Игроки», «Владимир III степени» и «Театр Аллы Пугачевой». А поскольку Виктор Авилов был занят во всех названных спектаклях, нельзя не остановиться на них хотя бы вкратце.

Гоголевские пьесы «Игроки» и «Владимир III степени» Валерий Белякович соединил в один спектакль. Соединил с помощью невероятно смешного хода: голос по радио, почти истерично надрываясь, повествует о художественных особенностях драматургии Н. В. Гоголя. Это «выступление» стилизовано под школьный урок очень точно — узнаваемы интонации, узнаваемо раздражение учительницы, вынужденной в тысячный раз снова и снова вбивать в головы нерадивых учеников прописные истины. Поначалу Валерий Белякович сам играл роль Ихарева, а Виктору Авилову предназначались роли Швохнева, Утешительного. Но вскоре Авилов начал играть Ихарева — играть необычно, с отчетливо выраженными трагическими нотами. Историю о том, как «вор у вора дубинку украл», театр прочитал горько, с какой-то обреченностью, заставляющей вспомнить приведенные выше слова Владислава Пази о доставшемся на нашу долю времени.

И еще об одном необходимо припомнить. Через несколько лет Виктор Авилов сыграет Арбенина в телевизионном фильме «Маскарад», снятом режиссером Инессой Мамышевой на «Лентелефильме». И именно здесь своеобразно отзовется опыт, накопленный артистом в «Игроках», — страсть к игре, что снедает героя, обратится в «Маскараде» в потухший вулкан, спящий чутким сном и в любой момент готовый вновь извергать лаву этой неизживаемой, вечной страсти, приводящей к самым страшным

преступлениям, потому что во имя большой игры позволено все, нет никаких барьеров... И эта страсть способна отбрасывать свою трагическую тень на все, чем живет Арбенин, — в его чувстве к юной Нине, в любви, от которой он ждал успокоения. Авилов проживал этот сложный процесс невероятно интересно, словно постепенно погружаясь в пучину, откуда выход есть лишь один — в безумие. Его выразительнейшая мимика, интонации его хриплого голоса — все как будто было направлено на пробуждение *нашей* тревоги, ощущение *нашего* соучастия в происходящем. И он вызывал острое чувство сопереживания своему герою — несчастной жертве страсти и ревности...

На вопрос: «Вы человек иль демон?» — он отвечал приглушенно, спокойно, но такая затаенная страсть металась в полуопущенных глазах, что становилось по-настоящему страшно: «Я — игрок...»

Ихарев Виктора Авилова тоже был фигурой поистине трагической, потому что вся его жизнь оказалась подчинена единственной страсти. Горящие глаза, замедленная пластика, руки, нервно и нежно глядящие, перебирающие заветную колоду карт, названную им женским именем Аделаида Ивановна, мгновенная собранность при виде потенциальных партнеров и — внезапная почти детская доверчивость к ним, потому что хоть когда-то человек должен быть не один!..

Вот эта нота сыграна была Виктором Авиловым особенно пронзительно и остро — неосознанное стремление игрока-одиночки хоть на миг ощутить себя в кругу близких, понимающих людей. Но когда этот миг оборачивается предательством, гаснет взгляд, становится сначала по-детски растерянным и недоумевающим, а затем жестким и жестоким лицо, из которого словно на наших глазах уходит свет вдохновения, — Ихарев никогда уже никому больше не поверит, он будет идти по жизни холодным и расчетливым игроком, пока, может быть, не придет к тому, к чему пришел со временем Евгений Арбенин... Поразительным образом время высвечивает эту параллель, и не просто параллель — преемственность. Мы ведь любим всеу говорить о преемственности русской литературы, о сходстве и неслучайной «рифмовке» самых разных образов, а Виктор Авилов, продолжавший в то время, когда снимался и демонстрировался телевизионный фильм, играть Ихарева, наглядно и выпукло обозначил эту глубоко неслучайную параллель между Лермонтовым и Гоголем...

В своей статье для сборника «Становление» Авилов писал: «Юмор Гоголя — особенный... Произнося текст, наслаждаешься, веселишься. Я очень люблю Гоголя как драматурга. Ситуации его фантасмагоричны. И потому персонажи Гоголя — тоже фантасмагория. В логике гоголевской

фантазмагории я их и понимаю. И тут придется признаться: я не чувствую в них логики, как в живых, „нормальных“ людях... В „Игроках“ я играл три роли — Ихарева, Швохнева, когда-то еще и Утешительного. Скажу сразу: я не нашел в них чего-то главного, не сроднился с ними... Во „Владимире III степени“ мне легче существовать в образе. Собачкин понятнее, мотивы его поведения определеннее. И определеннее мой рисунок: мимика, жестикуляция, „ужимки“ и „кивки“... Одним словом, „рожи“, которые кроют эти лукавые люди, для меня оправданы фантазмагорией пьесы. Но — они не моего плана. Сейчас — не моего».

Эти слова написаны артистом в 1988 году, уже после того, как был сыгран Гамлет, и как будто бы этой работой оправдываются — интерес к комедийным ролям утерян, Авилову требуется нечто большее. Но тем не менее именно в них, этих словах, особенно отчетливо выявляется отсутствие профессиональной школы — в данном случае, ощущения собственной актерской природы. Авилов вовсе не всегда понимал, что он делает; влезая «в шкуру» своего персонажа, он не всегда сам ощущал глубину, на которую уходил, чтобы раскрыть перед нами совершенно неожиданные, нетрафаретные черты своего героя. Именно так произошло с Ихаревым, представшим в спектакле Валерия Беляковича фигурой небывалого масштаба. Не случайно Игорь Золотусский писал в журнале «Театральная жизнь» о «несоединимом соседстве сатиры, гротеска — с пронзительным лиризмом», отмечая несомненные достоинства и новаторство спектакля Валерия Беляковича. И с каждым годом (особенно — после «Гамлета») Виктор Авилов, сам того не осознавая, все глубже погружался в трагизм Ихарева, все более драматичным становился характер, все меньше смеха звучало в зрительном зале...

Другое дело Собачкин из «Владимира III степени». Тем более что именно эта пьеса игралась как первое действие спектакля.

Здесь Виктор Авилов был в привычной, хорошо знакомой ему атмосфере комедийности и импровизации. Прохиндей Собачкин словно сошел со страниц Н. В. Гоголя — его пластика была незабываемой, столь же незабываемыми были и «рожи», которые он бесконечно корчил. Тем не менее нельзя сказать, что эта часть спектакля только смешила и «заводила» публику (хотя явно Валерий Белякович строил спектакль на контрасте первого и второго действий) — в ней была, по словам Игоря Золотусского, «какая-то мелодия, соответствующая мелодике гоголевского юмора и гоголевской поэзии... даже жесты актеров сыграны как бы по нотам». Для воплощения образа Собачкина Авилову ничего не надо было выдумывать — он лепил этого персонажа из наработанных уже приемов, из знакомого,

сыгранного. Поэтому слова артиста о гоголевских образах в значительно большей степени относятся именно к Собачкину, но никак не к Ихареву.

Валерий Белякович же совершенно иначе относился к комедийному дару Виктора: «Чего стоит старуха из водевиля, а Собачкин... Это классика. На этот монолог нужно было водить студентов: мол, смотрите, что такое Артист, что такое Комедия! — говорил он. — Вы больше никогда и нигде этого не увидите. Мы этим бриллиантом пользовались. Ограничили его, и он заблистал...»

«Мы» — это театр, это та творческая атмосфера и та теплота человеческих взаимоотношений, что всегда отличали спектакли Юго-Запада от спектаклей других театров. «Мы» — это студийность высшей пробы, которую Белякович с первых шагов прививал тогда еще не артистам, а самодеятельной молодежи. Прививка оказалась действенной...

В 1980-е годы в театре выпускался собственный журнал «Регистр». В одном из номеров за 1986 год Наталья Кайдалова писала: «Для многих Театр на Юго-Западе начался с Авилова. Чуть где Авилов — там уж и землетрясение, и молния, и гром среди ясного неба. И все летит, горит и гремит аплодисментами разорванный в клочки воздух. Лишь дикие междометия и возгласы исторгаются из публики, из самого ее сотрясенного сердца. Дыхание сокращается до минимума, давление поднимается до максимума, пульс скачет, а слов — нет. Потому что словами ЭТО неизъяснимо.

...Авилов прекрасен. Он источник естественного света на сцене, и когда погасает луч „пушки“, еще долго не гаснет и „во тьме светит“ золотое кольцо вокруг его головы. Оно исчезает последним. Муза трагедии, муза героической комедии, муза площадного фарса — вот ваш слуга, ваш данник, ваш поэт. Авилов — античный, потому что он стихия. Авилов — средневековый, потому что все в нем — полюса и контрасты. Он рыцарь и герой, он — шут и блаженный. То он сияет, как иконостас в престольный праздник, то такую рожу состроит, что хоть святых выноси. Но все безобразное преображает он красотой, все низкие истины взрывает поэзией. А как говорит Авилов!

Как он глаголом жжет сердца людей! Одно слово „человек“ чего стоит. Затрепанное всуе слово, скомпрометированное слово, утратившее силу слово, изрешеченное слово, мертвое слово. Но когда Авилов произносит его, оно снова оживает во всем могуществе и заветном смысле. И мы как будто впервые слышим и видим его воочию: восхитительного... и неопровержимого, как гравюра Дюрера. И дух торжествует, и душа

радуется.

Какому музыкальному инструменту уподоблю я Авилова? Каждый жест его — целая музыкальная гамма. Сравню ли я его со скрипкой Страдивари или с эоловой арфой, с мощным тромбоном или с гитарой Высоцкого?..

Виктор Авилов — человек, с которым невольно чувствуешь родство. Может быть, потому, что так велика власть образов, созданных им на сцене».

Какая дивная цитата!.. В ней привлекает главным образом интонация нескрываемого восхищения, влюбленности в талант. Ведь мы так боимся высоких слов, так стараемся обезличить свою речь, чтобы не дать восторгу прорваться из души наружу и заразить тех, кто вокруг нас. А потому так часто отсутствуют в наших статьях и высказываниях простые и необходимые слова, в которых высказывала бы себя без стеснения и смущения Душа. Душа человека, покоренного искусством настолько, что речь его начинает напоминать поэтическую, возвышенную.

Сегодня, когда Виктора Авилова нет, я не могу не думать о том, что он читал эти слова и ощутил силу любви и поклонения, продиктовавших их. Потом он читал о себе много всего — и доброго, и недоброго, но как хочется предположить, что вспоминал время от времени написанное Натальей Кайдаловой и, может быть, находил в ее словах успокоение и утешение...

А следующей работой Виктора Авилова стал спектакль «Театр Аллы Пугачевой» — подлинный хит театрального сезона, поставленный Валерием Беляковичем в 1982 году. Этому спектаклю предшествовал капустник театра, из которого родился спектакль «Встреча с песней», по сию пору украшающий афишу Театра на Юго-Западе и собирающий каждый раз рекордное количество зрителей (Галина Галкина вспоминала, что «Встреча с песней», сыгранная впервые, была свадебным подарком театра. «Мы сидели с ним в центре зала, я уже была беременна, и все номера пародийные, все песни... все предназначалось нам, на свадьбу»). Собственно говоря, это не спектакль, скорее, музыкально-пародийное шоу, синхробуффонада, в которой звучат хорошо знакомые шлягеры советских и зарубежных звезд эстрады. Трудно говорить, но нельзя и умолчать о некоей преемственности — некогда дорогу подобного рода спектаклям открыл Георгий Александрович Товстоногов своей «Зримой песней». Правда, там важно было показать, насколько умеют студенты театрального института, с которыми был поставлен спектакль, драматически проживать песню, умея

угадать и запечатлеть характеры, ситуации. Здесь же все было по-иному, но отрицать факт преимущества в «разыгрывании» и «проживании» сюжета песни — невозможно.

Валерий Белякович ставил спектакль откровенно буффонный — яркий, смешной, рассчитанный «на вырост»: за прошедшие десятилетия в нем сменилось очень и очень многое — и шлягеры, и звезды, осталась неизменной лишь атмосфера праздника и безудержной игры, фонтанирующей фантазии. Трудно забыть Виктора Авилова в самом начале спектакля: стоя в последнем ряду хора, он не столько пел вместе со всеми «Зори московские...», сколько поводил вокруг ошалевшими глазами, словно не понимая, как и зачем он попал сюда, жил какой-то собственной жизнью, приставая к своим соседям, предлагая им выпить, доставая из карманов то бутылку, то стакан, и т. д.

И уже после огромного успеха «Встречи с песней» Валерий Белякович задумался над «Театром Аллы Пугачевой».

Надо сказать, Белякович всегда был поклонником таланта эстрадной дивы — он относится к ней как к серьезной драматической актрисе, немного общался с Пугачевой, когда они вместе учились в ГИТИСе (Белякович на драматической режиссуре, Пугачева — на режиссуре эстрады), и, наконец, написал сценарий, в котором песни Аллы Пугачевой перемежались стихотворными вставками. Белякович нашел самого горячего сторонника своей идеи — актриса театра Тамара Кудряшова была давно влюблена в творчество Аллы Пугачевой, всячески пропагандировала его, знала наизусть все песни певицы. Она и сыграла звезду в спектакле, действующими лицами которого, наряду с реальными людьми — композитором Раймондом Паулсом, поэтом Ильей Резником, известными певцами Якомом Йолой, Валерием Леонтьевым и другими, жили и действовали герои шлягеров: Паромщик, Арлекино, Бедный Художник, Бабушка... Виктор Авилов в кудлатом парике и белом бесформенном платье виртуозно «исполнил» песню «Когда я стану бабушкой...», буквально уложив зрительный зал, стонущий от хохота. Каким-то непостижимым чудом мимика артиста остро и точно шаржировала мимику певицы, и сама она буквально впала в экстаз, увидев спектакль.

Да, это был триумф, получивший на Юго-Западе название «спектакля века», когда Алла Борисовна Пугачева со своей немалой свитой пожаловала на представление. Фотографии запечатлели хохочущую, явно очень довольную происходящим звезду, а в какой-то момент Пугачева не выдержала, выскочила на сцену и стала петь вместе с Тамарой Кудряшовой. Этот эпизод вошел впоследствии в художественный фильм

«Пришла и говорю».

Спектакль играли на гастролях во многих российских городах, собирая полные залы, показывали его и на различных московских площадках, чтобы зрители, которые не добирались до Юго-Запада, смогли увидеть это чудо. И, как гласит легенда, однажды после спектакля в Театре эстрады к Тамаре Кудряшовой подошел очень красивый и скромный юноша — он поблагодарил актрису и протянул ей программку, попросив дать автограф. «Я собираю все, что связано с Аллой Борисовной», — пояснил юноша. Его звали Филипп Киркоров...

А Виктор Авилов этот спектакль не любил — он считал, что зрители из других городов, которые видели единственный спектакль Театра на Юго-Западе, всегда будут относиться к нему как к довольно легкомысленному шоу и никогда уже не заинтересуются серьезными работами театра. Он считал, что подобный успех компрометирует программу театра, ту выверенную эстетическую программу, на которую все они работают. В чем-то, наверное, Авилов был прав — подобные спектакли лучше все-таки играть «для своих», для тех, кто хорошо знает «юго-западный почерк»...

В сезоне 1982/83 года в Театре на Юго-Западе побывало немало выдающихся мастеров отечественной культуры. Они оставляли записи в книге отзывов, и сегодня мы можем прочитать, какое впечатление производил театр на Булата Окуджаву и Андрея Битова, Валерия Приемыхова и Владимира Маканина, Владимира Мотыля и Марка Захарова, Михаила Боярского и Александра Володина, Евгения Евстигнеева и Сергея Юрского, Зиновия Гердта и Георгия Юнгвальда-Хилькевича.

Увидев Виктора Авилова, Г. Юнгвальд-Хилькевич сразу же понял, кто необходим ему для роли графа Монте-Кристо. Правда, сначала он увидел его лицо на обложке журнала, долго вспоминал, как же зовут артиста, а потом, узнав, в каком театре он играет, отправился на спектакль. И окончательно убедился в своем выборе. Но уже после того, как посмотрел «Гамлета».

До «Гамлета» оставался еще год. Всего только год. Целый год. Время, за которое, кроме старых своих ролей, Виктор Авилов сыграл Беранже в «Носорогах», Броньку Пупкова и еще несколько ролей в шукшинских «Штрихах к портрету», Хлестакова в «Ревизоре». Это были вехи на пути к очень большому и очень серьезному успеху, окончательно утвердившему: на российской сцене появился крупный артист и незаурядная личность.

Но, подробно описывая, как Виктор Авилов стал легендой, мы не имеем права ничего упустить. Тем более что роль Броньки Пупкова из рассказа «Миль пардон, мадам!» оказалась совсем не случайной в его творчестве.

Вспоминает Сергей Белякович: «Когда в 84-м году умер Шукшин, мы решили поставить его рассказы. А начиналось все так: я только купил первую машину — 412-й „москвич“. Мы решили ехать на море отдыхать. Романыч эту идею яро поддержал, но усмехнулся: „Отдыхать? Поеду я с вами на море. На машине? Поеду. Только отдыхать-то я вам не дам...“ И не шутил. Мы прибыли — Авилов, Галкина, Романыч и я. И вот картинка: накупавшиеся, арбузов наевшиеся, вина напившиеся, мы доползали до комнатенки, которую сняли. А он нам: „Шукшина будем ставить...“ И — читать нам. А мы под его голос постепенно начинали храпеть...

Вернулись в Москву. Как ставить? Мы всегда обходились минимумом декораций. Четыре табуретки и стол. Все. У Шукшина есть сюжет про балабола, который всем приезжим рассказывает, как он Гитлера убил. Авилов так это делал, что не только сливался с образом этого чудака, но и заставлял верить в то, что он... действительно убил Гитлера. Вопреки историческим фактам!..»

Рассказ Шукшина «Миль пардон, мадам!» все мы не раз слышали в исполнении первоклассных чтецов, вместе с ними проживая историю одного из нелепых шукшинских «чудиков», повествующего о своем покушении на Гитлера во время Второй мировой войны. Но Виктор Авилов каким-то непостижимым образом умудрялся придать этому известному рассказу иной объем: в характере Броньки Пупкова был неподдельный драматизм и внезапно в зрителях возникала щемящая жалость к горстке защитников Отечества. Почти четыре десятилетия минуло к тому времени с конца той страшной войны, а они, чудом оставшиеся в живых, оказались перед необходимостью просить подавания, унижаться в поисках вполне заслуженных благ, выпрашивать то, что должно принадлежать им по праву...

Мы слушали Авилова, смотрели на него, превращающегося на наших глазах в некий миф, и думали, напряженно думали о наших стареющих героях — победителях, спасших мир от чумы. За что, почему дана им такая жалкая старость?.. Виктор Авилов играл отнюдь не только «текст», но и мощнейший «подтекст» этой не такой уж простой истории.

А еще он сыграл в этом спектакле в рассказе «Хозяин бани и огорода» — в сущности, такого же наивного и трогательного «чудика», особенно привлекательного рядом с героем Сергея Беляковича — деревенским

куркулем, твердо знающим цену всему. Был в этом рассказе эпизод, который можно рассматривать как некую квинтэссенцию спектакля в целом: в медленной чечетке по полутемной сцене двигались навстречу друг другу два антипода, словно своим движением метафоризируя двойственность нашего бытия и в каком-то смысле двойственность наших натур. Два мира. Два характера. Две различные «темы» Театра на Юго-Западе. Виктор Авилов и Сергей Белякович.

Это была очень сильно решенная сцена, которая словно распахивала пространство подмостков в пространство жизни, заставляя задуматься о непростых законах нашего бытия, о нашем предназначении, о нравственном законе, который, как известно, всегда — «внутри нас», как и звездное небо над нами...

«Я очень люблю Шукшина, — говорил Виктор Авилов. — Спектакль „Штрихи к портрету“ многим близок мне, всегда волнует. Главное, что хочется передать, донести в Шукшине, — это его доброта, грусть. Все его рассказы — о чем-то не-свершившемся. Вот Бронька Пупков, герой рассказа „Миль пардон, мадам!“. Это одна из самых ответственных ролей. В „Миль пардон, мадам!“ две кульминационные точки, их требуется сыграть очень сильно. Первая — когда Бронька воображает себя в бункере Гитлера. Герой со всей страстью отдается своей мечте. Для меня важно, что, окажись Бронька в этих обстоятельствах, он совершил бы все, о чем мечтал. Так я и играю, с этой уверенностью. А вторая кульминация — финал рассказа, когда Бронька „выходит“ из своего артистического состояния и его душит тоска несвершенности.

В каждом рассказе Шукшина — важная мысль, которую хочется сыграть. Герои — парни, чувствующие все фальшивое, их нельзя обмануть. Так, в рассказе „Ваня, как ты здесь?“ Лагутин понял „кинорежиссера“, у него осталось чувство, что на его глазах происходит одурачивание, идет какая-то игра. Вот и в „Крыше над головой“ работники искусства поставляют сельским читателям и самодеятельным артистам какое-то чтиво, в котором нет правды жизни, а есть лишь какая-то псевдореальность.

Мысль о воспитании искусством — важная и глубокая. Наш спектакль не грешит здесь против художественной мысли Шукшина. Потому что в ней то, к чему мы стремимся в каждом нашем спектакле».

Можно было бы пояснить слова Авилова как некий допуск в творческую лабораторию, но это было бы неверно. Артист убежденно говорит здесь о назначении своего театра, о роли своего поколения, как он воспринимает и осознает ее. Правда на сцене, по его мысли (и по мысли

Валерия Беляковича), не просто может, но должна противостоять неправде в жизни, которая сжимается кольцом и уже не позволяет свободно дышать. Назначение Театра на Юго-Западе — показать пример того, как искусство дает возможность этого необходимого дыхания.

Виктор Авилов не просто верил в это — он жил той идеей театра, которую сформулировал для своих учеников-единомышленников Валерий Белякович. И жил ею до самого конца.

К 175-летию юбилею Н. В. Гоголя Валерий Белякович поставил «Ревизора», завершив тем самым свою «гоголиаду». Претерпев несколько редакций, спектакль сохранился в репертуаре до сих пор. Но тогда он был совсем другим, во многом благодаря Хлестакову — Виктору Авилову. Впрочем, в актерской судьбе Авилова роль эта имела не очень важное значение. Может быть, потому, что совпала с тем периодом, когда, уже прикоснувшись к серьезному драматическому материалу, Авилов начал внутренне отходить от комедийности, его гораздо больше интересовали другие вещи: трагифарсовость, острый драматизм, выход к трагизму...

Мы уже вспоминали слова артиста о гоголевских ролях — он и к Ихареву своему отнесся не совсем справедливо, что уж говорить об Иване Александровиче Хлестакове, который в том, первом варианте спектакля был начисто лишен каких бы то ни было драматических моментов. Но как бы ни относился он к этому сам, мы-то, зрители, видели перед собой обаятельного, дивного пустозвона, на которого внезапно обрушилась манна небесная. Авиловский Хлестаков буквально упивался вниманием и подобострастным отношением чиновников, кокетством Анны Андреевны и Марьи Антоновны, взятками, на которые можно играть, играть, играть... Он как будто уже садился за карточный стол, нервно поглаживая зеленое сукно, и, конечно, в своих мечтах выигрывал огромные суммы. Фантазер, которого буйные фантазии уносили в заоблачные выси, и уже невозможно было различить, что было на самом деле, а что выдуманно, Авилов — Хлестаков постоянно жил на какой-то смутной грани реального и ирреального. Он был не враль, а мечтатель, он был виртуозом вымышленного мира, в котором ощущал себя на редкость уютно и свободно. Его бешеный темперамент, какое-то детское перескакивание с одного на другое, вся его непоследовательность действительно внушали симпатию и вызывали смех.

В неопубликованном интервью Виктор рассказывал: «Я, может быть, на сцене находясь сорок минут, там все время крутился. Этот монолог вранья, там же нужно было выйти на эту пляску... У меня дышалки просто не хватало, я задыхался. В конце концов, это же очень тяжело: бегать — и

говорить, говорить, говорить... Это же такая затрата! Уже пот градом, дышалки не хватает, и последний с лестницы разбег, прыжок — и вот так вот замереть. И не дышать. Я думал, у меня сердце остановится когда-нибудь. Я даже из этого спектакля ушел, потому что боялся, что я умру. Я боюсь, я не хочу его играть, я хочу жить... А было раз действительно, когда весь загон и сердце: „дыг-дыг-дыг-дыг...“ И вот я лег, а Серый (Сергей Белякович. — Н. С.) меня держал и говорит: „Слушай, оно у тебя, вместо того, чтобы как обычно, когда я тебя ловлю и слышу: бум-бум-бум-бум... Оно у тебя вдруг: бум... бум... бум... Что это с тобой?“ Я говорю: „Да, я сам чувствую, что оно останавливается“. Не хочу. Не стоит Хлестаков того, чтобы у меня сердце из-за него остановилось...»

В сегодняшнем «Ревизоре» многое видится Валерию Беляковичу иным, тогда же, в период нашего общего увлечения М. М. Бахтиным, карнавализация ощущалась самой главной темой — поучающей, но не перегружающей... Именно так воспринимало поколение 1950-х годов рождения бахтинские термины тогда, в начале 1980-х годов, когда книги выдающегося ученого впервые открылись перед нами...

Может быть, Виктор Авилов и сам до конца не ощутил то, чем одарила его роль Хлестакова, — обогатилась мимика, строже стали импровизационные моменты, «самодеятельный безудерж» уступил место осмысленной оценке каждой сцены, взаимодействие с партнерами стало более четким, выверенным...

Но... Уже шла внутренняя подготовка к Гамлету, роли, для которой он, казалось, был предназначен.

Глава третья ВИТЯ

Восьмой сезон Театра на Юго-Западе ознаменовался (и навсегда вошел в историю отечественного театра) постановкой шекспировского «Гамлета». Это была уже очень серьезная заявка на состоявшийся коллектив, на полноценное и самостоятельное место в ряду столичных театров.

Несмотря на все сложности литературы и театральной интерпретации, спектакль был поставлен Валерием Беляковичем, как и все его спектакли, всего за 15 дней. Тем, кто видел «Гамлета», поверить в это сложно — казалось бы, за это время только и можно, что выучить текст и относительно «закрепить» его по основным мизансценам.

Кстати, в неопубликованном интервью Виктора Авилова Ольга Шведова спрашивала артиста и об этом: «Очень многие считают, что быстро работать — это заведомо халтурить. Вот я знаю, что вы очень быстро работаете в театре. Как вы считаете, можно ли вообще говорить о зависимости сроков работы и качестве конечного результата?»

На это Авилов ответил: «Да, я думаю, что вообще говорить об этом можно, но не всегда это связано... Возьмите художников, поэтов... Один поэт сочиняет стихи быстро, а другой поэт, может быть, годами их вымучивает. Так же и спектакль. Иногда можно спектакль за десять дней сделать, он может быть и хорошим, и плохим. Точно так же можно делать два года спектакль — он опять же точно так же может быть и хорошим, и плохим. Единственная разница, что, наверное, когда его будут делать два года, то премьерный спектакль будет уже готовым. А если этот спектакль десять дней делать, то премьерный спектакль, конечно, будет еще очень сырым. Но зато через два месяца он уже станет готовым. А тот спектакль, который два года делается, его вообще пока не будет. И к тому времени этот спектакль уже будет сыгран на протяжении ну хотя бы полутора лет, это значит — это будет уже устоявшийся нормальный спектакль, а у того будет только премьера...»

Ответ вполне остроумный и верный, если применить его к конкретному Театру на Юго-Западе. Для Валерия Беляковича и его труппы именно эта стремительность овладения мыслью, жесткий ритм почти круглосуточной работы, единомыслие и одиночувствование всех участников — абсолютно естественные явления.

Впрочем, с «Гамлетом» полного единомыслия как раз и не было.

В уже не раз упомянутой статье для сборника «Становление», спустя четыре года после премьеры, Виктор Авилов писал: «С нашим „Гамлетом“ я не во всем согласен, хотя спектакль этот люблю и постоянно о нем думаю. И о своей роли в нем, конечно. Наш эффектный финал „Гамлета“, хотя это и театральная находка, и очень сильная, представляется мне лишним с какой-то определенной позиции: шум нашествия и иностранного вторжения как бы зачеркивает все то духовное, что нес в себе Гамлет, — отныне ничего не будет, все уничтожено. Негуманность торжествует над человечностью и духовностью. „Каким бесславием покроюсь я в потомстве, коль не узнает истины никто“, — говорит Гамлет. Финал, не предусмотренный Шекспиром, как будто оправдывает эти опасения Гамлета — его затаенная мечта о справедливости не состоялась, она убита грохотом этих орудий, торжеством наглых захватчиков. Я бы даже не сказал, что этот финал для меня спорен. Он для меня бесспорно отрицателен».

На чьей стороне правда? На стороне актера, для которого чувство морального поражения его героя неприемлемо и необходимо, чтобы в финале восторжествовали возмездие и высшая справедливость? На стороне режиссера, которому важно «зарифмовать» трагедию Шекспира с реальным временем постановки и дать зрителю понять, что «негуманность торжествует над человечностью и духовностью», как бы ни был для нас грустен этот вывод?

Думается, что истина оказалась все-таки с Валерием Беляковичем, поставившим своего «Гамлета» удивительно современно. Давайте вспомним о том, что именно в это время начали приобретать особую популярность различные версии, созданные на основе шекспировской трагедии (да ведь и сам Шекспир воспользовался в конечном счете одной из версий старинной истории, ставшей почти мифологической!). Написанные значительно раньше, они пришли к нам именно в начале 1980-х годов: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда в блистательном переводе Иосифа Бродского, «Убийство Гонзаго» Недялко Иорданова. Тогда же появилась и отечественная, чрезвычайно интересная версия ленинградского драматурга Александра Радовского «Король и принц, или Правда о Гамлете» — к сожалению, она стала известной лишь несколько десятилетий спустя, уже в новом столетии... В то же время замечательный поэт Давид Самойлов написал стихотворение «Оправдание Гамлета», которое тоже может и должно рассматриваться в качестве одной из версий трагедии. В особенности строфы, которые ни Валерий Белякович, ни Виктор Авилов без внимания не оставили:

Гамлет медлит. И этот миг
Удивителен и велик.
Миг сомнения, страдания и опыта,
Водопада застывшего миг,
Миг всего, что отринуто, проклято,
И всего, что познал и постиг...

Версия привлекательна всегда. Она совершенно по-особому притягивает к себе мысль, потому что невероятно соблазнительно задуматься о том, как все могло бы быть, если бы... Или хотя бы о том — как можно истолковать в новом времени события давно минувших дней. И тогда именно такие герои, как Гамлет и Дон Кихот становятся особенно значимыми, особенно влекущими к себе. Ведь совсем не случайно 100 с лишним лет назад Иван Сергеевич Тургенев, ощутив это общее влечение, написал свою, ставшую хрестоматийной статью «Гамлет и Дон Кихот», показав, насколько по-разному и насколько причудливо может истолковать эти образы каждая новая эпоха, едва ли не в первую очередь благодаря именно тому, что Гамлет и Дон Кихот являются *вечными типами* литературы и реальной действительности.

Несмотря на то что Валерий Белякович обратился к каноническому тексту, не было сомнений в том, что режиссер выстраивает собственную версию событий, произошедших в Эльсиноре. Не случайно он сам сыграл в том спектакле Клавдия — сыграл сильно, остро, увидев в своем герое не записного злодея, а живого человека, страдающего от того, каким извилистым путем приходится ему пробираться к тому, о чем вожделем с юности: к королеве и трону.

Что же касается Гамлета... Его нередко сравнивали с принцем Датским, сыгранным Владимиром Высоцким в Театре на Таганке. На мой взгляд, объединял двух очень разных артистов кипучий, заразительный темперамент и низкий, со срывами, голос — ничего более. Авилов ни в малейшей мере не копировал Высоцкого. Он был Гамлетом другого поколения, и в данном случае это оказывалось принципиальным. Виктор Авилов был Гамлетом, на которого внезапно обрушивалось *знание*: он узнавал от Призрака тайну смерти отца, и это вело мысль дальше и дальше — к ощущению всеобщего предательства и попустительства, к чувству неверия в любовь, в дружбу, к отчаянию одиночества и необходимости мстить. Но месть приведет к гибели, а Гамлета страшит тот неведомый мир, из которого является к нему отец. Он скован этим страхом и

одновременно стыдится его — потому режиссер отнес монолог «Быть или не быть?..» ближе к финалу, когда размышлять уже некогда — надо действовать. И вот это размышление Гамлета на пороге небытия — горестное свидетельство того, что неизбежно восторжествует в финале негуманность. Та самая негуманность, против которой так восставал Виктор Авилов... И не в самойловской ли интерпретации скрыто это перенесение главного монолога? «Гамлет медлит. И этот миг удивителен и велик»...

Авилов вспоминал: «Когда мы ставили „Гамлета“, много было споров и о монологе „Быть или не быть?..“ — искали, где в спектакле зазвучит он действеннее, активнее. Если бы наш спектакль оставлял мне больше времени для „раздумий“, если бы вообще рефлексия Гамлета, его бездействие было больше проявлено в ритме спектакля в целом, то, по всей вероятности, монолог оставался бы на своем месте, перед сценой „Мышеловки“, и означал бы только то, что всегда в нем улавливают: колебания Гамлета, его раздвоенность и смятение. Почему этот монолог для меня встал как бы на свое место почти в предфинале? Почему он зазвучал для меня здесь?»

К финалу напряжение нашего спектакля сильно возрастает. Сцена дуэли Гамлета и Лаэрта — нервная. Музыка резкая, усиливающаяся. В финале световой и шумовой эффекты совпадают. Совершается нечто неожиданное: колонны превращаются в пушки, колонны поднимаются над сценой, извергают огонь, медленно опускаются. И вот в таком финале монолог „Быть или не быть?..“ — сильнейшее место шекспировской трагедии, гениальные стихи. Слово, свет, музыка — все подведено к финалу, как „тяжелая артиллерия“. Подведено как к самой напряженной точке спектакля. „Быть или не быть?..“ — здесь уже не монолог о бездействии. У Гамлета уже нет времени на колебания — или дерись с Лаэртом, или... Гамлету дают понять, что „или“ уже невозможно. Я чувствую, что зритель, чье внимание в этой сцене уже сильно напряжено, слушает монолог не вполуха, полагаясь на то, что он уже его знает, а с каким-то новым волнением. Само время его произнесения перед решающими событиями заставляет слушать более внимательно и сосредоточенно. И я чувствую, что и для меня этот монолог начинает звучать по-другому, не как символ бездействия. Впереди у Гамлета — уже только действия, поступки. Он сражается и понимает, чем все кончится. Этот монолог — часть последнего „действия“, последних поступков Гамлета в земной жизни. И горечь его порождена незнанием, „боязнью той страны, откуда ни один не возвращался“, „неизвестностью после смерти“.

Для меня это „звучащее“ место, полнее всех выражающее философию не только монолога, — пожалуй, всей трагедии Шекспира. Ведь в самом деле — с самого начала только и идет в ней речь о „нашем“ мире и „другом“, незримом, где живут ушедшие, когда-то земные люди. Им в трагедии дана сила распоряжаться делами на земле. Так, отец Гамлета руководит им из другого мира. Призрак печален, но он вселяет в Гамлета гнев и мужество. И Гамлет все свои дела, жизнь своей матери, своей возлюбленной Офелии соотносит с этими другими мирами, — или как с идеалом чистоты, добра, справедливости, или как с ужасом вечного огня, геенны, с мраком и чернотой».

Какое непривычное, слишком человеческое толкование Гамлета, не правда ли? Именно в этом — необычность, новаторство постановки Валерия Беляковича. Он переводит трагедию Шекспира на современный психологический уровень, прекрасно понимая, как остро отзовется в душах зрителей именно такой срез истории о принце Датском. И еще здесь очень существенным представляется то, что, по сути, Виктор Авилов с Беляковичем абсолютно солидарен — говоря о том, что он не может принять подобный финал «Гамлета», артист как бы отдает дань собственному романтическому, «приподнятому» восприятию событий, исходя из характера, скорее, Ланцелота, нежели Гамлета. На некоем же глубинном уровне он видит, осознает правоту режиссера.

А как же иначе? Ведь Виктор Авилов жил в то же время, что и его режиссер, что и мы с вами...

Эти размышления Виктора Авилова важны для нас не только с точки зрения спектакля — пытаюсь его реконструировать сегодня, мы все равно неизбежно пропустим многие важные моменты. Мысли актера важны для нас еще и в свете его отношения к разного рода мистическим факторам — позже об этом будет сказано в связи с ролью Воланда в инсценировке романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но в самой судьбе Виктора Авилова было многое, что заставляет думать о самобытности личности: он ощущал в себе экстрасенсорные способности и действительно умел купировать боль, о чем свидетельствуют многие воспоминания; он явно чувствовал тягу к «иным мирам» — это становится очевидным, если вспомнить такие его работы, как, например, Платон Андреевич в фильме «Господин оформитель» по рассказу Александра Грина «Серый автомобиль» режиссера Олега Тепцова, Воланд в спектакле «Мастер и Маргарита», Парфюмер в одноименном спектакле театра «Арт-Хаус» по роману П. Зюскинда «Парфюмер» (режиссер Вадим Тухватуллин) да даже и граф Монте-Кристо в фильме Георгия Юнгвальда-Хилькевича...

Но эти мысли о Гамлете — еще на пороге, на подступе к названным здесь и неназванным ролям.

Для нас важно то, что роль в шекспировской трагедии придала иной объем личности, заставив Виктора Авилова пристальнее всмотреться в глубины собственной души и обнаружить там нечто, до сей поры самому ему неизвестное, скрытое. А потому роль эта обозначила не только мощный профессиональный бросок «в незнаемое», но и не менее мощный личностный бросок, наставивший артиста на путь познания самого себя.

Конечно, жаль, что уже ни о чем не спросишь, не выстроишь для себя четкую и прямую линию, по которой вела Виктора Авилова судьба, — многое приходится домысливать, кропотливо собирая признания и полупризнания артиста, рассеянные по его немногочисленным интервью, по статьям критиков и театроведов, но главное все-таки — по его ролям. Одной из судьбоносных среди которых стала именно роль принца Гамлета.

Здесь же, в «Гамлете», особое значение для Авилова приобрела роль партнерства в спектакле. Об этом — рассказ Валерия Беляковича: «Когда я подбегал: „Не пей вина, Гертруда...“, я, Клавдий, бросался к Гертруде, зная, что там яд. Авилов — Гамлет мне перекрывал дорогу и смотрел. А я на него смотрел. И в этом взгляде прокручивалось столько всего!.. Это нельзя описать.

Недавно я услышал, как говорил Кирилл Смоленский и Калининградский: „Есть молитва, которую ты выучил. Есть молитва, с которой ты сам обращаешься к Богу. А есть молитва сердца, когда говорить ничего не надо, когда ты с Богом общаешься сердцем“. Мы друг с другом общались сердцами. Через глаза. И эта пауза могла длиться сколько угодно. Вот убийца смотрит на жертву... Вот жертва смотрит на убийцу... И иногда мне становилось страшно. Потому что в его глазах я видел свою смерть. Я забывал, что это Авилов, а я — режиссер, поставивший спектакль. Я — Клавдий... Такого Гамлета не было и никогда не будет».

Действительно, в «Гамлете», как и прежде в «Мольере», происходило какое-то чудо, описать которое практически невозможно. Каждый раз зрители переживали на спектакле мощное потрясение, шок, выходя после окончания спектакля, словно после гипнотического сеанса. Что-то словно сгущалось в атмосфере сцены и маленького зала, что не позволяло свободно дышать, что убивало и нас вместе с принцем Датским... Что это было за волшебство? Что за уникальность воздействия на всех одновременно?

Наверное, это и называется Театр...

Спустя два года после премьеры в журнале «Театральная жизнь» появилась статья о спектакле крупнейшего шекспироведа А. Аникста. Казалось бы, театровед и ученый должен был снисходительно отнестись к творчеству вчерашних любителей, мягко одобряя и мягко журуя. Но случилось иначе: статья была написана страстно, горячо, начинаясь откровенным признанием: «В „Гамлета“, поставленного Театром-студией на Юго-Западе Москвы, я сразу влюбился, и — что со мною редко бывает — дважды ходил смотреть спектакль. Хотел проверить, не было ли первое впечатление обманчивым. Во второй раз испытал такое же, если не большее, волнение».

«Трудно, дьявольски трудно играть подлинные трагедии, особенно шекспировские, — завершал статью А. Аникст. — Если это удалось, значит, театр достиг зрелости, не утратив при этом чувства свежести, которое возникает на горной высоте, с какой мир предстает во всей своей ясности и обозримости. Тогда трагедия становится свидетельством не бессилия, а мощи человеческой».

Что же касается Гамлета, сыгранного Виктором Авиловым, А. Аникст отмечал: «С волнением ждем мы появления того, для кого весь этот мир и является трагичным.

И вот он перед нами на сцене. Высокий, даже долговязый, немного сутулый, с длинными, падающими на плечи светлыми, почти рыжими волосами. Мы жадно вглядываемся в его лицо, высвеченное прожектором, и сразу же верим: да, это Гамлет. Настоящий Гамлет!

Откуда рождается такое убеждение? Почему мы ему верим? Потому, что с первого взгляда на него, с первых произносимых им слов мы понимаем: он не принадлежит этому миру зла, обмана, коварства, предательства, он ему не только чужой, он ему — враг.

Бледное лицо, глаза немного навывкате, он не из тех гладеньких молодых людей, которых выпестовали в холе, а жизнь ввергла в омут преступлений. За этим человеком стоит такое знание жизни, которое предшествует тяжким опытам и испытаниям. Их могло и не быть, но боль мира он все равно нес бы в себе.

Виктор Авилов. Мы с вами не слышали никогда такого имени. Мы знаем: Кин, Мочалов, Моисси, Качалов, Михаил Чехов, Оливье. Авилова не слышали. Кто он, откуда?.. Из школы жизни он... Из природы. Вот откуда пришел этот Гамлет, такой естественный, живой. В нем не чувствуется актер. Перед нами человек, настоящий, у которого болит душа, сжимается сердце. Мы не сомневаемся в том, что у него в самом деле убили отца, и что он любил его, и что он страдает...

Вы забываете, что находитесь в театре. Перед вами страдающий человек. Не из тех, что любят своим страданием и вызывают к нашему сочувствию. Он ни к кому не призывает. Не нуждается в сочувствии. Он перед нами, но он нас не видит. Он весь в себе, в том страдании, которое его гложет...

...Таким был герой Шекспира — трагически одинокий человек в мире зла, мучительно думающий о том, как его преодолеть, полный желания бороться, но не знающий действенных средств искоренения зла. Могучий ум, сильный человек оказывается бессильным, погибает, но до конца непримирим и завещает грядущим поколениям свою непримиримость к злу. Все это мы видим в авиловском Гамлете, этим он нам дорог, таким остается в нашей памяти этот искатель истины и справедливости».

Невозможно было оборвать цитату — сегодня так уже никто не пишет ни по складу прекрасного русского языка, ни по силе вовлеченности, включенности в спектакль, ни по откровенности, с какой высказывается радость от победы маленького, еще мало кому из критической братии известного театра. А что за упоительный список имен выстроил Аникст — не сравнивая откровенно, не льстя артисту, но вводя его в определенный театральный контекст: Кин, Мочалов, Моисси, Качалов, Михаил Чехов, Оливье. Величайшие трагики мировых подмостков, легендарные, выдающиеся мастера. И рядом с ними — Виктор Авилов, вчерашний водитель МАЗа, пришедший в театр «за компанию»!.. Это поистине дорогого стоило. И — стоило того.

Измученный, постоянно настороженный Гамлет Виктора Авилова не был аналитиком — он как будто прислушивался к своей интуиции, отдав себя на ее волю. Кто-то из критиков заметил, что этот Гамлет не пытается восстановить разорванную связь времен — он жаждет истребить ненавистное ему королевство Клавдия и последовательно разрушает его в меру своих сил. Это подмечено очень точно — в начале 1980-х и речи не могло идти о соединении разорванной связи времен, слишком уж непоправимо все разорвалось. И российская (точнее сказать — советская) интеллигенция занималась тем, что расшатывала изнутри ненавистное ей королевство, пытаясь то открыто, то скрыто протестовать против тоталитаризма и разрушения человека. Именно к этому и стянуты, словно в крепкий узел, все силы. И потому Гамлет не может отдаться полностью, безраздельно ни любви к Офелии, ни дружбе с Лаэртом, ни даже наставлениям Призрака беречь мать — Гамлет жесток и жесток с Гертрудой, он не хочет щадить ту, в ком подозревает пособницу убийства...

Виктор Авилов сыграл своего Гамлета так, что для нас, зрителей,

словно была видна та кровотокающая трещина, которая проходила через его сердце. Здесь уж действительно было не до анализа — сохранить бы рассудок, когда на тебя обрушивается такое страшное знание. Наталья Шведова писала: «Этот Гамлет излучает невероятную внутреннюю силу. Духовная сила завораживает и притягивает гораздо больше, чем гордые черты лица и вызывающе красивый костюм. Слабые и подлые люди заставляют страдать и приводят к гибели сильную, чистую, прекрасную натуру... Страдания Гамлета — осмысленное, добровольно принятое им тяжкое бремя, искупление не только своих грехов. Его слезы, душевная и физическая боль не могут породить „дешевой“ жалости, снисходительного умиления. Должно возникать сострадание — попадание в ту же волну, чтобы в душе зрителя долго потом звучала „гамлетовская мелодия“ — и реальная нежная музыка, и то, что сыграно им самим на струнах души. Мелодия без фальши, возвышенная и чистая. Излучение авиловского Гамлета, его светлые импульсы заряжали зрителя — не только биологически...»

В этой цитате точно схвачено главное в игре Виктора Авилова — возбуждение жгучего сострадания к своему принцу, внезапно осознавшему все уродство мира. Надлом, наметившийся в его душе с уходом отца, постепенно разрастается, становится страшной, незаживающей, кровотокающей трещиной, и трещина эта постепенно заполняется важнейшими философскими вопросами о смысле существования вот в таком мире: не только «быть или не быть», но каким быть, как не поддаться правилам жестокого общества, где хороши все законы, кроме гуманных, как выжить и — стоит ли выживать?... Стоит ли — в мире, где нет места человечности, любви, чести?..

Справедливо писал в статье «Искрящиеся кремни», посвященной феномену Театра на Юго-Западе, Лев Аннинский: «Гамлет... выходит из рамок традиционного гамлетизма: он не колеблется, действовать или не действовать; он не выбирает; он сам выбран. Это не расслабленный умственным ядом мечтатель, знакомый нам по привычным трактовкам Шекспира, это человек, отлично знающий, что надо делать, и готовый к действию. Виктор Авилов играет в Гамлете современные психологические реакции, современное нетерпение, современную горечь, современное взрывное достоинство. Кое-где чувствуется у Авилова полемика со Смоктуновским, кое-где — опора на Высоцкого с его хриплым голосом и заводным нравом».

Что касается сравнения с Владимиром Высоцким — об этом уже шла речь и здесь останавливаться на этом не будем, а вот мысль о полемике со

Смоктуновским представляется чрезвычайно интересной, хотя она не находит развития в статье Л. Аннинского.

Гамлет Иннокентия Смоктуновского в фильме Григория Козинцева был мощным и ярким принцем Датским принципиально другого поколения. Рефлексирующий интеллигент, философ, каждый свой шаг, каждое движение души подвергающий пристальному анализу, он страдал, но это были муки больного, занедужившего интеллекта, в то время как у Авилова мы ощущали муки разодранного в кровь сердца. Полемика сводилась в конечном счете к естественному противопоставлению «отцов» и «детей» — в 1980-е годы на смену интеллектуальным, анализирующим, «раненным в мозг» (как говорит другой герой Шекспира, король Лир) «отцам-шестидесятникам» пришли и утвердились страдающие, экзальтированные, не умеющие анализировать и обобщать «дети» с измученными и израненными душами. Валерий Белякович очень точно осознал и обозначил в своем «Гамлете» это различие — ведь и сам он принадлежал к поколению «детей», воспринимавших все происходящее обнаженными нервами.

Спустя несколько лет после премьеры «Гамлета» Виктор Авилов говорил: «Гамлет для меня — прежде всего духовный человек. Я не вижу в нем ни раздражения, ни „недоброты“, ни „колючести“, как не раз писали о том. Я своего Гамлета таким не стремился играть... До последней минуты Гамлет вызывает к Лаэрту: „Откуда эта неприязнь, Лаэрт? Когда-то мы дружили!“ Лаэрт оскорбил Гамлета, но Гамлет благороден, он любит друзей и не стыдится этой любви, не скрывает, что ценит дружбу с Лаэртом. Во всем здесь благородство, просветленность, великодушие...»

За год до того, как состоялась премьера «Гамлета» (мы уже упоминали об этом в предыдущей главе), режиссер Резо Чхеидзе пригласил Виктора Авилова на роль Дон Кихота в многосерийном советско-испанском телевизионном фильме «Житие Дон Кихота и Санчо», прозорливо разглядев в артисте черты Дон Кихота. Но в то время еще существовал в Театре на Юго-Западе жестко введенный Валерием Беляковичем запрет на съемки — Авилов был вынужден отказаться.

Ах, каким бы мог он стать Дон Кихотом!.. Сегодня мы можем только фантазировать об этом с горечью и подлинной болью, потому что словно рассыпанные по его разным театральным ролям черточки Рыцаря Печального Образа должны были неизбежно сложиться в целостный и очень необычный образ. Но этого так и не произошло...

Зато произошло иное.

Известный кинорежиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич, задумывая

экранизацию романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо», увидел как-то в журнале «Театр» небольшую фотографию Виктора Авилова. «Меня совершенно потрясло Витино лицо, — вспоминает он. — Выражение глаз. В них биография целая. Судьбу этого человека не надо было описывать. Багаж невероятных приключений и переживаний был уже заранее напечатан на этом лице. Потом я пошел в театр и увидел его в роли Гамлета. Это окончательно меня добило. Я увидел Гамлета не кристально положительного, не отчаянно ищущего, кто убил папу... Я увидел человека, попавшего в уникальную ситуацию. Не наоборот — не уникального человека, который попал в обыденное положение. А обыкновенного, попавшего в этот ужас юношу. И это очень совпадало с тем, что я хотел видеть в Монте-Кристо. „Человек-топор“... Когда человек лишает себя всяческих жизненных интересов и начинает видеть себя орудием Господа. Он — карающий меч. Вот так играл, по крайней мере, мне это увиделось, Виктор Гамлета. И так я себе представлял графа. Огромные глаза, устремленные не наружу, а внутрь... И, во-первых, я навсегда стал поклонником Виктора. А во-вторых, понял, что без Авилова я фильм снимать не буду. Вплоть до того, что, если Витя не сможет, — откажусь вообще от этой затеи».

Юнгвальд-Хилькевич оказался человеком упорным — он начал не с разговора с Авиловым, а с уговоров Беляковича. Как и чем он убедил режиссера — осталось тайной, но суровый запрет был снят, Виктор получил официальное разрешение Валерия Романовича на съемки...

Кстати, со съемками фильма «Узник замка Иф» по роману «Граф Монте-Кристо» связан один эпизод — по-своему забавный, а по-своему раскрывающий характер Виктора Авилова. Он рассказал об этом случае в одном из интервью.

Съемки проходили под Гурзуфом. Виктор отказался от каскадера, полагая, что с таким трюком, как плавание под водой, легко справится сам. Он и справился, но потом... «Мы базировались на большом судне „Товарищ“, а неподалеку стояла маленькая шхуна, — рассказывал Авилов корреспонденту. — Отсняли кадр, где меня вытаскивают из воды, подплыли к этой шхуне, и по иронии судьбы на ней оказались знакомые ребята из Ленинграда. За разговором я не заметил, как моя команда поплыла обратно к „Товарищу“.

Стою в дурацкой тюремной робе, мокрый, с приклеенной бородой и понимаю, что меня просто забыли. Я потом говорил им: „Ребята, если бы я играл седьмого стражника, но забыть графа Монте-Кристо — это уж слишком!“ Мне повезло, что знакомые тоже плыли в Ялту и доставили

меня на берег».

Можно только представить себе, что устроили бы многие из наших кино-и телезвезд в этой ситуации! Авилов все воспринял с юмором — и вовсе не потому, что это была первая его роль в кино, что он еще не ощущал себя звездой и постеснялся затеять скандал. В этом маленьком эпизоде — ключик к характеру Виктора Авилова, научившегося от своего режиссера, Валерия Беляковича, понимать, в чем состоят приоритеты, а что является просто следствием плохого характера и дурного воспитания артиста. Уже много позже, когда публика ходила в Театр на Юго-Западе «на Авилова», когда его выразительное, мгновенно запоминающееся лицо все чаще мелькало на голубых экранах, когда его интервью и фотографии способны стали поднять тираж газет и журналов, — он оставался таким же: собранным, скромным, пристально оберегающим чувство собственного достоинства, «заикленным» лишь на одном — работе, работе, работе. Без выходных. Без пауз. Без каких бы то ни было отключений.

«Человек-топор»... Нет, пожалуй, Юнгвальду-Хилькевичу это лишь привиделось в Гамлете — слишком, вероятно, был режиссер в тот момент уже подчинен собственному замыслу. Мысль Беляковича и Авилова двигалась, как представляется, по иному руслу. А вот в «Узнике замка Иф» эта черта становилась действительно определяющей — Эдмон Дантес, переродившийся в графа Монте-Кристо, увидел и ощутил себя орудием Господа Бога, карающим мечом, и подчинил всю свою жизнь мести и торжеству справедливости, как он ее понимал. И хотя все наши симпатии и оправдания с подросткового возраста, с самого первого прочтения принадлежат именно этому герою, с годами приходит понимание того, насколько относительно понятие справедливости и насколько запоздалой может оказаться месть.

Впрочем, в фильме Г. Юнгвальда-Хилькевича есть некоторое лукавство — закольцованность композиции (в начале и финале мы видим графа Монте-Кристо в опере, где он встречается со всеми, кому считает себя должным отомстить) дает возможность представить себе, что все происшедшее перед нами не более чем греза, сон, невоплотившаяся мечта. Эдмон Дантес вспоминает наказ аббата Фариа: «Не вздумайте мстить этим жалким людям... Вершить приговор разрушительно для души», — и осуществляет задуманное лишь в своих мечтах. Но в их пространстве он безудержен и абсолютно раскован...

Есть поговорка: «Мсть — блюдо, которое надо подавать холодным». Но ведь остывшая мсть, как правило, обращена на тех, кто не виноват в страданиях мстителя. На таких же, в сущности, жертв, на детей и близких

тех, кто совершил некогда подлость и предательство... Виктор Авилов не мог не задумываться над этим, создавая образ своего романтического героя — героя, которого мы восприняли и приняли в том возрасте, когда складываются, формируются идеалы, выковывающие в конечном счете характер и мироощущение на многие годы и десятилетия последующей жизни. А потому он сумел внести в бытие своего персонажа ту ноту двойственности и тоски по невозможности осуществления идеала, которая делала графа Монте-Кристо еще более притягательным для нас, давно переживших юные годы.

В самом начале фильма аббат Фариа говорит: «Мне нравится ваша улыбка...» — в ней, слабо скользнувшей по лицу узника, мудрый аббат сумел разглядеть незаурядную личность человека, пострадавшего безвинно и жестоко. И понял, что человек этот — пока не более чем глина, из которой можно вылепить подлинную личность. «Вы — чистый лист, — говорит аббат. — Нарисуем на нем портрет мудрого человека, аристократа духа... Быть истинным аристократом духа — удел немногих...»

Виктор Авилов умудрился каким-то непостижимым образом сыграть в фильме «Узник замка Иф» не только конкретную историю молодого, добродушного, влюбленного и удачливого парня Эдмона Дантеса, превратившегося по воле судьбы и недобрых людей в одержимого местью, холодного графа Монте-Кристо (в этом немало помогло то, что юного Дантеса сыграл Евгений Дворжецкий, история же, воплощенная на экране Авиловым, начиналась с замка Иф), но и тот непростой процесс, который пережили мы вместе со своим временем, восприняв идею восстановления справедливости любой ценой более многомерно и объемно...

И потому Монте-Кристо Виктора Авилова был не только «человеком-топором» и даже, быть может, совсем не им — он был страдающим бывшим (что представляется принципиально важным!) романтическим героем, сердце которого навсегда утратило теплоту и сочувствие, но мысль которого часто останавливалась перед им же самим задуманной и осуществляемой жестокостью. Останавливалась ненадолго, на время, чтобы все-таки победить... Это представляется особенно важным, если вспомнить «ход» Юнгвальда-Хилькевича с «раздвоением» единого образа между Евгением Дворжецким и Виктором Авиловым. Авилову с самого начала уготована была роль сначала узника, мучительно познающего себя в замке Иф, в общении с аббатом Фариа, а затем — холодного, неумолимого мстителя, рассчитывающегося со своими врагами за несостоявшуюся жизнь. Этот прием значительно упрощал работу артиста, но Виктор Авилов сам усложнил роль тем внутренним ощущением бывшего романтического

героя, о котором уже было сказано. На протяжении всего фильма он как будто одержим двойственностью, душа жива одним, а разум — другим. Для того чтобы убедительно сыграть это, нужно немалое мастерство. И оно у Виктора оказалось. Скорее всего, не на уровне осмысленно освоенной профессии, а на уровне интуитивном, который дается человеку думающему, погруженному в предложенный материал. Человеку, по природе своей одержимому теми самыми идеалами благородства, честности, о которых Авилов говорил в связи с ролью Ланцелота. Ему важнее прочего было обнаружить в своем графе Монте-Кристо рыцарственные черты и, ухватившись за них, интуитивно выстраивать роль...

Вот это постоянное раздвоение мысли и чувства и составило особое обаяние его графа Монте-Кристо, который должен был пройти определенный путь, пройти его твердо и убежденно, чтобы в самом конце понять: важно совсем иное. Не случайно последними словами фильма стали слова графа Монте-Кристо: «Господи, спасибо, что Ты мне оставил возможность любить!» К этому ощущению, к этому признанию великого мстителя его праведный и неправедный путь — чтобы в финале вновь испытать любовь и поблагодарить за нее Бога... А это было возможно лишь в том случае, если вся история мести была пережита лишь в грезах. «Я никому не мщу, — говорит граф Монте-Кристо, — я лишь помогаю Провидению восстановить справедливость». В этих словах — самообман человека, пытающегося встать над Добром и Злом. Только самообман...

Думается, для Виктора Авилова это и стало главным в роли: счастье понять, что освободившаяся от трагических пут душа способна вновь полюбить, счастье пережить все самое страшное в грезах, оставшись в жизни высоким и чистым. Оставшись подлинным рыцарем...

Этим во многом оправдано несовершенство фильма «Узник замка Иф».

Первые в жизни Виктора Авилова съемки проходили для него невероятно увлекательно — он постигал новое искусство, к которому артиста давно уже тянуло; он впервые работал с другим режиссером и по совершенно иным «схемам». Он постигал специфику кино, потому что уже тогда знал: рано или поздно наступит время, когда он обязательно будет снимать сам.

Он учился репетировать не так, как в театре, существовать не так, как в театре. Овладевал новой профессией, но чувство ответственности оставалось неизменным так же, как неизменными оставались

всепоглощающая страсть к работе и стремление делать все лучше других.

Галина Галкина вспоминает: «...Уйдя в кино, он стал для меня другим человеком. Поездки, знакомства с новыми людьми, другие впечатления. Это не могло не повлиять на Витю. Понимаю, что он попал в новый интересный мир. В нашем театре — одна школа, один мир. А в кино — другой. Естественно, открываешь для себя что-то совершенно новое. Неожиданное. Но наш театральный мирок разрушился. Порвался, как мешок».

Новые впечатления захватывали, в чем-то меняли его представление о жизни, о профессии, но только в чем-то. С дистанции изменившегося, раздвинувшегося горизонта театр приобретал четкие черты единственного, по-настоящему необходимого Дома. Ощущения жены артиста связаны, скорее всего, с тем, что они перестали быть постоянно вместе — в театре и дома, и его мысли о творчестве были связаны уже не только с тем или иным конкретным спектаклем, в котором, как правило, заняты были они оба. «Театральный мирок» не разрушился, он стал в каком-то смысле еще дороже, а вот семейный «мирок» начал давать первые трещины...

Виктор встретил на съемках в Одессе молодую женщину, которой суждено было стать его третьей женой, — Ларису. Об их знакомстве Лариса вспоминает: «Я работала на Одесской киностудии помрежем. Пошла работать к нашему общему, как оказалось, знакомому Андрею Борцову. Он был начинающим режиссером. Делал свой первый короткометражный малобюджетный художественный фильм. И там у него играли Света Смирнова — питерская актриса, Витя и маленький мальчик. А поскольку денег было мало, я пошла туда и костюмером, и ассистентом по площадке, и „хлопушкой“... Кем только можно было. Я тогда не знала, что есть такой актер. Увидела просто человека... Я уже год была замужем. Витя ухаживал очень красиво — однажды прихожу, а у меня на столе стоит огромный букет роз. И девчонки шушукаются. Я говорю: „Кто?“ Они улыбаются: „Актер, актер тебя заметил...“ Через несколько дней я привезла свой альбом со свадебными фотографиями. Положила и начала заниматься делами. Витя посреди съемочного дня куда-то исчез. Мне режиссер говорит: „Найди его срочно! У нас тут все готово, свет выставлен, а актера нет“. Я пошла искать его по закоулкам. И вижу: полумрак, сидит Авилов — на полу, под картинами — и листает мой свадебный альбом. Кричу: „Виктор Васильевич! Вас режиссер просит на площадку“. А он так серьезно: „Сядь. Это что? Твое?“ Я: „Ну... да... год назад вышла“. — „Куда ж ты так поторопилась?“ А он для меня тогда был дедушкой. Мне было восемнадцать лет, а Вите — тридцать семь».

Виктор все серьезнее думал о том, чтобы переменить свою жизнь, связать ее с Ларисой. Хотя и отчаянно мучился — Галину с двумя дочками оставить было очень трудно: они работали в одном театре, их связывали долгие и по-настоящему теплые отношения, человеческие и творческие, но вот пришла любовь...

Друзьям запомнились такие веселые жанровые картинки: мама Ларисы гналась за ним с веником по лестнице, а он, не дожидаясь лифта, бежал с девятого этажа на первый. «Артист!.. Свататься пришел!!! Ты сначала разведись!!!» — кричала на весь подъезд будущая теща и, периодически догоняя Виктора, лупила его веником. Или — другая. Лариса, сидя в комнате, спорит с матерью, отстаивая свое право на самостоятельность: «Я уже взрослая. Замужем была...» — «Сиди, взрослая...» — сердито отвечает мать, а Авилов внизу гуляет под окнами с букетом гладиолусов и зовет: «Ларчик!» Мать набирает полное ведро воды и выливает его на голову Виктору...

Так весело, но и непросто начинался этот роман.

На Одесской киностудии Лариса иногда подрабатывала каскадером. И однажды Виктор увидел, как на съемках с борта корабля выбрасывают в море лошадь с сидящим на ней всадником, — когда узнал, что всадником этим была Лариса, устроил грандиозный скандал. И потом уже, когда Лариса переехала в Москву, не давал ей работать, хотел, чтобы жена всегда была дома и ждала его...

Они прожили совсем недолго...

Нельзя сказать, чтобы этот брак был безоблачным — Виктор страдал из-за того, что оставил семью. Он был очень привязан к Галине и к дочкам и, конечно, не мог не знать о том, что для Галкиной он — единственная в жизни любовь. В интервью через год после его смерти Галина говорит об этом совершенно открыто, как никогда прежде: «Для меня его уход из семьи был настоящим шоком, ведь это была наша жизнь, наша с ним жизнь, и вдруг весь наш мир рухнул. Для меня это было неожиданно, я понимала, что у него кто-то есть, но я думала, что это нормально. Для таких людей, как он, это нормально. Но когда он совсем ушел, и я поняла, что он больше не вернется, это был шок. Мне показалось, что я умерла. Я даже не понимала, что происходит. Я не чувствовала собственных рук, я слышала, что так бывает, но не могла понять, что со мной. При всем при этом нам приходилось вместе работать. И рядом дети.

Отношения не выясняли, все было понятно, чего выяснять... У него в тот момент было раздражение, что приходится меня видеть, он все же чувствовал свою вину. Но потом тоже как-то привык, там другая жизнь,

другие глаза напротив, привык и к тому, что остались вместе работать. Да очень просто. Пришла моложе, просто моложе, интереснее, красивее. Не думаю, что он когда-то считал меня красавицей. С уважением относился, как к матери своих детей, но красота-то всегда привлекает мужчин. Нет ничего странного, что он ушел в поисках этой красоты... Это настоящая любовь, а как по-другому? Я не вижу ничего, что могло бы рядом стоять. Смешно говорить, замена какая-то... Это такая вершина... любая женщина после общения с таким человеком не сможет найти ничего другого, потому что это все просто смешно... такого растворения уже не будет. Не бывает. Он ушел — и отнял ВСЕ. А потом вообще ушел. Перестал быть чьим-то, стал принадлежать всем. Все, кто его любил, продолжают его любить. Он очень часто мне снится...»

А ему при жизни снилось — особенно в последний год, — что он возвращается к себе домой, к своим дочкам, Ане и Оле, так похожим на него...

В интервью 2001 года, отвечая на вопрос корреспондента газеты «Труд» Елены Федоренко: «А как складывается ваша семейная жизнь?» — Виктор отвечал с неподдельной горечью: «Вы задали самый больной вопрос. Бросил я свою семью. Настоящую семью: актрису нашего театра Галю Галкину, двух наших девчонок. Иногда являются такие грезы, что я возвращаюсь к ним. Со своими девочками я, конечно, вижу. Старшая работает на фирме. Младшая перешла в последний школьный класс и с увлечением занимается театральной самодеятельностью. Режиссер оценивает ее успехи высоко... С бывшей женой играем спектакли, постоянно видимся в театре, и каждая встреча — отзывается болью. Так ноет старая рана».

Авилов многого еще не умел — в отличие от других артистов, занятых в фильме «Узник замка Иф», он не имел ни специального образования, ни опыта работы в кино, ни вообще достаточного «багажа» для главной роли в экранизации популярнейшего романа Александра Дюма. Но здесь приходила на помощь интуиция — та невероятная, поистине «звериная» интуиция, что отличала Виктора Авилова всегда, но с годами и десятилетиями начала приобретать характер почти мистический. Он нередко и сам не мог объяснить, почему в той или иной сцене приходило твердое ощущение: делать надо именно так! И оно не обманывало, вело именно туда, куда шла общая концепция режиссера, «видевшего» фильм в целостности и гармоничности замысла и воплощения.

Нет, он не был податливой глиной в руках Беляковича ли, Юнгвальда-

Хилькевича ли — он был достаточно «сопротивляющимся материалом», но интуиция Авилова была поистине магической.

Георгий Юнгвальд-Хилькевич вспоминает: «Никогда не спорил. Не перебивал. Не самовыражался своими режиссерскими решениями. Никогда! Зато потом со всем багажом, который впитал, он просто жил. Ведь у каждого актера видно, какими своими приспособлениями он пользуется, на что опирается для того, чтобы сделать тот или иной образ, откуда он вытягивает себя. У Вити я этого не увидел. Я не мог понять, на что он опирается... Авилов играл не мастерством, которое, конечно, в театре уже было нажито. Он не им в кино пользовался. Какими-то тайными своими путями, которые переделывали его в кадре в Монте-Кристо...»

Когда фильм вышел на широкий экран, он вызвал самые разноречивые суждения. Многие зрители были недовольны киноверсией любимого с детства романа, а кое-кто упрекал Юнгвальда-Хилькевича в том, что тот пригласил на главную роль Виктора Авилова. «Почему вы взяли такого некрасивого актера?» — спрашивали режиссера на встрече со зрителями. После Жана Маре всем хотелось увидеть на экране первого красавца СССР, но Юнгвальд-Хилькевич терпеливо объяснял, что не может человек выйти из тюрьмы спустя 14 лет еще красивее, чем вошел в нее. «Человек вошел в тюрьму утонченным красавцем, каким был изумительный внешне актер Евгений Дворжецкий, а вышел „человек-топор“. Он потерял все человеческое».

А вот актриса Надира Мирзаева, сыгравшая в фильме роль Гайде, наложницы графа Монте-Кристо, рассказывала: «В Авилова на съемках „Узника замка Иф“ все женщины поголовно повлюблились. Он был великолепен! Во фраке. В цилиндре. Красавец! Просто невероятной красоты! Все костюмеры. Все ассистенты. Я, когда приехала в первый съемочный день... увидела его сразу в таком виде. И ахнула...» И Галина Галкина говорила о том же в не раз цитированном интервью: «Какой он был красивый граф Монте-Кристо — в костюме с булавкой жемчужной... до чего красивый, невозможно! При его худобе все фраки на нем сидели изумительно. Умел ценить красоту...»

Действительно, внешность Виктора Авилова была в этом смысле поразительной — он мог казаться едва ли не уродом, а мог — ослепительным красавцем, от которого трудно оторвать взгляд. Эти метаморфозы происходили не только в кино (к слову сказать, на экране — в значительно меньшей степени), они поражали на сцене: вот видишь перед собою удивительно некрасивое, но притягивающее внимание лицо, а вглядываешься в него повнимательнее — боже, до чего ж красив

мужественной, яркой красотой!..

Он и в этом был феноменален, зная, как никто другой, «тайны» своего лица...

Ольга Ненашева писала в газете «Советская культура»: «Есть у меня подозрения, что Авилов и отменный мистификатор, ибо он сумел вконец запутать искусствоведов, тщетно пытающихся прийти к единому мнению о его внешности. Одни восхищаются его широкоплечей статью, другие отмечают долговязость и сутулость. Кому-то видится „лицо сатира с ниспадающими соломенными волосами“, иные же ассоциируют его облик „с деревянной скульптурой ранней готики“ или „с полотнами фламандских живописцев“. Пожалуй, все сходятся лишь в одном: переменчиво лицо актера, где страсти, пороки и добродетели человеческие подчас проступают с пугающей ясностью, обобщая в конкретных образах присущее всему роду людскому. Счастлив, должно быть, тот актер, чья индивидуальность дает столько пищи для зрительской фантазии. Это и позволяет Авилову никогда не менять свой облик и вместе с тем не впадать в противоречие с играемыми образами.

Его трудно, просто невозможно с кем-то спутать. Авилов не из славной когорты социальных типажей, личностных качеств которых едва хватает на одну главную роль. Этот актер обладает своим имиджем. Но! Имидж этот — не искусственно придуманные стиль и облик, призванные импонировать зрителю, его интриговать. Он складывается из естественных природных черт и отражает его внутреннее представление о самом себе.

Кинематограф соблазнился, не мог не соблазниться неразгаданной тайной этого актера. Но не смог, на мой взгляд, пока и расшифровать ее, выигрываяно используя».

Статья Ольги Ненашевой написана в 1989 году, когда Виктор Авилов снялся всего в нескольких фильмах. Но сегодня, спустя годы после его ухода, мы с горечью можем констатировать, что кинематограф, охотно использовавший Авилова, так и не прикоснулся к его тайне. Пожалуй, только молодому режиссеру Олегу Тепцову удалось в «Господине оформителе» раскрыть то, что критик назвала «имиджем» Авилова — сочетание «естественных природных черт» и «внутреннего представления о самом себе» артиста начинающего, только еще овладевающего загадками кинопроизводства, но очень хорошо знающего как свою внешность, так и свой внутренний мир...

И здесь, в связи со статьей Ольги Ненашевой, уместно вспомнить и о других критических откликах. Какие-то из них были для Виктора Авилова оскорбительными, как нередко случается и со многими другими его

коллегами, — сегодняшние театральная и кинокритика отличаются, к сожалению, не только недобросовестностью и откровенной недоброжелательностью, но и стремлением обидеть, унижить артиста и режиссера. В цитированном уже неопубликованном интервью Виктор Авилов рассказывал: «Мне очень понравилось, как про критиков сказал Жванецкий: „Давайте сделаем так. В одном зале буду я выступать, а в другом критик будет говорить, почему я плохо это делаю. И посмотрим, кто больше соберет народу. Вот и все“... Беда в том, что, если говорить о критике вообще, она страшно необъективна. Вот вышла в „Московском комсомольце“ статейка Аронова... Я несколько раз читал некоторые абзацы — я даже въехать не могу: что он хочет сказать?.. Он посмел про меня написать: „Авилов в роли графа... Этот Авилов с Юго-Запада — Гамлет районного масштаба“. Что это такое? Он оскорбить меня, что ли, хотел? Но неужели он не понимает, что сам себя подставил в самом начале этой статьи. Он пишет: „Я, конечно, честно говоря, первых двух серий не видел, я посмотрел только третью серию и то местами...“ А что же ты тогда пишешь-то? О том, чего не видел? О чем ты пишешь?.. И почему он меня так оскорбил? Я ему могу возразить: „А ты знаешь, что этого ‘Гамлета районного масштаба’ в Японии из девяти ‘Гамлетов’ признали лучшим?“ Он об этом не знает. А вообще он „Гамлета“ видел?»

Виктор хотел связаться с Юрием Гейко из «Комсомольской правды», давно уже задумавшим большой материал об Авилове, чтобы ответить своему обидчику, кипятился, переживал, но потом раздумал: «Нет, не буду этого делать. Ну его...»

Четырехсерийный фильм «Узник замка Иф» снимался почти целый год. В это время Виктор Авилов меньше играл в театре — Валерий Белякович соблюдал договоренность с Юнгвальдом-Хилькевичем. Конечно, ему было сложно обойтись без артиста, ставшего к тому времени «лицом Театра на Юго-Западе», но он поставил несколько спектаклей без Авилова, дожидаясь его возвращения в родные пенаты. А Виктором всерьез заинтересовалось кино — еще не успели завершиться съемки «Узника замка Иф», как артиста пригласили в следующую картину. Выпускник Высших режиссерских курсов Олег Тепцов снимал дипломную работу — мистический триллер «Господин оформитель» по рассказу Александра Грина «Серый автомобиль» и не видел для роли Платона Андреевича артиста более органичного и интересного, чем Виктор Авилов. Воспользовавшись тем, что в театре в это время были отпуска, Виктор Авилов, не получив специального разрешения, фактически тайком снялся у Тепцова.

В одном из интервью Виктор Авилов рассказывал: «Режиссер фильма Олег Тепцов учился тогда на режиссерских курсах, и ему надо было сделать короткометражку. Юрий Арабов предложил ему свой сценарий по рассказу Александра Грина „Серый автомобиль“. Причем Арабов его так перелопатил, что от Грина там ничего не осталось, только имена героев. Потом Тепцов стал искать актеров. А сценаристка Надя Кожушанная, к сожалению, безвременно скончавшаяся, привела его к нам в театр. Олег меня увидел и решил снимать... Как раз тогда Валерий Белякович нам категорически запретил сниматься: „Ребята, вы еще не доросли“. Он боялся звездной болезни. Так что я даже отпроситься у него бы не смог. Но тут как раз подошел мой отпуск, и мы за это время все быстренько отсняли. Причем на те деньги, которые Тепцову дали на короткометражку, пятьдесят тысяч, мы, как настоящие камикадзе, сняли почти полный „метр“. Показали этот вариант Армену Медведеву, в то время — главному редактору Госкино. Фильм ему понравился, и он сказал: „В прокат!“ Тепцов говорил: „Не дай бог, там двух-трех связок не хватает“. Армен ему: „Доводи до ума“ и на это дал уже двести пятьдесят тысяч. Но тут-то фильм и испортился — наснимали много лишнего...»

Надо отдать должное молодому режиссеру — в середине 1980-х годов выбрать прозу полузабытого Александра Грина да еще и мистическую, насыщенную совершенно определенным культурным контекстом, было не просто смелостью, но и вызовом общественному мнению. Даже несмотря на те изменения, которые позволил себе сценарист. Он насытил рассказ Грина той эстетикой ужасов, что становилась все более популярной. Тепцов, конечно, тоже в каком-то смысле был захвачен идеями и интересами этого времени, потому и построил киноповествование по законам ставшего модным жанра триллера, но мысль режиссера и та необычная, волнующая форма, которую выбрал он для воплощения своего замысла, вызывала не только трепет ужаса (недаром «Господина оформителя» почти сразу по выходе на экран в 1988 году окрестили «первым советским фильмом ужасов»), но и — серьезный интерес. Потому что отнюдь не ужасы сами по себе были важны для молодого режиссера и еще только начинающего свою карьеру в кино артиста, а воссоздание терпкой и изысканной атмосферы эпохи, вошедшей в историю под названием «модерн». Черты этой эпохи были явлены в ленте крупно и абсолютно достоверно. И Виктор Авилов не мог этого не чувствовать и не мог не увлечься именно этим — иначе вряд ли он стал бы тратить свой отпуск на съемки. Артиста давно уже влекла к себе мистика — возможность в роли Платона Андреевича так близко соприкоснуться с ней

не могла не соблазнить...

Когда фильм «Господин оформитель» только появился, он действительно производил впечатление «первого советского фильма ужасов», и это виделось в нем едва ли не самым главным. Виктор Авилов казался просто созданным для этой роли — с его поистине завораживающим лицом, с его еще неопытностью, вернее, полным незнанием специфики кино, и оттого — совершенно естественной растерянностью в некоторых кадрах. Но и с его очень богатым к тому времени театральным опытом.

Впрочем, все это отчетливо видится сегодня, спустя 20 лет после выхода фильма, когда смотришь его на диске и поражаешься многому, что было упущено, не замечено тогда.

Рассказ Александра Грина «Серый автомобиль», по которому написал сценарий Юрий Арабов, никогда не входил даже у ценителей творчества писателя в тот «первый ряд», в котором, безусловно, находятся «Алые паруса», «Бегущая по волнам», пленительные новеллы о вымышленных городах Лиссе и Зурбагане. Но это — Грин, несомненный Грин, по тем мотивам, которые Ю. Арабов сохранил, существенным образом переработав ткань повествования. И эти мотивы связаны в первую очередь именно с Платоном Андреевичем, каким воплотил его на экране Виктор Авилов.

Человек эпохи модерна, он принадлежит ей безраздельно не только своими эстетическими принципами, пристрастием к наркотикам, но и — что самое главное! — богоборческой идеей. «Ваша цель — усовершенствовать то, что сделал Создатель?» — с долей иронии спрашивает Грильо (Михаил Козаков), приехавший к Платону Андреевичу нанять его для отделки дома. «Мы с ним соперники, — спокойно и уверенно отвечает „господин оформитель“. — Он сделает, а я доделываю. Этот, с нимбом, все время меня обыгрывает. Пока он сильнее...» В этом «пока» — не просто надежда, а твердая уверенность, что наступит его время. И оно действительно наступает, когда, подобно Пигмалиону, он создает страшную куклу, которой суждено будет уничтожить своего создателя.

Все эпизоды фильма, связанные с Авиловым, хочется смотреть еще и еще раз, чтобы не упустить ни одного из быстро сменяющихся выражений его лица, ни одного изменения в пластике, ибо именно с этими переменами связано движение мысли Александра Грина.

Начинающий кинорежиссер Олег Тепцов сделал ставку на совсем неопытного в искусстве кинематографии артиста Виктора Авилова и

выиграл, показывая его лицо почти все время крупным планом, дав Виктору возможность столкновений и с грубой реальностью, и с мистикой, и с миром грез...

Очень сильными моментами ленты «Господин оформитель» стали звучащий голос Александра Блока и — промелькнувшая в самом начале фильма фотография, на которой изображены реальный великий поэт и вымышленный великий «господин оформитель». Эта деталь удивительным образом придала объем происходящему; строки: «Донна Анна, сладко ль спать в могиле?..» и «Выходи на битву, старый Рок...» своеобразно и действительно страшно «зарифмовались» с историей умершей от чахотки в одном из петербургских подвалов девочки Анны Белецкой, обратившейся силой искусства Платона Андреевича в обольстительную и жестокую живую куклу Анну... Она не способна на любовь, сострадание, милосердие, это усовершенствованное творение Создателя, но она способна нести смерть всем, кто окружает ее. А именно этот «дар» — разрушительный, смертоносный — был одним из идеалов эпохи модерна...

Так в самом начале своего пути в кино Виктор Авилов столкнулся с необходимостью глубокого погружения в сложнейшую эпоху, в изломанную психологию, в тайную сладость порока и богоборчества. Не все получилось в этой ленте Олега Тепцова, но сегодня, с дистанции в два десятилетия, отчетливо видно, что она была явно недооценена. А для Виктора Авилова «Господин оформитель» стал поистине бесценным опытом — не только для дальнейшего творчества в кино: актерская «копилка» пополнилась мотивами высокой мистики и прикосновением к одному из загадочных и влекущих периодов русской культуры — модерну.

Считаю уместным напомнить здесь слова Натальи Кайдаловой: «Ему были присущи и стройность, и асимметрия, грациозные кошачьи движения, изломы и пируэты, легкие и красивые падения и такие же легкие и красивые выходы из них — он воскрешал в памяти образы Серебряного века, эстетику изысканной клоунады. Каким-то чудом (кровью, нервами, интуицией) он преодолевал громадное расстояние, отделявшее его от роли, от исторического лица или эпохи, от „характеров“ и даже „типов“, преодолевал рывком весь громадный путь к роли, заключающийся в „знаниях“, „умениях“, „школе“, „философии“ и т. п. И Пьеро, и Арлекин в одном лице, он в совершенстве владел пластическим языком театра. И предлагал зрителю себя самого, как воплощенную душу этого театра. Он заставлял мечтать, видеть прекрасные сны и упиваться иллюзией».

Если в «Узнике замка Иф» придиричливое критическое внимание еще могло «уличить» Виктора Авилова (в отдельных эпизодах) в том, что он

впервые работает на съемочной площадке, то в «Господине оформителе» перед нами предстал опытный артист — с глубоким и очень личным пониманием «зерна» роли, с собственным, очень интересным восприятием мистических «волн», исходящих от сюжета. Казалось, что Авилов очень точно чувствует и пропускает через себя те нюансы, которые как раз сложнее всего было воплотить, проясняя их не только для себя самого, но в первую очередь для зрителя с помощью тонкого и точного ощущения самого этого понятия — модерн, а также — судьбы и творчества Александра Блока. Это было невероятно интересно!..

И особенно интересным (и загадочным) было то, что в какие-то моменты Виктор Авилов в этой ленте становился поразительно похожим на Александра Блока — при всем отличии, при, казалось бы, невозможности каких бы то ни было внешних сопоставлений. И тогда голос поэта, глухо, почти без интонаций звучащий в финале фильма, звучал словно голос Виктора Авилова, сливаясь, вызывая в зрителе самые причудливые ассоциации...

Вторая встреча Авилова с Тепцовым так и не состоялась. В 1989 году вышел второй фильм Олега Тепцова «Посвященный», в прессе заранее сообщалось, что главную роль в нем сыграет Виктор Авилов. Вот как рассказывал об этом артист в неопубликованном интервью: «Там такая история произошла... Мальчишка он еще, обиделся на меня... Но этот „Посвященный“ — Юра Орлов на меня же написал сценарий. Даже разговора быть не могло. А я тогда на „Золотом Дюке“ в Одессе посмотрел „Господина оформителя“, и меня многое не устроило. Я считал, что местами там о-о-очень затянуто, ну невозможно уже... Ритма чуть поддать бы! По-моему, так не принято, но там просили выступить, а сидит жюри там: Эльдар Рязанов, еще кто-то... Я высказался честно, и Тепцов на меня обиделся. Решил снимать без меня...»

Еще не успели толком начаться съемки «Узника замка Иф», как режиссер Иван Дыховичный пригласил Авилова на пробы к фильму «Черный монах». «Когда я прочитал у Чехова эту вещь... Господи, что это?! — рассказывал артист. — Я не знал никогда такого Чехова. Я чеховские рассказы довольно хорошо знаю, кроме того, что у нас спектакль идет, нам пришлось очень много рассказов Чехова прочитать, потому что Романыч там отбор вел. У нас первый спектакль шел четыре часа, там рассказов было намного больше. Но я знал все эти его рассказы, Антоши Чехонте, ироничные. А это, конечно, более поздний Чехов. Он такой... Я когда прочитал, я Ване позвонил и сказал: „Ваня, это мое. Я должен

сыграть!“ А я уже два месяца как был утвержден на Монте-Кристо. И сроки совпадали абсолютно... Мне предложили сыграть по роману Дюма „Граф Монте-Кристо“. Какой же актер откажется от такой роли?»

Обидно, конечно, потому что кажется, что в «Черном монахе» Виктор Авилов мог бы сыграть невероятно ярко, интересно, захватывающе. Не случилось...

А потом был фильм режиссера А. Итыгилова «Смирненное кладбище» по весьма модной в то время повести Сергея Каледина. Виктору досталась на этот раз роль социальная — бизнесмена-могильщика Стаса, очень удачно устроившего свое благополучие среди чужих могил. Для него работа на кладбище — доходный и не слишком обременительный бизнес, который позволяет существовать комфортно и безбедно. Циничный, незакомплексованный, лишенный каких бы то ни было романтических устремлений, Стас просто живет себе, получая удовольствие от гладко идущего, прибыльного дела.

Сам Виктор говорил об этой роли: «Если сказать честно... Фильм хороший, серьезный. Но хороший как-то абстрактно. Я чисто объективно сужу: там очень хорошая роль у Льва Борисова, у Дурова тоже. А Авилов — ни хорош, ни плох. Можно о такой роли потом и пожалеть. Тем более что это не моя роль.

Мои роли — Гамлет, Мольер. Я в этой плоскости существую как актер. В таких ролях „купаюсь“, что ли. Такой я человек — много думаю, может быть, о том, о чем размышляет Гамлет: о бытии, о смерти, о судьбе, о роке, о потусторонней жизни. Я много читал, но понял, что важнее самому упражнять свой мозг. Думаю, что жизнь человеку и дана, чтобы он как можно дальше продвинулся в познании, саморазвитии. Ну, упрощенно говоря, чтобы он становился мудрее. Кстати, и назначение театра я вижу в совершенствовании души человеческой».

В этих словах артиста мы найдем подтверждение многому, о чем размышлялось на этих страницах. Виктор Авилов упорно, неустанно «упражнял свой мозг», разбирая до мелочей каждый из образов, которые должен был воплотить. Если не хватало конкретных знаний — не рыскал по библиотекам, не прибегал к помощи чужих мыслей и чужого опыта, а обращался к собственной интуиции и, как правило, она вела артиста нужным путем. Как определить, как назвать подобную черту? Есть люди образованные, стремящиеся эту свою образованность углубить, расширить, а есть стихийно одаренные, которым достаточно обратиться к себе самим, к глубинам собственной души, к движениям собственной интуиции. Виктор Авилов был из их числа...

Примерно в то же время Виктор Авилов снялся еще раз у Г. Юнгвальда-Хилькевича в фильме «Искусство жить в Одессе». Здесь он сыграл роль, подобной которой в его актерской «копилке» еще не было, — фанатичного коммуниста, готового на все ради победы идей нового общества.

Вспоминает Георгий Эмильевич Юнгвальд-Хилькевич: «Это любимая моя картина, которую я снял раньше времени, когда еще была эта „руководящая роль коммунистической партии“ — уже можно было поругивать Ленина, но идеи коммунизма и светлое будущее были еще на скрижалях государства, как основной путь и цель. А я снял картину, которая была против идеи всеобщего блага. В ней я пытался понять и доказать другим, что бандит вроде Бени Крика или любого другого (что доказало, кстати, наше время), который занимается собственным благополучием, может измениться и переделаться. А фанатик, который занимается благополучием всего человечества и сам отбирает кандидатов: кто годен для нового мира, кто не годен, — это ад! Это — дьявол! И он куда страшнее, чем любой вор, грабитель, бандит... Виктор как раз играл такого фанатика. И сделал это потрясающе. Этот фильм был совместным. С Германией и Францией. Так немцы при просмотре во многих авиловских эпизодах аплодировали.

Причем это ведь образ прямо противоположный Монте-Кристо. Один — жлоб. Другой — супер-изысканный аристократ. Его воспитанная жестокость совершается из-под полуприкрытых глаз не своими руками. А этот — безобразно откровенен, бесстыден в своей жестокости. Абсолютно бессовестен. И с радостью исполняет акт насилия лично. Так что между ними нет ничего общего, кроме... сущности!.. Они оба по накалу страстей, по эмоциональности стоят почти на вершинах литературных героев. Так, по крайней мере, мне кажется. Они оба — борцы за справедливость, которую каждый из них понимал совершенно по-своему. Они оба, стремясь к справедливости и правде, считали себя орудием Божьим. И оба были убийцами. Оба сеяли смерть. Монте-Кристо делал это в узком кругу людей, а на плахе у Симона лежало человечество, из которого он выбирал, кому жить, кому не жить... И оба образа Виктор сделал феноменально! Лучше никто не играл и не сыграет эти роли! Это шедевры актерского мастерства!»

Думается, здесь режиссеру присущ некий за-хлест в определениях. Сравнивать двух этих героев не только неправомерно, но попросту невозможно — для Симона не может существовать никакого ощущения

себя «орудием Божиим», потому что в мире, где он живет, действует и принимает решения, Бога нет по определению, как нет и не может его быть при господстве коммунистической морали. Он, скорее, сам мнит себя Богом и опьянен этой возможностью решать, кто какой участи достоин. Кстати, именно это ощущение опьянения властью Виктор Авилов сыграл на редкость выразительно и убедительно.

В роли Симона Виктор, скорее всего, использовал тот опыт, который все мы получили в подростково-юношеском возрасте. Ведь самое парадоксальное заключается в том, что в жизни каждого из нас был (при любом воспитании!) период горячей веры в проповедуемые государством идеи светлого будущего, необходимости борьбы со всем враждебным, наслаждения тем, что мы — «счастливые нищие». Тем богаче духом своим...

Глаза Симона-Авилова буквально горели жаждой счастья для всех и сразу. Вернее, не для всех, потому что слишком много врагов притаилось под маской «своих» — для избранных, для тех, в кого он верил почти так же, как в светлое будущее. Авилов раскрывал в своем персонаже фанатизм отнюдь не только в том страшном проявлении, о котором вспоминал Юнгвальд-Хилькевич: для артиста и его персонажа фанатизм существовал и с другим знаком — безграничной преданности идеалам, несокрушимой веры в то, что светлое будущее уже на пороге. Для этого, для его приближения, и трудился Симон не покладая рук, готовый и на самую грязную работу, лишь бы скорее пришло оно...

В неопубликованном интервью Авилов говорил о фильме «Искусство жить в Одессе»: «Это же наша история. Ведь сколько было обманутых, оголтелых фанатов, преданных делу, которых самих же в 37-м и грохнули... Я вот предполагаю судьбу, например, такого героя: вот сейчас он стрелял, а через годы и его могли также грохнуть. И в принципе получается, что он жестоко обманут. Но и виноват в том, что других обманывал. А ведь изначально нас всех обманули... Сейчас-то любого из них мы можем судить... Изначально все виноваты. Бога забыли. Все мы грешны в разной степени перед Богом, перед людьми. Естественно, что я бы такого человека не полюбил. Но здесь просто профессия. Нужно делать фильм...»

Видимо, Юнгвальд-Хилькевич увлекся Авиловым всерьез — в своем телевизионном фильме «Мушкетеры двадцать лет спустя», снятом на Одесской киностудии в 1997 году, он дал артисту роль Мордаунта, сына миледи Винтер, который мстит мушкетерам за гибель своей матери. Многие заговорили о том, что Авилов снова воплощает в фильме Юнгвальда-Хилькевича мстителя, повторяя в каком-то смысле графа

Монте-Кристо; другие же считали, что после роли благородного и справедливого мстителя Авилов получил роль мстителя неблагородного, фактически просто убийцы.

В одном из интервью Виктор Авилов отвечал: «Мне тогда Юнгвальд-Хилькевич дословно сказал: „Витя, вот ты должен себе уразуметь одно: четыре проходимца убили твою мать! Вопросы есть? Вопросов нет!“ Так что с точки зрения Мордаунта его месть — вполне справедливая. Наверное, он не мог поступить иначе. А вообще есть такой закон театральный: играя злодея, ищи в нем доброе, и наоборот». Дело здесь было даже не столько в добром, сколько в *праведном* — Мордаунт не может по-доброму отнестись к тем, кто жестоко убил его мать, оставив его сиротой. Пусть мать была не всегда благородна и честна, но она была дьявольски умна и столь же дьявольски красива. А кроме всего — это была его мать... И мстить за ее смерть казалось Мордаунту естественным движением души, естественным сыновним долгом.

Не случайно на реплику корреспондента: «Можно подумать, что миледи была ангелом во плоти! Свою казнь она заслужила!» — Виктор Авилов ответил спокойно и убежденно: «Не суди да не судим будешь!» Он не мог отнестись однозначно и просто к такому герою, как Мордаунт, во-первых, потому что ему совершенно неинтересно было играть тупого убийцу; во-вторых же, потому что Мордаунт мстит за мать, а мать — это святое...

Не думаю, что эта роль представляла для Виктора Авилова какие бы то ни было трудности — разве что только физические. А та цепочка убийств, из которых соткан этот образ, зловещий облик и хриплые, отрывистые интонации были ему уже отчасти привычны по киноролям. «Человек мрачной биографии», как называет его кардинал Мазарини (Анатолий Равикович), Мордаунт и пронизан насквозь этой мрачностью — если и появляется порой на его лице какое-то подобие улыбки, это, как правило, гримаса. Но все-таки Виктор Авилов предстал в фильме «Мушкетеры двадцать лет спустя» не записным злодеем, а человеком, который мстит за то, что его лишили детства, любви матери, всего, что наполняет жизнь и дает ей определенный смысл. Он — не безжалостный убийца, он мститель за святыню — мать. Первой его жертвой становится лильский палач, который когда-то отрубил голову миледи. Но Мордаунт понимает, что палач был просто исполнителем, он должен наказать тех, кто решил судьбу женщины и привел приговор в исполнение. Этот человек в сером плаще и серой шляпе не знает ни сострадания, ни сочувствия — он одержим ненавистью к тем, кто убил его мать. И никакие доводы лорда Винтера, его

дяди (Арнис Лицитис), спросившего Мордаунта: «Знаете ли вы, что это была за женщина?» — не могут привести к отказу от мести. При первой же возможности Мордаунт убьет выстрелом в спину лорда Винтера, потому что смысл его жизни — месть. Он так и скажет позже мушкетерам, уверенным в том, что Мордаунт погиб в морских волнах: «Я не мог умереть, потому что не выполнил своей миссии». И этот неистребимый «змееныш», как называют его Арамис (Игорь Старыгин) и Атос (Вениамин Смехов), будет жить вопреки всему до самого конца, пока не проткнет его насквозь мушкетерская шпага...

Ничего выдающегося ни в фильме, ни в роли Виктора Авилова не было — была лишь убежденность, ярко выраженная артистом в характере персонажа, а потому Мордаунт не вызывал ни ненависти, ни презрения. Он вызывал, скорее, жалость — этот роскошно фехтующий, стройный, изящный молодой человек, положивший свою жизнь на столь неблагодарное дело, как месть. Впрочем, речь шла о мести за мать...

О кино Виктор Авилов вообще в своих интервью распространялся мало, но, конечно, назначение искусства было для него скрыто именно в совершенствовании человеческой души, поэтому такие роли, как Платон Андреевич, граф Монте-Кристо и даже Мордаунт, давали актеру не только профессиональный опыт, но и пишу душе, жаждущей мудрости, самопознания. Какой бы превосходной ролью ни был Симон в «Искусстве жить в Одессе», душе Авилова он не мог быть близок. Романтические, inferнальные герои обладали для артиста невероятной притягательностью — в них он раскрывался неожиданно и очень интересно.

К сожалению, только в театре...

Первые киноопыты убедили Виктора Авилова в том, что искусство это, конечно, увлекательное, но до театра ему далеко. В цитированном уже интервью он признавался: «Кино для актера вообще не искусство, это дрянь и халтура. Вот сейчас я выйду на сцену и без дублей три часа отработаю. И если где-нибудь ошибусь — это мой прокол. А в кино если ошибусь, то эпизод переснимут, еще девять дублей сделают и выберут лучший...»

То, что он начал много сниматься в кино, никак не изменило его положения в театре. Собственно, что могло так уж кардинально измениться? Он и до кино был «первым сюжетом» своего театра, не требующим никаких привилегий. В неопубликованном интервью Авилов говорил: «Какие в театре могут быть привилегии? Когда мне нужно, когда я

начинаю работать в фильме, я подхожу к Валерию Романовичу и спрашиваю: „Валерий Романович, нельзя ли мне с такого-то по такое-то число освободиться?“ Это я заранее всегда делаю, за месяц. Потому что он начинает составлять репертуар и он учитывает мою просьбу. Он действительно ставит спектакли без моего участия. Потом я приезжаю и подряд уже неделю или десять дней шпарю спектакли. Это как — привилегия? Или это нормальные человеческие отношения?»

А в Театре на Юго-Западе тем временем продолжалась своя жизнь. В 1985 году ему было присвоено звание «Народный театр» — новый статус позволял некоторые «вольности». Впрочем, Валерий Белякович шел на них и прежде. А осенью следующего, 1986-го, Театр на Юго-Западе выехал на первые свои зарубежные гастроли в Чехословакию. Повезли «Женитьбу», в которой был занят и Виктор Авилов, и «Русских людей» К. Симонова.

В этом была явная ошибка. Если гоголевскую «Женитьбу» принимали горячо, от души смеясь над известными коллизиями и оценивая мастерство молодых, совсем незнакомых артистов, то «Русские люди» вызывали иную реакцию — несмотря на то, что прошло почти два десятилетия, чехи не забыли о советских танках в Праге в августе 1968 года. Как только на сцене появлялись солдаты с автоматами — примерно треть зрителей покидала зал. И не могли спасти положение ни песни Владимира Высоцкого, которыми был пронизан спектакль, ни мастерство юго-западных актеров...

Память человеческая устроена причудливо и непреодолимо — с ней ничего не сделаешь, не заставишь ее замолчать...

В том же 1986 году произошло в жизни коллектива еще одно событие. Театр на Юго-Западе стал первым в стране хозрасчетным театром по модели известного экономиста А. Ковалева. Игравшие до этого бесплатно артисты начали получать зарплату и наконец-то сдали свои трудовые книжки в театр. С этого момента они стали профессиональными артистами — хоть и не по образованию. Свое десятилетие театр отметил своеобразным рекордом — тридцать названий в афише и две тысячи представлений! Это был предмет гордости — да еще какой.

Юбилей отмечали театрализованным представлением в зале Центрального Дома туриста, что находится неподалеку от Театра на Юго-Западе. В огромном зале яблоку негде было упасть, а на сцене перед восхищенными зрителями представляли персонажи давно полюбившихся спектаклей и пользующиеся таким большим успехом эстрадные номера — поздравления от известных артистов. Виктор Авилов вместе со своей

сестрой Ольгой был на том вечере с Михаилом Боярским и Алисой Фрейндлих. Зрители буквально рыдали от хохота, глядя на молодых, веселых, энергичных и фантастически одаренных брата и сестру...

Юбилей принес театру заслуженное признание: Юго-Запад вошел в систему Комитета по культуре Москвы, стал лауреатом премии Московского комсомола, лауреатом премии Советского комитета защиты мира, Валерий Белякович был удостоен звания лауреата премии советских профсоюзов, учрежденной для деятелей культуры и искусства...

Наконец, стало возможным восстановить запрещенных прежде «Носорогов» Э. Ионеско, в репертуар Виктора Авилова вернулась одна из очень дорогих для него ролей. Не случайно в одном из поздних интервью, вспоминая «Носорогов», Виктор говорил: «Еще неизвестно, кого труднее сыграть — Гамлета или Беранже». Он вернулся к этому спектаклю помудревшим — уже совсем по-другому видел человека, пытавшегося в одиночку противостоять всеобщему «оносороживанию». Теперь это был для него сознательный и твердый в своих устремлениях романтический герой, борец...

Но вернемся к гастролям в Чехословакии.

Можно только представить себе, чем были для них эти первые гастроли. Вчерашние самодеятельные артисты, они чувствовали себя полноправными представителями советского театрального искусства, «отчитывающимися» за достижения отечественного театра за рубежом. Это вселяло радость и гордость — еще бы, их наконец-то признали!.. Теперь, увидев их впервые, мир оценит искусство юго-западных артистов!..

Так и случилось. Уже через год, в 1987-м, спектакль Валерия Беляковича «Гамлет» принимал участие в Эдинбургском фестивале. Британская пресса очень высоко оценила работу Театра на Юго-Западе, назвав «Гамлета» лучшей зарубежной постановкой шекспировской трагедии за послевоенные годы, а с Виктора Авилова была снята гипсовая маска. Скорее всего, ее и сейчас можно увидеть в театральном музее Эдинбурга.

В престижной английской газете «Гардиан» сообщалось: «Авангардистский Театр-студия на Юго-Западе из Москвы триумфально ворвался на сцену экспериментального театра со своим экспрессионистским, дух захватывающим „Гамлетом“. После участия в фестивале театр пригласили на две недели в Глазго, где спектакли также проходили с неизменным успехом». Валерий Белякович официально входил в состав делегации деятелей советского театра — это было очень почетно,

ведь в ее составе были также Г. А. Товстоногов (его театр привез в Эдинбург «Историю лошади»), О. Н. Ефремов, драматург А. А. Дударев. Вместе с ними Валерий Белякович проводил мастер-классы, семинары, участвовал в «круглых столах», посвященных проблемам современного театрального искусства. Так что эта поездка много значила для Театра на Юго-Западе, она подняла его на более высокую ступень признания...

Что же касается Виктора Авилова, для него конец 1980-х годов стал своего рода взлетной полосой — он начал регулярно сниматься в кино, пережил бурный успех в Чехословакии и — особенно — в Эдинбурге. С небольшой разницей во времени вышли на экраны полнометражная версия «Господина оформителя» и «Узник замка Иф». А в 1989 году Валерий Белякович поставил в театре «Калигулу» Альбера Камю с Авиловым в главной роли.

«...Слава и популярность на него не свалились внезапно, неким призом, — говорил Валерий Белякович. — Виктор заслужил это ежедневным десятилетним театральным трудом. С его уникальными внешними данными, талантом и работоспособностью у него не было и нет конкурентов».

Сегодня эти слова отдают совершенно закономерной горечью — несмотря на то, что Виктора Авилова нет уже несколько лет, конкурентов у него по-прежнему не появилось: ни на юго-западных подмостках, ни в других театрах страны. Он был уникален и остался уникальным для нашего искусства. Несмотря на то, что, по словам Галины Галкиной, «никаких театральных премий у него не было. Он был признан одним из лучших актеров года в журнале „Советский экран“ после фильма „Узник замка Иф“. Такие были раньше списки — вроде „самый сексуальный мужчина“, так вот он был в самом начале списка. В Японии, когда играли „Гамлета“, он был признан лучшим Гамлетом. О премиях Витя не думал, ему все равно было. Ему важно было самому знать, что он хорошо работает. Он тогда еще не был гением или был им всегда, но осознал позже. Была обычная жизнь. Тоже чистил картошку, убирался и стирал пеленки. Это он уже потом, наверное, понял, лет через двадцать, что он гений. Но картошку чистить не переставал...».

Если внимательно вчитаться в эти слова, обязательно зацепишься за два момента: осознал себя гением, но картошку чистить не переставал. Думаю, что здесь бесконечно любящая Авилова женщина немного заблуждалась. Он не осознавал себя гением — он чувствовал в себе неизмеримые силы, чувствовал крепнущее мастерство и растущий, пробивающийся к свету интеллект, чувствовал экстрасенсорные

возможности. Он чувствовал, скорее всего, как вызревает в нем подлинная Личность... Если бы хоть на миг ощутил себя Виктор Авилов гением, уж, наверное, возжаждал бы наград и признания. А они были ему не нужны — самооценка всегда оставалась значительно важнее. И именно потому он продолжал чистить картошку, а не оплакивать непризнанность.

Роли Калигулы предшествовали и другие, которые оказалась для Виктора Авилова тоже неслучайными. Это — Каллимако в «Мандрагоре» Н. Макиавелли и чрезвычайно важная и серьезная роль полковника Лузлифа Харпера в пьесе Курта Воннегута «С днем рождения, Ванда Джун!», генерал Варравин в «Трилогии» А. В. Сухово-Кобылина...

В свое время пьеса американского драматурга «С днем рождения, Ванда Джун!» была опубликована в журнале «Современная драматургия», но, кажется, никто, кроме Валерия Беляковича, не обратил на нее должного внимания, несмотря на то, что Курт Воннегут для нашего поколения был писателем культовым — его «Колыбель для кошки», «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» мы знали едва ли не наизусть, растаскивая на цитаты в наших разговорах, в том обмене информацией, который позволял с нескольких фраз определить: из одного ли мы «караса», по словам Воннегута?

И с удивительной прозорливостью Валерий Белякович осознал невымысленную нужность для нас этой пьесы, в которой речь шла об умершем, никому не ведомом ребенке по имени Ванда Джун, о праздничном торте с ее именем, неожиданно попавшем в дом, о возвращении с войны двух людей, которые, не зная, что война давно уже кончилась, долгие годы провели в джунглях и почти одичали.

Виктор Авилов сыграл в этом сложном спектакле полковника Лузлифа Харпера — по-детски наивного, беспрекословно верящего в справедливость и «святость» воинского долга. Он, летчик, сбрасывал бомбы на мирных жителей по приказу начальства, ни о чем не задумываясь, а потом, едва ли не впервые задумавшись над своей жизнью и своими деяниями, оказался на грани безумия.

Полубезумная, но какая-то детская улыбка, растягивающая губы, широко распахнутые голубые глаза, доверчиво взирающие на мир из-под длинной рыжеватой челки, хриплый, отрывистый голос и — беспредельная мука, мука вины и ответственности, искажающая поминутно черты лица, льющаяся из этих распахнутых глаз. Таким был полковник Лузлиф Харпер Виктора Авилова. Сердце сжималось от боли сочувствия этому человеку, так до конца и не понявшему, что из джунглей он выбрался и теперь находится среди обыкновенных людей, в цивилизованном мире, который

готов все оправдать, потому что его преступления здесь рассматриваются как воинские подвиги отважного летчика...

В неопубликованном интервью он говорил: «Я очень люблю играть Лузлифа Харпера, потому что я чувствую, что это одна из тех ролей, которая мне как-то далась...» Что вкладывал он в это слово? Думается, очень непростой процесс, которым артист овладевал постепенно, проникаясь к своему герою не только жалостью и даже не только сочувствием, но и тем «контекстом», в котором подобный характер мог сформироваться и осуществиться. Авилову важно было показать не только итог военной жизни своего героя, но и некогда пережитый процесс увлечения войной, процесс непоколебимой веры в правое дело, которому он служит, сбрасывая атомную бомбу на вражескую Японию...

Наталья Кайдалова писала: «Авилов играл... бродягу, отставного летчика, участвовавшего в атомной бомбардировке Нагасаки. Трудно представить себе, что можно эту роль сыграть лучше. Это был случай настоящего перевоплощения. Авилов умел и любил комиковать... но в этом случае черный юмор и драма слились воедино, и чем смешнее были слова и ситуации, тем грустнее становились глаза Авилова, надломленнее фигура, ироничнее и тоскливее интонации. Он уходил со сцены в „никуда“, и зрители понимали, что он играет не одну только „бездарную“ судьбу, но и целую эпоху, достойную слез и смеха. Лузлиф в игре Авилова выглядел „обломком“ и жертвой всех войн и революций, и это одно уже поднимало спектакль на исторический уровень».

В спектакле «С днем рождения, Ванда Джун!» Виктор Авилов, по большому счету, вновь сыграл романтическую роль — его Лузлиф Харпер принадлежал к тому поколению романтиков, которые были свято убеждены в очистительной, необходимой войне, в праведности своей борьбы с несправедливостью, грозящей гибелью всему миру. И эти «остатки» былого романтизма ощущались и в сегодняшнем герое — сломленном, раздавленном, но все-таки не потерявшем до конца романтического восприятия действительности...

В следующем сезоне Валерий Белякович взялся за постановку пьесы Леонида Жуховицкого «Последняя женщина сеньора Хуана» — современной версии мифа о Дон Жуане. Поначалу главную роль играл Павел Куликов, затем она перешла к Виктору Авилову.

В связи со спектаклем «Гамлет» мы уже говорили о невероятной притягательности версий вечных сюжетов. Именно этим и стала привлекательна пьеса Леонида Жуховицкого для Валерия Беляковича и

Театра на Юго-Западе. А для Виктора Авилова — вероятно, в особенности. Ведь он мог, и фая Дон Жуана, использовать опыт своих трагических и драматических ролей, представляя героя не просто банальным обольстителем женщин и гулякой, а человеком, для которого его дьявольское обаяние, его умение влюблять в себя любую из окружающих женщин становится подлинным наказанием. И для самого героя, и для сталкивающихся с ним женщин...

Немолодой, уставший от собственной репутации и от многочисленных мифов по своему поводу, этот Дон Жуан внешне менее всего напоминал тот вечный образ, продолжением истории которого становился перед нами в спектакле. Но *нутро* оставалось прежним. От этого человека волнами исходила, подчиняя все себе, магия силы личности, мужского обаяния. Харизмы. Ауры. Так непременно сказали бы мы сегодня. И подобная трактовка делала возможным значительно более широкий, обобщающий взгляд на вечный образ — версия современного драматурга позволяла увидеть в Дон Жуане очень простые и человеческие черты так же, как позволяла свободно попутешествовать мыслью по временам и нравам, чтобы более объемно воспринять образ и самого героя, и встречающихся ему на жизненном пути женщин.

Этот «негромкий» спектакль, не снискавший большой славы, был по своему важен в судьбе Театра на Юго-Западе и в творческой судьбе Виктора Авилова, хотя он и играл эту роль недолго — после него роль Дон Жуана начал играть Валерий Белякович, и, естественно, это был уже другой спектакль, потому что каждая крупная актерская личность привносит свои черты, свои оттенки звучания...

1980-е годы завершались для Театра на Юго-Западе постановкой, которую сегодня непременно назвали бы в театре масштабным проектом — в один вечер игралась полностью трилогия А. В. Сухово-Кобылина: «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». Спектакль под названием «Трилогия» шел шесть часов, начинаясь не в 19.00, как обычно в театре, а в 16 часов, с двумя антрактами — не между действиями, а между пьесами. Каждая из пьес А. В. Сухово-Кобылина была поставлена в своем, только этому тексту присущем жанре — бытовая комедия «Свадьба Кречинского» трансформировалась в условный театр масок в «Деле», а затем обретала зловещую мистичность в «Смерти Тарелкина». Ритм — и внутренний, и внешний — был поистине бешеным; невероятное напряжение актерского существования захватывало зрителя, буквально парализуя его стремительной сменой событий, происходящих на

подмостках. Причем это были не три спектакля, идущие по прихоти режиссера вместе, а именно трилогия. Как писала критик Зоя Владимировна: «Соприкоснувшись так тесно, три пьесы многое проявили друг в друге. Единый замысел спектакля повлек за собой и последовательное образное решение. Это не сатира в привычном смысле слова... Скорее, это сплав фантазмагии и трагедии».

Можно сказать, что впервые за восемь десятилетий исполнилась мечта Александра Васильевича Сухова-Кобылина, считавшего, что его трилогию необходимо играть именно так — все пьесы вместе в один вечер. При его жизни это произошло лишь единожды — на заре XX столетия в театре А. С. Суворина, но значительного успеха спектакль не снискал даже и у самого драматурга. Что же касается зрителей, они были разочарованы архаичностью сухово-кобылинского сочинения, его «несвоевременностью».

Валерий Беякович обратился к пьесам А. В. Сухова-Кобылина на исходе 1980-х годов, когда содержание сочинения почти забытого драматурга общество, наконец, смогло осмыслить по-настоящему; можно сказать, что они «догнали» время. Созданные явно преждевременно, когда общество (даже самый интеллектуальный его слой) не в состоянии было оценить новизну эстетики и явление принципиально нового жанра, «фантазмагорического гротеска», эти пьесы (в особенности «Дело» и «Смерть Тарелкина») оказались теперь не только ко времени и к месту — в них раскрывались те начала театра абсурда, который к тому моменту уже завоевал мировые подмостки. Спектакль Валерия Беяковича отличался динамизмом, острой злободневностью, дерзостью. Здесь он как бы давал движение развитию русской драматургии от незатейливой мелодраматической истории влюбленности Лидочки Муромской в шулера и искателя богатого приданого до страшных картин беспощадной полицейской машины и государственного произвола, опирающегося на взятки, доносы, фабрикацию «дел» и «делишек». В спектакле обличалась система, но не сама по себе — это она, уродливая система, вырастила и укрепила тех, кто творит и пестует ее, кто, подобно китам, держит ее на себе, не позволяя рухнуть.

В «Свадьбе Кречинского» персонажи, по мере развития *общего* (что очень важно!) сюжета, постепенно превращались в представителей изнаночного, фантомного мира. Персонажи «Дела» представляли в большинстве своем уже в масках, а в «Смерти Тарелкина» перед зрителями разворачивался поистине трагический балаган, где человек переставал быть человеком.

Когда Виктор Авилов, играющий генерала Варравина, снимал маску, под ней оказывался звериный оскал куда страшнее маски. Артист Виктор Борисов вспоминает: «...Он играл генерала Варравина. Вначале спектакль игрался в масках. И когда Авилов появлялся в маске и потом снимал ее, настоящее лицо еще страшнее было. Это был такой эффект! И зал все время взрывался аплодисментами. Это сыграть невозможно. Это надо как-то чувствовать...»

И ряженный Полутатарин, в которого «оборачивался» Варравин в поисках своих бумаг в жалком жилище «умершего» Тарелкина, был не смешон, а — страшен. Пожалуй, в актерской копилке Виктора Авилова это была единственная подобная роль — роль, в которой начисто отсутствовало что бы то ни было человеческое, а во всем своем неприкрытом ужасе царил и правил изнаночный, за-зеркальный мир низменных страстей, выгод, корысти...

Критик Игорь Золотусский писал: «...И срываются маски. И вылезает наружу человеческое подполье. И становится — к ужасу нашему — человеком. Это уже не хоровод „типов“. Не обличение „системы“. Зло не в системе, утверждает спектакль, зло в людях. И какое! И сколько! — Вот такой путь предлагают проделать зрителю. От мелодрамы о несостоявшейся свадьбе обаятельного авантюриста до симптомов кафкианских обмороков. Всего за шесть часов стремительного спектакля. В маленьком подвальчике Театра на Юго-Западе произошло событие».

Не станем здесь углубляться в спор с критиком, оценим его эмоциональное напряжение — спектакль действительно не мог никого оставить равнодушным; он вовлекал зрителей в свою орбиту, заставлял задумываться о том, о чем, быть может, многие не задумывались прежде.

Когда-то выдающийся режиссер Георгий Александрович Товстоногов писал о классике, что «смысл ее воздействия на зрителей не укладывается в куцую мораль и элементарное поучение. И совершенно не обязательно, чтобы зритель, выходя из театра после окончания спектакля, формулировал словами, чему научил его сегодня Горький, какой он сделал для себя вывод, посмотрев драму Островского...».

Мы читаем сегодня классику совсем другими глазами: нам не дано, подобно зрителям-современникам, читателям-современникам, чутко реагировать на любую аллюзию, касающуюся реформ, указов, реальных прототипов — всего того, что у наших предшественников было на слуху и на глазах, что составляло их повседневную жизнь. Но с удивительным упорством (почти бессознательным) мы подставляем под хрестоматийные ситуации свои, близкие, знакомые. Так устроен человек.

И «Трилогия» А. В. Сухово-Кобылина, не произведшая эффекта разорвавшейся бомбы для своих современников, потому что по своей эстетике, по самому своему построению, по движению мысли сильно опережала время, — стала удивительно внятной и нужной в 80-е годы XX столетия. Не случайно именно в то время многие театры вспомнили о забытом драматурге, как не случайно в начале 2000-х вновь возник интерес к творчеству Александра Васильевича Сухово-Кобылина.

Как и во многих других случаях, Валерий Белякович оказался едва ли не самым прозорливым, угадав, насколько актуальной становится тема расчеловечивания, тема трагического балагана, горького маскарада. Здесь снова на помощь режиссеру пришел Михаил Бахтин со своим гениальным открытием карнавализации, — постигая теоретические построения ученого, пропуская их через себя и через собственное понимание театрального искусства, Белякович практически осуществлял научные находки в спектакле. И протагонистом становился для него именно Виктор Авилов, сыгравший генерала Варравина мощно и страшно.

К этому времени в Театре на Юго-Западе были уже не просто постоянные зрители, а настоящие фанаты. Они смотрели спектакли по нескольку раз, ждали артистов у служебного входа, пытались общаться с ними, и, надо сказать, артисты во главе со своим режиссером охотно шли на контакты. Особенно «прикипевшие» к театру бросали свою работу и устремлялись сюда — кем угодно, продавать перед началом спектакля программки, работать в буфете, в гардеробе — только бы быть ближе к тем, к кому они успели привязаться всей душой!.. Зрителей здесь вообще всегда любили и любят, хотя порой они приносят немалые беспокойства. В неопубликованном интервью Виктор Авилов говорил: «Я сижу в кресле, например, говорю какой-то монолог (речь идет о спектакле „Мольер“. — Н. С.). У меня тут слеза течет. Это очень редко, но бывает: вдруг зритель что-то вспоминает, начинает шуршать целлофановым пакетом... Или вот я точно знаю, где еще меня выбивает очень сильно. Спектакли у нас начинаются в семь часов. Ровно через час у меня происходит разговор с королем. То есть это восемь. И вот когда он говорит: „Твердо веря, что в дальнейшем ваше творчество пойдет по правильному пути, я разрешаю вам играть в вашем театре пьесу „Тартюф““ — я должен сыграть удивление, благодарность, потом я должен сказать: „Люблю тебя, король!“ — но в этом месте начинают в зале пищать электронные часы. Ну пищали бы они на фарсе — мне б до лампочки! Или даже в Шукшине, когда я Броньку Пупкова играю, — тоже примерно через час после начала я говорю: „Было

это, как я уже и сказал, 5 июля 43-го года... Мы тогда наступали..." Вдруг откуда-то „пи-и-и“, я говорю: „Сколько там?“».

Надо отметить, что основная масса зрителей тоже крайне нервно реагирует на посторонние звуки во время спектакля, для артистов же это — просто гибель... Но любить поклонников меньше не стали, оставались все так же благодарны им...

Многие из поклонников Театра на Юго-Западе искренне удивлялись тому, что Виктор Авилов, в отличие от некоторых других артистов труппы, не стремится получить высшее профессиональное образование. Он действительно к этому не стремился, будучи убежденным в том, что основы профессии — в практике и едва ли не в первую очередь в самопознании. Спустя много лет он скажет в интервью: «...Актёры нашего театра играли в спектаклях и по ходу дела окончили институт. Я же решил, что мне поздно. Не по возрасту. Просто к тому времени я познал профессию практически, „варился“ в театральном котле уже около десяти лет, в моем репертуаре были великие роли. Учиться азам профессии было как-то неловко. Да и времени не хватало. Учиться надо другому. Постигать смысл жизни. И отвечать прежде всего самому себе на главные вопросы бытия... Когда я это понял, неведомая сила потянула меня к познанию. Вы спросите: „Познанию чего?“ Это Нечто можно назвать Богом, Космическим разумом, Судьбой... Эта же сила стала „подбрасывать“ мне встречи с экстрасенсами, которых я забрасывал вопросами. Я стал зачитываться книгами о восточной магии, мистическими трактатами... Изучил философов, прежде всего Канта и Соловьева. Кстати, это было не так просто в конце 80-х. Некоторые из книг приходилось доставать в самиздатовских выпусках. А потом понял, что могу лечить людей. Хотя лечение — это малюсенькая область применения той силы, которую я назвал Нечто... Само актерское искусство — это тоже всего лишь маленькая часть Того... Поначалу жить с этим трудно, а потом переходишь какой-то рубеж, и восприятие событий становится иным. Я не скажу, что легче. Но я уже отношусь к жизненным проблемам по-другому. То, что несколько лет назад казалось тяжелым бременем, к чему продирался с кровью, сейчас кажется не таким уж и важным. Ведь самое страшное, как нам кажется, это смерть. На самом же деле в ней нет ничего страшного...»

А потом был Калигула, в котором Виктор Авилов сыграл, если позволительно так выразиться, учебник экзистенциализма. Беседуя после спектакля с Валерием Беляковичем, я услышала от него странное признание: «Я вообще не понимаю, что он здесь делает...» А позже в

одном из интервью Белякович развивал это свое ощущение: «Я там сам много чего не понимал. Настолько все витиевато. С игрой слов, понятий. А он играл, поскольку медиум, сердцем — когда не „работала“ логика, „брал“ чувством. Никто не понимал, почему бьет... Но пробирало до костей!» Действительно, Виктор Авилов играл эту роль так, что трудно, почти невозможно было «расчленить» сложный образ мирового репертуара: знакомая, привычная связка «цели — средства» не работала.

Авилов-Калигула был страшен: он не играл со своим окружением, он постепенно и неуклонно подчинял всех без исключения особому способу мирочувствования, который и обозначается философским понятием «экзистенциализм». «Я живу, я убиваю, я обладаю головокружительным могуществом разрушителя, рядом с которым могущество творца кажется жалкой пародией. Это и есть счастье — невыносимое освобождение, презрение ко всему на свете, и кровь, и ненависть вокруг, несравненное уединение человека, окидывающего взглядом всю свою жизнь, необъятная радость безнаказанного убийцы, неумолимая логика, которая перемалывает человеческие жизни... чтобы для меня настало наконец вожделенное одиночество во веки веков... Как это трудно... мне нужно только одно: невозможное. Невозможное!» С таким отчаянием, с такой обреченностью, хрипло, тускло говорил об этом Калигула Виктора Авилова, что и впрямь начинало казаться: вот она, подлинная минута возможности невозможного.

Тем более что и самому Виктору Авилову всегда было интересно и необходимо именно это невозможное, то, что находится за пределом реального, существующего. Авилов искренне считал, что театр влечет человека именно необъяснимым и непознанным — там и только там мы испытываем чувства, о которых и не догадывались; там и только там нас пронзают мысли, никогда прежде не посещавшие; наконец, там и только там мы становимся самими собой...

Обращение Камю к личности Калигулы было вызвано, по точному замечанию литературоведа Самария Великовского, «неблагополучием текущей истории». Обращение Валерия Беляковича к пьесе — теми же причинами реальности конца 1980-х годов. История, как учит нас жизнь, почти никогда не протекает благополучно, и параллели отыщутся сами собой. Тот, конца 1980-х, Калигула не был лицедеем (хотя Авилов наделял его и этими чертами), не был жестоким тираном (хотя и мыслил себя таковым), он был в значительной степени определенным типом личности, в которой бунтарство и отчаяние слились воедино. И невозможно было понять: чего же больше?

Когда несколько раз на протяжении спектакля Калигула — Авилов

надевал темные очки с бегающим в стеклах красноватым огоньком и ровным голосом отдавал распоряжения или протягивал руку к залу — в горле сжимался комок ужаса и боли. Не от страха перед диктатором — от чувства собственного включения в круг его экзистенциального одиночества, экзистенциального безумия жизни. И сегодня, спустя 20 лет, воспоминания об этом спектакле заставляют сердце биться сильнее...

Не случайно критики не раз отмечали, что под обаяние мистической внешности Виктора Авилова попадали все без исключения зрители. Одним своим жестом он мог загипнотизировать зал — это, собственно, и происходило в «Калигуле» и не только в этом спектакле.

В Калигуле Виктора Авилова потрясала не «за-данность» характера, а интенсивность движения от бытия к небытию. Поистине — экзистенциальная. Можно было бесконечно всматриваться в авиловские паузы, когда на глазах у зрителей, но совершенно незаметно менялось, резко и трагично, выражение лица, выражение глаз: вот Калигула остается один во власти своих больных мыслей и мечтаний... вот он говорит с Цезонией... вот он упивается своим могуществом... Но секунда промелькнула, и снова: тоска и боль, боль и тоска. Одиночество повсюду и всегда. Так распорядился Рок. И невозможно скрыться от себя самого ни за какими масками и личинами, никакой жестокости не достанет на расчеты с самим собой...

Именно в этом спектакле Виктор понял истинную роль паузы. «Я часто начинаю замечать, — говорил он в неопубликованном интервью, — что главная игра — в паузе, а не во время произнесения. Текст, когда ты начинаешь говорить, начинает тебя отвлекать... Калигула говорит: „Просто я чувствую, как во мне просыпаются какие-то безымянные существа...“ — и тут делаю паузу... „Что мне с ними делать? *(Дальше бормочет.)* Вкус не крови, не лихорадки, не смерти, а всего этого вместе... *(Пауза.)*“ — вот тут осознание происходит...»

И что такое энергетика — он окончательно понял в «Калигуле»: «Ну, грубо говоря, мы как какие-нибудь экстрасенсы, мы тоже энергетически работаем. Одно дело, когда перед тобой вот это пространство, когда ты должен охватить с расстояния семи метров, и совсем другое, когда у меня на большой сцене — у меня во-от откуда идут первые ряды, во-он туда — естественно же, ты работаешь, чтобы это все взять... Все меняется. А как может не меняться?»

Роль Калигулы, как отмечали не раз коллеги Виктора Авилова, во многом определила дальнейшую творческую судьбу артиста. Обретенное в этом спектакле как будто накладывало свой отпечаток на последующие

роли Авилова. В «Калигуле» его мастерство приобрело некую новую огранку — Авилов прикоснулся к высокой философии экзистенциализма и в ней обнаружил черты, которые стали ему чрезвычайно важны и интересны. Он был и сам буквально загипнотизирован образом несчастного тирана, больного философа — мечтал снять фильм, создав собственную версию экзистенциальной трагедии Альбера Камю, — версию сегодняшнюю, заостренную, потому что, по его мнению, кинематограф давал для этого более широкие возможности.

Этой мечте Виктора так и не довелось исполниться, хотя сил и энергии он употребил немало. Уже завязались какие-то отношения в кинемире, Авилов стал известным, узнаваемым артистом. «Под него» можно было давать деньги. Он и нашел какие-то деньги для съемок, но грянул дефолт — и собранная с таким трудом сумма в миг обесценилась...

В конце 1980-х Виктор Авилов снимался очень много — кроме упомянутых уже «Узника замка Иф» и «Господина оформителя», «Искусства жить в Одессе» и «Смирненного кладбища» сыграл в фильмах А. Васильева «По траве босиком», С. Арановича «Большая игра», Н. Рашева «Любовь к ближнему» по одноименному рассказу Леонида Андреева и его же пьесе «Монумент», А. Матешко «Зеленый огонь козы»... Другое дело, что в то время кинематограф постепенно утратил свою славу самого массового из искусств, люди предпочитали проводить время перед экраном телевизора, и уже можно было по пальцам Пересчитать зрителей, видевших новое кино. Тем более что ни по темам, ни по проблемам это новое кино не дотягивалось до старого, социалистического, и спустя непродолжительное время после выхода на экран фильм исчезал в небытии, никому не вспоминаясь позже... Может быть, единственное исключение составил фильм (вернее, несколько фильмов кряду) «Зимняя вишня», где Авилов сыграл небольшую роль, но сумел запомниться, не прошел мимо зрительского внимания.

Надо сказать, что большинство своих фильмов сам Виктор Авилов не видел. По крайней мере, в разных интервью он признавался в этом, внимательно выслушивая мнение интервьюера по поводу своих работ в кино. И было это, скорее всего, не только от занятости; театральный артист понимал, что фильм снят, сдан и — жизнь его продолжается совершенно независимо от тебя. Нельзя уже ничего изменить, уточнить, переиграть. Значит — пусть живет себе отдельно...

Виктор Авилов кино любил, несмотря на то, что считал театр занятием куда более серьезным и значительным, и снимался в этих лентах честно —

выкладываясь полностью, пытаюсь оправдать поступки своих героев, выстраивая для них логичную линию поведения. Но изменить своей игрой что-то кардинально было не в его силах. В основном это были фильмы-однодневки, в которых безжалостно использовались «нестандартные» внешние данные Авилова. Не более того. Его фонтанирующий, мощный, крепнущий от роли к роли талант оставался в кинематографе невостребованным.

Для упоминавшейся уже статьи Ольги Ненашевой информационным поводом стал выход фильма «Смирненное кладбище», где Авилов сыграл Стаса, бизнесмена-могильщика, выстроившего свое благополучие на трагедиях потерь. Эта роль «дьявола» новой формации несколько выбила Авилова из амплуа романтического, inferнального героя, изначально предложенного ему в кино («Господин оформитель», «Узник замка Иф»), Тем не менее Виктор Авилов считал, что даже «не его» роли дают щедрую возможность задуматься о самом главном — смысле жизни: «Вообще, если бы меня спросили, какое качество ты ценишь в человеке, я сказал бы — мудрость. Потому что она включает все добродетели — честность, порядочность и прочее — и отбрасывает человеческие пороки. Истинно мудрый человек не может быть непорядочным, не может быть злым, хамом... Я мечтал бы сняться в фильме, который для людей стал бы потрясением и источником высоких размышлений о смысле бытия. Но где найти гениального режиссера? И как это снять?..»

Счастье, что для Виктора Авилова театр все-таки всегда оставался неизмеримо выше кинематографа. Он много думал о кино, связывал с ним свои планы, но оставался верен театру. Своему. Единственному. Еще и потому, кроме прочего, что здесь царила во многом уникальная атмосфера студийности, единомыслия, общего дела. Об обсуждениях после каждого спектакля среди поклонников театра ходят легенды — никто из посторонних никогда не был допущен на них, но те, кто терпеливо ждал своих кумиров у служебного входа, хорошо знают — как много времени уходило на эти обсуждения у вымотанных, измученных артистов.

Сергей Белякович рассказывает: «Мы всегда отходили от повсеместной театральной традиции, когда к приходу актера носки постираны, рубашка поглажена, гример рядом вьется. Мы этого никогда не имели и не стремились к такому. Носки можно и дома постирать. Ничего страшного. Ничего с тобой не случится. Не в этом дело.

Зато у нас всегда был „старший по спектаклю“. Тот, кто играет одну из главных ролей (в „Гамлете“, например, это должен быть или Гамлет, или Клавдий). Старший после спектакля разбор дела. Мы не разбегаемся, как

в других театрах — сыграл, переоделся и уехал, а сидим разговариваем: как сыграли, что хорошо, что плохо? Потому что через месяц, когда следующий спектакль, ничего не вспомнится... А здесь — по свежему... Идем в комнату разбора: это закрепим, это исправим...

И Виктор, который был, как понимаете, старшим по многим спектаклям, вообще ответственно относился к этой обязанности. А уж к таким гастролям, как японские, где играть приходилось в непривычно огромных залах, особенно. Приходилось же переезжать из города в город. Везде разные залы. Так он с утра уже со световиками, звуковиками... Когда дома играли, мог пошутить, симпровизировать, а на гастролях отдавался полностью. Я ему все говорил:

— Вить, ты как последний спектакль делаешь. Как Мольер, ей-богу...»

Да, он действительно отдавался подготовке к спектаклю и разбору после спектакля с той же страстью, что играл на сцене. Казалось бы, сил уже не оставалось после таких мощнейших ролей, как Гамлет, Калигула, Меркуцио, Мольер, но... врожденное и воспитанное Валерием Беляковичем чувство повышенной ответственности за все, что происходит в *твоем театре*, придавало силы, помогало четко и жестко сформулировать — что же не случилось на этот раз? Кто виноват в том, что размылся тот или иной акцент? Что произошло с выверенным не раз ритмом?..

В неопубликованном интервью Авилов признавался: «Я не люблю делать замечания. Просто так устроено... Мы же после каждого спектакля идем на обсуждение... И хочешь не хочешь, если я старший по спектаклю, я их должен сделать. Если тот не вышел вовремя, этот — неправильно включил свет. Если все вовремя, какие же замечания могут быть? Замечания — это не моя прихоть. Они сами порождаются, вне зависимости от моей воли, хочу я или нет. Вдруг я это увидел — я на разборе обязан сказать... Но, когда я обсуждаю, я говорю: „Ребята, я тут облажался, ради бога, извините. Тут я виноват. Теперь идем дальше...“ У нас сейчас на обсуждении я не лезу в чисто творческие эмоциональные дела — как вот он сыграл этот кусок? У нас замечания только технического характера. Ты обязан был выйти на этот такт в музыке и к такому-то — должен был исчезнуть. Здесь чистая техника. А когда идет творческое... У Бочи (актриса Ирина Бочоришвили. — Н. С.), например, не пошла слеза. Вот все время шла слеза, а сегодня не пошла. Тут я уже не сделаю замечания. Я просто говорю, очень бережно: „Боч, сегодня как-то там немножко, да?“ Она скажет: „Н-да...“ Это уже не замечания. Это разный уровень. Но если, например, она не вышла и не сделала ту проходку, которую обязана, то я

спрашиваю уже по-другому... Тогда идет более строгий спрос».

Георгий Юнгвальд-Хилькевич вспоминает: «Виктор очень любил свой театр. Преклонялся перед своим руководителем. Он очень гордился тем, что работает в этом театре. Но ему этого было мало. Его распирало. Он хотел снимать кино. Он хотел ставить спектакли. Он писал сценарии. Причем это странные какие-то были вещи. Он мечтал снять древнеримскую историю, „Калигулу“. Он спрашивал совета, а я ему отвечал:

— Я не могу тебе ничего посоветовать. То, что ты рассказываешь, по моему, нельзя сделать. Не только в кино, но и вообще нигде.

Но как раз этим и отличаются гениальные люди: когда всем окружающим кажется, что это чушь и глупость, „бред сивой кобылы“, потом получается... „Восемь с половиной“, понимаете? Поэтому я всегда очень боюсь судить странные вещи. Всегда видны бездарность, графоманство. А дикий и необъяснимый талант!.. Очень жаль, что из этого ничего не вышло...»

Действительно — жаль. И не только потому, что фильм Виктора Авилова оказался бы интересным в любом случае — даже в случае провала. Ведь он дал бы нам возможность понять, куда вела артиста его возмужавшая, окрепшая мысль. Именно на этом материале — на «Калигуле» — Виктор Авилов, как представляется, стал мыслить совершенно иначе: крупнее, жестче. Столкнувшись с эстетикой Альбера Камю, он испытал своего рода шок — философский, культурный да и просто человеческий. Его стало интересовать то, что не интересовало прежде так настоятельно и остро. Это видно и по его интервью — Авилов перестал играть с корреспондентами в малообразованного шофера, которого каким-то неведомым ветром занесло в театр да и оставило там, чтобы веселить публику и «корчить рожи». Он стал размышлять — пусть порой и недостаточно логично, пусть порой и путано, но зрело и абсолютно профессионально.

И думается, именно после «Калигулы» отношение Виктора Авилова к комедийным ролям так резко изменилось. Нет, он порой любил повеселить зрителей и коллег своим ярким юмором и мимическим дарованием, но главные его интересы лежали уже в совершенно другой плоскости — Авилов жаждал ролей драматических, даже трагедийных, ярких, захватывающих. А потому не всегда ценил тот материал, который предлагал ему Валерий Белякович. Например, не любил роль Хлестакова, хотя играл ее поистине виртуозно!

Галина Галкина вспоминает: «Роли любимые и нелюбимые... Конечно,

были и те и другие... Вот к Хлестакову — вроде главная роль в „Ревизоре“ — относился равнодушно. Говорил, что этот тип ему не интересен. Хотя играл потрясающе. Он все играл потрясающе. А вот душой не зацепился». В этих словах очень близкого Виктору человека — ключик к нашим размышлениям: с годами Виктору Авилову становилось все важнее «зацепиться душой», да так, чтобы невозможно было уже «отцепиться», забыть. А что цепляло сильнее прочего? Пространство мысли, противоречивость, сложность человека, образ которого надо воплотить на сцене или на экране, нестандартность, даже парадоксальность мышления. Пусть его видят злодеем, неврастеником, чуть ли не умалишенным — только ему, артисту, дано в полной мере постигнуть объем личности, ее изгибы...

«Психологию и поступки гоголевских героев мне трудно привязать к сегодняшней своей психике, — говорил он еще в конце 1980-х годов, — я переламаываю себя, то есть играю их „по представлению“, как говорится. Такой для меня Хлестаков — до сих пор неопределенный, самое болезненное место в репертуаре. В структуре нашего спектакля он абсолютно оправдан. Но не во мне индивидуально».

Известно, что в истории мирового театра различают два основных направления: школу переживания и школу представления. Об этом Авилов не раз слышал от своего учителя, Валерия Беляковича. Но в эстетике Театра на Юго-Западе с самых первых шагов Белякович искал и нередко находил сочетание двух этих школ, двух направлений: множество его спектаклей родились на стыке, на пересечении «представления» и «переживания», хотя режиссер всегда был и остался приверженцем русской психологической театральной школы, в которой переживание исконно обреталось на первом месте. Но начинал он обучение своих неопытных молодых артистов именно с овладения методом представления (достаточно вспомнить первые спектакли студии!) — уже от него пролегал путь к переживанию, к глубокому вживанию в происходящее. И в этом была мудрость педагогики Валерия Беляковича — для самостоятельных артистов важно прежде всего «представить», ощутить себя в процессе игры. Без овладения элементами «школы представления» невозможно перейти к следующей, более высокой ступени — начаткам «школы переживания». Это — определенный и очень непростой путь...

Авилов был из тех, кто, может быть, дольше других задержался на этом пути — ведь в первых спектаклях Валерий Белякович тоже в основном использовал его уникальную внешность и врожденное чувство юмора, а уже позже...

Позже он, вероятно, разглядел: театр захватил Авилова настолько, что стало необходимо использовать и наработанное в душе — еще не до конца внятное самому начинающему артисту, но уже становящееся очевидным для прозорливого режиссера. А для Виктора Авилова начался тот кропотливый и неустанный труд, о котором говорил отец Сергей Булгаков: «Придать последний чекан душе». Он старался все глубже и глубже проникнуть в тайны собственных мыслей и чувств, не получивших фундаментального и разностороннего развития. Авилов двигался на ощупь — может быть, это и помогло ему не только познать себя самого, но и тоньше почувствовать другого человека, вплоть до выявившегося значительно позднее умения Виктора врачевать боль руками...

В цитированном не раз интервью Ольге Ненашевой Авилов говорил: «Есть разные актерские уровни. Одно дело самому вжиться в образ, прочувствовать его. Особенно в таких благодарных ролях, как Гамлет или Мольер, которых я играю на сцене. Выше-то у нас и нет ничего. Но другое дело — зрительскую душу провести через переживания своего героя, чтобы они открыли для себя всю эту боль и радость.

Я очень внимательно всегда слежу за залом, очень чутко прислушиваюсь к его безмолвной реакции, ощущаемой каким-то неведомым чувством. Моя задача — вызвать потрясение зала, эмоциональный взрыв! Дал импульс своей боли, и тебе в ответ такое сострадание! От этого плакать хочется...» А далее журналист комментирует: «Есть в этом человеке, несомненно, ставшем уже и без диплома профессионалом высокого класса, то, чему ни научить, ни выучиться невозможно. Неспроста о нем часто говорят и пишут как об актере редкой магической силы. Я лично ощутила это на лучших его спектаклях — „Мольере“ и „Гамлете“. Авилов властен управлять аудиторией. Он способен вынуть из вас душу, так глянуть, что мурашки по телу... Счастлив, должно быть, тот актер, чья индивидуальность дает столько пищи для зрительской фантазии. Это и позволяет Авилову никогда не менять свой облик и вместе с тем не впадать в противоречие с играемым образом».

Этот материал об артисте был, пожалуй, одним из самых серьезных — едва ли не впервые была сделана попытка постигнуть феномен Виктора Авилова, не распыляясь на умилительные подробности биографии, не выходя за пределы творческого пути. Авилов и сам был в этом материале собран и серьезен, как никогда прежде. Это было на подступах к «Калигуле», спектаклю, которым Виктор Авилов уже явно был увлечен. «Очень мощный материал, — говорил он. — И сколько там философских

пластов!»

Каждая его новая роль становилась уроком постижения себя, своих возможностей, своего таланта, своих — что невероятно важно! — человеческих, личностных качеств, потому что Виктор Авилов на протяжении всей своей короткой жизни строил себя сам, используя в этом процессе самый различный, самый разнородный «материал». Его интервью цитировать чрезвычайно трудно — Авилов отвечал на вопросы довольно сумбурно и нередко односложно. Для того чтобы сделать с ним интересную беседу, надо было быть отличным журналистом, сосредоточенным на вопросах творческих и философских, не распыляясь на разговоры о личной жизни или пристрастиях в еде и напитках. Таких, к сожалению, почти не нашлось, поэтому в интервью Виктор предпочитал продолжать свою игру в случайно попавшего в театр шофера, водителя МАЗа.

В неопубликованном интервью не удержалась и Ольга Шведова: «В свете интервью постепенно складывается определенный образ: Авилов может быть шофером, экстрасенсом, он монтирует свет, дежурит в гардеробе и т. д. Создается какой-то определенный миф. Вот насколько вы этому мифотворчеству способствуете или нет и насколько этот создавшийся имидж соответствует или не соответствует Авилову-человеку?

— Я вообще никак этому стараюсь не способствовать, потому что... Ну — да, но сколько ж можно об этом?!»

Да, до 1982 года артисты театра дежурили в гардеробе (разумеется, в те дни, когда не были заняты в спектакле). Зрители сами вешали и забирали потом свои пальто, но администраторы продолжали по очереди дежурить. Сохранилось одно воспоминание об авиловском дежурстве в качестве не гардеробщика, а администратора, хотя дежурил он очень редко в силу своей занятости, а с 1988 года дежурить вообще перестал: «Без слез на это смотреть было невозможно. Стоят под окошком три фанатки и слезно просят их пропустить, а в зале жуть что творится. Витя говорит: „Да я уже выписываю. Только вы молчите, а то мне голову оторвут!“ И вздрагивая при появлении кого-либо, предвкушая нахлобучку за „левые“ входные, он их пропустил. Но самая потрясающая легенда — как Витя кого-то не пустил. Он собирался выскочить и извиниться, очень переживал. Наталья Аркадьевна (Кайдалова, завлит театра. — Н. С.) пыталась его отговорить, но тщетно. Витя вырвался на волю и бежал за этим товарищем до самого метро. Догнал. Я думаю, зритель не прогадал, не попав на спектакль».

Самого же Авилова все эти легенды начали со временем раздражать. «Мне это все неприятно, — говорил он в интервью. — Это все попытка

опять показать огурцов-молодцов. А мы давно уже профессиональные актеры. А все это хотят вернуть к театру-студии... Я снялся уже почти в двадцати картинах. Сейчас готовятся документы на мое звание заслуженного артиста. Мне уже это все противно слушать... Когда меня все время пытаются вернуть к какому-то мальчику. Мне сорок лет скоро. Я сыграл столько ролей... и имею сейчас репертуар, как ни один актер Москвы не имеет в театре... Потом, если уж так говорить, наш театр за последние пять лет объехал весь мир, и во многих очень странах люди, не понимающие ни слова по-русски, нас стоя приветствовали... На последнем „Мольере“ в Чикаго чуть не разнесли театр. Он был битком забит...»

Никогда не прощу себе, что однажды вечером в холле маленькой гостиницы в японском городе Нара, где Театр на Юго-Западе был на гастролях, за год с небольшим до смерти Виктора Авилова, мы сидели с ним и артистом театра Валерием Афанасьевым со стаканами сока и долго говорили о том, что же это за явление — русский театр и почему так невероятно высоко ценят его в Японии, а у меня не было с собой диктофона. Авилов говорил сначала немного лениво, а потом все больше и больше загораясь, о том, что в основе русского театра всегда лежала душа артиста, его нутро, и именно этим и захватывал он — говорил от себя и о своем. «Как Герцен свои статьи писал, так театр жил и обязан жить» — эта фраза почему-то запомнилась мне накрепко. Наверное, потому, что в ней увиделся подлинный масштаб этой личности... Во время этих, довольно продолжительных гастролей Виктор Авилов играл две роли — забавного работягу, вынужденного изображать в самодеятельном спектакле роль девственницы Фисбы («Сон в летнюю ночь»), и Воланда в «Мастере и Маргарите»: два полюса, два мира, две грани его поразительного, завораживающего таланта...

И японские зрители, влюбленные в Авилова еще со времен гастролей театра с «Гамлетом», восторженно принимали этого, как говорили они сами, «совсем нового Авилова», такого, каким они даже не могли себе его представить. После спектаклей его ждали у служебного входа или буквально рвали на части на маленьких фуршетах, которые старалось устраивать почти каждый вечер японское Общество любителей театра: все стремились выпить с ним свой бокал пива, непременно сфотографироваться, получить автограф на программке... У меня сохранилось немало этих фотографий, на которых лица японских зрителей, стоящих рядом с Виктором, буквально светятся от счастья. Мои японские друзья говорили, что именно Виктор Авилов открыл для них своим

Гамлетом, а потом Меркуцио, а потом Воландом истинное значение русского театра — его магию, его завораживающее волшебство, силу его чувства и мысли.

Но это было несколько десятилетий спустя.

Еще накануне своего десятилетия Театр на Юго-Западе начал активную гастрольную деятельность — необходимо было проверить свои находки и обретения на совершенно новом зрителе, своих верных фанатов-москвичей театр хорошо знал и любил, надо было завоевывать более обширное пространство: Ленинград и Киев, Донецк и Архангельск, Тюмень и Куйбышев, Волгоград и Новосибирск, Нижний Новгород и Пензу, Челябинск, Севастополь, Улан-Удэ... Возили те спектакли, в которых был минимум декораций, собственно, таких в репертуаре было большинство: во-первых, размеры родной сцены не позволяли никаких «роскошеств»; во-вторых, Валерий Белякович (как правило, он оформлял все спектакли вместе с актрисой театра, архитектором по образованию, Ириной Бочоришвили) всегда считал, что основное внимание должно быть сосредоточено не на декорациях, а на артистах, поэтому минимализм в Театре на Юго-Западе давно уже стал полноправной частью, если не основой эстетики.

Благодаря гастролям театр не только узнали и полюбили во многих городах, как отмечено в юбилейном буклете, «на этих гастролях театр выработал практически систему трансформации своих камерных спектаклей на аудиторию с залом до тысячи человек и более... Научились мобильно менять с учетом залов не только мизансцены, но и манеру игры. Укрупнялся жест, иначе звучало слово, действие требовало большей энергетики и так далее...».

Виктор Авилов вспоминал о том, как во время гастролей в Ленинграде артисты театра увидели в зале своих московских фанатов, которые после спектакля выносили цветы... И так это было неожиданно и радостно: среди чужой публики увидеть своих и ощутить их тепло!.. «И вот тогда мне вдруг стало приятно. И вот тогда я понял, что, наверное, нужно быть благодарным. Ну почему не быть благодарным за любовь?! Ведь они от любви все это делают...»

А про Пензу говорил, что именно там состоялся один из самых лучших спектаклей — «Гамлет». Большая глубина сцены продиктовала артистам совершенно иной способ существования, музыка звучала мощно, свет был выставлен по-иному, но очень удачно... И воздействие на зал оказалось сильным. После этого и Валерий Белякович, и его артисты поняли, что «Гамлета» все-таки лучше играть на большой сцене. Но

оставалась своя — маленькая, привычная...

Свидетелем такой «мобильной смены» мне довелось стать трижды — в Германии, Чехии и Японии. И смена мизансцен порой причудливым образом меняла что-то в спектакле. Это было чрезвычайно трудно, но и невероятно увлекательно для артистов и, пожалуй, столь же любопытно для наблюдавших со стороны, в числе коих мне посчастливилось находиться. Но об этом — в свое время.

Гастрольная система была налажена — Театр на Юго-Западе вполне вписался в список известных театров, колесивших по Советскому Союзу. И нет никаких сомнений, что они продолжали бы ездить все больше и больше, но спустя всего несколько лет рухнул СССР, а вместе с ним и общая гастрольная система. Многие театры оказались в полной растерянности, а вот Юго-Западу повезло — их стали приглашать на фестивали и зарубежные гастроли, потому что выехать им было намного легче, чем другим театрам, именно в силу того, что декораций было мало, что артисты могли сами «обслужить» спектакль по звуку и свету (не надо было увеличивать количество выезжающих), что, наконец, им было все равно, в каком зале пройдет спектакль...

Кроме того, постепенно росла популярность театра за рубежом. Этому способствовала и политическая обстановка в стране — не секрет, что западные страны всегда значительно больше интересовало наше неофициальное искусство, а Театр на Юго-Западе, чья история была довольно широко известна, представлял именно неофициальное, «условно признанное» театральное искусство Советского Союза.

Юго-Запад был приглашен на продолжительные гастроли в США, где проводились еще и мастер-классы, а Валерий Белякович ставил спектакли, делая молодым американским артистам «инъекцию» русского психологического театра.

Спустя долгие годы Виктор Авилов вспоминал в одном из интервью об этой поездке: «Нас пригласили в Америку. Хотя мы больше „университетский“ театр, чем „бродвейский“. Университет, нас приглашавший, брал на себя обязанности по встрече, размещению. Сначала мы побывали в Вашингтоне, Чикаго, Мемфисе... на родине Элвиса Пресли. Мы были в его доме, видели его личный самолет, автобус, оборудованные специально для него, с душем, кухней, спальней. А потом со спектаклем „Гамлет“ поехали на Шекспировский фестиваль в город Омаха, самую глубинку Америки... В те годы для американской провинции русские, да еще в „Гамлете“, стали открытием. Доходило до смешного. В Омахе отыграли два-три спектакля, а потом мы с покойным Геннадием

Колобовым зашли в супермаркет, хотели купить чай. Там рядом с кассой стоял какой-то начальник, наверное, старший менеджер. Вдруг он нас увидел и: „О-о-о!“ — как залопотал что-то быстро-быстро, ничего понять нельзя, да и тогда мы в английском были ни в зуб ногой. А менеджер нас уже тянет куда-то за рукав. Затаскивает в свою подсобку и приносит целый мешок подарков для всей труппы. И почему-то подарил много блоков длинных дамских сигарет „Капри“ — все от себя лично. И сказал нам: „Вчера я видел ‘Гамлета’“. И тут вдруг я, Гамлет, сам пришел в его магазин! А ведь это город „Ома-хах...“ Это американцы так шутят, произнося название родного города, зевают, ведь они там почти спят на ходу от скуки. А мы потом шутили по-своему: „Ома-ха! ха! Ха!“...»

Гастроли прошли настолько успешно, что после них Театр на Юго-Западе стали звать в США очень часто, почти каждый год. Публика оценила очень высоко, по-настоящему полюбила этот коллектив и его режиссера, который успел за эти годы поставить в университетских (и не только университетских, айв русскоязычных) театрах Америки немало спектаклей.

К 1990 году судьбу Театра на Юго-Западе можно было с полным правом считать не только сложившейся, но и весьма и весьма успешной. Единственная досада — писали о них здесь, на родине, по-прежнему удручающе немного и с непременным «реверансом»: вот, мол, какие молодцы, выросли из самодеятельности, но... во многом все-таки самодеятельностью и остались. Это было обидно и несправедливо. Театр не зазывал критиков на просмотры спектаклей, казалось, был вполне равнодушен к славе, во всяком случае, отчеты о своих гастрольных поездках в газеты не пристраивал. Актеры радовались тем, кто приходил к ним по собственному желанию, были всегда радушны и гостеприимны. Конечно, Валерий Белякович и его ведущие артисты не могли не переживать, что вот таким образом все складывается у них дома, в то время как на Западе каждому спектаклю сопутствовал сумасшедший успех, но... хорошо скрывали свою печаль под маской равнодушия.

И тут разразилась трагедия.

Тринадцатый сезон Театра на Юго-Западе стал символически несчастливым — в возрасте неполных тридцати лет скончалась Ольга Авилова, актриса, о которой Валерий Белякович вспоминает и сегодня, считает, что некоторые спектакли он так и не смог поставить без Ольги. Для врачей так и осталась загадкой причина ее смерти. В неопубликованном интервью Виктор говорил: «Мы любили повторять фразу: „От спектакля актера освобождает только смерть“. Это была

фраза... А вот пришла смерть... И я не считаю, что актера должна смерть освободить от спектакля. А вот отменили бы мы тогда спектакль — может быть, она сейчас была бы жива. Не слишком ли это дорого? Ну, сыграла она в том спектакле (в тот день Ольга играла в массовке в спектакле „Трилогия“. — Н. С.). Кто его сейчас помнит?.. И вот сейчас ее нет. Это лжепатриотизм...»

Премьер в этом сезоне не было — театр много ездил на большие международные гастроли, но главной причиной был шок от ухода Ольги. Валерий Белякович просто не мог ставить ничего нового, ему казалось, что без Ольги Авиловой не получится ни один спектакль. Должно было пройти время, прежде чем начинать какую-то работу...

Виктор тяжело пережил смерть сестры, которую любил не только как «родную кровь», но и как замечательную партнершу, чуткую к каждой находке, умело и бесшабашно импровизировавшую, бывшую подлинным бриллиантом в короне Театра на Юго-Западе. Они были очень разными, брат и сестра, но одарены оба были поистине фантастически. Галина Галкина говорила, что после смерти Ольги многое в Викторе изменилось: пропала какая-то легкость, легкий взгляд на жизнь вообще. Видимо, эта смерть подвела его к мысли: все конечно, а значит — ко многому надо относиться проще. Только не к творчеству, не к театру...

Вспоминает Лариса Авилова, жена Виктора: «Чудесная, говорят, была актриса. Однажды на спектакле ей стало плохо. До больницы ее не довезли...

Мы с Витей много говорили о том, как он начал пить. И он рассказывал, что это произошло после смерти Ольги. Не то чтобы он горе стал заливать. Просто он разучился спать. И кто-то ему посоветовал: что, мол, мучаешься — стакан водки на ночь и уснешь как миленький. Рецепт, к сожалению, помог. И вошел в привычку... Но, в конце концов, он сумел взять себя в руки и научился спать без „снотворного“».

На это понадобились годы. Слишком много времени потребовалось Виктору Авилову, чтобы прийти в себя — он загубил своим пристрастием время, которое могло бы стать творчески полноценным. Нет, он не срывал спектакли, он по-прежнему серьезно и ответственно относился к своей работе, но что-то ломалось в нем, что-то мешало отдаться творчеству всем своим нутром. Он пил тяжело, мрачно, чувствуя, что этот способ «отключения» плохо помогает ему... А он хотел забыться, отделаться от горьких мыслей.

К тому же начало 1990-х годов было омрачено в Театре на Юго-Западе тяжелым конфликтом ряда артистов со своим режиссером.

Нет ничего удивительного в том, что наступил в жизни Валерия Беляковича момент, когда он увлекся молодыми артистами, потянувшимися в Театр на Юго-Западе из Екатеринбурга, Пензы и других городов, выпускниками ГИТИСа. «Старикам» показалось, что они стали менее интересны своему режиссеру, какая-то часть артистов была уволена из театра, оставшиеся бурно переживали, когда спектакли «омолаживались» и на их роли вводились молодые артисты. Причем Белякович не просто вводил новых артистов — он менял рисунок спектакля не только внешне, но и внутренне, пристраиваясь к тем, кто иначе играл, иначе воспринимал драматургию и театр. А порой и в старых, полюбившихся спектаклях многое менял, как казалось ему, с учетом времени. Подобные трудные моменты бывают, наверное, в любом коллективе — они естественны, но жестоки; необходимы, но наносят, как правило, неизлечимые раны. Так произошло и на этот раз. И как бы ни пытался Белякович соединять в своих спектаклях стариков и молодежь, недовольство зрело. В театре, бывшем домом, начались конфликты, недоразумения. «Спектакли больны, — сказал в неопубликованном интервью Виктор Авилов, — потому что болен Валерий Романович». Остро реагируя на все изменения, Авилов все же, в отличие от многих других, считал, что рано или поздно все вернется на круги своя. Он слишком любил Беляковича и слишком высоко его ценил, чтобы полностью поддаться раздражению...

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

Почти три сезона у Виктора Авилова не было новых ролей — он продолжал играть Гамлета, Беранже в «Носорогах», Ланцелота в «Драконе», Мольера, генерала Варравина, Лузлифа Харпера: свои поистине звездные роли. Играл и ставших нелюбимыми комедийных персонажей. Снимался в кино. Давал интервью. Но — и Валерий Белякович хорошо понимал это! — необходимо было сделать так, чтобы он оказался захвачен какой-то крупной новой идеей, новой ролью, подобной которой он еще никогда не играл. В одном из интервью примерно этого времени Белякович говорил: «Авилов — по-настоящему творческая личность. Он уникально работоспособный актер. Думаю, что его путь должен идти поступательно

через вершины драматургии. Безрассудно тратить его на второстепенные и проходные роли...»

И такие «вершины драматургии» скоро нашлись: Валерий Белякович выпустил спектакль «Ромео и Джульетта». Для Виктора Авилова роли в нем не нашлось, Меркуцио сыграл Вячеслав Гришечкин, которому довольно скоро роль надоела — он стал много кривляться, сосредоточился на комедийных ситуациях, ощущение трагедии постепенно уходило из спектакля. Белякович очень переживал по этому поводу, но терпел, надеясь, что Гришечкин «опомнится» и очень важные для спектакля трагические моменты все-таки вернутся... В это время подошли очередные гастроли в Японию. Авилову Белякович предложил поехать просто так — поиграть в массовке. Виктор согласился — он успел полюбить Страну восходящего солнца, у него появилось там немало друзей... На репетиции перед первым же спектаклем Валерий Белякович понял, что Гришечкин сыграть Меркуцио не сможет, и предложил: «Вить, попробуй...» И Авилов стал играть. На протяжении трех месяцев, которые Театр на Юго-Западе провел тогда в Японии, он играл Меркуцио каждый вечер!.. И хотя никогда не рассматривал эту роль как «генеральную», помня всегда, что это был просто ввод в готовый спектакль, играл ее удивительно мощно.

В ближайших планах театра была инсценировка булгаковского романа «Мастер и Маргарита», в котором Виктор Авилов должен был сыграть Воланда. Две такие роли на протяжении одного театрального сезона... Да, это «стоило мессы»...

Тем более по прошествии времени сам Виктор Авилов уже совсем иначе взглянул на ситуацию, которая сложилась на Юго-Западе в начале 1990-х годов. С дистанции времени многое не только стало видеться по-иному, но — что значительно важнее! — оценивалось по-иному. В интервью 2003 года, незадолго до смерти, Виктор рассказывал корреспонденту израильской русскоязычной газеты: «В начале 1990-х годов были периоды пустых залов, но наш Театр на Юго-Западе пережил эти времена безболезненно. Мы даже попали в Книгу рекордов Гиннесса в 1993 году как театр, имеющий самый большой репертуар в мире! Одно время у нас было пятьдесят четыре спектакля, которые мы играли одним составом — человек двадцать семь. Например, в 1989 году мы сыграли за февраль девяносто три спектакля! По три в день! И ничего, выжили! Но мы играли не ради рекордов, просто люди хотели в театр!»

Это всегда было важнее всего для Валерия Беляковича и его артистов: если люди хотят в театр, значит, театр должен работать для них «на полную катушку», без каких бы то ни было скидок — всерьез...

В архиве театра сохранилась фотография — Виктор Авилов сидит на полу, а перед ним разложен костюм Меркуцио. Это было прощание с ролью спустя несколько лет. Прощание очень горестное, потому что Виктор по-настоящему полюбил и высоко оценил эту роль в шекспировской трагедии, найдя для своего Меркуцио краски неожиданные, трагикомические, очень яркие и запоминающиеся. Но он не мог играть Меркуцио в Москве — снова начались съемки, он часто надолго уезжал. И почему-то еще решил, что его возраст уже не соответствует возрасту шекспировского персонажа. В некоторых случаях подобная актерская самооценка оказывается весьма и весьма уместной — тем более что, как правило, бывает слишком редка. Здесь же, как представляется, Виктор Авилов «перемудрил»; Меркуцио — персонаж вне возраста, у Шекспира он — знак относительного здравомыслия в насквозь больном мире, тот разум, что пытается внушить непримиримым врагам, что их непримиримость выдумана, нарочита, не содержит ни грана тех чувств, что должны править миром, — справедливости, добродетели, мудрости. Меркуцио Виктора Авилова был остроумен, легко вспыхивал, легко гас, его слова дышали иронией и здравым смыслом, незаурядным умом и страстным желанием изменить этот мир к лучшему. А еще он был невероятно печален — даже в моменты самых забавных шуток, самых рискованных игр в глазах его таилась боль. Боль знания, что ничем хорошим не может кончиться ни его жизнь, ни жизнь окружающих его друзей и врагов. Погибнут все — и гибель эта будет чудовищной нелепостью и несправедливостью... «Чума возьми семейства ваши оба», — хрипло и как-то устало говорил он перед смертью, понимая, что исчерпаны все попытки примирения, все способы разумных решений конфликта...

Виктор Авилов играл Меркуцио поистине удивительно — он был и вправду человеком вне возраста, он воспринимался ровесником Ромео, Бенволио, Тибальта, но был неизмеримо мудрее и опытнее, чем они. Но и более нервным, более закрытым при всей своей кажущейся открытости. Поэтому, конечно, его рассуждения о том, что он вышел из возраста своего героя, отчасти были лукавством — надо было сниматься, его связывали обязательства перед режиссерами и киностудиями, а отдавать эту роль не хотелось. Вот и пытался он найти какие-то оправдания...

«На гастролях в Японии он просто всех покори́л, — вспоминает Сергей Белякович. — Японцы, они умеют принимать: реклама, за полтора месяца крутят ролики... Билеты и улетели. Приходилось при аншлагах и в больших залах играть. Совсем по-другому играется... Бились на шпагах. А

в чужом незнакомом зале сцена была... полукруглая. Виктору, когда он пятился, казалось, что вот она, еще здесь. И он сваливается. Падает спиной с метровой высоты, если не больше. И пауза. Нет его...

Японцы-то подумали — может, так и надо, может, такой трюк? А мы замерли... Продюсер репу почесал. Что делать? И тут Авилов выскакивает и с ходу опять начинает фехтовать. Мы ситуацию тут же разыграли. Все зааплодировали. А он, человек-трансформер, так сложился, что ничего себе не повредил... Потом говорит:

— Я так и не понял, почему не поломался... У меня только одна беда была, никак шпагу там под ногами у зрителей не мог найти. Поэтому так долго не вылезал оттуда...

Мы там каждый вечер играли на протяжении трех месяцев. С ума сойти! А когда корейцы увидели спектакль, они нас пригласили. Мы говорим: „Нет, нет, нет...“ Они — уговаривать: в лучшую гостиницу поселим, всего по два спектакля в неделю, бесплатно туда, бесплатно обратно, посмотрите Корею, по рынкам вас проведем. Согласились...»

К слову сказать, Валерий Белякович уверял меня, что этот случай с падением со сцены произошел не на «Ромео и Джульетте», а на «Гамлете» во время поединка принца с Лаэртом, и он, король, стоял в это время на сцене и с ужасом думал о том, что Авилов сломал себе позвоночник, а когда актер внезапно появился, чуть не забыл текст от изумления... Так ли это важно, на каком именно спектакле это произошло? Это было...

А вспоминая о «Ромео и Джульетте», наверное, стоит задуматься не только о сверхнапряженности работы, но и снова вспомнить о той «адаптации» спектаклей Театра на Юго-Западе к большим сценам, о которой у нас уже шла речь. Но, говоря о том, как меняется спектакль, как начинает он жить иной жизнью в другом пространстве, нельзя упускать из виду один важнейший момент: затратность артиста. Нет аппарата, который измерил бы, насколько возрастает она в условиях большого зала в чужой стране, где зрители сосредоточены не только на действии, но и на текстовых титрах, расположенных по обе стороны сцены. А Виктор Авилов принадлежал к тому типу артиста, который не умеет щадить себя. Сцена гибели Меркуцио потрясала: когда он выкрикивал свое: «Чума возьми семейства ваши оба!..» — в глазах билась смертная мука, а тело словно еще продолжало двигаться в причудливом танце-прощании с жизнью, придуманном Валерием Беляковичем. Как же он не хотел умирать, этот полный сил и желания жить, жить во что бы то ни стало, полумальчик-полумужчина Меркуцио!..

Белякович и Авилов сознательно и ярко прорисовали в спектакле

фигуру Меркуцио как крупное, значительное противостояние бессмысленной вражде. Стоит вспомнить, что в это время началась чеченская война — именно поэтому персонажи «Ромео и Джульетты» дерутся не элегантными шпагами, а обрезками металлических труб, словно отпетая шпана. И сама «звуковая партитура» этих обрезков была страшнее гула орудий, потому что уже в ней, этой партитуре, Валерий Белякович очень точно находил несправедливость, несправедливость происходящего перед лицом Жизни, Любви...

Они вообще очень точно понимали и дополняли друг друга, режиссер и его артист. Галина Галкина говорила: «С Валерием Романовичем у них было абсолютное взаимопонимание. Люди одного масштаба. Ну, не совсем одного... Белякович для нас — космос. А Витя... Тоже космос. Но немного другой...

И если люди понимают друг друга, одному не надо учить другого. Есть определенный уровень восприятия. Градус восприятия — природный — в человеке есть. Генетически в нем была заложена чумовая энергетика. Надо знать его родителей. Уникальный папа. Уникальная мама. Это идет от корней. Из детства. Ему не надо было ничему учиться. Надо было просто понять, что от него хотят. Будь то „Гамлет“ или „Носороги“.

Он всегда знал себе цену. В самом лучшем смысле этого слова. Потом у него было обостренное чувство справедливости, правды. Малейшее вранье — сразу чувствовал кожей. Легче было сразу признаться.

Человек, который играет такие роли, не может быть внутренне спокоен. Все взаимосвязано — его бешеная энергетика, темперамент, непримиримость... Он с ума сойдет, если не обратит внимание на несправедливость».

Вот этими чертами и наделил Виктор Авилов своего Меркуцио, кожей ощущающего всю лживость и несправедливость происходящего в Вероне...

А следующей премьерой в Театре на Юго-Западе стал спектакль «Мастер и Маргарита» по великому роману Михаила Булгакова. Валерий Белякович сам сделал инсценировку, надо сразу сказать, очень хорошую, может быть, лучшую из всех, которые мне доводилось видеть. Он не упустил ни одного пласта этого сложнейшего романа, сумел представить буквально каждого персонажа (включая эпизодические лица, появляющиеся в «Грибоедове» в момент, когда туда приходит Иван Бездомный с известием о гибели Берлиоза) выпукло и крупно. Спектакль стал поистине культовым — зрители в своем абсолютном большинстве

смотрели его по три-четыре и более раз, изумляясь — каким непостижимым образом удалось режиссеру создать иллюзию совершенного совпадения сценической версии с романом. Это действительно удалось благодаря в первую очередь очень внимательному и бережному отношению к тексту, нескрываемой любви к личности Михаила Афанасьевича Булгакова и конечно же очень точному распределению ролей. Первые исполнители Мастера и Маргариты, Ирина Подкопаева и Павел Куликов, казались сошедшими со страниц романа. Так же как и Воланд — Виктор Авилов, который ни на миг не играл дьявола, infernalную личность, мистический дух. Он создал характер крупнее человеческого, страшнее человеческого — не своим умением перемещать людей в пространстве или предсказывать их дальнейшую судьбу (этим в основном занимается его свита), а всевидением и всеведением. Потому едва ли не центральным эпизодом роли становился диалог Воланда с Левием Матвеем о свете и тьме.

«Он — настоящий Воланд», — говорили коллеги и зрители так, словно сами не раз сталкивались в жизни с этой загадочной фигурой.

Глава четвертая ВИКТОР

Валерий Белякович говорил об Авилове: «Виктор — актер-медиум. Есть актеры — „рацио“. Которые раскладывают все по полочкам. Им нужно знать предлагаемые обстоятельства: „Как вот это? Или это?“ А Авилову иногда не нужно было вообще ничего объяснять. Таковым являюсь и я. Мы одной школы. „Юго-Западной“. Он исповедовал мою веру, мое видение театра. Я этому их с самого начала обучал. Все основано на чувствах и на взаимоощущении. Иногда я показывал движение, а он его повторял. Как в зеркале.

Он никогда не раскрывался до конца. Даже мне. Даже для меня всегда была тайна. До определенного порога доходил, а дальше я не знал, как он что-то делает. А если б в нем тайны не было, он никому не был бы интересен. Даже со своей шикарной внешностью. Авилов унес тайну с собой. Но, проживи он еще годы, все равно никто не смог бы разгадать эту тайну — совершенно очевидно. На то она и тайна. Мы с ним много играли как партнеры. Я вообще часто выходил играть со своими учениками. И постоянно испытывал разочарование. „Я обращаюсь к тебе, а ты не смотришь...“ или „Что вы орете? Здесь должна быть тишина. Другая атмосфера внутри спектакля...“ Но это не про Авилова... Находиться с Виктором на одной сцене — сплошное наслаждение... Я помню его глаза. Я помню его реакции. Как нам было интересно!..»

Тайна, о которой говорит Валерий Белякович, присутствовала в большинстве спектаклей, сыгранных Виктором Авиловым. Да и в фильмах она ощущалась, несмотря на то, что, строго говоря, ни один из них не дотягивал до уровня спектаклей Юго-Запада, хотя Виктор Авилов сыграл более чем в тридцати фильмах. Но, пожалуй, в самой значительной, самой серьезной степени говорить об этой тайне надо, вспоминая авиловского Воланда. По словам режиссера, он относился к этой роли, как к любой другой, стараясь не думать о том «проклятии», о котором в связи с булгаковским романом вообще ходит множество легенд — болезни, смерти или несчастья тех, кто вздумал прикоснуться к «Мастеру и Маргарите», в последний момент сорвавшиеся постановки, положенные на полку киноленты... Даже если и была у Авилова какая-то тревога, связанная с воплощением этого персонажа, она не обсуждалась ни с кем, наружу не выносилась. Она могла просто пульсировать в нем, напоминая время от времени о себе.

В одном из интервью Виктор Авилов рассказывал: «...В романе много странного, и Воланд говорит парадоксальные вещи. С одной стороны, он заявляет Левию: „Мне ничего не трудно сделать, и вам это хорошо известно“. То есть говорит о том, что он якобы всемогущ. Но, с другой стороны, когда речь заходит о „печальном рыцаре“ Коровьеве, попавшем в его свиту „за неудачный каламбур о свете и тьме“, Воланд говорит, что Коровьев „надеется на прощение“ и добавляет: „Я буду ходатайствовать“. Вопрос — перед кем?..»

Вот эти моменты и оказывались самыми главными для артиста (едва ли не единственного из всех исполнителей роли Воланда, которых мне довелось видеть на сцене и экране!): степень всемогущества Мессира, его «отношения» со светом и тьмой... Может быть, найдутся желающие упрекнуть Виктора Авилова в том, что он пытался смотреть на своего героя слишком по-человечески в то время, как герой этот являлся лишь некоей субстанцией, но именно в подобном взгляде Воланд вызывал не только ужас и потрясение, не только завораживал своим внешним и внутренним обликом, но и заставлял испытывать чувство острой жалости, когда он говорил на Патриарших прудах Берлиозу: «Я один, я всегда один...» — вкладывая в эти слова какую-то космическую муку и — пустоту существования, несмотря на всемогущество и нечеловеческую силу.

«Воланд у каждого свой! — говорил Авилов в том же интервью. — Хотя он и достаточно подробно описан Булгаковым: разноцветные глаза, половина зубов платиновая, другая половина — золотая. Но не хотелось делать упор на эти внешние приметы.

С Воландом вообще никакого особого решения не было. Я прибег к обычному актерскому ходу. К концу спектакля мой герой „тяжелеет“, начинает говорить на очень низких тонах, чуть ли не рычит. А чтобы был больший разгон, разброс, можно было начать легко. А почему бы ему вначале и не подурачиться? Вся его свита озорничает по ходу романа.

Вообще, это спорный персонаж. Он же даже не человек, а некая космическая субстанция, богоравная. Как его играть?»

Присутствуя на нескольких репетициях, могу подтвердить слова Виктора Авилова и Валерия Беляковича: значение Воланда в спектакле никак не педалировалось, не обставлялось ни щекочущей нервы музыкой, ни спецэффектами. «Другое дело, что Виктор со своей inferнальной внешностью бил „в десятку“, — говорил Белякович. Как всегда, Авилов не прибегал к гриму — он просто зачесывал назад и гладко приглаживал волосы: огромный лоб, становящиеся еще больше глаза («фары» назвал их его коллега Виктор Борисов), подчеркнутые, как будто заострившиеся

черты лица... Вот и все. И перед нами возникал тот мощный и трагический персонаж, веру в которого мы обрели едва ли не только после прочтения романа Михаила Булгакова. Мы — наше поколение, к которому принадлежат и Валерий Белякович, и Виктор Авилов.

«Каждому будет дано по его вере», — медленно, убежденно, без какого бы то ни было пафоса произносил Воланд Виктора Авилова, пристально всматриваясь в темнеющий перед ним зрительный зал, и вряд ли находился там хотя бы один человек, который не ощутил бы, что взгляд и слова устремлены непосредственно на него. Это была полная, абсолютная власть над залом, над всеми вместе и над каждым из зрителей в отдельности.

Критик и переводчик Наталья Шведова писала: «Что же это за роковая роль — Воланд из „Мастера и Маргариты“ Булгакова, известный также под именем Сатаны?.. Как он вяжется с несомненным светлым началом в человеческой природе актера? Демоничность Авилова обманчива, это игра, „поиск в противоположном направлении“ (слова Гамлета). Побеждать в себе дьявольское, играя Дьявола. Заставлять зрителя содрогаться от чудовищно сильного взгляда Воланда, от его холодных усмешек, от голоса, идущего из потусторонних глубин. Заставлять сомневаться и искать истину — вновь в „противоположном направлении“, то есть в светлом».

Да, именно таким путем он и шел — заставляя искать и находить светлое в темном, божественное в отрицающем Бога, торжество справедливости там, за крайним пределом земной жизни...

В одном из интервью 2004 года, отвечая на вопрос корреспондента Владимира Желтова о «Мастере и Маргарите», Виктор Авилов говорил: «Трудно определить вообще кто есть кто в булгаковском романе. Да и сам роман настолько неоднозначен!.. Когда я начал задумываться о земном бытии, понял, что у нас принято Бога представлять достаточно примитивно. Мне кажется, что над Богом есть еще Бог. И тот, Верховный Бог, вызвал однажды к себе двух лучших своих учеников и сказал им: „Вот там далеко есть планетка Земля. Ты будешь (я так примитивно объясняю) на Земле Богом. А перед тобой, ввиду того, что ты более талантливый и более одаренный, ставится более сложная задача: ты будешь на этой Земле Дьяволом“. Я серьезно занимался философией и теософией, так что на эту тему мы можем проговорить долго.

Вы знаете, мне кажется, что спектакль „Мастер и Маргарита“ в общем своем звучании получился у нас довольно светлый. Мне нравится играть Воланда. Но я не с Воланда начал. Я к Воланду пришел... И когда у меня спрашивают: „Вам не страшно было за Воланда браться?“ — я отвечаю: на одной чаше весов у меня — Воланд, на другой — Ланцелот. Он же —

Георгий Победоносец. В финале первого акта у Шварца есть великолепнейший монолог, обращенный к зрителю: „Эй вы, не бойтесь! Это можно — не обижать вдов и сирот. Жалеть друг друга — тоже можно. Жалейте друг друга! Жалейте! И вы будете счастливы. Это правда, это чистая правда! Это самая чистая правда, какая есть на земле!..“».

Эта пространная цитата очень многое объясняет в «творческой лаборатории» артиста, играющего — и с нескрываемым удовольствием! — роль Воланда. Во-первых, чрезвычайно интересной представляется мысль Авилова о том, что более талантливый и одаренный из учеников Верховного Бога был назначен на Земле Дьяволом. Во-вторых, рассказ о Ланцелоте в его, авиловском понимании, очень интересно уточняет работу над образом Князя Тьмы... От противного, но все же — с необходимой долей «учета» того, что было найдено в Ланцелоте.

Критик Наталья Казьмина писала в журнале «Театральная жизнь»: «Белякович схватывает в „Мастере и Маргарите“ главное — это московский роман, изобилующий подробностями быта, топографии, атмосферы, красок, запахов и фантазий, типично московских... Он угадывает в романе и еще очень важное — это роман грозы, тут жестяные щиты, придуманные им вместо декораций, оказываются незаменимы, они гудят и шепчут, гремят и рассыпаются дробью, с их помощью совершается полет фантастической четверки над городом... Три темы романа, три его стилистических пласта — бытовой, фантастический и библейский — связаны, как веревочкой, одной сладкой Булгакову мыслью — о неразрывности вечного зла и вечного блага, о тщете и вечности человеческих усилий по переустройству мира, о вечном поражении человека и воспитании чувств в этой борьбе».

Спектакль «Мастер и Маргарита» в творчестве Театра на Юго-Западе явился своего рода знаком обновленной эстетики и углубившейся мысли. И, несомненно, он стал серьезным и абсолютно, безо всяких скидок, выигранным испытанием для Виктора Авилова. Роли подобного уровня в его актерской копилке не было ни до, ни после. Тем более что к мистике Виктор относился более чем серьезно. Галина Галкина вспоминает: «Вообще, много читал обо всех оккультных вещах. Чувствовал в себе силы, способности. Но и не очень справлялся со своей энергетикой. Поэтому много читал. Пытался понять, что это такое, откуда, почему... Согласитесь, очень интересно, хотя бы в рамках спектакля, побыть... не человеком. Особенно интересно тому, кто хотел понять в этой жизни больше, чем другие... Возможно, его „внутреннее“ соприкосновение с дьявольством

Воланда... Что он хотел понять, прикасаясь к чему-то запретному? Стою над пропастью. Еще шаг и, возможно, кувырknусь. Или я, или меня. Он хотел максимализма во всем. По-другому жить ему было просто неинтересно».

В одном из телевизионных интервью Виктор Авилов сказал с некоторой долей вызова: «Захочу — будут смеяться, захочу — будут плакать...» Преувеличения, актерской бравады в этих словах не было — он действительно мог делать со зрителями то, что хотел. И — делал...

Незадолго до смерти Авилова интервьюер израильской газеты задала ему вопрос: «...Вы ведь — буквально экстрасенс? И даже лечили людей своей энергетикой?»

Виктор ответил, засмеявшись, вероятно, от смущения: «Ну, знаете... Я этим очень интересовался, пытался практиковать, мне было интересно — есть ли это вообще или это сказки. И я понял, что да, это есть, да, это существует. Потому что у меня все это получалось. Я даже диагностировать не могу, но нескольких человек вылечил. Одну девушку за два дня избавил от наследственной экземы. Я не собирался это афишировать, заниматься широкой практикой. Я этим же самым занимаюсь на сцене — совершенно сознательно работаю с биоэнергетикой.

— Вы чувствуете, что на ваших спектаклях происходит равноценный обмен? То, что вы отдаете залу, вы получаете от зала взамен?

— Да! Бывают такие счастливые минуты! К сожалению, они не так часты, как хотелось бы».

О глазах Воланда, забыть которые невозможно, точно сказала Наталья Шведова: «Перегоревшие в адском огне». Они действительно были мертвыми и одновременно, на удивление, пронизательными, мудрыми. В них словно отражалась Вечность — с ее покоем, безразличием к нашим мелким радостям и горестям, с ее *знанием* всего, что было, есть и будет на этой земле, под этой луной.

И — что самое странное! — эти глаза были отчетливо видны не только в небольшом зале Театра на Юго-Западе, где артисты находятся от зрителей почти на расстоянии вытянутой руки, но и в тех больших залах — на гастролях по городам России, в США, Японии, — где шел спектакль. Они завораживали, они притягивали к себе, подобно магниту, и оторваться от них было просто невозможно. Казалось, что этот Воланд появился перед нами, чтобы открыть какую-то тайну — не сладости греха, не обаяния зла и не ужаса возмездия, а другую, более глубокую и важную.

А какими поразительными, мерцающими были эти глаза, когда в

начале спектакля, во время встречи с Берлиозом на Патриарших прудах, Воланд чуть приближался к авансцене и говорил спокойно и негромко: «И доказательств никаких не требуется. Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат», — казалось, перед нами ожила картина. Медленно появлялись откуда-то из глубины сцены две фигуры в белом: Понтий Пилат (Валерий Афанасьев) и Афраний (Алексей Ванин), и начиналось завораживающее действие, одна из величайших библейских сцен романа Михаила Булгакова. Воланд отходил в глубину сцены и наблюдал за всем происходящим, словно дирижировал какой-то одному ему слышной музыкой. И, сколько бы раз ни смотрела я этот спектакль, никогда не удавалось уловить тот момент, когда Воланд со сцены исчезал. Наваянная им сцена шла же сама по себе, но присутствие его ощущалось почти физически, хотя Воланда на сцене уже не было...

Эта библейская сцена действительно воспринималась как сон, наваянный нам Воландом, как гипноз, под воздействием которого нам дано постигнуть историю человечества, пошедшую именно по такому пути, потому что было совершено предательство... Как развивалась бы эта история человечества, история христианства, если бы Понтий Пилат, прокуратор Иудеи, не захотел «умыть руки», а спас бы своего пленника? Эта мысль не давала покоя на всем протяжении спектакля и еще долго после его окончания, потому что она по-настоящему мучила Валерия Беляковича, создавшего спектакль, и Виктора Авилова, сыгравшего Воланда...

На один из спектаклей Виктор привел армейского священника, отца Киприана, человека сурового и отнюдь не склонного к умилению, — отец Киприан прошел Афганистан и Чечню, был награжден орденом Андрея Первозванного, он не понаслышке знал, что такое понятия «света» и «тьмы». Нам, к сожалению, неизвестно, говорил ли с ним Виктор Авилов в период репетиций, советовался ли о том, каким должен быть его Воланд. Но, посмотрев «Мастера и Маргариту», отец Киприан сказал: «Я не увидел сатанизма в вашем спектакле. Вот как нужно проповедовать веру. Я буду советовать всем идти смотреть этот спектакль».

Действительно, несмотря на чеканную строгость библейских сцен и «отвязное» хулиганство свиты Воланда, на необходимость почти мгновенных переключений внутреннего настроя с одного эпизода на

другой, сменявшихся, словно в калейдоскопе, в спектакле царила единая, целостная атмосфера — та мощная световая струя, что возникала не только в лирических сценах Мастера (Павел Куликов) и Маргариты (Ирина Подкопаева), но пронизывала собою и библейский пласт, и философские рассуждения Воланда, и метания Ивана Бездомного (Александр Наумов).

«Что для меня самое главное в Воланде? — рассуждал Виктор Авилов. — Если отвечать его же словами: „Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо“. Такой вот воландовский парадокс. Причем заметьте, на протяжении романа он не совершает ни одного конкретно злого поступка, присущего всяким персонажам фильмов ужасов, предстающих на экране со слюнявыми ртами, рогами и клыками... Он просто предвидит будущее, то, что у человека на роду написано».

Совершенно неожиданно для нас (а может быть и скорее всего, для себя самого) Виктор Авилов здесь проводит резкую черту между Воландом и гётевским Мефистофелем. Ведь герой Гёте тоже говорил о себе, что он — лишь часть той силы, что вечно хочет зла. Но он и совершал его, поведя Фауста по пути искушений, «выстроив» его бытие совершенно определенным образом, в котором какие бы то ни было отступления просто невозможны. Воланд вел персонажей «Мастера и Маргариты» по тем путям, которые они уготовили себе в конечном счете сами — своими отступлениями от этических норм, своим пренебрежением к общепринятому, порой — и своей исключительностью, как Мастер и Маргарита. Но все в своей жизни они заслужили сами... А Виктор Авилов воспринимался поистине тем, кто был назначен на эту землю Дьяволом в силу того, что оказался талантливее, одареннее своего собрата. И каждый раз (а мне довелось видеть этот спектакль много раз) Воланд Виктора Авилова был немного другим: то откровенно ерничающим и наслаждающимся хулиганством своей свиты, то самоуглубленным и печальным, то словно решающим в себе какие-то важные вопросы, от ответов на которые зависело многое, очень многое...

В упоминавшемся уже интервью 2004 года, отвечая на вопрос корреспондента, интересно ли будет на спектакле зрителю, который не читал «Мастера и Маргариту», и все ли он поймет, Авилов отвечал: «Поймет. Я сам удивился и спрашивал режиссера Валерия Беляковича, когда мы начинали работать над „Мастером“: „Романыч, как ты думаешь такую глыбу охватить?!“ И что он мне ответил: „Я не знаю!“ Вероятно, действовал по поговорке: „Глаза боятся — руки делают!“ В мае — июне мы прошли хорошую проверку в Японии. „Нам не все понятно в христианской философии, — говорили японцы, — но то, что спектакль грандиозный, это

— однозначно!“».

Спустя короткое время после выпуска спектакля у Виктора Авилова обнаружили туберкулез. Он много пил в это время, и, по словам Валерия Беляковича, болезнь стала спасением, потому что Виктор «терял человеческий облик». Началось все с банального воспаления легких, которое затянулось, плохо залечилось. Виктор попал в больницу, где находился довольно долго. На целых полтора года он был отлучен от родного театра, ему запретили работать. К счастью, лечение потребовало от него максимального проявления силы воли — необходимо было расстаться со своей зависимостью от спиртного, лечиться надо было долго и серьезно. Как это всегда бывает у таких глубоких и неординарных натур, болезнь обострила в его мироощущении какие-то очень важные, существенные моменты: он много читал, много думал. Возможно, именно тогда особенно сильно развились в Авилове зачатки его экстрасенсорных возможностей. Видимо, сказалась освобожденность от постоянных энергетических затрат на сцене — он сосредоточился на собственном внутреннем мире, на том, что еще было не до конца ведомо ему в себе самом. А Виктор был любопытен и любознателен — хотелось знать себя до самого доньшка, владеть своими возможностями так же, как владел он зрителями в театре и кино.

Случилось так, что с Воландом Виктор Авилов встретился дважды. Он сыграл эту роль не только у себя в театре, но и в спектакле Независимого русского театра Украины у режиссера Юрия Кочевенко. Это был антрепризный проект, но не тем артистом был Виктор Авилов, чтобы относиться к антрепризе как к халтуре, возможности подзаработать. Тем более что играть ему предстояло не кого-нибудь, а снова — Воланда, «богоравную субстанцию». Авилов не собирался повторять в этом спектакле то, что было найдено и уже закреплено в спектакле Валерия Беляковича, — с уважением относясь к украинскому режиссеру, он готов был на эксперимент, но то, что было особенно дорого ему в булгаковском персонаже, пересматривать и — главное! — «облегчать» не собирался.

Вспоминает актриса Ольга Кабо, приглашенная в проект на роль Маргариты: «Первый раз мы встретились очень давно — на съемках фотофильма „Гранатовый браслет“. Фильм стоп-кадров. Вся история Куприна. Когда мы познакомились, я подумала: „Какое интересное лицо у актера“. Это, наверное, было еще до его „Узника замка Иф“. Он безумно притягивал к себе внимание. В этой некрасивости была удивительная красота... Ни Виктор, ни я к этому проекту как к антрепризе не

относились. „Мастер и Маргарита“, Булгаков ну никак не ассоциируются с тем, чтобы тяп-ляп сделать и возить по миру. Когда меня пригласили, я согласилась, не раздумывая. Хотя была опасность, что это окажется авантюрой. Но зная, что роль Воланда предложена Виктору Васильевичу, я приехала к нему в Театр на Юго-Западе, где он уже много лет работал над этим образом. Посмотрела спектакль. Мы встретились за кулисами, и он мне говорит:

— Оля, ну попробуем, попробуем. Я же живу. Все у меня в порядке. Я счастлив. А уже давно играю эту роль...

Выпуская спектакль, он очень затрачивался. Ему этот материал был хорошо знаком, Авилов жил с булгаковской энергетикой много лет. И хотя у нас был замечательный украинский режиссер Юрий Кочевенко, Витя как-то держал всех... Был организационным центром работы. Все со своими вопросами шли к нему. Энергетика, которая порождена Булгаковым, прежде всего выплескивалась в роли Воланда, в его великолепных монологах. Авилов выходил на сцену и мог ничего не играть. От него шли такие флюиды, что все вокруг становилось одним ансамблем. Он был центром.

Сначала, когда он должен был приехать на первую репетицию, было ужасно страшно — актер с такой энергетикой, с таким именем, с таким опытом!.. Я всегда отношусь к партнерам с пиететом. Я очень ценю партнерские отношения. Комфорт в них. И после увиденного спектакля в театре Беляковича было немного страшновато. Но буквально после первой репетиции, первой встречи все сомнения растаяли, и Виктор стал настоящим Другом. С большой буквы.

С одной стороны, он был очень требователен. С другой — никогда не позволял себе обидеть актера, который рядом с ним, да еще значительно его слабее. Направлял — но с уважением».

К сожалению, этот спектакль мне не довелось видеть. Но ко всему, о чем говорит Ольга Кабо, я отношусь с абсолютным доверием, потому что знаю степень ответственности Виктора Авилова за все, что происходило на площадке. Допускаю даже, что он многим помогал режиссеру, не мешая его замыслу, а в чем-то уточняя, углубляя намеченное Юрием Кочевенко, — ведь Авилов не просто прошел через этот самый сложный материал в своем театре, но очень много думал о романе Михаила Булгакова. На сложившийся уже рисунок спектакля Валерия Беляковича он повлиять не мог да и не хотел, считая Беляковича гениальным режиссером, умеющим предусмотреть в своих спектаклях абсолютно все, каждую грань и каждый оттенок, но какие-то результаты своих размышлений, какие-то уроки

несомненно учитывал в новой постановке, посвящая режиссера в свои малые и большие открытия.

Даже если мы сравним фотографии двух спектаклей — Театра на Юго-Западе и Независимого русского театра Украины — мы со всей отчетливостью увидим: перед нами два совершенно разных спектакля и — два совершенно разных Воланда. Выражение глаз Виктора Авилова на фотографиях к двум спектаклям разное, отличное друг от друга. Как представляется, Воланд Независимого русского театра Украины был в чем-то мягче, может быть, немного «человечнее», чем юго-западный. Может быть, ему было больше присуще понимание человеческих слабостей и пороков — нет, он не оправдывал их, просто был чуть снисходительнее, твердо зная, что рано или поздно всем им надлежит предстать на Страшном суде, на котором и воздастся каждому по вере и по заслугам...

«У нас была такая сложная жизнь с этим спектаклем! — продолжала вспоминать Ольга Кабо. — Мы его выпустили и очень много ездили с гастрольями. Поездки были длительные: с утра садились в машину, ехали в какой-то город, играли спектакль, ужинали, отдыхали в гостинице... А с утра опять машина, спектакль, ужин, гостиница. И в таком ритме было очень сложно существовать. Тем более что мы минимум по восемнадцать часов вместе находились. В замкнутом пространстве. В машине. Но от Вити веяло таким комфортом, спокойствием, что, во-первых, ничего не раздражало, а во-вторых, появлялась такая уверенность, что мы обязательно приедем вовремя, что, несмотря на усталость, спектакль сыграем. И я всегда чувствовала его протянутую руку. Даже когда мизансцены этого не позволяли».

Ольга Кабо затронула чрезвычайно важную для нас тему — надежность Виктора Авилова как человека, партнера, друга. Об этой черте его характера писали и вспоминали многие. Как партнер, он никогда не «тянул одеяло на себя», никогда не выпячивал свое зрелое мастерство рядом с менее профессиональными артистами. Как человек, стремился всегда всем и во всем помочь. Как друг, был надежен, подобно скале. И именно эти черты придавали его сценическим образам масштабность и глубину — даже если он и играл персонажей, ни в малой степени не обладающих подобными чертами.

Галина Галкина вспоминает: «Восхищало его умение все делать „на пять“. Это черта удивительная. Все, что угодно: проблемы, сломается машина — никогда нет чувства тревоги, если он рядом. Он был надежным и совестливым. У него были друзья, которые брали выгоду свою от него, а он этого не замечал и прощал, снисходительно относился. Но были и

потребители». Их оказывалось вокруг Авилова довольно много — особенно в ту пору, когда он пил. Так называемые друзья, которым никогда не пришло бы в голову помочь ему хоть в малости, но которые вытягивали из него все, что только можно, — и деньги, и физические силы, и моральные...

Он был действительно снисходителен к тем, кто делал вид, что нуждается в нем. На самом же деле... «Окруженьице!.. Вокруг алкашня, которая тащила его после спектакля выпить, — говорил с горечью и негодованием Валерий Белякович. — И никто не думал о том, что они делают. Кого они губят. А он порой шел просто потому, что был добрейшей души человек. Не мог отказать. Душа была ранимая».

«После того как он прошел испытание туберкулезом, как был на год отлучен от театра, как „квасил“ и так далее, — рассказывал режиссер, — он много чего испытал в жизни — когда он после всего этого играл Воланда на большой сцене в Японии во время последних своих гастролей, это было нечто! Играли для двух тысяч человек — и я смотрел на него из-за кулис и думал, что это такой „вышак“, что „ни в мире, ни в Сибири“, как моя мать говорит, такого нет. И японцы это чувствовали. И мы чувствовали. Помните монолог:

— Каждому будет дано по его вере.

Это было мощно. Очень мощно! Авилов просто летал в этой роли! И не было у него никакой игры с судьбой. Не думал он об этом. Хотя открывал в себе какие-то экстрасенсорные возможности. Мог лечить, снимать головную боль. Я сам однажды это испытал на себе — совершенно не веря, даже подначивая, предложил полечить меня. Боль снял. Поделал какие-то свои пассы руками, крутил, пыхтел и снял. И у него эта энергетика в глазах светилась. Я-то его знаю хорошо. Меня он не мог пробить. А на неподготовленного человека посмотрит, тот испепеляется просто...»

Судя по всему, не только на неподготовленного человека мог он воздействовать таким образом. Галина Галкина рассказывает: «Когда у него было хорошее настроение, вокруг него и аура была замечательная, но если его что-то раздражало или он злился — то это все! Как ежом колючим колол, хотя просто сидел рядом. Или мог посмотреть так, что все отвалится и только через день соберешься».

Мне посчастливилось видеть «Мастера и Маргариту» в Японии, в Токио, в театре «Сфера», в переполненном зале на две тысячи человек. С каждым появлением на сцене Виктора Авилова зал действительно замирал — казалось, зрители были загипнотизированы: они не могли отвести глаз

от этого удивительного лица с огромным лбом, какими-то нечеловечески большими глазами; они немели от звуков этого неподражаемого хриплого голоса... Но главное — они видели перед собой русский психологический театр, о котором, вероятно, читали, слышали, может быть, даже и видели его во время гастролей Малого театра, трепетно и свято хранящего традиции русской школы, но здесь, в «Мастере и Маргарите» происходило нечто для них невероятное. Мистический, магический реализм Михаила Булгакова сливался с основами русского психологического театра и в результате возникало чудо — иного слова не подберешь. И чудо это было связано конечно же со всем спектаклем в целом, но едва ли не в первую очередь с Воландом, персонажем, сотканным из фантазий, странных сочленений человеческого и «богоравной субстанции», с давней культурной традицией и совершенно новым, принципиально новым ее осмыслением...

А когда театр гастролировал с «Мастером и Маргаритой» в Петербурге, журналистка Анна Познина взяла интервью у Авилова. Речь шла в основном о кино, но все же немного поговорили и о спектакле: «Роман „Мастер и Маргарита“ считается трудным для постановки, — говорил Авилов. — Это произведение особенно трудно ставить в театре, в кино все-таки больше возможностей... А наш режиссер Валерий Белякович умудрился поставить его полностью. В первоначальном виде спектакль шел почти шесть часов, но, когда начали возить его за границу, пришлось сократить. В принципе это одно из тех произведений, которые принято называть роковыми. Опасно браться за „Пиковую даму“, „Макбета“ и „Мастера и Маргариту“. Считается, что с ними связана какая-то мистика. Например, в одной сцене я все время повторял: „Саркома легкого, саркома легкого“ — вдруг раздался звонок из Одессы и сообщили, что умер мой хороший друг. Диагноз — саркома легкого...»

Конечно, все можно объяснить трагическим совпадением — но почему так много оказывается их, когда речь идет о Михаиле Афанасьевиче Булгакове? И не хочешь, а поверишь в мистику...

И экстрасенсорные способности Виктора мне довелось испытать на себе там же, в Японии. В городе Кобэ, во время прогулки в горы, у меня страшно разболелась голова. О способностях Виктора я была наслышана, но просить его о помощи было как-то неловко. Видимо, увидев страдальческое выражение моего лица, он подошел и тихо спросил: «Помочь тебе?» — «Если тебе не трудно... пожалуйста», — пролепетала я и села на какой-то пенек. Виктор стоял за моей спиной, выражения его лица я не видела да и глаза закрыла, потому что больно было смотреть на

солнечный свет... И вдруг почувствовала, что боль отпускает — было такое ощущение, что она медленно выходила из моей головы, освобождая ее, и — ушла совсем. Не веря собственным ощущениям, я обернулась к Виктору, чтобы поблагодарить его. Он стоял, глядя на меня, но не видя, — казалось, что его глаза излучают какой-то свет. Потом он медленно встряхнул руками, посмотрел мне прямо в глаза, улыбнулся и протянул руку, помогая подняться. «Все? Не болит?» — спросил заговорщицки. Я кивнула...

Жена Виктора Лариса говорит: «Он точно был экстрасенс. Снимал боль. У меня почечная недостаточность. Витя, как домашний доктор, все приступы снимал. А у соседки даже снял бельмо».

В семье Виктора до сих пор вспоминают один случай. Как-то раз, в самый разгар семейного торжества, когда собралось человек 30 родни, одной гостье стало плохо с сердцем, причем настолько плохо, что оно почти останавливалось. Пока суетливо метались, пытаясь дозвониться в «Скорую помощь», Виктор подошел к лежащей на диване женщине и, собрав всю свою энергию, направил ее на отказывающееся работать сердце. Буквально через несколько минут она ожила, а еще через 20 минут уже плясала в кругу родни, спрашивая: «Витенька, что же это ты делаешь?» Ответ Виктора был кратким: «Колдую, тетушка, колдую!..»

Родители Виктора рассказывали мне, что однажды, когда стало плохо его сестре Ольге, он начал «махать руками, что-то сделал — и боль прошла. А сам после этого буквально зашатался, так ослабел...».

В одном из интервью Авилов говорил о мощи своего энергетического поля: «Если я несколько дней не играю спектакли, то не знаю, куда себя деть. И в таком состоянии способен вылечить человека... А на спектакле для меня главное — зрительскую душу провести через переживания своего героя, чтобы они открыли для себя всю эту боль и радость. Я очень внимательно всегда слежу за залом, очень чутко прислушиваюсь к его безмолвной реакции, ощущаемой каким-то неведомым чувством. Моя задача — вызвать потрясение зала, эмоциональный взрыв! Дал импульс своей боли, и тебе в ответ такое сострадание! От этого плакать хочется...»

Может ли все это проходить бесследно и «безнаказанно»? Мощь его энергетического поля, настроенная не на свои собственные переживания и ощущения, а на боль другого человека, на «ловлю» реакции зрительного зала... Конечно же нет. Потому что рано или поздно возникает та удивительная чуткость предвидения относительно собственного будущего, которую мы привычно называем предчувствием, интуицией. Пришла она и к Виктору.

Его жена Лариса вспоминает: «Он про себя все знал. Знал, что уйдет

из жизни так рано. Помню, это было еще за несколько месяцев до страшного диагноза. Он лежал в гостиной и смотрел в потолок. „Что-то болит?“ — „Лара, сядь“. Все внутри сжалось — у нас всегда так: если Витя серьезно начинал говорить, значит, какая-то катастрофа. Обычно он все, даже самое неприятное, с юмором преподносил. „У меня рак“, — и показывает на грудь. В этом месте у него потом выскочила шишка. Рак был сквозной. И вышел на спине и на груди. Май месяц. Май! Еще никто ничего не подозревал.

Или как-то вдруг ни с того ни с сего говорит: „Когда меня не станет, не носи мне цветы на могилу“. Я ему: „Что за глупость!“ А он настаивает: „Приходить приходи, а цветы не носи“».

Я редко видела Виктора Авилова в последний год его жизни. Но был один спектакль, сыгранный в антрепризе, о котором обязательно надо вспомнить. Еще не сейчас, немного позже...

А пока хочу вернуться к спектаклю «Мастер и Маргарита» и рассказать поистине трагический случай. Вместе с Театром на Юго-Западе я отправилась на гастроли в Германию, а затем на фестиваль в Чехию с этим спектаклем. Стоял мрачный, холодный ноябрь. Мы ехали из Москвы автобусом — через Белоруссию, Польшу. В Бресте на границе надолго увязли в длиннющей очереди. Виктор куда-то ушел и вскоре появился с пограничником или таможенником, что-то темпераментно объясняя ему, размахивая руками. Через несколько минут он дал знак водителю автобуса следовать за ним. Это было очень забавно: впереди крупными шагами, размахивая длинными руками, шел Виктор, по-прежнему что-то разъясняя человеку в форме, а за ними медленно катился наш автобус... Позже он рассказал, что пошел узнавать, долго ли нам еще стоять в очереди, а его неожиданно узнали, попросили автограф и — пропустили автобус. Час спустя мы уже катили по Польше, смеясь над тем, как Виктор ловко вытащил нас из многокилометровой пробки, шутили над ним, а он немного смущенно бормотал: «Да ладно вам, ребята, я же сделал как лучше...» Выискивали, где бы остановиться, чтобы попить кофе, и снова шутили: «Дай бог, чтобы тебя, Витя, и здесь узнали — может, бесплатно кофе дадут!..» А поздним вечером были уже в Берлине.

Берлин казался серым и сырым от постоянных дождей и изморози. В помещении «Русского дома», где предстояло играть спектакли, мы все жили одной коммуной. Валерий Белякович репетировал почти сутками — до спектакля было всего два дня, а надо было приспособиться к большой сцене. Все волновались — было известно, что билеты раскуплены, Берлин был заклеен афишами спектакля с лицом Виктора Авилова — Вольганда, мы,

свободные от репетиций, натыкались на них буквально на каждом шагу и тоже начинали нервничать...

Наступил день спектакля. Белякович продолжал репетировать, все были в таком напряжении, что даже выпить чашку чаю было некогда да и негде. И вот я отправляюсь к парадному подъезду встречать гостей, среди которых и мои берлинские друзья. Вглядываясь в освещенную часть улицы перед входом, вижу машину «скорой помощи» и каким-то десятым чувством понимаю: что-то случилось. Ловлю за рукав пробегающего мимо осветителя, он бормочет невнятно, что Авилову стало плохо, кровь пошла, — и бежит дальше. Какая кровь? Из носа? От волнения? Ничего не могу понять. Толпа зрителей на несколько минут загораживает от меня вход, кусок улицы, а когда она расступается, я вижу, что «скорая помощь» отъезжает, и вздыхаю с облегчением.

Начало немного задерживают, но потом звенит третий звонок, все устремляются в зрительный зал. Я вхожу одна из последних, когда уже гаснет свет, останавливаюсь на ступеньках прямо посреди зала — сейчас свет дадут, и я быстро куда-то присяду. Вот оно, волнующее, мгновенно настраивающее на «булгаковский тон», начало спектакля. С грозovým грохотом поднимаются жестяные щиты и из-под них выходят Воланд и его свита, прибывшие в Москву... В ужасе я опускаюсь прямо на ступеньки — из-под среднего щита, точки появления Воланда, выходит Валерий Белякович в спортивных брюках, жилетке на голое тело и белых кроссовках. Что с Авиловым?

Еле дождавшись антракта, бегу за кулисы и узнаю: у Виктора прободение язвы, его увезли в больницу и оперируют. А Валерий Белякович после репетиции решил выйти подышать воздухом; он вернулся в театр за десять минут до начала спектакля и... понял, что должен сыграть Воланда. Костюм Авилова даже не стали пробовать — ясно, что будет мал, вот и вышел главный режиссер театра, как говорится, в чем стоял. Да еще и текст зная весьма и весьма относительно.

Тем не менее спектакль прошел великолепно, даже если кто-то из зрителей и ждал Виктора Авилова, объяснений не потребовалось. Белякович играл замечательно, часть текста артисты разобрали между собой, а после окончания спектакля, когда Валерий Белякович прямо в проходе возле сцены затеял, как всегда, обсуждение, устроили своему режиссеру овацию.

Тем временем состояние Виктора Авилова очень тревожило — операция шла почти всю ночь. Галина Галкина провела ее рядом с Виктором, хотя они к тому моменту уже расстались. А утром, к нашему

изумлению, в отделение реанимации пустили и нас, несколько человек. Виктор был бледен, слаб, лицо его по цвету сливалось с белоснежной наволочкой, но говорил все время только о спектакле — тихим и слабым голосом говорил о том, как он подвел всех, что теперь будет, хотя если Романыч вышел на сцену, то будет конечно же полный порядок. Но как ужасно, что мы все уедем, а ему придется здесь валяться, в этой немецкой больнице. И он будет проситься домой как можно скорее — ведь в Москве должны идти спектакли, он должен играть Мольера...

Мольера в Москве тоже сыграл Белякович, а Авилов, как только немножко зажил шов, сел в самолет и прилетел домой. Он говорил, что чувствует себя уже хорошо, готов снова работать. И никто не знал тогда, что именно эта операция, именно этот шов станут в конце концов первопричиной его такой ранней смерти. Здесь и угнездится роковая опухоль...

В одном из поздних интервью Виктор Авилов вспоминал: «У меня была маленькая язвочка, которая вскочила в очень неудобном месте. Я не знал, что, выходя из сердца, главная аорта делится на две, тоже большие. Одна идет прямо в желудок, а вторая — по организму... В общем, благодаря этой язвочке сердце мое стало выкачивать кровь прямо в желудок. Сначала замутило, гастроскоп мне там совали... Потом всего в крови повезли в операционную. Но о том, что я два раза умирал, я узнал только через неделю. Сердце останавливалось — нечего уже было качать. Хирург сказал: его счастье, что сердце сильное. Первый раз он мне его запустил просто ударом кулака, а второй раз я уже был подключен к каким-то электроорганам. И ничего, никаких туннелей не было... Я слабый очень был... Заморозку делать времени не было. Смотрю — колют. Потом какую-то струну в пах — боль дикая. А я весь в крови — когда гастроскоп совали, я его выдергивал. И маску надевают, я у немца спрашиваю: наркоз? Наркоз, отвечает, наркоз. Скорее, думаю, провалиться в эту яму — и начал вдыхать, вдыхать... Потом уже, через неделю, переводчик сказал, что было две клинические смерти».

Смерть в тот раз прошла мимо, хотя ее ледяное дыхание ощутили все мы, окружавшие в те дни Виктора. Сам же артист сделал вывод неожиданный, но, наверное, совершенно естественный для человека творческого. В том же интервью, отвечая на вопрос, что он пытается себе представить, когда играет смерть, применяет ли при этом систему Станиславского, Авилов ответил: «Я боюсь, что если ее в таких случаях регулярно применять, то действительно можно... остановиться. Все зависит от того, какая смерть. Такая... наиболее сильная, где

экстрасенсорику включаешь, — в „Мольере“. Но я не в сердце ставлю „точку“, а ниже: если я уже двести таких самогипнозов провел — каждый по четыре-пять минут — может, действительно этим и навредил себе, кто его знает... Да вы не стесняйтесь, спрашивайте дальше, как говорится у нас в одном спектакле: смерть — вещь обыкновенная. Каждый через это проходит». А на вопрос, не боится ли он смерти, ответил: «Ну, кто ее совсем уж не боится... Побаиваюсь. А иногда даже интересно. Потому что я уже окончательно уверен в том, что дальше что-то есть — не может все так глупо быть устроено в природе. И сам этот переход из одного состояния в другое мне интересен. Я даже предполагал, чем я там займусь».

Сегодня, когда Виктора Авилова уже нет, читать эти слова страшно...

А предпоследние в его жизни гастроли тоже были со спектаклем «Мастер и Маргарита» Независимого русского театра. Жарким летом спектакль колесил по Израилю. Виктор чувствовал себя очень плохо, но продолжал играть. Играть до последнего...

Он никогда не говорил о том, насколько изменился его характер после того, как был сыгран Воланд. Вообще не очень любил говорить о каком-то влиянии роли на характер. Знаменательно то, что он ответил в неопубликованном интервью на вопрос, «в какой степени ложится Гамлет» на его характер.

«Это сложный вопрос. На него трудно ответить... Характер Гамлета? А какой у Гамлета характер? Здесь можно сказать фразой из нашего спектакля: у каждого свой Гамлет. Мой — на меня ложится. Я его играю. А может, кто-то его не принимает. У кого-то свой Гамлет...

— А вам знакомо чувство гамлетовского одиночества?

— Бывает...

— А свой Горацио у вас есть?

— Да нет, наверное.

— А вообще в театре друзья есть настоящие?

— Каждый как-то по-своему понимает понятие „друг“...

— Ну естественно. Поэтому я спрашиваю с точки зрения вашего понимания.

— Все мои друзья в театре, все.

— Хорошо. А враги есть в таком случае, раз все друзья?

— Враги? (Пауза.) Нет... (Пауза.) Не знаю, может быть, где-то существуют такие.

— А в работе вам важно, какие чисто человеческие отношения у вас с партнером? Это как-то что-то меняет?

— Иногда меняет.

— Может быть и неважно?

— Может быть и неважно.

— Хорошо. Тогда... существует ли факт духовного и физического истощения актера?

— Да, наверное. Но что значит у актера? Я за других не берусь говорить...

— Хорошо, у актера Авилова?

— Да, конечно, иногда хочется отдохнуть.

— У вас есть потребность остановиться?

— Отдохнуть, да».

История сохранила множество примеров того, как два крупных артиста не могли играть вместе, как недобрые чувства между партнерами приводили к гибели спектакля и т. п. Для Виктора Авилова это не имело значения — всегда выше человеческих привязанностей оставался рабочий процесс, в котором все «лишнее» отбрасывалось, выносилось за скобки конкретной работы, в которой отношения персонажей были неизмеримо выше отношений актерских. Потому что для Авилова действительно не было ничего важнее творчества.

А потребность «остановиться, оглянуться» к 1992 году, когда состоялось это интервью, у Виктора Авилова уже время от времени давала о себе знать. И вряд ли дело было в болезнях — скорее, в том адском напряжении всех своих физических и моральных сил, в котором он существовал, «торопясь успеть». При наличии друзей, единомышленников, при разросшемся круге общения он все чаще чувствовал себя одиноким, хотел спрятаться в собственную скорлупу, хотел познать в себе те еще не до конца познанные силы, которые чувствовал и... которыми мучился.

Когда думаешь о последнем десятилетии Виктора Авилова, возникает такое ощущение, что он все глубже осознавал, как много ему дано и как мало, в сущности, он использовал из своих возможностей...

Рассказывает артист Театра на Юго-Западе Виктор Борисов: «Последнее время все спешил, спешил... Хотя он и так сделал, дай бог! Любому из актеров сыграть бы половину. А он спешил, торопился... не жалел себя... дальше, дальше! И вот вдруг! Будто Боженька сказал: „Ну хватит, Вить, ты и так уже наработал...“ И забрал к себе... Ведь в актерском плане, по большому счету, наш театр был „театром Авилова“. На него ходили. Его любили. Его узнавали. Мы как-то одно время вместе ездили домой. На метро. Так с ним невозможно было ходить — все же узнают. А он к этому легко, без ажиотажа, но и без раздражения относился.

И при этом оставался не „Виктор Васильевич“, а „Витек“. Витек Авилов».

В Москве продолжалась та же суетная, обычная театральная жизнь. Виктор Авилов вышел на сцену рано, слишком рано после такой тяжелой операции. Удержать его дома не было возможности — он рвался к работе, без которой не мог жить, просто не мыслил своего существования. К Воланду он вернулся чуть позже, чем к другим своим ролям, — слишком тяжелым был этот образ, хотя «легких» для Авилова не существовало: его способность затрачиваться, выкладываться на каждом спектакле давно уже вошла в легенду. Как вошла в легенду его способность обсуждать спектакль после его окончания горячо, страстно, объективно, с учетом всех мелочей, которые по той или иной причине не получились сегодня или прозвучали не так, как должны были...

Наступил девятнадцатый сезон Театра на Юго-Западе. Шла подготовка к празднованию двадцатилетнего юбилея — серьезного, волей-неволей подводящего какие-то важные итоги существования труппы. Валерий Белякович решил отметить эту дату весело — спектаклем «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру, комедией, которую он прочитал как фарс, как пародию на фантом-оперу. Изысканные костюмы, обдуманый подбор музыки, выразительная сценография... И конечно, на сцене рядом с молодой порослью были прославленные «старики», отцы-основатели Театра на Юго-Западе.

Виктору Авилову досталась в «Сне в летнюю ночь» роль одного из работяг, репетирующих спектакль к торжественной свадьбе герцога Афинского. Ему, долговязому, с широко распахнутыми наивными голубыми глазами, была предложена роль девственницы Фисбы. Авилов был до невозможного уморительным. Слезы хохота буквально закипали в глазах, когда мы смотрели на него, такого нелепого, такого старательного, так пытающегося передать пластику и мимику своей девственницы, но совершенно не понимающего — что и зачем он делает под руководством режиссера Дудки (Вячеслав Гришечкин). Казалось бы, роль достаточно проста для такого опытного артиста, как Виктор Авилов. Но никогда она не стала бы для него интересна, если бы не потребовала затрат, — вот Авилов и сыграл здесь свою любовь к театру, свой восторг перед ним, свое восхищение режиссером, но пародийно оттенил все это бесталанностью своего героя, ни на миг не осознающего, что же это такое — Театр.

Кто знает, может быть, играя Фисбу, Авилов вспоминал свои первые месяцы в студии Валерия Беляковича, когда они ничего еще не умели, но кидались с энтузиазмом в любую авантюру, лишь бы играть... В какой-то

степени, наверное, так оно и было, иначе ирония не прозвучала бы в этой роли так тонко и точно...

Валерий Белякович, однако, хотел отметить юбилей театра достаточно широко, явив все возможности своей труппы. А потому второй премьерой юбилейного сезона стал спектакль «На дне» М. Горького. Он начал репетировать пьесу, ставшую невероятно актуальной вновь почти через столетие после своего появления. Наша жизнь разломилась, «мирок порвался, как мешок», по словам Галины Галкиной, — резкое расслоение общества, непривычные понятия, в одночасье становящиеся нормой существования, всеобщая растерянность перед завтрашним днем. Все это оказывалось «фундаментом» ночлежки, выстроенной и выстраданной Валерием Беляковичем на юго-западных подмостках.

«Вместо продавленных лежанок и затхлого подвала — двухъярусный корабль бытия, рассекающий волны космоса, — говорится в буклете театра. — Вместо лохмотьев бомжей — кружева у женщин и белые одеяния у мужчин. На дне души, на дне страстей человеческих, на дне, с которого в одиночку едва ли подняться, а и вместе уже не под силу... „Спектакль сокрушающей силы“, „Новый Горький ‘Юго-Запада’“ — названия статей американской и японской гастрольной прессы. Многочисленные отклики в отечественной прессе... В „юго-западной“ постановке играли отцы-основатели театра, играли мощно, по-русски, со слезой, с отчаянным плясом, с кровью, с хриплым смехом Актера — В. Авилова, выходявшего в финале на авансцену и объявляющего о своей смерти... Все ли мы на дне? И восстанем ли? Жива Россия? Что — дальше?.. А дальше было: взрывы на Пушкинской, пожар в Останкине, лег на дно „Курск“, цены с 1982 года возросли в 10 тысяч раз. Из жизни уходили, будто сговорившись, великие актеры — Ю. Никулин, Е. Леонов, М. Миронова, Н. Сац, Е. Лебедев, С. Рихтер, Б. Окуджава, И. Смоктуновский. Страна сиротела... Но чувствовалось в последнем отчаянном переплясе горьковских босяков и нечто небывалое — жажда жизни...»

Спектакль был задуман и воплощен как крупное, значительное осмысление нашей реальности, нашего сегодняшнего дня. И, как всегда у Валерия Беляковича, он заставлял задуматься не только о театре, но и обо всех проявлениях нашего бытия, когда так или иначе каждый ощущал себя в ночлежке, даже находясь в уютной собственной квартире. Ночлежка была в душе — и в каком-то смысле она была куда страшнее горьковской...

Виктор Авилов играл в этом спектакле Актера — казалось бы, самое органичное и точное распределение! Но невозможно было даже

предположить, каким предстанет в спектакле *этот* Актер, человек, заглянувший за край жизни, потерявший не только все, чем владел, но и себя самого, униженный, растоптанный, но каким-то чудом сохранивший в самой глубине души имя Человек, которое, по словам Сатина, «звучит гордо». В нем как будто медленно, по капле, по крохе вызревало понимание происходящего — до появления Луки он жил словно в хмельном забытии, словно в дурмане, не допуская ни мыслей, ни чувств, а лишь иногда «проваливаясь» в свое прошлое, которого и вспомнить-то толком не мог — так, одни обрывки... Но вот постепенно мутные глаза прояснялись (поразительно происходило это у Авилова — глаза его менялись в каждой картине, словно мысль пробуждалась, чувство возвращалось к нему), черты лица разглаживались, голос начинал звучать иначе, сквозь хрипы доносились до нас интонации бархатистые, сценические... И решение о самоубийстве казалось единственно возможным. Озарение, возвращение к себе самому — слишком страшный и жестокий акт...

На Викторе Авилове-Актере были белоснежные брюки и такой же белоснежный длинный расстегнутый сюртук на голое тело. Сквозь распахивающиеся полы сюртука был виден шов, змеящийся по всей брюшной полости, — это воспринималось как знак чего-то трагического в жизни Актера. Хотелось отвести взгляд, чтобы не вспоминать то, что все равно постоянно вспоминалось: берлинская больница, бескровное лицо на подушке, слабый голос и — отчаяние в глазах, потому что он не может играть Воланда... И именно этим ощущением, как ни парадоксально, укрупнялась судьба горьковского Актера, который уже не может играть, не может выходить на сцену, а ведь ею, и только ею оправдана и отравлена вся его жизнь...

Играя Актера, Виктор Авилов в каком-то смысле играл себя самого. Нет, вовсе не в том бытовом плане, которым более всего интересуются всегда обыватели, а в некоем глубинном. Он хорошо знал, что такое «отравленность» театром, что такое власть подмостков над твоей собственной душой и какую власть над зрителями способна она породить. Большой ты артист или маленький — в данном случае не суть важно. Важно это опьянение сценой, которое даже незаметным своим служителям дарит ощущение приподнятости над реальностью, над однообразными серыми буднями.

И что такое сумрак алкогольных паров, он тоже знал. Минутное забытие — и черная пропасть неслучившегося, несбывшегося, утерянного...

Судя по воспоминаниям о сыгранных ролях, был Сверчков-

Задунайский в прежней своей жизни таким Аркашкой Счастливым, кочующим по городам и весям из Керчи в Вологду, не раз товарищами битым, критиками обруганным или вовсе не замеченным. Маленький провинциальный актер... Но у Виктора Авилова он становился крупной личностью, не реализованной не в силу малых способностей, а по воле театральных интриг, неудачливости, неумения и нежелания вырвать кусок из зубов другого человека. Непривычно деликатным, мягким, интеллигентным от природы. Он пытался загасить вспыхивающие в ночлежке конфликты, как-то объединить, смягчить всех, а потом, поняв тщетность своих усилий, шел топить в вине свое одиночество, свою непонятность...

А в финале, когда обитатели ночлежки, собравшись все вместе, с чувством поют: «Солнце всходит и заходит...» — он появлялся сам со словами: «Там, на пустыре, Актер удавился...» — и стоял, словно призрак в белом одеянии, с печальными глазами, и как будто прощался с этим кусочком своей жизни — такой пустой, бесславной, приземленной. Потому что не мог не проститься с теми, с кем провел последние часы, дни, месяцы, годы... Артист Сверчков-Задунайский, он должен был как-то театрализовать свой уход навсегда, он должен был хоть на миг вернуться к тем далеким временам, когда он жил, опьяненный подмостками. И здесь Валерий Белякович, как представляется, нашел очень точный (хотя и очень скупой) ход — финальное появление Актера и произнесенные им слова, которые всегда, во всю историю сценической жизни этой пьесы, произносились другими...

Вспоминая об Авилове спустя короткое время после его ухода, Валерий Белякович говорил: «Душа была ранимая. Простая и детская. Он никогда не умел ни из чего извлекать выгоды. Он был большой ребенок. И в жестокости своей (ведь дети бывают очень жестоки). И в любви своей. Мог быть хитрым. Но при этом в нем была открытость. Беззащитность. Иногда казалось, что он скоро умрет. Про него даже говорили в театре, что он хрустальный, разобьется.

Но единственное, в чем Авилова никогда нельзя было упрекнуть, в чем он был идеален, — это отношение к профессии. Всегда играл сгорая. Он не мог играть по-другому. Каждый раз умирал на сцене. Такое количество смертей!.. Всегда запредельно... Всегда „вышак“ мировой драматургии. И всегда испепелялся».

Эти слова режиссера вспомнились именно здесь, в разговоре о спектакле «На дне» совсем не случайно, потому что и «хрустальность» Виктора, и его детскость, и ранимость души, и беззащитность, и

«испепеленность» — все это имеет самое непосредственное отношение к образу Актера, каким воплотил его в спектакле Виктор Авилов. Достаточно «пройтись памятью» по эпизодам спектакля, чтобы увидеть все это воочию: вспоминая острую, мгновенную реакцию на оскорбительные слова, на свары между обитателями ночлежки — чаще всего только во взгляде, по-детски наивном, испуганном, затравленном; вспоминая какую-то совершенно подростковую гордость от того, что работал целый день, получил деньги и не пропил их; вспоминая разговоры с Лукой (Сергей Белякович) и старательное желание воскресить в памяти некогда любимые строки стихов...

Критик Екатерина Сальникова писала: «Актер (В. Авилов) явно еще не так давно играл в „Гамлете“ самого принца, а не могильщика. И теперь несет в себе гамлетовскую обреченность или странное простодушие надежды на восстановление справедливости и гармонии. Надрывно и убедительно звучит его монолог-воспоминание о своем сценическом триумфе и аплодисментах — как речь о всеобщем единении, о победе героя, прошедшего через муки ада ради „правды святой“. Такой Актер не сыграл, а прожил судьбу Гамлета».

В этих словах, как представляется, дана очень точная оценка того, что остается за гранью горьковского повествования: каким актером был Сверчков-Задунайский в прежней своей жизни и как, каким образом эта «профессиональная принадлежность» отзывается в его ночлежном настоящем? Задавшись этим вопросом, мы немного иначе увидим все происходящее, иначе оценим характер, заявленный режиссером и артистом и воплощенный Виктором Авиловым на сцене.

Отвечая на вопрос Ольги Шведовой о том, что же такое профессионализм, если нет школы, Виктор Авилов говорил: «Можно сказать: истинный профессионал. А я считаю, что это — дар Божий. Кто-то такого уровня актер, а кто-то — такого уровня. Тут что Бог дал. В чем профессионализм заключается? Я считаю, в том, что актер, например, вовремя приходит на спектакль, у него реквизит, который он сам себе заряжает, — все заряжено, текст он не забывает на сцене, не путает. Дикция хорошая. Это — профессионализм. Но есть самое главное — дар Божий, актерский... Профессии научить можно, но вообще это — дар Божий».

У него был именно дар Божий в сочетании с профессионализмом, как Виктор его понимал и объяснял: он ничего не путал, всегда внимательно заряжал свой реквизит, проверял костюм, оттачивал дикцию... Не имея специального образования, он воспитал в себе профессионала и оставался им до самого конца.

То, что давала другим школа, Виктор Авилов усвоил интуитивно, своей жизнью на подмостках, потому что это тоже была школа — постоянная, выматывающая по своим ритмам и темпам практика освоения театрального дела, та методика работы, которой руководствовался всегда Валерий Белякович (ведь он не просто ставил спектакли, каждая его репетиция становилась уроком — он много рассказывал своим артистам, заставлял их читать, отыскивать в литературе возможные черточки своих героев, сопоставлять, анализировать; он научил их обмениваться знаниями и мнениями и в этом обмене искать собственную точку зрения, укрепляясь в ней, научаясь доказывать ее другим). Наверное, Авилов оказался самым восприимчивым учеником Беляковича, самым пристрастным — во всяком случае, в одной из последних своих ролей, в горьковском Актере, эта пройденная им школа сказалась чрезвычайно сильно.

В Актере Виктора Авилова жила какая-то удивительная трепетность. Один из немногих, он сохранил незамутненность своей души и здесь, на дне жизни, свято веря в то, что рано или поздно выберется отсюда и вернется вновь на подмостки. Именно от этого и сквозили в его интонациях, в подвижной мимике совершенно особые черточки — сценические. Он как будто вспоминал, как будто ощущал себя время от времени на подмостках то интонацией, то позой, то каким-то неуловимым движением. И невольно поддерживал в обитателях ночлежки это трепетное чувство ни на что не опирающейся веры — словно маленький огонек свечи, зажженный на ветру и бережно закрытый ладонями...

«Такое количество смертей!..» Смерть Актера была последней в ряду «запредельно» пережитых Виктором Авиловым на юго-западных подмостках.

В 1994–1996 годах режиссеры Леонид Пчелкин, Вадим Зобин и Михаил Орлов приступили к съемкам сериала «Петербургские тайны» по роману Всеволода Крестовского «Петербургские трущобы». Виктор Авилов был приглашен на небольшую, но очень важную роль доктора Катцеля.

Если мы вспомним не такие далекие от нас 1990-е годы, мы конечно же в первую очередь вспомним о том, какую резкую смену ориентиров в нашей жизни они обозначили — не только на политическом, общественном, психологическом уровнях, но и в восприятии культуры. Именно в восприятии, потому что — согласитесь! — сложно было бы представить себе интеллигенцию 1970–1980-х годов, просиживающую ежевечерне у экранов телевизоров и с интересом наблюдающую историю

преступлений и страсти. На моей памяти только трижды пустели улицы городов и едва ли не в каждом окне светились голубые экраны — когда демонстрировали английский сериал «Сага о Форсайтах» (какой бы то ни было детективной занимательности лишенный!), когда показывали «Место встречи изменить нельзя» и когда впервые показывали «Семнадцать мгновений весны», первый отечественный детективный сериал.

Леонид Пчелкин, режиссер глубокий и интересный, не мог не думать о заполонивших экраны бразильских, мексиканских и прочих многочисленных мыльных операх. Но руководил режиссером не соревновательный дух, а горячее стремление интеллектуализировать эстетику сериала. Для этого требовался очень точный выбор литературного материала — желательно, отечественного и, конечно, увлекательного, с элементами детективной интриги, с мелодраматическим оттенком, с яркими характерами персонажей, с историей любви...

Брать для этих целей произведения классические, известные по школьной программе и основательно ею «затертые», Пчелкин не хотел, справедливо рассудив, что слишком многое в истории отечественной литературы прошло мимо нас и сегодня не может не вызвать интереса, поэтому необходимо вернуть зрителям то, что они упустили, о чем не знали. То, что считалось в середине XIX — начале XX века не стоящей особого внимания беллетристикой, но чем зачитывались обыкновенные читатели: романы Евгения Салиаса, Всеволода Крестовского, Марии Крестовской, Лидии Чарской... В нашем детстве этих книг просто не было — считалось, что советским детям совершенно не к чему знать эту беллетристику; признанные ненужными для подрастающего поколения нового социалистического мира еще в 1920–1930-е годы, эти книги могли дойти до нас только в том случае, если чудом сохранились в домашних библиотеках, собранных еще бабушками и дедушками.

«Русская литература богата подобными беллетристическими произведениями, — писал Леонид Пчелкин, — которые можно достаточно легко переделать по законам сериала. В них есть интересные образы, неоднозначные характеры, занимательная интрига, многоплановость повествования. Сюжет подобных произведений, как правило, неизвестен современной публике — иначе для массового зрителя такие ленты не были бы столь привлекательны. Однако мы делаем не „мыльные оперы“ — в России другая жизнь, другой народ, другой менталитет. Мы снимаем телероманы, то есть работаем в жанре, который доступен лишь телевидению». Это определение режиссера — *телевизионный роман* — представляется очень важным, потому что только жанр романа дает

возможность глубоко исследовать жизнь большого количества персонажей во всей запутанности их взаимоотношений.

Всеволод Крестовский построил свой роман в духе авантюрно-бульварной мелодрамы, в которой есть и убийства, и предательства, и брошенные младенцы, и соблазненные молодые девушки, и карточные шулера, и разорившиеся аристократы, и несчастные проститутки, и благородные молодые люди, и нравы самого дна. Эта жизнь дворцов и трущоб, представленная широко и увлекательно, вызвала у современных писателю читателей подлинный ажиотаж. И такой же — без преувеличения — ажиотаж вызвали «Петербургские тайны» у наших современников!..

Пока сериал демонстрировался по телевидению, роман Всеволода Крестовского был срочно издан — без вступительной или заключительной статьи, без каких бы то ни было комментариев; издатели справедливо рассудили, что народ бросится в магазины и библиотеки сразу после окончания последней серии. Так и произошло. И, что интересно, после прочтения никому не пришло в голову упрекнуть сценаристов (над сценарием сериала работала целая группа талантливых драматургов — Анатолий Гребнев, Елена Гремина, Михаил Угаров) в существенной переработке романа — переакцентировке некоторых важных моментов, смещении роли отдельных персонажей в событиях, усилении мелодраматического и детективного оттенков, укрупнении главных героев. Это не выглядело насилием над литературой, а воспринималось как современная интерпретация отдаленных от нас более чем вековой давностью событий. И хотя параллельно шли съемки нескольких серий и сценаристам приходилось иногда прямо на площадке дописывать или переписывать какие-то сцены, хотя сроки были предельно сжатыми, — следов торопливости мы не найдем в этом телевизионном романе, чье действие развивается с той поистине завораживающей ритмичной плавностью, что отличает подлинные жемчужины русской литературы середины XIX — начала XX столетия.

Кроме того, так уж мы устроены, чтобы непременно поворчать по поводу того, что искажены романские линии. Перечитывая «Петербургские трущобы» сегодня, спустя более десяти лет после экранизации, мы уже не найдем грубых ошибок, а, скорее, оценим верность инсценировки духу романа, точно воссозданную атмосферу.

К тому же в сериале было собрано блистательное соцветие артистов, любимейших из любимых, — Наталья Гундарева, Михаил Филиппов, Николай Караченцов, Валерий Барinov, Лидия Федосеева-Шукшина, Елена Яковлева, Ирина Розанова, Владимир Стеклов, Виктор Раков, Виктор

Авилов... В этом сказалась установка режиссера, считавшего, что «актер должен быть талантливым, потому что при этом условии даже в схематических ситуациях его личность становится неотъемлемой частью создаваемого им образа». Именно поэтому даже на эпизодические роли Пчелкин выбирал известных и талантливых артистов, чтобы ни один персонаж не стал проходным, чтобы каждый запомнился своей судьбой...

Перечитывая сегодня роман Всеволода Крестовского, нельзя не обратить внимания на ту бережность, с которой он был перенесен на телевизионный экран. Те, кто работал над сериалом, стремились приблизить к нам события и характеры, не совершая над ними насилия, а у многочисленных персонажей романа теперь появились конкретные лица и голоса — мы уже не можем представить их другими.

Совпадение, кажется, было полным. И единственным исключением, пожалуй, стал Виктор Авилов — в романе Крестовского доктор Катцель внешне совсем иной, но режиссерам понадобилась «демоническая» внешность Авилова, чтобы этот образ стал по-настоящему глубоким — зловещим в своем цинизме и равнодушии, знаковым для того общества, в котором Катцель процветает, оказывая сомнительные услуги сильным мира сего.

В романе Всеволода Крестовского доктор Катцель занимает немного места, нельзя сказать, что авторы сценария заметно увеличили его роль, но, вероятно, режиссерам сериала Виктор Авилов понадобился как некий незаменимый и необходимый фрагмент общей атмосферы — когда вспоминаешь «Петербургские тайны», возникает ощущение, что Авилов присутствует едва ли не в каждом эпизоде. То магическое, инфернальное, мистическое, что таилось в его облике, что прочитывалось в глазах его персонажа, оказывалось чрезвычайно важным для зрительского настроения и погружения в происходящее.

Первое же появление Катцеля возле Юлии Беровой после ее обморока обнажало не столько цинизм и подлость того, кто некогда давал клятву Гиппократу, но навсегда забыл ее, поддавшись соблазнительному блеску «золотого тельца», сколько гипнотическую силу этого персонажа. Виктор Авилов действовал в этом эпизоде сериала подобно опытному гипнотизеру или даже экстрасенсу — спокойно, доходчиво и очень убежденно он уверял молодую женщину в том, что ничего экстраординарного с ней не произошло, что не было и быть не могло в добропорядочном доме генеральши фон Шпильце ничего дурманящего, лишаящего воли, пробуждающего чувственные порывы... Просто случился обморок — то ли от волнения перед продажей бриллиантов, то ли

от усталости и упадка сил, ничего больше.

Он говорил негромко, медленно, пристально глядя в глаза Бероевой, словно проводил гипнотический сеанс, и постепенно под его тяжелым взглядом женщина обмякала, лишалась воли, становилась игрушкой в руках человека поистине нечеловеческой силы.

Этот эпизод был страшен — не только тем конкретным, что происходило на глазах зрителя, но той и впрямь магической силой, что, казалось, переливалась с экрана телевизора в нас, прямо в душу, становившуюся поневоле такой же мягкой, податливой...

Глаза Виктора Авилова... В «Петербургских тайнах» их часто давали крупным планом, словно оставляя нас один на один с продажным, низким, но таким отталкивающе-притягательным доктором Катцелем. И мы поддавались его гипнозу, мы теряли собственную волю...

Этого и добивались Леонид Пчелкин и режиссеры, работавшие с ним вместе над сериалом. Им казалось, вероятно, особенно важным, чтобы доктор Катцель был не просто inferнальной личностью, но человеком совершенно определенного происхождения: еврей, родом наверняка из какого-нибудь местечка, он получил образование в Вене и стал не только врачом, но изобретателем, алхимиком — ведь лекарство, растворенное в чашке кофе несчастной Юлии Бероевой, пробуждающее чувственность и экзальтированность, изобретено именно им, что вызывает в Катцеле вполне закономерную гордость. Так же как и лекарство, которое медленно убьет потом княгиню Татьяну Львовну Шадурскую... Его изобретения (о многих из которых мы даже не догадываемся) сделали Катцеля подлинным властителем человеческих душ, вставшим на сторону несправедности и несправедливости — без убеждений, без особых раздумий и нравственных мук, просто потому, что за это платят обычно щедрее, чем за праведность и справедливость. И когда так поступает человек, наделенный силой и незаурядными способностями, — это действительно страшно.

С одной стороны, может показаться, что доктора Катцеля просто используют в своей игре и генеральша фон Шпильце, и граф Каллаш, и Шадурские, но это — не совсем так, а может быть, и совсем не так. Человек, которого сыграл Виктор Авилов, знает свою власть над людьми, знает о своих необычных способностях и столь же необычных возможностях. В результате именно с ним, доктором Катцелем в исполнении Виктора Авилова, оказался связан самый сильный мистический элемент сериала «Петербургские тайны»: ведь он не только проводит свой бесчеловечный эксперимент над Бероевой, но и «воскрешает» ее, чудом выбравшуюся из могилы, куда опустили тело

Юлии Николаевны, решив, что она умерла.

И все эти незаурядные способности доктора Катцеля в конечном счете служат изготовлению фальшивых денег — вместе с графом Каллашем и Ковровым он оборудует в одной из трущоб лабораторию и неустанно совершенствуется в изготовлении «бумажек», которые невозможно было бы отличить от настоящих денег. И амбиции доктора Катцеля простираются значительно дальше, чем у его товарищей по авантюре, — он жаждет распространить свою деятельность не только на Петербург и российские города, но и на Европу... Каким блеском вспыхивают глаза Катцеля — Авилова, когда он мечтает об этом, с какой гордостью звучит голос этого властелина мира...

Кто знает, может быть, и переименование произведения Всеволода Крестовского отчасти было продиктовано усилением и укрупнением именно этого персонажа. Во всяком случае, в «Петербургских тайнах» Авилов заявил о себе значительно серьезнее, чем в других киноработах.

Не осталось свидетельств о том, смотрел ли он сам этот сериал, как отнесся к сыгранной роли, но о съемках у Леонида Пчелкина Виктор Авилов говорил обычно не столь безлично, как о большинстве своих фильмов. Думается, потому что именно в этом сериале Авилову удалось нечто из того, о чем он мечтал, пытаясь найти деньги на съемки «Калигулы». И ни разу не сказал о том, что его снова не увидели, что, зная его, — его не знают. В данном случае, режиссеры сериала рассмотрели за необычной внешностью артиста необычное дарование и использовали его если и не полностью, то в значительной степени.

В свое третье десятилетие Театр на Юго-Западе вступил спектаклем «Страсти по Мольеру». Казалось, Валерий Белякович вернулся во времена своей востряковской юности — он настолько переработал историю мольеровских Журдена и Гарпагона, что узнать оригинал было практически невозможно. Правда, надо отдать должное режиссеру — сделано это было не просто под властью минутного желания переложить на свой лад классику. Справедливо писала Екатерина Сальникова: «Гарпагон — герой высокой, трагической комедии о титаническом злодее, который в одиночку противостоит мелким, хотя и более-менее добродетельным людям. А Журден — не просто мещанин во дворянстве. Сергей Белякович играет его щемяще наивным и вдохновенным, жаждущим собственного перерождения, как артист, воспринявший новый образ как часть своей настоящей биографии и готовый созидать себя как произведение сложного искусства... Спектакль заставляет осознать, что понятие лишнего человека

—...это проблема противоречивой, незаурядной личности, чей масштаб, при всех ее видимых изъянах и пороках, заведомо ставит героя особняком от прочих персонажей. Герои еще не поняли, что выглядят как фигуры комические, а на самом деле пронизаны трагической стихией. Но им уже приходится глубоко страдать, становясь изгоями... „Юго-Запад“ сочувствует этим грандиозным безумцам. Ведь наказание, выпавшее на их долю, вечное одиночество, — требует нечеловеческого душевного титанизма».

Виктор Авилов сыграл в этом спектакле две роли — слуги и придуманную режиссером специально для него роль маркиза д'Авилона, о чем свидетельствовала игра фамилий.

Валерий Белякович соединил в одном спектакле «Мещанина во дворянстве» и «Скупого», потому что ему показалось интересным показать ярко и впечатляюще человеческие пороки, сочетая их таким образом, чтобы в конце каждой части-пьесы человек оказывался как бы съеден, истреблен своим пороком, а в финале эти пороки встречались, и оказывалось, что природа у них, в сущности, одна. Кроме того, режиссеру было интересно, чтобы каждый из его артистов (а играли в спектакле «старики») сыграл по две абсолютно противоположные роли. Этот эксперимент задумывался еще и потому, что Валерий Белякович собирался вывезти своих молодых артистов на гастроли в Японию, а «старики» должны были играть спектакль в его отсутствие. Но «старики» взбунтовались — они тоже хотели в Японию, хотя все побывали там уже не раз, они, как говорит Белякович, просто подчинились воле режиссера, а потому делали все вполсилы и не удержали спектакль. Он вскоре был снят с афиши. «Это была не победа, а просто проект, который не очень получился...» — говорит Валерий Белякович с нескрываемой грустью. Все-таки задумывал он зрелище любопытное, нешаблонное...

Виктор Авилов всего лишь раз в жизни высказался так откровенно, как редко когда говорил в многочисленных интервью: «Однажды я проснулся ночью и задумался над глобальными вопросами. Это на самом деле была поворотная ночь в моей судьбе. Я мучительно пытался ответить на вопросы: зачем я здесь, в этом мире? Не в смысле профессии, а вообще — зачем я живу... Ответа найти не мог».

Когда она была, эта мучительная, поворотная в судьбе ночь? — вопрос вполне риторический, но, скорее всего, происходило это в период, когда Виктор стал мало играть в Театре на Юго-Западе, а играть хотелось все больше и больше, потому что он чувствовал в себе последние годы перед

уходом какие-то совершенно невероятные силы. Он готов был работать круглые сутки, только бы успеть сказать все, что он осознал, прочувствовал за свою актерскую жизнь, на подмостках и на съемочных площадках, что он вырастил в своей душе. Он торопился успеть и — не успел, как не успел когда-то страстный оппонент Воланда, Левий Матвей из «Мастера и Маргариты»...

И вот в 2001 году Виктор был приглашен Театром Наций в спектакль «Пляска смерти» Августа Стриндберга (постановка Виктора Гульченко). Партнерами Авилова стали известные артисты — Елена Козелькова и Михаил Янушкевич. Спектакль приняли сдержанно, но все-таки больше с одобрением, нежели с негодованием. Сложнейшей пьесе шведского драматурга почему-то вообще редко сопутствовал успех в тех постановках, что довелось видеть, но Виктор Гульченко и артисты отнеслись к своей работе не как к очередной антрепризе, поэтому и результат получился вполне значительным.

Виктор Авилов в интервью говорил: «Спасибо судьбе за эту „Пляску смерти“. Пьеса замечательная: простая и мудрая. Мой герой Курт, немолодой человек, возвращается после долгой жизни в Америке к своей кухне. Ее муж — тоже старый знакомый Курта. И попадает он в водоворот семейных коллизий. Люди, прошедшие вместе по длинному жизненному пути, продолжают с удивительной ненасытностью пожирать друг друга. Мой герой становится невольным свидетелем и даже участником всех их разборок... Любовь и ненависть — тема этого спектакля...»

Любовь и ненависть — едва ли не главная тема творчества Виктора Авилова на протяжении всей его жизни. Может быть, именно этим и привлек артиста в первую очередь проект Театра Наций? Работа с незнакомым режиссером, с незнакомыми партнерами — после операции, болезни это было совсем не так просто, но в родном своем театре Виктор был занят лишь в трех спектаклях: «Сне в летнюю ночь», «Старых грехах» и «На дне». Для него это было слишком мало, слишком много сил оставалось нерастраченными...

Пьеса Августа Стриндберга написана в 1901 году. Для драматурга приход нового столетия во многом означал обновление театра — по его мысли, сценическое искусство должно было быть серьезно преобразовано, в нем отныне должны органически сочетаться традиции классики и новаторство современных художников. Стриндберг сформулировал принципы так называемого «интимного театра», выдвинув идею камерной сцены, рассчитанной на немногих и артистов, и зрителей. По наблюдению историков театра, Стриндберг в эти годы создавал «символистскую

драматургию, предвосхищающую поэтику экспрессионистского театра». Типичнейшей пьесой этой новой драмы является «Пляска смерти». Традиционная коллизия любовного треугольника (а Курт — не только кузен, но и бывший любовник Алисы) усугубляется местом действия: это пустынный остров, на котором высится башня бывшей тюрьмы. Таинственные стихии чувств персонажей соотнесены с бурной стихией Северного моря — природа не только влияет на внутренний мир людей, но и во многом диктует им принципы поведения своей мрачностью, холодом, непредсказуемостью...

Режиссер Виктор Гульченко попытался воссоздать тот объем, который скрыт за внешней будничностью событий: постоянно ссорящиеся, возненавидевшие друг друга супруги, словно запертые на острове в башне, приезд кузена, который не способен примирить их, а лишь вносит дополнительный диссонанс в отношения Алисы и Эдгара...

Главным же является тот тревожный и тревожащий фон, который создает природа и незримо встающая за ней эпоха — эпоха бурь и перемен, эпоха бесплодных ожиданий новой жизни.

В спектакле «Пляска смерти» все персонажи представляли перед нами неприкаянными — и особенно Курт — Авилов, который, словно камень, брошенный в трясину, лишь слегка поколебал верхний слой и ушел на дно. Виктор Авилов впервые играл подобную роль, естественно, что она захватила его, как может захватить человека деятельного, привыкшего на сцене и экране к действию, открытому жесту, «наблюдательная позиция» того, кто не в силах ничего изменить и сам поддается течению жизни.

Но вот что парадоксально: на другой сцене, в работе с другим режиссером Виктор Авилов выглядел несколько скованным. Опыта к тому времени ему было уже не занимать, но, вероятно, не возникло такого полного взаимопонимания и безоговорочного доверия к режиссеру. Он работал в полную силу, интересно, непривычно, но... подлинного открытия не произошло, нам не посчастливилось увидеть нового, незнакомого нам Авилова.

«Пляска смерти» шла нечасто, в паузах между спектаклями Виктор Авилов играл на Юго-Западе, много читал, думал о новых работах, по-прежнему мечтал снять художественный фильм. Определенных мечтаний о конкретных ролях у него, скорее всего, не было. Не случайно в нескольких интервью он говорил о том, что сыграл едва ли не все главные роли мирового театрального репертуара — Гамлета, Калигулу, Ланцелота, Мольера... Несколько раз с какой-то полуусмешкой заметил, что, наверное, пора бы ему задуматься о короле Лире, но очевидно было, что это — не

всепоглощающая мечта, а так... размышление о возрасте и соответствующем ему репертуаре.

О возрасте он размышлял довольно много. «Если говорить о старости... обидно, что я буду старый, я не смогу легко двигаться, легко дышать... — говорил он в неопубликованном интервью, которое состоялось на пороге его сорокалетия. — Я не смогу ласкать женщин... Я уже не смогу, я многое потеряю... Много теряешь... Конечно, жаль, когда приходит старость. Но со старостью, я надеюсь, я стану мудрее, умнее, больше буду понимать по жизни. Хотя все-таки все равно печально... Мольера я могу играть до самой смерти, правильно? Конечно, сейчас еще пройдет, я не знаю, лет десять, может быть, я подойду и скажу: „Романыч, хватит мне уже Гамлета играть. Хватит, давай поставим ‘Короля Лира’... А в этом спектакле я могу играть Полония“. Нет, Гамлета, конечно, можно довольно долго еще играть. Но все-таки мне кажется, это уже плохо, когда пятидесятилетний старик выходит играть Гамлета. И Офелия ему под стать. Есть спектакли, в которых актер может существовать, но если даже говорить об исторической достоверности — Калигулу убили в двадцать девять лет. И просто стыдно в пятьдесят лет его играть! Хотя нет, Калигулу можно... А я, наверное, подхожу к тому возрасту, что мы скоро поставим „Короля Лира“...».

Почему бы не позволить себе пофантазировать и попытаться представить Виктора Авилова в роли короля Лира? Ведь Валерий Белякович работал над Шекспиром много — в репертуаре Театра на Юго-Западе были не только «Гамлет» и «Сон в летнюю ночь», но и «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Макбет»... Наверное, «Король Лир» был бы вполне уместен в афише, хотя в главной роли, скорее, представляется сам Валерий Белякович.

Но Лир Виктора Авилова, несомненно, был бы неожиданным и завораживающим. Достаточно представить себе, как мучительно и остро пережил бы он путь от королевского достоинства и безграничной власти до первых же унижений от дочерей, которые еще недавно клялись ему в вечной любви... Мне кажется даже, что я слышу хриплый отчаянный крик: «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!...» И потом... финал... мертвая Корделия на руках своего обезумевшего от горя отца... его глаза, от горя и ужаса кажущиеся еще больше... его спутанная, взмокшая от напряжения грива золотых волос...

Легко представить себе все, когда знаешь наизусть путь артиста и на протяжении десятилетий пытаешься разгадать его тайну, никакой разгадке не поддающуюся. И — невероятно мучительно представлять это, потому

что вдруг срабатывает тот особый гипноз Виктора Авилова, под которым прошли долгие годы в этом зрительном зале, и испытываешь неподдельное волнение, дрожь, словно снова заглядываешь в его глаза, слышишь его голос.

С 2001 года Виктор Авилов начал регулярно работать с другими режиссерами. Измучившись от «безделья» в период болезни, ощущая в себе огромные нерастроченные силы, он остается в Театре на Юго-Западе на договоре, а на постоянную работу переходит в новый, только еще создаваемый театр «Киноспектакль» под руководством Олега Лещинера.

Этот театр был во многом необычным — здесь искали особого, органического сочетания кино и театра в возможности переходов с экрана на сцену и снова на экран. Сам Виктор Авилов говорил, что лучше всего было бы здесь поставить «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла — тогда эти переходы из одной реальности в другую были бы особенно выразительными и зримыми. Но до «Алисы...» дело не дошло.

В январе 2004 года, давая интервью корреспонденту газеты «Полярный круг» (Якутия) Елене Раскиной, Виктор Авилов увлеченно рассказывал о своем новом театре: «Это совершенно новая форма театра. Люди из экрана выходят на сцену. Со сцены — на экран. Живой человек разговаривает с экраном. В общем, самые разнообразные трюки! „Киноспектакль“ — самый нестандартный театр в Москве. Да и, наверное, во всем СНГ».

Параллельно Авилов работает и с другими режиссерами в различных театральных проектах. В частности, играет у Игоря Китаева, недавнего артиста Театра на Юго-Западе, исполнявшего роль Мастера в спектакле «Мастер и Маргарита». Игорь занялся режиссурой и в 2001 году поставил в Независимом театральном проекте спектакль «Скамейка» Александра Гельмана, где Виктор Авилов сыграл героя.

Известная пьеса советских времен о случайной встрече мужчины и женщины обрела иной смысл в послеперестроечные годы; человеческое одиночество, человеческая тяга друг к другу, разрушение барьеров между самыми обыкновенными людьми, привыкшими ощущать себя «в клетках», — все это было живым, трепетным, затрагивало струны зрительских душ, вызывая не только к сопереживанию, но и к урокам небоязни себя самого, своих чувств, своих слов. Как бы ни были далеки параллели, но на спектакле «Скамейка» нередко вспоминался спектакль Театра на Юго-Западе «Что случилось в зоопарке?» — и выстраивалась некая линия, которая осознанно ощущается, пожалуй, лишь филологами и критиками,

чья профессия заключается в осмыслении произведений на фоне конкретного времени. А может быть, ощущение это возникало и от того, что режиссером спектакля был артист Юго-Запада... Зрители воспринимают все интуитивно, и, возможно, те из них, кто видел пьесу А. Гельмана в театре в другие времена, могли сопоставлять и анализировать, ностальгируя о жизни, которая так стремительно промелькнула, в сущности, оставив по себе довольно слабый след. Те же, кто впервые встречался с этим произведением, чувствовали в нем невымысленную современность и горьковатый привкус сегодняшнего, именно сегодняшнего человеческого одиночества и разобщенности.

Виктор Авилов играл в этом спектакле спокойно, почти безэмоционально, и именно от этого возникало непроходящее чувство тревоги за человеческую судьбу — столь хрупкую, беззащитную. Для критиков эта работа осталась фактически незамеченной. Для самого Авилова она была чрезвычайно важна именно той обновленной природой внутреннего существования, которую он обнаружил в себе, будучи уже опытным и, можно сказать, маститым артистом.

Год спустя, в 2002 году, он создал при театре «Киноспектакль» свою актерскую школу. Не от бахвальства, не от повышенной самооценки — потому что понял: ему есть чем поделиться, чему научить молодых, начинающих артистов. И сыграл в спектакле Олега Лещинера «Про хоббитов, или Туда и обратно» две роли — Предводителя гоблинов и Дракона Рыжий Смог.

В этом же году он сыграл свою последнюю великую роль...

В театре «Арт-Хаус» режиссер Вадим Тухватуллин начал работать над спектаклем по известному роману Патрика Зюскинда «Парфюмер». Не было вопросов, кто может сыграть страшную, мистическую роль парфюмера Гренуя — человека, собирающего запахи и создающего прекрасные духи, не способного остановиться ни перед чем, включая убийство.

Когда этот роман был опубликован в журнале «Иностранная литература» и все мы захлеб читали его, в обсуждениях самых разных людей возникало имя Виктора Авилова как единственного артиста, способного воплотить этот образ, если бы кто-то решился перенести роман на театральные подмостки. И действительно, со своей инфернальной внешностью, с богатыми оттенками своего хриплого голоса, со всей своей необычной фактурой он, казалось, был самой судьбой предназначен для этой роли. Не было сомнений и у Вадима Тухватулина, он пригласил

Авилова в свой спектакль.

В этом случае Виктор Авилов повел себя несколько необычно — он вмещивался в инсценировку, уточняя те моменты, которые казались ему особенно важными для характеристики своего персонажа, постоянно что-то менял, ни в коей мере не умаляя авторитет режиссера, но с высоты своего уже завоеванного положения советуя, рекомендуя, порой и настаивая... Авилов работал не только над текстом и мизансценами, он впервые попробовал себя как хореограф, придумав и поставив для своего Гренуя два очень сложных и интересных танца.

...В этом довольно спорном спектакле Виктор Авилов был, как всегда, завораживающим — казалось, он нес в себе философский объем всего романа Патрика Зюскинда, проигрывая в выразительных паузах и танцах все то, что оставалось за пределами инсценировки. Но одно вызывало серьезнейшее сомнение — финальное вознесение Гренуя. Он медленно взмывал в конце спектакля ввысь, словно действительно возносился в небеса, а значит — получал прощение...

После спектакля мы долго говорили с Виктором по телефону. Я, горячась, сетовала на неоправданность и даже некоторый цинизм подобного финала, а он столь же горячо отстаивал свою точку зрения, призывая меня вспомнить начало романа — рождение и младенчество Гренуя, закрытость от него всех моральных, нравственных законов. «Он раскаивается в финале, значит, получает прощение... Не судите да не судимы будете», — убеждал меня Виктор, но каждый из нас остался при своем мнении.

Сегодня, спустя годы после его ухода, я думаю, что он не смог бы сыграть эту роль, не найдя внутреннего оправдания своему персонажу. Сама эстетика Театра на Юго-Западе, которую Виктор Авилов впитал с молодых ногтей и на всю жизнь, диктовала ему невозможность финального мрака и ужаса! По-особому чувствуя людей, поверяя все своей чрезвычайно развитой интуицией, он искренне считал, что роман Патрика Зюскинда оставляет возможность для такого и именно такого финала — раскаяние страшного человека, выросшего и живущего вне норм морали, должно особенно сильно подействовать на зрителя. И когда я вспоминаю этот финал сегодня, я уже не горячусь и не сетую, а думаю о том, что, наверное, Виктор был в чем-то прав...

У режиссера Вадима Тухватуллина он сыграл в 2003 году Правителя в спектакле по пьесе Гр. Горина «Забыть Герострата!..», но ни спектакль, ни работа Виктора Авилова событием не стали, несмотря на то, что Виктор очень серьезно отнесся к этой пьесе, когда-то чрезвычайно репертуарной, а

сегодня возвращающейся на театральные подмостки лишь время от времени. Он видел в произведении Григория Горина невымышленную силу предупреждения всем, кто жаждет славы любой ценой, кто не останавливается ни перед какими моральными запретами во имя того, чтобы имя свое сохранить в веках. Сыгранный им Правитель — человек слабый, бесхарактерный и в принципе глубоко равнодушный ко всему, что не касается его личного комфорта. Роль, в общем-то, для Авилова «мелковатая», но он честно пытался наполнить ее философским содержанием, что удалось лишь частично...

Знал ли он о том, что жизнь его стремительно катится к концу? Ощущал ли это? И может быть, именно потому и старался играть как можно больше, у самых разных режиссеров, хотя твердо знал, что его режиссер лишь один — Валерий Белякович. Но Белякович в это время был слишком увлечен своими молодыми артистами, он прививал им эстетику Театра на Юго-Западе, вероятно, считая, что его «старики» все и так умеют, а потому поймут его...

Глава пятая ВИКТОР ВАСИЛЬЕВИЧ

Восьмого августа 2003 года Виктору Авилову исполнилось 50 лет. Ему хотелось чего-то необычного, и приятель, владелец яхт-клуба, предложил весьма оригинальную программу. Юбилей отмечали шумно, весело: на теплоходе, где Авилов собрал не только своих юго-западных коллег, но и тех, с кем свела его жизнь на киносъемках, на радио и телевидении, а заканчивался праздник в яхт-клубе.

Виктор Васильевич буквально утопал в букетах цветов и дарах... Дочери, Аня и Оля, подарили ему большой фотопортрет — Авилов в роли графа Монте-Кристо, Валерий Белякович преподнес от театра две очень красивые японские маски с золотым напылением. О Викторе Васильевиче говорили много добрых слов, конечно, шутили, припоминали всякие забавные случаи из его актерской жизни...

Хотя не все получилось так, как было задумано. В театрах начался период отпусков, даже из Театра на Юго-Западе были не все. Поэтому родной театр устроил в начале сезона свое празднование — для Авилова сыграли «Встречу с песней»...

Это был период, когда Виктор Авилов немного отошел от театра — он играл теперь здесь всего несколько ролей, много работал в антрепризах и разного рода театральных проектах. Может быть, в какую-то минуту ему показалось, что Юго-Запад уже перестал быть единственным и незаменимым домом. Но после юбилея, кажется, он понял: нет, дом — родной, любимый, все-таки здесь, и только здесь. И, по словам Валерия Беляковича, снова началось «сближение» Виктора Васильевича Авилова с «родными палестинами»...

Собственно говоря, он так и не успел стать Виктором Васильевичем, оставшись для всех — близких и далеких — Витей, Виктором. Разумеется, когда возникала необходимость официальных обращений, его именовали, как положено (хотя и в интервью чаще всего называли на «ты» и по имени, так ему больше нравилось, он ощущал себя комфортнее и, может быть, моложе именно в таком общении). Но в жизни он был и так и ушел из нее с именем. Только с именем, означающим «победитель».

Он и был победителем — судьбы, которая, может быть, готовила его изначально к иному поприщу, искушала не раз и не раз обманывала. Но в конечном счете он стал управлять ею, создав себя сам...

И хотя Лариса Авилова говорила о его предчувствии скорого ухода,

Галина Галкина вспоминает: «Ощущал ли он свою болезнь? На самом деле, мне кажется, что он всегда думал, что будет жить очень долго. Не думал, не рассчитывал сгореть. У него были периоды, совершенно выброшенные из жизни. Но в последние года три Витя как будто проснулся. И началась сумасшедшая работа. Тоже — сродни запою. Начал срочно наверстывать упущенное. В надежде на то, что войдет в колею... Хотел работать. И точно не собирался умирать... Все время смотрел вперед и, похоже, думал, что к пропасти подойдет, а потом у него вырастут крылья и он всегда улетит. Не мог этого не делать. Энергетика другая. Градус другой».

Во всяком случае, весь последний год он работал так, словно чувствовал: времени больше нет! Пробует себя в режиссуре — в театре «Киноспектакль» ставит спектакль «Грешная деревня Далскабаты, или Забытый черт» по пьесе чешского драматурга Яна Дрды, руководит съемками видеоверсии спектакля «Мольер» в Театре на Юго-Западе, готовится к съемкам художественного фильма по пьесе Л. Жуховицкого «Последняя женщина сеньора Хуана»... Эта пьеса запала Виктору Авилову в душу с той поры, когда он играл ее на сцене Театра на Юго-Западе, и, вероятно, с возрастом он чувствовал ее все острее и тоньше, а потому снять фильм по этой пьесе стало его заветной мечтой.

Не знаю, была ли известна Виктору фраза из дневника Ф. М. Достоевского: «Что такое время? Время — не существует. Время есть отношение бытия к небытию». Но если эти слова и не были ему известны, они были ему, несомненно, ведомы; чем ближе оказывалось небытие, тем сильнее стремился он закрепить бытие — в своих планах, в своей неостановимой работе, в желании сделать как можно больше. Успеть... успеть... успеть...

Незадолго до смерти он проходил пробы в фильм о Всеволоде Мейерхольде на главную роль. Его рыжие волосы покрасили в черный цвет — лицо стало совершенно другое и действительно напоминающее великого режиссера. О результате проб ему так и не довелось узнать — звонок раздался в квартире на девятый день после ухода Виктора: «Здравствуйте, это из съемочной группы. Виктор Васильевич может приступить к съемкам...»

Вот он и стал Виктором Васильевичем, только поздно, очень поздно.

Последние месяцы жизни Виктора Авилова были изнуряюще тяжелыми. Фактически все началось весной. Виктор думал поначалу, что его снова беспокоит язва, но к врачам не ходил — считал, что сможет залечить ее сам. Потом пришли боли в позвоночнике: он успокаивал себя и

Ларису словами о том, что его просквозило, что он надорвался... Это были уже не «звоночки», а набат, но Виктор предпочел ничего не знать, а работать, работать, работать.

Его друг Алексей Гуцин вспоминает: «Весной мы просто ругаться начали. Когда он переодевался в гримерке — в спектакле „На дне“ у него костюмчик такой был: пиджак на голое тело — я увидел шишку на груди. Опухоль. Силком готов был к врачам отправить. Он, зная, что не отцеплюсь, пошел. Но один. Понимал он все. И не хотел, чтобы я с врачами переговорил напрямую. Правда, и врать не стал. Позвонил и отчитался: „Был у врачей. Сдал все анализы. Сказали, если из Израиля живой вернусь — будут лечить...“ Вроде, как дурацкую шутку пересказал. И укатил в Израиль на гастроли „Мастера и Маргариты“... А счет, как потом стало ясно, на дни уже шел... Последний год Витя с цепи сорвался — работал, как запойный. Ни от чего не отказывался».

Он и не мог ни от чего отказываться, понимая, что времени уже не осталось. А сколько еще было планов, сколько еще хотелось сделать!.. Да и работы ему предлагали такие, от которых отказываться — грех! Виктор Авилов слишком хорошо это понимал: например, маленький финальный монолог в спектакле «Куклы» стоил любых сил, потому что это была возможность сказать о самом больном и важном — о своем поколении и о себе, о том, что значил в их жизни этот театр, созданный не одним только Валерием Беляковичем, но всеми вместе, коллективной энергией, коллективным стремлением (пусть и не изначальным)... А кто лучше, чем он, мог сделать видеовersion «Мольера» — без преувеличений, великого спектакля, в котором он сыграл свою великую роль? А кто мог снять «Последнюю женщину сеньора Хуана» так, как он, прочувствовавший и переживший во времени коллизии этой пьесы, немудреной, по сути, но в восприятии артиста Авилова поднявшейся с десятилетиями до уровня больших обобщений? Кто, если не я? — эти слова были девизом нашего поколения, может быть, последнего на Земле поколения неистребимых романтиков...

По свидетельству тех, кто наблюдал его близко в последние месяцы, Виктор держался не просто мужественно, а внутренне спокойно, словно готовился к тому самому переходу в иную реальность, о котором думал с детства, — сначала со страхом и слезами, потом на какое-то время переставал думать вообще, а потом начал относиться к этой неизбежности вполне философски, надеясь, что и там найдет себе дело по душе...

Виктор Авилов ни с кем не говорил о своей болезни, в театре ничего толком и не знали. В мае Валерий Белякович приступил к репетициям

спектакля «Куклы» по пьесе испанского драматурга Хасинто Грау. Авилов был распределен на роль Пигмалиона. Фактически вся эта роль состоит из одного финального монолога, но в пьесе он чрезвычайно важен. И вот на репетиции Авилов читает этот монолог. «Это было просто ошеломляюще, мы все замерли, — рассказывает Валерий Белякович. — Он прочитал его, и сразу стало ясно, что делать ему нечего, роль абсолютно готова. Он достиг уже такого уровня, когда текст прилипал к нему, словно кожа. Я просто задохнулся, когда Витя читал монолог! Отпустил его в Израиль, чтобы учил там текст, сказав, что ему нечего делать на репетициях, а вместо него пока порепетирует Женя Бакалов...

Когда мы закончили „Кукол“, я по его просьбе поехал в Полтаву делать для Авилова „Дракулу“. Он очень загорелся этим материалом, к тому же ему немного надоело играть Воланда, он познакомил меня с украинским продюсером, и я отправился ставить „Дракулу“. Вити еще не было, поэтому репетировал у меня Ивар Калныньш, замечательный артист, но вот ситуация: я репетирую в Москве для него и без него, я репетирую в Полтаве для него и без него. Репетировали два других человека, а Витька умирал...»

Лариса Авилова вспоминает: «Такой степени рака, как у Вити, просто в природе не существует. Когда сделали томограмму, нам сказали, что живыми, непораженными у него оставалась лишь половина органов. В желудке — опухоль размером с мой кулак, метастазы — в легком, в позвоночнике, в тазовой кости. Как оказалось, Витя болел уже очень долго — лет девять... По врачам не ходил. Всегда повторял: „Опять язва схватила“. Думал, что эту язву сам в себе вылечит...»

Гастроли по Израилю были трудными. О них вспоминала Ольга Кабо: «Мы играли, играли, играли... Каждый день. И вот долгожданный выходной. Труппу пригласили на экскурсию в Иерусалим: храм Гроба Господня, Стена Плача... Все собирались, все замечательно себя чувствовали, а... утром намеченного дня Виктору стало плохо. Очень плохо!

Он уже и играл через преодоление... Мы все его пытались поддержать. После спектакля он, измученный, садился в машину и уезжал. Иногда, во время действия, уходил за кулисы, потому что ему было очень больно. Он просто не мог стоять на ногах... (Я недавно смотрела иерусалимские фотографии и увидела, что лицо Виктора на них получилось просто желтого цвета. Конечно, можно было уже по этому понять, что все серьезнее, чем язва.) Мы стояли на сцене и оправдывали его отсутствие, пытались сделать так, чтобы зрители ничего не поняли. И

всегда старались стоять ближе к нему. У нас даже ядро спектакля стало „центрее“. Раньше мы разбивались по всей сцене, а тут осознали, что в каждый момент ему может понадобиться наша помощь...

Так вот, в тот день, когда мы собирались поехать к святым местам, Виктору стало особенно плохо. Невероятно плохо. И сейчас я думаю, может, какая-то связь есть... Тогда я, конечно, об этом не задумывалась... Он играет Дьявола и не имеет права идти к святым местам. Иначе почему именно тогда ему стало хуже и он не смог поехать? А через день он играл спектакль. Так же — через преодоление. Так же — через боль. Но его сила человеческая заключалась в том, что он еще и нас успокаивал: „Да что вы, ребята... Я сделаю. Все будет в порядке. Я сделаю. Вы, главное, не волнуйтесь. Вы играйте. Для нас главное — рассказать эту историю. Сыграть спектакль. Я выдержу все...“».

Метастазы в позвоночнике и в тазовой кости не давали ему долго стоять, мешали ходить, он постоянно испытывал жестокую боль, но пытался преодолеть ее, верил в свои силы. И актеры верили ему — слишком хотелось поверить, что все будет в порядке, что никакой мистики не существует, что Виктор Авилов выдержит все и будет еще долго-долго играть вместе с ними. Ведь он играл роль Воланда один — у Ольги Кабо было несколько замен, еще несколько актрис, которые могли ездить по миру вместо нее, а Виктор отдавал этому проекту все силы: повсюду ездил, играл ежедневно со всей той мерой затратности, что была ему присуща... И часть своей энергетики отдавал артистам, которые, в силу меньшей опытности или просто иного внутреннего устройства, дрожали от страха перед каждым спектаклем. Ольга Кабо рассказывала, что такая неостановимая дрожь охватила их всех в Иерусалиме на первом спектакле — ведь они привезли «Мастера и Маргариту» в те самые места, где происходили главные события романа!.. Никак не могли отделаться от ощущения, что «тьма, пришедшая со Средиземного моря», опускается над спектаклем. И Виктор Авилов, с трудом выходивший на сцену, находил в себе силы поддержать каждого, чтобы спектакль произвел сильное, незабываемое впечатление. Ведь он хорошо знал, что главное — не просто «рассказать эту историю», известную всем и каждому, а сделать ее живой, волнующей, запоминающейся...

Во время гастрольной поездки в Израиле корреспондент одной из русских газет, Полина Лимперт взяла интервью у Виктора Авилова. Был среди вопросов и такой: «В Израиле вы играете „Мастера и Маргариту“ — произведение, основанное на истории нашей земли. Вы чувствуете эту мистическую связь?»

— Да, это очень символично, и поэтому волнует нас, актеров. Вообще, существует такое поверье, что за это произведение братья опасно. Я не суеверный, я просто знаю, что те силы, о которых идет речь в романе Булгакова, существуют. И думаю, что, сыграв пьесу в Израиле, мы выполнили ее тайное предназначение...

— Константин Райкин отказался от постановки этого проекта, Юрий Любимов имел с пьесой много неприятностей, да и вы сами только что рассказали, что пережили из-за участия в этом спектакле (Виктор рассказал о событиях в Берлине. — Н. С.). Не благоразумнее было бы вообще за это не братья?

— Вообще, много чего не делать благоразумнее. Благоразумнее расти, как гриб. Или как дерево. Но на то Бог и создал человека, чтобы он страдал, мучился — и возносился к звездам...

— Про женщин говорят — не родись красивой, а родись счастливой. Если переиначить эту поговорку на мужской лад, то вы — счастливый человек?

— Да. Однозначно».

Ощущение того, что «тайное предназначение» романа Михаила Булгакова дано осуществить ему и другим актерам, занятым в проекте, было у Виктора Авилова очень сильным. Спектакли в Израиле воспринимались Виктором как миссия, заставляя моментами забывать о сильной боли. Не берусь судить, насколько права Ольга Кабо, считавшая, что Виктору стало особенно плохо в выходной день потому, что человек, играющий Дьявола, не имеет права подойти к Гробу Господню и другим святым местам, но вполне возможно, что есть в ее словах та доля мистики, что окутывает это странное, определившее многие судьбы, в том числе и судьбу своего создателя, произведение Булгакова.

Этот разговор происходил за два месяца до того, как Виктора не стало. Он уже все знал — и свой страшный диагноз, и свое не слишком отдаленное будущее... И может быть, рассуждая о том, зачем создал Бог человека, он вкладывал в свои слова о страданиях и мучениях смысл более чем определенный. И тем не менее признавался в том, что он — счастливый человек. Говорил это без какой бы то ни было бравады, без желания порисоваться; больной, до предела истощенный физически и нравственно человек уверенно говорил о том, что он счастлив, уточняя: «У меня есть отдушина — театр, где я сыграл и Гамлета, и Калигулу, и Ланцелота... Так что у меня есть ниша для применения моих актерских талантов... Между театром и кино — огромная дистанция. Театр — это некая вершина, а кино — это там, внизу».

«Там, внизу» кино ощущалось для него в эти последние месяцы именно потому, что не сумело и не захотело разгадать его истинных способностей, его истинных возможностей. Ведь было время, когда Авилов был увлечен кинематографом настолько, что хотел сам снимать фильм, вложил в этот проект немало сил, но... не случилось. И тогда, вероятно, пришло разочарование — не в искусстве, нет, но в самой нужности этого — ведь самое массовое некогда из искусств сильно изменилось в перестроечные и постперестроечные времена: глубина, тонкие психологические оценки, истинность боли, мучения и страдания человека — все то, что составляет основу актерского мастерства в театре, стало ненужно в кино. Авилов чувствовал это очень остро и — глубоко переживал «падение» кинематографа. Он, как мы уже говорили, большую часть своих собственных фильмов так и не видел — не вызывали любопытства, не хотелось смотреть на результат...

Это интервью знаменательно заканчивалось. Полина Лимперт задала Авилову вопрос: «Часто мужчин называют рабами трех „т“: тахты, тапочек и телевизора. Это к вам относится?

— У меня этого совсем нет! — ответил Виктор. — У меня три „т“ другие: театр, творчество, труд.

— Но разве вы не любите валяться на диване и смотреть телевизор?

— Хотелось бы иногда. Но — не получается. Может, это и есть — актерское счастье...»

И в последние месяцы жизни его три «т» оставались такими же, как все прежние годы; на первом месте был и остался театр как главная ценность жизни, ее единственная истинность.

После Израиля была еще поездка на Сахалин. Даже для совершенно здорового человека подобная климатическая и часовая смена затруднительна, что уж говорить о том, кто проживал последние два месяца?.. С Сахалина он вернулся совсем больным. Алексей Гуцин, встречавший его в аэропорту, говорил, что «встречал я не Авилова, а саму смерть. Спина не разгибается. Болит...». Прямо из аэропорта, ночью, Виктор позвонил Галкиной: «Выйди, я девчонкам икры привез». Она вышла к подъезду встретить его: «Он с какой-то тяжестью вышел из машины, здоровые такие банки икры мне протягивает: дай им, пускай едят. Тогда меня впервые „кольнуло“. Виктор был в ужасном состоянии. Этого человека представить беспомощным совершенно невозможно. „Что с тобой?“ — „Я просто устал. У меня очень болит спина...“ Мне показалось, что он даже заплакал, махнул рукой, сел и уехал. И все. Это была

последняя наша встреча».

Ему оставалось жить меньше двух месяцев.

Себе он лгать уже не мог.

Кстати, почему-то в том давнем неопубликованном интервью речь зашла о лжи. И тогда Виктор сказал: «Я думаю, что любому человеку часто приходится лгать. Такая жизнь. Ну, грубо говоря, случается — опоздал туда, куда обещал в определенное время. Ну, ты опоздал по одной причине, а чтобы выкрутиться, возьмешь и придумаешь другую причину. Соврешь. Ну и что? Это ж тоже ложь... Или, допустим, я был в каком-то ужасном месте и знаю, что человеку будет неприятно, если я скажу. Существует же такое понятие, как ложь во благо?.. О лжи можно рассуждать бесконечно. Можно целые тома ей посвятить. В таком случае, тут же возникает праведность, правда, полуправда... Ложь бессовестная, ложь беспардонная, ложь во благо... В принципе смотря с какой точки зрения... А наша профессия — лживая! Мы же лжем, мы же не являемся Гамлетами, Мольерами... В принципе актерское искусство считается небогоугодным. Может быть, из-за этой лживости?..»

Об этом он много думал в последние месяцы жизни. Избрал себе «небогоугодное» дело как единственный способ существования, служил верой и правдой всю жизнь этому делу, отдавая все силы, нервы, эмоции, мысли. Чему служил? И может быть, и впрямь не смог поехать к Гробу Господню, потому что играл Дьявола?.. Кто знает?..

Роль жизненного опыта в игре Виктор Авилов отрицал — причем совершенно осознанно. Он считал, что актерское искусство основано на боли, а что можно здесь «подглядеть»? Как она изображается? Но ведь это совсем иное — надо пережить эту боль и дать пережить ее своим зрителям, только тогда это будет настоящий театр, ощущение «полной гибели всерьез». Наверное, в этом он был абсолютно прав — во всяком случае, искусство Виктора Авилова было болью пронизано: живой, незаемной, не подсмотренной где-то у кого-то. Потому и казалось на каждом спектакле, будь то «Гамлет» или «Мольер», что он умирает по-настоящему, всерьез.

И вот он умирал мучительно, с нечеловеческой болью уже не на сцене, а в жизни. Умирал, прекрасно понимая, что с ним происходит.

В последние годы он много говорил о своей усталости, о желании отдохнуть. В самых разных интервью встречаются эти признания. «Года три-четыре назад я бы с удовольствием пожил в одиночной камере, — говорил Виктор Авилов в 2001 году. — Конечно, не так долго, как Монте-Кристо, и не на хлебе с водой. Хотя согласен и на скромный рацион — я

человек довольно аскетический. Иногда мне просто нужно отгородиться от людей. Я плохо чувствую себя на тусовках. Это — не принципиальная позиция, а мое самочувствие... Может, потому я и полюбил одиночество, что слишком устал. Так, что даже болезнь пришла вовремя. Ибо ничего не бывает случайного... Хочется в избушку на берег реки и вволю посидеть с удочкой. Я — заядлый рыбак. И если бы мне предложили Адриатическое море или рыбалку на Волге, то я, не задумываясь, выбрал бы второе».

Вспоминает Алексей Гуцин: «Когда поставили диагноз, мы стали тыркаться по больницам. Я говорю „мы“, потому что все это время были действительно вместе. Меня даже потом, когда уже в Новосибирск приехали, спрашивали:

- Кто он вам, родственник?
- Да нет, — отвечаю, — друг.
- У вас, что ли, семьи нет?
- Есть. Жена. Сын.
- ???

Ну так вот... В онкоцентре сказали, что Виктор неоперабельный. Предложили химию. А он у нас с Ларой спрашивает: „Вы меня представляете без волос и зубов?“ — и отказался. В ответ онкологи посоветовали запастись морфием и терпением.

Стали думать что делать. Посылали снимки и анализы в Израиль. Во Францию. Из Франции пришел идиотский запрос: „Живого ли человека это анализы?“ Таких показателей, мол, не бывает».

Кто-то рассказал о врачах-чародеях из Новосибирска. Виктор решил ехать туда, хотя кое-кто и говорил ему, что там — чистое шарлатанство, что нельзя верить врачам, которые берутся исцелить рак. Авилов действительно очень хотел жить, поэтому готов был уцепиться за любую возможность — только бы продолжать работать, только бы успеть то, что задумано, что необходимо еще выполнить.

Алексей Гуцин продолжает свой рассказ: «...Решили ехать в Новосибирск. Начали лечение. Я, правда, приехал не сразу, через несколько дней. Вхожу и смотрю — лежит. Я сразу орать: „Вставай!“

- Врачи не разрешают...
- На... врачей! Нельзя сдаваться!

И Витя встал. Потихоньку, с поддержкой начал передвигаться. Эх... Убила же эта пушка опухоль. Потом многие кричали, что к шарлатанам обратились. К каким шарлатанам?! Я же помню, как в Москве он смотрел затравленными, измученными болью глазами и просил;

- Сделай укол, ради бога!

А там на мой вопрос, не нужно ли обезболивающее, отвечал:

— Ну, кольни.

Чувствуете разницу в интонации? Явно ведь на поправку пошел. И вдруг!.. Сердце да и весь истерзанный организм не выдержали. Опоздали мы. Вместо Израиля бы... Или хоть вместо Сахалина... И может быть... Чем черт не шутит...

Одно хорошо. Мучения ему уж точно это лечение облегчило. Уходил он не так страшно, как это бывает у раковых больных. Когда мы врачам отдавали неиспользованный морфий, они поразились:

— Как же он боль терпел?

Да не терпел он. Не было такой запредельной боли, которую нельзя терпеть. В Новосибирске нам объяснили, что непосредственно раковые клетки процедуры убили. Поэтому боли и купировались...

Но могли ли купироваться невыносимые душевные боли человека, который отчетливо понимал, что проживает последние дни своей жизни? За пять часов до своего ухода Виктор, по воспоминаниям Ларисы, попросил ее положить ему на плечо голову, погладил ее по волосам и сказал: «Лара, я тебя люблю. Ты прости меня за все...» А спустя короткое время Виктор приснился Ларисе. «Витя, как же так получилось, что ты ушел?» — спросила она и услышала в ответ: «Я не знаю, меня позвали роль учить, и я пошел...»

«Все мы смешные актеры в театре Господа Бога», — написано в одном прекрасном стихотворении, и, наверное, есть в этих словах истина. «Позвали роль учить» — и он ушел туда, где обретаются наши души, потому что в многообразной труппе театра Господа Бога, видимо, не нашлось артиста такой нечеловеческой самоотдачи и такой постоянной готовности к работе...

Лариса Авилова рассказывает: «Новосибирск. Центр „Вирус“. Марков Геннадий Александрович. Он — гений. Пушка — это образно. Установка похожа на станок. Я ее действие испробовала на себе. Знаю, что почками я больше страдать не буду... У меня выровнялся гемоглобин. Мы там познакомились с женщиной, которая приехала туда в огромном бандаже. У нее была грыжа плюс рак. Когда мы уже вывозили тело Вити, встретили ее — женщина сняла пояс. Опухоль пошла на убыль. Но ей еще не было сорока, у нее, слава богу, все органы, кроме пораженного раком, были здоровы. А Витя... Туберкулез, прободение язвы... Врачи очень хотели помочь. Ночные сеансы проводили. Я с Витей все проходила, потому что он один не соглашался ложиться на процедуры. Если я пристраивалась рядом и терпела, он тоже ложился и терпел. Были очень неприятные

ощущения. Тот орган, который болеет... На него как бы начинается давление. Один станок очищает кровь. Второй поражает больные клетки. Третий заставляет здоровые клетки усиленно делиться. Чего только не делали! Но все бесполезно. У Вити практически не функционировал ни один орган. Но спасибо уже за то, что ушел он без страшных мучительных болей...»

Двадцать первого августа Валерий Белякович репетировал в Нижнем Новгороде «Ромео и Джульетту». Не только он сам, но и артисты нижегородского театра «Комедия» знали уже о страшном диагнозе Авилова — газеты трубили о болезни артиста во все трубы, все тайное уже стало явным.

Репетировали эпизод гибели Меркуцио, роль которого исполнял очень хороший артист Сергей Бородин. И вот он произносит финальные слова: «Я в этой жизни всегда был слишком переперченным... Чума возьми семейства ваши оба!..» — и медленно опускается на подмости. Буквально в эту секунду раздается звонок мобильного телефона: «Валерий Романович, Витя Авилов только что умер в Новосибирске...» И, видя лицо режиссера, который не произнес ни звука, артисты со сцены бросаются к нему: «Что? Авилов?...»

Спустя несколько лет Валерий Белякович сказал мне: «Если в кино такое сделать, скажут, что это неправда, что в жизни такого не бывает...»

...Ясным августовским днем хоронили Виктора Авилова. Отпевание происходило в небольшой церкви Михаила Архангела, расположенной прямо напротив театра. Гроб на руках отнесли в театр, где небольшое помещение не могло вместить всех, кто хотел попрощаться с любимым артистом. На сцене стоял гроб, зрительские ряды были переполнены, словно на премьере. Звучали слова, искренние, теплые, было много слез, у большинства артистов лица были потерянные, какие-то нездешние — словно они и впрямь не знали, как будут теперь жить и играть, что им делать. И как странно устроена все-таки наша память! — неожиданно вспомнилось и, думаю, не мне одной: именно с такими лицами стояли они в финале спектакля «Мольер», растерянно бросая в публику тихими, какими-то угасшими, стертыми голосами: «Господа, господин де Мольер, исполняющий роль Аргана, упал... Спектакль не может быть окончен... Господа, прошу... разъезд... У нас несчастье... Господа, прошу вас... Войдите в положение, господа! Разъезд, господа... Спектакль окончен...»

О болезни Виктора знали все, но болезнь всегда оставляет какую-то маленькую «лазейку» для надежд. Теперь надежд уже не было. Ольга Кабо вспоминала впоследствии: «Я была на похоронах. Он лежал такой

спокойный. Совсем не „воландовский“. Это вообще был очень спокойный, достойный человек с большими чувствами... Он объединял вокруг себя людей. Много говорили хороших слов на прощании... Пришли поклонники, друзья, коллеги... Он всегда был так достоин тех аплодисментов, которыми его благодарили после спектаклей!.. Он никогда не халтурил. Он всегда работал „на полную катушку“. И я, говоря какие-то слова, вдруг произнесла:

— Не знаю, положено это или нет, но в такой день... Он лежит на сцене... Это его последний выход на подмостки... В такой день не могут не прозвучать аплодисменты.

Меня поддержали.

И в конце прощания было много аплодисментов».

Это было естественно по отношению к тому, кто дарил минуты счастья и горя всем собравшимся в зрительном зале. И они зазвучали — такие долгие и горячие, что прервать их не было никакой возможности. И потом, когда гроб вынесли из театра и по узкой дорожке, усыпанной цветами, понесли к машине, аплодисменты не смолкали — как будто коллеги и зрители Виктора хотели, чтобы он унес с собой в ту иную реальность, в которую он уходил, эту благодарность за то, что он был, за то, что он сделал для нас своим искусством...

В своей давней статье Наталья Шведова писала: «Последовательные победы над собственным несовершенством, над преградами тернистого пути. „Непрофессионалом“ его могут называть только люди, сами весьма далекие от профессионализма в театроведении и журналистике. Кто из серьезных исследователей будет вновь и вновь смаковать „любительские“ подробности актерского пути Авилова, человека с „нетеатральным“ дипломом?.. Но этот путь „к звездам“ оплачен очень дорогой ценой...» Да, цена оказалась невероятно дорогой — такой ранний и страшный уход, на таком фантастическом взлете творческой энергии, в осознании того, что сделано еще далеко, далеко не все: не все возможности реализованы, не все силы ушли... Он очень многого хотел, Виктор Авилов, человек, создавший себя сам, и, как бы многого он (ни добился в этой жизни, все равно остался горький осадок — он не успел, не успел...

Сегодня, когда по телевидению демонстрируются фильмы с участием Виктора Авилова, вглядываешься в его лицо, в выражение глаз особенно пристально, словно пытаешься «вослед» все-таки угадать, хотя бы приоткрыть завесу над тайной его непохожести ни на кого и ни в чем. И — не удается.

Он унес с собой эту тайну, оставшуюся для нас недоступной,

прочертив в жизни каждого, кто видел Виктора Авилова на сцене и на экране (особенно, конечно, на сцене!), незабываемый абрис Рыцаря, побеждающего Дракона в любом обличье...

Да, пожалуй, слово «Рыцарь» точнее, лучше всех других характеризует Виктора Авилова не только в его профессиональном, но и в его личностном, человеческом облике. Он был Рыцарем по отношению к театру, к кино, к тем, кого любил и с кем дружил. И на сцене чаще всего он был именно Рыцарем — добра, справедливости, гуманности. И эти роли были ему особенно дороги, потому что отвечали «человеческому содержанию».

Виктор Авилов создал себя сам. С каждым годом все больше и напряженнее думая не только о своих героях, но и о жизни вообще; все глубже погружаясь в философскую литературу; все более настойчиво познавая самого себя — свои недостатки, свои скрытые возможности, особенности своей энергетики... И он уходил из жизни совсем другим человеком. Всмотритесь внимательнее в последнюю фотографию Виктора Авилова — пристальный и пристрастный взгляд разглядит на ней не только обреченного, смертельно больного человека, измученного болью и страданиями. Он разглядит в этой истощенной фигуре, в этих исстрадавшихся глазах поистине рыцарские чувства: словно это израненный в жестоком поединке с Драконом Ланцелот обращается к жителям города со своим заветом любить и беречь друг друга. Это ведь совсем не трудно...

С уходом Виктора Авилова не только в Театре на Юго-Западе, а в российском театре вообще исчезла, истаяла некая очень важная, очень существенная краска. Наверное, справедливо будет обозначить ее как мотив рыцарственного служения — сцене, зрителю, коллегам. Служения — с полной мерой ответственности и самоотдачи.

Спустя недолгое время в Театре на Юго-Западе в последний раз состоялся спектакль «Мольер» — Валерий Белякович сыграл эту роль в память Виктора Авилова, и спектакль-легенда, поистине великий спектакль исчез с афиши...

Тридцать первого мая 2007 года Театр на Юго-Западе торжественно отмечал свое тридцатилетие. Юбилей солидный — особенно для театров-студий, очень редко перешагивающих даже пятнадцатилетний рубеж. А Юго-Запад стал за эти годы профессиональным театром, горячо любимым, куда попасть до сих пор почти невозможно.

Вечер проходил в помещении театра «Новая опера» — здесь Валерий Белякович несколько лет назад поставил «Бориса Годунова», поработав и с

труппой этого интересного создания, и с самим создателем, замечательным дирижером Евгением Колобовым. В Москве стояла сильная жара, невозможно было выходить на улицы, но в саду «Эрмитаж» собрались толпы фанатов Театра на Юго-Западе, почитателей, критиков, артистов других московских театров, атмосфера была оживленной, выход любимых артистов на сцену сопровождался аплодисментами... Как всегда на Юго-Западе, действо состояло из отдельных сцен спектаклей и «капустных» номеров, которые пользовались особым успехом. Валерий Белякович почти весь вечер не сходил со сцены, комментируя, рассказывая, вспоминая... Но вот праздник подошел к концу.

На сцену вышла Ольга Авилова — в мужском костюме, в цилиндре, из-под которого виднелись рыже-золотые волосы. Она была так похожа на своего отца, что зал буквально замер. Медленно опустился над сценой большой экран, на нем, сменяя друг друга,плыли фотографии Виктора Авилова и звучал сильный, чуть гортанный голос Тамары Гвердцители, певшей свой знаменитый шлягер «Виват, король, виват!..». Это было о нем, Викторе Авилове, признанном короле юго-западных подмостков, которому на протяжении нескольких десятилетий поклонялись, которым восторгались.

Весь зал бесшумно поднялся на ноги. Кажется, плакали не только женщины, но и мужчины. Оплакивали не просто безвременно ушедшего большого артиста, не только «легенду Юго-Запада», неотрывную от истории этого театра, — оплакивали собственную молодость, собственную любовь и привязанность к этим подмосткам, вспоминая самые счастливые минуты, проведенные в небольшом подвальчике, когда ничего не существовало на свете, кроме этого человека, взявшего вас в плен.

Однажды и навсегда.

...В лекциях митрополита Антония Сурожского «Человек перед Богом» сказано: «И когда мы на панихиде или на отпевании молимся о упокоении раба Божия такого-то, стоя со свечами, как в пасхальную ночь, мы свидетельствуем свою веру в воскресение; но, с другой стороны, свидетельствуем зажженными свечами о том, что этот человек был хотя бы малой свечой, малым светом в этом мире; что он был светом, что благодаря его жизни какая-то доля тьмы была рассеяна — в нем, в нас, в его окружении и что, когда мы молим Бога о его причислении к лику святых, мы не говорим: „Господи, Ты знаешь, что он грешил, как все люди, но, будь добр, прими его, мы же с Тобой друзья. Ты не можешь моего близкого осудить или выбросить вон из Твоей любви...“ Нет, мы говорим о том, что

этот человек в моей жизни был светом, в моей жизни он был откровением правды, в мою жизнь он внес любовь, красоту, мудрость и ради того, что он из меня, из нас сделал, прими нашу жизнь, включая нашу будущую смерть, как будто это его жизнь, и пусть моя жизнь, его, ее, наша жизнь будет его славой!»...

Уже написав это, я неожиданно наткнулась на слова Антония Сурожского на форуме сайта памяти Виктора Авилова. Не мне одной пришли на память эти пронзительные слова митрополита, и это по-своему символично.

Он принес в мою, в нашу жизнь очень много света, добра, справедливости, своего щедрого, светлого таланта. Он заставлял нас плакать и смеяться, верить и надеяться, любить самозабвенно и чисто, пытаться убить в себе Дракона, как бы ни было это трудно.

Пусть же наша жизнь будет его славой!..

P.S. Наверное, ни одна из моих книг не писалась так трудно, как эта. Может быть, потому, что слишком близко еще все — его восхождение к славе, его триумфы, его уход. А может быть, потому, что в Театре на Юго-Западе действительно совершенно по-особому аккумулировалась жизнь моего поколения и здесь, во многом благодаря именно таланту Виктора Авилова, довелось впервые задуматься о том, о чем не приходилось задумываться прежде. Театр, когда это настоящий, живой и полноценный театр, способен заменить собою тусклую и ущербную реальность, в которой мы вынуждены были прожить большую часть своей жизни.

А еще, может быть, так трудно писалось от того, что время от времени мне мерещилась смущенная улыбка и слышался хрипловатый голос: «Да ладно тебе, что уж ты так? Ничего особенного я не сделал...» — и тогда я сначала терялась на минуту, а потом брала себя в руки и твердым голосом говорила: «Витя, не мешай мне! Ты же не знаешь про себя ничего, привык всегда отшучиваться, водитель МАЗа, молодец-огурец... Уходи, не сбивай меня, я должна, понимаешь, должна все это сказать, потому что не хочу, чтобы тебя забыли, потому что ты был для нас тем самым огоньком свечи, который я хочу еще долго нести, прикрывая пламя ладонями, чтобы не сбилась, не погасло...»

Он пожимал плечами и уходил — медленно таял в воздухе, подняв руку, словно разрешая мне писать дальше. Не прощаясь. Никогда не прощаясь...

ИЛЛЮСТРАЦИИ



С отцом Василием Михайловичем. 1960 г.



Вите четыре года



С мамой Валентиной Алексеевной и сестрой Ольгой



«Служу Отечеству». Кострома, 1972 г.



Дембель. Кострома, 1974 г.



Бракосочетание Виктора Авилова и Галины Галкиной



С женой Галиной и дочерьми



«Старые грехи». Фото К. Горячева



«Мольер». Фото К. Горячева



«Эскориал». В. Белякович — король, В. Авилов — шут. Фото К. Горячева



«Что случилось в зоопарке?» В. Белякович и В. Авилов. Фото К. Горячева



«Владимир III степени». Фото К. Горячева



«Носороги». Фото М. Гутермана



«Мильпардон, мадам»



«Страсти по Мольеру». Фото В. Ахломова



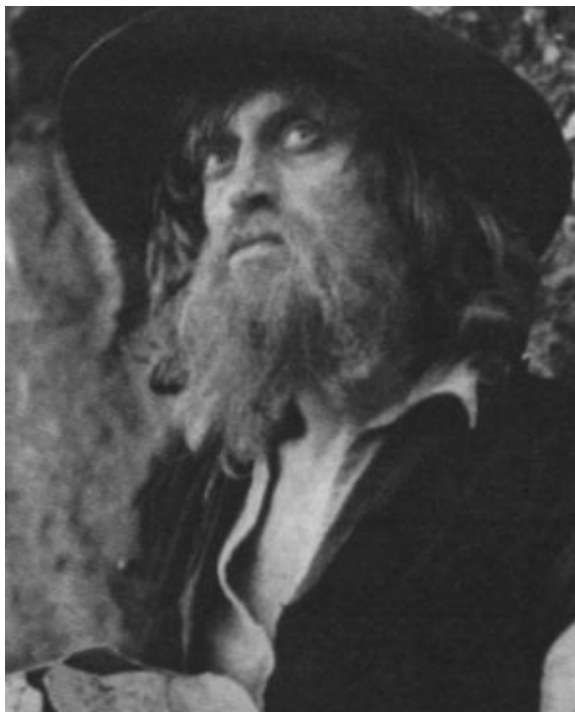
«Гамлет». Фото К. Горячева



«Калигула»



«Трилогия». Фото В. Помигалова



Х/ф «Господин оформитель»



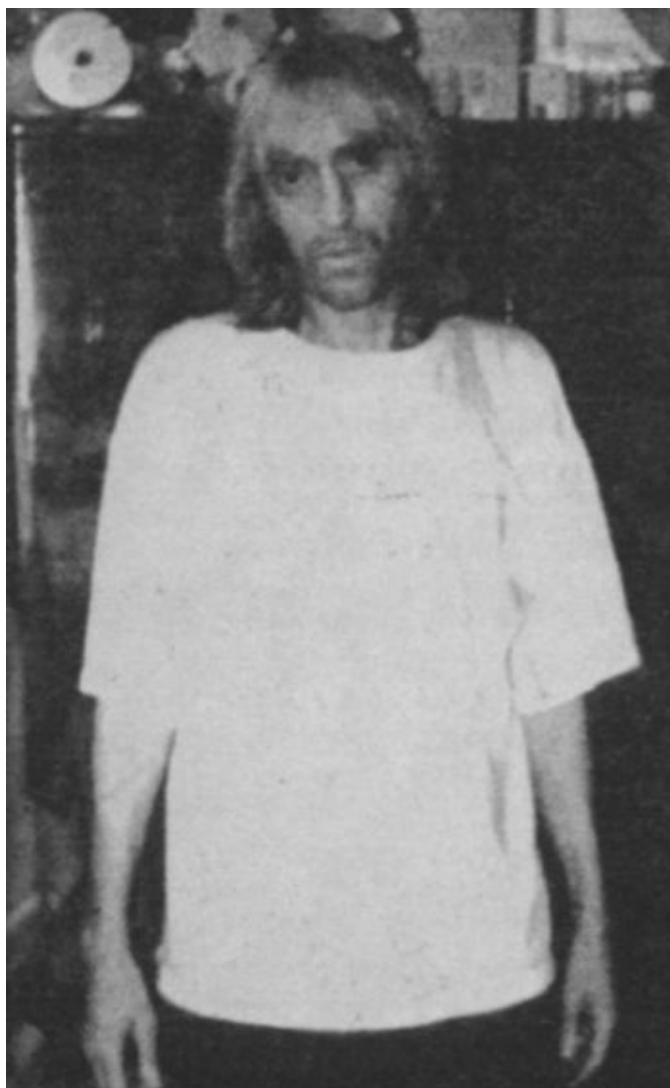
Х/ф «Узник замка Иф»



«Мастер и Маргарита»



С женой Ларисой



Последнее фото

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА АВИЛОВА

1953, 8 августа — родился в Москве.

1958 — в семье Авиловых родилась дочь Ольга.

1960 — семья переезжает в Востряково, где родители работают на домостроительном комбинате. Виктор поступает в среднюю школу-восьмилетку.

1968 — заканчивает школу и поступает в Московский индустриальный техникум.

1972 — заканчивает техникум, призывается в армию.

1974 — возвращается из армии, работает в НИИ, затем шофером на автобазе.

Вступает в первый брак, усыновляет сына своей жены Татьяны.

Начинает работать в самодеятельном театре, созданном Валерием Беляковичем в клубе поселка Востряково. Играет свою первую роль — Кочкарева в спектакле «Женитьба Коли Гоголя».

1975 — играет Дарью Бояркину в водевиле Вл. Соллогуба «Беда от нежного сердца».

1977 — востряковская труппа объединяется с частью артистов Театра юных москвичей при Дворце пионеров на Ленинских горах, которыми тоже руководил В. Белякович. Коллективу выделяется помещение на проспекте Вернадского. Возникает Театр-студия на Юго-Западе.

1978 — в спектакле «Уроки дочкам» по пьесе И. А. Крылова играет слугу Семена и Дарью Бояркину в «Беде от нежного сердца».

1979, август — официально поступает на работу в театр на должность инструктора отдела культуры исполкома Гагаринского райсовета. С этого момента занимается театром профессионально. Валерий Белякович ставит спектакль «Старые грехи» по рассказам А. П. Чехова. Виктор Авилов играет несколько ролей. В возобновленном спектакле «Женитьба» по Гоголю играет роль Кочкарева.

1980 — в спектакле «Жаворонок» по пьесе Ануэя играет роли дофина Карла и Лаира. В спектакле «Мольер» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» играет Мольера.

1981 — Валерий Белякович ставит спектакль «Эскориал» по одноименной пьесе М. де Гельдероде, в которой Авилов играет роль Шута («Эскориал»), а с осени 1982 года и Питера («Что случилось в зоопарке?»).

В спектакле «Дракон» по Евг. Шварцу играет роль Генриха. Из капустника в честь свадьбы Виктора Авилова и Галины Галкиной рождается музыкально-пародийное шоу «Встреча с песней», в котором участвует и Виктор Авилов. У Виктора Авилова и Галины Галкиной родилась дочь Анна.

1982 — в Театре на Юго-Западе появляется спектакль, в котором соединены «Игроки» и «Владимир III степени» Н. В. Гоголя. Авилов играет Утешительного, Швохнева, а затем Ихарева («Игроки») и Собачкина («Владимир III степени»).

Валерий Белякович поставил спектакль «Театр Аллы Пугачевой», в котором Виктор Авилов сыграл несколько ролей. В спектакле по пьесе Э. Олби «Что случилось в зоопарке?» исполняет роль Питера, в «Драконе» — Ланцелота. В спектакле «Носороги» Эжена Ионеско сыграл роль Беранже.

1983 — в спектакле по рассказам Василия Шукшина «Штрихи к портрету» играет несколько ролей, среди которых критики выделяют роль Броньки Пупкова в рассказе «Миль пардон, мадам!».

1984 — в спектакле «Ревизор» по Гоголю играет роль Хлестакова. Играет роль принца Гамлета в шекспировской трагедии.

1985 — Театру-студии на Юго-Западе присвоено звание «Народный театр». У Виктора Авилова и Галины Галкиной родилась дочь Ольга.

1986 — театр получил статус первого в стране хозрасчетного театра по модели экономиста А. Г. Ковалева. Артисты, игравшие десять лет бесплатно, начали получать зарплату и сдали трудовые книжки директору театра. Авилов играет роль философа Каллимако в «Мандрагоре» Н. Макиавелли, роль полковника Лузлифа Харпера в спектакле «С днем рождения, Ванда Джун!» по пьесе Курта Воннегута.

Первые киносьемки — роль Платона Андреевича в дипломном фильме Олега Тепцова «Господин оформитель» (сценарий Ю. Арабова по мотивам рассказа А. Грина «Серый автомобиль»). Первые зарубежные гастроли Театра на Юго-Западе в Чехословакии со спектаклем «Женитьба» по Гоголю.

Театр вошел в систему Комитета по культуре Москвы, стал лауреатом премии Московского комсомола, лауреатом премии Советского комитета защиты мира.

1987 — по случаю десятилетия театра состоялся праздничный концерт в зале Центрального Дома туриста. Спектакль «Гамлет» приглашен на театральный фестиваль в Эдинбург, а затем на двухнедельные гастроли в Глазго. В спектакле «Последняя женщина сеньора Хуана» Леонида Жуховицкого Авилов сыграл главную роль. Съемки в фильме «По траве

босиком» в роли Лехи (режиссер Антон Васильев).

1988 — Валерий Белякович поставил «Трилогию» А. В. Сухово-Кобылина, где Виктор Авилов сыграл роль генерала Варравина. Театр на Юго-Западе приглашен на гастроли в Соединенные Штаты Америки. На экраны вышла полнометражная версия фильма «Господин оформитель». Авилов снимается в фильме «Большая игра» в роли Фрэнка По (режиссер Семен Аронович), в фильме «Узник замка Иф» в роли графа Монте-Кристо (режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич), в фильме «Любовь к ближнему» (режиссер Николай Рашев).

1989 — поставлен спектакль «Калигула» Альбера Камю с Виктором Авиловым в главной роли. В прокат вышел художественный фильм «Узник замка Иф». Авилов снимается в фильме «Искусство жить в Одессе» в роли Владислава Симона (режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич), в фильме «Смирненное кладбище» в роли Стаса (режиссер Александр Итыгилов), в фильме «Зеленый огонек козы» в роли Отца (режиссер Анатолий Матешко).

1990 — умерла сестра Виктора Авилова Ольга.

Авилов снимается в фильме «Зимняя вишня-2» в роли Миши (режиссер Игорь Масленников), в фильме «Сафари № 6» в роли сержанта Геза (режиссер Андрейс Аболс), на Свердловской студии в нескольких лентах Андрейса Аболса, в телевизионном фильме «Маскарад» в роли Арбенина (режиссер Инесса Мамышева). Театр гастролирует со спектаклем «Гамлет» по Японии и Южной Корее.

1991 — Авилов снимается в фильме «Экстрасенс» в роли Хирурга (режиссер Геннадий Глаголев).

1992 — снимается в телевизионном сериале «Мушкетеры двадцать лет спустя» в роли Мордаунта (режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич).

1993 — во время двухмесячных гастролей по Японии Виктор Авилов срочно введен на роль Меркуцио в спектакле «Ромео и Джульетта» Шекспира. Валерий Белякович ставит спектакль «Мастер и Маргарита», в роли Воланда — Виктор Авилов. Виктору Авилову присвоено звание заслуженного артиста России. Снимается в фильме «Антифауст» в роли Гилберта (режиссер Георг Фризен), в фильме «Сделай мне больно» (режиссер Александр Исаев).

1994–1995 — Авилов снимается в телевизионном сериале «Петербургские тайны» в роли доктора Катцеля (режиссер Леонид Пчелкин).

1995 — в спектакле «Сон в летнюю ночь» играет Заморыша (девственницу Фисбу). Валерий Белякович ставит пьесу М. Горького «На

дне», Виктор Авилов играет роль Актера. Гастроли в Берлине и Брно со спектаклем «Мастер и Маргарита». В вечер первого же спектакля в Берлине Виктор Авилов попадает на операционный стол с прободением язвы желудка. Снимается в фильме «Волчья кровь» в роли Боровика (режиссер Николай Стамбула), в фильме «Зимняя вишня-3» в роли Миши (режиссер Игорь Масленников).

1996 — играет маркиза д'Авилона в спектакле «Страсти по Мольеру». В радиоспектакле по пьесе Евг. Шварца «Дракон» играет роль Ланцелота (Радио России).

1998 — гастроли Театра на Юго-Западе в США со спектаклем «Мастер и Маргарита». Авилов снимается в фильме «Царевна-лягушка» в роли Кощея Бессмертного (режиссер Елена Шаталова).

1999–2000 — Виктор Авилов заболел туберкулезом.

2001 — Авилов начинает работать с другими режиссерами на разных сценических площадках. Играет в спектаклях «Пляска смерти» А. Стриндберга, «Скамейка» А. Гельмана, «Дон Кихот» по роману М. Сервантеса. В аудиокниге «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери исполняет роль Делового человека.

2002 — в спектакле театра «Арт-Хаус» «Парфюмер» по роману П. Зюскинда (режиссер Вадим Тухватуллин) сыграл главную роль. Дебютировал как хореограф. Снимается в фильме «В поисках тридесятого царства» в роли Кузнеца (режиссеры Святослав Архипов и Валерий Ткачев), в театре «Киноспектакль» в спектакле «Про хоббитов, или Туда и обратно» играет Предводителя гоблинов и Дракона Рыжий Смог.

2003 — Театр на Юго-Западе гастролирует в Японии со спектаклями «Сон в летнюю ночь» и «Мастер и Маргарита». Авилов играет Профессора и Любовника в спектакле независимого театрального проекта «Свободная пара» Дарио Фо, Правителя в спектакле театра «Арт-Хаус» «Забить Герострата», Воланда в «Мастере и Маргарите» Независимого русского театра (Украина).

2004 — пробует себя в режиссуре — в театре «Киноспектакль» ставит спектакль «Грешная деревня Далскабаты, или Забытый черт» по пьесе чешского драматурга Яна Дрды, руководит съемками видеоверсии спектакля «Мольер» в Театре на Юго-Западе, готовится к съемкам художественного фильма по пьесе Л. Жуховицкого «Последняя женщина сеньора Хуана», снимается в телевизионном сериале «Хиромант» в роли Незнакомого друга отца (режиссер Антон Борматов), в Театре на Юго-Западе начинает работать над ролью Пигмалиона в спектакле «Куклы» по пьесе испанского драматурга Х. Грау, в Независимом русском театре

(Украина) — над главной ролью в спектакле «Дракула» (режиссер — Валерий Беякович), гастролирует со спектаклем «Мастер и Маргарита» Независимого русского театра в Израиле и на Дальнем Востоке.

21 августа — Виктор Авилов скончался в Новосибирске.