

Эльдар Рязанов



*Но жизнь —
забавная штука,
и она выделяет
иной раз самые
неожиданные
фортелы...*

«Вокзал для двоих» —
мой третий фильм о
любви. Им замыкается
трилогия, в которую
входят «Ирония судьбы»
и «Служебный роман»

Приглашая на роль
Новосельцева **Андрея
Мягкова**, я рассчитывал
на широкий творческий
диапазон актера

Басилашвили — это
артист-оркестр!



...Подведенные ИТОГИ

Зеркало памяти

Эльдар Рязанов

**Грустное лицо комедии, или
Наконец подведенные итоги**

«ФТМ»

«Издательство АСТ»

2022

УДК 791.071:929(470)
ББК 85.374.3(2)6-8

Рязанов Э. А.

Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги /
Э. А. Рязанов — «ФТМ», «Издательство АСТ», 2022 — (Зеркало
памяти)

ISBN 978-5-17-150382-6

Эльдар Рязанов (1927–2015) – народный артист СССР, кинорежиссёр, сценарист, актёр, поэт и драматург. Фильмы, которые он снимал, один за другим становились успешными и любимыми зрителем: «Карнавальная ночь», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», «Служебный роман», «Гараж», «Вокзал для двоих»... В этой книге Эльдар Александрович очень искренне и в то же время с долей иронии и юмора рассказывает о том, как сложилась его жизнь, почему мальчишка, мечтавший стать писателем и моряком, ничего не знавший о профессии режиссера, вдруг поступил во ВГИК, что помогало ему потом угадывать, какие нужно снимать фильмы, чтобы их любили зрители, почему известные артисты – С. Немоляева, В. Гафт, Л. Ахеджакова, А. Фрейндлих, А. Мягков и многие другие – с большим удовольствием играли в его картинах и дружили с ним, и каким образом он все же стал писателем. «Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги» раскроет вам секреты души и творчества большого мастера. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.071:929(470)
ББК 85.374.3(2)6-8

ISBN 978-5-17-150382-6

© Рязанов Э. А., 2022

© ФТМ, 2022

© Издательство АСТ, 2022

Содержание

Вместо предисловия	7
Немного о биографии	9
Встречи с Сергеем Эйзенштейном	25
Как сочиняют вдвоем	33
Отвратительный режиссерский характер	40
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Эльдар Рязанов
Грустное лицо комедии, или
Наконец подведенные итоги

© Э.А. Рязанов (наследники), текст, 2022

© ИТАР-ТАСС

© РИА Новости

© Киноконцерн «Мосфильм» (кадры из фильмов)

© ООО «Издательство АСТ», 2022

Вместо предисловия

Эту книгу я пишу всю жизнь...

Первой в 1975 году появилась тоненькая брошюра «Эти несерьезные, несерьезные фильмы». Я уже поставил к тому времени десять фильмов и в этой худенькой книжечке рассказал о том, как это делалось. Потом в 1977 году возникла книга потолще, в твердой обложке – «Грустное лицо комедии». А шесть лет спустя по мотивам этих двух книг я накатал «Неподведенные итоги» – пухлое сочинение под стать своему автору, который с годами тоже не худеет. А далее буквально с промежутками в несколько лет пошли переиздания этого биографического опуса с соответствующими дополнениями, ибо появлялись мои новые кинокартины, на телеэкране выходили «Кинопанорамы», которые я вел, и авторские телепрограммы, в журналах печатались стихи и т. д. Раз от разу книга «Неподведенные итоги» становилась все толще и толще, тщетно пытаясь догнать своего сочинителя. Позже, не то к пятому, не то к седьмому переизданию, стало ясно, что новые истории «не влезают» в книжный объем, что пришло время выбрасывать из фолианта какие-то главы о случаях из жизни или на съемках. Пришлось жертвовать ими, чтобы дать место новым историям о новых лентах, изымать новеллы о некоторых исполнителях, чтобы рассказать о новых артистах, поведать о последних жизненных ситуациях. Так что каждое новое издание отличалось от предыдущего. Если положить сейчас издание «Итогов» 1983 года рядом с последним, это будут весьма различные книги, написанные при этом одним и тем же автором об одном и том же человеке.

В книге, которую Вы сейчас держите в руках, я объединил два названия. Одно из первых – «Грустное лицо комедии», и последующие «Неподведенные итоги» – с той разницей, что «итоги» стали наконец-то «подведенными». Когда тебе 82 года, то пора бы уже и честь знать, то есть подвести итоги.

Жизнь длинная, и впихнуть все, что кажется важным, конечно, не удалось. Я не поведал о работе ставшего родным киноклуба «Эльдар», которым руководит моя жена Эмма, а я устроился в нем «вывеской». Я ничего не рассказал здесь о преподавании на Высших режиссерских курсах, о своих учениках, о своей работе в качестве президента академии «Ника» (это длилось шесть лет). Я не успел сказать добрые слова о своих коллегах, таких дивных режиссерах, как Петр Тодоровский, Георгий Данелия, Глеб Панфилов, Василий Шукшин, Вадим Абдрашитов, Гарри Бардин, Алексей Герман, Марлен Хуциев, Александр Митта и некоторых других. Не написал о моем потрясающем немецком друге Юргене Лабенском. Я не рассказал еще много о чем, но книга, как и трамвай, к сожалению, «не резиновая»...

На улицах довольно часто ко мне подходят незнакомые люди и благодарят меня за фильмы, стихи, телевизионные выступления. Это, конечно, очень приятно. Но в глубине души в таких случаях я думаю – они меня явно с кем-то путают, я-то сам знаю себе подлинную цену и никак не заслуживаю этих похвал. В зрительских опросах или анкетах эти люди (и их, оказывается, немало) регулярно ставят мою фамилию на первое место. Но подобные опросы и анкеты в искусстве являются полной нелепицей. Только время расставит все по своим местам. Искусство – не спорт. Это там прыгнул выше всех, ты – Рекордсмен, доплыл быстрее всех, ты – Чемпион. В искусстве иные критерии, там нельзя быть первым. Как-то одного знаменитого скрипача репортер спросил: «На какое место в мире ставите Вы себя в таблице о рангах?» Знаменитость ответила твердо: «На второе!» Репортер удивился: «А кто же тогда на первом месте?» «О! – ответил скрипач. – На первом месте многие!»

Мое время уходит, меняется эпоха, нашему поколению становится неуютно. Один поэт сказал:

Пришли иные времена,

Взошли иные имена...

А другой стихотворец резонно заметил:

Времена не выбирают,
В них живут и умирают...

Я не знаю, что будет дальше. Если добуду денег на постановку картины и при этом хватит здоровья, то обязательно сниму еще один фильм. А если хоть одно из этих условий будет нарушено, то не сниму. Кстати, сценарий готов, написан полтора года назад. Он ждет. И я еще тоже жду. Жизнь непредсказуема и поэтому весьма любопытна... Но все не так печально, как кажется. И вообще, все зависит от точки зрения. К примеру, если на твой фильм пришло ползала, то оптимист скажет радостно: «Был наполовину полный зал!». А пессимист о том же событии поведает печально: «Зал был наполовину пуст!». Я не знаю, что я еще сделаю и сделаю ли. Характер у меня довольно неугомонный. Может, сниму нечто телевизионное. Или напишу какое-нибудь сюжетное повествование, или что-то автобиографическое. Черт его (в смысле меня) знает! Все же я, несмотря ни на что, оптимист, что явно не говорит о моем уме...

Только что я закончил новый видеофильм «Музыка жизни». Это название одного из моих стихотворений. Подзаголовок – «Эльдар Рязанов читает свои стихи». В этой видеоленте один сценарист – я, один поэт – тоже я, один режиссер – естественно, я, один исполнитель, он же чтец-декламатор – тоже я. Снято все в моем доме за городом, где я постоянно живу, а также в окрестностях нашего дома на замечательной природе летом, осенью и зимой. Сплошное самообслуживание. Еще одна попытка рассказать о себе – на этот раз в стихах. Стихи о грустном – потерях, поражениях, тайных мыслях, о любви... Своего рода дневник. Есть и веселые ироничные строки.

...Перед Вами моя жизнь, и я желаю Вам интересного по ней путешествия.

*Ваш Эльдар
Ноябрь 2009 года*

Немного о биографии

Я с детства любил читать. Читать я научился, когда мне исполнилось три года. Помню, как, разложив на полу газеты и лежа на них, я бормотал газетные заголовки, не понимая их смысла. Меня интересовало само чудо – как из букв составляются слова. Читал я запоем всегда. Для того чтобы оторвать меня от книжки, нужно было окликнуть несколько раз – громко. Тогда я возвращался из другого, волшебного мира, из мира Жюль Верна, Майн Рида или Александра Дюма, чтобы выяснить, зачем меня побеспокоили.

Когда я учился в третьем классе, я совершил свой первый, мягко говоря, неблагоприятный поступок. Я был записан в несколько библиотек в районе и вдруг откопал еще одну, новую. Для того чтобы записаться, надо было принести справку из школы. И книжки тебе выдавали бы соответственно тому классу, в котором ты учился. Но я сильно опередил по чтению сверстников. В школьной справке, выданной для библиотеки, указывалось, что я ученик 3-го (было, к счастью, написано цифрой) класса. Я такими же чернилами переделал цифру 3 на 5, совершив, таким образом, подлог. Я волновался, конечно, когда вручал библиотекарьше липовый документ, но она ничего не заметила, и я стал получать книги, положенные пятиклассникам.

В восьмом классе я уже не сомневался: самая лучшая профессия на земле – писатель! Для меня не существовало занятия прекраснее, чем чтение книг. Хотелось стать писателем и доставлять такое же удовольствие другим.

Писатель должен знать жизнь – это я усвоил крепко. А я ее совершенно не знал. Мое тогдашнее бытие не представляло интереса – так я считал в то, военное, время. Длинные многочасовые очереди за иждивенческой нормой черного хлеба по карточкам; трудный быт эвакуации; прозябание в холодном бараке, где приходилось растапливать печку кусками резиновых шин, брошенных на свалке; охота на гигантских, полуметровых, крыс, шныряющих по бараку; умение готовить обед почти что из ничего; наука нянчить младшего брата – все это было буднями, прозой. А уж если писать, то о сильных характерах, экзотических далеких странах, о небывалых приключениях, больших страстях, думал я.

И пришел к выводу, что, прежде чем освоить писательское дело, я должен выбрать себе такую профессию, которая дала бы возможность познать жизнь. А потом я создам произведения об увиденном, испытанном, пережитом.

В то время моей любимой книжкой был «Мартин Иден» Джека Лондона. Ее герой, моряк Мартин Иден, объездивший полмира, повидавший и перенесший многое, становится писателем. В этом образе я нашел для себя пример, которому намеревался следовать. Сначала я утолю свою жажду путешествий, увижу новые земли и их жителей, а потом опишу это в своих сочинениях. Вопрос был для меня ясен и прост: надо поскорее кончать школу, поступать в мореходное училище и, подобно Мартину Идену, бороздить океаны, насыщаться жизненными впечатлениями. Типичные взгляды юного романтика.

Чтобы не тратить целый год на опостылевшую учебу, я решил сдать экзамен за десятый класс экстерном. Условия были таковы: надо выдержать одиннадцать экзаменов. На каждый из них «отпускался» один день подготовки. Человек, схлопотавший двойку по какому-либо предмету, выбывал из этих «соревнований» навсегда, как принято на спортивных олимпиадах. Если ученик получал двойку на третьем, пятом или седьмом экзамене, он к дальнейшим испытаниям не допускался.

И все-таки я отважился рискнуть. Очевидно, в моем характере уже тогда гнездились кое-какие авантюристические наклонности.

Поначалу дела двигались недурно. С литературой у меня сизмальства сложились неплохие отношения. Сочинение, устный русский язык и литература прошли легко, в табеле красовались три пятерки. Далее следовал иностранный язык, с которым я тоже более или менее

справился, заработав твердую четверку; к географии – без нее моряку невозможно – я относился с особой симпатией.

Каждый день рано утром я открывал учебник и садился его читать. Естественно, впервые, потому что до этого момента я его в глаза не видывал! Ведь в десятом классе я не учился вовсе и ничего ни по одному предмету не знал. Я проглатывал учебник за день и назавтра отправлялся сдавать.

Очень я страшился физики. Ведь мои школьные годы пришлось на военное время. Учителя физики, как правило, мужчины, поголовно воевали. Поэтому физику тогда просто не изучали, этого предмета как бы не существовало. Вместо отметки в ежегодных табелях против графы «Физика» стоял прочерк. Так что с этой наукой я был совершенно не знаком и не сомневался, что непременно завалюсь.

В физическом кабинете, где мне предстоял позор, стояли какие-то загадочные приборы, на которые я тупо взирал, ничего не понимая. Я вытащил билет и сел готовиться к экзамену.

Первые два вопроса в билете были теоретические, а третий – задача. Я в то время обладал довольно свежими мозгами и хорошей зрительной памятью. Накануне я как раз успел проштудировать учебник физики. Не понял я в нем, правда, ни бельмеса, но прочитал добросовестно от корки до корки. Благодаря колоссальному напряжению воли я заставил себя вспомнить те страницы, на которых был материал по первым двум пунктам экзаменационного билета. Перед глазами как бы всплыли строчки, и я слово в слово по памяти записал на бумажку то, что вчера видел в учебнике. На задачу же я устоялся как баран на новые ворота и оставил ее в покое. Я даже не понимал, с какого бока к ней можно подойти.

Наконец меня вызвали к доске. На первые два вопроса я отбарабанил наизусть весь текст учебника. Учителя остались довольны: «Спасибо, садитесь. Отлично». Это было неслыханное везение! Ведь стоило им подобраться к задаче, я тут же оказался бы разоблачен в своем невежестве, выбыл бы из экзаменационного марафона.

Так благодаря счастливой случайности я перевалил через один из самых сложных для меня рубежей.

С каждым днем преодолевать барьеры испытаний становилось все труднее и труднее – сказывалась усталость. Напряжение для неокрепших мозгов было непосильным.

И вот наступил последний, одиннадцатый, экзамен – по химии. Химия десятого класса – органическая и совершенно не похожа на неорганическую химию, которую я в девятом классе знал неплохо. Вытащив билет, я посмотрел на него, как на китайскую грамоту. Вышел к доске – и «не сказал ни единого слова», буквально не открыл рта. Педагоги растерялись: в лежавшем перед ними табеле – только хорошие и отличные отметки! Срезать ученика на последнем испытании было, конечно, слишком кровавадно. Я же тупо стоял перед доской и молчал.

В общем, учителя пожалели меня. Они нарушили свой педагогический долг и поставили мне по химии тройку, за что я им, естественно, очень и очень признателен.

Таким образом я, совершенно неожиданно для себя, сделался владельцем аттестата об окончании десятилетки. Из шестидесяти человек, которые пустились в это рискованное приключение, до финиша добралось только восемь. Благодаря человеколюбию педагогов я оказался одним из тех немногих счастливцев.

Теперь можно было подавать документы в мореходку. Я послал в Одессу письмо-заявление с просьбой допустить меня к приемным испытаниям и стал ждать ответа. Шел сорок четвертый, военный год. Почта работала плохо. Время летело, а ответ не приходил.

Если в ближайшие дни не придет конверт из Одессы, то у меня пропадет год, который я выиграл лихой сдачей экзаменов за десятый класс. И я стал размышлять: «Может быть, пока, временно, стоит поучиться в каком-нибудь другом институте?» Но в каком? Я был еще очень зелен, не готов к выбору. Мне еще не было семнадцати.

И однажды, помню это как сейчас, я встретил на улице одного из тех восьми избранников, который тоже завоевал аттестат об окончании десятилетки. Я его спросил:

– Куда ты поступаешь?

Он сказал:

– Во ВГИК.

– А что это такое? – поинтересовался я.

Он ответил:

– Институт кинематографии.

– А-а-а! – Я был несколько обескуражен, потому что никогда в жизни не слышал о существовании подобного института. – И на какой же факультет? – продолжал я допрос.

Он объяснил:

– На экономический. Я буду организатором производства.

– Кем-кем?

Он предложил:

– Я еду сейчас в институт. Хочешь, поедem со мной, ты там все сам посмотришь.

Сказано – сделано. Мы сели в трамвай и поехали во ВГИК. Там я ознакомился с программой вступительных экзаменов. Чтобы попасть на операторский факультет, надо было уметь фотографировать и представить свои снимки. Я никогда не имел фотоаппарата и фотографией не занимался. Ясно, что оператором мне не быть!

Поступающие на художественный факультет волокли увесистые папки с собственными работами – графикой, живописью, рисунками. Об этом вообще не могло быть речи. Я в жизни не нарисовал ничего!

На актерском абитуриенту надо было читать стихи, басню, отрывок из прозы, играть этюды на заданные темы. Я сроду не участвовал в самодеятельности и в глубине души подозревал, что как артист бездарен. Следовательно, и актерская будущность для меня отпадала.

Оставался еще экономический факультет, на который стремился мой знакомый. Но профессия организатора кинопроизводства меня не привлекала.

И, наконец, режиссерский! Здесь как будто бы ничего конкретно уметь не нужно – ни фотографировать, ни рисовать, ни играть. Требовалось, правда, предъявить литературные труды. А они как раз имелись! Я, как подавляющее большинство юношей, писал стихи. И я понял: надо подаваться, конечно, на режиссерский факультет. Годик перебуюсь, за это время сумею списаться как следует с Одессой, выясню условия приема и на будущий год поступлю в мореходное училище.

Мгновенно все решив, я поехал домой, взял свои документы, аттестат, тетраточку стихов и отвез все это в приемную комиссию ВГИКа.

После подачи документов я выяснил, что выбрал факультет, где толпились двадцать пять претендентов на одно место. Двадцать пять! И сейчас и тогда такой конкурс считался очень внушительным, просто огромным. Надо признаться, что к кино я не питал в то время никаких теплых чувств, фильмов видел мало, предпочитал посещать театры. Мое кинематографическое невежество было поистине катастрофическим.

Первый вступительный экзамен – рецензия на фильм, название которого мы должны узнать только в просмотровом зале. Так что подготовиться заранее не представлялось возможным. Фильмом оказался «Депутат Балтики» режиссеров Александра Зархи и Иосифа Хейфица. Фильм мне понравился чрезвычайно. Но в рецензии, написанной по школьным стандартам, я толком не смог объяснить, что же именно произвело на меня впечатление.

Поставили мне за эту работу тройку.

Второй экзамен назывался загадочно – письменная работа. Мы явились в институт, нас загнали в аудиторию и заперли. На каждом столе лежал распечатанный на машинке рассказ А. Чехова «Жалобная книга». Этот маленький рассказ состоит из записей, оставленных проезжа-

ющими пассажирами в вокзальной жалобной книге: «Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин...», «Жандармиха ездила вчера с буфетчиком Костькой за реку. Желаем всего лучшего. Не унывай, жандарм!», «Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов-7-й», «Хоть ты и седьмой, а дурак...» и т. д. Задание заключалось в следующем: на свой вкус выбрать три любые записи и охарактеризовать людей, которые их оставили. Короче говоря, требовалось создать три литературных портрета.

Я умел писать стихи «под Маяковского», «под Есенина», «под Надсона», улавливая литературную манеру того или иного поэта. Я понял, что сейчас мне надо сочинить рассказы «под Чехова». Я сообразил также, что хорошо, если эти три новеллы будут разными по форме. Одну новеллу я написал в виде письма, другую – как отрывок из дневника, а третью – как рассказ от автора. Я постарался максимально соблюсти чеховскую интонацию, чеховскую манеру письма, чеховский язык. Очевидно, мне это в какой-то степени удалось: я получил пятерку.

Теперь предстояла главная экзекуция – собеседование! Про этот экзамен в институте ходили легенды. На коллоквиуме могли задать вопрос о чем угодно, про кого угодно, как угодно. Могли заставить сыграть актерский этюд на любую тему, попросить спеть, станцевать, походить на руках... Попытка для каждого выдумывалась индивидуально. Основная задача приемной комиссии – заставить абитуриента врасплох, поставить его в безвыходное положение и посмотреть, как он будет выпутываться.

Для собеседования необходимо было также приготовить отрывок из прозы, стихотворение, басню и прочесть их с художественным, артистическим мастерством.

В общем, угадать, откуда будет нанесен удар, не представлялось возможным. Оставалось только положиться на форуну. Проникшийся этим фатальным настроением, не ожидая ничего хорошего, я понуро вошел в зал, где сидели мучители, изображающие приемную комиссию. Кроме того, меня угнетало одно обстоятельство. На мне был надет единственный мой пиджак с большими заплатами на локтях. Мне ужасно хотелось скрыть от комиссии свою бедность. Это сейчас не стыдятся заплат и даже, наоборот, выставляют их напоказ. Такова нынешняя мода. Я же тогда старался как-то скрутить рукава и подогнуть локти, чтобы было незаметно.

Первый вопрос, довольно абстрактный, мне задал Григорий Михайлович Козинцев, набравший курс:

– Скажите, что вы читали?

Я как-то растерялся, оробел и, наверное, поэтому ответил нахально:

– Ну, Пушкина, Лермонтова, и вообще я для своего возраста читал много.

В комиссии почему-то засмеялись. Потом меня спросили, помню ли я картину Репина «Не ждали». Репин был одним из немногих художников, которых я в то время знал. И я ответил с гордостью, что помню.

– А сколько человек на ней изображено?

Я начал вспоминать и сказал – шесть. Теперь я понимаю: таким способом проверяли мою зрительную память. Я ошибся. Оказывается, там нарисованы семь человек. Об одной фигуре, выглядывающей из-за двери, я забыл.

Затем мне проиграли музыкальную пьесу и поинтересовались, какие зрительные образы возникают у меня, когда я слушаю эту музыку. Честно говоря, у меня не возникало никаких образов. Но я понимал, что, если отвечу правду, они сразу же раскусят, что я совершенно немзыкален, а это надо скрыть. Поскольку музыка была громкая, я сообщил комиссии что-то очень банальное: море, буря, корабль, лишенный управления, несется по воле волн и т. д.

Мой ответ, видимо, пришелся не по вкусу, и Г.М. Козинцев, предчувствуя, что со мной придется расстаться, решил дать мне еще одну, последнюю попытку.

– Ну, хорошо, – сказал он усталым голосом, – сочините нам, пожалуйста, рассказ, кончающийся вопросом «Который час?»

Воцарилась зловещая пауза. В тишине раздавался усиленный скрип мозгов абитуриента. Я понимал, что время идет, я произвожу невыгодное впечатление.

Пытаясь как-то оттянуть развязку, я спросил:

– Не обязательно смешное?

– Пожалуйста, что хотите.

И я принялся сочинять, еще не зная, чем кончу.

Я представил себе лестницу, где жил на пятом этаже в старом доме, и начал:

– Вот по обшарпанной лестнице на пятый этаж бредет усталый почтальон. Лифт не работает – война. Почтальон поднимается. Он запыхался. Он уже немолод. Он позвонил в дверь. Из квартиры вышел старик. Почтальон вручил ему письмо. Старик посмотрел на конверт: на обратном адресе значилась полевая почта, где воевал его сын. Но адрес был написан чужой рукой. Старик взял письмо и вернулся в комнату. В комнате сидела старуха. Он сказал:

– Письмо пришло!

Старик вскрыл конверт и прочитал, что их сын погиб смертью героя. Старик выронил из рук листок бумаги и спросил:

– Который час?..

...Потом мне задавали еще какие-то каверзные вопросы. Экзаменаторы нападали, я отбивался как мог, с ужасом ожидая, что меня попросят исполнить актерский этюд или прочитать стихи. Но, по счастью, все обошлось. Очевидно, я им надоел, и они сказали: «Ну ладно, вы свободны». Меня отпустили, вlepив за собеседование тройку.

Это была победа, потому что меня приняли. Правда, приняли условно. «Условно» означало следующее: меня берут как бы на испытательный срок. Если окончу первый семестр с хорошими результатами, то останусь учиться. Если же получу плохие отметки по специальности, то меня в середине зимы вышвырнут на улицу.

Институт меня принял условно, да и я в него тоже поступил весьма условно. Любви друг к другу мы не питали: ни я – к институту, ни институт – ко мне.

Итак, прошло всего два месяца, и ученик девятого класса благодаря цепи счастливых случайностей превратился в студента первого курса Института кинематографии. Повторяю, мне не исполнилось еще и семнадцати лет. И, говоря откровенно, я совершенно не был подготовлен к учебе во ВГИКе.

Я оказался самым молодым на курсе. Меня окружали люди, мечтавшие о кинорежиссуре с давних пор. По сравнению с ними я чувствовал себя абсолютным профаном – ведь я не ведал про кино ровным счетом ничего. Если говорить о старте, я находился в крайне невыгодном положении. Мне пришлось взять сразу стремительный разбег, чтобы догнать своих однокашников, людей взрослых, обладавших жизненным опытом – некоторые из них пришли с фронта. Моя молодость, неопытность, отсутствие взглядов на искусство являлись одновременно и недостатком и достоинством. Достоинство, пожалуй, заключалось в том, что я представлял собой, по сути, мягкую глину, из которой можно вылепить что угодно. Я был открыт для любых знаний, взглядов и теорий, которые захотел бы вложить в меня мастер – так назывался педагог, руководящий курсом.

Наш курс набирал и вел Григорий Михайлович Козинцев, уже тогда бывший классиком советской кинематографии. Его творчество мы изучали по истории кино. Он являлся одним из авторов, вместе с Л. Траубергом, знаменитой «Трилогии о Максиме», одним из создателей «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС), фильмы которой гремели еще в двадцатые годы. Козинцев, знаменитый шекспировед, театральный и кинематографический режиссер, маститый педагог, казался нам человеком почтенного возраста. И только потом мы поняли, что в то время ему было всего-навсего тридцать девять лет.

Козинцев преподавал довольно своеобразно. Во-первых, он жил в Ленинграде, а ВГИК, как известно, находится в Москве. Во-вторых, он снимал картины и был занят. Но иногда, примерно два-три раза в учебный год, он находил несколько дней для нас и приезжал в институт. В эти дни курс освобождался от других лекций и семинаров и мы занимались только режиссурой.

На самом первом занятии Григорий Михайлович огласил свою программу:

– Режиссуре научить невозможно. Поэтому я попытаюсь научить вас думать. А если вам удастся освоить этот процесс, то до всего остального вы доберетесь сами, своим собственным умом.

Этим заявлением Григорий Михайлович взвалил на себя бесконечно сложную, я бы сказал – непосильную задачу.

Уезжая в Ленинград, мастер оставлял нам задания по режиссуре, а когда возвращался, мы показывали ему то, что «натворили». Всесторонне образованный и остроумный, Григорий Михайлович в своих оценках был точен, всегда ухватывал суть недостатка студенческой работы и буквально двумя-тремя словами делал из ученика «отбивную котлету».

Когда я поставил «Ванину Ванини» по Стендалю и у меня на сцене два артиста рвали страсти в клочья, Козинцев сказал кратко и язвительно:

– Из жизни графов и князей!

Помню одно из первых заданий. Мы знакомились с жизненным материалом и писали документальные очерки – кто о пожарной команде, кто о заводе, кто о морге, кто о больнице. Я выбрал «Скорую медицинскую помощь». На основе собранных фактов каждый из нас написал новеллу. Я сочинил сюжет, который очень меня увлекал. (Не надо забывать, что юный автор писал эту историю в начале 1945 года и военный скудный быт проник в ткань повествования.)

«...Молодой танцор наконец получает главную роль в балетном спектакле. Он долго репетирует и на премьере пользуется бешеным успехом: цветы, овалы, много раз вызывают, публика неистовствует. А в это время где-то в каморке, под крышей старого дома, больная мать, которая не смогла быть в театре, ждет сына к ужину, приготовленному по случаю премьеры. Здесь же на столе (почему на столе?) лежат купленные на рынке у спекулянтов новые полуботинки – подарок в честь премьеры сына.

И вот танцор, раскланявшись и переодевшись в плохонький костюмчик и пальтишко, заспешил домой. По дороге он так торопился, что попал под трамвай и ему отрезало обе ноги. А дома на столе его ждали новые полуботинки...»

Все эти мелодраматические страсти были написаны абсолютно серьезно, без тени пародии. Мне казалось, что, слушая мой рассказ, все сокурсники зарыдают от сочувствия бедному и несчастному танцору. Я искренне удивился, когда этого не произошло.

Очевидно, и другие мои сочинения не приводили Козинцева в восторг. Терпение его иссякло, и в конце второго года обучения он мне сказал:

– Знаете, дорогой Элик, нам все-таки придется с вами расстаться. Мы вас отчисляем из института. Вы слишком молоды.

Я был в отчаянии и, наверное, поэтому ответил весьма логично:

– Когда вы меня принимали, я был на два года моложе. Вы могли бы это заметить тогда. Козинцев озадаченно почесал затылок.

– Тоже верно, – согласился он. – Да, ничего не поделаешь! Черт с вами, учитесь!

Нетрудно догадаться, что к этому времени я совершенно забыл о том, что когда-то мечтал стать моряком, и мне до смерти хотелось закончить Институт кинематографии...

После окончания института все мы, ученики Григория Михайловича, продолжали поддерживать с Козинцевым теплые, сердечные отношения. Он всегда оставался для нас учителем. Он следил за нашими судьбами, писал нам письма, где разбирал достоинства и недостатки созданных нами лент. Мы всегда знали, что в Ленинграде живет строгий, но добрый судья наших произведений. И когда в мае 1973 года Григорий Михайлович скончался, каждому из

нас показалось, что какая-то «отцовская нить», связывающая нас с собственной молодостью, оборвалась. Несмотря на то что все мы были уже немолоды, у каждого из нас возникло ощущение сиротства...

Институт кинематографии помещался (как и сейчас) за площадью перед Выставкой достижений народного хозяйства (ныне Всероссийский выставочный центр). Для Москвы в то время это была далекая окраина, захолустье.

Зимой, ранним утром, на небе еще сияли звезды, а по полю гуськом, след в след, брели по снежной целине плохо одетые и плохо накормленные студенты – туда, где за горизонтом, на самом краю поля, стояло одинокое здание института.

Во время занятий раздевалка пустовала, верхняя одежда висела не на крючках гардероба, а накинута была на студенческие плечи: в аудиториях, в полукруглых коридорах стоял адский холод. Будущие кумиры нынешнего зрителя все время хотели есть и согреться. Все набивались в просмотровый зал, где с потолка и по стенам свисали глыбы льда. Студенты сидели в пальто, в ватниках, в армейских шинелях, закутанные в мамины платки, и смотрели американские и английские кинобоевики из жизни генрихов и людовиков, богатеи и миллионеры. На экране перед нами разворачивались сказочные пиры, изящные королевские балы и забавы. Глотая слюны, прижимаясь друг к другу, мы смотрели как зачарованные на экран.

Прошедшее всегда видится как-то ностальгически, всегда сопровождается чувством умиления и прекрасноты, о неприятном вспоминается редко. Но мой рассказ о годах во ВГИКе будет неполным, если я не поведаю, как нас учили идеологически, как из нас пытались сделать верных ленинцев-сталинцев. Главный упор в области идеологического воспитания делался на, так сказать, общественные предметы: марксизм-ленинизм, диалектический и исторический материализм, политэкономию социализма, марксистско-ленинская эстетика. Педагоги-начетчики вдавливали нам догматическую галиматью, заставляли учить наизусть слово в слово четвертую главу «Краткого курса истории ВКП(б)», сочиненную самим И.В. Сталиным. Избави Бог пересказать что-то марксистское своими словами. Здесь, с точки зрения учителей-схоластов, могли прорваться неточность или, чего доброго, вольнодумство. Педагоги-талмудисты заставляли нас на каждом зачете и экзамене представлять конспекты проштудированных сочинений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина (эти сочинения назывались «первоисточники»). Причем учителем проверялся почерк, так что подсунуть чужой конспект было рискованно. Это грозило не просто двойкой по предмету, но и исключением из института. И мы сдирали друг у друга конспекты, доставшиеся нам по наследству от старших курсов. Причем, переписывая, мы даже не пытались вдуматься, что мы строим.

Почему-то преподаватели марксистских дисциплин в нашем институте были, как правило, люди физически ущербные или несчастные. Так, марксистско-ленинскую эстетику читал нам слепой Козьяков, которого всегда приводила на лекции его злая жена. Завкафедрой марксизма-ленинизма был одноногий Пудов, а кафедру политэкономии возглавлял одноглазый Козодоев. Студенты не любили эти предметы и насильников-педагогов.

Кто-то сочинил гениальную шутку, будто Пудов и Козодоев принимают экзамен вместе.

Пудов говорит одноглазому коллеге:

– Я сейчас отлучусь, а ты тут смотри в оба.

На что Козодоев отвечает одноногому Пудову:

– Ладно. Только ты быстро – одна нога здесь, другая там.

Шутка жестокая, что говорить, но понять анонимного автора было можно. Особым садизмом отличался «диаматчик» Степанян, у которого физического изъяна не было. Он был нравственным уродом. Он доводил студентов до состояния полной невменяемости. Например, мой сокурсник Ляtif Сафаров после сдачи экзаменов Степаняну месяца три заикался. Одну студентку он довел до того, что она не смогла ответить на вопрос, как звали Маркса. А моего друга Василия Катаняна он на экзамене спросил: «Что такое дальтонизм?» И когда затюкан-

ный Катанян промямлил, что не знает, марксист сказал: «Как вам не стыдно, это термин из области медицины!»

Но за нашей идейной чистотой следили не только педагоги общественно-политических дисциплин. Мы были окружены со всех сторон. В том числе и наши работы по режиссуре находились под контролем, в первую очередь идейным, мировоззренческим. Идеологические нарушения в творчестве или же какие-то манифесты об искусстве карались немедленно исключением из института.

Первый урок послушания я получил еще на первом курсе Всесоюзного государственного института кинематографии. Нам, студентам, было дано задание для годового экзамена по режиссуре: выбрать по своему вкусу отрывок из современного советского литературного произведения и создать на бумаге экранизацию этого фрагмента, то есть написать киносценарий. За эту работу нам должны были поставить итоговую годовую оценку по режиссуре. Напомню, условия учебы были таковы: если ты получаешь двойку по специальности (режиссура или актерское мастерство), тебя выгоняют из института. Пересдача этих предметов исключена. Так что понятна важность задания. Время было суровое, весна сорок пятого года, шел конец гигантской войны. И наш выбор пал на талантливую, жестко написанную военную повесть Александра Бека «Волоколамское шоссе». Я говорю «наш выбор», потому что для осуществления этой курсовой работы я объединился со своим сокурсником азербайджанцем Лятифом Сафаровым. Кстати, судьба его сложилась трагически. На Бакинской киностудии он со временем стал видным режиссером, снимал картины, был сделан первым секретарем Азербайджанского союза работников кино. А потом его «не переизбрали». То есть не назначили сверху. Он чем-то кому-то не угодил, и его отстранили. А у него – обостренное восточное самолюбие. А тут еще добавились семейные неурядицы, и Лятиф Сафаров покончил с собой...

Но это случится через двадцать лет, в шестидесятых годах, а пока мы, вдохновенные, полуголодные студенты, чрезвычайно воодушевлены предстоящей работой. Мы поехали в Переделкино, где тогда жил Александр Бек, познакомились с ним, поделились своими замыслами и намерениями. В повести «Волоколамское шоссе» рассказывалось о гвардейцах-панфиловцах, которые осенью 1941 года насмерть стояли под Москвой. Я не перечитывал с тех пор эту повесть, но тогда нам казалось, что автором сказано новое слово о войне. Бек писал более сурово и правдиво, чем многие его собратья по перу. Нас привлекло к этой вещи именно ощущение горькой правды, которой дышали многие страницы.

Одним из героев повести был молодой командир казах Баурджан Момыш-Улы. Уже после войны я узнал, что это подлинный, так сказать, документальный человек, даже не с измененным именем. Момыш-Улы выжил в этой страшной войне, а после нее стал казахским писателем.

У Бека был, в частности, эпизод, где перед строем расстреливали дезертира. Командовал расстрелом Момыш-Улы. У автора, помнится, был намек, что командир и дезертир знали друг друга с детства. Нам, первокурсникам, хотелось усилить драматизм эпизода. Мы уцепились за эту подробность и развили ее. Нам казалось, что будет острее, если Момыш-Улы должен отдать приказ о расстреле друга. И мы выдумали эпизод, которого не было у Бека...

«Унылая, дождливая погода. На поляне стоит строй солдат. Перед ними, у опушки леса, мокнет жалкая фигура дезертира. Его глаза с мольбой смотрят на Момыш-Улы. Командир взирает на осужденного, в глазах его жалость и непреклонность. Он начинает отдавать приказ, и в это время перед его глазами, сменяя друг друга, проходят картины детства и юности. И в каждом видении они вдвоем, нынешний командир и приговоренный.

Вот они воруют яблоки из сада и испуганно спасаются от хозяина... Вот они плещутся в речке, брызгаются, хохочут, волтузят друг друга... Вот они вместе сидят за одной партой в школе, одного из них вызывают к доске, а другой подсказывает, выручая товарища... А вот свадьба нынешнего дезертира, а дружкой, шафером, все тот же Баурджан Момыш-Улы. Вот

он говорит тост, желая молодым счастья... Это видение обрывалось резкой командой, произнесенной хриплым голосом: «Огонь!» Это приказал Момыш-Улы. Грянул залп. Фигура дезертира, обмякнув, упала на мокрую рыжую траву. Командир, не оборачиваясь, зашагал прочь...»

Что-то в этом роде написали мы с Ляtifом Сафаровым. Видений было, пожалуй, побольше, но я и не пытаюсь вспомнить все. Сейчас такого рода реминисценции – расхожее, общее место, штамп. Прием девальвировался, но тогда это было относительно внове, во всяком случае, еще не навязло в зубах. Мы с Ляtifом очень гордились своей выдумкой, поехали в Переделкино к Александру Беку. Там, на даче, которую он, кажется, снимал у кого-то, мы прочитали ему наш опус. Писатель одобрил наш сценарий и, в частности, этот эпизод. Окрыленные, мы вернулись в Москву и отдали наш первый в жизни сценарий на машинку, а потом сдали, как и положено, в деканат.

И вот наступил день, конец весенней сессии, когда должны были быть оглашены оценки по режиссуре. Надо сказать, что нашего мастера – Г.М. Козинцева – на экзамене не было, то ли он снимал картину, то ли еще чем-то был занят, так что он в этой истории не участвовал. Короче, экзамен принимали заведующий кафедрой режиссуры Лев Владимирович Кулешов и ассистентка Козинцева по преподаванию режиссуры, знаменитая актриса немого кино Александра Сергеевна Хохлова, жена Кулешова. И вот Кулешов зачитывает отметки... Ростоцкий, Азаров, Левин, Дорман, Фомина, Дербышева... Все сокурсники названы, все получили оценки, кто лучше, кто хуже. Не оглашены только две фамилии – Сафарова и моя...

Мы в недоумении: что случилось? Кулешов и Хохлова разбирают работы товарищей, а о нас ни слова, как будто нас не существует. Мы с Сафаровым переглядываемся, понимая, что произошло нечто нехорошее. Но что? Мы считали – у нас пристойная работа, уж на тройку-то она вполне тянет. В томительном ожидании проходит час... Наконец добираются до нас.

Конечно, невозможно более чем через сорок лет вспомнить прямую речь, но смысл кулешовских слов навечно врезался в память.

– К сожалению, мы не можем аттестовать работу Рязанова и Сафарова, – говорил талантливый, в прошлом прогрессивный, левый, а потом многократно битый режиссер Лев Владимирович Кулешов. В те годы это был затюканный властью человек. Он уже не снимал картин, и должность во ВГИКе была его единственным средством к существованию. – В этом сценарии допущена грубейшая идеологическая ошибка. Гражданская позиция, взгляды Рязанова и Сафарова внушают нам большую тревогу. Они в своей экранизации столкнули два гуманизма – советский и общечеловеческий, они противопоставили два мировоззрения. Известно, что советский гуманизм – более высокая форма, нежели гуманизм общечеловеческий. Оплошность студентов (назовем это так, мы не считаем, что они поступили сознательно) настолько серьезна, что мы возвращаем им их сценарий для переделок, для коренной переработки. Если же они будут упорствовать, боюсь, что придется поставить им двойки. Мы могли бы сразу же выставить неудовлетворительную отметку, но мы хотим дать возможность молодым людям одуматься, исправиться...

Итак, все наши однокашники успешно перешли на второй курс. Все, кроме нас. Если мы упрямся, нам влепят двойку, и тогда «прощай, ВГИК!». Мы с Сафаровым впервые в жизни встали перед подобной дилеммой. Потом она возникала перед каждым из нас практически в каждой картине.

Если быть откровенным, мы впервые услышали, что существуют два гуманизма. До этого мы даже не подозревали об этом. И, честно говоря, мы совершенно не хотели их противопоставлять и тем более сталкивать. Мы не понимали, чем мы провинились, чего от нас хотят. Мы перечитывали эпизод, он нам очень нравился. Вот если бы после реминисценций Момыш-Улы разжалобился и не расстрелял бы дезертира, мы, может, и поняли бы упрек, но «шить нам дело» из-за рассказанного выше эпизода – казалось несправедливым. И Александр Бек одобрил, а ведь он же автор повести. Что делать? Эта наша выдумка была, несомненно, укра-

шением короткометражного сценария. Потом, в будущем, я заметил, что острие так называемых редакторских замечаний всегда направлено против самого яркого, самого интересного, отличающегося от нормы. Нюх на это у них особый.

Короче, мы были не согласны, уродовать сценарий не хотели. Мы стали тянуть время, выжидать. Товарищи наши по учебе разъезжались. Некоторым – Ростоцкому, Дорману, Азарову – удалось поехать в побежденную Германию. Другие отправились на халтуру – фотографировать по деревням, чтобы подзаработать на жизнь. Иные наслаждались отдыхом, каникулами. Мы – двое неприкаянных – продолжали метаться. Соппротивление наше постепенно слабело. Мы поняли, что угроза Кулешова не была шуткой, не являлась педагогическим приемом. И в деканате с нами провели воспитательные душевспасительные беседы. И мы кончили рыпаться. Сдались!

Мы выбросили из эпизода расстрела все эти видения, и сценарий сразу же стал более плоским. Нам он перестал нравиться. Мы отдали его на кафедру и стали ждать своей участи с довольно гадким чувством. Мы были уверены, что нам поставят по тройке, так как большего, с нашей точки зрения, эта киноверсия не заслуживала. Как же мы были удивлены, более того, поражены, когда узнали, что нам поставили отличную отметку, пятерку. Радости нам эта оценка не доставила. Мы понимали, что получили награду за послушание, за то, что наступили на свои мысли, чувства, убеждения. Оказалось, что действительно за сделку с совестью платят неплохо. Это было начало, так сказать, первый наглядный урок...

Между тем моя учеба двигалась по-прежнему неважно. Летом 1947 года все студенты нашей мастерской работали в Ленинграде у Козинцева, который снимал фильм «Пироги», о знаменитом хирурге. Мы были практикантами и выполняли в съемочной группе самые разные обязанности. Первое же задание – раздобыть обезьянку для эпизода с шарманщиком – я с блеском провалил. После этого я не справился с рядом других поручений – не смог достать еще какие-то аксессуары, нужные для съемки. В наказание меня не допустили к работе с массовой, со вторым планом, которую в виде поощрения доверили моим расторопным товарищам.

В кино и по сей день существует заблуждение, что ассистент, способный достать из-под земли все необходимое, проявит себя и хорошим режиссером, словно он сумеет извлечь из-под земли даже талант. Мне кажется, умение раздобывать, выцарапывать – принадлежность другой профессии: администратора.

Наконец настало время, когда на третьем курсе нам дали возможность испортить какое-то количество пленки. Я решил экранизировать юмористический рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство».

Суть рассказа, напомним, в следующем: пожилой советник, благополучный человек, сидит вечером дома у окна. Вдруг раздается выстрел. Пуля с улицы впивается в стенку рядом, буквально в двух сантиметрах от его головы. Советник вызывает по телефону полицейского инспектора. Налицо покушение на убийство. Инспектор задает вопрос: кто же мог это сделать? Нет ли у советника врагов, людей, которым он причинил какое-нибудь зло? Советник вспоминает свою жизнь, и выясняется, что он, казалось бы, безобидный человек, принес много бед разным людям.

На роль советника требовался актер солидной комплекции и в возрасте. Всех своих сверстников, учившихся на актерском факультете, я отмел. Сергей Бондарчук казался мне немножко мрачноватым, я опасался, и не без оснований, что в нем маловато юмора. Сергей Гурзо был озорным мальчишкой. Вячеслав Тихонов – слишком красив. Выбор пал на моего приятеля, студента Текстильного института. О его актерских способностях я не имел представления, но, наголо остриженный и толстый, он очень подходил внешне. Усы, которые украшали моего приятеля, по-моему, достаточно его старили. Я решил, что вот этот смешной толстяк и годится на главную роль.

Я надел на него пижаму и долго хохотал, прежде чем начать съемку. Студент-текстильщик играл с большим подъемом.

Когда раздавался выстрел, он ложился на пол и полз через всю декорацию, не щадя пижамы, к телефону, чтобы вызвать полицейского инспектора. При этом мой знакомый старательно пыхтел.

Во время просмотра моей первой комедии почему-то никто не смеялся.

Козинцев спросил:

– Этот человек, который играет главную роль, он что, артист?

– Нет, – разъяснил я. – Это студент Текстильного института.

Козинцев вздохнул.

– Ну, понятно, почему у нас в стране так туго с мануфактурой!

После этого последовала блистательная лекция Григория Михайловича о том, что художник должен воспитывать в себе чувство стыда. Я многое понял тогда, и в частности то, что нельзя смешить любыми способами, что вообще не все средства воздействия хороши, что художник должен быть очень разборчивым. И еще один вывод я сделал тогда: я никогда больше не буду снимать комедию! И со спокойным сердцем и легкой душой отвернулся от своего призвания.

В те годы в нашем художественном кино выпускалось чрезвычайно мало фильмов. Мы уже перешли на четвертый курс и понимали, что в художественной кинематографии нас ждет в лучшем случае работа ассистентов. Шансов выбраться в режиссеры и получить самостоятельную постановку не было никаких.

На четвертом курсе у нас появились новые педагоги – режиссеры Александр Згуриди и Арша Ованесова, известные мастера научно-популярного и документального кино. Нам предложили на выбор специализироваться по документальному, научно-популярному или художественному фильму.

Зная ситуацию, Григорий Михайлович не советовал нам идти в художественный кинематограф: лучше самому делать фильмы о микробах, станках, удобрениях или работать режиссером на кинохронике, нежели быть на ассистентских побегушках в игровом кино.

Учитывая все обстоятельства, я отказался от честолюбивых замыслов и перешел к Ованесовой, в мастерскую документального фильма.

Прикрываясь здравым смыслом, я совершил, конечно, компромисс, сделку со своей совестью, чего, как я знал, истинный художник позволять себе не должен. Однако потом выяснилось, что уход на хронику оказался очень полезен. У меня появилась неограниченная возможность знакомиться с жизнью во всех ее проявлениях.

Дипломный фильм я задумал и снимал вместе с сокурсницей Зоей Фоминой. Нам хотелось снять кинематографическую поэму о московских студентах, о Москве. Мы стремились пронизать фильм светлой лиричностью, окрасить его своим личным отношением: ведь, рассказывая о студентах, мы рассказывали и о себе. Фильм «Они учатся в Москве» был нашим прощанием с юностью, с лучшими годами жизни, он во многом автобиографичен.

Мы являлись авторами всех компонентов дипломного фильма (кроме операторской работы), начиная от замысла и сочинения сценария до монтажа, подбора музыки и написания стихотворного дикторского текста. Во время съемок мы трудились и за директора картины, организуя каждую съемку, выполняли функции помощника оператора, таская штативы и аккумуляторы, и занимались своими прямыми обязанностями – режиссерскими и ассистентскими. Поиски героев очерка, выбор мест съемки, раскадровка эпизода, установка каждого кадра, работа с персонажами и со вторым планом, мизансценическое решение сцены – вот тот объем, с которым мы столкнулись в первой самостоятельной работе.

Государственная экзаменационная комиссия постановила выпустить наш дипломный киноочерк на большой экран, но, к сожалению, это решение так и осталось на бумаге.

Мы получили дипломы с отличием. Председатель ГЭК замечательный режиссер Сергей Васильев сказал:

– До встречи на экранах страны!

Но в то время проникнуть на экран было очень, очень и очень трудно...

Итак, я стал режиссером-документалистом.

За пять лет работы на хронике мне довелось побывать во многих интереснейших местах нашей страны. Я путешествовал по Сахалину, Камчатке, Курильским и Командорским островам, плавал на китобойной флотилии, снимал краболовов в Охотском море, прославлял нефтяников Кубани и путейцев Октябрьской железной дороги. Моими героями были дети и спортсмены, рабочие и писатели, рыбаки и пограничники, ученые и оленеводы. Перечислить всех людей, с которыми я встречался, которых узнал, с которыми подружился или поссорился, невозможно. Это было время стихийного накопления жизненного материала.

Кинохроника – искусство особого рода. В периоды народных потрясений, катаклизмов, когда страна и народ подвергаются тяжелым испытаниям, документальный кинематограф выходит всегда в первый ряд. Жизнь народа в такие периоды настолько трагична и неповторима, что никакое игровое кино, никакой вымысел, никакая беллетристика не могут сравниться с подлинными событиями, запечатленными на киноплёнке. Мы знаем, например, что во время Великой Отечественной войны около двухсот кинодокументалистов находились в армии, на фронтах. Они создавали летопись войны на передовых позициях, в тылу врага, в партизанских отрядах. Многие кадры фронтовых кинооператоров и сейчас невозможно смотреть без слез, без волнения.

Кстати, мысль о том, что кинопублицистика выходит на авансцену в переломное для страны время, подтвердилась начальными годами перестройки. Именно документалисты, как и газетчики, первыми вторглись в застойное, дремотное существование и стали сдирать заскорузлую благопристойность, отшлифованное лицемерие, отрепетированное годами вранье социальной системы, ее псевдогероев, взрывать разоблачениями, вызывая шок, боль, сострадание, гнев.

Именно кино- и телехроникеры показали всему миру августовский путч 1991 года и трагические события 3–4 октября 1993 года.

Но я пришел в кинохронику в иное время, а именно в 1950 году. Это был период, когда вся страна одевалась по желанию безумного генералиссимуса в форменную одежду. Вслед за армией, работниками КГБ и МВД мундиры начали носить железнодорожники, дипломаты, юристы, горняки, ученые. Казалось, что в скором времени в униформе будут щеголять писатели и артисты. Старый, выживший из ума тиран сочинял трактаты о языкознании и устраивал показательные судилища внутри страны и в так называемых социалистических странах, уничтожая свободолюбивых, влиятельных конкурентов. В концлагерях томились и погибали миллионы невинных – кто за политический анекдот, кто за то, что попал в плен, кто по доносу, кто по навету. А по радио несло на всю страну: «Живем мы весело сегодня, а завтра будет веселей...»

Документальное кино тех лет не имело никакого отношения ни к жизни, ни к документу, ни к правде. Обожевлялся великий вождь, воспевалась зажиточная жизнь народа, всячески создавалось на экране ощущение постоянного всенародного праздника. Но наивно думать, что всем этим безудержным славословием занималась в искусстве и литературе циничная банда подонков. Все было сложнее – сплав веры и страха, честолюбия и слепоты, окружавший всех массовый психоз, железный занавес, отрезавший СССР от Запада, могучие ежедневные залпы вранья из всех средств массовой информации. В конечном счете деформировались все человеческие ценности и критерии. Кроме того, творческую интеллигенцию покупали званиями, Сталинскими премиями, приглашениями на праздничные правительственные банкеты, распределением дач и прочих благ. Ежегодно, например, документальные фильмы о традицион-

ном воздушном параде или хвастливые полотна о республиках непременно награждались Сталинской премией. Сколько интриг среди режиссеров-постановщиков плелось, чтобы получить именно такую постановку. Режиссер, назначенный на подобный фильм, мог смело сверлить дырку в лацкане пиджака для лауреатской медали.

После просмотра какой-то ленты об одной из Прибалтийских республик Иосиф Виссарионович задал недовольный вопрос:

– А почему в фильме не показаны скачки?

Никто не посмел объяснить вождю, что в этой республике нет коневодства, поэтому не показаны и скачки. Наоборот, пообещали, что такой эпизод будет вставлен. В республику с Северного Кавказа отправили целый эшелон со скакунами и устроили грандиозную инсценировку. С той поры в каждой документальной картине о союзной или автономной республике, о крае или национальном округе снимался эпизод «скачки», ибо «отец народов» это любил. Есть ли в этой местности лошади, в традициях ли данного народа скакать – значения не имело.

Магия инсценировки (это называлось тогда «восстановление факта») дошла до того, что режиссер Леонид Варламов в фильме «Победа китайского народа» «восстановил» форсирование Народно-революционной армией могучей реки Янцзы. На самом деле это событие уже давно свершилось. Руководители Китая предоставили в распоряжение Л. Варламова десятки тысяч солдат, артиллерию, танки, авиацию, и документалист разыграл огромное сражение. Вертовские традиции были позабыты. Никому не приходило в голову снимать скрытой камерой. Если кого-то сняли небритым или плохо одетым – эти кадры выбрасывались еще в монтаже. У наших кинохроникеров образовался совершенно противоестественный для репортера инстинкт. Если во время съемки оператор видел через глазок камеры какой-то непорядок, ну, например, начался пожар, перевернулась машина, возникла драка и т. д., он автоматически выключал камеру, прекращал съемку, ибо знал – это не пойдет, зачем зря тратить пленку. Тогда как любой западный хроникер, повинаясь нормальному журналистскому инстинкту, в подобные моменты автоматически включал киносъемочный аппарат.

Дзига Вертов, революционер, сделавший киножурналистику искусством, в то время прозябал на задворках Центральной студии документальных фильмов. Все его теории были выброшены на свалку, а сам он после многочисленных проработок, чудом уцелевший от бесчинств энкаведешников, превратился в старика с испуганными глазами и доброй, застенчивой улыбкой. Он исправно ходил на якобы добровольные занятия в общественном университете марксизма-ленинизма, посещение которого являлось неким свидетельством благонадежности. Иногда дирекция студии бросала Вертову подачку в виде очередного еженедельного выпуска «Новостей дня», и бывший новатор очень старался, чтобы его продукция ничем не отличалась от официозного, серого потока. Очень милый, интеллигентный, добрый, покорный, уничтоженный властью художник. Как всем тогда казалось, ненужный осколок позавчашнего. Но только он и остался в истории документального кино, а многократные лауреаты с допуском к съемкам секретных объектов (это была высшая мера доверия со стороны органов) канули в Лету. Никто не помнит ни их имен, ни их фильмов.

Но тогда молодой ассистент режиссера, стремившийся к самостоятельной работе, я не очень-то думал обо всех этих материях. Я был продуктом своего времени. Все лакировали действительность. И я не хотел отставать от своих старших, увенчанных лаврами коллег. Я тоже лакировал жизнь, как умел. Снимая фильм о нефтяниках Кубани, я заставил покрасить фасад магазина, чтобы он выглядел на экране новеньким и красивым. У одного нефтяника в квартире стояла неважная мебель. Зато у соседа обстановка была отменная. Но сосед не считался героем труда и не являлся героем нашего фильма. Вместе с оператором я перетащил отличную мебель в нужную нам квартиру. Не скрою, чувство стыда, воспитанное во мне еще в институте, давало о себе знать. Наверное, поэтому я совершал эти манипуляции под покровом ночи, чтобы не видели окружающие...

В 1954 году мне и режиссеру Василию Катаняну, моему однокашнику и другу, предложили сделать фильм об острове Сахалин. Мне всегда нравились люди необычные, события из ряда вон выходящие, где проявлялись незаурядные качества людей, их мужество, воля, самопожертвование, дружба, и я с удовольствием взялся за работу над фильмом о далеком восточном острове.

Приехав на Сахалин и осмотревшись, мы узнали, что год назад в море случилось интересное событие: рыболовецкое судно было затерто льдами. На помощь рыбакам поспешили самолеты. На парашютах команде корабля сбрасывали мешки и ящики с продуктами, взрывчатку, письма родных. Взрывами рыбаки проложили себе дорогу во льдах и вышли в чистые воды, на свободу.

Мы решили, что подобный эпизод просто необходим для картины. Но, поскольку такие истории встречаются не каждый день, нужно воспользоваться методом «восстановления факта», то есть инсценировать этот эпизод.

Будучи режиссерами молодыми, энергичными, мы принялись за организацию съемок. На рыбацкое судно (конечно, другое, не то) сел оператор Леонид Панкин, и оно отправилось в Охотское море искать льды.

Первым делом кинооператор попросил рыбаков не бриться. Несколько суток искали и наконец нашли большое ледяное поле. Корабль добровольно втерся в самую его середину. В Южно-Сахалинск радиовали, что первая часть операции выполнена благополучно: судно в ледяном плену. На двух самолетах наша киногоруппа отправилась к месту происшествия. Предполагалось, что с одного самолета кинооператор снимет общий план льдов и все спасательные операции, с другого – сбросят мешки и ящики на парашютах.

Мешки и ящики, естественно, набили опилками, ведь продуктов на корабле было вдоволь. Но, чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимет на судне, требовалось показать, что с парашютом на лед опустился и сам кинооператор. Иначе откуда взялись бы кадры, снятые на корабле? Сбрасывать человека на льдину, которая дрейфовала в море, опасно. Мы как-то не хотели рисковать жизнью кинооператора Александра Кочеткова и нашли другой выход.

У портного в Южно-Сахалинске купили манекен. Купили на свои деньги, так как сметой эти расходы не предусматривались. Одели манекен в казенный полушубок, привязали валенки, прицепили парашют. Теперь кукла, изображающая кинооператора, была готова к выполнению задания.

Когда мы подлетели к ледяному полю, то увидели в середине черную точку – маленький кораблик, затерянный во льдах. Дубли делать нельзя – кукла у нас только одна и парашют тоже один. Поэтому требовалась четкая организация. По рации наладили двустороннюю связь. По моей команде операторы включили камеры и с самолета выбросили чучело на парашюте.

А дальше в монтаже эпизода следовали кадры, снятые оператором, который с самого начала находился на корабле. Подразумевалось, что сразу же после приземления на льдину оператор начал фиксацию событий. Небритые рыбаки бежали к ящикам и мешкам, вскрывали их (конечно, другие ящики), доставали продукты, спирт, консервы, письма. Моряки приветственно махали легчику, который кружил над кораблем.

Самолеты улетели, и оператор Леонид Панкин, который находился на судне с самого начала, заканчивал съемки на ледяном поле. Он снял, как закладывают взрывчатку в лед, взрывают в нем траншею, как рыбацкий сейнер выходит в чистые воды, в океан.

Получился эффектный эпизод о взаимовыручке, взаимопомощи легчиков и моряков, в документальности которого никто не усомнился. Так что «лакировать действительность» и «восстанавливать факты» оказалось непростым делом, оно тоже требовало своего «мастерства».

Дальний Восток в какой-то степени удовлетворил мои романтические, джеклондоновские наклонности. Я охотился на китов с китобоями. Бродил по тундре с геологами и оленеводами. Тонул на краболовном разведчике. Спускался в кратер Ключевской сопки с вулканологами. С рыбаками ловил сельдь. С краболовами ставил сети на крабов. Вместе с пограничниками преследовал нарушителей границы... Дальневосточные экспедиции были счастливым периодом моей жизни на хронике. Каждодневная же работа над киножурналами и выпусками новостей после возвращения с Дальнего Востока невольно толкала к стереотипности мышления. Я чувствовал, что постепенно утрачиваю свежесть взгляда, начинаю думать штампами. Готовые рецепты, годящиеся на все случаи жизни, стали часто подменять творческие поиски.

И я понял – надо уходить в художественное кино.

После смерти Сталина, в пятьдесят четвертом – пятьдесят пятом годах правительство приняло решение резко увеличить количество фильмов, выпускаемых нашей кинематографией. Встала задача – производить сто – сто двадцать фильмов ежегодно.

И тут выяснилось, что создать такое огромное количество художественных картин невозможно: не хватает кадров режиссуры.

На «Мосфильм», на «Ленфильм» и другие студии стали приходить новые люди. Это были театральные постановщики, режиссеры, работавшие в кинохронике, художники, актеры, драматурги, мечтающие ставить игровые картины.

Я тоже мечтал попробовать свои силы в художественном кино, но не очень понимал, как к этому подступиться. После самостоятельной работы на хронике не очень-то хотелось корпеть ассистентом.

Хотя фильм «Остров Сахалин» поехал на фестиваль в Канн, что являлось для молодых режиссеров большой честью, надо было начинать, по сути, с нуля. И на этот раз на помощь мне пришел случай.

Однажды, разговаривая с известным кинорежиссером-документалистом Леонидом Кристи, я пожаловался на то, что на хронике мне стало неинтересно.

– У меня есть прекрасная идея, – сказал Кристи. – Сергея Гурова (тоже известный режиссер-документалист) пригласили на «Мосфильм» сделать фильм-ревью о художественной самодеятельности ремесленных училищ. Гуров недавно перенес инфаркт, он не очень хорошо себя чувствует, ему нужен молодой, энергичный напарник. Я поговорю с ним о вас.

И действительно, Кристи, не откладывая в долгий ящик, сразу же поговорил с Гуровым. Идея Гурову понравилась, он в тот же день поехал на «Мосфильм» и назвал мою кандидатуру дирекции. И уже на завтра меня пригласили на студию и предложили поставить совместно с режиссером Гуровым фильм «Весенние голоса».

Так я попал на «Мосфильм». Этот чудесный, невероятный поворот в моей судьбе произошел в начале 1955 года, буквально за два дня.

Ревю «Весенние голоса» оказалось идеальным вариантом для перехода от документального кино к художественному. В жанре этого фильма были заложены элементы того и другого видов кинематографа. Я мог работать, опираясь на свой опыт хроникера, и осваивать новое.

Я не знал студии, производства, не понимал, как справиться с грудой неведомых доселе обязанностей. Но рядом со мной находился опытный и доброжелательный Сергей Николаевич Гуров. Он бережно ко мне относился, щадил мое самолюбие, старался выводить меня на первый план, помогал бескорыстно, по-отечески.

С первого же дня работы над фильмом «Весенние голоса» навалилось огромное количество дел, проблем, сомнений. Беспрерывно нужно было отвечать на десятки разнообразных вопросов. Какой ритм эпизода? Когда происходит действие – днем, вечером, ночью? Каким воспользоваться объективом? Как покрасить деревья? Что поставить на стол? Какую артистку пригласить на эпизод?

Эти проклятые главные слова в искусстве – как, какой, какое, в какой мере.

Я вскоре понял, что снять первый художественный фильм, если постановщик еще пассивен и учится сам, – значит ответить на те вопросы, которые будут задавать ассистенты, гримеры, операторы, реквизиторы, бутафоры, декораторы, артисты. Все они подвергали меня перекрестному допросу. На их лицах было написано, что они готовы тут же выполнить мои распоряжения. Но я-то понимал, что многие из этих людей работали на своем веку с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Пырьевым и Довженко, с Роммом и Райзманом. И в их глазах – мне казалось – я всегда читал один-единственный, основной вопрос, который, конечно, они никогда не произнесут вслух: а какой ты режиссер? И режиссер ли ты на самом деле?

Я не раз вспомнил добрым словом кинохронику. Кинохроника воспитала во мне умение мгновенно ориентироваться в неразберихе событий, молниеносно принимать решение, тут же мысленно составлять монтажную фразу, давать задание оператору, находить наилучшую точку для съемки кадра. Репортажной работе противопоказаны долгие размышления. Событие всегда развивается во времени и пространстве. Его нельзя ни задержать, ни остановить. Не успел снять – разводи руками: событие кончилось, все ушли и ты остался с носом. Репортаж научил меня быстро отбирать детали, подчинять их главному, соразмерять частности с основной мыслью. Ведь хроникер никогда не знает заранее подробностей, они обнаруживаются непосредственно на съемке, возникая неожиданно, сразу, на глазах...

Когда вместе с Сергеем Николаевичем Гуровым мы заметили, что огромная лавина вопросов, обращенных к нам, пошла на убыль, мы осознали: фильм подходит к концу.

«Весенние голоса» промелькнули по экранам незаметно. Фильм не поднимал никаких проблем, не открывал новых особенностей жанра – в нем честно и добросовестно показывалась самодеятельность трудовых резервов. Короче говоря, картиной нельзя было гордиться, но и стыдиться ее тоже было нечего. «Весенние голоса» явились для меня как бы приемным экзаменом в художественный кинематограф.

Встречи с Сергеем Эйзенштейном

Мне хочется рассказать, пока еще помню, о замечательном режиссере, человеке и педагоге – Сергее Михайловиче Эйзенштейне. Так случилось, что этот гений режиссуры, всемирно известный постановщик, два года преподавал нам во ВГИКе предмет под названием «Теория режиссуры». Вообще-то никакого учебника о теории кинорежиссуры, конечно, не существовало. А если и были какие-то наметки, то найти их можно было только в статьях Сергея Михайловича, где он излагал свои взгляды на то, как делается фильм. Он высказывал немало свежих, спорных, интересных мыслей. Кроме него, «грешили» теорией и Лев Кулешов, и Александр Довженко, и Всеволод Пудовкин. Но наиболее «теоретизированным» режиссером, которого увлекали поиски новых форм киноискусства, был, конечно, Сергей Эйзенштейн. Его интересовала не только практика, т. е. съемки, но и обогащение киноязыка, приемы воздействия на кинозрителя. Он подходил, как ученый, к таким проблемам, как руководить зрительским сознанием путем киномонтажа, его интересовало освоение актерской профессии так называемыми натурщиками, т. е. обычными людьми; он размышлял о взаимодействии цветного и черно-белого кино. Увлекался ракурсами и многим другим. И главное – размышлял об этом в своих статьях...

Сорок шестой год оказался очень трудным, можно сказать, страшным для нашего киноискусства. Правительство пыталось каленым железом выжечь дух свободомыслия, который после Победы казался естественным для народа, выигравшего войну и увидевшего Европу. В идеологии бесчинствовал сталинский сатрап А.А. Жданов. Серия грозных несправедливых постановлений о литературе, о музыке, о кино обрушилась на творческую интеллигенцию. Одно из них – о кинофильме «Большая жизнь» – касалось, в частности, и Козинцева. Его с Л. Траубергом фильм «Простые люди» был ошельмован и подвергнут облыжной критике. Но если у Григория Михайловича все-таки осталась работа во ВГИКе (его не лишили возможности преподавать), то у Эйзенштейна, по фильму которого «Иван Грозный» (вторая серия) в постановлении наносился главный удар, дела были совсем плохи. У Сергея Михайловича случился инфаркт, а после выхода из больницы он был лишен каких бы то ни было средств к существованию – не было никакой работы. Козинцева и Эйзенштейна связывали дружеские отношения, и Григорий Михайлович, будучи сам в немилости, помог опальному другу. Он пригласил Эйзенштейна во ВГИК читать курс теории режиссуры своим ученикам. То есть нам. По тем временам это был очень мужественный поступок.

И вот однажды осенью сорок шестого года на четвертый этаж с трудом поднялся и, задыхаясь, вошел в аудиторию очень старый, как нам казалось тогда, человек. (Через два года, когда его не стало, мы с изумлением узнали, что он умер всего-навсего пятидесяти лет от роду.) Это был Эйзенштейн. Тот самый Сергей Эйзенштейн, живой классик, чье имя уже оведала легенда. Сергей Михайлович был невысоким, довольно-таки толстым человеком, напоминавшим шарик. Огромные залысины, делавшие его лоб непомерно большим, вели решительное наступление на остатки его седых волос. Острые, живые, полные юмора глаза выдавали в нем умницу и человека доброго. Жил он, как вскоре выяснилось, довольно своеобразно по тем временам. Повторяю, только год как кончилась война. У него была отдельная трехкомнатная квартира в четырехэтажном доме на Потылихе, в доме, построенном для мосфильмовцев. (Когда прокладывали Мосфильмовскую улицу, годах эдак в 1950–1952-м, это здание было безжалостно снесено.) У Сергея Михайловича жила домработница тетя Паша, деревенская женщина, и шофер Гриша, который командовал целым автопарком – тремя автомобилями, принадлежащими Эйзенштейну. Тогда три частных машины было полной невидалью. Одна машина, «эмка», была советского производства 30-х годов, вторая – «трофейный» «опель» и третья новенькая, только что сошедшая с конвейера горьковского завода, освоившего новый совет-

ский послевоенный автомобиль «Победа». При этом хозяин автопарка нигде никакой зарплаты не получал! Помню, как-то случилось, что я на свою жалкую стипендию покупал немного картошки и капуста, чтобы тетя Паша могла приготовить постные щи. Разумеется, Сергей Михайлович никогда меня об этом не просил, я просто видел, что и как они едят, и пару раз проявил «самодетельность». Бедность, конечно, была относительная, ибо квартира была забита сверху донизу замечательными редкостными, очень дорогими книгами. Не оставалось буквально ни одного квадратного сантиметра, не заполненного книгами. Книжные полки расположились во всех комнатах от пола до потолка. Книги красовались в коридоре, ванной, даже в туалете. Деньги, заработанные на статьях, лекциях, он тратил на пополнение своей уникальной библиотеки. Купленные книги никогда и ни за что не продавались.

Целую стену в кабинете занимали тома с дарственными надписями авторов. И Чаплин, и Синклер, и Драйзер, и Джойс, и Хемингуэй, и Ремарк, и Стейнбек, и Цвейг – весь цвет литературы XX века, все считали для себя честью подарить свой труд великому режиссеру.

Я много раз бывал у Сергея Михайловича дома и совершал с помощью раритетных фолиантов увлекательные экскурсии – и в эпоху Возрождения, и во французский импрессионизм, и древнегреческое искусство. Именно Эйзенштейн научил меня понимать красоту живописи и привил любовь к ней.

Благодаря Сергею Михайловичу я пристрастился и к собиранию книг. Это были, конечно, в буквальном смысле попытки с негодными, т. е. нищими средствами. Кроме стипендии, я ничего потратить на книги не мог. Тем не менее Сергей Михайлович таскал меня по букинистическим магазинам, знакомил с букинистами, открывал передо мной неповторимый мир старых книг, древнейших изданий, ветхих рукописей.

Эйзенштейн, понимая, что втравил меня в дорогостоящую затею, совершал поступки, которые знающим его людям покажутся неслыханными: он дарил мне книги! Для Сергея Михайловича добровольно расстаться с книгой было мучительно, невыносимо. До сих пор у меня хранятся монографии о Тулуз-Лотреке, Домье, Дега с его дарственными надписями. Но больше всего я ценю сценарий «Иван Грозный». Он преподнес мне свое сочинение в 1947 году, шестого апреля, и сделал провидческую надпись: «Эльдару Александровичу – проходимцу, тунейдцу и бездельнику. Профессор С. Эйзенштейн».

А вот еще один его подарок. В 1947 году был выпущен сборник из четырех статей о великом Чарли Чаплине. Статьи были написаны Г. Козинцевым, С. Юткевичем, М. Блейманом и С. Эйзенштейном. Надписывая книгу, Сергей Михайлович тоже не отступил от иронической интонации. «Какой год! 800 лет Москве, 30 лет Революции, 20 лет Эльдару!»

Иногда занятия по теории режиссуры проводились не в институте, который находился на противоположном конце Москвы от дома Эйзенштейна, а у него на квартире. Сергей Михайлович любил, когда студенты приходили к нему домой. Обстановка у классика была не вполне обычная: например, под стеклянным колпаком красовался детский скелетик, на почетной полке лежал так называемый «моржовый клык». Это был вовсе никакой не клык, а кость, которой оснащен половой орган моржа, единственного живого существа, которого Всевышний награждал таким мощным подспорьем.

Мы называли Сергея Михайловича сокращенно «Эйзен»... Так вот Эйзен был гениальным рисовальщиком. Он показывал нам свои раскадровки фильма об Иване Грозном, и становилось понятно, что фильм был сначала им записан как литературный сценарий, а потом был зарисован великим художником и только потом был им снят. Недаром практически каждый кадр из фильма Эйсена хотелось заковать в рамку и повесить на стену. Ибо каждый кадр становился живописным произведением. И в наших занятиях, которые назывались «Раскадровка», это нашло свое отражение. Нам предлагалось учителем взять из стихотворений Пушкина, Лермонтова или Некрасова несколько строк и зарисовать их в виде кинокадров. Запомнилось предложение студента К. Бабашкина сделать раскадровку следующих строчек А.С. Пушкина:

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Уж не зовет его рожок...

Курс взрывом хохота встретил стих, который поэт построил как отрицание, как то, что не осуществилось. Если бы студент привел эти строки как юмор, как шутку, все было бы оценено по достоинству. Но в том-то и дело, – это было серьезное предложение, ставившее под сомнение наличие у студента умственного материала.

С Эйзенштейном у нас сразу же установились хорошие отношения. Он разговаривал с нами, как с равными. В нем не чувствовалось никакого превосходства, никакой фанаберии. Он не пытался подавлять своей эрудицией, кстати, поистине колоссальной. Этот всемирно известный человек оказался настолько прост, что чувствовал себя среди нас, мальчишек и девчонок, как среди сверстников. Не обращая внимания на больное сердце, Сергей Михайлович был необычайно подвижен и легок. Пригласив на занятия двух солистов Большого театра, Сусанну Звягину и Костю Рихтера, показывал, как надо ставить балет. Сергей Михайлович при этом порхал и прыгал, как юноша. Несмотря на трудный период своей жизни, он был весел, часто острил. И никто не испытывал ни священного трепета, ни неловкости, ни смущения. Его очень любили и встреч с ним ждали.

Он был, конечно, очень остроумен. Его шутки, остроты повторялись другими, запомнились. Например, фразы о «Мосфильме». В 1946 году на всех этажах текло, в коридорах стояли огромные лужи, которые надо было внимательно обходить или перепрыгивать через них. В то время у всех нас в ушах навязла марксистская фраза о том, что «в природе все течет и все изменяется». Так вот Эйзен говорил о киностудии «Мосфильм»: «Там все течет и ничего не изменяется». Про путаные лабиринты мосфильмовских коридоров он заявил так: «Всюду далеко и никуда не прямо». Но апофеозом было, конечно, изречение: «На Мосфильме есть комната, где еще не ступала нога человека». Эйзенштейн был остр на язык, любил пройтись по своим коллегам. Молва приписывает ему хлесткие, очень точные характеристики, которые он давал своим собратьям. Например, Григория Львовича Рошаля он называл: «Вулкан, извергающий вату». О Сергее Иосифовиче Юткевиче он отзывался так: «Человек с изысканно-дурным вкусом». А о Сергее Аполлинариевиче Герасимове выразился совсем кратко: «Красноотенец!» Для 1947 года сказано смело!

А вот что он как-то заявил мне: «Ты молодой! У тебя еще все спереди!»

Подумайте, в поговорке изменена всего одна буква, а какой сдвиг в смысле! Вообще шутки сексуального рода нередко срывались с его губ. И не только. Его талантливые руки рисовальщика любили сочинять что-нибудь эротическое. Например, шикарная эротическая «Сказка о трехногом мальчике». В ней было, может, рисунков 40 или чуть более. Не помню. Видел один только раз. Помню, это были цветные, лихие, виртуозно сделанные рисунки, ощущение, будто они были нарисованы одной линией. Как бы без отрыва цветных карандашей от листов бумаги. Содержание было фривольное, озорное, очень смешное. Конечно, эти свои вольности он не показывал всему курсу, хорошо знал про развитое стукачество. Где сейчас находится этот шедевр эротического хулиганства, у кого? Не имею понятия! Вот несколько историй, рассказанных об Эйзене в разное время 1946–47-х годов. Кое-что он рассказывал мне лично, другие я слышал. Ни о ком в нашем кино не рассказывали столько небылиц и столько правды.

Вот одна из историй, ходившая про Сергея Михайловича. 1925 год. Одесса. Молодой новатор снимает один из больших эпизодов к фильму, посвященному революции 1905 года. Это эпизод о восстании на броненосце «Потемкин». Потом этот эпизод так разросся, что стал

отдельной лентой. Для фильма было очень важно, чтобы Черноморский флот из всех своих корабельных пушек произвел залп по мятежному броненосцу. Это было очень дорого и, естественно, было очень трудно организовать. Вообще, с какой стати палить в мирное время! Но Эйзенштейну удалось упросить командующего, говорят, это был сам Фрунзе, что эскадра встанет на Одесский рейд и произведет по команде Эйзенштейна только один выстрел. Только один залп!

И вот наступил этот день. Радиосвязи еще никакой не было. Договорились так: на каждом корабле будет «впередсмотрящий», который будет с помощью бинокля следить за режиссером. А Эйзенштейн будет находиться над портом на высокой набережной, где красуется памятник Дюку Ришелье и где расположена гостиница «Лондонская». И когда Эйзенштейн вынет из кармана носовой платок и взмахнет им, флот шарахнет холостым залпом из всех артиллерийских орудий. Поставили несколько кинокамер, привезенных не только из Москвы, но из Ленинграда и Киева... Операторы стали готовить съемочные аппараты, а морские канониры принялись на всех кораблях заряжать артиллерию.

Эйзенштейн прогуливался по высокой набережной между Дюком и гостиницей «Лондонской». И вдруг он увидел привлекательную девушку. И тут же принялся за ней ухлестывать, по нынешнему, «клеить». Эйзенштейну – худощавому, обаятельному, языкастому, было 27 лет. Он, что называется, «распушил перья». Он поведал молодой девице, что он кинорежиссер. Сейчас он снимает здесь фильм о броненосце «Потемкин». Вся эта армада Черноморского флота собралась на рейде специально из-за него для того, чтобы пальнуть по восстановленному броненосцу. Что съемка будет происходить одновременно с нескольких кинокамер. И что когда он вынет из кармана носовой платок (Эйзенштейн вынул платок) и махнет им (Эйзенштейн махнул им), весь Черноморский флот бабахнет из всех артиллерийских орудий всех боевых кораблей...

Что говорил Эйзенштейн дальше, барышня уже не слышала, ибо все корабли пальнули из всех пушек. Остолбеневший горе-постановщик в ужасе смотрел на то, что он наделал. Кинокамеры еще не были заряжены, и никто из операторов ничего не снял. Эйзенштейн в отчаянии стал рвать на себе волосы. Он сам говорил, что с этого времени он начал лысеть... Может, это все легенда. Да ведь подобные легенды не про всякого сочиняют... Директор киномузея Н.И. Клейман, у которого я наводил справки, правдива ли эта история, подтвердил, что так и было. Только случилось это не в Одессе, а в Севастополе, где базировался Черноморский флот.

Другая история. Ее я самолично слышал от Сергея Михайловича. Тот же 1925 год. Конец декабря. Заканчивается монтаж фильма «Броненосец “Потемкин”». Сегодня вечером на торжественном заседании в Большом театре будет показан фильм. Флаг, который поднял восстановивший броненосец, был выкрашен режиссером красной краской собственноручно. В одну секунду через проекционный аппарат тогда проходило 16 черно-белых кадров (картинок). И если кадр идущего корабля с красным флагом длился, скажем, 4 секунды, то нужно было вручную покрасить 64 кадрика (или картинки). Эйзенштейн был первым, который не только додумался до этого, но и осуществил. Что случилось со зрителем, который в черно-белой ленте в главном моменте фильма видел красное знамя, описать невозможно: овации, крики, восторг!

Но это надо было сделать не в одной только копии, а в каждой. Во всяком случае, на всех важных показах над броненосцем взвивалось знамя ярко-красного цвета. Но об этом Эйзенштейн мне не рассказывал, это было как бы общее место, об этом знали все. Он рассказывал мне, что случилось в этот день в конце декабря. Сергей Михайлович сидел в этот день на Брянке, – так называлась киностудия около Киевского вокзала, и торопился – надо было успеть закончить монтаж картины. Несколько частей были еще не готовы. Его ассистент Григорий Александров, будущий известный советский комедиограф, на мотоцикле отвозил готовые, склеенные монтажными частями (ролики) в Большой театр. Окончательный монтаж происходил так: Эйзен на

мовиоле (специальный аппарат для монтажа) устанавливал длину каждого кадра и обрезал в том месте, где этот кадр должен был склеиваться со следующим. Режиссер отрезал ножницами излишек и срезку пленки бросал в корзину. К месту среза он подкладывал следующий кадр с того именно места, откуда режиссер считал нужным. Далее Эйзенштейн место склейки смазывал собственной слюной. Когда ролик был смонтирован целиком, монтажница брала его на свой стол и каждую склейку зачищала безопасной бритвой от пленочной эмульсии, смазывала ацетоном и прижимала прессом. Так делалась профессиональная крепкая склейка. Далее он шел через кинопроектор около десяти минут, этот ролик назывался «часть». В этот суматошный день, в день премьеры, Григорий Александров схватил одну из частей, которая не прошла через склейки монтажницы, а была только предварительно смазана слюной постановщика фильма, и помчался на мотоцикле в кинобудку Большого театра.

Эйзенштейн и монтажница спохватились поздно, лента уже демонстрировалась перед правительством, Сталиным и советской политической и прочей элитой. Фильм стрекотал через окошечко проекционного аппарата. Лампа бросала яркий луч на большой экран, специально сооруженный на сцене для показа. Эйзенштейн в отчаянии бегал по каким-то закулисным антресолям, пытаясь как-то изменить ситуацию, но ничего поделать не мог. Если бы хоть одна из склеек в любой части фильма была оборвана, показ кинокартины прервался бы, состоялся не только большой скандал, главное, эмоциональный заряд фильма, охватывающий зрителей, рухнул бы! И может быть, судьба этой великой ленты, вот уже восемьдесят лет входящей в десятку лучших фильмов 20-го столетия, была бы иной. Но все ролики, в том числе тот, что был склеен слюной Эйзенштейна, благополучно миновали проекционный аппарат. Обрыва не случилось, вся лента прошла благополучно через проектор. Ликование Сергея Михайловича было огромным. Он очень гордился клейкостью своей слюны! Даже, пожалуй, больше, чем небывалым триумфом своей картины. Когда он рассказывал мне об этом случае, почти четверть века спустя, глаза его горели мальчишеской гордостью, нет, не за свою ленту, а за свою необыкновенную слюну!.. Позже я прочитал об этом в автобиографических заметках мастера под названием «Чудо в Большом театре»...

...Борис Захарович Шумяцкий в середине тридцатых годов прошлого века работал председателем ГУКа (Главного управления кинематографии). При нем было создано немало прекрасных кинолент. И в это время Эйзенштейн сделал свой «Бежин луг». По-моему, это была единственная лента в нашей стране, которую попросту смыли. Борис Захарович, озабоченный судьбой знаменитого режиссера, пригласил его и предложил ему поставить фильм о крестьянском вожде Стеньке Разине. Но Сергея Михайловича эта тема не грела. Он отказывался, но Шумяцкий настаивал. Тогда шутник Эйзенштейн нашел способ, как «отбояриться» от этого предложения. Он сказал, что уж если председатель ГУКа хочет, чтобы он поставил картину из жизни русского народа, то он предпочел бы действительно припасть «к корням» и сделать широкую историческую фреску о житии героя поэмы Ивана Баркова Луки. Шумяцкий, разумеется, понятия не имел, кто такой Барков. Не знал он и строк Пушкина:

Не смею вам стихи Баркова
Благопристойно перевести,
И даже имени такого
Я не решаюсь произнести...

Шумяцкий страшно обрадовался предложению Сергея Михайловича, хвалил за то, что режиссер обращается к народным корням. Когда ликующий Эйзенштейн покинул кабинет Шумяцкого, тот вызвал к себе своих замов и похвалился, что приобщил Эйзенштейна к постановке народного фильма о Луке, герое поэмы Ивана Баркова. Замы были немножко более обра-

зованны, нежели их дремучий шеф. Они объяснили Борису Захаровичу, кто такой на самом деле герой поэмы матерщинника Баркова Лука по фамилии Мудищев...

Потом Шумяцкий пытался склонить к постановке фильма о Стеньке Разине режиссера Юлия Яковлевича Райзмана, но тоже безуспешно. Когда о попытке киноначальника уговорить Юлия Яковлевича узнал Эйзенштейн, он отрецензировал это весьма кратко: «Стенька Райзман!»

Наступил 1937 год, апофеоз сталинских посадок, и Бориса Захаровича Шумяцкого, само собой, посадили и расстреляли, как и миллионы других ни в чем не повинных людей. Командовать советским кинематографом был брошен председатель Воронежского НКВД Семен Семенович Дукельский. Он был прям, бесхитростен и прост. Ему было трудно избавиться от своих привычек. Он говорил секретарю так: «Введите Райзмана» или: «Дайте дело Пырьева». Михаилу Ромму он назначил, чтобы тот явился к нему на завтра в два часа. Михаил Ильич «начепурился» и ровно в два часа уже был в приемной у Дукельского. Где-то в это же время из кабинета показался «сам» и увидел Ромма.

– А вы что здесь делаете? – спросил он у Михаила Ильича.

– Вот пришел, как вызывали, к двум часам, – доложил Ромм.

– А сейчас сколько?! – грозно спросил босс.

– Как сколько? – удивился Ромм – Сейчас два часа.

– Ничего подобного! – торжествующе заявил начальник «самого массового из искусств». – Сейчас 14 часов. Извольте явиться в два.

И Дукельский скрылся в кабинете. Ромм понял, что придется прийти ночью...

А вот еще одна новелла, которую мне поведал лично Сергей Михайлович. Преддверие годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в 1938 году. Так пышно называли злодейский переворот, направивший нашу страну чёрт-те куда. Новый патриотический фильм Эйзенштейна «Александр Невский» правительство СССР планирует показать на торжественном заседании, посвященном этой «славной годовщине». Эйзенштейн, как всегда, не успевает. Не готова одна из частей картины в середине, кажется, четвертая... Каюсь, точно не помню.

Фильм, в отличие от «Броненосца “Потемкин”», – звуковой, поэтому требуется перезапись, то есть сведение всех реплик, шумов, криков массовки и музыки на единую звуковую пленку. А это как минимум несколько часов. А уже шестое ноября. Во второй половине дня архаровцы в энкавэдешной форме приехали, чтобы забрать картину и отвезти ее в Большой театр. Сергей Михайлович пытается их остановить, объясняя, что одна из частей не готова.

– Там очень важная сцена, – растолковывает постановщик чекистам. – Там драка между новгородцами. Кулачный бой на мосту! Шикарная важная сцена. Одни жители за Александра Невского, чтобы он возглавил новгородские дружины против немцев, а другие жители не хотят Александра. Немцы на носу, а русские дерутся, междоусобица. В этой сцене и сам Александр впервые появляется перед новгородцами... Без этого фильм не поймут. Но надо несколько часов, чтобы доделать...

У чекистов приказ: забрать фильм и отвезти на исторический просмотр. Они не слушают режиссера и насильно забирают восемь роликов. На вопрос Эйзенштейна, что делать с частью, которая еще не готова? – начальник команды отвечает: «Принесете после праздников». И на глазах «родителя» фильм увезли без одной части, как бы без одной руки. Обескураженный постановщик продолжал завершать работу над этой злосчастной незавершенной частью. Он сидел на студии все шестое ноября, в ночь на седьмое ноября вошел в ателье перезаписи и наконец завершил свою работу. Седьмого ноября был праздник, никто нигде не работал. И Эйзенштейн не знал, кому отдать сироту, четвертую часть, которая лежала в отдельной коробке...

А пока Мастер ковырялся с окончанием своего творения, фильм, оказывается, уже жил своей жизнью. Шестого ноября после торжественного заседания в Большом театре началась

демонстрация «Александра Невского». Никто из присутствующих не заметил, не обратил внимания, что чего-то где-то не хватает. У фильма был сумасшедший успех. Ведь состоялось огромное культурно-патриотическое событие! Лента кончалась такими словами Александра Невского: «Кто к нам с мечом придет, от меча и погибнет! На том стояла и стоять будет Русская земля!» В обстановке напряженных предвоенных отношений с гитлеровской Германией патриотический фильм о разгроме немецких псов-рыцарей на Чудском озере попал в яблочко. Позже все были награждены орденами Ленина. Эйзенштейн, Черкасов, Охлопков, соавтор сценария Павленко, композитор Прокофьев. Даже Ершов, мхатовский артист, снимавшийся всего один съемочный день – он играл главного крестоносца магистра фон Балка, то есть врага русских, – тоже получил орден Ленина. Хотя на общих планах за него ездил дублер, а Ершов на крупном плане два или три раза поднимал забрало своего шлема, показывал лицо и сказал всего несколько слов. Золотой дождь обрушился на съемочную группу, на работников кинематографии.

Поэтому, когда утром восьмого ноября усталый Эйзенштейн разыскал председателя ГУКа Дукельского и сказал, что фильм готов, что он закончил работу над той частью, которая была не готова, и хочет ему ее вручить, Дукельский в ужасе замахал руками и не взял ролик. Он пожал руку Эйзенштейна, горячо поздравил его и весь съемочный коллектив. Сергей Михайлович говорил «большое спасибо» и пытался вручить руководителю советского кинематографа недостающую часть фильма. Но тот посмотрел на режиссера, как на неразумное дитя:

– Ведь сам товарищ Сталин видел Вашу картину в том виде, в котором видел, и теперь ничего ни добавить, ни вынуть из Вашего фильма никто никогда не сможет.

Так «Александр Невский» и живет без четвертой части. Ничто не помогло. Эйзенштейн писал заявления с просьбой разрешить вставить в фильм сцену, которая из-за спешки не вошла в готовый фильм. Но безуспешно! Хотел показать эту часть на экране, но никто из руководителей не удосужился посмотреть. Трагикомическая история? Скорее, очень печальная. Я слышал ее восемь лет спустя после того, как это случилось, и улавливал в интонациях учителя горестные ноты...

Теперь на очереди история, которую, признаюсь, я уже не помню, от кого слышал. Во всяком случае я твердо помню, что слышал ее от первого лица. Может быть, ее рассказал и сам Эйзен. А может, потом кто-то другой. Это история о том, как Сергею Михайловичу приснился сон. Ибо подобная фантазмагория могла произойти только во сне...

«...Я понимал, что мои отношения с председателем ГУКа (скорее всего, это был Дукельский, но лицо его было расплывчато) вконец испорчены из-за моего мерзкого характера. (Повторяю, рассказ этот запомнился мне, как рассказ от «первого лица».) Необходимо срочно мириться. Я должен сделать что-то значительное и яркое, чтобы он сразу поверил в мои добрые намерения. Сон был очень яркий, конкретный, предметный. И я понимал во сне, что лучшее, что я могу сделать, это если я поцелую его в то место, на котором он обычно сидит. Я звоню в приемную председателя, трубку снимает секретарша. Я сообщаю ей о своем решительном намерении, что, мол, хочу поцеловать председателя в зад. Она явно растрогана, бормочет, что, мол, давно уже пора. Мы сговариваемся о времени моего визита. Я надеваю свою парадную рубашку, повязываю галстук, влезаю в самый нарядный пиджак и отправляюсь в Гнезниковский переулок. Вхожу в приемную. В приемной толпятся знаменитые режиссеры, ожидающие приема. У всех разные выражения лиц, но никто, как помнится, меня не осуждал. Кто смотрел на мою персону с завистью, кто с восхищением. На моем лице светлая и умильная улыбка. Секретарша сияет в ответ. Она распахивает дверь в кабинет председателя. Я появляюсь на пороге, бормочу покаянные слова и опускаюсь на колени. Тогда председатель встает из-за письменного стола, выходит на середину большого кабинета. Я на коленях приближаюсь к своему Руководителю. Он спускает вниз брюки, я подползаю ближе. Председатель поворачивается ко мне задом. Я подползаю еще ближе, и вот его круглая холеная ягодица прямо передо мною. Я при-

ближаюсь, подношу губы и в последний момент изо всех сил кусаю. На весь Гнезниковский переулок раздается страшный визг шефа. Так кончилась моя попытка к примирению. Все-таки у меня жуткий характер...»

Надо сказать, что Сергей Михайлович был большой фантазер и озорник. Думается, что ряд анекдотов о себе, фантастических историй, легенд, где ставил себя в смешные положения, он, вполне вероятно, сам придумывал. Он был очень веселым, светлым, солнечным человеком и с иронией относился в первую очередь к самому себе.

11 февраля 1948 года я позвонил Сергею Михайловичу, мы заранее условились с ним о встрече. Надо было договориться о часе, когда я приеду в этот день. Он в это время занимался переделкой второй серии своего сценария об Иване Грозном. После визита вместе с Н.К. Черкасовым к Сталину, Молотову и Жданову, о котором Сергей Михайлович рассказывал нам на курсе, мы были первыми, к кому он приехал прямо из Кремля. В результате беседы с вождями, которая состояла из лекции по истории, где вожди читали свои примитивные, конъюнктурные политические проповеди о царствовании Ивана Грозного двум образованнейшим деятелям культуры, Эйзенштейну было разрешено «поправить» сценарий идеологически и переснять некоторые сцены. Он этим и занимался. (Сталин отождествлял себя с царем Иваном, и кое-что его обидело лично.)

Утром 11 февраля перед поездкой во ВГИК я стал звонить Сергею Михайловичу, но телефон был все время занят. По дороге во ВГИК я звонил из каждого телефона-автомата. Но безуспешно. Я приехал в институт и там узнал, что ночью Сергея Михайловича не стало... А потом были похороны...

Так оборвались мои очень хорошие, добрые отношения с великим режиссером. Он сделал для меня очень много. Главное – он верил в меня, а для меня тогда это было самым важным, самым главным. И, конечно, его манера держаться – легкая, веселая, простая, добрая, отсутствие боязни быть смешным, никакой напыщенности, полное отсутствие какого бы то ни было величия – стало для меня безупречным поведенческим примером. Чем более велик человек – тем он более прост и доступен.

Как сочиняют вдвоем

Мне довелось писать сценарии с Григорием Гориным и Владимиром Войновичем, Людмилой Разумовской и Генриеттой Альтман. Был в моей биографии случай, когда соавтором оказался классик-драматург Александр Николаевич Островский, правда, он об этом не подозревал. Но больше всего я сочинил вместе с Эмилем Брагинским, причем не только киносценарии, но и повести, и комедии для сцены.

Меня частенько спрашивают: «А как же вы пишете вместе? Наверное, вдвоем сочинять значительно труднее, чем в одиночку? Литературное творчество – очень индивидуальный, интимный процесс, как же вы находите общий язык в прямом и переносном смысле?»

Попытаюсь рассказать на примерах работы с Брагинским, как протекает процесс выдумывания сюжета... Итак, мы решили сочинить вместе что-нибудь эдакое. Каждое утро мы с соавтором встречаемся. Один из нас с надеждой смотрит на другого, думая, что тот сейчас скажет что-нибудь умное. В комнате висит длительная унылая пауза, тупые глаза соавторов шарят по стенам, внутри полное ощущение собственной бездарности.

Наконец один произносит:

– Мне рассказали интересный случай.

Глаза второго загораются в предчувствии удачи: сейчас мы схватим сюжет за хвост, как жар-птицу. Но не успевает первый закончить свой рассказ, как глаза другого потухают и он только выразительно машет рукой. Тем не менее эта новелла вызвала в мозговых извилинах напарника какую-то реакцию, что-то там зацепило, и он, в свою очередь, извлек из недр памяти забавную историю, которая произошла с его знакомым. Эта история тоже не может стать сюжетом, но отдельные ее элементы можно использовать. Ежедневно соавторы совершают жуткое насилие над памятью, пытаюсь вспомнить занятные случаи, газетные статьи, анекдоты, фабулы других произведений (нельзя ли трансформировать так, чтобы никто не заметил?), судебные процессы, происшествия, фельетоны, истории из собственного прошлого...

Каждый день соавторы, как это ни странно, умудряются придумать по несколько сюжетов, но, как правило, все их бракуют. Для этого есть множество причин. Во-первых, нужно, чтобы понравилось обоим. А это бывает крайне редко. Если одному сюжет не по душе – он хоронится, причем без музыки. Во-вторых, выясняется: кто-то уже успел опубликовать нечто очень похожее. Здесь ужасно вредят эрудиция, образование, начитанность, привычка совать свой любопытный нос в печатные издания. Невежество в данном вопросе куда лучше, оно не обременяет. В использовании чужих сюжетов помогает также и отсутствие совести. С этим мы боремся, но, увы, мешает воспитание, данное родителями. В-третьих, к сожалению, необычайно была развита самоцензура – часто это портило, губило острые, интересные замыслы.

Пока мы остановимся на каком-либо сюжете, отмечаем несколько десятков других. Процесс выдумывания или нахождения сюжета длится несколько дней, а может тянуться месяцами. Этот этап совершенно неуправляем, и планирование здесь потерпело бы фиаско. Для нас выбор сюжета – момент особой ответственности. Ведь когда мы решаемся взять в качестве основы определенную интригу, то таким образом обрекаем себя на несколько месяцев труда. И в случае ошибки все это время будет потрачено впустую, а подобной нелепой бесхозяйственности, конечно, допустить невозможно.

Как же все-таки рождается сюжет? Каждый раз по-разному...

Историю о том, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные, нетрудовые доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, мы оба слышали в разных городах – и в Москве, и в Ленинграде, и в Одессе. В каждом городе утверждали, что это случилось именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

История нам понравилась, мы решили на ней остановиться. Но прежде чем начинать работу над сценарием, нам хотелось убедиться в достоверности этого происшествия. Мы искали газету, но тщетно. Недурно бы непосредственно познакомиться с человеком, замешанным в столь необычном и столь гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов подобного судебного дела.

И наконец мы поняли, что это – вымышленная история, легенда, принявшая обличье всамделишного случая.

Отсутствие реального жизненного прототипа сильно озадачило нас. Однако не настолько, чтобы отказаться от самой идеи воплощения его средствами искусства. Короче говоря, в «Берегись автомобиля» основная сюжетная схема практически без всяких изменений была взята нами из жизни, вернее, из легенды.

Сразу же возникла проблема: в какое русло направить сюжет? То, что надо писать комедию, не вызывало сомнений. Но и комедия могла быть разной. Сначала думали сделать нечто вроде вестерна. Автомобильные погони, немыслимые комедийные трюки, стремительность и динамика. Герой фильма – а-ля Робин Гуд. Как и подобает всякому благородному разбойнику, он совершает подвиги легко, непринужденно и победно. Словом, все шло к тому, чтобы создать лихой, но незамысловатый фильм во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости.

Вестерн, как правило, жанр облегченный. Его положительные герои выкрашены в одну розовую краску, отрицательные – только в черную. При такой трактовке, конечно, не могла идти речь ни о показе широкой социальной картины общества, ни о создании интересных, ярких характеров. И мы отказались от мысли сделать комедийный автомобильный вестерн. Попытались приспособить эту историю к другому. Захотелось поточнее взвесить традиционно общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости. Поэтому мы предпочли парадоксальные, извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой – честный человек по сути, но по форме он жулик. Справедливый и благородный по первому впечатлению отставник, по сути – махровый спекулянт. Следовательно, которому подобает быть по долгу службы твердым, решительным и непоколебимым, позволяет себе иметь человеческие слабости, то есть на поверку оказывается очень мягким, добрым, сговорчивым.

Такого рода перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто. Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приемы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. По своей социальной сущности он, конечно, Робин Гуд. Но лепить образ очередного благородного разбойника не хотелось. Героя пришлось изобретать. Правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин – вот три составных источника нашего героя. Нам хотелось сделать добрую, грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальнее многих других. Ведь он обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек – большой, чисто-сердечный ребенок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин.

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя должны были дезориентировать зрителя относительно преступных наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему официальное занятие – страховой агент. Днем он принужден гарантировать возмещение тех убытков, которые будет наносить ночью.

Затем потребовалось заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствует о семейном положении. Поначалу думалось, что Деточкин женат, даже имеет детей, может

быть, еще каких-то родственников. Но по мере того, как наш сюжет продвигался вперед, становилось все более очевидным, что нормальное семейное положение не для Деточкина. Он из тех идеалистов, которые сначала пытаются устраивать общественную жизнь, а потом уже личную. Поэтому мы обрекли своего героя на одиночество. У него есть мать, в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках согласно расписанию движения троллейбусов.

Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать реальных жизненных ассоциаций. Мы хотели поставить Деточкина на грани условного и безусловного, но так, чтобы в его реальность зритель верил.

Таким же образом обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сильное сотрясение мозга после аварии, с другой – у него и справка есть, что он нормальный. Вот и думайте как пожелаете.

Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм.

Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, хотя именно он являлся объектом нашего художественного исследования. Деточкин – своего рода шкала человеческой честности...

Итак, наш первый с Брагинским киносценарий написан. Однако...

Редакторам Кинокомитета сценарий не понравился. Нам говорили: вообще-то сценарий интересный, но зачем Деточкин ворует автомобили? Гораздо лучше, если бы он просто приходил в ОБХСС и сообщал, что, мол, такой-то человек – жулик и его машина приобретена на нетрудовые доходы. Такой сюжетный поворот был бы действительно смешон и интересен. И потом, объясняли нам, в сценарии полная путаница с Деточкиным. Он положительный герой или отрицательный? С одной стороны, он жулик, с другой стороны, он честный. Непонятно, что с ним делать: посадить в тюрьму или не посадить? Короче, сценарий вызывал недоумение и недовольство.

И тем не менее фильм под названием «Угнали машину» был запущен в подготовительный период. Велись кинопробы. На роль Деточкина мы утвердили Юрия Никулина, на роль следователя Подберезовикова – Юрия Яковлева. Однако незадолго до начала съемочного периода выяснилось, что цирк отправляется в многомесячные гастроли в, не помню уж точно, не то Японию, не то Аргентину. И Никулин тоже должен уезжать. А сценарий, между нами говоря, писался специально на него. Мы в процессе сочинения встречались с Юрием Владимировичем, читали ему первому новые придуманные сцены. Одновременно с кинопробами Никулин начал учиться вождению автомобиля. Никого другого в этой роли мы представить себе не могли. И вдруг такой удар – исполнитель уезжает. Освободить Никулина от зарубежных гастролей могло только очень влиятельное лицо. В это время у нас появился новый министр, пришедший из ЦК КПСС, Алексей Владимирович Романов. Что он из себя представлял, нам было неизвестно. Но если кто и мог спасти нашу картину, то, конечно, только он. К нему-то я и отправился. Представился. Объяснил ситуацию. Романов сказал, что, прежде чем помочь, он хотел бы ознакомиться со сценарием, что с его стороны казалось вполне логичным. Сценарий был немедленно доставлен министру. А еще через несколько дней произошла вторая встреча.

Алексей Владимирович сказал, что сценарий ему показался плохим. В первую очередь в воспитательном смысле. Ведь после выхода подобной картины советские граждане примутся угонять автомобили, фильм будет поощрять дурные инстинкты. Поэтому он не только не станет звонить в «Союзгосцирк», освобождать Никулина от гастролей, но и вообще остановит производство нашей ленты. Под предлогом того, что картина осталась без исполнителя главной роли, Кинокомитет картину «законсервировал». «Консервация» – это такая своеобразная

форма, когда производство фильма временно останавливают. Но мы понимали, что нас, судя по всему, закрыли навсегда.

Тогда и Брагинский и я очень расстроились. Зато потом мы благодарили судьбу, что случилось именно так! Если бы фильм не закрыли, мы бы никогда не додумались писать прозу. А тогда нам стало жаль потерять сюжет, и один из нас сказал: «Не попробовать ли нам написать о Деточкине повесть?» И другой начал: «Читатели любят детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. И вообще лестно чувствовать себя умнее автора...»

Четыре месяца мы потратили на то, чтобы по готовому сценарию, где были разработаны все коллизии и характеры персонажей, написать прозаическое произведение. Мы поняли, что проза нуждается в тщательной работе со словом, а юмористическая проза особенно трудна, потому что не терпит словесных оборотов, выражений и описаний, которые находятся вне комедийного жанра. Любая авторская ремарка, изображение пейзажа или обрисовка внешности героя, прослеживание действия требуют жанровой интонации, специфического подбора и сочетания слов, особой концентрации мысли, максимальной спрессованности фразы, чтобы в результате вызвать у читателя смех или по крайней мере улыбку. А это очень тяжело!

В комедийном киносценарии или пьесе юмористическую нагрузку помимо сюжета и характеров несет главным образом диалог. Ремарки же подчас пишутся не то чтобы небрежно, но во всяком случае весьма упрощенно: «Иванов вошел», «Анна охнула», «Семен в отчаянии присел на стул». И это можно понять – ведь ремарки не произносятся артистами, а играют. В прозе же каждое слово читается. Там нет подсобных или вспомогательных фраз, какие, к сожалению, часто встречаются в кинематографической и театральной драматургии.

В своих сценариях и пьесах мы с Брагинским пытались сделать смешной и описательную часть, а не одни лишь диалоги. Мы надеялись (может быть, тщетно!), что наши сочинения для кино и театра будут не только играть артистами, но и читаться публикой. Во всяком случае, мы считали, что пьеса и киносценарий – полноценный вид литературы, не требующий никаких скидок. И автор, пишущий для кино или для театра, обязан относиться к слову с такой же тщательностью и ответственностью, как и прозаик.

Короче говоря, несмотря ни на что, повесть «Берегись автомобиля» была написана, и журнал «Молодая гвардия» принял ее к публикации. Нас это очень обрадовало.

Но главным достижением для нас с Брагинским было вот что: во время работы мы сообщили, что каждый из нас дополняет другого, и постановили: нам надо писать вместе!

С тех пор мы кое-что сочинили. Мы бы написали больше, но каждый раз препятствием являлась моя режиссерская профессия. Ведь, когда я уходил на постановку фильма, целый год выпадал из нашей писательской биографии...

С самого начала работы наш авторский коллектив, как и всякая уважающая себя организация, принял устав. Пункт первый – полное равноправие во всем. Вплоть до того, что работаем по очереди – день у одного, день у другого. Если один приезжал к другому дважды, другой должен отработать и тоже приехать дважды. Затем от Совета Безопасности ООН мы позаимствовали право «вето». Если одному из нас не нравилась реплика, эпизод, сюжетный ход, даже отдельное слово, он накладывал «вето», и другой не смел спорить. Это было важно для экономии времени, и, кроме того, в текст попадало только то, что устраивало обоих.

Право «вето» действовало все двадцать пять лет, ликвидируя на корню конфликты. Благодаря ему мы за четверть века совместной работы ни разу не поссорились. У нас еще все впереди.

Третье правило нашего устава – писать всегда сообща. Находясь напротив друг друга.

Если говорить о технической стороне работы – кто же именно водит пером, то дело обстояло так: у Брагинского в кабинете один диван, у меня в кабинете тоже один. Очень важно было первому занять ложе. Тогда другой не имел возможности лечь – некуда! И писать приходилось тому, кто сидит. Всем понятно, что писать лежа неудобно!..

Надо сказать, что встреча с Эмилем Брагинским, создание прозы, которая предшествовала постановке фильмов, имели в моей творческой судьбе поворотное значение. Если до этого я был режиссером, который воплощал на экране чужие идеи, сюжеты, характеры, то начиная с «Берегись автомобиля» я стал не только режиссером-интерпретатором, но и режиссером-автором...

В основу «Зигзага удачи» лег действительный случай, рассказанный нам приятелем. Один сборщик членских взносов регулярно и тайно занимал деньги у профсоюзной кассы. От сбора взносов до сдачи всей суммы в районный профсоюз проходило около месяца. Эту щель сборщик и использовал. На собранные деньги он покупал облигации трехпроцентного выигрышного займа. Если облигации не выигрывали, он их продавал, а деньги приносил в районную профсоюзную кассу. Если же облигация выигрывала, он брал выигрыш себе, опять-таки возвращая нетронутыми деньги членов профсоюза, и все оставалось шито-крыто. Эта история послужила толчком для сюжета. Казус, на котором построена фабула «Зигзага удачи», заключался в том, что человек купил облигацию, а на нее пал выигрыш в десять тысяч рублей. Однако облигация приобретена на членские взносы всего коллектива фотографии «Современник». Так кому же принадлежит выигрыш? Тому, кто купил облигацию, или всем пайщикам, внесшим членские взносы? Эта дилемма и становится пружиной драматических и комедийных событий в повести и фильме «Зигзаг удачи».

«Зигзаг удачи» рассказывал о том, как шальные деньги сделали славных людей злыми и алчными. Но надо отметить, что симпатии авторов оставались на стороне героев картины, людей обычных, небогатых, задушенных бытом и нехваткой всего, включая деньги. Сочувствие наше было, вероятно, инстинктивным.

Это потом мы твердо поняли, что бедность, дефицит, перебои со всем необходимым, нищенские пенсии озлобили людей, сделали нас хмурыми, желчными, неприветливыми, скандальными, угрюмыми. Наш национальный характер из-за социальных бед и несчастий изменился в худшую сторону.

В «Зигзаге удачи» авторский голос говорил: «Давно известно, что деньги портят человека. Но отсутствие денег портит его еще больше!...»

Иной раз отправной точкой для воображения может послужить какой-то анекдотический случай, происшедший в жизни. Так, например, возникла пьеса «С легким паром!».

Нам рассказали историю об одном человеке (назовем его Н.), который после бани забежал к приятелям. А там шумела вечеринка – справляли не то день рождения, не то годовщину свадьбы. Помытый, чистенький Н. усердно начал веселиться и вскоре, как говорится, «ушел в отключку». В компании находился шутник Б. Он подговорил разгулявшихся друзей отвезти на вокзал пришедшего из бани Н., купить билет на поезд, погрузить спящего в вагон и отправить в Ленинград. Так они и поступили. Во время всей этой операции Н. не раскрыл глаз.

Несчастный, ничего не понимающий Н. проснулся на верхней полке поезда, прибывшего в город на Неве, вышел на привокзальную площадь и обнаружил, что, кроме портфеля с веником и пятнадцати копеек, при нем ничего нет.

Мы с Брагинским стали фантазировать, что же могло произойти с этим недотепой в чужом городе, где у него нет знакомых, а кошелек пуст. Возникла мысль о сходстве домов и кварталов, об одинаковых названиях улиц в разных городах, о типовой обстановке квартир, о серийных замках, выпускаемых промышленностью. Нам показалось занятным запихнуть горемыку в такую же квартиру, как у него в Москве, и посмотреть, что из этого получится. Но тогда надо оставить его в состоянии «несоображения». Так придумалось путешествие в самолете – ведь за час полета человек не успевает прийти в себя. И вот наш герой – мы ему дали фамилию Лукашин – очутился в чужой квартире, в чужом городе. Нам не хотелось разрабатывать эту ситуацию как серию несуразностей, несоответствий, как эксцентрическую комедию положений. Хотелось повернуть анекдотическую завязку сюжета к разговору о важных проблемах,

пропитать пьесу лирикой и создать объемные характеры героев. Тут мы родили героиню – хозяйку ленинградской квартиры, Надю Шевелеву. Сразу стало ясно, что естественный скандал, который должен вспыхнуть между Надей, увидевшей на своей тахте незнакомца, и Женей, уверенным, что он у себя дома, в конечном счете приведет к любви. Однако, если бы Женя и Надя были людьми свободными, не связанными ни с кем, эта ситуация напомнила бы игру в поддавки: авторы нарочно свели в одной квартире юношу и девушку, чтобы они мгновенно влюбились друг в друга.

И тогда мы осложнили ситуацию. Мы подарили Жене невесту Галю, а Наде преподнесли жениха Ипполита. То есть мы поставили себя как драматургов в трудное положение: за одну ночь мы должны были заставить героев расстаться с прежними привязанностями и полюбить друг друга. На этом этапе проявилась и главная мысль пьесы, ее идея. Хотелось рассказать о том, как в суматохе дней, их суе и текучке люди часто не замечают, что не живут подлинными чувствами, а довольствуются их суррогатами, эрзацами. О том, как важно найти в жизни настоящую любовь. Хотелось протестовать против стандартов не только внешних – архитектура, обстановка квартир, костюмы, – но и внутренних. Этой пьесой мы восставали против морального равнодушия и компромиссов, с которыми примиряются многие в жизни.

Для того чтобы мысль прозвучала рельефнее, доходчивее, надо было овзрослить и Надю и Женю. Если бы эта история произошла между молодыми людьми, лишенными жизненного опыта, метаний, ошибок, она бы воспринималась иначе. Можно было бы понять ее как очередной флирт или временное увлечение. Когда же героями оказались неустроенная женщина, уставшая от долгой несчастливой любви, с думами о надвигающейся старости, и уже немолодой холостяк без семьи и детей, тогда все случившееся, как нам казалось, получило серьезный подтекст, стало более близким большинству людей. При этом мы не забывали, что пишем комедию, обязанную смешить. Но мы стремились также и к тому, чтобы пьеса вызывала раздумья, заставляла зрителей соотносить сценическую историю с собственной жизнью. И еще мы сделали одну вещь: погрузили ситуацию в новогоднюю атмосферу. Это обволокло пьесу рождественским флером, придало ей черты новогодней сказки, усилило лирическую интонацию.

Разработка этого сюжета предполагала плавное течение, большое количество точных подробностей и нюансов. Развитие фабулы можно было сравнить с подъемом по лестнице, где очень важно не перескакивать через ступеньки. Все время существовал соблазн – поскорее влюбить друг в друга главных героев. Но это было бы упрощением и неправдой. Процесс освоения Жени и Нади от прежних влюбленностей, переход от взаимной неприязни к обоюдной заинтересованности, рождение первой нежности, ощущение партнера как хорошего, близкого человека, угрызания совести по поводу внезапного «предательства» бывших жениха и невесты, чувственное влечение, возникшее от первых шуточных поцелуев, наконец, осознание, что пришла настоящая, главная любовь жизни, – вот те душевные движения героев, которые требовали от авторов детального, неторопливого и психологически верного рассмотрения.

Как видите, от первоначального жизненного случая, послужившего поводом для создания сюжета, в пьесе «С легким паром!» остались лишь поход в баню и переезд героя в Ленинград...

В сценарии фильма «Вокзал для двоих» причудливо преломились и видоизменились истории, тоже случившиеся в действительности.

Ситуация, когда за рулем сидела женщина, сбившая человека, а вину принял на себя мужчина, бывший в машине пассажиром и любивший эту женщину, взята из жизни. Я знаю этих людей, но сейчас не буду называть их. Имя мужчины я открою в заключительной главе. Вторая ключевая позиция, толкнувшая нас на написание сценария, произошла с талантливым поэтом Ярославом Смеляковым. Судьба его при сталинщине сложилась трагически. Он трижды сидел в лагерях и смерть Сталина встретил за колючей проволокой. В пятьдесят третьем году, после смерти вождя, заключенные ждали амнистии, ждали изменений и вохровцы. В

лагере, где отбывал наказание Смеляков, режим чуть-чуть смягчился, и поэта отпустили навестить своих товарищей по несчастью Валерия Фрида и Юлия Дунского – будущих известных кинодраматургов, которые уже отбыли срок и жили на поселении в нескольких километрах от зоны. Но к утренней поверке Смеляков должен был стоять в строю эков. Отсутствие его в этот момент считалось бы побегом, и срок отсидки автоматически увеличился бы. Обрадованные свиданием, надеждами на улучшение участи бывшие лагерники и их гость хорошо провели время. Выпито было, вероятно, немало. Все трое проспали час подъема, и более молодые Фрид и Дунский помогали Ярославу Васильевичу добраться до лагеря, тащили его, ослабевшего, чтобы он поспел в срок к утренней поверке. Эту правдивую и одновременно невероятную историю я слышал от непосредственных участников.

Вот эти два эпизода, а также давнее желание сделать фильм о вокзальной официантке стали отправными пунктами, и привели к тому, что родился сценарий трагикомедии «Вокзал для двоих».

Когда я работаю без Брагинского, я ставлю и драмы, например, «Жестокий романс», «Дорогая Елена Сергеевна» или «Предсказание». Но когда мы встречаемся для работы с Эмилем Вениаминовичем, мы всегда верны комедийному жанру. Не важно, пишем ли мы для театра, кино, телевидения или для издательства. И всякий раз, думая о том, чтобы читателю и зрителю было смешно и интересно, мы тем не менее стараемся избегать чисто развлекательных комедий. Проблемные же комедии, как и проблемные драмы, рождаются, как известно, в тех случаях, когда авторы стремятся не уйти от реальных жизненных противоречий, а разобраться в них. Естественно, что комедиографам разбираться приходится своеобразно. Надеюсь, читателю ясно, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно. Это уж зависит от того, что уместнее для данного сюжета, а также от наклонностей автора. Но и в том и в другом случае конфликт необходимо углубить, а не притуплять и не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный итог своей работы.

Я не верю, что искусство и литература, высмеивая, могут сделать из дурака умного. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Филимонову, стало меньше после «Забытой мелодии для флейты». По моему убеждению, художники должны апеллировать не к совести бесчестного лжеца, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака – они должны адресоваться к чувству юмора умного, порядочного, сердечного человека. Пародийный образ руководителя народного театра из «Берегись автомобиля» (в исполнении Евстигнеева) не уничтожит свой жизненный прототип, но, надеюсь, поможет другим увидеть его таким, каков он на самом деле. Идеальный спекулянт, которого играет в том же фильме Папанов, не разбудит совести у реальных торгашей, но наверняка углубит представление о них.

На недобрых людей не только важно указать пальцем, важно их и обезвредить, сделав смешными. И сатирический перст в этом случае довольно сильное оружие. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев, спесивых бюрократов, малограмотных нуворишей. Но кроме едкой сатиры комедия может и должна подтрунивать над слабостями, недостатками, прегрешениями славных и добрых людей, посмеиваясь над ними без яда, без злости, но тоже достаточно определенно и хлестко.

И тут часто приходится слышать такие упреки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеетесь над ним? Но ведь в дурацкое положение можно поставить именно умного человека. Дурак находится в нем всю жизнь.

Отвратительный режиссерский характер

Когда в 1955 году я появился на «Мосфильме», то и не подозревал, что у режиссера должен быть какой-то специфический, особенный характер. Лишь бы способностей хватало! Я тогда представлял собой довольно-таки мягкого, уступчивого, даже безвольного человека. Конечно, не в такой степени, чтобы считать меня полной «тряпкой», но от стального режиссерского идеала я находился за много верст и много лет.

Для меня подлинной школой режиссуры во всех ее компонентах, и в особенности в становлении характера, стала «Карнавальная ночь». Тут я впервые оказался один на один против комплекса, именуемого «постановка фильма».

Началось сразу же с кардинальных уступок. После окончания «Весенних голосов» меня приняли в штат «Мосфильма», и я намеревался ехать в свой первый в жизни отпуск. Как вдруг – срочный вызов к директору студии Ивану Александровичу Пырьеву.

Я вошел в кабинет Пырьева и увидел там двух сосредоточенных людей в серых костюмах. Одного из них я знал, это был обаятельный и веселый Борис Ласкин, написавший сценарий фильма-ревю «Весенние голоса». Вторым оказался известный писатель-юморист Владимир Поляков. Вроде бы ничто не предвещало той драмы, которая разыгралась здесь через несколько минут.

Иван Александрович начал задушевно и ласково:

– Вот, познакомься, это – замечательные, талантливые люди. У них есть замысел музыкальной комедии.

Соавторы согласно кивнули головами.

– Как ты относишься к тому, чтобы поставить музыкальную комедию? – спросил Пырьев невинным голосом и посмотрел на меня.

Я понял, к чему он гнет.

– С большим неодобрением, – бестактно ответил я.

Ласкин и Поляков были шокированы.

– Мне кажется, ты смог бы поставить комедию. И с музыкой ты умеешь работать.

– Не имею никакого желания ставить музыкальную комедию. И вообще я еду в отпуск, отдыхать. Вот у меня путевка и железнодорожный билет. – Я машинально полез в карман.

– Покажи, – вкрадчиво попросил Иван Александрович.

Я еще был очень наивен, плохо разбирался в Пырьеве и неосмотрительно вручил ему путевку и билет. Пырьев нажал на кнопку звонка, в кабинет влетел референт.

– Сдайте в кассу билет, путевку верните обратно, а деньги возвратите ему. – Пырьев показал на меня, референт кивнул головой и удалился. – А ты поедешь в Болшево, в наш Дом творчества. Будешь там отдыхать и помогать им писать сценарий.

Обыкновенные руководители не поступают так, как обошелся со мной глава студии. Тут, конечно, сказалось то, что Пырьев был не только должностным лицом, но и режиссером. Он остался им и на посту директора. Он шел к цели – в данном случае он хотел заставить меня принять свое предложение – не официальными, а чисто личными, я бы сказал – режиссерскими ходами. Этот поступок Ивана Александровича смахивал на самоуправство, а я, вместо того чтобы отстаивать свои жизненные намерения, спасовал, струсил. Откровенно признаюсь: я Пырьева очень боялся. О его неукротимости и ярости на студии гуляли легенды. Я испугался, что, если буду перечить, он меня запросто выставит со студии. В этом столкновении воля Пырьева победила довольно легко, я, в общем-то, не сопротивлялся.

Кинорежиссер Пырьев принял пост директора крупнейшей студии вовсе не из карьерных соображений – в этом он уже не нуждался. Иван Александрович был человеком незаурядным, ярким, самобытным и весь свой выдающийся организационный талант и нескончаемую энер-

гию бросил на создание новой кинематографии. Именно при нем на студию пришли режиссеры, многие из которых украшали долгие годы наше киноискусство.

Каждого из приглашенных на «Мосфильм» Пырьев пытался заставить делать комедию. Пырьев сам поставил немало комедийных лент и очень любил веселый жанр. Но все шарахались от этого как от огня. Почему-то никто из молодых режиссеров не желал быть Гоголем, никого не прельщала слава Салтыкова-Щедрина.

Я тоже пытался увильнуть, и неоднократно. В период постановки «Карнавальная ночь» я отказывался четыре раза. Первый раз – когда еще писался сценарий. Второй – когда фильм запустили в производство и шел подготовительный период. После того как был снят первый материал, я отбрыкивался еще дважды. Но, видно, плохо отбрыкивался. Пырьев раскусил, что я человек слабохарактерный, и не уступал ни в какую. Мне ничего не оставалось, как покориться.

Иван Александрович, сознавая, что начинающему постановщику трудно охватить весь объем работы, вмешался в комплектование съемочной группы. Он хотел сплотить вокруг меня зрелых, знающих кинематографистов, которые окажут творческую помощь, подпрут меня своим опытом. В коллективе действительно собрались очень умелые люди. Все они были профессионалами высокого класса.

Возглавлять же этих талантливых людей пришлось мне – молодому, никому не ведомому, неоперившемуся режиссеру. А в кино, как известно, свято место пусто не бывает. Увидев, что постановщик – зеленый новичок, ничего еще не смыслящий и ничего не создавший, некоторые из них сразу же принялись меня учить, как надо снимать музыкальную комедию.

Частенько точки зрения сотрудников не только отличались друг от друга, но и, главное, абсолютно расходились с моим мнением. Я сообразил, что если буду спорить с каждым, то, во-первых, наживу в группе врагов, а мне с этими людьми надо пыхтеть в одной упряжке целый год. Во-вторых, я посчитал, что, если стану по каждому поводу убеждать и вводить всех в свою веру, у меня просто не хватит ни сил, ни времени на съемку картины. И тогда я начал воспитывать в себе умение всех слушать, не возражать, даже согласно кивать головой, а делать по-своему.

Самым трудным был мой поединок с Пырьевым. Доверив мне картину в труднейшем жанре музыкальной комедии, Иван Александрович как бы поручился за меня перед Кинокомитетом – ведь он же управлял студией. Но в данном случае то, что он оставался режиссером, очень мешало. Ему-то это наверняка не мешало, но мне приходилось нелегко. Первая схватка, если так можно назвать битву с явно превосходящим в силе противником, разыгралась вокруг исполнителя роли Огурцова. На эту роль я пробовал многих и наконец остановился на кандидатуре прекрасного и многогранного артиста Петра Александровича Константинова. Проба получилась убедительной. Правда, Огурцов Константинова не столько смешил, сколько страшил. На экране действовал очень взавправдашний, натуральный, зловещий чиновник. Фигура, созданная Петром Александровичем Константиновым, вызывала бы у зрителя глубокие и далеко не веселые аллюзии.

Но Пырьев, увидев пробу Константинова, забраковал ее категорически:

– Роль Огурцова должен играть Игорь Ильинский!

Дело заключалось не в том, что Константинов не понравился директору студии или Пырьев больше любил Ильинского. Нет, проблема упиралась в трактовку сценария, в будущую интонацию фильма. Я намеревался поставить реалистическую, не только смешную, но и ядовитую ленту, где социальные мотивы – разоблачение Огурцова – играли бы доминирующую роль. То есть я стремился снять в первую очередь сатирическую комедию, зло высмеивающую дураков бюрократов, оказавшихся не на своем месте. «Будет замечательно, – думал я, – если картина станет вызывать не только смех, но и горечь».

Пырьев же направлял меня в сторону более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, карнавальность создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал. Сочная, комическая манера Ильинского, с точки зрения Пырьева, идеально подходила к такому толкованию. При этом Иван Александрович не отрицал сатирической направленности картины, он считал, что при гротесковом, буффонном решении сила сатиры увеличивается. Я же был уверен (и тогда и сейчас), что так называемая реалистическая сатира бьет более точно, более хлестко, более полновесно.

В этом сражении опять победил Пырьев. Я не смог настоять на своем и уступил в очередной раз. И рад, что уступил! Я счастлив, что снимал в главной роли Игоря Владимировича Ильинского. Мне кажется, он создал замечательный и типичный образ туполобого чиновника. А я познакомился и сдружился с крупнейшим актером нашей страны. Что же касается интерпретации фильма, я не берусь судить, кто из нас был тогда прав – Пырьев или я. Ведь существует только один вариант «Карнавальной ночи». А сравнивать осуществленную комедию с неосуществленным замыслом – невозможно.

Когда начались съемки, Пырьев еженедельно смотрел отснятый материал и тут же вызывал меня для очередной нахлобучки или разноса. Если же эпизод ему нравился, он не боялся похвалить и не считал это непедагогичным. Постепенно я стал применять и к Пырьеву свою излюбленную тактику. Когда он директивно советовал то, что мне приходилось не по нутру, я делал вид, что соглашаюсь. Возражать не решался – страшился Пырьева. Потом уходил в павильон или монтажную и делал по-своему. Но Иван Александрович был не из тех, кого можно обвести вокруг пальца. Он вскоре раскусил мои маневры и, обзывая меня «тихим упрямым», продолжал упорствовать и добивался своего. Во время постановки «Карнавальной ночи» если кто и проявлял режиссерский характер, то в первую очередь директор студии, а уж потом режиссер-постановщик.

Члены съемочной группы тоже не оставляли меня своими советами. Съемки шли невероятно тяжело. Надо было заставить всех слушаться себя. А ведь меня окружали люди именитые, многие – старше и опытнее. Вспоминаю такой случай. В павильоне оператор ставил свет, а я репетировал с артистами очередную сцену. Наконец все готово – можно снимать. И тут неожиданно меня вызвали к директору студии. Срочно. Это означало, что Пырьев только что ознакомился со свежей партией снятого материала и намерен высказать свое мнение. Я оставил съемку и помчался. На этот раз Иван Александрович одобрил мою работу, и, окрыленный, я возвращался в павильон. Я шел за декорацией, меня никто не видел. И вдруг я остановился как вкопанный. Я услышал команду оператора Аркадия Кальцатого: «Внимание! Мотор! Начали!» Помощник режиссера крикнул: «205-й кадр, дубль первый!» – и щелкнул хлопушкой. Актеры послушно сыграли сцену, которую я отрепетировал перед уходом. Оператор скомандовал: «Стоп!» Съемка проходила без меня! Это была неслыханная бестактность со стороны Аркадия Николаевича. Только бесцеремонное, пренебрежительное отношение к молодому постановщику могло толкнуть его на подобный поступок. Оператор не имел никакого права снимать в мое отсутствие. Лишь если бы, уходя, я сам попросил его об этом. Что мне было делать? На размышление оставалась какая-то доля секунды. Не драться же! Не орать! Это говорило бы исключительно о моей слабости.

Решение пришло мгновенно. Я вышел из-за декорации и спокойно, но громко сказал помощнику режиссера:

– Этот дубль не печатать!

Это значило, что никто не увидит кадра № 205, дубль первый.

Таким образом я демонстративно перечеркнул операторскую самостоятельность, показав, что съемка начнется лишь сейчас, когда пришел постановщик. Одновременно я преподавал урок и артистам: не слушаться никого, кроме меня! Как они сыграли сцену, когда я отсутствовал,

в данном случае не имело значения. Я поступил так не из амбиции, просто вел борьбу за правильное, нормальное положение режиссера в съемочной группе.

Образовались сложности и другого рода. Молодому человеку труднее всего бывает получить именно первую постановку. Ведь тогда огромные средства, отпущенные на фильм, доверяются совершенно неизвестному субъекту. А если он бездарен, или слабоволен, или чересчур прислушивается к чужим мнениям, ведет себя как флюгер, картина непременно выйдет плохой, деньги будут выброшены зря и государство потерпит моральный и материальный убыток. Поэтому, когда работает дебютант, за его материалом идет усиленный контроль, и это разумно. Естественно, что и за мной следили со всех сторон настороженные глаза. А ситуация с картиной сложилась тревожная. Много сцен приходилось переснимать, ведь постановка была для меня одновременно и школой. Возникли перерасход сметы и отставание от сроков. Молодой режиссер явно не справлялся с работой. Мое положение покачнулось. Я, как говорится, зашатался. Это сразу же почувствовали некоторые мои «друзья» из съемочной группы и понеслись жаловаться. А рассказать им было что. По неопытности и неумению я наделал немало ошибок. Тучи над моей головой темнели и опускались все ниже и ниже. Беспокойные слухи побудили художественный совет студии собраться для определения дальнейшей судьбы нашего фильма.

Я показал маститым мастерам отрывки из «Карнавальной ночи», составляющие примерно половину картины. Среди членов художественного совета, к сожалению, не обнаружилось никого, кто в своей жизни поставил хотя бы одну комедию. Надо отдать должное уважаемым режиссерам – они были единодушны в оценке: снятый и подмонтированный материал сочли серым, скучным и бездарным. В частности, Сергей Иосифович Юткевич печально констатировал, что положение с фильмом – безнадежное: ведь половина уже отснята, а оставшиеся деньги на исходе. Ему было ясно, что актеров менять поздно, а выгонять режиссера бессмысленно. Никто из уважающих себя художников не возьмется за доработку. Вывод художественного совета оказался таков: единственное, что остается, – закончить скорее съемки и забыть об этом фильме как о кошмарном сне.

«Благословив» меня таким образом, члены художественного совета разошлись с чувством исполненного долга. А я, убежденный высокими авторитетами в собственном ничтожестве, вернулся в павильон, чтобы продолжать съемки веселой картины. В этот момент я, пожалуй, впервые проявил подлинные черты режиссерского характера. Я не раскис, не сник, меня охватили злость, азарт, и я решил, что докажу этим...

Кстати, тот же С.И. Юткевич безудержно хвалил мой следующий фильм «Девушка без адреса», когда художественный совет принимал картину. «Девушка без адреса» была откровенно слабее «Карнавальной ночи», и я не понял такой необъективности С.И. Юткевича. Мне объяснили, что тогдашний его выпад по поводу «Карнавальной ночи» был направлен не столько против меня, сколько против Владимира Полякова, одного из соавторов сценария, который сочинил ехидную поэму, где высмеивал угоднический круговорот вокруг Ива Монтана, приезжавшего к нам в страну с гастролью в 1956 году. И Юткевич был одним из объектов издевки. Мне, молодому режиссеру, принимающему все за чистую монету, подобное не могло даже прийти в голову. Но каждому из нас, как выяснилось, не чуждо ничто человеческое. Потом, все остальные годы, с Сергеем Иосифовичем у меня были ровные, доброжелательные отношения...

Через несколько дней после разгромного в мой адрес художественного совета состоялся еще один просмотр материала фильма «Карнавальная ночь». В пустом директорском зале сидело два человека – знаменитый кинорежиссер Михаил Ромм и несчастный затюканный постановщик злополучной лены, а именно я. Как я понял, Пырьев, обеспокоившись негативным мнением худсовета, попросил Ромма посмотреть мой материал. Это был совсем иной просмотр. Мы сидели с Михаилом Ильичом рядом, около микшера, Ромм начал хохотать с первой сцены, где Огурцов заявил, что «есть установка – весело встретить Новый год». Далее он все

время то смеялся, то хихикал, то ржал изо всех сил, толкая меня локтем, чтобы я разделил его удовольствие. Я с легким изумлением посматривал на разошедшегося классика. Просмотр закончился. Михаил Ильич поблагодарил меня, пожелал дальнейшего успеха и ушел. После этого меня никто не тревожил. Не сомневаюсь, что Ромм доложил Пырьеву явно что-то хорошее о материале моей ленты.

Конечно, если бы не поддержка Пырьева, меня убрали бы с постановки. Иван Александрович по-прежнему верил в меня, и лишь благодаря его защите я смог доковылять до конца. Пырьев ни разу не усомнился в том, что я выиграю битву. Кроме того, он сам ставил комедии и на собственной шкуре испытал, как это трудно, как редко приходит удача, как хрупок и беззащитен комедийный жанр, как надо бережно к нему относиться.

По сути дела, Пырьев стал моим третьим учителем, после Козинцева и Эйзенштейна. Несмотря на множество конфликтов, неизбежных между двумя упрямыми, я понимал, что Иван Александрович желает мне добра. И не только желает, но и делает его. И я платил ему самой искренней симпатией и нежностью, что не мешало нашим препирательствам. Кстати, весь материал, который я показывал художественному совету, целиком вошел в окончательный монтаж «Карнавальной ночи» и, как потом выяснилось, не был таким уж чудовищным.

Вскоре после заседания художественного совета в газете «Советская культура» появилась заметка одного из редакторов Кинокомитета, а именно К.К. Парамоновой. В частности, в статье сообщалось, что на «Мосфильме» по отвратительному сценарию молодой режиссер снимает очередную пошлую комедию. А ведь я в это время прилагал невероятные усилия, чтобы создать легкую, веселую, жизнерадостную картину.

Но все эти неприятности, жалобы, статьи, выступления и сплетни послужили для меня как бы испытанием на прочность. Меня клеймили, а я понимал, что надо проявить необычайную твердость и не поддаться. На меня жаловались, а я стискивал зубы и продолжал работу, не тратя сил и энергии на жалобщиков. Картину заранее обрекали на неудачу, а я надувался, как бычок, и бормотал про себя: «Увидим!»

Для режиссера вообще очень важно найти баланс между собственными убеждениями и так называемым мнением со стороны. Говорят, со стороны виднее. Это и верно и неверно. Иногда посторонний взгляд бывает поверхностным и даже ошибочным. Но порой он подмечает очевидные недостатки, мимо которых ты, находясь внутри картины, проходишь. Режиссеры – люди, и им тоже свойственно ошибаться. Но точное ощущение интонации картины во всех ее компонентах несет в себе от начала до конца фильма только один человек – режиссер. Тот, кто судит, должен знать намерения и индивидуальность художника. У нас говорят, что полработы показывать нельзя. И это правильно. Ведь для вынесения приговора, мнения, суждения по незавершенной работе непременно нужно обладать особой интуицией, талантом и тактом, а ими владеют редкие люди.

После окончания «Карнавальной ночи» меня часто спрашивали, чем я руководствовался во время съемок, что было для меня главным. Так вот, я не думал об успехе, о фестивалях и рецензиях, я мечтал лишь о том, чтобы меня не погнали с работы и дали когда-нибудь поставить еще одну картину.

Мне было не до честолюбия. Передо мной стояла только одна задача – выжить...

Препятствия, которые я преодолевал, ставя первую свою комедию, конечно, повлияли на перековку моего покладистого характера. Я еще не превратился в волка, но овечкой быть уже перестал. Профессия, где все время приходится брать ответственность на себя, где невозможно уклониться от решений той или иной проблемы, где надо уметь заставить людей выполнять то, что тебе нужно, не может не оставить следа. Но иногда встречаются ситуации, когда человеческое и профессиональное вступают между собою в конфликт...

После окончания следующей моей постановки – «Девушки без адреса» – Борис Ласкин и Владимир Поляков сочинили сюжет новой комедии и предложили его мне. Сюжет показался

недурным. Подумалось, что по нему можно написать славный сценарий. И вот Ласкин, Поляков и я снова отправились в большевский Дом творчества. Я не являлся соавтором, но по мере сил старался помочь авторам режиссерским советом. Кое-что из моих предложений они принимали (сейчас уже не помню какие). Но что придумал точно я, это название – «Не имей сто рублей!». Работа шла ходко. У меня с авторами сложились замечательные отношения. Помимо личных симпатий нас объединял успех, связанный с прошлой работой.

И вот сценарий «Не имей сто рублей!» закончен и отпечатан на машинке. Мне и до этого были известны все его сюжетные перипетии, сцены, персонажи. Но наконец я смог прочитать сценарий от начала до конца своими глазами. После чтения в моей душе осталось какое-то легкое беспокойство, но я быстро отогнал его. Авторы сдали свое сочинение на студию, и через две недели на художественном совете должна была решаться его участь. Надо сказать, что сценарий, заинтересовавший конкретного режиссера, считается производственно перспективным, то есть реальным делом. Сценарий же без режиссера иногда принимается со скрипом. Может оказаться, что охотника на него так и не найдется и рукопись останется гнить в так называемом сценарном портфеле студии. А это нерентабельно и не устраивает ни авторов, ни сценарный отдел.

Сценарий «Не имей сто рублей!» режиссера имел! Проходили дни, оставшиеся до худсовета. Редакторы и режиссеры читали сценарий, готовили свои выступления, и вроде бы все складывалось благожелательно. Но тут началось некое странное брожение в еще неведомых самому мне глубинах моей души. То легкое беспокойство, которое возникло при первом прочтении, не утихало, а, наоборот, разрасталось. Я перечитывал страницы, и моя неудовлетворенность произведением моих друзей увеличивалась. Но я боролся с этим чувством. Я говорил себе, что дотяну, дожду, доделаю. Однако тревога росла, и я вдруг понял, что не хочу ставить сценарий, что он мне не нравится, что я не смогу снять по нему хорошую картину. «Но отступать поздно, – твердил себе я. – Как я буду выглядеть перед Ласкиным и Поляковым? И потом, я же находился рядом с ними, когда писался сценарий. Если мне что-то не нравилось, надо было сказать об этом раньше. Ничего не поделаешь, картину придется снимать». Но червь сомнения постепенно превращался в огромного змея. Начались бессонные ночи, метания, терзания. Я не знал, как поступить. Отказаться от постановки значило разрушить отношения с двумя талантливыми комедийными писателями, подвести студию. Ведь запуск нашего фильма включен в план (студия имела план не только по выпуску фильмов, но и по запуску в производство) и, следовательно, коллектив «Мосфильма» может оказаться без премии. И наконец, у меня не существовало резервного варианта – ни малейшего намека на какой-либо иной сценарий. Я останусь в «простое» и не буду получать никакой зарплаты. Мой «простой» продлится неизвестно сколько, может быть, целый год. (Так оно, кстати, и получилось!) «Но если я примусь за постановку, – внутренний голос не оставлял меня в покое, – я сделаю слабую, посредственную комедию. А ведь это не нужно никому – ни авторам, ни студии, ни мне».

Слабость моей позиции заключалась в одном: куда же ты, умник, раньше смотрел?

И тут крыть было нечем. Время, оставшееся до худсовета, превратилось для меня в пытку. Я менял решения по десять раз на день. Наконец наступила последняя ночь. Завтра в 11 часов утра художественный совет. Я не сомкнул глаз, но утром встал с твердым решением. В 9 часов утра я появился на квартире у Бориса Савельевича Ласкина и нанес ему удар – сообщил о своем отказе. Я испытывал при этом омерзительное, постыдное чувство. После этого в 10 часов утра я примчался в кабинет директора студии (это был уже не Пырьев) и сказал, что выхожу из игры. Когда в 11 часов собрались члены художественного совета, им объявили, что заседания не будет.

Последствия этого поступка я расхлебывал долго. На каждом совещании меня поносили за то, что я поставил в тяжелое положение студию. С авторами отношения, конечно, разладились. Они считали, что я обошелся с ними подло, предательски. И были недалеки от истины.

В человеческом плане мое поведение не имело оправдания. Я понимал это и чувствовал себя скверно и неуютно. Мне не нравилось, что я совершил. Угрызения совести не оставляли меня. И тем не менее, несмотря на все это, я понимал, что действовал правильно. Я и в самом деле год не получал зарплату, долго искал тему для нового сценария, ходил по студии неприкаянным, но ни разу не пожалел о содеянном. Посредственная, серая, неинтересная картина принесла бы всем значительно больше вреда. В этой истории я вел себя некрасиво, но принципиально, как ни парадоксально это звучит. Кстати, сценарий не пропал, и на «Ленфильме» другой режиссер поставил по нему фильм...

Прошло девять лет после «Карнавальной ночи». За моими плечами было уже пять фильмов. Работа над ними постоянно шлифовала мой режиссерский характер.

Сейчас я попытаюсь рассказать о некоторых других гранях этого самого характера.

Когда в 1964 году журнал «Молодая гвардия» напечатал «Берегись автомобиля», у повести появилась хорошая пресса. И теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию. Экранизацию, как известно, в кино всегда любили больше, потому что она уже апробирована издательством.

Таким образом, инсценировку повести «Берегись автомобиля» снова запустили в производство. Тут выяснилось, что Юрий Никулин и на этот раз не может сниматься, он опять уезжает за границу на длительные гастроли. Пришлось снова приниматься за поиски героя. Требовался артист, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать как в реально существующего человека и одновременно удивиться его высокопрофессиональному лицедейству.

Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь еще два года назад, когда картина начиналась в первый раз. Тогда мы говорили только в предположительном плане: хорошо бы было, если бы... Актер в тот момент начинал играть трагического Гамлета в фильме Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего будущего мы не могли рассчитывать. Но когда возобновилась работа, «Гамлет» уже совершал свой триумфальный путь по экранам мира, и мы решили соблазнить Смоктуновского возможностью задуматься над иными вопросами, в ином ключе и в ином жанре. В группе все загорелись идеей, чтобы главную роль исполнил Смоктуновский.

Когда я дал Иннокентию Михайловичу прочитать повесть «Берегись автомобиля», предложив ему роль Деточкина, он сказал: «Это очень интересно, вы стучитесь в ту дверь. Но сейчас я не могу сниматься, я занят». И действительно, актер играл В.И. Ленина в фильмах «На одной планете» и «Первый посетитель». Эта работа, которой он отдавал много сил, занимала его целиком и нравственно и физически. На один только сложный пластический грим уходило около четырех часов. А потом еще восемь часов шла съемка. В общем, его трудовой день длился не менее пятнадцати часов. «К сожалению, я не могу приехать к вам на кинопробу, у меня нет свободных дней. А когда выпадает выходной, то я так устаю, что должен отдохнуть, иначе просто не буду в состоянии сниматься в будущую неделю», – жаловался Смоктуновский.

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.