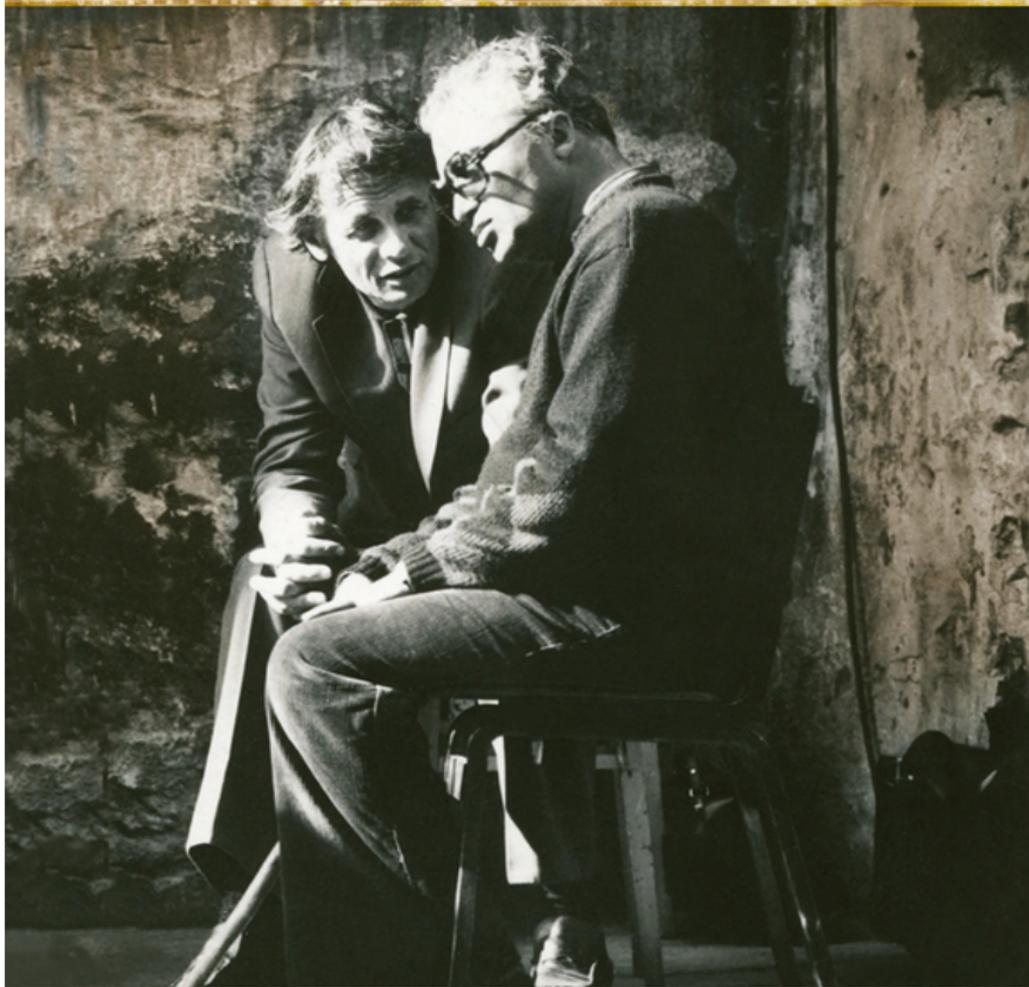


АЛОВ и НАУМОВ



Книга для тех, кто ценит искусство кино

Любовь Александровна Алова

Алов и Наумов

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=25729203
Алов и Наумов: ООО ТД «Белый город»; Москва; 2016
ISBN 978-5-9067-2669-8*

Аннотация

Алов и Наумов – две фамилии, стоявшие рядом и звучавшие как одна. Народные артисты СССР, лауреаты Государственной премии СССР, кинорежиссеры Александр Александрович Алов и Владимир Наумович Наумов более тридцати лет работали вместе, сняли десять картин, в числе которых ставшие киноклассикой «Павел Корчагин», «Мир входящему», «Скверный анекдот», «Бег», «Легенда о Тиле», «Тегеран-43», «Берег». Режиссерский союз Алова и Наумова называли нерасторжимым, благословенным, легендарным и, уж само собой, талантливым. До сих пор он восхищает и удивляет. Другого такого союза нет ни в отечественном, ни в мировом кинематографе. Как он возник? Что заставило Алова и Наумова работать вместе? Какие испытания выпали на их долю? Как рождались шедевры? Своими воспоминаниями делятся кинорежиссер Владимир Наумов, писатели Леонид Зорин, Юрий Бондарев, артисты Василий Лановой, Михаил Ульянов, Наталья Белохвостикова, композитор Николай Каретников, операторы Леван Пааташвили, Валентин Железняков и другие.

Рассказы выдающихся людей нашей культуры, написанные ярко, увлекательно, вводят читателя в мир большого кино, где талант, труд и магия неразделимы.

Содержание

От составителя	8
Я вспоминаю	17
Июль, 1945	23
Наш учитель – Игорь Савченко	29
«Конгломерат безумствующих индивидуальностей»	33
Творческое задание	38
«Правда и правдёнка»	42
Спасибо, Ромм!	46
Яблоки Довженко	53
Продналог	58
Мастера подготовительного периода	63
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Алов и Наумов

*«Нет прошлого, нет настоящего. Время едино:
его скрепляет память».*

Автор-составитель Любовь Алова

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

Выражаем благодарность Генеральному директору Киноконцерна «Мосфильм», народному артисту России, кинорежиссеру К. Г. Шахназарову за оказанную поддержку.

© Составитель Л. А. Алова, 2016

© ООО ТД «Белый город», 2016

* * *



13 Steps Ahead

От составителя

Книга, которую вы держите в руках, не имеет точного жанра. В этом она похожа на фильмы своих главных героев – кинорежиссеров, народных артистов СССР, лауреатов Государственной премии СССР Александра Алова и Владимира Наумова.

Самый счастливый фильм Алова и Наумова «Бег» – это трагедия и комедия, драма и фарс, реальность и сны, щемящий лиризм. Самый несчастливый – великий «Скверный анекдот» – это фантастический реализм Достоевского в беспощадно-гротесковом переложении на язык кино. Венецианский победитель «Мир входящему» – это военная драма с элементами юмора и романтическая притча об «испытании добра злом» (Л. А. Аннинский). Средневековая фреска «Легенда о Тиле» – это масштабная реконструкция далекой эпохи с ее фольклором, мистикой, это одушевленная (средствами кино, никаких компьютеров в начале 1970-х!) живопись великих голландцев XVI века, это, наконец, легенда о вечных скитаниях свободолюбивого духа.

Тридцать лет Алов и Наумов работали вместе. «В истории не только советского, но и мирового кино не припомнить другого такого примера, когда два равно сильных, ярко очерченных в своих дарованиях и характерах художника соединились бы в нерасторжимое единство и прошли вдвоем

от начала до конца, до смертной черты одного из них. Думается, они не дополняли друг друга – они давали возможность один другому с наибольшей полнотой быть самим собой во имя достижения общего результата, который оказывается не простым сложением, а возведением в степень», – написала искусствовед Вера Шитова после безвременной кончины А. А. Алова в 1983 году.

Алов и Наумов сняли десять фильмов, в их числе двухсерийные «Бег», «Тегеран-43», «Берег», четырехсерийная «Легенда о Тиле». Итого – 16 полнометражных картин. Дело, естественно, не в количестве, а в том, что всегда, в каждом своем фильме «Алов и Наумов узнаются с первых кадров. Они все такие же неудержимые выдумщики. И все та же напряженность страстей, от которой, кажется, всего шаг до иступленности. И все тот же интерес к переломам, взлетам и падениям – к роковым минутам жизни и истории» – это эмоциональное наблюдение литературоведа Станислава Рассадина, написанное по поводу «Бега», точно характеризует авторскую манеру Алова и Наумова, их яркий (яростный) и самобытный (авторский) режиссерский почерк.



Александр Алов, Владимир Наумов. 1973 год

Кинематограф Алова и Наумова, их творческая биография, судьбы фильмов в контексте времени изучены с разной степенью глубины и субъективности киноведов, часто зависевших от периода написания журнальных рецензий или обзорных очерков для Историй советского кино. Заинтересованному читателю рекомендую «Историю отечественного кино. XX век» крупнейшего специалиста в области истории культуры, историка кино Н. М. Зоркой и статью авторитетного исследователя Е. Я. Марголита в «Новейшей истории отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст». Доступен в букинистических отделах книжных магазинов сбор-

ник «Александр Алов и Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания» (1989), для которого я, составитель и дочь Александра Алова, честно и, надеюсь, непредвзято отбирала тексты, до сих пор восхищающие талантливостью и полемическим запалом, как и вызвавшие их к жизни фильмы. Александр Мачерет, Михаил Блейман, Нея Зоркая, Марк Зак, Лев Аннинский, Станислав Рассадин, Александр Свободин, Вера Шитова, Армен Медведев, Анатолий Макаров, Андрей Зоркий, Ирина Шилова – интеллектуалы и открыватели, они неординарностью своих суждений, азартом в разгадывании метафор и символов, столь важных для понимания режиссуры Алова и Наумова, множили думающих зрителей, увлекали и вовлекали их в мир большого кино.

В настоящем сборнике киноведение вынесено «на поля», цитаты из вышеназванных и других авторов сопровождают фотографии со съемочных площадок, с мировых фестивалей, из семейных архивов. Вы узнаете кинокадры, ставшие хрестоматийными, увидите незабываемые лица великих русских артистов, сыгравших подчас в фильмах Алова и Наумова лучшие свои роли. Образ и слово сливаются в единое целое, возрождая время, когда были неразрывны творческое горение и изматывающая борьба за то, чтобы запустить фильм в производство, снять, как задумано, и выпустить на экраны, не позволив цензуре изуродовать его до неузнаваемости.



Александр Алов. 1980 год

В центре сборника воспоминания Владимира Наумовича

Наумова, ныне президента Национальной академии кинематографических искусств и наук России. Они охватывают четыре десятилетия, начиная с победного 1945-го и завершая 1989-м, когда вышел на экраны фильм «Закон», сценарий к которому был написан Александром Аловым, Владимиром Наумовым и Леонидом Зориным. Четверть века опальная рукопись пролежала в столе и дождалась своего часа. Фильм «Закон» о реабилитации жертв сталинских репрессий Владимир Наумов поставил один, его друг и соратник Александр Алов не дожил до перестройки, когда вновь было разрешено говорить правду в полный голос.

А дальше? Дальше закончился советский XX век. В XXI-м все решают деньги. Деньги первичны, идеи, таланты, открытия – одним словом, искусство – вторичны. Не будем о грустном.

Владимир Наумович Наумов не только выдающийся кинорежиссер, оригинальный художник, но и блестящий мемуарист. Его воспоминания о жизненном пути, который прошли двое увлеченных кино московских интеллигентных мальчиков, прежде чем стали народными артистами, перемежаются самоигральными мини-новеллами, живописующими время, нравы, людей. Лаконичные зарисовки поражают меткими наблюдениями и емкой образностью, они все время меняют тональность повествования – от грустной до анекдотической, не дают заскучать. Наумов вспоминает учителя Игоря Андреевича Савченко, классиков старшего поко-

ления, своих однокурсников, ставших выдающимися кинематографистами нашей страны, рассказывает об абсурдной и убийственной для искусства начальственной цензуре, делится мыслями о профессии, вспоминает, как создавались картины, признается в любви верным друзьям и благодарит за сотворчество единомышленников – операторов, актеров, художников, композиторов, без которых кино – синтетическое, а потому коллективное искусство – невозможно.

В свою очередь, «творческая группа», талантливейшие в своем деле соратники Алова и Наумова – операторы Леван Пааташвили и Валентин Железняков, композитор Николай Каретников, писатели Леонид Зорин и Юрий Бондарев, актеры Василий Лановой, Тамара Логинова, Михаил Ульянов, Наталья Белохвостикова – вспоминают о совместной работе, о фильмах, ставших вехами в их личных биографиях и в отечественном кинематографе, делятся наблюдениями за режиссерами, чьи имена более тридцати лет звучали, как одно – Алов и Наумов.

Да и сами они о своей работе, о себе всегда говорили: «Мы...» «Мы с Аловым...» – говорил Владимир Наумов. «Мы с Наумовым...» – говорил Александр Алов.



Владимир Наумов. 1980 год

* * *

...Когда любимый Аловым и Наумовым режиссер Федерико Феллини снял свой фильм «Амаркорд», наши итальянисты, и я в их числе, стараясь пережеголять друг друга, кинулись расшифровывать название. «Я вспоминаю» – на романьольском диалекте, сказали педантичные переводчики. Аллитерация от соединения слов «amare» (любить), «amaro» (горький), «ricordo» (воспоминание) и «raccordo» (ракорд – нерабочий кусок пленки, служащий для зарядки в проектор), продемонстрировали творческий подход киноведы. Иными словами «любовные и горькие воспоминания о жизни от ракорда до ракорда». Длинновато, для проката, безусловно, не годилось, а вот чтобы объяснить жанр нашей книги – в самый раз.

**Я вспоминаю
Владимир Наумов**







Владимир Наумов Первочурский. ВГИК, 1945 год

Мы с Аловым могли написать эти воспоминания вдвоем. Как писали сценарии, снимали фильмы. Возможно, слова легли бы на бумагу несколько иначе, забавных эпизодов набралось бы чуть больше, но факты нашей творческой биографии и наше отношение к ним остались бы неизменными.

Конечно, отдельные эпизоды из тех, что мне вспоминаются, происходили не с нами обоими, а с одним из нас, но наши судьбы были сплетены так тесно, что случившееся с одним в пересказе другого нередко обрастало художественными подробностями и в виде законченной новеллы оставалось жить в нашей общей памяти. Мемуаров мы не писали, они не входили в наши планы. Мы смотрели вперед, думали о новых сюжетах, полагая, что о нас говорят наши фильмы, а все остальное – байки «для внутреннего употребления».

В 1983 году не стало Алова. В один непостижимый миг я потерял друга, единомышленника, соавтора. Наш союз с Аловым был удивительным по гармонии и взаимопониманию, мы оба были одержимы профессией. Проработав вместе целый день, мы разъезжались по домам, но уже через час другой звонили друг другу, испытывая нестерпимую потребность в общении. С безвременным уходом Саши ушла важная часть меня самого. Завершился наш общий, тернистый и счастливый, путь в кино.

Тогда же, исподволь, но и как нечто само собой разумею-

щееся, возникла у меня потребность вспоминать. Сначала в форме сценария к документальному фильму «Алов» (1985), затем к юбилейным датам Алова и моим, наших фильмов, актеров, снимавшихся у нас. Позднее – по печальным поводам: время не щадит никого, у каждого свой срок.

Все эти десятилетия я один вспоминаю о том пути, что мы прошли вдвоем. Мы были знакомы 38 лет, 33 из них были одним режиссером. Ровно столько же – 33 года – я работаю без Алова, но, несмотря на это, не удивляйтесь тому, что рассказ, который я веду от первого лица, часто будет сбиваться на «мы».

Июль, 1945

Впервые я увидел Алова во ВГИКе в 1945 году. Он шел по длинному коридору – тонкий, смуглый, курчавый, похожий на молодого Пушкина, только в военной гимнастерке.

Вообще в те годы ВГИК был полон военными, только что вернувшимися из армии: Алов, Басов, Озеров, Чухрай, Вышинский, Бондарчук, Сегель, Ростозкий, Вятич, Ордынский, Фигуровский, Иванов и многие, многие другие. Рожденные в 1921–1923 годах, они стали поколением, которому самой судьбой было предназначено остановить фашизм, принять на себя тяжкий удар войны. Поколением, выбитым почти полностью. Алов принадлежал к «выбитому поколению».



Шура Алов. Выпускник школы Москва, 1941 год

Вчерашние школьники, они даже не начали жить, не успели в полной мере осознать себя. В 1941 году с Московского ипподрома, где Шурка Алов занимался конным спортом, в возрасте восемнадцати лет добровольцем ушел он на фронт. Худенький интеллигентный паренек ушел в кавалерийский корпус и всю войну, все четыре года, от Москвы до Сталинграда, Будапешта и Вены прошел рядовым. Солдатом. И первая его экранная работа в Институте кинематографии так и называлась – «Солдаты».

В июле победного 1945-го наряду с бывалыми фронтовиками пришли во ВГИК и штатские – «статские рябчики», как тогда снисходительно называли только что закончивших школу Хуциева, Параджанова, Миронера, Воронина, Аронова, Рязанова, Файзиева, а также Швейцера, Кулиджанова, Венгерова, Самсонова. Я был в их числе. Несмотря на колоссальную разницу жизненного опыта, никаких проблем и трений между нами не возникало. Нас объединяло безудержное стремление овладеть искусством кино, которым восторгались с детства – с «Чапаева», с «Трилогии о Максиме».



Александр Алов. Солдат Вена, 1945 год

Все мы родились в период малокартинья. В те годы в советском кино снималось всего несколько картин. Необходимость новой, живительной крови в отечественном кино признавали все, но как решить проблему молодых – не знал никто. Вокруг этого было много споров, дискуссий. На вопрос, сколько лет нужно, чтобы обучить кинорежиссера, Сергей Эйзенштейн ответил: триста лет.

А Александр Довженко сочинил весьма популярную в то время историю про трех ученых, занимавшихся проблемой разведения щук. Один из них посадил в маленький аквариум одну щуку. Она сдохла, и он сделал вывод: сто процентов щук в неволедохнут. Другой посадил в аквариум двух щук. Одна подохла, другая нет. И он сделал свой вывод: пятьдесят процентов щук в неволе выживают. Третий ученый посадил в большой аквариум двадцать щук, и все они остались живы. Он сделал вывод: сто процентов щук выживают в неволе.

Однако чтобы дать самостоятельные постановки молодым режиссерам, надо было увеличить число выпускаемых фильмов. Проблема количества стала едва ли не главной.



В общежитии ВГИКа Слева направо: Григорий Мелик-Авакян, Латиф Файзиев, Елена Лунина, Игорь Андреевич Савченко, Геннадий Юдин, Александр Алов, Владимир Наумов, Всеволод Воронин

Помню, как-то выступая на совещании, тогдашний министр кинематографии И. Большаков сказал: «В следующем году наша советская кинематография выпустит сто картин... – помолчал и испуганно добавил: – И обе хорошие». Так велика была привычка к «малюкартинью».

Наш учитель – Игорь Савченко

Во ВГИКе нашим мастером стал Игорь Андреевич Савченко. Автор монументальных героических драм «Дума про казака Голоту», «Богдан Хмельницкий», он учил нас приемам кинематографического мастерства неожиданно легко, даже небрежно, не придавая этому особого значения. Но зато с поразительным упорством и настойчивостью он стремился разбудить, активизировать в наших душах тот удивительный, таинственный процесс горения, который высвобождает особую энергию, называемую творчеством. Результатом своих трудов он был доволен. Он называл нас – «конгломерат безумствующих индивидуальностей».



Игорь Андреевич Савченко

Савченко был для нас учителем в самом высоком, всеобщем смысле этого слова. А кроме того он был просто нашим другом – веселым, озорным, остроумным человеком. И в творчестве своем он очень любил смешное и глубоко понимал его природу. Он не боялся оскорбить идею иронией, повредить истине веселым тоном изложения. Он ощущал смешное как средство познания мира, а не как способ развеселить зрителя. Он был по-настоящему веселый и жизне-радостный человек.

Но вместе с тем в характере его, во всей его личности и даже в облике присутствовало какое-то постоянное, необъяснимое трагическое начало. Он словно предчувствовал свою раннюю смерть и нередко удивлял нас внезапными вспышками печали, которые неожиданно и, казалось, беспричинно охватывали его. Он не боялся смерти. Он был слишком молод для этого. Просто он ощущал, что умрет совсем молодым.

И именно эта часть его души – возвышенная, скорбная, малодоступная, а порой и просто неизвестная для других – с особой силой запечатлелась в его творчестве. Почти во всех его фильмах есть эпизоды необыкновенного трагического напряжения и силы. Он как бы постигал трагедию изнутри, лично, и приходил к выводу, что смерть – это не человеческая катастрофа, а неизбежное, непрекращающееся

движение и обновление самой жизни. Поэтому трагические аспекты его творчества были лишены нервозности, суеты и отчаяния, а наоборот, исполнены могучего и скорбного спокойствия. Это сочетание трагического и комического начала было существенным признаком его личности, его мировоззрения, его искусства.

На первом же занятии Савченко сформулировал свою задачу и нашу программу так: «Я не хочу делать из вас савченят, – сказал он. – Каждый должен стать самим собой. Побольше спорьте, не соглашайтесь, даже ошибайтесь, только, ради бога, размышляйте, и хотя криво, да сами». Он считал, что учить режиссуре надо так, как в деревнях учат плавать: бросить в воду. И он взял весь наш курс на практику к себе, на картину «Третий удар».

«Конгломерат безумствующих индивидуальностей»

Съемки военной драмы об освобождении Крыма в 1944 году проходили на Сиваше и Турецком валу – местах недавних боев.

Жили мы в городе Армянске, разбившись на маленькие группы по два-три человека. Я устроился в крошечном саманном домике, который состоял из одной полутемной комнаты. Посреди комнаты высилось странное сооружение, напоминавшее средневековое приспособление для пыток, – узкая железная койка, на которой лежал громадный лист фанеры, укрепленный на деревянных брусках. Несмотря на устрашающий вид, это шаткое сооружение было всего-навсего постелью, на которой спали обитатели дома: Озеров, Хуциев и я. Располагаться на ночь мы могли лишь по строго разработанной системе: сначала забирался, создавая центр тяжести, Озеров (98 кг), затем заползали с боков Хуциев (43 кг) и я (57 кг). Таким образом возникало шаткое равновесие. Если кто-нибудь делал резкое или неосторожное движение, все сооружение обрушивалось на пол, причем по какой-то тайной закономерности, вопреки закону всемирного тяготения, первым летел вниз Хуциев, на него я, а на меня Озеров. Когда же у кого-нибудь из нас ночью возникала необходимость выйти «до ветру», он вынужден был будить всех, и мы все

вместе, соблюдая строжайший порядок, покидали свое ложе, проклиная виновника беспокойства.

Район, где мы снимали, был мало населен, не обжит, и мы то и дело натыкались на последствия войны: земля была напичкана осколками и гильзами, кое-где валялось заржавевшее оружие. Попадались и мины, на которых изредка подрывались окрестные коровы. Однако, несмотря на опасность, мы рыскали повсюду, обследуя полуразвалившиеся укрепления Турецкого вала, блиндажи, укрытия, окопы...

Однажды Параджанов подошел к Алову и, опустив на землю мешок, в котором что-то позвякивало, сказал:

– Алов, я нашел тебе подарок.

Зная редкую способность Параджанова находить уникальные вещи, мы насторожились, ожидая чего-то невероятного. Но в мешке оказалась всего-навсего старая, пробитая осколком немецкая каска, обыкновенная каска, которых во-круг валялось великое множество. Мы были разочарованы. Но, как всегда, недооценили Параджанова. Когда он жестом фокусника перевернул каску, мы увидели необыкновенное зрелище: внутренняя поверхность каски была расписана ликами святых, как церковный купол...

Алов привычно надел каску, просунул палец в рваное отверстие от осколка и коснулся своего лба.

– Вот сюда попал, – сказал он.



Сергей Параджанов, Александр Алов. Практика на фильме «Тарас Шевченко», 1950 год

На съемочной площадке у Савченко мы занимались абсолютно всем: выполняли обязанности помощников режиссера, играли эпизоды, маленькие роли, принимали участие в массовке, работали реквизиторами, костюмерами, крановщиками и т. д. Но главное, конечно, он приучал нас к творческой самостоятельности. Нам давали по 50–60 метров пленки, оператора и тему крошечного эпизода, который мы должны были сочинить и поставить тут же, на месте. Некоторые такие эпизоды (миниатюры), длящиеся всего несколько секунд, Савченко вставлял в свой фильм. И это было для нас самой высокой честью.



Александр Алов на съемках фильма «Тарас Шевченко»,
1950 год

В самый разгар съемок Алов внезапно заболел. Его отправили в Москву и положили в больницу. Никто из нас, да и он сам, не предполагал тогда, что это впервые дали о себе знать последствия контузии, которая глубоко притаилась в нем и в конце концов обернулась катастрофой.

Вскоре Алов полностью оправился от болезни и просто-напросто забыл о ней.

Творческое задание

Верный себе, Игорь Савченко взял весь наш курс и на новую свою картину – «Тарас Шевченко». Один из эпизодов этого фильма – казнь ссыльного солдата Скобелева шпицрутенами (шомполами) – снимался под Киевом. Там был найден довольно обширный, плоский песчаный участок, напоминавший пустыню, построена декорация Новопетровского форта. Вскоре группа приступила к съемкам. На этот раз Савченко решил дать нам более сложное режиссерское задание – сделать разработку большого эпизода «Казнь Скобелева». Это была его роковая ошибка, но он слишком поздно ее понял. Мы просто замучили несчастного Игоря Андреевича своими бесконечными идеями и предложениями – неожиданными, иногда нелепыми, а порой просто исключаящими друг друга. Не в силах отбиться от нескончаемого потока «идей», он пошел на хитрость, решив загрузить нас по горло «черной» работой, чтобы хоть чуть-чуть охладить наш творческий пыл. В числе прочих организационных заданий нам было поручено отвечать за готовность и сохранность реквизита. Помнится, Алову досталась забота о шпицрутенах, Файзиеву – сажены, Хуциеву – пистолеты, Параджанову – гроб, Миронеру – иконы... и т. д. Однажды во время съемок внезапно разразился настоящий ураган. Ветер поднял тучи песка, который хлестал по лицу, забивал глаза,

скрипел на зубах. Все кинулись прятаться кто куда.



Владимир Наумов, Александр Алов на съемках своего дебютного фильма «Тревожная молодость». На заднем плане в центре – художник картины Владимир Агранов

Почти вся съемочная группа забила в крошечную, дрожащую от ветра декорацию церкви. Ураган бушевал минут двадцать, потом так же мгновенно стих. Пыль и песок стали медленно оседать на землю, и в желтой мути обозначились всклокоченные силуэты работников съемочной группы. Отряхиваясь и отплеываясь, появился Игорь Савченко со

своей неизменной тростью. Заикаясь, он сказал:

– Съем-мка! Быстро! Кто ответственный за гроб?

– Параджанов, – сказал Алов.

– Давайте его сюда.

– Параджанов! Быстро к Савченко!

– Скорей, скорей! Где Параджанов?

Но Параджанова нигде не было, он словно провалился сквозь землю. Вокруг до горизонта тянулась плоская песчаная равнина. Наш временный фанерный туалет унесло ветром, и спрятаться было решительно негде.

– Нет Параджанова, пропал, – робко сказал ассистент.

– Ладно, хорошо, – хмуро произнес Савченко. – Алов и Наумов, тащите сюда гроб.

Так я впервые услышал наши две фамилии произнесенными вместе. Тогда никто, и, конечно, мы сами, никак не могли предположить, что нашим фамилиям суждено будет долгие годы стоять рядом.

Мы подошли к гробу и стали его поднимать, но он оказался неожиданно тяжелым. Алов сдвинул крышку и обнаружил там Параджанова. Он лежал на боку и мирно посапывал во сне. Видимо, когда началась буря, он спрятался в гроб и задремал там под вой ветра.

Савченко был человек очень вспыльчивый, и мы ждали скандала. Параджанов, безусловно, заслуживал осуждения, мы это отлично осознавали, ведь свистеть, лугзгать семечки и спать на съемке считалось тягчайшим преступлением. По-

мощник режиссера (бывший матрос) Ян Окрепт просто онемел от возмущения. Он вытащил из кармана своего комбинезона молоток и гвозди, вопросительно взглянул на Савченко:

– Может, забить его, а? – И он задвинул крышку гроба.

– Обожди. Что он там делает?

– Спит, – зловеще сказал Окрепт.

– Ах, спит. Так чего же вы шумите вокруг? Мешаете спать.

Объявите перерыв, пусть Сергей Иосифович немного поспит. Отдохнет. – Савченко вздохнул, глянул на нас из-под лохматых рыжих бровей и приказал:

– Алов и Наумов, вышвырните его из гроба!

Это было первое творческое задание, которое мы с Аловым осуществили вместе.

Нас часто спрашивали, что соединяло нас, что заставило работать вместе столько лет. Мы обычно отшучивались, но каждый из нас знал: это дружба. Она особенно остро возникла, когда умер наш учитель Игорь Савченко. Он умер совсем молодым, в расцвете сил, едва достигнув того возраста, который принято считать зрелостью, не сумев осуществить и десятой доли своих замыслов. Ему было сорок четыре года. То, что он сделал, прекрасно.

«Правда и правдѐнка»

Посмотрев фильм «Тарас Шевченко», Сталин высказал двенадцать замечаний, которые необходимо было выполнить. Министр кинематографии Большаков не рискнул сказать Сталину, что режиссер умер. У него просто не повернулся язык. Возникла напряженная ситуация. И вот тогда, по совету Ромма и Пырѐва, руководство поручило завершить работу над фильмом ученикам Савченко – Алову и Наумову.

Помню, как мы, еще студенты, первый раз были вызваны в кабинет министра кинематографии Большакова. Впоследствии мы с Аловым сотни раз бывали в этой комнате. Много раз менялись ее хозяева, мебель, портреты на стенах. Даже стол министра переезжал в разные ее концы. Но то, первое, посещение навсегда осталось в моей памяти во всех деталях и подробностях.

Большаков сидел за столом и разглядывал нас: он видел нас впервые. Мое внимание сразу привлек высокий коричневый стакан, в котором стояли карандаши. Стакан этот был очень знаменит: ходили слухи, что это тот самый стакан, из которого Эйзенштейн в свое время «воровал» у министра карандаши. Когда тот особо грозно распекал его, Сергей Михайлович вытаскивал из стакана карандаш, делал вид, что что-то записывает, а затем незаметно прятал его в карман. Таким образом у него скопилась целая коллекция министер-

ских карандашей.



Владимир Наумов, Александр Алов. Первая совместная работа – завершение фильма учителя И. А. Савченко «Тарас Шевченко», 1951 год

Когда Большаков начал говорить, Алов медленно протянул руку к стакану и осторожно вытянул оттуда карандаш. «Положите карандаш. Не надо ничего записывать, запоминайте!» – резко сказал Большаков. Алов с недоумением взглянул на меня. После этого много лет мы с ним никак не

могли разрешить загадку: то ли Большаков не хотел, чтобы замечания Сталина были зафиксированы на бумаге, то ли, раздосадованный "воровством" Эйзенштейна, которого так никогда и не смог поймать, он отыгрался теперь на Алове.

Так или иначе, он передал нам замечания Сталина дословно. У него вообще была идеальная память, а в этом случае он запомнил все, вплоть до знаков препинания, пауз и интонаций. Вот одно замечание из двенадцати. Сначала, однако, несколько поясняющих слов: в фильме «Тарас Шевченко» Чернышевский был показан молодым, без бороды и усов. Сам же Шевченко – уже пожилым и лысым, что соответствовало правде жизни. Вот слова Сталина, сказанные им после просмотра: «Не гонитесь за маленькой правдёнкой, гонитесь за большой исторической правдой. Нехорошо, когда молодой человек поучает старого поэта, лысого, прошедшего ссылку. Уравняйте их в возрасте, снимите Чернышевского с усами и бородой, пусть не таким, каким он был в действительности в то время, но таким, каким он остался в памяти народа. Дело, в конце концов, не в усах и лысине, а в соотношении русской и украинской демократии».

Для нас эти замечания выходили далеко за пределы поправок к фильму. Они касались принципиального подхода к художественному творчеству вообще. Вопрос о том, что такое правда, встал перед нами как главный вопрос художественного творчества. Можно ли ее, эту правду, как безразмерный чулок, натянуть на любую ногу, приспособить к лю-

бой нужде, употребить, как вор употребляет отмычку? Или все же нельзя? Нравственно это или безнравственно? С другой стороны, факт тоже не есть правда. «Если художник нарисует мопса точно таким, каков он в жизни, то будет два мопса, а искусства не будет», – сказал Гете.

Ночи напролет мы проводили в спорах и размышлениях. Мы не могли принять душой «большую историческую правду», которая допускает (или даже требует) деформацию событий, ситуаций, характеров в интересах «высшей цели». Но мы отвергали также реализм поверхности – «эпидермический реализм», для которого высшая правда – это правда кожного покрова. Именно тогда мы изобрели для себя термин «третья правда». Конечно, это был термин рабочий, пригодный лишь для нас с Аловым, и лишь мы до конца чувствовали то содержание, которое в него вкладывали. Измученные ночными спорами, всклокоченные, невыспавшиеся, мы шли в павильон выполнять замечания Сталина по фильму «Тарас Шевченко».

Спасибо, Ромм!



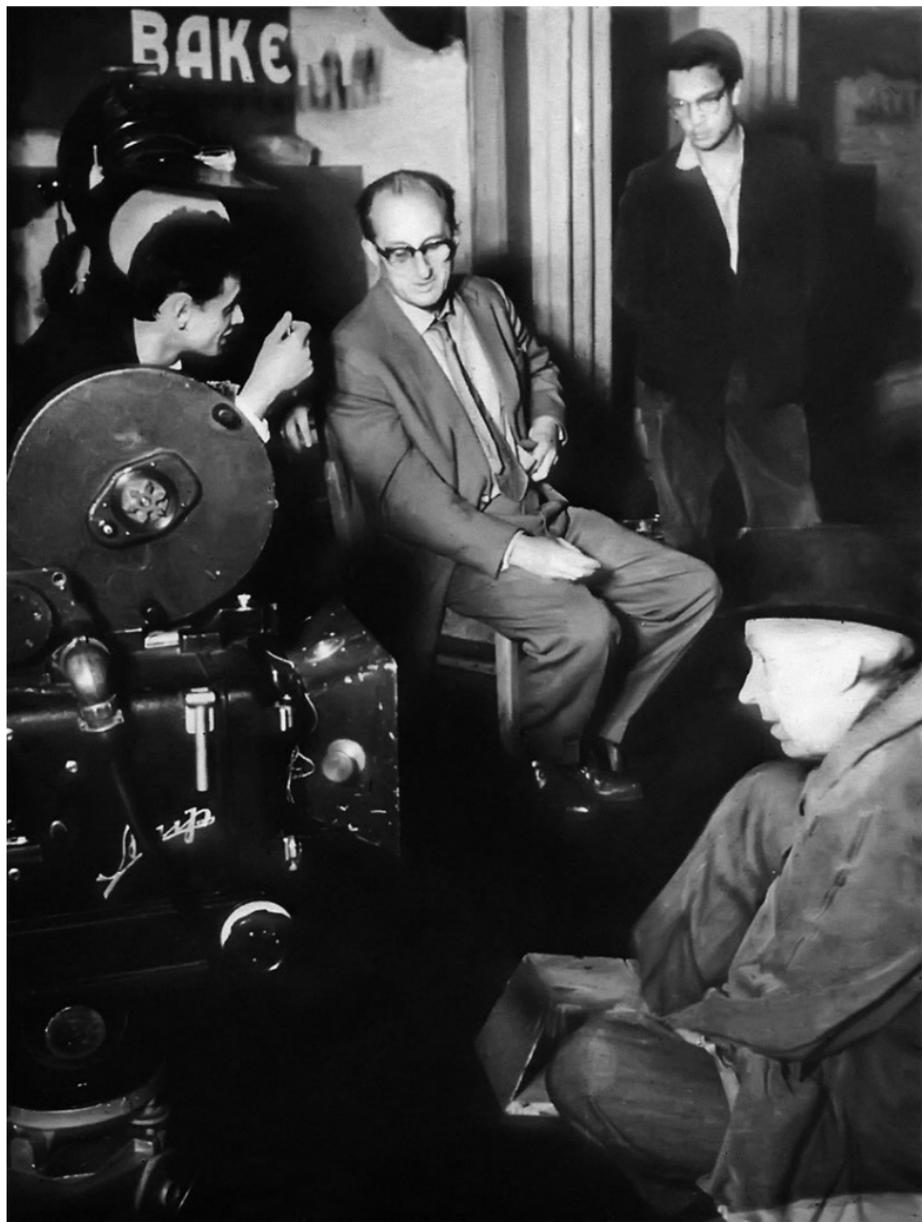
Каждое утро мы появлялись в небольшом зале на втором этаже в Гнездниковском переулке и показывали материал Большакову. Поначалу все шло гладко: снятые нами куски удовлетворяли его. Обычно он смотрел материал два раза подряд. Сидел он всегда в последнем ряду и, когда зажигался свет, говорил что-то одобрительное, жал нам руки, повторяя: «Персимфанс, персимфанс¹», и уходил улыбаясь. Так продолжалось довольно долго, и мы привыкли к этому ритуалу. Но вот однажды он распорядился показать материал третий раз, затем встал, не дожидаясь конца просмотра, и ушел в темноте, скрипя ботинками (больше никогда ни у кого мы с Аловым не видели таких скрипучих ботинок). За ним выскользнули из зала еще две-три тени, сидевшие с ним на просмотре. Когда зажегся свет, мы в зале оказались одни. Немедленно были вызваны Ромм и Пырьев, и Большаков сообщил им о своем решении: отстранить нас от работы. Затем, обращаясь к нам, но не глядя на нас, спросил: «Вы знаете, чем отличается кино от театра?» – и тотчас сам ответил: «Динамикой». «Вы видели, – продолжал он, – как товарищ Чиаурели снимает товарища Сталина? Товарищ Сталин все время движется... а у вас Чернышевский стоит за конторкой как столб и никуда не движется».

¹ Персимфанс – первый симфонический ансамбль (оркестр) без дирижера, существовал в Москве с 1922 по 1932 г.

Пожалуй, это был первый в нашей жизни образец глубокого критического анализа нашей работы в кино. Впоследствии, в течение нашей долгой жизни, мы встречали и не такое, но тогда мы просто растерялись. Мы не могли поверить, что это сказано всерьез. Но он не шутил.

И вот тут-то я подхожу к тому, из-за чего, собственно, так подробно остановился на этом эпизоде. Когда Большаков сообщил, что мы отстранены от работы, наступила долгая мучительная пауза. Ромм, сидевший сбоку в сторонке, внезапно встал и тихо сказал: «Мне стыдно, Иван Григорьевич, но, честно говоря, этот эпизод снимал я. Все остальное – они, а этот – я».

Сейчас трудно даже отдаленно себе представить, какая ответственность ложилась на того, кто должен был выполнить замечание «самого» и делал это небрежно или плохо. Ромм, несомненно, рисковал. Это был поступок большого личного мужества, но одновременно и «технический прием», ведь Большаков оказался в безвыходной ситуации. Не увольнять же, в самом деле, народного артиста СССР Ромма, поставившего «Ленина в Октябре» и «Ленина в 1918 году», имевшего на тот момент четыре Сталинских премии, орден Ленина и проч., который к тому же никуда, собственно, и не был назначен?!



М. И. Ромм – старший товарищ, коллега, надежный друг. Владимир Наумов, Михаил Ильич Ромм, его студент Андрей Кончаловский, актер Эраст Гарин на съемках фильма «Монета», 1962 год

Не могу с уверенностью сказать, поверил ли Большаков. От неожиданности он ничего не мог сказать, лишь растерянно моргал глазами. Конечно, Ромм не снимал ни одного кадра, он даже ни разу не был на съемочной площадке, просто он прикрыл нас, понимая, что означал для молодых режиссеров такой оборот событий. Попросту говоря, он нас спас. Через три дня мы продолжили работу. Напряжение было огромное. Тем более его бесконечно поддерживали наши дружки-сокурсники. Вначале изощряясь в одной немудрящей шутке: утром или ночью раздавался телефонный звонок: «Алло, вас вызывают из секретариата, с вами будут говорить...» Долгая пауза – и, наконец, трубка вешалась. Шутки эти так приелись, что однажды утром, когда раздался такой звонок, я спросонок, злой и уверенный, что это происки Хуциева или Параджанова, сказал: «Знаешь что, остряк, а пошел бы ты...» И, назвав довольно отдаленный адрес, повесил трубку. Через минуту – опять звонок, и голос Большакова неуверенно произнес: «Владимир Наумович, у нас тут, видимо, какое-то недоразумение...» Я, разумеется, забормотал что-то маловразумительное про плохо работающий телефон, но он меня прервал и попросил, взяв Алова, немедлен-

но приехать к нему.

Встретил он нас у себя в приемной, пожал руки. Картина была принята.

Через несколько дней глубокой ночью, часа в три-четыре, он пригласил нас к себе в кабинет. Большаков сообщил нам, что мы направляемся на Киевскую киностудию художественных фильмов с правом самостоятельной работы. Получить право на постановку в период малокартинья – это была невероятная удача.

– Почему в Киев? – удивились мы. – Ведь мы москвичи.

– Но ведь Савченко работал в Киеве, – сказал Большаков и подморгнул.

Яблоки Довженко

Вскоре мы прибыли в Киев, сдали чемоданы в камеру хранения и отправились на студию. Поселились мы «нигде», но вскоре нашим жилищным вопросом заинтересовался сам директор студии Александр Валентинович Горский.

Нас пригласили в кабинет директора. Это была длинная узкая комната с окнами по левой стороне и со стенами, затянутыми в ярко-синюю ткань.

– Ну как? – спросил Александр Валентинович осуждающе. – Жить, конечно, негде?

– Негде, – сказал Алов.

Горский нагнулся, нажал какую-то кнопку, что-то зафыркало, засвистело (в то время только что появился селектор).

– Ободынский, – неторопливо сказал директор студии.

– Слушаю, Александр Валентинович, – раздался быстрый почтительный голос, сопровождаемый треском и электрическими разрядами.

– Ободынский, кто там у нас живет над столовой?

– Сценарист Кушнеренко, Александр Валентинович.

– А сценарий он сдал?

– Нет, Александр Валентинович.

– Так вот, слушай сюда, Ободынский. Этого Кушнеренко, мать его так, из квартиры выселить, а этого, как его... Алова... мать его за ногу, – вселить...

Он нажал кнопку и перевел взгляд на меня.

– Господи, да вас двое, – изумленно сказал он. – Куда же девать второго? Ну, ничего... будете жить вместе. Надеюсь, не женаты?!

Итак, мы с Аловым поселились над столовой в квартире, обставленной мебелью из кабинета Гитлера (из фильма нашего учителя «Третий удар»). Вход в наш подъезд был с территории студии, и поэтому мы каждый раз заказывали пропуск нашим гостям. Это было крайне неудобно, и вскоре мы приучили наших знакомых взбираться к нам по пожарной лестнице через окно. Этот небольшой недостаток можно было легко пережить, тем более что квартира имела также и некоторые достоинства: мы могли в любую минуту перекусить запахом из столовой.

Вообще мы тогда были нищими и вечно голодными. У нас были разгрузочные годы. «Яблочная диета», как говорил Алов. Мы совершали опустошительные набеги на знаменитый довженковский сад. Честно говоря, открыл нам глаза на этот бесплатный и здоровый источник питания еще Игорь Андреевич Савченко. Однажды для съемок эпизода фильма «Тарас Шевченко» понадобились яблоки. Дело вроде нетрудное, – как известно, на Киевской студии художественных фильмов есть яблоневоый сад и яблони, на которых в силу неумолимых законов природы поспевают, наливаются живительными соками яблоки. Но яблоки, произрастающие в саду, шли на продажу, на варенье и угощение гостей. А вот

на съемку доставлялись другие, те, что больше тридцати лет были свалены в темном углу бутафорского цеха и наперекор природе были сделаны из папье-маше, опилок, а одно – даже из железа.

«Военизированная охрана» в те годы вела жестокую борьбу с хищениями съедобных яблок. Сад охранял семидесятилетний дед. Для яблок он не опасен: у него ни одного зуба. Дед вооружен дробовиком и будильником. У него своя система охраны: по ночам дед спит, однако, перед тем как заснуть, он стреляет вверх и заводит будильник. Через полчаса будильник звонит. Дед, почти не просыпаясь, снова стреляет, заводит будильник и снова погружается в сон. И так через каждые полчаса. Всю ночь. Пугает.

Много лет любители дармовых фруктов обходили стороной зону боевых действий деда. За отличное несение службы фабком предполагал деда отметить.

Но пришел день. Вернее, это была ночь.

Сад был обворован. Урожай расхищен. Два кило.

Фабком принял единодушное решение депремировать деда.

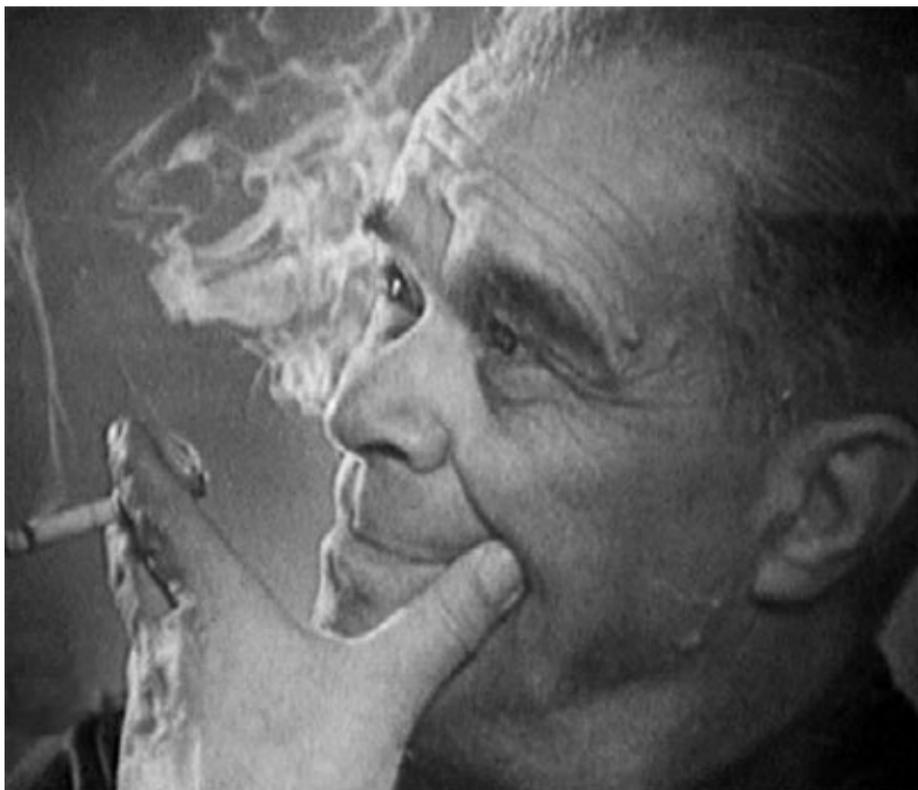


Алов и Наумов – мастера подготовительного периода. В яблоневоm саду киностудии им. Довженко, 1951 год

Установить личность грабителя не удалось. Известно только, что на следующий день на съемке фильма «Тарас Шевченко» были использованы съедобные яблоки. Как исходящий реквизит. Теперь, когда прошло уже много лет, а закон обратной силы не имеет, мы можем назвать фамилии участников «преступной шайки»: «главарь» – И. А. Савченко, «шайка» – А. Алов, В. Наумов, Л. Файзиев, Г. Мелик-Авакян.

Продналог

Кроме яблок – фрукт все-таки сезонный – мы собирали оброк (продналог) с нашего подъезда. На одной лестничной площадке с нами оказался одинокий Борис Барнет и Марк Донской с женой Ириной Борисовной и толстым, неповоротливым кроликом по кличке Хаим.



Марк Семенович Донской

По утрам мы обычно заглядывали к Барнету, который угощал нас чаем. Чай – это его страсть. Он готовил его с самозабвением, добываясь необыкновенного вкуса, цвета, запаха, добавляя туда только одному ему известные травы, которые он неведомо где доставал. Но, как говорится, одним чаем сыт не будешь, и мы перебирались в квартиру напротив к семейному Донскому. Обычно между Донским и нами происходил такой диалог:

ДОНСКОЙ (осторожно). Мальчики, хотите позавтракать?

АЛОВ (скромно, фальшиво). Мы уже завтракали.

ДОНСКОЙ (радостно). Тогда, может быть, закурите?

АЛОВ (с достоинством). Мы натошак не курим.

ДОНСКОЙ (со вздохом). Ясно. (Кричит.) Ира, нарежь им на завтрак Хаима. (Смеется.)

Хаим, сидящий напротив нас на мягком кресле, в упор смотрит на Донского печальными красными глазами пьяницы, вздыхает.

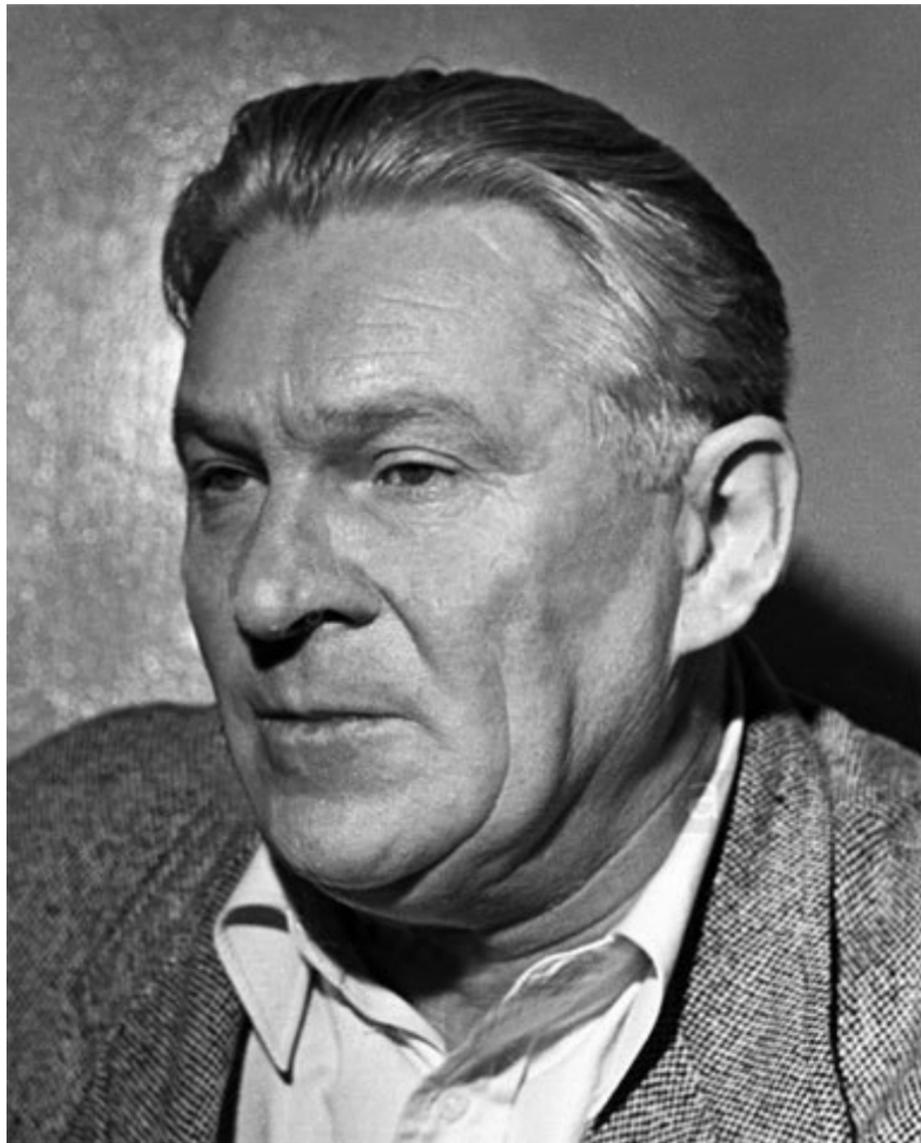
– Шучу... – успокаивает его Донской и снова кричит: – Ира! Зажарь им яичницу из одного яйца.

Через некоторое время появляется огромная сковорода. И мы с Аловым, стараясь не проявлять особой поспешности, степенно приступаем к трапезе. Позавтракав, Алов блаженно закуривает и философски замечает:

– Жалко, что Хаим не несет яиц, ведь зажарить его можно

только один раз.

И действительно, был момент, когда Хаим оказался на волосок от сковороды. В то время Донской работал над сценарием своего нового фильма «Мать» (экранизация романа М. Горького). Писал он его от руки. Работа подходила к концу. Пухлая рукопись обычно лежала на столе, придавленная высоким серебряным подстаканником. Однажды, когда Донской пришел домой, он обнаружил, что ее нет, а подстаканник валяется на полу. Оглянувшись, он увидел Хаима, который скромно сидел под стулом и доедал рукопись. Собственно, он ее уже всю съел и сейчас с наслаждением дожевывал остатки. У Донского потемнело в глазах: погиб, бесследно исчез в треугольной кроличьей пасти плод многомесячного труда. Донской был человеком весьма вспыльчивым, но на этот раз ярость его граничила с умопомрачением. Сначала он схватил утюг, потом топор, потом ружье. Затем внезапно сник, скис, смахнул невольные слезы, и лицо его стало каменным и непреклонным.



Борис Васильевич Барнет

– Все, – сказал он трагически, – его надо зажарить. Тем более что скоро мой день рождения.

– Нет, – сухо сказала Ирина Борисовна.

Но на сей раз Донской не шутил, он был непреклонен.

– Или я, или Хаим, – произнес он ледяным голосом. – Выбери!

– Конечно, Хаим, – спокойно ответила Ирина Борисовна.

Мастера подготовительного периода

Первые месяцы, проведенные на студии, были полны невероятных планов и абсолютной уверенности в удаче.

Однако радовались мы преждевременно. Едва лишь мы приступили к подготовке первой своей картины, ее тут же закрыли. То же случилось со следующей. Над нами повис какой-то рок. На студии нам дали шутовское прозвище – «мастера подготовительного периода». Третью нашу картину, «Сталевары», закрыли уже перед самым началом съемок. А ведь по каждой из этих закрытых картин была проделана большая подготовительная работа. По «Сталеварам», к примеру, мы уже наметили актеров, выбрали натуру, даже побывали в Запорожье и провели полмесяца в горячем цеху, изучая материал.

Уже после того как фильм был закрыт, мы по инерции продолжали обсуждать его, спорить, как его следовало бы снимать. Если бы кто-нибудь увидел нас со стороны, он счел бы нас сумасшедшими. Накал страстей по поводу несуществующего фильма доходил до ярости. Помню, однажды возник конфликт (по жизненно важному вопросу, связанному то ли с «шихтой», то ли с «мульдой»), переросший в рукопашную. Исход потасовки мы с Аловым оценили по-разному: каждый считал, что победил он. Это непримиримое разногласие мы пронесли через всю жизнь. В пользу моей оцен-

ки ситуации могу привести такой диалог-доказательство:

Я. Ты не отрицаешь, что, когда ты сказал эту глупость про «мульду», мы стояли у окна в большой комнате?

АЛОВ. Нет, не отрицаю. Мы стояли у окна, но чушь сморозил ты, и не про «мульду», а про «шихту».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.