

Мое Кино

Григорий Наумович Чухрай

- Мои планы
- Курятник
- Отчим
- Экзамены
- Собеседование
- Мастерская
- Басов
- Савва Вртачек
- Луфсан Шарап
- Тофик Таги-заде
- Юткевич
- Боханов
- Шухман
- Снова к Ирине
- Учеба
- Кампания против космополитов
- Ромм
- Ассистент у Брауна
- Приезд Ирины и Пашеньки
- Петр Васильевич Рыжов
- Донские
- 1-й закон Донского
- 2-й закон Донского
- 3-й закон Донского
- «Я научу вас мечтать»
- Самсон
- Я работаю
- Ивченко
- Гоголи и щедрины
- «Сорок первый»
- Еще один закон Донского
- «Баллада о солдате»
- Слава
- «Чистое небо»
- Урбанские
- Фурцева
- Смелость
- Большой приз Московского кинофестиваля 1963 года.
- Мое открытие Америки. Приезд
- Жучок
- Старичок
- Голливуд
- Профсоюз
- «Жили-были старик со старухой»
- ЭТК
- Познер
- У Косыгина
- Дела

- Жертвы
- Конец студии
- «Жизнь прекрасна»
- Замысел фильма о Сталинграде
- «Память»
- «Сталин и война»
- «Трясина»
- Ориентиры
- Своевременный уход из искусства
- Огорчен
- Языки
- Тайна куриного яйца
- Стихи Александра Блока
- Счастье

Григорий Чухрай

Мое Кино

Ровно за год до Дня Победы в Великой Отечественной войне я приехал в двухнедельный отпуск с фронта в город Ессентуки. Приехал, чтобы жениться. Здесь ждала меня моя невеста Ирина Пенькова. 9 мая 1944 года мы расписались. А через несколько дней я снова уехал на фронт...

Наступила долгожданная победа. В конце 45-го я ехал домой...

Мои Планы

Я рассуждал: сначала поеду к Ирине, я очень по ней соскучился. Заберу ее и привезу на Украину – там, недалеко от узловой станции Синельниково, у деревни Раевка, находилась селекционная станция, где работали моя мама и отчим. На станции были прекрасные кирпичные коттеджи, построенные еще до революции для научных работников. Один из коттеджей принадлежал нам. В нем было уютно и тепло, особенно в холодные зимние вечера.

Мне хотелось тепла и покоя. В последнем письме мама писала, что возвращается из Кургана на Украину и будет ждать нас. Но больше писем от нее я не получал. Это меня волновало: не заболела ли она? А кроме всего прочего, мне не терпелось поскорее познакомиться ее с Ириной. Я не сомневался, что мама будет ей рада.

...Ирина хотела задержаться в Ессентуках, но я ее торопил.

В поезде на третьей полке для багажа было жарко. Ирину подташнивало. Я чувствовал себя виноватым – ведь она была беременна.

Но вот и последний полустанок перед Узловой. Здесь перрона нет, со ступенек вагона слезаем на землю и сразу попадаем в весеннюю лужу. Благо Ирина в калошах. Отсюда до селекционной станции три километра. Я тащу большой чемодан, Ирина хлюпает по снежной жиже с чемоданом поменьше. Забираю у нее чемодан, спрашиваю:

– Устала?

– Только озябла, – отвечает она.

– Ничего, – стараюсь я подбодрить жену, – скоро придем на место, погреемся!

– Что-то я не вижу ваших коттеджей... – говорит Ирина.

Меня это тоже волнует.

– Туман, – объясняю я.

...Но вот мы стоим на месте – там, где когда-то были коттеджи, и растеряно смотрим на груды кирпичей. Вместо девяти прекрасных домиков – только руины. Зачем немцам понадобилось бомбить село и селекционную станцию, непонятно.

Курятник

Маму я нахожу в колхозном курятнике, где живут все, кто уцелел от бомбежки – и колхозники и селекционеры. Она действительно больна. Возле нее сидит местная девушка в военной форме без погон. Мама смущена, Ирина тоже...

В этом курятнике, где невозможно было встать в полный рост, вместе с нами ютилось с десяток семей. Все испытывали одинаковое неудобство. Но я не помню ни одного конфликта или выражения недовольства. Общая беда объединяет людей, да и эпоха была такая – все помогали друг другу.

С наступлением лета люди высыпали на улицу, начали, кто как мог, ремонтировать не до конца разрушенные дома. Мы с Ириной и мамой переселились в один такой дом. И снова все друг другу помогали.

Отчим

Возвратился из госпиталя отчим.

У него было одно из самых тяжелых ранений – челюстное. Вдобавок осколок разорвал ему бровь, отчего лицо его приобрело страдальческое выражение. Но отчим был полон энергии и мечтал о любимой работе.

По приказу Сталина все возвратившиеся с фронта должны были занять свои прежние места. Но приказ этот не был выполнен: начальство райкомов и обкомов не уступило своих мест и всячески поддерживало тех, кто кормил их во время войны. Отчима обратно на должность директора селекционной станции не пустили, – считался он человеком честным и поэтому неудобным. В результате, с помощью интриг, отвечать на которые он не был способен, его откомандировали директором селекционной станции в Ярославскую область.

Мы решили так: мама и Ирина едут вместе с ним, а я – в Москву, поступать во ВГИК.

Экзамены

Приехав в Москву, я остановился в семье моего друга детства Карла Кантора и оказался свидетелем на его свадьбе с Танечкой Колобашкиной.

Заглянул в штаб воздушно-десантных войск к полковнику Иваненко и получил от него ценную для меня тогда справку о том, что я во время войны, будучи строевым командиром, руководил кружком самодеятельности. С этой справкой я и отправился во ВГИК.

Началась пора вступительных экзаменов...

Я нервничал.

Но наконец узнал: общеобразовательные предметы мне зачтены. Однако радоваться было еще рано. Самым волнующим и, как говорили знатоки, самым решающим испытанием было собеседование. А конкурс в 1946 году был немалым. На одно место в мастерской режиссуры претендовали около 70 человек.

Случайно я разговорился со студентом второго курса Юрой Вышинским (впоследствии – видным советским кинорежиссером).

– Вы проходили собеседование. Что у вас спрашивали? – поинтересовался я.

– Спросить могут все что угодно.

– А какие вопросы задают обычно?

– Тебе это не поможет. На собеседовании надо быть откровенным. Думать, но ничего не выдумывать. Надо быть самим собой.

Я запомнил этот совет.

Сначала нас собрали, показали отрывок из фильма «Человек 217» и попросили записать этот отрывок покадрово. Кадры нужно было зарисовать. Задание оказалось

для меня нетрудным, я справился.

Теперь, после этого испытания, нас всех осталось человек тридцать. И вот мы, счастливчики, дрожали перед дверью, за которой происходило собеседование.

Самыми уверенными среди нас и, как нам казалось, самыми эрудированными были Владимир Басов и его друг Слава Корчагин. Оба коренные москвичи, хорошо знавшие постановки МХАТа и Третьяковскую галерею. Они осмелились пойти на собеседование раньше других. Мы взволнованно ждали их возвращения.

Первым вышел Басов. Картинно встал спиной к двери, и мы все мигом окружили его.

– Ну, что? Как?..

– Сигарету!.. – Басов выставил два растопыренных пальца.

Сигарета тотчас же очутилась у него между пальцев. Басов с видом небрежной усталости начал рассказывать.

– Сначала спросили об импрессионистах. Я ответил. Спросили, кого из художников я знаю и люблю. Я ответил: Сезанна. Показали открытку. «Кто это?» – «Ренуар».

– А по литературе не спрашивали? – поинтересовался кто-то.

Басов игнорировал вопрос и стал рассказывать, как он выполнял этюды с воображаемым предметом.

Я тогда понятия не имел ни о Сезанне, ни о Ренуаре. Об этюдах с воображаемым предметом только слышал. Короче говоря, шансы на успех были невелики. Но все же я продолжал на что-то надеяться.

Дверь открывалась, входили и выходили какие-то юноши и девушки... Помню их плохо, потому что сильно волновался.

Но вот назвали мою фамилию, и я, торопясь, пошел к двери.

Собеседование

За длинным столом, по одну его сторону, сидели преподаватели. Все с любопытством смотрели на меня. В центре восседал мастер – Сергей Осипович Юткевич. На нем был необыкновенный, явно заграничный, серый пиджак и яркий плетеный галстук; на глазах – черные очки. Тогда у нас еще не носили черных очков, и на меня они произвели почти мистическое впечатление.

– Подойдите сюда, – подозвал меня какой-то старик.

Он сидел в конце стола, перед ним были разложены открытки с репродукциями картин различных художников.

– Что это? – Он указал на одну из открыток.

Врать и вывертываться было бесполезно.

– Не знаю, – признался я.

– А это?

– Тоже не знаю.

– Как же вы идете в наш институт, если вы ничего не знаете? – удивился старик.

Мне стало не по себе. Я разозлился на свое незнание, на старика и на все на свете.

– Я хочу поступить в ваш институт вовсе не потому, что все знаю. Я хочу учиться! Вы меня научите, и я буду все это знать! Не велика премудрость!

– Вы чем-то недовольны, молодой человек? – спросил строго Юткевич. – Ну-ка, подойдите сюда.

Я подошел. Черные очки уставились на меня, как мне показалось, враждебно.

– Чем вы недовольны? – повторил он свой вопрос.

– Собой. Своим незнанием...

Юткевич посмотрел в какой-то список.

– Вы были офицером?

– Да. Сперва солдатом, потом офицером.

– А не кажется ли вам, что то, чем вы занимались в армии, и то, чем хотите заниматься в искусстве, – слишком разные вещи?

«Не примет», – подумал я, и, решив, что теперь терять нечего, дерзко ответил.

– Не кажется.

– Интересно... – сказал Юткевич. – Объясните.

– Если кто-нибудь в бою не оправдывал наших надежд, – сказал я, – то не потому, что не знал приемов боя или обращения с оружием, а потому, что в критический момент ему не хватило чувства долга и собственного достоинства. Я старался поддерживать эти чувства. В искусстве буду делать то же. – Я не лукавил.

В экстремальных обстоятельствах мысль работает особенно четко. Я до сих пор удивляюсь, как смог так точно сформулировать то, что действительно было, но о чем раньше я не задумывался. Юткевич уставился на меня сквозь темные очки.

– А что это у вас за значок?

Орден я не носил (надевать ордена на экзамены было стыдно), но с этим значком не расставался. Он приносил мне удачу.

– Значок парашютиста, – ответил я.

Юткевич заинтересовался.

– Вы были парашютистом?

– Да.

– И прыгали в тыл врага?

– Да.

Юткевич улыбнулся:

– Перед нами положительный диверсант.

Все засмеялись шутке, и мне стало немного спокойнее.

– А что вам в искусстве нравится? – поинтересовался он. – Природу вы любите?

– Конечно. Но главное, по-моему, – человек.

– Тогда возьмите бумагу, сядьте за тот столик и напишите новеллу, в которой будет природа и человек.

– Новеллу не смогу.

– Почему?

– Новелла – один из самых трудных жанров литературы, а я никогда не мыслил себя писателем.

– Литературного произведения от вас не требуется. Напишите как умеете.

Я сел к столику, и тема, как бы сама, сразу пришла мне в голову. Я был в том редком настроении, когда все ладится.

Я вспомнил апрельское утро в Венгрии. Нас, раненых, вынесли на носилках на двор, чтобы отправить в город Веспрем, где был госпиталь. Яркое светило солнце. Весело звенела весенняя капель, чирикали воробы.

Раненый, когда прошел раневой шок, начинает выздоравливать и видит мир по-новому. Все, что его окружает, кажется ему чрезвычайно ярким, все волнует и радует. Мне нравились венгерские волю, каких я видал раньше только на картинках, и повозки с бортами, похожими на примитивные лестницы, в которые нас положили.

У раненого, лежащего рядом со мной, толстая повязка из марли и ваты закрывала глаза. Втягивая ноздрями весенний воздух, он промолвил:

– Как хорошо! – Прислушался к весенним звукам и снова повторил: – Хорошо! Весна!

А потом говорил, что ему нужно срочно попасть в Москву, что его дед – знаменитый профессор и что он восстановит ему зрение. А я знал, что у парня совсем нет глаз...

Пока я писал, комиссия занималась другими абитуриентами. Я подал свои листки.

– Можете идти, – сказал Юткевич и передал написанное пожилой женщине, сидевшей рядом с ним.

Я направился к двери, но не вышел.

– Вы меня принимаете? – спросил я, набравшись смелости.

– Идите. Мы подумаем, – сказал Юткевич.

Я вышел. На душе было беспокойно: примут или нет, правильно ли я себя вел? Ни в чем уверенности не было.

Из аудитории вышла женщина, та самая, что сидела рядом с Юткевичем. Подошла ко мне и сказала тихо, чтобы не слышали другие.

– Все в порядке – вы приняты.

Меня обдала горячая волна радости. Не помню, как я слетел с лестницы. Я еще ходил с палкой: рана напоминала о себе болью, но в тот момент я не чувствовал боли. Я был счастлив!

Мастерская

В нашей мастерской учились В. Басов, С. Корчагин, И. Гурин, Я. Базелян, Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе, В. Мельников, Е. Вермешева, Г. Ухина, С. Милькина, А. Ибрагимов, Ленциус, Т. Таги-заде, Ю. Шилер, Ю. Головин, Б. Гольденбланк. Ребята интересные, многие стали известными режиссерами. Учились у нас и два студента из социалистических стран: монгол Луфсан Шарап и югослав Савва Вртачек. Мастерская была объединенной: актеры и режиссеры. Жили мы дружно и весело.

Басов

Особенно силен в нем был актерский талант. Он прекрасно показывал актеров Ванина, Дикого (в роли Сталина), Астангова, Кторова, преподавателя Боханова и самого Юткевича. Показывал так похоже и при этом так смешно, что весь курс покатывался от хохота.

Я всегда считал его самым талантливым на нашем курсе. Потом он снимался в кино. В своих ролях он был значительно беднее себя самого. И тем не менее, Басов-актер пользовался большим успехом у зрителя. В любой компании он чувствовал себя желанным и неизменно «занимал площадку». Говорил только он, острил только он, другие же слушали, хохотали и восхищались. Этот талант он, видимо, открыл в себе намного раньше, чем поступил во ВГИК, – забавлять людей ему нравилось. Особенно интересен Басов бывал при легком подпитии: тогда ему все удавалось. Он знал это и, желая всегда нравиться, все больше и больше спивался...

Говоря о таланте, я имею в виду способности человека к определенному виду деятельности. Художник – это не только талант и мастерство, но и личность. Масштабом личности художника определяется глубина и длительность жизни его произведений. Но личность, в зависимости от внешних и внутренних причин, может развиваться и обогащаться, а может скудеть и угасать. Особенно скудеет личность от алкоголя. Вова Басов много пил еще будучи студентом, но тогда это было не столь заметно. Став профессиональным режиссером, он позволял себе больше и больше. Иногда очень много. Талант его не скудел, а личность скудела. Это было очень обидно. А он этого не замечал.

Помню, однажды я завел с ним разговор о том, что он себя губит алкоголем. Володя рассмеялся:

– Святоша! А ты не пьешь?

– Пью, но...

– Недостаточно! А надо пить много. Художник должен пить. Водка освежает фантазию.

Красивая, милая его жена Наташа Фатеева не могла справиться с ним. Он изобретал немыслимые тайники для хранения водки. Даже опускал бутылку на веревке в мусоропровод. Приходил к доброй Ирине, моей жене, и горько каялся:

– Взял у Наташки денег на молочко для Володьки и пропил... Молочко для ребенка купить не на что... Одолжи!

Ирина давала ему деньги. Потом мы смотрели в окно и видели, как он шел в магазин за водкой.

Долги он всегда отдавал. Одолжит, но отдаст в срок. Впрочем, он хорошо зарабатывал. За то время, что я сниму одну картину, он снимет две-три.

– Торопишься, – говорил я ему.

– Мне нужны деньги, – признавался он. – Мечтаю иметь сто тысяч рублей. Люблю жить красиво и весело.

Он жил действительно весело. Свои фильмы ему неизменно нравились, в этом я, самоед, ему завидовал.

К друзьям относился душевно, но по-доброму посмеяться над всеми – в этом он себе не мог отказать.

– Кто классики марксизма? – спрашивал он и отвечал: – Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин, Гурин, Базелян! (В нашей мастерской Гурин и Базелян были отличниками).

При удобном случае, особенно при хорошем подпитии, он беззлобно подшучивал надо мной.

– Что ты из себя представляешь? В тебе знамениты только усы. Сними усы – и тебя никто не узнает. А я... – С пьяным умилением он продолжает: – Иду по Африке... негр... – Он делает удивленное лицо, изображая удивление и радость негра, увидевшего его. – «Кто вы?» – «Ай эм руссиш режиссер Басов».

На лице воображаемого негра восхищение! Басов бросается на колени, одной своей рукой хватая другую, подносит к губам и начинает неистово целовать.

– Во! – заключает он. – А ты... сними усы – тебя никто не узнает! – И заливается смехом.

– Володя, – говорю я, – тебе надо лечиться. Давай определим тебя в больницу.

– Хорошо, – соглашается он, – лягу! – И прибавляет, – с условием! Пусть впереди идет Лева Сааков (секретарь партийной организации), а сзади идет Сурин (директор «Мосфильма») и играет на трубе... (Сурин в молодости был трубачом.)

У Басова обаятельная улыбка. Он все превращает в шутку. На него нельзя сердиться. Часто даже непонятно: пьян ли он или трезв и просто балагурит, забавляется и забавляет других. Даже в тяжелых ситуациях он оставался таким.

Наташу Володя любил и всегда, даже когда они разошлись, говорил о ней с плохо скрываемой грустью. Но и тут не мог отказать себе в беззлобной остроте.

– Говорят, у нее роман с каким-то немцем... А я не хочу, чтобы мой Володька пел... – Поет на мотив немецкой песни Эрнста Буша, бессвязно произнося немецкие слова «верден», «мусен», «зольден». – Я этого не хочу! Я хочу, чтобы мой сын пел... – Поет сладким голосом: – «Во поле березка стояла...» – И смеется.

Или звонит мне.

– Слыхал? Наташка вышла замуж.

– Слыхал. Ну и что?

– А то, что она сообщает мне по телефону: «Мой муж космический врач». А я не понял, и говорю: «Ну и прекрасно! Будет тебе лицо всякими кремами мазать». А она: «Не косметический, а космический!» – Володя снова смеется, но в смехе слышны грустные нотки.

Пьяные бывают отвратительны. Басов обладал удивительным обаянием, он, как бы сильно ни был пьян, никогда не вызывал отвращения. Его все любили. На съемках он был весел и остроумен, быстро и просто находил контакт с самыми разными людьми и располагал их к себе.

Он первый из всех нас построил себе большую квартиру в центре Москвы, на улице Горького. И хвалился: «Метраж сто метров!» Я не бывал у него. Но Ирина, когда он заболел и лежал один в своей квартире, а я находился в экспедиции, приходила и ухаживала за ним. Ухаживали за ним и Нина Агапова и преданная ему бесконечно его сотрудница по съемочной группе.

Однажды Басов приехал в Горький, где я снимал фильм «Жили-были старик со старухой». Познакомил меня со своей попутницей. Спросил, так, чтобы она не слышала:

– Красивая? Лучше Наташки?..

«Он еще любит Наташу», – подумал я.

– Не прописывают нас в одном номере, – жалуется Басов. – Пойдем к начальнику милиции, скажешь, что мы муж и жена.

- Не поверит.
- Надень медаль. Лауреату Ленинской премии поверит.

Надеваю пиджак с медалью, идем к начальнику милиции. Там я говорю, что мы давно считаем Басова и его спутницу мужем и женой, но их брак еще не оформлен... Басов уважаемый актер и режиссер... Начальник милиции нехотя подписывает бумагу: «Разрешаю прописать в одном номере». Благодарим. Прощаемся.

- А как насчет ковриков? – вдруг спрашивает Басов.
- Каких ковриков? – не понимает начальник.
- У меня из машины украли коврики...
- В нашем городе украли?
- В Суздале.
- А что вы от меня хотите? – не понимает начальник.

Мне становится стыдно за друга, а он, как ни в чем не бывало, улыбается во весь рот.

- В вашем городе автозавод...

И начальник милиции тоже улыбается.

- Хорошо. Будут вам коврики.

Вечером коврики были в машине.

Савва Вртачек

Он работал в Югославии театральным режиссером. Приехал в Москву осваивать профессию режиссера кино. Язык понимал, говорил по-русски с акцентом, иногда употребляя сербские слова, и это не только не мешало общению, но делало его речь еще более колоритной.

В вопросах искусства он был опытней и умнее нас всех. Его работы были не только грамотны, но и талантливы, все мы это понимали. Юткевич не мог им нахвалиться. Девчонки со всех курсов повально влюблялись в Савву, а актриса нашей мастерской, красивая девушка Стася, стала его женой. Надо полагать, что Савва хотел остаться в Союзе и работать у нас. В этот период наши отношения с титовской Югославией сильно омрачились.

Иосифа Броз Тито во время войны называли «достойным учеником великого Сталина». Но когда война закончилась, он захотел строить новую экономику на свой лад, окружил себя западными экономическими советниками и стал осуществлять реформы.

Реформы проходили успешно, и Сталин почуял в них отход от своего социализма. Тогда он наводнил Югославию своими агентами, устроил слежку за Тито. Тито в свою очередь начал выявлять наших агентов и арестовывать их. Сталин негодовал. Иосиф Броз Тито был объявлен предателем социализма. Наша печать получила задание: «разоблачать югославов и их вождя Броз Тито». Перевыполняя это указание, наши журналисты называли секретаря югославской компартии не иначе как «Брозтитутка», а его правительство в нашей печати именовалось как «бандитская клика Тито – Ранковича».

Это был первый скандал в социалистическом семействе, за которым последовала целая эпоха других скандалов. Социалистические страны поняли, что сталинский социализм себя исчерпал и что он тормозит их развитие. Время требовало обновления социализма: свободы слова и экономических стимулов в труде.

В самом начале этой кампании во ВГИК приехали представители югославского посольства и силой забрали из института девушку-югославку, учившуюся на актерском факультете в другой мастерской. Когда они пришли в нашу мастерскую за Вртачком, он не согласился оставить институт. Его хотели увести силой. Савва схватил табуретку и, подняв ее над головой, стал защищаться. Мы тоже стали на его защиту.

Савва остался в Союзе и стал параллельно с учебой работать на московском радио диктором программы на Югославию. Тито объявил его предателем.

Время шло. После смерти Сталина Хрущев разоблачил сталинский социализм.

Человек неглупый от природы, он понимал необходимость обновления, которое называл «социализмом с человеческим лицом». Хрущев поехал в Югославию и восстановил с Тито нормальные отношения. В Советском Союзе были этому рады. Народ запел:

Дорогой товарищ Тито,
Ты теперь нам друг и брат.
Нам вчера сказал Никита —
Ты ни в чем не виноват.

И тогда Савва Вртачек захотел возвратиться в Югославию, где его по-прежнему считали предателем. Его отговаривали, но к этому времени он сильно разочаровался в Сталине и сталинизме. Он упорно стремился на родину и в результате уехал. А затем до нас дошел слух: там его арестовали и посадили в тюрьму.

Через много лет, оказавшись в Югославии, я, естественно, поинтересовался судьбой Саввы.

Мне сказали, что он сошел с ума и находится в сумасшедшем доме...

Луфсан Шарап

С начала занятий в нашей мастерской появился монгол. Он был прислан по распределению. Для учебы у нас иностранцы отбирались на местах и в Москве экзаменов уже не сдавали.

Монгол был высок и широк в плечах. Его круглая голова крепко сидела на короткой шее. Заметив на себе взгляд, он доброжелательно улыбался, обнажая ряд великолепных белых зубов, при этом его глаза превращались в щелочки. Звали его Луфсан Шарап.

Наш мастер С.О. Юткевич редко приезжал на занятия. Прочтет, бывало, лекцию и спросит монгола:

– Вы что-нибудь понимаете из того, что я говорю?

Монгол поднимался и, улыбаясь своей доброй улыбкой, произносил:

– Луфсан Шарап...

– Понятно. Садитесь, – говорил Сергей Осипович, тоже улыбаясь, но монгол продолжал стоять. И только когда мастер делал рукой жест, позволяющий ему сесть, монгол садился, счастливо улыбаясь.

Все мы его любили, оказывали ему знаки внимания.

Мастер улетал во Францию (он был членом Общества дружбы Франция – СССР) и только через несколько недель снова появлялся у нас. Прочитав очередную лекцию, он спрашивал, понимает ли теперь что-нибудь монгол. Тот поднимался и, улыбаясь, произносил:

– Луфсан Шарап...

Однажды Юткевич уехал надолго, и, возвратившись, задал Луфсану традиционный вопрос:

– Теперь-то вы что-нибудь понимаете?

И, ко всеобщему удивлению, Луфсан заговорил:

– Да. По...нимаете... Я... – он с трудом подыскивал слова. – Я Москва пришел... учить... трактор!.. нет кино...

Мы встретили это заявление бурными аплодисментами. Нас радовало не то, что он уйдет от нас, а то, что у него, наконец, прорезался голос. Заговорил!

Через много лет, в Москве, я встретил Луфсана. Он приехал в Москву в командировку. Теперь он довольно бойко говорил по-русски. Был доволен своей профессией инженера, и, смеясь, вспоминал, как по ошибке попал в наш институт.

Тофик Таги-Заде

В нашей мастерской учился азербайджанец Тофик Таги-заде. Он постепенно разочаровал в своих способностях С. О. Юткевича и был исключен из мастерской. Тогда его подобрал другой мастер – Л. В. Кулешов.

Однажды Кулешов решил устроить показательные экзамены. Пригласил всех мастеров и преподавателей и стал спрашивать своих учеников. Вызвал он и Таги-заде.

– Скажите, чем отличается кинематографическая мизансцена от театральной?

На всякий случай Тофик стал имитировать незнание русского языка.

– Театр, – сказал он, жестами обогащая свою речь, – это так: тут низенький, тут выше, тут опять низенький. Это сцена. И там актер ходит туда-сюда. Это театральный мизансцен. А кинематограф – это тут беленький... – Он показал плоский экран.

Показательный экзамен был подпорчен.

– Садитесь. Спасибо... – поспешно прервал его Кулешов.

Но вежливый Тофик возразил:

– Зачем мне спасибо? Тебе спасибо, что так научил!

Юткевич

Итак, моим первым мастером стал Сергей Осипович Юткевич.

Я, да и все мы, новички, были влюблены в него. Человек высокой эрудиции, он складно, интересно говорил о кино, о живописи, мы удивлялись его знаниям. Он был знаком с самим Пикассо! Одевался Юткевич так, как, по нашему разумению, должен был одеваться настоящий режиссер. Особенно меня поражал его элегантный плетеный галстук, таких в Союзе никто не носил. Он вызывал во мне чувство благоговения. До того времени я надевал галстук всего два-три раза в жизни.

Свою речь Юткевич пересыпал французскими выражениями, и при этом букву «п», словно настоящий француз, произносил как положено – в нос. Короче говоря, он был нашим кумиром. О нем я часто говорил со своими товарищами, со своими однополчанами, с молодой женой.

Однажды – он тогда снимал фильм «Свет над Россией» – мы были приглашены участвовать в настоящих съемках. Ленин должен был произносить речь в Свердловском зале Кремля, а мы изображать слушающих его рабфаковцев. Актера, игравшего Ленина, на съемках не было. Но декорации Свердловского зала выглядели очень достоверно. Мы сидели на скамейках, а впереди нас на том месте, где должен был стоять Ленин, в кресле сидел Юткевич. Потягивая сигарету, он время от времени элегантно отставлял руку в сторону, и, стряхивая пепел, говорил с нами о тонкостях искусства.

– В искусстве важно «чуть-чуть». Чуть больше – и стало грубо, чуть меньше – и невыразительно... – Он делал паузу и, картинно щурясь от дыма, продолжал. – Надо уметь к каждому эпизоду подобрать свой ключик...

Я слушал и восторгался его внешностью и поведением рафинированного интеллигента.

Но вдруг за декорацией торопливо простучали женские каблучки. Юткевич вскинулся и закричал:

– Какая там сука ходит!

И все... Юткевич померк в моих глазах.

Разочарование в мастере оказалось для меня тяжелым ударом. Я пытался восстановить свое бывшее отношение к Сергею Осиповичу. «Люди сложны, – убеждал себя я, – нельзя делать выводы на основании нескольких слов. У Сергея Осиповича есть несомненные достоинства, а недостатки есть у каждого».

Но как я себя ни уговаривал, прежнего восторженного отношения к мастеру не появлялось.

Его слова о «ключике» и о «чуть-чуть» теперь казались мне пустыми, лишенными содержания. «Шаманство, – говорил я себе. – Красивые на первый взгляд слова, но не что иное, как литературное шаманство».

Я по-прежнему признавал за ним много достоинств. «Он – человек больше теоретического, чем творческого склада. Хорошо пишет и многое знает. Я должен быть ему благодарен: он принял меня во ВГИК. И не мне его осуждать...» Но истина дороже, и могу сказать, что был он человек холодный и в искусстве, и в жизни. Фильмов его я не любил.

Боханов

Профессор Боханов преподавал нам композицию кадра. До революции он был отличным фотографом, и предмет свой чувствовал очень тонко. Теперь это был старичок, одиноко живущий в своей однокомнатной квартире, полной рисунков, фотографий учеников и иллюстраций картин знаменитых художников. Всего этого было так много, что оно не умещалось на полках его библиотеки и аккуратными стопками лежало на полу. Между стопок образовались узкие проходы, по которым передвигались сам Боханов и его гости, – от двери к столу и от стола к кровати. Я несколько раз бывал у него дома и балансировал на этих дорожках. Жены у Боханова тогда уже было, а может быть, не было и вообще. Во всяком случае, я нигде не замечал следов присутствия женщины. Тем более странно было видеть, что Боханов красил волосы. Может быть, для того, чтобы не выглядеть очень уж старым. Краска линяла и под ней обнаруживалась седина.

К нам Боханов относился требовательно. Посмотрит, бывало, на работу какого-нибудь ученика и скажет нараспев:

– Вы думаете, что это гениально, а это глупо.

Мы не обижались на старика. Был он добрый и беззащитный.

Боханов очень переживал из-за того, что не может наполнить свои лекции идеологическим содержанием, от него этого требовало начальство. Но он прилежно старался. Однажды изрек формулу, которая, как ему казалось, отвечала идеологическим нормам и подходила к его предмету.

– Товарищ Сталин сказал: «Кадры решают все», а в нашем деле кинокадры решают все.

Это была не острота. Это был способ его мышления. Разбирая композицию живописной картины Ярошенко «Всюду жизнь», он говорил так:

– Мы видим вагон. На окнах решетки. Мы понимаем, что это арестантский вагон. Люди, стоящие около окна с решеткой, – заключенные. Все они с интересом смотрят куда-то вниз. Там голуби клюют крошки хлеба. Как расположены голуби? Они образуют тесный или узкий круг. У этих арестантов узкий круг интересов. А там, в глубине вагона, стоит арестант. Лица его мы не видим. Он стоит к нам спиной, но смотрит он вдаль. У него широкий круг интересов. Широкие горизонты. Он революционер.

Мы понимали, что это чушь, но не сердились на Боханова, сочувствовали и даже любили его за те действительно ценные советы по композиции, которые от него получали.

Однажды он дал нам задание: сфотографировать социальный портрет (рабочего, крестьянина, интеллигента и т. д.)

Я снимал натурщика – он вполне сходил за крестьянина, хотя и был коренным москвичом. А студент Ленциус, – кажется, Ленциус – пригласил на съемку настоящего генерала. Боханов зашел в его кабину проверить, как ставится свет, увидел генерала и опешил.

– Что это? – удивился он.

– Генерал, – ответил Ленциус.

– Это, по-вашему, генерал?! – возмутился Боханов. – Посмотрите на его лицо: ни

интеллекта, ни мужества. Какая-то пьющая баба!

Генерал не выдержал такого кощунства, поднялся и покинул кабину.

– Это настоящий генерал, – прошептал Ленциус.

– Как? – не понял Боханов.

– Настоящий, не натурщик! – И Ленциус, выбежал вслед за оскорбленным генералом.

Только теперь Боханов осознал, что произошло, и схватился за свою седую с полинявшей краской голову.

Шухман

Это был маленький, неуверенный в себе человек. Все в нем было мелкое, случайное, боязливое. Он преподавал нам музыку. Его гордость составляло воспоминание о том, что в юности он сочинил пионерскую песенку.

Здравствуй, милая картошка,—

Тошка, тошка, тошка! —

Низко бьем тебе челом.

Даже дальняя дорожка —

Рожка, рожка, рожка! —

Пионеру нипочем...

Чем богаты, тому и рады.

Отличительной чертой Шухмана было неумение сосредоточиться на предмете. Мысли его прыгали, как воробышки в летнее утро, с ветки на ветку. Он начинал говорить, скажем, о Скрыбине, перескакивал на тему о болезни своей жены, потом опять о Скрыбине, а потом об Узбекистане, где он был во время войны в эвакуации. Но тем не менее его, с позволения сказать, лекции были для нас желанны. Причиной этого была его пианистка Олечка Жукова. Она неплохо исполняла многие классические произведения. А я, который никогда не слышал их «живьем», не по радио и не урывками, – во время ее исполнений испытывал благодарное чувство.

У Шухмана было два горя, которыми он с нами постоянно делился: больная жена и паспорт. У жены была больная печень. А в паспорте – неправильно указана национальность.

Дело в том, что в эвакуации в Узбекистане при обмене паспорта на вопрос «национальность?» Шухман, вместо того чтобы сказать «еврей», ответил:

– Иудей.

Почему ему пришел в голову такой ответ, неясно. Может быть, хотел придать своей персоне больший вес. Может быть, боялся начавшего поднимать голову антисемитизма. Во всяком случае, это была его роковая ошибка. Девушка-паспортистка никогда не слыхала о такой национальности. Когда много позже он заглянул в свой паспорт, там в графе «национальность» было написано «индей».

– Я объяснял в паспортном отделе, что я не индей, а еврей. А начальник паспортного отдела, узбек, отвечал: «От своей национальности отказываешься. Нехорошо!» Какой-то кошмар! – возмущался Шухман. – Индей! Это же глупо! Такой национальности нет!

Надеялся на Москву. Там разберутся и все исправят. Но и там не хотели ни в чем разбираться.

– Мы национальности не изменяем.

– Везде бюрократы! – сокрушался Шухман.

– А что плохого? – подшучивал Вова Басов. – Единственный неповторимый во всем мире представитель нации индеев! За такую удачу надо платить, а вам это бесплатно досталось.

– Вам смешно, – грустно говорил Шухман, – а мне не смешно. Нельзя ничего доказать. Такой национальности нет.

Шухману было нелегко быть единственным на планете Земля индеем. Несколько месяцев длилась тяжба между паспортным отделом и Шухманом. Но в конце концов здравый смысл победил. Шухман пришел на занятие радостный, потряхивая над головой новеньким паспортом. Все мы бросились его поздравлять. Вова Басов захотел поддержать в руках документ и порадоваться вместе с Шухманом исправлению. Он осторожно взял из рук педагога драгоценный паспорт, заглянул в него... и раскрыл рот от удивления. Потом разразился хохотом. В паспорте в графе «национальность» теперь значилось: «еврей, из индов».

Снова К Ирине

Закончился первый курс, и во время зимних каникул я поехал на селекционную станцию под Ярославлем. Встретился с моей семьей.

Ирина была на сносях. Бледное с опухшими губами лицо ее подурнело, но теперь оно было мне даже роднее, чем раньше. Мне было жаль ее.

Вместе мы гуляли по лесу. Я восторгался высоченными старыми березами, фотографировал Ирину на фоне берез. Дом, в котором жили родители, размещался на высоком обрыве, каскадами спускавшемся к Волге. Волга в это время была покрыта снегом.

– А как здесь осенью было красиво, – говорила грустно Ирина. – Жалко, что ты всего этого не видел.

Растроганный, я целовал ее щеки и вспухшие губы.

– Как ты здесь питаешься? – спрашивал я.

– За меня не волнуйся, учись, – отвечала она.

Я знал, что всем здесь жилось трудно, но мама и Павел Антонович делали все, чтобы Ирина нормально питалась.

Положение Павла Антоновича на станции становилось все хуже и хуже. До него здесь руководил Герой Социалистического труда, известный на Ярославщине агроном. Героя он получил за невиданные ранее урожаи выведенной им пшеницы. Павел Антонович таких фантастических урожаев не имел. Он решил выяснить, как его предшественник добился своих успехов. Оказалось, что в отчетах тот наполовину уменьшал площадь своих посевов, и урожай получался вдвое больше, чем у других. Павел Антонович был возмущен. Он не мог вынести такого мошенничества и заявил об этом «секрете» на бюро обкома, не без участия которого произошел обман и награждение «героя».

Узнав об открытии Павла Антоновича, начальство сначала хотело уладить все «по-хорошему», но честный мой отчим не согласился. Он все еще верил в справедливость, не понимая, что власть тихой сапой захватывают чиновники.

Не понимал этого и Никита Сергеевич Хрущев. Разоблачив преступления Сталина и стремясь осчастливить народ, он стал мотаться по миру, встречаться с американскими фермерами и выяснять причины их успехов в сельском хозяйстве. Оказалось, что их успехи зависели от кукурузы. Он возвратился в Союз и поручил своим специалистам узнать, какие у нас возможности выращивать кукурузу. Те подсчитали размеры наших площадей, умножили их на среднюю урожайность американцев и получилась астрономическая цифра. Никита Сергеевич зашелся от счастья: теперь с помощью кукурузы он накормит живущую впроголодь страну. Был дан клич по всей советской земле: сеять кукурузу. Сеять стали усердно – даже на Севере!

Учеба

Счастлирое время каникул быстро кончилось. Надо было возвращаться во ВГИК и снова оставлять Ирину. Но скоро она сама приехала ко мне.

Ирина хотела рожать в Москве. Она списалась со своей теткой, которая жила под Москвой, в Ильинке, на даче из двух комнат. Муж тетки, дядя Вася Клименко работал в

Министерстве сельского хозяйства. Он был профсоюзным вождем.

Родился Павлик.

Каждый день после занятий я должен был посещать воинскую часть, где вел самодеятельность – надо было зарабатывать деньги. А потом торопился в Ильинку. Уроки я готовил в электричке и часто от усталости засыпал в ней. Учеба давалась мне нелегко, особенно в это время.

Здоровье мое резко ухудшилось. Осколок в легких чаще стал напоминать о себе: открывалось кровотечение. Вдобавок к этому, а может быть, вследствие этого, я заразился туберкулезом. Тогда все мы, студенты, как, впрочем, и вся страна, скудно питались.

Я вынужден был лечь в госпиталь. Ассистент Юткевича по нашей мастерской, педагог Матильда Яковлевна Итина, через своих знакомых врачей добилась, чтобы меня положили в туберкулезную больницу. Врачи советовали оставить учебу и серьезно заняться здоровьем. Я не слушал их и продолжал учиться. Оставалось совсем немного времени до окончания учебного года и «переходных» экзаменов. Я боялся, что меня отчислят из института.

После сдачи экзаменов все теснились у аудитории, где подводились итоги. Мне было так тяжело, что я ушел в пустой класс, где мы показывали свои этюды.

На диване лежали цветы, приготовленные для мастера и Матильды Яковлевны. Я еле дотащился до дивана и лег, стараясь не помять букеты. Наконец, можно было отдохнуть. Я чувствовал цветочный запах, и мне было хорошо.

В класс ворвались студенты нашей мастерской. Увидели меня, бледного, среди цветов. Я напоминал мертвеца. Девчонки испугано закричали. Я смущенно поднялся, а они стали меня ругать.

– Тебе надо лечь в госпиталь. Ты бледен как смерть!

– Меня отчислили из мастерской? – спросил я.

– Нет, оставили, – сказали они.

Много позже я узнал, что исключили только Тофика Таги-заде и Тенгиза Абуладзе (впоследствии выдающегося советского режиссера). Их взял в свою мастерскую добрый профессор Кулешов, один из родоначальников советского кино. Меня Сергей Осипович тоже хотел исключить, но Матильда Яковлевна Итина встала на мою защиту. Я был бесконечно ей благодарен, но на Сергея Осиповича зла не имел: я больше лежал в госпиталях, чем посещал его лекции.

Однажды лекция Юткевича не состоялась – он задержался во Франции, а Матильда Яковлевна болела. У нас выдался свободный денек, и всем курсом мы решили пойти на дневные сеансы в кино. Первым фильмом шел американский боевик «Восьмой раунд», а вторым – картина Михаила Ильича Ромма «Мечта». Мнения об этих картинах разделились: одним понравился «Восьмой раунд», другим – «Мечта». Спорили с юношеской запальчивостью. Я сказал, что был бы счастлив учиться у Ромма. И как будто предвидел.

Вскоре началась позорная кампания борьбы с космополитизмом. Юткевича совершенно несправедливо обвинили в космополитизме и уволили из института. А мастером в нашу мастерскую пришел Михаил Ильич Ромм. Рассказ об этом человеке еще впереди.

Кампания Против Космополитов

Это была одна из позорнейших кампаний в истории Советского Союза.

Окружение докладывало Сталину, что многие возвратившиеся с войны слишком увлечены заграничным бытом и что «это принимает опасные формы». Чтобы прекратить «безобразия», Сталин поступил по-сталински: решил напугать увлеченных всем заграничным. Развязал кампанию против «космополитов». К этому времени чиновники научились использовать призывы партии для сведения счетов со своими конкурентами. Состоялись разгромные собрания в Доме кино, где ряд кинематографистов, в том числе

Юткевич, были причислены «к лику» космополитов. Министр кинематографии Большаков должен был «реагировать на критику». Он решил отобрать у космополита Юткевича кафедру и лишить его права снимать фильмы.

Я только возвратился из госпиталя и был еще совсем плох. В то время я весил 56 килограммов. Даже сидеть было тяжело – сидел на собственных костях. Но, тем не менее, пришел на собрание.

...Собрание напоминало инквизицию. «Безродных космополитов» громили наотмашь. Юткевича обвиняли в том, что «он написал книгу о Чарли Чаплине, но не написал о Герасимове или о Пырьеве».

На председательском месте сидел Эдуард Христофорович Степанян, завкафедрой марксизма-ленинизма. А рядом – сестра Свердлова, представительница ЦК, присланная проводить в жизнь политику партии.

Тофик Таги-заде, которого Сергей Иосифович отчислил из мастерской, решил отомстить мастеру.

– Я приехал в Москву! – кричал он с трибуны, умышленно усиливая свой нерусский акцент. – Я нацанальный кадр! Ничего не знаю, не понимаю. Он не сказал мне: читай Станиславский, Немирович, Данченко... (Тофик был уверен, что Немирович-Данченко не один человек, а два.) Юткевич формализм. Он говорил мне: читай какой-то Евреинов! Я нацанальный кадр! Я принес работа к нему домой. Кто у меня принимал? Юткевич? Нет! Его домработница! Это я формализм? Он сам формализм!!!

Сидевшая в президиуме представительница ЦК, сестра Свердлова, слушая этот бред-донос, делала большие глаза и сокрушенно качала головой. Зал возмущенно гудел.

– Тофик! – крикнул я с места. – Ты же все искажаешь! Ты принес мастеру работу через два месяца после срока!

Моя реплика нарушала намеченный ритуал судилища. Сестра Свердлова поправила меня:

– Товарищ Таги-заде плохо говорит по-русски, но по существу он совершенно прав. Зловещая атмосфера собрания сгустилась.

Кто-то с места в порыве патриотизма сказал:

– Они (космополиты) пишут, что крупный план первым применил Гриффит. А кто первым применил крупный план?! – Намек на общеизвестный факт, что на самом деле это был Л. В. Кулешов.

Но тут перепуганный Кулешов закричал:

– Не я! Не я! – Он испугался, что и его объявят космополитом.

Кто-то из преподавателей-киноведов (к сожалению, не помню ее фамилию) робко заступилась за автора книги «Советское кино. Немой период». Видные кинематографисты были недовольны тем, что, например, режиссера Чиаурели автор книги назвал выдающимся грузинским режиссером, а Довженко – выдающимся украинским. Они-то считали себя мэтрами мирового кино. Сами эти «мэтры», правда, помалкивали, но мелкие шавки, желая выслужиться, обвиняли автора книги в космополитизме.

Помню, как все накинулись на бедную женщину-педагога. Особенно неистовствовал Степанян, он рвал и метал. Женщина, испугавшись, замолкла. А зал, как положено, продолжал разоблачать космополитов.

Взяв слово, я сказал то, что думал. Я говорил, что Сергей Осипович и все, кого здесь разоблачали, – патриоты своей страны, не меньшие, чем те, кто их критиковал, и что нам потом будет стыдно за то, что здесь происходит. Я говорил о том, что слово «космополитизм» имеет совсем другое значение. «Нельзя обвинять человека за то, что он не сделал того, чего вам бы хотелось. Если очень уж хочется, возьмите и напишите сами. А Чарли Чаплин принадлежит не только западному миру, но и нам».

Мое выступление было рождено наивным желанием сказать то, что я считал правдой.

Организаторы инквизиции сразу же объявили перерыв, а меня пригласили в комнату президиума. Я понял, что не угодил, но отступать не собирался. На войне было

правило: пошел в атаку – не залегай! Будет плохо.

В комнате президиума на мой приход никто демонстративно не реагировал. Я стоял в стороне. Ко мне подскочил перепуганный насмерть Лев Владимирович Кулешов.

– Что ты сделал! – прошептал он. – Теперь скажут, что у нас антисоветская группировка! – Сказал и отскочил в сторону.

«Бедный старик!» – подумал я.

Замминистра Саконтиков подозвал меня к себе.

– Чухрай, – с угрозой сказал он вполголоса. – Я тебя могу раздавить, как гниду!

– Не пугайте, – ответил я. – Немцы меня не так пугали, а я еще жив!

Чиновники были смелыми, когда видели, что их боятся. Но когда перед ними стояли без страха, они сами пугались: «не боится, значит, за ним есть кто-то посильнее меня!» И спешили ретироваться. Я это понял еще тогда.

Спешу заметить. Я не был смельчаком-забиякой, не нарывался на скандал, как моська на слона. Но страха во мне не было. Просто после того, что я видел на фронте, мне уже ничего не было страшно. К тому же тогда жизнь во мне едва теплилась, и терять было нечего.

Мое выступление не спасло Сергея Осиповича: существовало указание сверху объявить его космополитом и изгнать из ВГИКа. И собрание выполнило это указание.

Несколько месяцев Юткевич ходил в космополитах и болел. Он решил, что теперь ему не разрешат снимать фильмы. Но наверху рассудили, что в кампании был переклест, и Сергею Осиповичу поручили снимать картину о русском путешественнике Пржевальском. Тогда Сергей Осипович позвал меня и в знак благодарности предложил мне быть его ассистентом. Я отказался. Со стороны это выглядело как подарок – подарок в благодарность за верность. Мне это было неприятно. Я защищал Юткевича не из карьеристских, а из принципиальных соображений.

...Итак, печальные обстоятельства времени заставили Сергея Осиповича уйти из института. Мы были привязаны к нашему мастеру, ценили его эрудицию, понимали, что в лице Юткевича имеем талантливейшего педагога и, потеряв его, чувствовали себя сиротами.

После двух с половиной месяцев неприкаянности и неопределенности мы узнали, что нашим мастером станет Михаил Ильич Ромм.

Ромм

Помню, как своей быстрой походкой он вошел в нашу аудиторию, бросил на стол папку с «молнией» и, прежде чем начать говорить, внимательно оглядел всех сидящих. Признаюсь, я испытал некоторое разочарование. До этого я видел Михаила Ильича Ромма только на портретах и, может быть, оттого, что знал и любил его картины, представлял его гораздо более величественным. Тут же перед нами стоял человек с тонкими губами и длинной худой шеей и очень внимательно смотрел на нас сквозь толстые стекла очков. Во всем его облике не было значительности и торжественности, которых я ожидал.

Но вот он стал говорить, и все преобразилось. Оказалось, что у него сильный красивый голос, редкой выразительности манера речи и недюжинная воля, которую сразу чувствует аудитория.

Первые слова речи он посвятил нашему бывшему мастеру. Очень верно и хорошо говорил о Юткевиче и об обстоятельствах, которые привели его, Ромма, в эту аудиторию. Его деликатность и доброжелательность, его мужественная прямота и смелость в этом вопросе сразу покорили нас. Это был первый урок этики, который преподавал нам Ромм. Потом были другие уроки, и каждый из них был как праздник. Сложнейшие вопросы искусства в его устах приобретали удивительную ясность. Обо всем он умел говорить просто и весело.

– Кто может быть режиссером? Каждый, кто не доказал обратного! Но быть режиссером и уметь снимать фильм – это не одно и то же. Если взять тридцать человек

прямо на улице – вот стоит очередь на троллейбус, взять ее, привести во ВГИК и начать обучать, – то фильмы снимать научатся все, за исключением, может быть, одного-двух человек, просто больных или безнадежных в умственном отношении. Но режиссером станет не каждый из них, может быть, никто. Этому нельзя научить, но этому можно научиться.

И Ромм рассказал, как сам пришел в режиссуру, как пришли в кинематограф многие видные наши режиссеры. Это были увлекательные, блестящие по форме рассказы, из которых мы поняли, что настоящий режиссер – это не только талант, не только профессия, но и личность. Быть режиссером – значит культивировать в себе личность. Мы все были влюблены в Ромма. Впрочем, нет. Влюблены – это не то слово. Мы были счастливы оттого, что встретились с человеком такой значительности и такой красоты.

Когда уходили из аудитории, кто-то из студентов спросил его:

– Михаил Ильич, каким главным качеством должен обладать кинорежиссер?

Михаил Ильич улыбнулся:

– Когда-то Сергею Михайловичу Эйзенштейну задали аналогичный вопрос: каким качеством должен обладать кинематографический режиссер? Он, не задумываясь, ответил: «Бычьим здоровьем!»

– А вы как считаете?

– Я с ним совершенно согласен.

Все мы весело смеялись, видя в этом ответе лишь шутку. Смеялся и я. То, что я сам не обладаю бычьим здоровьем, казалось мне тогда несущественным. Однако вскоре я понял, как много истины заключалось в этих словах.

Вероятно, я бы не стал режиссером, если бы не Михаил Ильич Ромм.

Осколки снаряда, которыми я, как уже рассказал выше, был тяжело ранен на фронте, вновь и вновь давали о себе знать. Но я храбрился, пока однажды – в который раз, и теперь уже прямо со съемки своего дипломного фильма – не угодил в госпиталь. Когда же после лечения я вернулся в институт, чтобы продолжить прерванную работу, оказалось, что наши декорации давно сломаны, а на их месте стоят другие; актеры получили приглашения и разъехались на свои съемки, группа давно расформирована. Продолжать работу негде, не с кем и не на что.

– Все кончено, – сказали мне на учебной киностудии. – Поезд давно ушел!

– Что же мне делать?

– Обратитесь в деканат.

В деканате только разводили руками.

А к этой беде прибавилась еще одна. Чтобы содержать семью, я устроился руководить коллективом самодеятельности. Но из-за болезни потерял и эту работу. Беда не ходит в одиночку – отворяй ворота.

Чтобы расплатиться с долгами, я продал свою шинель и стал искать другой заработок. Больше продавать было нечего.

И вдруг – телеграмма из Белгорода-Днестровского. От Михаила Ильича Ромма. Он приглашает меня на картину своим ассистентом. Если я согласен, то должен явиться на «Мосфильм» к заместителю директора съемочной группы Оганесову для оформления документов и получения билета до места съемок.

Согласен ли я? Да я чуть не задохнулся от счастья! Работать с Михаилом Ильичом, наблюдать его на съемках, учиться у него, к тому же еще и получать зарплату – это было каким-то чудом. Об этом я мечтать не мог! Не раздумывая ни минуты, я отправился на «Мосфильм». По дороге меня охватили сомнения. А вдруг это чей-то розыгрыш? Приеду к Оганесову, а тот обо мне и слыхом не слыхивал. Мне стало жутковато.

Но Оганесов принял меня любезно, быстро оформил документы, и в тот же день я выехал в Белгород-Днестровский, где на территории старинной крепости Аккерман Михаил Ильич снимал эпизоды своего фильма «Адмирал Ушаков».

От администратора, который встретил меня на вокзале и привез на съемочную площадку, я успел узнать, как получилось, что Михаил Ильич решил пригласить меня

на работу. В его картине снимался актер Павел Шпрингфельд. Михаил Ильич знал, что он участвовал в съемках моей дипломной короткометражки, и поинтересовался, как идут наши дела, а Шпрингфельд рассказал ему о моих злоключениях.

Взять меня на работу было непросто – дирекция «Мосфильма» отказывалась дать дополнительную штатную единицу, но Михаил Ильич настаивал на своем и в конце концов добился разрешения пригласить меня на договор.

Я был бесконечно благодарен Ромму.

– Хорошо, что приехали! – сказал Михаил Ильич, когда я подошел к нему, и тут же представил меня операторам. – Это Гриша Чухрай, мой ученик.

Я хотел было поблагодарить его за все, что он для меня сделал, но Михаил Ильич перебил меня.

– Как ваше здоровье?

– Спасибо, хорошо. Совсем хорошо.

– Вот и прекрасно, – сказал он строго. – Устраивайтесь и приступайте к работе. Я очень нуждаюсь в вашей помощи.

Последняя фраза ошеломила меня. Я понимал, что это он из деликатности, что ему не хотелось бы выглядеть в данном случае благодетелем ни перед другими, ни перед самим собой, и, выручая меня из беды, он представлял дело так, как будто не я, а он нуждается во мне. Я решил, что разобьюсь, но оправдаю его доверие.

С утра до вечера я носился по съемочной площадке, выполняя многочисленные задания второго режиссера: следил за тем, как одеты участники массовки, помогал размещать солдат на стенах крепости, показывая, как надо изображать ранение или смерть в бою. Я старался быть как можно дальше от глаз Ромма, опасаясь, что мое усердие может быть не так понято. Через несколько дней Михаил Ильич подозвал меня к камере.

– Чем вы там занимаетесь на стенах? – спросил он.

– Выполняю задания второго режиссера.

Ромм серьезно оглядел меня с головы до ног:

– Этак вас загоняют и вы ничему не научитесь, – сказал он, улыбнувшись. – Постарайтесь быть у камеры. Здесь вам будет полезнее, да и работы для вас хватит.

В разгаре сложнейших съемок, на которых он смертельно уставал, а после которых должен был еще работать над сценарием, Ромм все же находил время думать о том, чтобы его ассистент получил для себя максимум пользы!

Я стал работать у камеры. Дел мне действительно хватало. Пригодился и мой военный опыт. Если для сугубо штатских помощников Михаила Ильича просьба оператора передвинуть шеренгу солдат на три шага вправо представляла труднейшую задачу и, не зная, как с ней справиться, они бросались к строю и буквально вручную принимались переставлять каждого солдата, мне достаточно было нескольких секунд, чтобы при помощи строевых команд произвести любое построение. Дело пошло быстрее и слаженнее. Я был счастлив. Ежедневно я мог наблюдать Михаила Ильича в работе. Это была прекрасная школа режиссерского мастерства и режиссерской этики.

Стиль работы Ромма на съемочной площадке разительно отличался от того, что мне довелось наблюдать в других группах. Здесь не слышно было крика, выговоров, нотаций! Со всеми членами группы Ромм был вежлив, доступен и прост. Однако, я не помню, чтобы Ромм когда-нибудь с кем-нибудь фамильярничал, не помню, чтобы кто-либо позволил себе фамильярничать с ним. Его простота не была той простотой, про которую в народе говорят, что она хуже воровства. Он был прост, как бывает прост только умный, очень содержательный и очень добрый человек, который знает себе цену и не видит причины для неестественности. Ромм был всегда самим собой. Его деликатность и простота свидетельствовали об уважении к людям и к самому себе.

Я не помню, чтобы он когда-либо сделал замечание актеру во всеуслышание, через всю площадку, как это делалось, да и теперь нередко делается, в иных группах. Подойдет, бывало, к актеру и о чем-то говорит с ним вполголоса, потом возвращается к камере и объявляет съемку. Смотришь, актер заиграл по-другому.

– Работа с актером – процесс интимный. Он требует душевного контакта, – говорил Ромм. – Неверно, что актер в театре общается только со своими партнерами, не менее важно общение со зрительным залом. Спросите у театральных актеров, и они вам скажут, как это важно. В кинематографе зал заменяет один-единственный человек – режиссер. Как же играть, если режиссер груб, не уважает, не любит актера?

И на съемках и после съемок Михаил Ильич активно общался с актерами; делился с ними мыслями, рассказывал им всякие истории. Ромм был на редкость интересным собеседником и превосходным рассказчиком. Природа щедро наградила его ясным умом, неистощимым юмором, прекрасной памятью. Низкий красивый голос и манера говорить, подчеркивая какое-то одно важное слово, придавали его речи необычайную конкретность и особый, только одному ему присущий колорит. Среди режиссеров есть прекрасные рассказчики – это естественно. Но даже среди них я не знаю никого, кто бы рассказывал так, как Михаил Ильич Ромм! У него было множество историй – о начальниках, о коллегах-режиссерах, историй смешных, а иной раз грустных. Но никогда не было в этих историях ни злости, ни зубоскальства, ни пошлости. Так смеяться могут лишь очень добрые и талантливые люди.

Ромм восторгался темпераментом и самобытностью Пырьева:

– Талант так и прет из него! – говорил он про Ивана Александровича. – Энергия просто невиданная! Он не остановится, пока не упадет! И упадет-то не от усталости – Пырьев двужильный! – а так: лопнет жила – и все!..

Очень похоже изображал Ромм Александра Петровича Довженко, которого считал великим художником. Восторгался его картинами, особенно раннего периода. Говорил о Всеволоде Илларионовиче Пудовкине, о его феноменальной памяти, о своеобразии его натуры. Еще чаще – о Сергее Михайловиче Эйзенштейне. Влияние мощной личности Эйзенштейна испытывал Ромм всю свою жизнь. Но и об Эйзенштейне, как и обо всех других, Михаил Ильич вспоминал всегда с юмором. Рассказы его были полны ума, наблюдательности, веселья и артистичности.

Ромм умел восхищаться людьми. Прекрасная человеческая скромность великолепно сочеталась в нем с высоким чувством достоинства. Но я не знаю другого человека, который так весело умел смеяться над самим собой. В рассказах о себе Ромм часто оказывался в смешном или даже глупом положении, совершал неловкости, говорил невпопад. Но удивительно – от этого он еще больше вырастал в глазах своих слушателей. Ромм не любил и, пожалуй, стеснялся величия, человечность являлась его идеалом.

Снимали в ночную смену. Был снят далеко не один дубль, но Михаил Ильич все еще не остался доволен. Сцена не получалась.

– Не то, не то! – говорил Ромм с огорчением. – Слишком серьезно.

– Но мы ведь не мальчики. Всем нам под сорок... – возразил один из актеров.

– В одном из моих фильмов снимался известный театральный актер. Ему тогда было восемьдесят два года, но держался он молодцом. Вообще человек он был интересный, с богатой и очень авантурной биографией. Однажды он спросил меня о другом актере, который тоже снимался у нас: «Мишенька, а сколько ему лет?» – «Шестьдесят один», – ответил я. Актер мечтательно улыбнулся, посмотрел на коллегу и сказал очень искренне: «Счастливейший возраст!..» Когда вам будет действительно сорок, вы поймете, что это не так много, а в пятьдесят вы будете уверены, что сорок – счастливейший возраст в жизни человека... да и в шестьдесят будете уверены, что все самое лучшее – впереди.

И Михаил Ильич рассказывает увлекательную историю, как этот актер с каким-то веселым корнетом выдали себя за хозяев и продали богатому американцу дом московского генерал-губернатора...

Все мы с огромным удовольствием слушали этот рассказ, но меня тревожила мысль о том, что пока мы смеемся, уходит драгоценное съемочное время.

Окончив под дружный хохот свое повествование, Михаил Ильич попросил поправить на актерах грим и приготовиться к съемке.

– Вас, должно быть, удивляет, что я трачу столько времени на рассказы?

– Да, – признался я.

– В создавшейся ситуации это очень полезно, даже необходимо и для актеров, и для меня. Люди устали от многократного повторения текста и начинают терять свежесть ощущения ситуации. Свои слова они произносят механически и перестают воспринимать то, что говорят их партнеры. Я тоже теряю остроту восприятия. Сколько ни повторяй – дальше будет все хуже. Но если отвлечься от сцены, поговорить о чем-нибудь другом, еще лучше посмеяться, то острота восприятия быстро восстановится. Кажется, что это потеря времени, а в действительности только выигрыш. Если бы я объявил перерыв, актеры бы разбрелись, стали бы отдыхать и совсем потеряли бы форму. А так они здесь отдохнули. Да и я могу продолжать работу.

Ромму было вовсе не обязательно объяснять ассистенту мотивы своих поступков. А вот он захотел это сделать и объяснил. И я на всю жизнь запомнил этот урок.

Запомнил я и другие человеческие уроки Ромма.

В те времена тонирование сцен не практиковалось. Считалось, что тонированием нельзя добиться от актера той трепетности, которая возникает в его речи непосредственно на съемке, да и технических возможностей для тонирования тогда не было. Все сцены снимались синхронно, и проблема тишины в павильоне стояла очень остро. Один посторонний звук, еле заметный шумок могли испортить целую сцену. Известны случаи, когда на этой почве возникали крупные конфликты.

Один из таких конфликтов произошел на съемках у Ивана Александровича Пырьева. Иван Александрович добивался какого-то очень важного для фильма эффекта и, наконец добившись, объявил съемку, но посреди сцены послышался какой-то странный звук, похожий на хрюканье. Пырьев прекратил съемку и стал выяснять, кто шумел. Все вокруг только пожимали плечами. Снова стали ставить кадр, снова объявили съемку, и опять как раз в самый разгар сцены послышался тот же странный звук. Пырьев был вне себя. Он искал хулигана, но не мог найти. Он ругался, поносил всех на чем свет стоит и, наконец, решил сам подкараулить виновника. Дал команду снимать, но камеру не включил, и пока актеры играли сцену, бдительно за всеми наблюдал. На сей раз виновник был обнаружен. Им оказался дежурный пожарник. Пожарник стоял наверху, на колосниках, и оттуда наблюдал съемку. Пока шла репетиция и было шумно, он бодрствовал, но, когда начиналась съемка и наступала тишина, утомленный ночным бдением пожарник засыпал и во сне начинал храпеть. От этого храпа он сам просыпался и, дико тараща глаза, смотрел вокруг.

Иван Александрович Пырьев изрек все известные ему проклятья и, схватив свою толстую палку, погнался за пожарником. Тот в ужасе бросился прочь. Потом сам Иван Александрович, смеясь, рассказывал, как бежал за пожарником по пустым коридорам «Мосфильма» и очень жалел, что тому удалось запереться в уборной и таким образом избежать расплаты.

Очень похожая ситуация повторилась однажды на съемке у Ромма. Один из эпизодов фильма был задуман как ряд отдельных маленьких сцен, появляющихся из наплыва в наплыв. Можно было снять каждую из сцен отдельно, а наплывы осуществить лабораторным путем, но качество изображения при этом сильно пострадало бы. Решено было осуществить наплывы прямо на съемке при помощи кинокамеры. Однако такой путь достижения высокого качества был связан с большим риском: если хотя бы в одной сцене окажется брак, придется начинать все с самого начала. Решено было пойти на этот риск.

Первая, вторая и третья сцены прошли благополучно. Но во время исполнения последней сцены, как раз на реплике актера, раздался резкий звук. Случилось то, чего все опасались, – пленка была загублена, два дня работы пошли в мусорную корзину. Михаил Ильич побледнел. Все с ненавистью смотрели на старика из массовки, который поспешно поднимал с пола очки. Во время съемки он, очевидно, задремал – съемка была ночная, – и очки свалились на гулкий пол декорации. Глаза Ромма гневно блеснули. Он сорвался с места и метнулся к старику. Старик с испугом смотрел на

Ромма.

– Милый мой! – сказал Михаил Ильич с чувством. – Ну нельзя так. – И, огорченный, отошел в сторону.

Помню, что тогда нам всем было жалко Ромма, но мы восхищались им: он не мог ни обидеть, ни оскорбить старика. Впрочем, Ромм не был ни благодетелем, ни добреньким. Часто, когда это было необходимо, он был тверд и бескомпромиссен.

Помню рассказ о случае, который произошел еще на картине «Тринадцать». Картина снималась в пустыне, в очень трудных условиях, и, по общему согласию, был там введен «сухой закон». Однажды, еще в начале съемок, Михаил Ильич заметил, что актер, исполнитель одной из главных ролей, явился на съемочную площадку в нетрезвом виде. Ромм сделал актеру серьезное замечание и обещал, что, если подобное повторится, тот будет немедленно отправлен в Москву. Актер только улыбнулся:

– Теперь не отправишь. Я уже снялся в нескольких сценах. Не переснимать же все заново. Придется тебе терпеть меня до конца!

Михаил Ильич ничего не ответил.

На следующий день актер опять вышел на съемку навеселе. Михаил Ильич помрачнел. А молодой человек, довольный своей неуязвимостью, нахально вошел в кадр. Его забавляла беспомощность Ромма. Другие артисты тоже посмеивались. «Сухой закон» и авторитет Ромма в этой ситуации сильно пошатнулись.

Внезапно в разгаре съемки, когда все увлеклись игрой, Ромм крикнул актеру:

– Басмачи стреляют! Падай!

Актер ловко упал на песок.

– Стоп! – скомандовал Ромм и строго сказал: – Теперь ты убит и можешь ехать в Москву. Твоя роль закончилась.

Это был хороший актер, и роль у него должна была быть большая. Но Ромм пожертвовал и тем и другим, понимая, что без железной дисциплины он не снимет фильм, и поступил со всей принципиальной строгостью. Пригодился военный опыт – Ромм был командиром Красной Армии во время гражданской войны.

...Оставалось снять всего одну небольшую сцену фильма «Адмирал Ушаков» здесь, а затем переезжать в другой город. Но случилось так, что артист, на которого рассчитывала группа, утренним поездом не приехал. Решили ждать. Прождали несколько часов, но и следующим поездом он не прибыл. Тогда решено было направить ассистента Тасю Цветкову в Симферополь, чтобы она нашла и привезла на съемку местного актера. Тася разыскала такого человека и возвратилась вместе с ним в Ялту. Когда они приехали, было уже далеко за полдень. В своем театре этот артист занимал одно из ведущих мест. Но в кино он никогда не снимался и был смущен тем, что его на ходу схватили, посадили в машину, привезли на съемочную площадку, даже не разъяснив толком, что предстоит играть.

– Это так неожиданно, – говорил он смущенно. – Я просто растерян...

Михаил Ильич поспешил успокоить его:

– Что поделаешь? И на театре бывают срочные вводы в роль... – Ромм указал на баржу, на которой размещалась декорация палубы флагманского корабля. – Эта посудина уходит от нас ночью. Если мы не снимем сегодня сцену, мы уже никогда не сможем ее снять. Вот мы и обратились к вам за помощью.

– Но я даже сценария не читал.

– От вас потребуется очень немного. Вы – курьер, прибывший к Ушакову от царя Павла. Вы подниметесь по этому трапу на палубу, изысканно поклонитесь Ушакову – его играет артист Переверзев, – произнесете несколько слов приветствия и подадите пакет адмиралу. Вот и все.

Актер, как мне показалось, был несколько разочарован простотой задачи, сказал, что ему все ясно, взял текст приветствия и отправился на грим.

Солнце быстро катилось к закату, съемочного времени оставалось мало. Чтобы выиграть время, мне было поручено организовать действия матросов и офицеров на втором плане. Наконец появился артист в костюме и гриме. Михаил Ильич осмотрел его

и остался доволен. Началась последняя репетиция перед съемкой. Артист проделал все, что от него требовалось, изящно и даже с блеском. Только текст он помнил нетвердо, и Ромму пришлось в одном месте поправить его.

– Съемка!

Зашипели и зажглись осветительные приборы, пиротехники пустили в ход свои дымовые шашки.

– Аппаратная, мотор!

Подбежала какая-то девушка и щелкнула у самого носа актера хлопушкой.

– Начали!

Но тот оставался на месте – он растерялся.

– Стоп! – скомандовал Ромм и мягко спросил актера: – Вас, вероятно, выбила из состояния наша специфика?

– Да, Михаил Ильич, очень непривычно... – Актер смущенно показал на хлопушку.

– Хорошо, мы хлопнем в конце съемки, – согласился Ромм. – Нашим актерам она не мешает. Многие даже не могут без хлопушки играть. Она мобилизует. Вы готовы?

– Да.

– Аппаратная, мотор!.. Начали!

Актер поднялся по трапу на палубу, изысканно поклонился Ушакову, помолчал, потом повернулся к Ромму:

– Ради бога, простите! Я забыл текст.

– Ничего. Не смущайтесь, это бывает. Помогите актеру!

Режиссер-практикант Катя Народицкая поднесла листок с текстом. Актер принялся повторять его, шевеля губами. Ромм терпеливо ждал.

– Я готов, – сказал наконец актер.

Начали снимать. И опять все шло хорошо до злополучной фразы приветствия. Здесь актер опять смешался и назвал Ушакова «императорским величеством». Кто-то в массовке хихикнул. Актер смутился и побледнел.

Потом повторили еще несколько дублей, но ни в одном он не мог произнести без ошибки злополучную фразу. Чем дальше, тем безнадежнее были его попытки. Он стыдился своей беспомощности и негодовал на себя. А между тем съемочное время приближалось к концу – солнце скатывалось к горизонту и грозило окрасить сцену в красный цвет. Оператор нервничал. Положение казалось безнадежным.

Среди тех, кто играл на втором плане, был опытный кинематографист, который считал, что эту роль сделал бы быстро и хорошо. Когда он сказал мне об этом, я даже удивился, как это раньше не пришло никому в голову. Его даже гримировать не надо было – просто переодеть в костюм, и сцена была бы снята.

С этим предложением я обратился к Ромму. Но Ромм с удивлением посмотрел на меня.

– А как же тот актер? Нет, так нельзя! – Он недовольно нахмурился.

Я что-то пролепетал: мол, время уходит, а он все равно ничего не сделает. Ромм помолчал, потом решительно сказал мне:

– Вот что: возвращайтесь на свое место и не обижайтесь, если я неожиданно стану вас ругать.

Я возвратился на место, а Ромм объявил съемку. Но едва актер начал действовать, Ромм крикнул: «Стоп!» – и набросился на меня с упреками:

– Ну что вы там творите, Гриша? Как у вас работает второй план? Почему вы не выполняете то, что вам говорят?! Вы же срываем мне съемку!

Группа опешила. Никто не видел Ромма в таком гневе. Все подавленно молчали. Я помнил о предупреждении, но голос Михаила Ильича звучал столь убедительно, а очки так грозно блестели, что я подумал, что и в самом деле он недоволен мной, и стал оправдываться. Ромм только отмахнулся.

– Не надо мне ваших оправданий! Съемка!

Включили камеру, и актер проиграл всю сцену до конца, ни разу не запнувшись, не перепутав текста.

– Стоп! У вас все в порядке?

- Да, Михаил Ильич, – ответил оператор.
 - Спасибо! Съемка закончена!
 - Как? Уже? – удивился актер.
 - Вы прекрасно все сыграли, – похвалил его Ромм.
- Актер с облегчением вздохнул:
- Это я, Михаил Ильич, с испугу...

За ужином Ромм весело подтрунивал надо мной, очень похоже показывая, какой у меня был вид, когда он набросился на меня с упреками. Потом серьезно сказал:

– Есть люди, которые считают, что ради хорошего фильма можно идти на всевозможные издержки и компромиссы, даже на компромисс с собственной совестью. Я так не считаю. Никакой фильм не стоит того, чтобы обижать человека, не считаться с его здоровьем, тем более с его человеческим достоинством. Вообще работа актера в кино – тяжелый, опасный труд, многие не понимают этого и совершенно не считаются с актерами. В кино артист очень незащищен, он зависит от всех: от дирекции, от оператора, от своего партнера, от случая, от сценария. Хорошо еще если режиссер попадется хороший, а если дурак, самодур?.. На театре легче. Театральный актер зависит от режиссера только до поднятия занавеса, а начался спектакль – и он может играть так, как считает нужным: там есть объективный судья – публика. Наш актер лишен такой возможности. Начнет играть по-своему, не так, как сказал ему режиссер, тот остановит камеру – и все. Если режиссер глуп и бездарен, ничто не поможет актеру; ни мастерство, ни талант, ни опыт, – будут выбраны не те дубли, будут приняты не те интонации, и роль, а с ней и артист будут погублены. Нет ничего отвратительнее режиссера-хама. Один такой хвастался... – Ромм преображается и удивительно точно показывает знакомого режиссера. – «Метод Станиславского, метод Станиславского. У каждого свой метод. У вас свой, у меня свой... А что делать, если актер не играет? Все, лишь бы играл!.. Снимаю я сцену. Замысел гениальный. Бал, все танцуют, всем весело, героиня тоже танцует, а на глазах слезы. Блеск!.. Начинаю снимать – ничего не получается, актриса не тянет. Роскошная внешность и все такое, но слез ни в одном глазу! Объясняю, упрощаю, сам чуть не плачу, но толку чуть. Ну, думаю, дубина ты этакая, я тебя сейчас раскачаю, ты у меня заплачешь!.. Даю команду приготовиться к съемке, подхожу к ней и, знаете, даю оплеуху. „Метод физических действий“! Она смотрит на меня, хочет что-то сказать. Вдруг подбородочек задрожал – и слезы! Полные глаза слез! Кричу: „Камера!“ Снимаем. Блеск!»

Все смеются. Я тоже. Ромм перебрасывает из угла в угол рта погасшую папиросу. Грустно смотрит в сторону моря. Потом неожиданно говорит:

– Нам совершенно необходим свой союз. Актеры должны иметь возможность сообща защищать свои права.

Он увлекается и начинает развивать мысль о том, каким должен быть Союз кинематографистов, как его следует организовать и как он сможет способствовать прогрессу советского кинематографа...

Итак, съемки в этом городе были закончены, группа торопилась. На следующий день предстояло выехать в Сурож, куда уже были направлены техника и войска. Меня подозвал к себе Михаил Ильич.

– Я хотел бы оставить вас со вторым оператором здесь, – сказал он. – Нужно снять несколько кадров. Мы в суете упустили их из вида.

Он открыл сценарий и, отметив номера кадров, которые надлежит снять, отдал его мне.

– Вы в курсе дела. Снимайте так, как считаете нужным, – сказал он. – Помните только, что эти кадры по ритму должны смонтироваться с тем, что мы уже сняли. И старайтесь не выйти за пределы метража.

На следующий день группа выехала в Сурож, а мы со вторым оператором вышли на съемку.

Это были первые кадры, которые я снимал для настоящего фильма. Естественно, волновался невероятно. Впрочем, скоро, увлекшись работой, я забыл о своем

волнении.

Через три дня мы догнали нашу группу, отправили отснятую пленку в Москву и стали ждать. Наконец пришел материал. Ромм обычно смотрел его не келейно. Если позволяли размеры зала, присутствовать на просмотре имел право любой член группы. В этот раз в зале было людно.

Всем хотелось посмотреть, что же мы наснимали. Сначала пошел основной материал, а потом уже наш. Михаил Ильич похвалил его, но... сказал, что в фильм эти кадры войти не могут. Я был невероятно удручен. Заметив это, Михаил Ильич сказал мне:

– Вы напрасно огорчаетесь, Гриша. Сняли вы все действительно хорошо.

– Но ведь вы не берете это в фильм!

– Вы что же, думаете, что я похвалил материал из «педагогических соображений»? – Мне показалось, что Михаил Ильич даже рассердился. – Самая лучшая педагогика – говорить правду. Вы сняли хорошо, но это другая ткань. У вас свой почерк, он совсем не похож на то, как снимаю я. И это прекрасно. Я бы был очень огорчен, если бы мои ученики были похожи на меня. Двадцать маленьких Роммов – это даже противно, вы не находите? А старались вы не зря – смонтируете этот материал и представите его на защите диплома!

Так благодаря Михаилу Ильичу я получил материал, который смонтировал и представил в качестве дипломного фильма.

После защиты диплома меня оставляли в Москве, в штате «Мосфильма», но я захотел поехать на родину. В Киеве на киностудии (об этом я еще расскажу подробнее) я проработал два с половиной года, но перспектив на самостоятельную постановку у меня не было.

Случайно в это время в Киеве оказался Михаил Ильич. Узнав о том, как идут мои дела, он спросил, есть ли у меня другие намерения. Я ответил, что есть, и рассказал ему о том, как предлагал руководству Киевской студии поставить фильм по повести Б. Лавренева «Сорок первый» и как мне отказали.

– Их, очевидно, смутило, что такой фильм уже был, – сказал Михаил Ильич.

– Нет, о фильме Протазанова речи не было.

– Что же вам сказали?

– Директор студии побранил меня за недомыслие: «Вас же учили во ВГИКе, тратили государственные деньги, а вы такое предлагаете! Ну сами подумайте: зачем нам на Украине верблюды?..»

Ромм невесело посмеялся, одобрил мое решение не снимать фильм по нелюбимому сценарию и уехал в Москву. А через несколько дней я получил телеграмму от Ивана Александровича Пырьева, выдающегося режиссера и прекрасного организатора, который был в то время директором киностудии «Мосфильм». Он приглашал меня на переговоры в Москву. И через четыре дня я уже был зачислен в штат «Мосфильма».

Мне поручили постановку фильма «Сорок первый». Ее я осуществлял в объединении, которым руководил Ромм. «Балладу о солдате» и «Чистое небо» я также снимал в этом объединении... Многие известные сегодня кинематографисты – режиссеры, сценаристы, актеры – могли бы рассказать аналогичные истории о том, как помог им стать на ноги Михаил Ильич.

Снимать картины, работать в Союзе кинематографистов, одним из инициаторов которого он был, читать лекции, писать статьи – на все это нужно было время и много душевных сил, ибо все, что делал Ромм, делалось им с невероятной отдачей.

Однажды в своем дневнике я записал:

«Ромм – явление эстетическое. Общение с ним возвышает душу». Уверен, что тем, кто знал Михаил Ильича, эта запись не покажется высокопарной. Красота вообще явление редкое. Нравственная красота Ромма была редчайшего свойства. Он был умен без зауми, прост без фамильярности; и не было в его шутках ни тени пошлости, а в его поступках – ни тени суетности. Он не «проявлял заботу», а заботился, не «оказывал внимание», а внимательно относился к людям. Вокруг него как бы образовывалось моральное поле, которое делало окружающих богаче, честнее, чище.

Мы так привыкли восхищаться им, что, когда он проявлял обычную для человека слабость, это удивляло и даже обижало. А он был человеком, и ему были присущи минуты слабости.

Хоронили Игоря Андреевича Савченко. Ромм стоял в почетном карауле с красно-черной повязкой на рукаве. Лицо его было бледно. Я не знаю, в каких он был отношениях с Игорем Андреевичем. Только несколько раз на съемках он сетовал на то, что Савченко мешают снимать фильм «Тарас Шевченко»: какой-то высокопоставленный товарищ, считающий себя большим знатоком биографии украинского поэта, без конца манежил режиссера, останавливал его картину, заставлял переделывать сцены и эпизоды. Игорь Андреевич тяжело переживал это и в конце концов заболел.

– Самые опасные для искусства люди – это «специалисты», – говорил Михаил Ильич. – Когда вышел «Потемкин», мир был потрясен новаторством Эйзенштейна и величием нашей революции, и только матросы «Потемкина» никак не хотели признать картину. Знатоки морской службы, они заметили, что койки не так подвешены и бескозырки актеры носят не так, и из этого заключили, что все в фильме неправда, все ложь! Они требовали наказать режиссера. Если бы они могли, то разорвали бы и сожгли дотла фильм, который помог им войти в бессмертие.

Я вспомнил эти слова, глядя на то, как сменялся караул у гроба Игоря Андреевича Савченко...

Михаил Ильич, все такой же бледный и сгорбленный, дал дежурному распорядителю снять со своей руки траурную повязку и направился из зала в фойе. В дверях он покачнулся и схватился за косяк. К нему подбежали, помогли сесть. Кто-то принес воды, у кого-то оказался нитроглицерин. От воды Михаил Ильич отказался, взял таблетку, положил под язык. Отдышавшись и придя немного в себя, сказал с наигранной веселостью:

– Ничего, ребята! Скоро все будете снимать самостоятельно! Мы взяли хороший темп на вымирание...

Это было не по-роммовски. Даже теперь, вспоминая эту фразу, я с досадой думаю: ну зачем же он так?!

Сколько я помню Михаила Ильича, он всегда был окружен молодыми людьми – не почитателями, не угодниками, а учениками, видевшими в нем своего учителя в самом высоком смысле этого слова. Они тянулись к нему потому, что верили и уважали, потому, что знали, что Ромм не останется равнодушным, не отстранится, не отделается ничем не стоящей похвалой. Он скажет то, что думает. Если поверит в тебя, то поможет, если почувствует фальшь – отругает. Отругать Ромм тоже умел – не терпел цинизма, приспособленчества. С такими был строг и холоден. Естественно, это не всем нравилось. Говорили, что Ромм помогает любимчикам. Ромм только посмеивался.

– Помогать надо талантливым, – говорил он, – посредственность прорвется сама!

Деятельный, остроумный, внимательный, он выходил из монтажной и сразу оказывался в кругу молодых режиссеров, многие из которых не учились у него в мастерской, но искали у него поддержки. Он выслушивал, расспрашивал, тут же, на подоконнике, писал кому-то рекомендательные письма, брал для прочтения сценарии или бросался к телефону, чтобы отстаивать перед начальством право молодого человека на постановку.

Однажды в Италии, на Неделе советского фильма, корреспонденты спросили Ромма, чем объясняется его постоянная забота о молодежи. Он ответил:

– Всю свою жизнь я отдал советскому кинематографу. Мне безразлично, кто будет работать в нем после нас.

Михаил Ильич Ромм честно поставил свое творчество на службу строительству нового общества, в торжество которого он верил.

Все его фильмы полны гражданского пафоса, все отмечены печатью таланта и высокого мастерства. Однако творческий путь его не был сплошным триумфом. Стараясь быть полезным своей стране в непростое и нелегкое время, Ромм постоянно находился в поиске, пробовал различные пути. Может быть, от этого его фильмы столь

разительно отличались друг от друга. Были среди них и подлинные шедевры, были, по его масштабам, и неудачи. Но не было другого режиссера в нашем кинематографе, который бы с такой искренностью и мужеством критиковал самого себя. Критика эта не была самобичеванием – Михаил Ильич не мог не понимать: то, что он считал для себя неудачей, было недостижимым уровнем для десятков других режиссеров. Не мог он не понимать и того, что его самокритику некоторые воспринимали как слабость и злорадствовали. Такие люди всегда были и есть. Но Ромм предъявлял к себе иные требования. Он был далек от суетной мелочности. Подняться над самим собой удастся очень немногим – для этого нужны и мужество, и высокая вера в свои принципы, для этого нужна иная система ценностей, нежели та, которой привыкли пользоваться многие его коллеги.

Наиболее значительными в творчестве Ромма являются, на мой взгляд, те фильмы, в которых выразились черты его собственной личности. «Пышка», «Тринадцать», «Мечта», «Девять дней одного года» были великолепными фильмами, но вершиной его творчества, подлинными шедеврами, несомненно, были картины «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Обыкновенный фашизм». Фильмы Ромма о вожде революции заложили основы киноленинианы. Они навсегда останутся ее классическими образцами. По существу, ленинские ленты Ромма посвящены одной и той же проблеме: народ и вождь, личность и массы. Всю жизнь эта проблема волновала Михаила Ильича. Ее поставила перед Роммом сама эпоха. Эти вопросы остаются актуальными и по сей день.

И до, и после Ромма многие режиссеры мира на основе документального материала пытались показать людям, что такое фашизм. Но фильм Михаила Ильича «Обыкновенный фашизм» превосходит все эти ленты по глубине анализа, масштабам мышления.

Именно Ромм первым в кинематографе столь ясно разоблачил античеловеческую сущность немецкого фашизма, столь талантливо высмеял фюрера и столь емко показал трагедию народа, поверившего бандиту и пошедшего за ним. Это закономерно. Ромм умел мыслить масштабно.

С годами талант его мужал и становился мудрее. Последний его фильм «И все-таки я верю» обещал быть поистине великим фильмом века. Он требовал много сил, а Ромму перевалило за семьдесят. Впрочем, этому трудно было поверить: он оставался деятельным и целеустремленным, ясность его мысли поражала. Только сердце болело все чаще да тяжелый радикулит часто выводил из строя...

Помню, я пришел к нему в Кунцевскую больницу. Лежал он в отдельной палате. Болезнь измучила его. Он сильно похудел, добрые глаза смотрели сквозь стекла очков с какой-то мрачной серьезностью. Михаил Ильич был в дурном настроении и ругал себя за то, что жил расточительно, много времени тратил на что угодно, а вот теперь, когда дней осталось совсем мало, он должен лежать здесь.

– Нет, – мрачно говорил он, – так больше нельзя. Пора подумать и о себе. Выйду из больницы – все будет по-другому.

Но вот Ромм выписался из больницы, продолжает работу над своим грандиозным фильмом и опять окружен молодыми людьми. И опять он выслушивает, советует, берет у кого-то для прочтения сценарий, и опять идет к телефону, чтобы переговорить с руководством о судьбе молодого режиссера или сценариста. По-другому Ромм жить не мог. Всего себя без остатка он отдал людям. Отдал лучшие силы души, отдал время, отдал жизнь.

...Во ВГИКе в конце шестидесятых годов я вел режиссерскую мастерскую. Студенты, которые обратились ко мне с этой просьбой, выгнали с поста мастера преподавателя Калашникова. На своих лекциях он, большей частью, рассказывал о том, что у нас никогда не было никакого настоящего кинематографа, никаких стоящих художников, традиций и произведений.

Калашников говорил:

– ...Эйзенштейн? Да кто такой Эйзенштейн! Он же на самом деле ничего не сделал!

Студенты сказали Калашникову: «Позвольте вам выйти вон!» И остались без мастера. И тогда я согласился руководить их мастерской. На этом курсе учились Ираклий Квирикадзе, Рустам Хамдамов, Малик Якшимбетов, Юра Шиллер, Кано Касымбеков и другие ребята.

Я учил их как умел тому, что знал и умел сам. И в те годы я снова постоянно вспоминал ВГИК своей молодости. Я вспоминал своих педагогов, всех – и хороших и не очень, – старался поддержать и продолжить те традиции, в которых лучшие из наших учителей общались с нами и преподавали нам. Старался не повторить ошибки тех, кто не помогал нам или мешал.

Общаясь со своими студентами, я вспоминал и собирал воедино все те вещи, за которые всю жизнь считал (и считаю) себя благодарным своим учителям. И тогда я, конечно же, снова вспоминал Михаила Ильича Ромма. А он, таким образом, в который раз в жизни приходил мне на помощь.

Ассистент У Брауна

...Итак, как я уже сказал выше, после защиты своего диплома я решил работать на Украине.

Это моя родина. Я люблю ее белые хатки, ее чудные песни и щедрую природу, украинский язык звучит для меня, как музыка. Меня тянуло туда – там прошло мое детство, там жили мои родители, я любил украинский язык.

На Киевской студии меня приняли, как всех вгиковцев, без энтузиазма. Там нас считали обузой: «Слишком много о себе понимают, давай им место в общежитии, давай постановку. Москва требует: выдвигайте молодых, а на студии и своих претендентов хватает!»

Продукция Киевской студии не пользовалась в то время авторитетом.

Директор студии Пономаренко недоумевал, почему такая несправедливость.

– У нас такие же сценаристы и режиссеры, как в Москве... Тоже окончили ВГИК, и актеры снимаются те же, что и у них. Но снимет Райзман – отлично! Снимет Герасимов – гениально! А снимет Шмарук или Швачко – плохо! Это же нечестно!

– Мы не умеем устраиваться, – горестно поддакивали ему.

Пономаренко удрученно кивал.

Но безвыходных положений не бывает. Приспособились! Алову и Наумову, например, 11 раз давали самостоятельную постановку, заносили этот факт в годовой отчет, через месяц-другой находили повод и закрывали фильм. А в отчете продолжали числиться выдвинутые на самостоятельную работу два молодых режиссера. Овцы целы, и волки сыты.

Я давно заметил: чем бездарнее люди, тем сильнее их жажда славы. Когда успех не приходит, они становятся ненавистниками. Они не могут понять, что же произошло, ведь в институте они часто получали более высокие отметки, чем те, кто позже преуспел. Причины своего неуспеха они обычно объясняют «неумением устраиваться». И старались «устроиться». Но это не помогало. Я решил про себя: если кому-нибудь позавидую, значит, я как художник кончился. И скажу честно: до недавнего времени не завидовал никому...

Пономаренко был выдвигенцем. Он тоже учился не то на очном, не то на заочном сценарном факультете ВГИКа. Сценариев заметных он не писал и, как это обычно бывало с людьми, обделенными талантом, пошел по административной линии.

Завкафедрой факультета, профессор Туркин, человек доброжелательный и остроумный, услышав как-то его фамилию, оживился:

– Ну как же, помню!.. Семен Пономаренко. Личность в своем роде знаменитая... Это он написал в своем сценарии фразу, которая сделала его знаменитым: «На пляже лежала и разлагалась буржуазия»... – И заливался незлым смехом.

Просмотрев мои документы, директор студии Пономаренко сказал:

– О! Вы специалист по морским съемкам. (Он сделал это заключение в связи с тем,

что на «Мосфильме» я работал ассистентом-практикантом на фильме М. И. Ромма «Адмирал Ушаков».) Идите ассистентом к режиссеру Брауну, у него тоже морской фильм.

Я не думал, что морские фильмы чем-то отличаются от «неморских», не считал себя специалистом по морским съемкам, но возражать не стал и направился к Брауну.

Браун принял меня доброжелательно. Он оказался пожилым человеком, похожим на вышедшего в тираж спортсмена. Спортивный вид придавал ему густой загар – Браун только что возвратился с выбора натуры, где и успел загореть.

Вручив мне сценарий, который ему предстояло снимать, он попросил прочитать его и высказать свое мнение.

На следующий день я пришел к нему и откровенно сказал, что мне сценарий не понравился. Браун был озадачен. Желая получить работу, ассистенты обычно хвалили любой сценарий. А тут пришел молодой нахал и привередничает.

– Вот как!.. – сказал Браун, – А худсовет принял сценарий «на ура»!

На меня этот аргумент не подействовал. Браун спросил.

– Что же вам не понравились?

– Все! – сказал я откровенно.

– Любопытно, любопытно!.. – В качестве своего сценария Браун, видимо, не сомневался. – А все-таки, что именно?

Сценарий был о том, как один командир военного корабля опирался на личный состав, а другой, хороший, но заблуждающийся, не опирался. Поэтому жена, ушла от него к другому командиру корабля, к тому, кто опирался. А к финалу, когда незадачливый муж понял свое заблуждение и тоже стал опираться, возвратилась к нему и объяснила, что своим уходом хотела исправить его. Она не изменила мужу (ведь она советская женщина!). А ее уход был чисто педагогическим приемом. И муж был благодарен жене за этот урок.

– На мой взгляд, сценарий поучительный. Что же вам пришлось не по вкусу? – допытывался Браун.

– Все это от начала до конца – вранье! – запальчиво сказал я. – Тот, кто писал сценарий, ничего не знает ни о морской службе, ни о морском флоте, ни о семейной этике. Жены не из-за этого уходят от своих мужей. Матросы – не серая скотинка без принципов и самоуважения. Это неправда и притом оскорбительная. И конфликт... Даже мальчишка из третьего класса, если его спросить, надо ли опираться на личный состав, ответит утвердительно. Зачем же взрослых людей полтора часа держать в темноте и кормить этой манной кашкой?!

Я не нахальничал. Мне были ненавистны фильмы, в которых таким «благородным» способом жены исправляли своих мужей. В то время подобные фильмы были не редкостью.

Не следует думать, однако, что таким оставался весь советский кинематограф. У нас всегда были и великолепные фильмы, и подлинные шедевры. «Чапаев» Васильевых, «Машенька» Ю. Райзмана, «Мы из Крондштата» Е. Дзигана, «Мечта» М. Ромма, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко, «У самого синего моря» Б. Барнета, «Детство» и «Мои университеты» М. Донского... Да всех не перечислишь. Они, а не эта жвачка, были для меня лицом советского фильма и примерами искусства, которому я мечтал служить.

Браун огорчился.

– Вы не правы, – сказал он обиженно и повторил: – Вы не правы. Сценарий утвержден худсоветом студии, его читали адмиралы... – При слове «адмиралы» он повысил голос и сделал многозначительную паузу. – Им все понравилось.

– Вы просили меня высказать свое мнение, – напомнил я.

– А мнение адмиралов для вас, конечно, ничего не значит?

Я упрямо молчал.

– Ну, что ж... – Браун с сожалением смотрел на меня. – Хорошо, – наконец сказал он. – Если вам не нравится наш сценарий, ознакомьтесь с другими сценариями студии. Найдете лучший, я не обижусь, я даже помогу вам перейти в другую группу.

Это был благородный поступок, я не мог не оценить его.

Я просмотрел все сценарии студии. Все они были либо такого же качества, либо гораздо хуже. Я возвратился к Брауну: все-таки незлой человек, а работать где-то все равно надо. Надо кормить семью. У меня в то время не было ни копейки.

Скоро мы выехали на съемки в Одессу.

Браун называл себя маринистом (специалистом по морским фильмам). Он обычно снимал свои фильмы летом, на морском берегу. Отдыхал, снимая, и снимал, отдыхая. На свои съемки он приглашал большегрудых спортсменов, усаживал их в кресла рядом с собой. Дамы, польщенные его вниманием, смущались и пялили глаза на московских артистов.

Браун знал ремесло, но снимал, в общем-то, средние картины. Впрочем, были у него и удачи, например «Максимка» по Станюковичу. Там была хорошая литература.

Я больше не вторгался в творческую лабораторию своего шефа. Честно выполнял свои обязанности ассистента – и только.

Приезд Ирины И Пашеньки

Когда в Киев приехала Ирина, я был в экспедиции. На вокзале ее встретили с роскошным букетом цветов Яша Базелян и Сергей Параджанов. Ирина была смущена и растрогана. Случалось, я дарил ей большие букеты сирени, но таких «фирменных» букетов ей еще никто не дарил.

– А где мальчик? – спросил Параджанов.

Ирина ответила, что Павлик пока что остался у Гришиных родителей в селе Каплуновка.

Она в Москве без прописки, я – здесь, в Киеве. Но нельзя же все время жить врозь. И вот Ирина приехала, чтобы подготовить для Павлика жилье, а после уже привезти и его.

– С жильем будет непросто, – сказал Яша. – Я сам живу у Сергея, вернее, у его тетки. – И начал рассказывать о сложности этой проблемы.

Ирина с огорчением слушала его. Между тем к перрону подошел другой поезд.

– Дай-ка сюда на минуту... – Параджанов забрал у Ирины цветы и отдал их студийной секретарше Яне. После чего вместе с ней побежал к какому-то вагону. Ирина, не понимая, что происходит, осталась стоять на месте.

Потом выяснилось, – Яна и Параджанов встречали какого-то известного артиста (кажется, Астангова), и букет предназначался ему. Но, увидев на перроне приехавшую Ирину, Параджанов решил устроить ей эффектную встречу. Забрал букет у Яны и преподнес Ирине. Теперь же этим букетом пора было встретить следующего гостя.

Ирина оценила шутку и рассмеялась. На Параджанова невозможно было обижаться. Он всегда жил, играя. Забавлялся и забавлял других.

После встречи знаменитого артиста, которого Яна повезла в гостиницу, Параджанов не оставил Ирину одну в незнакомом городе, а повез ее на квартиру своей тетки.

Тетка была в это время в отъезде. Ирине предложили диван в отдельной комнате. И она, утомленная дорогой и впечатлениями, заснула. Под утро раздался стук в дверь: возвратилась тетка.

Открыв ей, Параджанов приложил палец к губам.

– Только тихо. Спит женщина.

– Опять ты приводишь в дом своих девок! – возмутилась темпераментная тетка.

– Это жена Гриши Чухрая, – объяснил Параджанов.

Тетка замолчала. А утром, познакомившись с Ириной, она сменила гнев на милость и оказалась гостеприимной хозяйкой. Ирина ей понравилась.

За завтраком все принялись обсуждать, как Ирина должна поступить, чтобы получить место в студийном общежитии. Под руководством Параджанова был составлен сложный план действий. Сейчас обращаться на студию бесполезно. Надо поехать за мальчиком и оттуда послать телеграмму на студию: ЕДУ С РЕБЕНКОМ, БУДУ ТОГДА-ТО. ПРОШУ

ВСТРЕТИТЬ. ЖЕНА ЧУХРАЯ.

Ирина возразила.

– Меня же поднимут на смех! Кто я такая, чтобы отправлять такую телеграмму?

– Это необходимо! – как всегда темпераментно настаивал Параджанов. – Если хочешь получить общежитие, пошлешь!.. Привезешь мальчика. Мы тебе поможем.

Так Ирина и сделала. Привезла Павлика и снова остановилась у тетки.

– Мальчика оставишь здесь. Пойдешь на студию и скажешь, что оставила его на вокзале, в детской комнате, и не знаешь, куда деваться с ребенком. Иначе тебе общежития не дадут, – объяснил Параджанов.

Ирина выполнила его указания.

Но директор студии С. В Пономаренко был человеком решительным.

Досадливо морщась, он ответил, что мест у него нет. Сказал как отрезал. Ирина чуть не плакала. Что делать теперь, она не знала...

Петр Васильевич Рыжов

– Куда же вы денетесь? – спросил заместитель директора по хозяйственной части Петр Васильевич Рыжов.

– Не знаю, – сказала Ирина.

– Деньги-то у вас по крайней мере есть?

– Нет, – призналась Ирина.

У нее и вправду не было денег.

– Не ночевать же вам с ребенком на вокзале.

– Ребята обещали нам уступить на ночь койку в мужском общежитии... – неуверенно сказала Ирина.

– Нет, так не годится! – сказал Рыжов. – Будете временно жить у меня.

Он позвонил жене Лене, объяснил ситуацию. И та, согласившись, сама гостеприимно вышла навстречу Ирине.

Рыжов жил в общежитии на втором этаже над студийной столовой. Там же были комнаты Володи Наумова и Марка Семеновича Донского с женой Ириной Борисовной. Петр Васильевич Рыжов с женой, дочерью-подростком и матерью занимали напротив маленькую комнатку. Семье и так-то было тесно: их пятеро. А тут еще Ирина и Павлик.

Павлик спал на стульях, Ирина – на раскладушке. По утрам, если Павлик еще не просыпался, святой человек Петр Васильевич завтракал у стола стоя.

Никто не протестовал, не злился, не требовал для себя исключительного удобства. Война научила людей жить так, как требовали обстоятельства. Теснились в одной комнатке семь человек. Для всех это было непросто, но никто ни разу не упрекнул Ирину, не сказал Павлику, что он мешает. Жили дружно, помогали друг другу. О бабушке, матери Петра Васильевича, Ирина всю жизнь вспоминает с особенной любовью и благодарностью.

Ситуация эта продолжалась довольно долго. Но перед тем как я вернулся из экспедиции, Петр Васильевич тайно поселил Ирину с Павликом в комнату, в которой шел ремонт. Жилье готовили для какой-то важной шишки.

Некоторое время Ирина и Павлик оставались здесь – тайно, прячась от общественности. Не подходили к окнам, не зажигали по вечерам свет. (На эту комнатку имелось много желающих). В комнате не было печи, и пищу Ирина готовила у Рыжовых, живших напротив.

С Володи Наумовым Ирина была знакома по ВГИКу. Одно время она работала там лаборанткой сценарного факультета и знала многих ребят.

Павлик души не чаял в Володе Наумове. На стенке в комнате у Наумова висели боксерские перчатки. Это вызывало в пятилетнем Павлике восторженное уважение.

А вскоре мы познакомились с Донскими. И с ними сразу установились добрые отношения.

Донские

Режиссер Марк Семенович Донской работал в это время на Киевской студии.

...Капризный, талантливый и наивный, как большой истеричный ребенок, Донской и спокойная, хорошо воспитанная профессорская дочка Ирина Борисовна, на первый взгляд, совершенно не подходили друг к другу. На самом же деле они великолепно друг друга дополняли.

В кинематографических кругах принято было давать клички наиболее ярким людям. У Григория Львовича Рошала, например, была кличка «вулкан, изрыгающий вату». А у Донского – «городской сумасшедший». В старости он все чаще оправдывал эту кличку, откалывая всякие шутки, порой и не очень добрые. То высыплет пепельницу с окурками в карман директора студии, то запрет на ключ с внешней стороны какую-нибудь комнату на студии и люди не могут выйти из нее...

Живя в общежитии на Киевской студии, я близко общался с Донскими. К Марку Семеновичу я относился с уважением. Он был удивительно талантлив и умен, когда дело касалось вопросов искусства, особенно кинематографа. А его чудачества меня не раздражали. Несколько его уроков оказались для меня очень полезны, я запомнил их на всю жизнь и назвал потом «законами Донского». Он всегда излагал их в форме притчи или анекдота. Вот несколько примеров:

1-й Закон Донского

Марк Семенович и два молодых сценариста, Валентин Ежов и Василий Соловьев, работают над сценарием для Донского. Марк фантазирует:

– И вот он выбегает из стадиона, садится на велосипед и едет...

Два сценариста в один голос:

– Откуда велосипед?!

Марк, разозлившись:

– Из жопы!

В фильме далеко не всегда имеет значение, откуда именно взялась та или иная деталь. Часто их появление оправдывать ни к чему.

2-й Закон Донского

Донской дал мне прочитать свой сценарий.

– Ну, как? – спросил он при встрече.

– Интересно, но... диалог, по-моему, не всегда выразителен.

– Диалог должен быть невыразителен. Надо что-то оставить актеру.

– Все равно. Мне показалось...

– В Одессе был такой случай. Один еврей получил телеграмму из Ленинграда. Прочитал и возмутился: «Сара – ваше воспитание!.. Слушайте, что он мне пишет! (Марк удивительно точно изображает недовольного еврейского папу.) „Очень нуждаюсь в деньгах...“ Он очень нуждается в деньгах! „Срочно пришлите...“ Нахал! Ему нужно срочно! „Ваш Моня“. Жена берет у него телеграмму и читает вслух с очень вежливой интонацией: „Очень нуждаюсь в деньгах...“ (Марк изображает Сару, которая чуть не плачет.) Срочно пришлите. Ваш Моня...» Глядя на ее просительное, униженное лицо, муж расстроился. «Ну, это другое дело!»

Так Марк показал мне значение актерской игры и интонаций в произнесении одних и тех же слов...

3-й Закон Донского

– Марк Семенович, картину, которую вы вчера защищали, опять порезали!

– Ну и глупо! Станет хуже, чем было...

– Еще хуже?! – удивляюсь я,

– В Одессе был такой случай. В институте благородных девиц готовили благотворительный вечер. Отбирали репертуар. Одна девушка великолепно исполнила романс «На заре ты ее не буди». Все педагоги в восторге: прекрасный номер! Но классная дама сомневается: «Мы не должны допустить, чтобы наша воспитанница пела такое...» – «Почему? – удивлены коллеги. – Девушка симпатичная, целомудренная и внешность, и голосок...» – «Но текст романса, слова... Вдумайтесь, господа! Мы ведь институт благородных девиц... „На заре ты ее не буди“! Кто ты? Значит, кто-то с ней спит!.. И потом: „солнца луч у нее на груди“. Что она, спит голая? Я не пуританка. Пусть поет, но эти слова... Пусть пропустит эти слова...» – «Но каким образом, ведь есть мелодия...» – «Ничего страшного. Пусть заменит неприличные слова, скажем, словом „угу“.

И девушка спела (Марк Семенович был очень музыкальным, и тоненьким голоском исполнил за девушку романс с купюрами):

На заре ты ее не... угу...

На заре она сладко так спит.

Солнца луч у нее на ...угу...

На заре ты ее не ...угу...

Впоследствии когда вырезали из фильмов «неприличные», по мнению начальства, кадры, я всегда вспоминал мудрую притчу Донского.

Мы часто вместе с ним смотрели фильмы, наши и иностранные. Меня поражало, с какой точностью он по нескольким первым кадрам определял качество картины. Начинаются первые кадры, Марк Семенович говорит: «Хороший фильм». И верно, фильм оказывается хорошим. А то скажет: «Дальше не стоит смотреть», – и уходит. Его прогноз всегда оказывался правильным.

К коллегам он относился доброжелательно, порой восторженно. Из режиссеров старшего поколения не любил только Юткевича. Я знал об этом от Ирины Борисовны, но от Марка Семеновича никогда ни о ком не слыхал ни одного плохого слова. Его антагонизм с С. О. Юткевичем был совершенно понятен. Юткевич – хорошо образованный, большой эрудит, но слишком рациональный и, по-моему, неглубокий, относился к Донскому свысока. Он не понимал, почему его, Юткевича, картины не пользуются успехом, а картины «биндюжника» Донского имеют большой успех у зрителей. (А ведь ум художника существенно отличается от ума ученого).

Ирина Борисовна рассказывала, что в эвакуации между Донским и Юткевичем, у которого в это время были какие-то властные полномочия, возникли большие трения.

Когда в 1949 году разразилась кампания против космополитов, Марк Семенович, человек живущий эмоциями и по существу мало понимающий в политике, выступая в Доме кино, решил, что это подходящий момент рассчитаться с Юткевичем за свои обиды, и сказал:

– Сережа, отдай докторскую диссертацию!

На что Юткевич ответил:

– Возьми!

Находящаяся в состоянии смертельного испуга кинематографическая общественность, особенно евреи, которые не без оснований приняли кампанию против «космополитов» за антисемитскую, стали презирать Донского. Начальство же, которое, не без сигналов сверху, решило избавляться от евреев, выслало Донского из Москвы, в Киев. Официально ссылка трактовалась как наказание за неуплату профсоюзных взносов, фактически же Донской был выслан по двум важным причинам.

Первая – Марк переписывался с границей, его сестра жила в Америке. И, несмотря на то, что Мария была женой члена Политбюро компартии США, такая переписка никак

не поощрялась.

А вторым и, может быть, главным прегрешением Донского был фильм «Алитет уходит в горы» (один из лучших фильмов Донского!). По поводу этого фильма Берия, угрожая, кричал: «В одной картине не может сиять два солнца!» (Имелись в виду Ленин и Сталин.) Картина, по указанию сверху, была подвергнута уничтожающей критике, а Марк Семенович был сослан в Киев.

Тогда наивный Донской решил, что он будет «поднимать» украинскую кинематографию. Но украинские кинематографисты его не признавали и даже третировали.

...На худсовете шло обсуждение сценария, над которым работал Донской со сценаристами Ежовым и Соловьевым. Высказывались мнения.

Донской прервал очередного коллегу.

– Я не все понимаю... – извиняясь, сказал он, – Говорите, пожалуйста, по-русски...

– А шо вы за така птыця, шо мы мусимо розмовлять по російськи? – возразил оратор. – Це наша мова!

– Но вы разбираете мой сценарий. Я должен что-то понимать... – настаивал Донской. – Вы все хорошо говорите по-русски. Надо же уважать гостя.

Два члена худсовета выступили по-русски. А вслед за ними выступающий, с вызовом глядя на Донского, опять заговорил по-украински. Это было похоже на издевательство.

Донской разозлился, вскочил и заговорил по-еврейски... Это было так неожиданно, что члены худсовета открыли рты (в то время мы презирали «сионистов» и говорить по-еврейски было рискованно.) Коллеги опешили от такого нахальства. А Донской, с возмущением и сильно жестикулируя, продолжал говорить. Потом внезапно оборвал речь и вышел из зала.

Я в это время работал ассистентом у Брауна. Периодически из Одессы, с места съемок, привозил в Киев отснятый материал. Директор студии Пономаренко смотрел его и давал свои указания.

На просмотры приходил и Донской (несмотря на то, что его никто не приглашал). И когда он высказывал свои суждения о материале, директор студии незаметно делал мне жесты – мол, не обращай, внимания, не слушай. С мнением Донского никак не считались.

А для меня его замечания были прекрасной школой. Меня приводили в восхищение точные и ценные советы Донского.

Помню, как-то на студию приехала французская кинематографическая делегация. Ее на Киевской студии принимали «по-царски». На столе в кабинете директора стояли бутылки с ситро – сладкая, пахнувшая парикмахерской жидкостью – и в глубоких обеденных тарелках пирожные, крем которых плавился от жары. Вместе с французами важно восседали «выдающие дяди украинского мистецтва» (выдающиеся деятели украинского искусства) – режиссеры и операторы студии. Пономаренко представлял каждого. Французы, со скукой выслушивали представления. Ни фамилии, ни фильмы им ни о чем не говорили.

Случайно по какому-то делу Донской заглянул в кабинет директора. Увидев, что там люди, он поспешно закрыл дверь и хотел уйти. Но кто-то из французов заметил Донского.

Они выскочили из директорского кабинета, догнали Марка, окружили его, пожимали ему руки, дотрагивались до его одежды и были счастливы, что видят великого режиссера!

Вслед за французами из кабинета высыпали украинские кинематографисты, которых крайне удивил ажиотаж вокруг Донского...

– Тю! Чи воны казались!? (Что они сошли с ума?)

Авторитет Донского в мире в то время был чуть ли не самым высоким. Итальянские неореалисты называли его своим учителем. Даже в Америке его фильмы служили для многих режиссеров образцом для подражания. Но то было время, когда информация об успехах наших режиссеров за границей подвергалась строгой цензуре.

Объективности ради должен сказать, что Донского на Киевской студии не признавали не по национальному признаку, а скорее по политическому. В украинской кинематографии работал, например, Исак Шмарук, и его считали вполне своим. А Александра Петровича Довженко, бывшего в то время в опале, третировали так же, как Донского. Переходили на другую сторону улицы, чтобы, не дай бог, не поздороваться с опальным Довженко. Когда тот приехал в Киев и пожелал встретиться со своими коллегами режиссерами, никто из них не пришел на встречу. Пришел один Донской и, обняв друг друга, они прослезились.

Съемочная группа любила Марка Семеновича. Работать с ним было интересно. Но случалось, Марк на съемках был чем-то недоволен, нервничал и устраивал истерики.

Тогда дирекция группы посылала за Ириной Борисовной. Та приходила и успокаивала разбушевавшегося Марка. Она всегда была поблизости, приносила термос и еду и кормила Донского в перерывах. Прекрасно владея немецким языком, когда было нужно, она заменяла переводчика, а то и, входя в кадр, исполняла небольшие вспомогательные роли.

Все, кто ее знал, удивлялись.

– Святая женщина! Как она с ним уживается?

А она любила Донского.

В ней напрочь отсутствовала даже тень тщеславия. Она не стремилась в артисты, а просто помогала Марку в его работе и умела всегда оставаться в тени.

Она рассказывала, посмеиваясь:

– Знаете, как он за мной ухаживал? Однажды привел меня в лес, поставил мне на голову спичечную коробку, отошел, и выстрелом из мелкокалиберной винтовки сбил ее с моей головы.

– И вам не было страшно?

– Мне было весело.

– Он же мог промахнуться.

– Он прекрасно стрелял! А я была влюблена в него.

Марк Семенович благодарно смотрел на жену. Она похвалила его за стрельбу, и он был счастлив.

Дрессировщица тигров Бугримова рассказывала, что однажды Ирина Борисовна на спор зашла в клетку с тигром. В это трудно было поверить. Я спросил у Ирины Борисовны: правда ли это? Она с милой улыбкой ответила:

– Да, было такое. Конечно, Бугримова была начеку. Но помощи не понадобилось. Тигры ко мне отнеслись дружелюбно. Они ведь понимали, что я их люблю.

Ирина Донская очень любила животных. В Киеве, в общежитии, у Донских жили кошка и заяц-русак. Они дружили. Зайца звали Хаим. Мы часто бывали у Донских и имели возможность наблюдать, как заяц и кошка играли. Это было интересное зрелище: то заяц гонялся по всей комнате за кошкой, то кошка гонялась за зайцем. А русак откалывал к тому же акробатические номера. Бежит от кошки и вдруг делает кульбит... Эта игра производила в комнате большой беспорядок: падала на пол и разбивалась посуда, опрокидывались стулья, стаскивались скатерти и занавески.

Марк Семенович сердился. Но Ирина Борисовна не давала в обиду своих питомцев. Наигравшись, набегавшись, Хаим и кошка ложились на свою подстилку. Кошка блаженно растягивалась на боку, вытянув вперед лапы, а Хаим уткнется, бывало, носом в ее шерсть на животе – и оба спят.

Ирина Борисовна снисходительно относилась к шалостям своих любимцев. Донской ворчал в таких случаях, а Ирина Борисовна, умело переводила разговор в другую плоскость.

– Устанут, успокоятся, – говорила она.

Однажды к Донскому пришел Виктор Илларионович Ивченко. Ирина Борисовна накрыла стол. Гость увлекся разговором. (Марк Семенович рассказывал о своей работе над очередным сценарием).

Вдруг Ивченко к чему-то прислушался и с тревогой посмотрел вниз. Под ним сидел

Хаим и быстро работал челюстями. Виктор Илларионович вскочил и схватился за полу своего пиджака. Все до кармана было съедено. Ивченко растерялся – это был его выходной пиджак. Ирина Борисовна расхохоталась. Марк Семенович смутился и стал предлагать гостю свой пиджак. Но Марк был маленький, а Виктор высокий. Пиджак Донского не подходил. Тогда Марк стал кричать на жену и даже пытался пнуть Хаима ногой, но бдительная Ирина стала между ним и зайцем.

– Все! Мне надоел твой Хаим... Или он или я! – закричал Марк Семенович.

Ирина Борисовна со спокойной улыбкой ответила.

– Конечно, Хаим!

Виктор Илларионович ушел огорченный, а Марк стал требовать от Ирины, чтобы она избавилась от Хаима. Чем окончился этот спор, не знаю: мы с моей женой и Павликом извинились и поспешили уйти.

Через некоторое время – другая беда: перестал работать телефон. Телефонисты никак не могли найти причину повреждения. Несколько дней Донские жили без телефона. Наконец причина была обнаружена: оказалось, что Хаим перегрыз в каком-то незаметном месте провод. Марк угрюмо молчал и дулся на Ирину Борисовну.

Но на этом борьба с Хаимом не закончилась. Пропал сценарий. Марк сердился, кричал на Ирину Борисовну, требовал, чтобы она нашла его сценарий, и вдруг обнаружил на полу обглоданный корешок сценария, над которым трудился несколько месяцев. Держа в руке жалкий корешок как вещественное доказательство преступления, бледный от случившегося Марк изрек драматическим шепотом:

– Ирина! Или я, или он!..

– Конечно, он, – ответила, смеясь, Ирина Борисовна.

Эта милая женщина обладала великолепным юмором.

Когда Донские вернулись из ссылки в Москву, Хаима уже не было: его отдали в Детский уголок в Киеве. Остались кошка и собачка японской породы по имени Авка. Ее морда напоминала лицо Донского.

Авка была любимица Ирины. Она многое умела, но хозяйка особенно гордилась тем, что Авка умела «петь» вместе с ней. Ирина начинала петь, а Авка подвывала.

Жили Донские на Кутузовском проспекте. Однажды Ирина гуляла на улице с Авкой. Остановилась черная «Волга» (то было время, когда на «Волгах» ездили важные начальники и влиятельные чиновники). Из нее вышел полный самоуважения человек, с деревенским лицом и шляпой на ушах. Он надменно посмотрел по сторонам, увидел Авку, справляющую свое нехитрое дело, и рассердился.

– Распустили собак! – брезгливо проворчал он так, чтобы слышала Ирина Борисовна.

Ирина нашлась:

– А ты молчи, жидовская морда, – сказала она. – Если тебе в Москве не нравится, можешь уезжать в свой вонючий Израиль!

Мужчина не столько оскорбился, сколько опешил: в то время быть похожим на еврея было опасно для карьеры. «Он сразу поник и пошел в свой подъезд, – продолжала рассказ Ирина и, рассмеявшись, добавляла: – Представляю, как он вошел к себе в дом и, не снимая пальто, стал разглядывать свое лицо в зеркале». Петербургская немка по национальности, урожденная Шпринг, она стала женой еврея Донского. Она смеялась над антисемитами. Ей, как всем молодым людям нашего поколения, было глубоко безразлично, кто какой национальности.

Однажды Ирина Борисовна пришла к нам и спела сочиненную ею песню на мотив популярных в то время «страданий» – переключки между подружками.

– Подружка моя, я кругом девица,

Отчего, не понимаю, у меня грудница.

– Подружка моя, жалуйся скорее:

Это зверство над тобой сделали явреи!

...Время, когда все мы еще жили в Киеве, было голодное. И Ирина Борисовна, как

могла, нас подкармливала. Донской, бывало, придет домой, увидит нас за столом и, не то в шутку, не то всерьез, начинает ворчать:

– Пришли сюда жрать... На эту ораву не напасешься.

Вокруг Донского всегда вились вгиковцы: Володя Наумов, Саша Алов, Боря Немечек, Сергей Параджанов, Илья Миньковецкий, Сурен Шахбазян, Жора Прокопец. К ним примкнули и мы с Ириной. Маленький Павлик не вылезал от Донских.

Донской вел себя с нами как равный, и мы, несмотря на то, что бесконечно уважали его (великий режиссер!), часто вели себя с ним несколько фамильярно.

Однажды мы с Володей Наумовым пришли к Донским в надежде перекусить. Рассчитывали, что Марка Семеновича нет дома, но ошиблись.

– Что? Снова пришли сюда жрать? – беззлобно спросил Донской.

– И вовсе нет, – возразили мы. – Пришли серьезно поговорить.

– О чем?

– О вашей позиции в искусстве.

– Позиции? Какой позиции?

– Реакционной...

Марк Семенович даже рот открыл от удивления.

– Вчера мы с вами смотрели фильм «Рим 11 часов». Прекрасная картина, а вы...

– Что я?

– Вы были против.

– Я против?! Против чего? – удивился Марк.

Мы запнулись: надо было срочно придумать, против чего был Донской, но в голову ничего не шло. Тогда стали делать вид, что уходим.

– Пойдите. А что я сказал?

– Вы сами знаете...

Надо было сматываться.

– Пойдите... – остановил нас Донской. – Ирочка, налей им борща. Давайте поговорим.

– Я уже налила, – Ирина Борисовна ставила на стол тарелки.

Мы ели и несли какую-то околесицу, обвиняя Донского в ретроградстве, а он, наивный человек, серьезно оправдывался.

Ирина Борисовна молча посмеивалась. Она все понимала. Она вела себя с нами удивительно просто. Это была полная достоинства простота хорошо воспитанного человека, чуждого всякой позы и неестественности.

Донской был классиком мирового кино, но никогда не говорил о своих фильмах, тем более не хвастал ими. Хвастал он тем, что был метким стрелком, футболистом, боксером.

Марк Семенович часто рассказывал, что в молодости был боксером. Но перчаток, как у Володи Наумова, у него не имелось, а поэтому в глазах Павлика настоящим боксером он не являлся. Да и мы все, кто клубился вокруг Донского, относились к его воспоминаниям, в основном, как к хвастовству старика. Мы слушали, но не очень верили в эти рассказы. А иногда и беззлобно посмеивались над Донским: «Были когда-то и мы рысаками!»

Но однажды Боря Немечек вернулся из города потрясенный.

– Теперь я верю, что Донской не врет. Он действительно был хорошим боксером!

Это заявление нас удивило. Борис Константинович Немечек был самым серьезным из нас, в легковереии и наивности его нельзя было заподозрить. Прекрасный художник, несмотря на свою молодость, он уже был лауреатом Сталинской премии (за фильм «Тарас Шевченко»), вел себя солидно и не любил ни восторгов, ни преувеличений. Всегда подтянутый, красивый, он относился ко всему с аристократическим спокойствием. Недаром мы называли его «графом».

И вот что нам рассказал «граф».

Он ехал в троллейбусе со студии в город. На одной остановке вошли два хулигана и, заметив среди пассажиров майора с ярко выраженной еврейской внешностью, стали к

нему приставать. Майор не отвечал. Они разгорячились и стали его оскорблять. Пассажиры не вмешивались.

– Что вы смотрите в окна, когда при вас оскорбляют человека? – раздался на весь троллейбус возмущенный голос.

Немечек повернулся и увидел Марка Семеновича. К нему сквозь толпу уже пробирався верзила хулиган. Подойдя к Донскому, он измерил взглядом его небольшой рост и надвинул шляпу ему на глаза. Донской сделал резкое движение. Хулиган пошатнулся и упал. Донской поправил на себе шляпу. Пассажиры зашумели. Троллейбус остановился. Появилась милиция. Хулиганов повели в участок. Донской увязался за ними в качестве свидетеля. А Немечек пошел с ним. («Не оставлять же Марка Семеновича одного».)

Уже подходили к участку, когда Марк изловчился и ударил другого хулигана. Тот тоже свалился с ног.

– Вот вам и хвастунишка! – заключил свой рассказ Борис Немечек.

Однажды Марк Семенович с Ириной на несколько дней уехали к сыну Саше в Москву. Воспользовавшись этим обстоятельством, директор студии велел вскрыть квартиру Донских и выбросил в коридор все их вещи.

Возвратившись, Марк тяжело переживал это самоуправство. Теперь их поместили в небольшую, сравнительно с первой, комнату рядом с нашей, где в коридоре находился настенный телефон...

...Из Киева Донские переехали уже после нас.

Они помогали переезжать нам, провожали Ирину и Павлика ко мне в Москву.

С того времени, когда Марк снимал картину «Мать», у него в реквизите остался большой ящик. Когда Ирина собиралась и нужно было куда-то укладывать наши вещи, Марк отдал ей этот ящик. Так Ирина и приехала с ним в Москву, а он потом долго жил в нашем доме. На ящике крупными буквами было написано: «МАТЬ».

«Я Научу Вас Мечтать»

Я очень любил Марка и Ирину Борисовну. Всю жизнь мы с моей Ириной хранили им благодарность. И уже в восьмидесятые годы мне посчастливилось сделать фильм о Донском. Фильм назывался «Я научу вас мечтать».

Сначала картину смонтировали два других режиссера. Показали в комитете, но комитет счел, что картина не сложилась. Тогда я сказал:

– Я смонтирую этот фильм.

И комитет согласился.

Это была монтажная картина с небольшими досьемками. Я остался ею доволен. (Разумеется, я указал себя в титрах лишь в качестве соавтора двух начавших эту работу и, на мой взгляд, хороших и честных людей).

...Многие называли Донского «городским сумасшедшим». А мы знали его просто как очень незащищенного и ранимого человека. Марк был эмоциональным, часто его заносило в непредвиденном направлении. Но это был прекрасный человек и талантливый художник, снимавший по-настоящему хорошие фильмы. Обо всем этом я рассказал в своей картине «Я научу вас мечтать».

Самсон

Однажды – это было еще в Киеве, Марк Семенович был тогда на выборе натуры – к нам зашел коренастый, небольшого роста старик.

– Здравствуйте, я Самсон. Самсон Донской. Вы не знаете, где Маркуша?

– Он на выборе натуры. Вернется часа через два, – сказал я и предложил подождать у нас дома.

Старик оказался общительным.

– Я Самсон, отец Марка. Меня в Одессе все знают. Вы в Одессе бывали? Да. Тогда вы знаете дом Бейлиса. Нет, не знаете? Так я его строил. Я каменщик, и узкоколейку я строил, и печи клал. Меня считали лучшим печником. Я в Москве Сталину печь сложил, и он даже передал мне благодарность и 25 рублей. Тогда это были большие деньги!

– Вы и со Сталиным встречались?

– Нет, лично с ним я не встречался, но с начальником его охраны встречался. Так этот охранник передал мне благодарность Сталина и 25 рублей. Он, начальник, был хорошим человеком, но строгим. Он мне сказал: «У нашего начальника в кабинете нужно сложить хорошую печь». Тогда Сталин был не таким большим начальником. Тогда – Троцкий. А кабинет Сталина находился на втором этаже, где ГУМ.

– Интересно, расскажите об этом подробнее... – Меня и просто как человека и как режиссера всегда интересовала личность Сталина.

– Так начальник охраны – там было много начальников, а этот был одессит, – он меня знал. В Одессе все меня знали. Говорит: надо сложить для нашего шефа хорошую печку. Ну, для меня это знакомое дело. Вы знаете, сколько я в своей жизни сложил печей? И все были довольны. Ну, сложил я печь. Но для хорошего горения нужен же кислород. Так я врезал в окно форточку. Когда товарищ Сталин увидел эту форточку, он послал своего охранника посмотреть, видна ли эта форточка снизу. Охранник посмотрел и доложил Сталину, что форточка снизу не видна. Я врезал ее там, где был переплет, – внизу. Сталин успокоился: он думал, что по форточке узнают, где его кабинет и будут стрелять. Но теперь он успокоился, велел мне передать благодарность и 25 рублей!

...Прошло несколько лет после этой моей встречи с Самсоном Донским, и однажды, волею обстоятельств оказавшись на бывшей даче Сталина, я снова вспомнил рассказанную им историю.

В самом начале съемок «Баллады о солдате» у меня случилась неприятность: на съемках меня сбила машина. Оказались переломаны ключица и голеностопный сустав.

После съемок меня послали долечиваться в санаторий на Валдае. Раньше это была дача Сталина, теперь в ней устроили санаторий, но переделать и внутри и снаружи ничего еще не успели.

Санаторий был окружен колючей проволокой, высокой стеной и сторожевыми вышками, какими были снабжены места заключения. За первым забором находился второй забор, такой же высокий, как первый. Между этими заборами помещалась охрана, а уже за ними – санаторий. Здесь было несколько строений, а в самом центре располагались облицованные ореховым деревом апартаменты Сталина. В них жили министры. В комнатах для гостей – замы. И дальше все по чинам. Мое появление в санатории произвело некоторое замешательство среди администрации: где же по чину можно меня поместить? Чтобы облегчить им задачу, я вызвался жить там, где жила охрана.

Меня всегда интересовала личность Сталина, и я стал расспрашивать о нем обслугу. Мне показали лодку, в которой Сам плавал по озеру. Одна последняя скамейка в этой лодке имела отверстие: на случай, если вождь захочет справить нужду.

Зайдя в бильярдную комнату, я с удивлением увидел, что в нее ведут 6 дверей. При ближайшем рассмотрении оказалось, что двери вели в туалетные комнаты. Или медвежья болезнь, подумал я, или камуфляж, чтобы запутать противника.

– И много ли раз товарищ Сталин сюда приезжал? – поинтересовался я.

– Один только раз, – был ответ. – Товарищ Сталин сказал: «Хорошая дача, только много комаров... Подарим ее товарищу Жданову». И подарил.

Я Работаю

...Но вернемся в Киев.

Работа у Брауна закончилась. В последнее время отношение ко мне на студии переменялось. Возможно, этому способствовали хорошие отзывы обо мне, а возможно,

приезд моего шестилетнего сына Павлика. Оказалось, что он говорит только по-украински (он долго жил у бабушки с дедушкой в украинском селе). Короче говоря, меня признали своим.

Какое-то время я поработал ассистентом у режиссера Лапокныша. Он снимал фильм об украинской самодеятельности. Лапокныш поручил мне поехать в Дрогобыч и снять там один самодеятельный номер. Я выполнил это задание, возвратился в Киев и попал на партийное собрание...

Лапокныша осуждали за «политическую близорукость». В материале, который он показал худсовету, был один номер, снятый на фоне спелой пшеницы и голубого неба.

– Это же жовто-блакитный флаг! Это же политическая диверсия! – возмущался Тымиш Васильевич Левчук. Он был в то время секретарем парторганизации студии и бдительно охранял идейную чистоту в фильмах вверенной ему студии.

Лапокныша от фильма отстранили и на его место поставили политически грамотного – Левчука. Говорили, что за такой фильм возможна правительственная награда, и Левчук не хотел упустить такой возможности.

Он пришел на съемку, как хозяин, снял плащ и осмотрелся вокруг – куда бы его повесить... Не найдя подходящего места, скомандовал:

– Вешалку!

Группа сорвалась с мест, и начались поиски. Скоро появился администратор съемочной группы со стоячей вешалкой. Левчук, повесив свой плащ, спросил прокурорским тоном:

– Фамилия?

Тот ответил.

– Вы уволены! – сказал грозный Левчук и, сев в режиссерское кресло, обратился к Лапокнышу.

– Шо знімаємо?

– Вони спивають, а ми їдемо, їдемо, – наклонившись над ним, униженно отвечал Лапокныш.

Левчук, подумав, сказал:

– Ни, хай вони спивають, а ми будемо їздити.

Так либеральная всласть в группе переменялась на диктатуру... Переменялся кардинально и творческий метод: вместо отъезда был предложен наезд.

Ивченко

На Киевской киностудии появился Виктор Илларионович Ивченко, талантливый театральный режиссер. До этого он работал во Львове главным режиссером украинского театра.

Его поместили в общежитии, в комнате рядом с нашей. Когда он проходил мимо нашей двери, маленький Павлик прекращал игры и испуганно шептал: «Ивченко!.. Ивченко!..» (Мы опасались, что Ивченко отберет у нас нашу комнатку.)

Однажды Ирина Борисовна Донская дала Павлику медный таз и показала ему, что, если бить по нему деревянной скалкой, он издает сильный, долго не замолкающий звук. Павлик пришел в восторг. Он бил в медный таз и был счастлив.

Пришел домой Марк Семенович, Павлик ушел в свою комнату и там продолжал барабанить. Вдруг на пороге комнаты появился Ивченко. Павлик застыл в испуге.

– Мальчик, – сказал Ивченко с виноватой улыбкой, – я работал всю ночь и хочу поспать. Ты сейчас не стучи, а потом, когда я уйду, будешь продолжать. Хорошо?

Ивченко учился кинематографу, ходил на съемки, беседовал с Марком Донским, с нами – вгиковцами. И всегда делал это скромно, тактично, достойно. Скоро его все полюбили.

– ...Я не знаю, какие нравы у вас в кино... – сказал как-то Виктор Илларионович, беседуя с Марком Донским. – Мне поручили снимать «Назара Стодолю». Я ставил этот спектакль во Львове. Он пользовался успехом. А Левчук, который хотел снять «Назара»

еще до меня, отдал мне тоненькую школьную тетрадку, со своими заметками, совершенно ненужными мне, и сказал, что я должен отдать ему половину гонорара. Что это, так у вас полагается?

Донской был возмущен.

– Левчук вымогатель! – кричал он. – Это безобразие и произвол! Он пользуется своим положением! Он спекулянт!

Донской высказал еще много других, отнюдь не лестных эпитетов в адрес Левчука. Я был с ним согласен. Я не любил Левчука.

Я помнил, что когда хоронили Эйзенштейна, Пырьев, возмущенный выступлением Левчука, начавшего свою речь на панихиде словами «у покойника были ошибки», буквально стащил его с трибуны.

У Левчука вообще была страсть выступать на похоронах.

Когда хоронили Игоря Савченко, он говорил:

– Шумить вечно молодая Москва. Но він вже не пройде по цих вулицях, не усмихнется своей ласкавой усмишкой. Женщины плакали.

Когда хоронили в Киеве Брауна, он говорил:

– Шумить вечно молодой Киев, но він вже не пройде по цих вулицях, не усмихнется своей ласкавой усмишкой.

И опять домработницы плакали.

Ивченко предложил мне поработать на его фильме вторым режиссером. Я согласился.

Работалось мне с ним хорошо. Он всегда был корректен с актерами, и актеры его любили. Я тоже полюбил его и всеми силами старался помочь ему. Но все же я был плохой помощник: все время отвлекался, думал, как бы я снял этот фильм, если бы сам был режиссером, и порой забывал о своих прямых обязанностях. А Ивченко был ко мне, как, впрочем, и ко всем, снисходительным.

После съемки мы с Виктором Илларионовичем обычно отравлялись в ближайший гастроном, покупали бутылку водки, искали третьего – в те времена, в плане борьбы с алкоголизмом, были запрещены закусовые. Приходилось покупать бутылку и где-то в сторонке выпивать ее «на троих». Так мы и поступали.

Каюсь, в то время я мало занимался семьей. Ирина несла все заботы и тяготы быта. Она вела хозяйство, воспитывала Павлика. Я же благодаря ей мог заниматься профессией. Безусловно, это было с моей стороны эгоистично, но мы считали такое разделение функций в семье нормальным.

Я боролся за право самому снимать фильмы. Это была страсть, захватившая меня целиком. Впрочем, так жили и Донской и многие известные мне режиссеры. Кинематограф той поры требовал полной отдачи.

Гоголи И Щедрины

Между тем в стране происходили перемены. Не помню, кто именно из новых вождей, кажется Маленков, в одном из своих выступлений бросил сакраментальную фразу: «Нам нужны Гоголи и Салтыковы-Щедрины...». И вот меня вызывает директор студии С. В. Пономаренко.

– Чухрай, вы ж слышали, что нам теперь нужны гоголи и... как их там?..

– Слышал. Гоголи и щедрины.

– Так надо ж откликнуться!.. Вы человек молодой, способный, вам пора самостоятельно снимать. Хотите снять сатирический фильм?

– Конечно!

– Так вот, – продолжал Пономаренко. – Макивчук, редактор «Перца», написал фельетон. Угадал, горбатый черт, как в воду смотрел... Поезжай к Макивчуку и скажи, что тебе поручили снимать фильм по его фельетону. Договорись с ним и срочно начинай работу. А то ленинградцы уже снимают и казахи тоже. А ты ж знаешь, как у нас: дорога ложка к обеду... Ну, так поезжай и по-партийному, по-молодому приступай.

Я был рад неожиданному предложению.

В то время желание снимать самостоятельно буквально съедало наши, вгиковцев, души. Мы считали, что любая тема нам по плечу. Через полчаса я уже был в редакции «Перца».

Макивчук оказался небольшого роста горбуном.

– Чухрай?.. Что-то я такого режиссера не знаю... – сказал он знакомясь. – Ты, конечно, не читал нашего «Барабульку». Я напечатал его еще в прошлом году... Там очень смешно!.. Позовите Гроху. Хай зайдет! – обратился он к секретарю.

Появился Гроха – большой, с мрачным выражением лица, мужчина. Макивчук указал на меня и представил:

– Чухрай... Слыхал ты про такого режиссера? Нет? Я тоже... Будет ставить в кино нашего «Барабульку». У тебя есть экземпляр номера?

– Нет, – ответил Гроха басом. – Один у Мыколы Тарасовича, второй у ЦК, а третий ты приказал отослать на студию к Пономаренку.

– Добре, возьмешь у Пономаренко, – сказал Макивчук мне и продолжал: – Очень современный фельетон! Это я тебе говорю без скромности... Там, значит, Барабулька. По специальности он агроном, а работает в министерстве. Вышло постановление – ты ж помнишь? – всех агрономов послать на село. Барабулька испугался. Жена его, конечно, в слезы: «Не поеду коровам маникюр делать!» Она была маникюрша. – Макивчук рассмеялся смехом недоброго человека и продолжал: – А он стал успокаивать жену. Гроха, что он ей говорил?

– Шо он поговорит с Мыколаем Даниловичем и его не пошлют.

– Ну да, – подтвердил Макивчук. – Сатира на приятельские отношения. Но ты, Чухрай, не бойся, там все как надо.

– Я не боюсь.

– А это напрасно! Ты не опытный, а мы старые журнальные волки... Знаем, что к чему! Гроха, что потом?

– Потом Барабулька пришел на базар. Там колхозники продают кур. Барабулька посмотрел одну, другую и говорит: «Не так кормите птицу». А колхозница отвечает: «Если вы так хорошо все знаете, приезжайте в село и научите нас, темных».

– Вот именно, – перехватил инициативу Макивчук.

– У Барабульки от такого предложения сразу подскочило давление. Хи, хи, хи! Жена говорит: «Надо есть алоэ». А у них на окне росло как раз алоэ...

– В горшке, – продолжал Гроха. – Барабулька схватил горшок с алоэ и стал есть прямо с горшка...

– Зритель умрет со смеху! – дополнил Макивчук. – Ну, дальше рассказывать не будем. Прочтешь... Только скажи своему хромому, что за тридцать тысяч мы писать сценарий не будем. Нас же двое. Это ж пятнадцать тысяч каждому. А тема актуальная. Мы так не согласны.

Возвращаюсь на студию, получаю журнал с рассказом о Барабульке, передаю Семену Васильевичу требования Макивчука.

– Горбатый черт! – возмутился хромой Пономаренко. – Где у него партийная совесть! Ему мало тридцать тысяч! Сейчас я ему... – Он решительно хватает трубку телефона и набирает номер. – Макивчук?.. Да знаю, – начинает он на высоких тонах. – Сказал. Он сейчас сидит у меня... Что?.. Ты ж руководитель журнала, я тоже ру... Что?.. Знаю, что вас двое, но сценарий-то один... Что?.. Та не кричи, слушай, слушай. Это же незаконно! Вам тридцать тысяч, ему триста пятьдесят... Та не кричи, не кричи. Не тысяч, рублей! Что?.. – Долгая пауза. Слушает и уже примирительным тоном: – Ну, добрэ, добрэ! Плачу тридцать пять. Да, на двоих... – Опять долгая пауза. Слушает. – Не кричи. Нет, не грабеж. Ты руководитель и я руково... – Опять долгая пауза. – Добрэ, за актуальность даю сорок тысяч... Чухрай? Я же уже сказал ему... Да, что работа срочная... – Подмаргивает мне, как соучастнику. – Понимаю... Да, здоровье прежде всего! Нет, я – в Гурзуф... Нет, у жены печенка. Она в Железноводск... А твоя дружина с тобой? Нет?.. Я же сказал: сорок тысяч... Ну, как говорится, с богом!.. Бывай!

Кладет трубку, вытирает тыльной стороной ладони пот со лба и говорит мне, ища

сочувствие:

– Дипломатия!

Я начинаю работать.

Работа не клеится. Предлагаю авторам варианты, чтобы не было пошло, – не соглашаются. Ругаю себя за то, что согласился. Думаю, как отказаться. А тут звонит секретарь студии. Просит зайти к директору. Думаю: «Будет скандал. Но лучше сейчас скандал, чем снять плохой фильм. Откажусь!»

Захожу в кабинет.

– Слушай, Чухрай! Ты ж молодой человек, зачем тебе портить свою биографию? – говорит с ходу Пономаренко.

– А что такое?

– Ленинградцев уже раскритиковали, казахов наказали за клевету. Нам с тобой только этого не хватало!

«Повезло», – радуюсь я, но на всякий случай спрашиваю.

– Так что? Нам уже не нужны гоголи-щедрины?

– Выходит, что не нужны. И правильно! Жили без них до сих пор, проживем и дальше...

У меня как гора с плеч свалилась. Так у меня всегда: сам ли я ввяжусь в историю или попаду не по своей вине, провидение спасает меня. И во время войны, и в мирное время, когда, казалось бы, нет выхода, судьба словно сама предлагает выход.

После этого я чуть не поставил экранизацию по нашумевшей в Киеве сатирической пьесе драматурга Василия Минько.

Пьеса была удачная и злая. Мне она нравилась. Нас, драматурга и меня, вызвали в ЦК КПУ и благословили на постановку. На радостях мы спустились в буфет, чтобы отметить удачу. В буфете ничего не оказалось, кроме шампанского и коньяка. Пили шампанское, закусывали коньяком, угощали каких-то незнакомых людей, собравшихся вокруг нас. Потом помню все, что было, кусками.

Мы на квартире у Минько. Он достает из холодильника (холодильник тогда был большой редкостью) бутылку водки. Рядом стоит жена Василя, она плачет...

Потом я на вокзале, подсаживаю Минько в вагон. Поезд трогается...

До студии я добрался на четвереньках...

Потом я в нашем общежитии, и Виктор Илларионович Ивченко, подставив мою голову под кран, пытается привести меня в чувство...

На следующий день пришла телеграмма. Протрезвевший Минько телеграфировал из Москвы, что он сидит на вокзале без копейки денег и не помнит, как он там очутился.

Не знаю, по какой причине, но и эта постановка сорвалась.

В народе появились чьи-то стихи.

Салтыковы-Щедрины

Нам послушные нужны.

И такие гоголи,

Чтобы нас не трогали.

...Но слова, сказанные Пономаренко, о том, что мне пора снимать самостоятельно, по-прежнему не давали мне покоя. «Хорошо бы сейчас заняться сценарием для души», – думал я.

«Сорок Первый»

Однажды я рассказал своему другу Борису Немечку несколько историй из моей военной биографии. Он был хорошим слушателем, а я еще не остыл от войны.

– Тебя тянет в романтику, – сказал он. – Взял бы и поставил одну из этих историй.

– Они слишком личные. Это почему-то мне мешает, – возразил я.

Немечек задумался, потом сказал неожиданно:

– Знаешь, что тебе надо поставить? «Сорок первый» по Лавреневу!

Сердце мое дрогнуло.

Где-то, я уже не помню где, Л. Н. Толстой сказал, что если полюбишь женщину, потом охладеешь к ней, а потом поймешь, что не можешь без нее жить, – это настоящее. Нечто подобное произошло и со мной.

Мне было лет семнадцать, когда я впервые прочел эту повесть.

Зимой 1943 года я был третий раз ранен. Ранение было серьезное: большой осколок снаряда попал в правую лопатку, пробил шинель, заячий жилет, гимнастерку и частично проник в легкое. В прифронтовых госпиталях мне оказывали помощь, но операцию делать отказывались: не было нужного оборудования. Так я попал в конце концов в Челябинск. Челябинск был тогда глубоким тылом, там даже не было затемнения. Меня наконец оперировали – вытащили осколок, и я стал поправляться.

Библиотекарь принесла мне на выбор несколько книг. Среди них оказалась книга с рассказами и повестями Бориса Лавренева. Повесть «Сорок первый» произвела на меня глубокое впечатление. Писатель, его отношение к жизни, были мне не только симпатичны, но в чем-то даже родными по духу. Я перечитывал повесть несколько раз и думал. Думал над проблемами войны вообще и гражданской войны в частности. Благо времени для размышлений было достаточно.

Трагическая судьба красноармейки Марютки, влюбившейся в своего врага – белого офицера, а потом застрелившей его, сегодня может показаться неправдоподобной, но у войны свои законы, которые непонятны тем, кто этого ада не прошел.

В повести все закономерно: Марютка полюбила Говоруху-Отрока потому, что он был красив, умен, смел, и потому, что, оставшись с ним наедине, она перестала видеть в нем врага. Но когда появилась угроза того, что он станет частью враждебной ей силы, девушка произвела свой роковой выстрел – и этот выстрел был столь же закономерен в обстановке гражданской войны, как и ее любовь.

На фронте я понял, что войны ведутся не между умными и дураками, не между подлецами и благородными героями, а между людьми разных убеждений, преследующих разные цели. Мне доводилось говорить с пленными немцами. Я видел, что многие из них вовсе не изверги. Но война поставила нас по разные стороны фронта, и я стрелял в них, а они – в меня. Каждый немецкий солдат, независимо от его личных качеств – он мог быть и добрым, и умным, и любящим сыном своих родителей, – был частью той злой силы, которую я ненавидел. Он пришел на нашу землю, чтобы завоевать ее, а нас – мою маму, мою любимую девушку, моих друзей, всех, кто был мне дорог, – превратить в своих послушных рабов. И это не было пропагандой: все его слова и поступки свидетельствовали об этой цели. Он хотел отнять нашу культуру, наше искусство, наши убеждения, нашу мечту. За это я ненавидел немцев и стрелял в них. А они, добрые, порядочные аккуратные немцы, стреляли в меня, и если бы убили, гордились бы, что исполнили свой долг.

...Прошли годы. В институте кинематографии, в плане изучения истории советского кино, нам показали фильм «Сорок первый» режиссера Протазанова, снятый в 1924 году. Тогда он пользовался большим успехом.

Сейчас фильм разочаровал меня. Картина снималась с «классовых позиций», по которым все белые были негодяями, а все красные – благородными героями. Я, по своей войне, знал, что это не так, что негодяи бывают и с той и с другой стороны, – все дело не в человеческих качествах отдельных солдат, а в целях каждой из сторон.

Фильмы, как тот, о котором я начал думать теперь, после разговора с Борисом Немечком, в те времена назывались фильмами «на скользкую тему». На такой теме можно было поскользнуться, упасть и больше не подняться. Я знал это. И тем не менее засел за сценарий. Я не мог поступить по-другому.

Получив передышку, я собрал прежние свои наброски, привел их в порядок, что-то дописал, и получился, как я полагал, хороший сценарий. Работать было трудно и радостно. Всем своим существом, всеми своими мыслями я погрузился в атмосферу тех лет. Я ощущал дыхание революции, жил ее страстями, с радостью ощущал свою

причастность к ней. В ней было то, что мне по-настоящему дорого. Мне казалось, что я нашел себя.

Теперь мне казалось, что нет более актуальной и важной темы и что, прочитав мой сценарий, все редакторы и дирекция студии поймут это и тотчас же поручат мне снять этот фильм.

С большим волнением я предложил послушать сценарий Ивченко и Донскому – они согласились. Я начал читать неуверенно, но быстро увлекся и так дочитал до конца. Сценарий понравился обоим. Ивченко сказал, что ему было интересно слушать и он хотел бы посмотреть такой фильм. Донской был с ним согласен, но считал, что поставить его сейчас, да еще на этой студии, нельзя. Я решил рискнуть и отдал его на студию.

Но никто из редакторов не пришел от него в восторг, высказывались осторожные мнения: с одной стороны это интересно, но с другой стороны... Обескураженный, но все еще уверенный в своей правоте, я стал добиваться разговора с самим директором студии и наконец попал к нему на прием.

Через неделю Пономаренко вызвал меня. Когда я вошел в его кабинет, я увидел свой сценарий на его столе. Я взволновался, решив, что получу постановку. Но вместо этого директор по-отечески отчитал меня.

Посмотрев на титульный лист сценария, директор пожал плечами.

– Кто ж нам такое позволит?

– Да почему же не позволить? Фильм про революцию, про гражданскую войну. Романтический. Красивый!

– Что ж, я не читал «Сорок первого», – лениво возразил директор. – Средняя Азия, верблюды... Красная партизанка влюбилась в белого поручика... Послушайте, Чухрай, зачем вам с этим связываться? Вы ж молодой человек. Вам надо расти...

Тут я разразился тирадой относительно достоинств темы. Я говорил о ее актуальности, о ее поэтичности, о том, как красиво можно снять фильм и как дешево это обойдется студии; я говорил о том, что зритель устал от железобетонных героев со стальной арматурой вместо нервов; я призывал вернуться к «Чапаеву», «Машеньке», «Члену правительства».

Директор уныло слушал меня.

Он был незлым человеком и, вероятно, неплохо относился ко мне. Но у него были другие задачи, другие установки, другая система ценностей. То, что я предлагал ему, никак не вписывалось в эти рамки.

– Эх, Чухрай, Чухрай! – тогда-то и сказал он мне. – Вас же учили во ВГИКе, тратили народные деньги! Ну подумайте сами: зачем нам на Украине верблюды?

Что на это ответить, я не знал.

Директор наотрез отказался читать мой сценарий, а мне посоветовал думать, прежде чем являться с такими предложениями. Я ушел не солоно хлебавши.

Сначала, сгоряча, я говорил себе, что буду бороться, доказывать, спорить и добьюсь своего. Но потом, отрезвев, стал задавать себе вопросы. С кем я собираюсь спорить? Кому и что доказывать? Никто не обязан. Если когда-нибудь мне дадут самостоятельную постановку, то это будет актом величайшего доверия. Чем я заслужил такое доверие? Почему люди должны рисковать своим благополучием ради меня? Кто я такой? Что я сделал в кинематографе? Рассуждая таким образом, я постепенно пришел к «житейским мудростям»: стал убеждать себя, что так и должно было случиться, что я действительно зарвался, что для того, чтобы ставить такой фильм, как «Сорок первый», надо сначала заслужить. «Конечно, трудно расстаться со своей мечтой, – рассуждал я, – но лучше синица в руках, чем журавль в облаках. Пора взяться за ум и смотреть на жизнь глазами взрослого человека – надо найти себе реальный сценарий, добиться постановки и работать „как все“, а мечтания оставить на неопределенное время».

Моя надежда поставить «Сорок первого» не удалась, но я не отказался от своей мечты, надеялся, что еще представится случай.

Скоро меня снова вызвал Пономаренко и предложил мне должность второго

режиссера на фильме «Триста лет тому». Приближался трехсотлетний юбилей объединения Украины с Россией – фильм был посвящен этому событию. Снимался он по постановлению ЦК КПСС. На него была выделена большая по тем временам сумма. Режиссерами фильма были назначены Т. В. Левчук и прекрасный комедийный украинский актер Крушельницкий. На фильме был и второй режиссер, но он почему-то не устроил Левчука. Назначили меня. Я согласился. Надо было получать зарплату и кормить семью.

– Вот это по-нашему: краще сіниця в жмени, ніж журавель в небі, – сказал Семен Васильевич.

– Левчук идет на сталинскую премию. И тебе что-то перепадет, – беззлобно шутил Донской.

В те времена такие картины неизменно получали награды.

Поначалу я по заданию своих режиссеров стал собирать историческое оружие и аксессуары. У людей были и старинные пистолы, и сабли, и песочницы, употребляемые триста лет назад как промокашки для чернил. Они просили за свои реликвии совсем небольшие деньги, но бухгалтерия разрешала покупать такие вещи только по перечислению, а люди не соглашались на это.

Как быть? С этим вопросом я обратился к Марку Донскому. Я всегда в затруднительных случаях обращался к нему за советом. А он давал советы, как правило, в виде притч, и притчи эти всегда начинались со слов:

– В Одессе был такой случай...

Еще Один Закон Донского

Отвечая на мой вопрос, он сказал:

– В Одессе был такой случай. Одного скрипача-еврея пригласили играть на именинах предводителя дворянства. Но он был не брит, и была суббота. Скрипач отправился к ребе. Приходит, видит – ребе сидит у зеркала и бреется. «Зачем пришел?» – спрашивает ребе. Скрипач объясняет обстоятельства и спрашивает, можно ли ему побриться. «Ни в коем случае!» – отвечает ребе. «Но вы же бреетесь!» – «Да... Но я ни у кого не спрашиваю...»

Это был ответ на мой вопрос. Я так и поступил. Взял деньги у директора картины Вакара и заплатил собственникам за прокат.

Я часто пользовался советами Донского.

Собрав необходимый реквизит, я поинтересовался, как у нас обстоят дела с актерами.

– У нас главная проблема с пани Хеленой, женой героя фильма Богдана Хмельницкого, полькой.

– Поеду в Прибалтику и привезу вам кандидаток на эту роль, – предложил я.

– Зачем в Прибалтику? У нас на Западной Украине такие бабы – закачаешься! – возразил мне Левчук.

– А как вы ее себе представляете?

– Чуешь, Марьям? Школа! – обрадовался Левчук. – Не то что наши говнюки. Спрашивает: как вы ее представляете?

Левчук стал мне объяснять, как он представляет себе героиню.

– Богдан Хмельницкий объединил Украину с Россией. А Хелена его жена, красивая баба, но католичка.

Я уже ознакомился со сценарием и понял, что это новая расширенная редакция сценария «Богдан Хмельницкий», по которому Игорь Савченко снял прекрасный, полный поэзии фильм. В нем роль Хелены (Елены) играла красивая актриса Гарен Жуковская.

– Тип Гарен Жуковской нам подходит? – спросил я.

– Нет, не подходит, – ответил Левчук. – Кто сказал, что она красивая? А нам нужна Хелена... – Тимофей Васильевич мечтательно закрыл глаза и жестом показал нечто

невообразимое. – Понимаешь? – спросил он после паузы. – Богдан был не только полководцем, но и политическим деятелем. А Хелена получила приказ своего духовника отравить мужа. Но у Савченко она травила его в спальне как мужа, а у нас будет травить в кабинете как политического деятеля!

Из этого и других объяснений я, откровенно говоря, ничего не понял. Было ясно, что и режиссер не очень представляет, что ему нужно. «Ну что ж, – подумал я, – и такое бывает!» И отправился в Дрогобыч искать кандидатку.

И вот я опять в Дрогобыче. Утро. Зашел в театр, осматриваю портреты актеров и актрис, развешанных в фойе. Одна актриса нам вроде подходит.

– Можно посмотреть эту актрису в какой-нибудь роли? – спрашиваю я у директора театра.

– К сожалению, нет, – грустно отвечает он.

– Больна?

– Хуже!.. Ее подобрал какой-то майор и увез в Москву. На ней держался весь наш репертуар, а зарплата, сами знаете какая... Выскочила за майора и укатила.

Посочувствовав директору, отправляюсь, по совету режиссера, в обком. Там, говорил Левчук, весь город поднимут, но то, что нам надо, найдут. Ты покажи ему бумажку, что картина создается по постановлению ЦК КПСС, – все сделают!

И правда, прочитав бумагу, секретарь обкома по-военному, как перед генералом, поднялся с места.

– Что вам нужно, товарищ Чухрай? Обеспечим!

– Мне нужна красивая женщина.

Секретарь обкома от неожиданности раскрыл рот: с такими проблемами к нему не обращались. Потом, сообразив, рассмеялся каким-то нервным смехом:

– А! Понимаю. Вам для съемок... Могу посоветовать, у нас при институте – художественная гимнастика. Там посмотрите.

Посмотрел в институте. Есть хорошенькие девочки, но не актрисы и возраст не тот. Хелена была взрослой женщиной.

– Знаете, что, – сказал директор театра, – у нас в городе есть одна красотка, Ядя. Внешность действительно редкая. И типичная полька. Наша уборщица должна знать ее адрес.

Дождался уборщицы. Получил адрес. Но Яди по этому адресу не оказалось. Соседи сказали, что она вышла замуж за «коммерсанта». Адрес коммерсанта было непросто найти. Я превратился в детектива и с помощью милиции раздобыл ее адрес. К коммерсанту привел меня милиционер. Коммерсант струсил не на шутку. Когда я спросил его о Яде, он долго молчал, соображая, почему она нам понадобилась. Мои объяснения его не убеждали. Наконец, он заявил, что Ядя теперь с ним не живет – ушла к какому-то военному. Разыскали военного и увидели Ядю. Она оказалась действительно красивой женщиной лет около тридцати, очень занятой собой. С первых же слов было понятно, что ее интеллект на нуле. Я сфотографировал ее и в письме с комментариями отправил фотографию в Киев. Потом я посетил еще несколько театров, нашел довольно интересных и профессиональных кандидаток на роль и послал их фотографии в Киев. Моим режиссерам они понравились, некоторые из актрис были вызваны в Киев на пробы, но остановиться на какой-то одной кандидатуре Левчук никак не решался.

– Гриша, – сказал мне директор картины Вакар, – не скрою от вас: дела наши плохи. Актеры на главные роли еще не утверждены, большие суммы растрочены, времени на съемку осталось мало. По моим прикидкам фильм к сроку не будет готов. Будет большой скандал... – Он вздохнул и добавил: – Левчука и Крушельницкого в обиду не дадут, и в результате виноватыми окажемся мы с вами.

Вакар был опытным директором. Он работал на больших картинах со знаменитыми режиссерами, в том числе и с Роммом. Его прогнозам я верил, но думал: авось в последнее время режиссеры и группа мобилизуются и все уладится. Но режиссеры, особенно Левчук, пребывали в состоянии непонятной мне эйфории. Время уходило на

разговоры, а дело не двигалось с места. Меня все это беспокоило не на шутку. Я не скрывал от режиссеров своих опасений, но Левчук вел себя так, как будто у него год в запасе.

– Боюсь, что это продуманная игра, – предупреждал Вакар.

Я так не думал, но это не меняло сути дела.

На студии состоялось открытое собрание, посвященное предстоящему историческому юбилею. Киевское начальство решило устроить для делегаций от дружеских республик торжественный ужин в самом большом студийном павильоне. Павильон должен был быть соответственным образом украшен. Директор студии докладывал, что заказаны стулья, и столы для делегаций получены. Администраторы обещали поставить необходимое количество холодильников. Собрание шло как по накатанным рельсам. За столом президиума важно восседали автор нашего сценария писатель Корнейчук с женой, писательницей Вандой Василевской. Выступал и Левчук. Он заверял присутствующих, что задание партии будет выполнено с честью и в срок, говорил о том, что съемочная группа работает напряженно, при этом похвалил и меня «за инициативу и большую полезную работу».

Слушая его похвалы, я решил, что сейчас пора сказать коллективу студии правду. Если бы Левчук меня ругал, мое выступление могло бы быть воспринято как желание оправдаться. Но сейчас он меня хвалил. Я взял слово.

– Все, что говорил Тимофей Васильевич Левчук, – сказал я, – приятно и радостно слушать. Возможно, он прав. Но у меня есть серьезные опасения, что фильм не будет готов к юбилею.

В зале установилось гробовое молчание.

– Конечно, группа работает напряженно, – продолжал я. – Но главные герои еще не утверждены, поэтому костюмы и платья не шьются. А время уходит. Не сокращен еще сценарий. А он нуждается в сокращениях...

– Молодой человек, – перебил меня Корнейчук. – Сценарий принят худсоветом. Отзывы были только восторженные. О каких сокращениях вы говорите?

– Я знаю, что худсовет принял сценарий «на ура», но я прохронометрировал ваш сценарий (это моя обязанность): в нем четыре серии, а не одна. Снять нужно одну. Кроме того, сценарий, по-моему, несовершенно.

Сидящая рядом с мужем Ванда Василевская самоуверенно улыбнулась. Зал зашумел.

– Кто вы такой, что судите о сценарии?! – возмутился Корнейчук.

Из зала послышались крики: «Лишить его слова!», «Нахал!», «Він с глузду зихав!».

– Такие обвинения далеко не безобидны. За них нужно отвечать. Что вам не нравится в моем сценарии?! – В вопросе Корнейчука звучала угроза.

У меня еще с войны было правило: если противник в споре прибегает к демагогии, ты должен воспользоваться тем же оружием.

– Меня всю жизнь учили марксизму, – ответил я. – И я знаю, что «историю можно судить только с позиций классовой борьбы». И мне непонятно, почему эксплуататоры турки у вас – обезьяны, эксплуататоры поляки – сволочи, а русские эксплуататоры цыцы (в данном случае: очень хорошие). – Меня обуял полемический зуд. Мне нравилось злить Корнейчука. Я невзлюбил его еще с начала войны, когда прочитал его подхалимскую пьесу, в которой за неудачу в первый период войны обвинялись генералы.

– Вы против объединения Украины с Россией! – негодовал Корнейчук.

Он был председателем Совета Национальностей СССР и не допускал с собой разговора на равных. Но армия меня научила ничего не бояться, если я прав.

– Почему? Я горд тем, что наши народы были вместе триста лет, что мы вместе совершили Октябрьскую революцию, и вместе победили немцев в Отечественной войне, а сейчас вместе строим социализм. Но почему у вас русский царь в сценарии трактуется как герой?

– Он взял Украину под свою высокую руку! – крикнул Корнейчук.

– Да кто бы ее не взял? Такую прекрасную страну?

Зал зашумел – Корнейчук был председателем Совета Национальностей, а тут какой-то нахал учит его. С другой стороны, многим это нравилось – Корнейчука недолюбливали, и было за что. Талантливый писатель заигрался в политику и перестал быть художником.

Зал шумел.

– Гнать Чухрая из партии! – предложил кто-то из зала.

– Я согласен! – крикнул я, чтобы перекрыть зал.

От неожиданности зал затих.

– Я согласен! Если фильм будет снят в срок, значит я интриган и в партии мне не место. Но если фильм не будет снят, значит, я правильно предупреждал партию. За что же меня исключать?

Из партии меня на сей раз не выгнали – слишком серьезным был поднятый мной вопрос. Но сняли с работы и других работ не предлагали. Зарплату я перестал получать.

А у меня семья.

Неожиданно – телефонный звонок.

– Приходите к нам в Театральное общество. Мы хотим предложить вам работу.

Приезжаю, знакомлюсь с хорошим человеком по имени Бобошко. Он спрашивает, знаю ли я украинский язык.

– Да, знаю.

– Вот и прекрасно, – говорит он. – Мы хотим предложить вам поехать по украинским театрам и устраивать открытые рецензии.

– А что это такое?

– Посмотрите спектакль, соберете коллектив театра и расскажете, какое впечатление на вас, человека профессионального, он произвел. Конечно, это нужно хорошо обосновать.

Я согласился попробовать.

Работа эта мне понравилась. Она оказалась очень полезной для меня лично. Надо было сосредоточиться на спектакле, запомнить удачные и неудачные, с моей точки зрения, места и суметь точно аргументировать свое мнение. В кинематографе это умение очень важно, ведь кино снимается вразброд, не последовательно. Оказалось, что и на коллективы театров мои рецензии производили хорошее впечатление. Дело в том, что штатные рецензенты были служащими. Им было опасно говорить совсем откровенно, приходилось обходить острые углы. Меня же ничто не сдерживало. Для меня была важна только откровенность, и я говорил то, что думал, невзирая на положения и звания участников спектакля. Коллективу это нравилось, и меня приглашали во многие театры. Я хорошо зарабатывал.

Между тем проходило время. Возвращаясь в Киев, я узнавал, что «Триста лет тому» к юбилею опоздало, что Левчук и Крушельницкий отстранены от режиссуры и что студия ищет режиссера, который бы ее выручил. Потом я узнал, что на студию приезжает Михаил Ромм. Я специально уехал из Киева, чтобы не сказали, что я влиял на решение Ромма. Но когда было объявлено выступление Ромма по поводу приглашения студии, я вернулся в Киев, чтобы видеть, как это будет происходить.

Зал был набит до отказа. Ждали появления Ромма. Наконец Ромм явился, бросил на стол папку со сценарием.

Пономаренко елеинным голосом объявил:

– Сейчас Михаил Ильич расскажет нам о своем впечатлении по поводу сценария, покритикует нас и потом будет выручать студию.

Ромм сказал:

– Критиковать сценарий я не буду, потому что он ниже всякой критики. По той же причине я поставить фильм не могу.

– Михаил Ильич, – взмолился Пономаренко, – вы ж и сценарист!

– Я сценарист, – отвечал Ромм. – Но чтобы написать сценарий, мне нужно два-три месяца на изучение материала. Времени на это нет. Времени уже ни на что нет!

Он встал и хотел выйти из зала. Пономаренко оказался на его пути.

– Михаил Ильич. Помогите! У меня ж две дочери! – канючил он.

– Ничего не могу сделать. Время упущено, деньги растрочены. Я вижу вас на скамье подсудимых.

Вечером перед отъездом в Москву я встретился с Роммом. Он спросил, как мои дела. Я рассказал ему о стычке с Корнейчуком и о том, что зарабатываю на стороне. Он выслушал меня, посочувствовал и уехал. А через несколько дней я получил телеграмму от Пырьева: «Приезжай для делового разговора».

Я показал телеграмму Марку Донскому.

– Пырьев даст тебе постановку, – сказал Марк Семенович.

– Ну, что вы! Мне хотя бы должность ассистента...

– Вот посмотришь. Я Ивана знаю!

Он внимательно осмотрел меня.

– Постой, ты собираешься ехать в Москву в таком виде?

– А в каком же? – удивился я.

– Да у тебя же штаны светятся!.. Так не годится. Поехали.

Он отвез меня в центр, купил мне костюм, белую сорочку, галстук, туфли.

– Заработаешь – отдашь.

И я, «как денди лондонский одет», выехал в Москву.

А дальше – так бывает только в сказке – со мной стало твориться что-то совершенно непонятное.

Приезжаю на «Мосфильм», в бюро пропусков, где, будучи студентом, я часами дожидался пропуска и каждый обладатель этого документа казался мне счастливецem. Обращаюсь в нужное окошко.

– Чухрай? Пожалуйста. Вот пропуск, проходите.

Поднимаюсь на четвертый этаж. Робко обращаюсь к секретарше.

– Заходите, Иван Александрович вас ждет.

Такого я и представить себе не мог. Смущенный, захожу в кабинет Пырьева.

– А! Заходи, заходи!.. Садись, рассказывай, как ты воевал с Корнейчуком?..

Нехотя начинаю рассказ.

Пырьев слушает внимательно, интересуется подробностями. Неожиданно спрашивает.

– Если бы ты был царем, какой фильм ты бы поставил?

Я смущен. Я не ожидал такого.

– Иван Александрович... – начинаю я.

– Не рассуждай! Отвечай на вопрос!

– Если бы был царем, я поставил бы «Сорок первый».

– А ведь был уже такой фильм.

– Знаю. Протазанова.

– Помнишь, кто там играл?

– Коваль-Самборский и Войцек, ваша первая жена.

– И что же?.. Тот был черно-белый, а ты хочешь снять цветной?

– Хочу снять совсем по-другому...

Пытаюсь коротко сформулировать сущность замысла.

– Не торопись. Рассказывай подробно. – Нажимает кнопку переговорника. – Леночка, никого ко мне не пускайте. Я занят.

Начинаю рассказывать подробно. Пырьев внимательно слушает. Неожиданно спрашивает.

– У тебя есть сценарий?

– Есть.

– Кто писал?

– Я. Но его нужно доработать.

Пырьев снова нажимает кнопку переговорника, просит Леночку пригласить к себе Юткевича, Ромма, главного редактора. И мне:

– Рассказывай дальше.

Я продолжаю рассказ. Приходят мои учителя и главный редактор. Пырьев обращается к ним.

– Молодой человек хочет снять фильм «Сорок первый» по Лавреневу. Как, по-вашему, справится?

Юткевич (не вполне уверенно):

– Я думаю, может справиться.

Ромм:

– Безусловно, справится!

Пырьев обращается к главному редактору:

– Как? Будем ставить «Сорок первый»?

Главный редактор старается понять, как настроен по этому поводу Пырьев, и наконец говорит.

– Будем! Хотя рискованно.

Пырьев благодарит приглашенных. Когда они уходят, он, обняв меня за плечи, подводит к окну.

– Видишь – строится дом. Скоро он будет готов. Квартиру в нем я тебе не дам, а комнату дам.

Я счастлив так, что не нахожу слов благодарности. Да и не пытаюсь что-то сказать. После войны наш дом представлял груды кирпичей. Во всем Советском Союзе я не имел ни сантиметра собственной площади. Когда я учился, мы с женой снимали за деньги углы. Милиция зимой выгоняла нас с ребенком на улицу. Часто ночевали на вокзале. А тут обещают комнату. Сказка продолжается!

Выходим с Пырьевым в коридор. Пырьев советует мне, как оформить перевод с Украины на «Мосфильм». Потом спрашивает:

– Снимать будешь по своему сценарию?

– Я хотел бы получить помощь от профессионального сценариста.

– Зачем? У тебя ведь есть сценарий.

– Если он внесет в мой сценарий два-три блеска, я буду ему благодарен. Гонорар меня не интересует. Был бы хороший фильм.

Пырьев неодобрительно фыркнул.

– Прут тебя устроит?

– Прут уже сделал фильм о пустыне вместе с Роммом. Он будет повторяться.

– Тогда кто же?

– Может быть, Колтунов?

– Хорошо. Будет тебе Колтунов, – сказал на ходу Пырьев и вместе со съемочной группой, ожидавшей его, направился в просмотровый зал.

Я возвратился в Киев, быстро оформил перевод на «Мосфильм». Руководство студии и главка было радо избавиться от скандалиста. «Мосфильм» снял мне номер в гостинице «Киевская», возле Киевского вокзала. В Москву приехал Григорий Колтунов. До этого я не был с ним знаком. Он показался мне симпатичным и деловым. Заключив договор со студией (я не возражал, чтобы он был официальным автором сценария), мы принялись за работу.

Колтунов был опытным сценаристом с талантом, но сильно пуганым. Главной своей задачей он считал так написать «спорный» сценарий, чтобы никто из недоброжелателей или блюстителей соцреализма не мог бы к нам придраться. Он был уверен, что, полюбив врага, наша героиня Марютка совершила классовое преступление, чуть ли не предательство.

Я так не считал. Героиня фильма полюбила человека, мужчину – в ее ситуации это естественно. Она не чувствовала в Говорухе врага. Пройдя войну, я знал, что ни я, ни мои товарищи не испытывали к пленным немцам ненависти. Они – испуганные, замерзшие, беспомощные – производили на нас жалкое впечатление. Они были уже не опасны и чувства ненависти к себе не вызывали. Я спорил по этому вопросу с Колтуновым. Я говорил: Марютка полюбила Говоруху-Отрока потому, что полюбила. Любовь зла – полюбишь и козла! И, беспомощный, он уже не был для нее врагом. Она

даже пыталась перевоспитать его. Но когда ситуация переменялась и он стал опасен Революции, она совершила свой роковой выстрел. Здесь все правда, и мне противно перед кем-то оправдываться. Но Колтунов был непреклонен. В нем страх был сильнее рассудка и правды.

– Марютка полюбила врага, но зритель должен знать, что мы, авторы, этого не одобряем. За пропаганду любви к врагу, знаете, что бывает!

– А мне неинтересно снимать такой фильм. Я хочу рассказать зрителю правду о гражданской войне. Нация рвалась по живому, и лились моря крови! – возражал я.

– Сколько вы в жизни написали сценариев? – спрашивал меня Колтунов. И сам отвечал: – Ни одного. А я написал двадцать. И официально сценарист «Сорок первого» я, а не вы. Я не хочу за вас отвечать.

Я замолкал, надеясь на художественном совете дать Колтунову бой. Я был уверен, что худсовет примет мою сторону. Этим своим намерением я поделился с С. О. Юткевичем.

– Не советую вам этого делать. На худсовете у вас будет много противников. Если вы свяжетесь еще и со своим сценаристом, сценарий зарубят.

– Как же мне быть?

– Зачем вам сейчас воевать с Колтуновым? Поедете в экспедицию и будете снимать фильм так, как считаете нужным.

Я был благодарен своему первому мастеру за этот совет.

Действительно, на худсовете у фильма оказалось много противников и постановка висела на волоске.

– Вы знаете Отечественную войну, – убеждали меня маститые режиссеры. – Ну и снимайте о том, о чем знаете. Наше поколение знает гражданскую. Мы об этом уже рассказали и еще расскажем.

Особенно активным противником постановки был режиссер Григорий Львович Рошаль. На «Мосфильме» о нем говорили как об очень добром человеке. Я был удивлен его агрессивностью.

– Молодой человек стоит на краю пропасти. И вместо того, чтобы его удержать, вы толкаете его в эту пропасть! – кричал он, разбрызгивая слюну. – Этот фильм даже теоретически нельзя сейчас снять! Если вы сделаете врага симпатичным, зритель простит героине ее любовь, но не простит ее выстрела. Если вы сделаете его несимпатичным, вам простят выстрел, но не простят любовь.

Но я не был мальчиком, которого можно было уговорить. У меня было свое мнение, выношенное в пламени войны.

– Если бы «Сорок первый» снимали вы, Григорий Львович, – отвечал я, – то все было бы так, как вы говорите. А я думаю совсем по другому. И фильм сниму не так. И не надо мне говорить, что я чего-то не знаю. Это время далеко ушло от нас, но навсегда осталось с нами.

Чуткий к слову Колтунов, поместил эту фразу в запев картины.

Выступала и Вера Павловна Строева. Режиссер культуртрегерских фильмов и жена Рошалья.

Михаил Ильич Ромм говорил, что в молодости Вера Строева была редкой красоты женщина, но с возрастом она растолстела и увяла. А манера вести себя осталась. Она томно, как подобает красавице, говорила:

– Мы же должны нести культуру в массы. А ваша героиня?.. Как она выражается? Она, извините, просто хулиганка! Разве этому мы должны учить молодежь?

Ее выступление вывело из себя Ивана Пырьева. Он вскочил на ноги и закричал.

– По-вашему, красноармейки изъяснялись исключительно по-французски? – Он приставил к своим плечам ладони и, маша ими, как крылышками, пошел по залу, кланяясь и произнося: – Ах, пардон! Ах, мерси...

Члены худсовета смеялись. Это действительно было смешно.

Пырьев стал вдруг серьезным и твердо сказал:

– Все! Он будет ставить «Сорок первого»!

Пырьев не был большого роста и могучего телосложения, но обладал сильным красивым голосом. Авторитет его на студии не подвергался сомнениям. Только благодаря напору Пырьева и убежденности таких авторитетов, как М. И. Ромм и С. О. Юткевич, решено было пойти на риск. Сценарий был утвержден.

Очень мудро и благожелательно отнесся к нашему сценарию Б. А. Лавренев. Он принял Г. Я. Колтунова и меня в своей квартире на Котельнической набережной. Напоил чаем. Ободрил. Похвалил некоторые сцены. От общей оценки сценария вежливо устранился. Когда я признался ему, что очень боялся его отзыва, он улыбнулся:

– Неужели я такой страшный? Мне доводилось слышать от своих коллег, – сказал Борис Андреевич, – что такой-то режиссер или сценарист поступил с ними бессовестно: напрочь испортил повесть или роман. Я этого никогда не понимал, по-моему, каким бы ни был фильм, роман или повесть остаются такими, как они есть. Льва Толстого и Федора Достоевского ставили много раз и у нас и за рубежом. Были удачные и не очень удачные, были просто скверные постановки. Но ни в «Анне Карениной», ни в «Идиоте» ни одна запятая от этого не пострадала. Они остались величайшими шедеврами литературы.

К сожалению, мне больше не пришлось встретиться с Борисом Андреевичем. Он был очень болен. Потом заболел я. Но мне неоднократно передавали его добрые отзывы о нашем фильме.

Итак, худсовет «Мосфильма» постановил поручить мне постановку.

Но и на этом сказка не закончилась. В коридоре «Мосфильма» ко мне подошел великий оператор того времени Сергей Урусевский.

– Вы будете ставить «Сорок первого»? Я бы хотел быть на нем оператором.

Я не задумываясь согласился.

– Только с условием, что вторым режиссером на фильме будет моя жена Белла Мироновна Фридман.

– Конечно! – согласился я.

Мне работать с Урусевским! Ради этого я на все был согласен.

Стали вместе с ним делать режиссерский сценарий.

– А этот эпизод, – сказал он, – надо снимать в горах.

– Почему в горах? – удивился я. – Все знают, что отряд шел через пустыню. Там же нет гор.

– Мы снимаем не научно-популярный фильм, – возразил Урусевский с обидой. – Зритель будет видеть происходящее моими глазами. Ему надоест пустыня и пустыня. Мне нужны горы.

Я согласился. Авторитет Урусевского был для меня чрезвычайно высок.

– Только начнем снимать с этого эпизода, – сказал Урусевский. – Чтобы потом ты не сказал, что этот эпизод тебе не нужен.

Это условие удивило меня.

– Да что же я, мошенник, что ли? Почему со мной так обращаются? Раз я согласился, хитрить не буду.

Поехали в горы. Стали снимать. Я вижу, что Урусевские не дают мне работать.

Я не любил руководить игрой актеров от камеры, громко, потому как считался с их самолюбием. Я подходил к актеру и давал указание только ему. Да и то вполголоса, чтоб другие не слышали. Но на этих съемках мне этого не давали. Едва дам команду «стоп», как Урусевский и Белла кричат от камеры: «Переиграл! Переиграл!» или что-нибудь в этом роде. Меня как будто на площадке и нет.

Мне неприятно, но что я могу поделать? Не кричать же: «Кто здесь режиссер?!» Это вызвало бы только смех. Кто я в сравнении с Урусевским? «Ничего, – думаю, – это неважные съемки, авось все уладится».

Переехали с гор в пустыню. Я развожу мизансцену, репетирую с актерами. Но едва я даю команду «стоп», Урусевский и Белла опережают меня своими комментариями и оценками. Я терплю, понимаю, что ничего не могу поделать. Вариант «кто здесь

режиссер?!» по-прежнему не выход. Я молча делаю свое дело.

Снимали мы в пустыне и на берегу моря, а ночевали в гостинице недалеко от места съемок. Однажды вечером слышу в коридоре какой-то скандал и звук разбитого стекла. Выбегаю из номера и вижу: Олег Стриженов пытается запустить тарелкой в Урусевского. Я отнял тарелку.

– Олег, постыдись, как ты себя ведешь!

– Они меня уговаривали вас не слушать. Они провокаторы! А мне интересно с вами работать!

Я попытался уладить скандал, увел Стриженова в его номер – он был в подпитии, – уложил его в постель.

На следующее утро Белла как ни в чем не бывало:

– Не обращайтесь внимания. Олег ничего не понял. Речь вовсе не шла о вас. Просто он был пьян. Нас беспокоит Изольда. Она недавно вышла замуж. Она страдает без мужа. Давайте вызовем его на съемки. Пусть молодожены будут вместе. А ему мы подыщем какую-нибудь роль. Пусть скачет на лошади.

Соглашаюсь. Мужа Извицкой, Бредуна, вызываем на съемки. Он согласен играть казака. Несколько дней проходит спокойно. Однажды вечером он стучится в мой номер.

– Хочу с вами серьезно поговорить.

Вижу, что он подвыпил, но вполне соображает.

– Хорошо, – говорю, – садись, поговорим.

– Вы неправильно работаете с Изольдой. У нее другой характер, вы ломаете ее актерское существо... Знаете, как работают с актерами итальянцы...

И начинает рассказывать о том, чего не знает. Это меня раздражает, но я сдерживаю себя и молчу.

–...Вы не умеете работать с актерами. Вы за... за... ставляете их играть не то. Изольда страдает...

– Ты пьян. Пойди выпись, а завтра поговорим, – предлагаю я.

– Не хочешь с... лушать п... ррравду?

– Ты мне надоел. Пойди проспись.

– Давай поговорим по-мужски. – Бредун принимает боксерскую стойку.

Здоровый битюг, но пьяный. А я ведь десантник. Я преподавал рукопашный бой. Он тычет мне в грудь кулаком. Это выводит меня из равновесия. Я наношу прямой удар. Он падает, спиной открывая дверь номера, пытается встать. Из номера напротив появляются Урусевские.

– Завтра же отправите Бредуна в Москву.

– Что вы? Пойдут нездоровые разговоры!

– Завтра же отправите его в Москву.

– Скажут, что вы...

– Мне все равно, что скажут. Завтра отправите его в Москву.

В Москве распространяются слухи, что в нашей группе происходит что-то ужасное. Распускает слухи Бредун. Пырьев высылает к нам начальника производства Кима, нашего редактора и Михаила Ромма. Они приезжают, начинают разбираться в обстановке. Слухи не подтверждаются.

Через несколько дней после их отъезда Белла говорит мне:

– Я вижу – вы нездоровы. Я принесла вам лекарство...

У меня действительно разыгрался остеомиелит, и на съемки меня приносили на носилках.

– Мы с Сережей подумали, что вам не обязательно подниматься в семь часов. Приезжайте к девяти. А мы все подготовим к вашему приезду.

Поблагодарив Беллу, я принял лекарство, боль в ноге поутихла, и я уснул. В девять часов меня доставили на съемочную площадку.

– Мы подготовили сцену, – сказал Урусевский. – Сейчас мы вам ее покажем. – И скомандовал: – Приготовиться!.. Начали!

Сцена мне не понравилась. Если бы она действительно годилась для фильма, я бы не

возражал против нее, но она совершенно не подходила. Это был эпизод из какого-то другого и плохого фильма.

– Тогда расскажите, какая сцена вас устроит! – В словах Урусевского звучало раздражение.

Я рассказал. Бела Мироновна пошла к участникам, разводить мизансцену. Прошло много времени, а сцена не ладилась. «Она нарочно затягивает время, чтобы мы не сняли эту сцену», – подумал я, подошел и предложил Белле Мироновне свою помощь. Быстро развел мизансцену, возвратился к камере и скомандовал «мотор!». Сцена была снята.

– Если тебе нравится быть вторым режиссером – пожалуйста. Ты оскорбил старого заслуженного кинематографиста. Белла Мироновна сама могла развести мизансцену. Это ее обязанность, а не твоя! – сказал Урусевский.

– Мне хотелось успеть снять, пока есть солнце, – объяснил я.

– Белла Мироновна успела бы это сделать. Но тебе хочется во всем ее унижить.

– Я вовсе не хотел этого.

– Не ври! Я давно тебя раскусил.

Я пытался что-то сказать в свое оправдание. Но Урусевский, обругав меня грубым матом, демонстративно ушел со съемки.

Я остался оплеванным. Мне ничего не оставалось как сказать «съемка отменяется». Оставшись наедине с собой, я думал: «Почему такое раздражение? Чем я обидел Урусевского? Все, что я делаю, в других группах считается нормальным, а у нас вызывает скандалы. Почему Урусевский и Белла так себя ведут по отношению ко мне? Чего они добиваются?» Когда съемки были в полном разгаре, я понял. Вызвавшись со мной работать, они решили: молодой человек, вроде порядочный, но в кинематографе еще ничего не сделал. Мы поможем ему снять картину. И ему будет хорошо и нам. Все же будут понимать, кто на самом деле снял этот фильм. Это поможет Урусевскому получить постановку. (Урусевский нередко сокрушался при мне: «Почему, черт возьми, я должен выполнять чужой замысел!», и Белла поддерживала его: «Урусевский прирожденный режиссер!»)

«Но, может быть, эти мысли рождены моей подозрительностью?» – думал я. Мне не хотелось думать об Урусевском плохо. На завтра съемки возобновились. Урусевский был с утра надутый, обиженный, но потом, в ходе съемки, увлекался и работал с охотой и энтузиазмом. В такие минуты я гнал от себя черные мысли.

Снимали сцены в юрте. Девочки-казашки примеряли то на платье, то на лоб подарок Говорухи – золотой погон.

– Я этого снимать не буду! – заявил Урусевский. – Этой сцены в сценарии нет.

– Но мы уже сняли не по сценарию несколько сцен, – возразил я. – И вам они нравились.

– А эту снимать не буду!

– Почему?

– Не хочу!

Он был в дурном состоянии духа.

– Эта сцена необходима. Без нее не сложится сюжет, – настаивал я.

– Ты мне надоел! – закричал Урусевский так, чтобы все слышали.

Я не хотел, чтобы наши споры слушала группа.

– Поднимите нас на кране, – попросил я крановщика.

В пустыне-то негде уединиться.

Но Урусевский не был расположен к разговору, он хотел публичного скандала.

– Я тебя сейчас так двину, что ты слетишь с этого крана.

– Падал я и с большей высоты, – и ничего!

Урусевский попросил опустить нас и, выругав меня самыми нехорошими словами, потребовал общего собрания группы.

На собрании группы Урусевский выступил с долгой речью, смысл которой состоял в том, что я снимаю фильм на полку. Что я неопытен, но упрям. Что я не слушаю его

советов, и работать со мной он больше не может.

В ответ я сказал, что Урусевский может снять хороший фильм «Сорок первый». Но это будет не тот фильм, который я выносил в своей душе. Я тоже могу снять неплохой фильм.

Урусевский деланно захохотал.

– Ну, нахал! Ну, нахал! Он тоже может снять фильм!

– Да, – сказал я. – Если бы я в этом не был уверен, я бы был нахалом и авантюристом. Но мне дорога моя концепция и мне нужен только мой фильм. Я не могу быть мальчиком на побегушках. Если группа во мне сомневается, я согласен уйти и уступить режиссуру Урусевскому и Белле Мироновне.

Я действительно готов был уйти. Я устал от дразг.

Выступление членов группы было для меня совершенно неожиданным. Все они говорили о том, что Урусевские вели себя по отношению ко мне, мягко говоря, некорректно и мешали нормально работать. Выступил и Николай Крючков.

– Я в своей жизни видел столько режиссеров, как не стреляных воробьев, и я говорю ответственно: Чухрай – режиссер! Мне интересно с ним работать. А вы ему все время мешаете!

Резолюция собрания звучала обвинительным актом по отношению к Урусевскому и Белле.

Четыре дня группа не работала: Урусевский не являлся на съемки. Вечером четвертого дня ко мне в номер пришла группка парламентариев: «Урусевский напишет Пырьеву, что не хочет продолжать с вами работать. Вы знаете нрав Пырьева – он отстранит вас от работы. Зачем вам это нужно?»

– Передайте Белле, что я таких прогнозов не слушаю.

Я был уверен, что их прислала Белла Мироновна. На следующий день ко мне в номер пришел сам Сергей Павлович. Он говорил, что на собрании многие были необъективны, что ни он, ни Белла Мироновна не хотели мне зла, что он полюбил фильм и готов продолжать работу, но для этого я должен уничтожить протокол собрания.

– Я искренне хочу с вами работать, – сказал я откровенно. – Я ценю ваш вклад в картину. Но я в жизни не уничтожал документов, какого бы содержания они ни были, не сделаю я этого и сейчас.

– Но после такого собрания как мне и Белле Мироновне продолжать работу?

– Если мы будем работать честно, без интриг, протокол собрания будет забыт. Никто о нем никогда и не вспомнит. Если мы будем дружно работать! Не оскорбляя, не интригуя друг против друга.

Урусевский вынужден был согласиться. Не скажу, что интриги совсем прекратились, но они были для меня неопасными. Несколько раз Урусевский возвращался к разговору об уничтожении протокола собрания, но с тем же результатом.

Забегая вперед, скажу, что я всегда был благодарен Урусевскому за то, как он снял «Сорок первый». После окончания картины мы относились друг к другу довольно тепло, Урусевский был талантливым живописцем. Я пропагандировал его живопись. Добился для него мастерской. Часто бывал у него дома. Наши подъезды находились по соседству. У нас обнаружилась общая любовь к Маяковскому, и мы дружно беседовали о поэзии. Единственным предметом спора между нами был спор об «изобразительном кинематографе». Он считал, что кинематограф – это искусство изображения, и хотел практически доказать это. Я придерживался другого мнения и старался уберечь его от ошибок, но не уберег. Его фильм «Я – Куба», шедевр по изображению, был забыт вскоре после его появления на экране. Фильмы, на которых он стал режиссером, были неудачны и не пользовались успехом. После его неожиданной смерти Белла Мироновна Фридман попросила меня быть главой комиссии по увековечению памяти Урусевского. Я выполнил эту просьбу с энтузиазмом. Я по-настоящему любил Урусевского, понимал его жизненную трагедию, уважал верность ему Беллы Мироновны, каждый день посещавшей его могилу. Она безумно любила Сергея Павловича, но эта безумная любовь часто была причиной его трагедий.

Судьба «Сорок первого» сложилась не просто. Когда я привез материал картины, меня вызвал Пырьев.

– Ты снимал картину не по сценарию? – спросил он строго.

– Да, – ответил я.

– Почему?

– По-моему, так лучше.

– Сядь на мое место.

Я не смел этого сделать.

– Сядь! Мать-перемать! (Пырьев был искусный матерщинник.)

Я сел на место директора.

– Я тебя вызвал с Украины, я взял на себя ответственность, поручив тебе сложный фильм, лучшие люди кинематографа утвердили тебе сценарий. А ты, мать-перемать, уезжаешь в пустыню и снимаешь не по сценарию? Так-то ты меня уважаешь!

– Посмотрите материал, по-моему, так лучше.

– А ну слезь с этого места и вон из кабинета!

Освобождаю директорское место.

– Иван Александрович, посмотрите материал. По-моему, так лучше.

– Вон из кабинета!

Направляюсь к двери, у дверей стоит стул. Сажусь на этот стул. Упрямо заявляю.

– Не уйду, пока вы не посмотрите материал.

– Ну, ты упрямый хохол...

– Я знаю человека еще более упрямого, чем я...

– На меня намекаешь? Заслужить надо, кошечка! Вон из кабинета!!!

По состоянию Пырьева понимаю: надо уходить, иначе дело дойдет до драки. Ухожу в монтажную. Занимаюсь монтажом. Появляется директор группы.

– Поздравляю, нас отдадут под суд...

– За что?

– За переделку сценария, за перерасход средств.

– Пусть судят.

– Тебе «пусть судят», а Марьяну Рооз уже допрашивают. Что снято по сценарию, утвержденному худсоветом, а что самовольно.

Приходил дознаватель и ко мне, отмечал в сценарии, что я снял самовольно. Сверял с показаниями редактора Марьяны Рооз. Лицо важное: ни улыбки, ни лишнего слова. Будет суд. А пока я монтирую.

Режиссер-дебютант, монтируя свой фильм, если он не самовлюбленный болтун, видит в фильме только досадные недостатки и старается исправить их монтажом. Но вот монтаж закончен и наступает этап тонирования. Материал, обогащенный словом и музыкой, на твоих глазах оживает и начинает «дышать». Это ни с чем не сравнимая радость. Ты понимаешь, что фильм живет. Это как радость при рождении ребенка. Фильм живет!

Теперь предстоит отдать его на суд худсовета, и снова тебя начинают терзать сомнения, страхи, опасения. Тебе-то кажется, что фильм живет, а вдруг ты ошибаешься? Вдруг посторонний глаз заметит в нем ошибки и признает его калекой? Но делать нечего, и ты отдаешь свое детище на строгий суд худсовета.

Решаю, что не пойду в просмотровый зал. Буду ждать решения в вестибюле. Сегодня здесь пусто. Никто не полезет к тебе с утешениями, рассуждениями, расспросами. Сажу и жду свою судьбу. Из просмотрового зала доносятся последние аккорды музыки. Фильм кончился. Сейчас меня пригласят, и начнется... Я готов ко всему. Я жду, но никто меня не приглашает, волнение нарастает.

Но вот открывается дверь, и в ней появляется Пырьев. Лицо бледное. Решаю: будет ругать – оправдываться не буду.

Пырьев подходит ко мне, обнимает и целует в щеку. Фильм принят, понимаю я. С трудом удерживаю слезы.

– Пойдем, – говорит Пырьев.

Он взволнован.

Как пьяный плетусь за ним в кабинет. Пырьев открывает ящик стола и отдает мне бумажку, сложенную вчетверо.

– Храни, – говорит он, – как документ величайшей человеческой подлости.

Выхожу из кабинета и только сейчас разворачиваю бумажку. Это донос. Больно жалят душу слова: «Под этой грязной белогвардейской стряпней я не поставлю своего честного имени. (Г. Колтунов)».

Вспоминаю свой последний разговор с ним после просмотра материала:

– Гриша, вы принципиальны, но и я принципиален. Мы писали с вами сценарий, но я не отдам вам половину гонорара, я не отдам вам и четверти. Вам не поможет и то, что вы выбросили все мои эпизоды. Официальный автор сценария я.

– Я на ваш гонорар и не рассчитывал, – отвечал я. – У каждого своя принципиальность. Вы заботитесь о гонораре, я о фильме.

Теперь мне этот разговор становится еще противнее. Донос мог погубить меня.

Встретившись с Колтуновым у кассы, – я шел из столовой, а он получал гонорар – я сказал:

– Вы написали на меня политический донос. Вы негодяй.

– Неправда! Это клевета! – крикнул он, так, чтобы слышали окружающие.

– Врете! Я читал ваш донос, – сказал я тоже громко, чтобы слышали окружающие. – И я обещаю вам: каждый раз, когда речь пойдет о «Сорок первом», я буду цитировать строки вашего доноса.

Это обещание я выполнил.

Недавно, когда мне исполнилось семьдесят пять, я пригласил на праздничный ужин своих друзей и жен тех, кого нет уже с нами. Я никогда не устраивал себе всесоюзных юбилеев ни в Доме кино, ни в других посещаемых местах. Мне претят комплименты и подношения, пусть о моей роли в кино говорят мои фильмы. И вот одна из вдов моих товарищей, побывавшая недавно в Одессе, выступила с тостом, призывающим меня простить старику Колтунову его донос. «Это его слезная просьба», – сказала она.

Я вовсе не злопамятен. Я храню в своем архиве не один донос, но ни с кем из доносчиков я никогда не сводил счеты. Я даже не подавал вида, что знаю о них. Но Колтунова я простить не могу. Его донос имел политический характер, мог навсегда погубить меня в самом начале моей карьеры художника. Человек должен отвечать за свои поступки.

На «Мосфильме» успех «Сорок первого» приписывали Урусевскому, и я не оспаривал этого мнения. Не желал выглядеть смешным. Однажды в троллейбусе несколько молодых людей, севших, как и я, у «Мосфильма», стали говорить о «Сорок первом». Я, естественно, прислушался к их разговору. Они хвалили картину, и это было мне приятно.

– А кто снял этот фильм? – спросил один из собеседников.

– Говорят, какой-то парень из Киева.

– «Парень»! – возразил другой. – Там был Урусевский! А этот говнюк, говорят, теперь ходит гоголем...

– Вы не знаете его? – обратились они ко мне, заметив мою заинтересованность.

– Знаю, – ответил я.

– Что он из себя представляет? Правда, говнюк?

Что я мог на это ответить? Решил доставить людям удовольствие.

– Говнюк, – охотно согласился я.

Мне нравилось мое положение. Радовало то, что фильм удался, что я приступаю к работе над новым фильмом, что я получил комнату в коммунальной квартире. Не могу сказать, что я был совершенно безразличен к вопросу авторства, но я был молод и увлечен работой. А признание, думал я, придет само собой. К искусству кино я относился почти религиозно. Я считал, что фильм – это поступок, и стремился снимать так, чтобы не стыдиться своих поступков.

Я думал, что у меня все впереди, надо только не врать своим зрителям,

разговаривать с ними доверительно и честно, не брать на себя роль учителя, а рассказывать о жизни, о людях правду. Люди, считал я, живут в обстановке быта. Быт заедает их, и они не замечают красоты, таящейся вокруг. За деревьями не видят леса, не понимают, как прекрасен мир, не умеют отличить добро от подлости, а искусство очищает жизнь от быта и, не украшая ее, говорит о жизни правду. Вот почему правда искусства выше правды жизни.

Премьера новой картины была назначена в старом Доме кино в гостинице «Советская». Когда я пришел туда и поднялся по лестнице в несколько ступенек ко входу, меня остановили билетерши и потребовали билет. Я сказал, что я режиссер этого фильма. Билетерши осмотрели мой старенький костюм и так оттолкнули меня от двери, что я пересчитал все ступеньки. Но Урусевский и Белла уже увидели меня и распорядились, чтобы меня пропустили. Урусевский был в черном вечернем костюме и с бабочкой, Белла в вечернем платье. Рядом с ними я выглядел беспризорником, и поздравления с премьерой принимали они.

Режиссер Столпер, возвратившись из экспедиции (он снимал фильм «Далеко от Москвы»), попросил показать ему «Сорок первого». Мы с Валентином Ежовым тоже пришли на просмотр: хотели увидеть, как отнесется к картине пожилой маститый режиссер. Пришел на просмотр и Григорий Васильевич Александров, возвратившийся из командировки. Когда окончился фильм, Столпер долго сидел молча. Потом повернулся к нам и спросил у Ежова.

- Валя, сколько лет режиссеру этого фильма?
- Он мой ровесник, – ответил Ежов.
- Этому парню хорошо бы сейчас умереть, – сказал Столпер.
- Он сидит рядом со мной.

Столпер внимательно посмотрел на меня и густо покраснел.

– Не подумайте, что я желаю вам смерти. Просто вы уже не снимите ничего подобного.

- А я не буду стараться!
- Ну-ну! – сказал Столпер тоном опытного человека.
- Если этот фильм для меня случайность, то, как не старайся, ничего не получится. А если не случайность, глядишь, сниму еще что-то хорошее.

Я говорил это совершенно искренно, но видел, что Александр Борисович не верит мне.

К нам подсел Александров и сообщил, что встречался с Чаплином, что Чаплин смотрел «Сорок первого», фильм ему очень понравился, и он просил передать мне привет.

На «Мосфильме» в Первом директорском зале показывали какой-то иностранный фильм. Присутствующие вышли, разгоряченные, из зала, но не расходились, делились впечатлением.

– Григорий Наумович, – услышал я голос Беллы Мироновны из другого конца толпы. – Говорят, вы приступаете к съемкам нового фильма?

- Да.
- Желаем вам, чтобы и этот фильм был бы такой удачный, как первый...

Я понял намек, поняли его и другие. Кое-кто засмеялся:

- Спасибо, – ответил я.

Начальство подозрительно относилось к моей картине. Но случайно ее посмотрел Никита Хрущев и сказал: посылайте в Канны.

Это было время, когда мир находился под большим впечатлением от нашей героической борьбы против фашизма. Во всем мире был бум на изучение русского языка. Меня удивило, что многие иностранные актеры в Каннах были одеты в косоворотки и веревочные пояса «а la rus». Наша делегация была окружена всеобщим вниманием: одни смотрели на нас с восторгом, другие со страхом, но равнодушных не было. Правда, уже шла всюю холодная война. Появлялись не очень лестные отзывы о нашей делегации и обо мне лично в печати, но это мало тогда задевало нас.

Например: «Вчера в Канны прибыла русская делегация. Среди них звезда с ногами степного кавалериста». Это была клевета на Изольду – ноги у нее были нормальные. Мы не показали эту заметку нашей героине, чтобы ее не огорчать.

Через несколько дней появился целый разворот в газете с фотографиями приезжих актрис. Под фотографиями – надписи, повествующие о том, сколько стоило роскошное платье каждой. А в центре разворота, более крупно, чем все другие – фотография Изольды в дешевеньком ситцевом платье и надпись: «Она тоже надела свое лучшее платье». «Хамство!» – сказали мы. «Хамство!» – сказала Надежда Петровна Леже, вдова знаменитого французского художника. И купила Изольде красивое платье. (Она гордилась своим русским происхождением, хотя уехала из России еще до революции.)

Относительно меня модная журналистка писала:

«Это молодой человек с усами. Кажется, он только что вышел из проходной завода Рено, в своих бежевых сандалиях и клетчатых носках...»

Меня это не задевало. Наш фильм понравился публике, несмотря на сандалии и носки. «Пишите обо мне, что хотите, а мой фильм оказался лучше других», – думал я, получив приз фестиваля «За оригинальный сценарий и исключительные художественные достоинства». И это несмотря на шипение прессы. Впрочем, и она должна была признать достоинства наших фильмов.

«Сорок первый» конкурировал на фестивале с фильмом Майкла Тода «Восемь тысяч миль под водой» – грандиозным постановочным фильмом, на рекламу которого денег не жалели. Небольшой курортный город Канны был сплошь увешан рекламами этой картины. Один жалкий плакатик нашего фильма мы нашли где-то на окраине Канн. Утром в день демонстрации фильма Тода нас разбудили звуки оркестра. По улицам мимо гостиниц маршировали, как на праздниках в США, девочки в коротеньких юбочках со стеками в руках. Девочки несли рекламу фильма.

Чуть позже на улице собрались зеваки и наблюдали, как рабочие наполняют дирижабль водородом. Когда дирижабль взлетел в небо, все увидели на его бортах название фильма «Восемь тысяч миль под водой». Вечером перед просмотром фильма у Дворца фестиваля собрались толпы народа. От гостиницы «Шеритон» до Дворца от силы двести шагов, но это расстояние Элизабет Тейлор и Майкл Тод преодолели на роскошной открытой машине. Когда машина остановилась у Дворца фестиваля, толпа клакеров издала восторженный крик:

– В-а-а-а!

Майкл ловко выпрыгнул из машины и набросил на плечи Элизабет шубку, – об уникально малом весе и уникально большой стоимости которой за неделю до демонстрации фильма сообщалось в печати, – и опять клакеры дружно кричали:

– В-а-а-а!

А после просмотра фильма был устроен банкет. Зал был разделен надвое огромной клеткой. По одну ее сторону кормили львов, по другую сторону стояли столики для гостей, и официанты, одетые в костюмы разных народов, подносили вина и пищу. Потом угощали гостей фестиваля канканом, привезенным из Мулен-Руж. Оттуда, где я сидел, было видно, что происходит за кулисами. Закончившие номер в канкане танцовщицы, худые и явно больные, тяжело дыша, глотали нитроглицерин. На лицах страдание. Я понимал, что потеря работы и зарплаты означали для них смерть. Мне было их жалко.

В нашей делегации был Роман Кармен. Я познакомился с ним, а потом и подружился. Однажды мы поехали в Ниццу. Он фотографировал, но внезапно закончилась пленка. Мы заглянули в ближайшую лавочку фототоваров. Дверь лавочки была не заперта. Открыв ее, мы задели звонок, висящий над дверью. Звонок зазвонил. Ожидая прихода хозяина, мы рассматривали товары. Прочитав, сколько стоит кассета с пленкой, удивленный Кармен произнес фразу, которую часто произносят в подобных случаях у нас на родине. И тут мы услышали радостный крик:

– Боже мой! Русские!

И по лестнице со второго этажа буквально ссыпался старик.

– Вы из России? – спросил он, сильно волнуясь.

– Да, из Москвы.

– Маша! Маша! – позвал кого-то старик.

Появилась небольшая миловидная старушка. Оба они были рады соотечественникам и очень взволнованны. Старик рассказал нам, что он, казачий есаул, успел выбраться из Крыма, занятого большевиками. Потом скитался по угольным шахтам в Турции, потом судьба занесла его во Францию. За всю свою трудную жизнь он сумел накопить деньги на эту жалкую лавчонку, а теперь у него с женой одна мечта: умереть на Родине. Он уже съездил в Париж и переговорил с товарищем (имя советского консула я не запомнил), и ему обещали.

В то послевоенное время авторитет Советского Союза был необычайно высок. Люди гордились тем, что они русские, и стремились на Родину. Родина принимала их, но так, что они потом жалели о своем патриотическом поступке. Я видел, в каких условиях жили эти репатрианты. Очевидную глупость наших политиков я до сих пор вспоминаю с ненавистью и болью.

Звезды, приехавшие на фестиваль, одевались роскошно, но молоденькие артистки так одеваться не могли и поэтому раздевались. Благо пляж располагался почти у порога гостиницы, надо было только перейти через узкую асфальтовую дорогу – и вы уже на великолепном пляже. Фойе гостиницы по утрам напоминало, что-то вроде бани: большое количество оголенных до предела красивых женских тел, выгодно конкурирующих с потасканными телами звезд. Мы со Стриженовым старались поскорей миновать фойе. Разглядывать обнаженных красоток, пялить на них глаза представлялось нам, советским, неприличным.

Фестивальные газеты помещали интервью с проститутками. Проститутки одобряли фестиваль, но жаловались на обилие «непрофессиональных женщин».

Успехом «Сорок первого» заинтересовался сам Жан Кокто. Он приехал в Канн и много времени просидел с нами. Сообщая об этом, фестивальные газеты не удержались от пикантного намека, что великий Кокто «был более любезен со Стриженовым, чем с русской Мэрилин Монро».

Ни роскошная обстановка гостиницы «Шеритон», ни отличная еда, столь желанная для молодого организма, ни шикарные приемы, ни прекрасный пляж, на котором молоденькие пуэрториканки совершенно голенькими позировали перед фотографами и кучками зевак, не вызвали во мне желания жить во Франции – стране красивой, богатой, но чужой.

«Баллада О Солдате»

Я возвратился в Москву полный новых впечатлений и мыслей.

В то время мы снимали много кинокартин о войне. Были среди них и плохие, и хорошие.

Не знаю точно, когда у меня появилась мысль поставить фильм «Баллада о солдате». Должно быть, задолго до того, как я это осознал. Я думал о «Балладе», еще не зная ни ее названия, ни ее сюжета. Она жила во мне со времен войны чувством светлой печали, я ощущал ее как свой долг перед памятью тех, с кем вместе шел в бой и кто не вернулся с войны. Я помнил, какими они были, и дал себе слово когда-нибудь рассказать о них людям.

Меня огорчало, что даже в хороших фильмах были кадры с солдатами, которые шли в атаку, «красиво» умирая на глазах у зрителей. Я думал: «В этой цепи, среди атакующих, мог быть и я, а зритель, развалившись в кресле, любовался бы, как я красиво умираю». За войну я видел очень много смертей и знаю: смерть никогда не бывает красивой. Любоваться ею безнравственно. И тогда я решил, что обязательно сниму фильм о своем сверстнике – русском солдате. (В те далекие времена все советские именовались русскими.) Я еще не знал, каким будет мой фильм. Но я уже твердо решил, что в этом фильме не будет показана смерть героя – это, казалось мне,

зрелище не эстетическое. У меня были придуманы некоторые сцены, но сюжет фильма складывался мучительно. Сцены рождались в моей фантазии и тотчас же исчезали: они не соответствовали тональности фильма, звучавшей в моей душе. Я придумывал новые, а от старых отказывался.

Однажды ко мне пришли друзья – Валя Ежов и Будимир Метальников.

– Хочешь, мы напишем для тебя хороший сценарий?

И они рассказали мне свой сюжет. Два председателя колхоза соревнуются между собой, к тому же они соперники: любят одну и ту же девушку-доярку. Один оказывается удачливее другого, он выигрывает соревнование. Гордая дивчина присмотрелась к обоим и выбрала того, кто получше. Удачливый председатель получает красавицу-доярку в придачу к переходящему Красному знамени. Свадьба и всеобщее ликование.

– Что, не нравится?

– Не нравится.

Ребята рассмеялись. Я рассказал им свой сюжет. Они загорелись и предложили работать вместе. Мы разошлись, условившись, что каждый из нас напишет сцену, которая ему больше других понравилась. В назначенный день мы собрались и прочитали каждый свою сцену. Я – финальную сцену прощания с матерью, Валентин Ежов – сцену встречи с толстым солдатом Гаврилкиным, Метальников – встречу Алеши с Шуркой. Последнюю мы с Ежовым не приняли. Это была хорошо написанная сцена, но она была совсем из другого фильма. Мы немного поспорили, но никто никого не убедил. Дело касалось вкусов, а о вкусах не спорят.

– Знаете что, – сказал весело Будимир Метальников. – Вы давайте пишите этот сценарий, а я займусь своим. Так будет вернее.

Аргументы Метальникова были убедительны. Фантазия человека – не музыкальный инструмент, который можно настраивать на любую тональность. Мы снова пошли на «Мосфильм», и Будимир попросил исключить его из числа авторов нашего сценария. Там не поверили и, внимательно приглядываясь к нам, пытались обнаружить следы скрываемой ссоры. Мы видели это и только ухмылялись. Мы оставались, как и были, друзьями.

Мы разошлись без обид, как и должны разойтись друзья, когда видят, что работают не на одной волне. Метальников написал очень хороший сценарий «Отчий дом», а мы с Валентином Ежовым – «Балладу о солдате».

Работали мы с Ежовым дружно и весело, увлекались придуманными эпизодами и разочаровывались в них. Валентин Ежов человек веселый и легкий. Он только удивлялся:

– Вот здорово! Отбросили одиннадцатый хороший эпизод. Такого со мной еще не бывало.

– Речь идет о нашем с тобой товарище, погибшем на фронте.

Ежов это прекрасно понимал.

Хочу сказать и еще: Валентин Иванович Ежов – единственный известный мне советский сценарист, у которого хватило мудрости в то время, как другие сценаристы отстаивали свой приоритет над режиссером, публично заявить, что он пишет свои сценарии для режиссера и на режиссера, максимально учитывая его творческие особенности. И это несмотря на то, что способность увлекаться свойственна Ежову в высшей степени.

Такое заявление не только не умаляет значение сценариста, но вызывает к нему уважение, ибо свидетельствует о его глубоком понимании самой природы кинематографического процесса.

В то время, когда в кулуарах Мосфильма еще живо обсуждали, кто снял «Сорок первого», и большинство соглашалось, что первый в жизни фильм не может быть столь совершенным, мы с Валентином Ежовым работали над сценарием о солдате. Работали увлеченно. Мы оба были молодые, оба участвовали в войне, оба знали, что значит хоронить своих товарищей. Работали мы на даче у Ежова. Рядом с нами, на даче Ежова,

писал свой сценарий «Жажда» поэт Григорий Поженян.

Между тем в стране происходили новые события. Никита Сергеевич Хрущев встретился с творческой интеллигенцией, и были опубликованы его руководящие высказывания. Он призвал художников создавать современные произведения и любовался елочками, обсыпанными инеем: «Вот, мол, какая у нас природа, а вы проходите мимо!» По этому поводу на «Мосфильме» состоялось открытое партийное собрание. На этом собрании наш сценарий был подвергнут серьезной критике. «Партия призывает нас снимать современные фильмы, а некоторые режиссеры работают над историческими сюжетами. Например, Чухрай. Он снимает фильм опять о войне». Я защищался.

– Еще не высохли слезы вдов, еще у меня открываются раны. А для вас Великая Отечественная война – далекая история. Стыдитесь! – говорил я.

Но зал был настроен ко мне враждебно. Мне не могли простить быстрого успеха.

– Равнение на Канны вас к добру не приведет! – кричал из зала режиссер Зархи.

– Не морочь нам голову! – говорил молодой тогда оператор Монахов. – Отечественная война – это не современность, это история. А партия призывает нас делать современные фильмы.

Слово взял Григорий Васильевич Александров. Он вышел на трибуну и сказал:

– Не надо путать! Современность – это современность. Наша съемочная группа приступает к съемкам фильма «Русский сувенир». Это современный сюжет, современные костюмы, современные герои. Так отвечает старшее поколение на призыв партии!

Последние слова были покрыты аплодисментами.

А мы с Ежовым продолжали работать.

Один из вариантов сценария мы прочли в мастерской Ромма. Мастерская его осудила. Вечером того же дня мне позвонил Ромм.

– Гриша, вы мужественный человек. Я думаю, вам нужно отказаться от сценария. Он не получился.

Я любил Ромма, как любил бы своего отца. Его мнение было для меня непререкаемым. Но на сей раз я его не послушал. Вместе с Ежовым мы стали думать, что у нас не получилось. Мы задумали сделать фильм о войне без войны, и именно это не получилось. Получилось просто «без войны». Решили начать сценарий военным эпизодом. Я вспомнил своего однополчанина, который отличился в бою. Когда я спросил его, как это произошло, он признался: «Я очень испугался». Мы стали обрабатывать эту ситуацию и придумали эпизод с танками. И, к нашему удивлению, теперь, когда мы показали войну, у нас получилось то, к чему мы стремились: война без войны. Но все равно в сценарии чего-то еще не хватало. Но чего именно?

Однажды ночью мне в голову пришла мысль: сын погиб, а мать, как тысячи матерей, все еще выходит на дорогу и ждет: авось произойдет чудо и ее сын возвратится. Я позвонил Ежову. Мой звонок разбудил его.

– Ты что звонишь среди ночи? Совсем одурел!

– Кажется, я придумал начало фильма! – И рассказал ему суть эпизода.

Он выслушал и сказал.

– Ладно. Давай спать!..

А утром он уже сам звонил мне.

– Хороший эпизод! Теперь все стало на место!

Ромм, прочитав новый вариант сценария, обрадовался нашим находкам, как своим собственным, одобрил сценарий и предложил назвать его «Баллада о солдате».

Меня пригласил на беседу начальник главка по производству фильмов Александр Сергеевич Федоров. Сам он и его редакторы уже прочитали наш сценарий. Им не понравилось, и Федоров пытался объяснить, что ставить его мне не стоит. Ему казалось, что после успеха «Сорок первого» я не должен снимать такой посредственный, с его точки зрения, фильм. Я с ним не соглашался.

– Поймите, – убеждал меня он, – я это говорю не как начальник, а как друг,

заинтересованный в вашем успехе. Пойдемте в буфет и поговорим как люди.

Мы спустились в буфет, и беседа продолжалась там.

– Вы сняли прекрасный фильм, – говорил он. – Не верится, что это дебют. Зрители ждут от вас чего-то масштабного, значительного. Я ознакомился с вашей биографией. Славная биография. Сталинград. Десантные войска. Война в тылу врага. Все это очень интересно! А в этом сценарии все мелко: мальчик, девочка, мама, которой надо починить крышу... Мелко! Понимаете, мелко!

Я возражал ему. Я старался убедить его, что это не мелко, что это о людях и о том, сколько теряет мир от гибели одного хорошего человека.

– Хорошо, – согласился, наконец, Александр Сергеевич. – Вам это дорого, и я не буду вам мешать. Я обещаю, что не выступлю против вашего сценария, не поддержу ваших противников и всегда буду желать вам успеха.

Прошло почти полвека, а я до сих пор помню этот душевный разговор и голос Александра Сергеевича. К сожалению, такие люди и в те времена не задерживались в чиновничьих креслах.

На роль главного героя я выбрал своего любимого актера Олега Стриженова, на роль героини – Лилю Олешникову. Мы сделали им хороший грим: Олегу Стриженову подтянули нос, сделали его курносым. Лицо его неузнаваемо преобразилось, стало простым, с юморком. В это время в Москве часто бывал Джузеппе Де Сантис. Я показал ему фотографию Олега в гриме. Де Сантис пришел в восторг. Лиля ему тоже понравилась. Худсовет согласился с этой парой, их пробы были занимательными. Мы приступили к съемкам.

Для тех, кто не знаком с кинопроизводством, поясню, что съемки в кино проходят не в том порядке, в каком зритель потом увидит фильм. Они следуют в порядке, диктуемом производственной необходимостью. Мы начали с эпизода, когда Алеша едет на машине в отпуск, а навстречу ему, к фронту, движутся колонны автомашин с солдатами. Оператор Эра Савельева расположилась на капоте с камерой, я сел на капот слева, свесив ноги.

Во время съемки встречный грузовик столкнулся с игровой машиной и бортом сбил меня на землю под колеса. Я успел сгруппироваться. Но с переломом ключицы и голеностопного сустава попал в военный госпиталь.

Перелом костей всегда связан с болью. Особенно мучил меня раздавленный и переломанный голеностопный сустав. Но еще больше меня мучило другое ощущение – чувство, что я в чем-то ошибся. Но в чем? Я мысленно просматривал фильм с начала и до конца, но не мог обнаружить ошибки, а тревожное ощущение не покидало меня. И однажды ночью меня осенила мысль: не те актеры! Надо менять актеров!

Я стал торопить врачей с выпиской. И наконец, с костылем и в гипсе, появился на Мосфильме. Когда я сказал, что у меня неправильно выбраны актеры и я хочу их заменить, разразился скандал. Меня упрекали в легкомыслии, говорили, что мое требование беспрецедентно, что даже великий Эйзенштейн не менял актеров, что актеры не согласятся на замену и будут правы. На все это я отвечал, что актеры не те и их надо менять – и рылся в альбомах актерского отдела, подыскивая фотографии своих будущих героев. Я даже, к неудовольствию части своей группы, сделал кинопробу Володи Ивашова, студента второго курса актерской мастерской Ромма во ВГИКе. Начальству надоело мое упрямство, и мне сказали:

– Пожалуйста, заменяйте, если актеры согласятся уступить свои роли другим.

Расчет был на то, что актеры не согласятся. Делать нечего – пригласил на беседу Стриженова. Показал ему его пробы, спросил:

– Как по-твоему?

– По-моему, хорошо.

– И по-моему хорошо. Но на сколько лет ты выглядишь?

– А что? Года на двадцать три тяну.

– Вот это меня и волнует, – сказал я. – Если мальчишка семнадцати лет говорит «хочу к маме, крышу починить» – это понятно. Но если кобел в двадцать три года говорит эти

слова – это, согласишься, не так симпатично. Мы с тобой друзья. Ты прекрасно сыграл в «Сорок первом». Я не хочу тебя и себя подводить, – говорил я. – Откажись от роли. Я хочу, чтоб мы с тобой остались друзьями.

И Стриженов согласился.

Труднее было с Олешниковой. Я показал ей ее пробы, показал Володю Ивашова. Володя ей понравился.

– А как вы смотрите вдвоем?

– А что такое?

– А то, что ты молодая красивая женщина, а он – мальчишка. Оказавшись с тобой наедине, не ты, а он через пять минут закричит «мама».

С большим трудом, но я уговорил и Олешникову.

Фотографию Жанны Прохоренко я нашел в одном из альбомов актерского отдела. Ее пробовали на массовку. Я захотел познакомиться с ней лично. Девочка мне понравилась. Ее фотография и фотография Ивашова убеждали меня: это они. Теперь надо было договориться с училищем МХАТа, на первом курсе которого училась Жанна.

Ректор МХАТа Родомысленский принял меня недружелюбно. Я слышал о нем как о человеке любезном и интеллигентном. И, верно, он был со мной корректен, но непреклонен:

– Мы отпускаем наших студентов сниматься в кино только с четвертого курса. С первого – это исключено.

Я пробовал его уговорить.

– Вы портите наших студентов, – настаивал он.

– Я обещаю вам ее не испортить.

– Сколько я слышал таких обещаний, они никогда не оправдывались.

– А если она захочет все же сниматься?

– В тот же момент она будет исключена из училища и изгнана из общежития.

Получив полный отказ, я вышел из кабинета. На лестнице меня дожидалась Жанна. Я рассказал ей об отказе Родомысленского и о его угрозе исключить ее из училища и выгнать из общежития. Она была возбуждена и полна решимости.

– Я согласна! – сказала она.

– Попробую перевести тебя во ВГИК.

– Я согласна! – повторила она, не раздумывая.

– Не торопись. Дай мне телефон своих родителей.

– Зачем?

– Мне нужно посоветоваться с ними.

Оказалось, что отец Жанны погиб на войне, что ее воспитала мать и живет она в Ленинграде. В тот же вечер я позвонил ее маме и, объяснив ситуацию, спросил:

– Согласны ли вы, чтобы я перевел девочку из училища МХАТ во ВГИК?

– А что это значит для девочки?

– МХАТ лучшее театральное училище нашей страны, может быть, мира, – сказал я, – но у Жанны небольшой рост. Играть героинь она не будет. Даже если она окончит училище МХАТ с отличием, она несколько лет будет использоваться на выходах со словами «кушать подано». А мы ей даем сразу главную роль в фильме.

– Но справится ли она с главной ролью? – спросила взволнованно женщина. – У нее нет школы.

– Я переведу ее в институт кинематографии, там она приобретет все знания, необходимые актрисе кино.

Получив согласие матери, я отправился во ВГИК и попросил Сергея Аполлинариевича Герасимова взять Жанну на первый курс.

– Хорошо, – сказал он. – Но у нас был большой конкурс. Многие достойные не попали. Я не могу принять студентку по рекомендации. Мы устроим ей открытый экзамен. Если мастерская согласится, я приму ее.

Жанна успешно выдержала открытый экзамен и была принята во ВГИК. Теперь я был спокоен, что не испортил жизнь девушке.

Но возникли новые неприятности: взбунтовалась большая часть нашей группы.

– Мы хотели работать на серьезной картине, в которой будут сниматься настоящие артисты. А вы собрали детский сад. Мы не хотим участвовать в этой афере.

И пошли жаловаться новому директору, заменившему Пырьева.

Новый директор В. Н. Сурин начинал свою карьеру трубачом в Большом театре. Трубачом он был неважным, и, как это обычно бывало, его выбрали секретарем комсомола. Затем он рос по партийной линии. Дослужился до заместителя министра культуры. Министром в тот момент был знаменитый артист Охлопков. К своей должности Охлопков относился с юмором. Когда его спрашивали, не трудно ли ему в новой роли, он отвечал:

– Царей играл! И с этой ролью тоже справлюсь.

Но министра он играл недолго. Его заменили Александровым, которого также вскоре сняли, заменив в свою очередь Суриным. А затем сняли и Сурина, переводя его на должность директора «Мосфильма».

И так, Сурин вызвал меня.

– Ваши соратники не хотят с вами работать. Они не верят в успех вашей картины. Как мне поступить?

– Не верят – пусть уходят. Я никого удерживать не собираюсь.

Моя съемочная группа поредела на половину. На смену им пришли другие. Но и они быстро забастовали, потребовали общего собрания группы.

Инициатором протеста была оператор фильма Эра Михайловна Савельева. Ей казалось, что мы в своем сценарии отошли от священных принципов соцреализма, и она хотела спасти нас, вернуть в свою веру.

– Мы же должны воспитывать людей! – страстно убеждала она меня. – Мне понятно, за что Шурка полюбила Алешу: он герой. Он подбил в бою четыре танка. Но за что он полюбил Шурку? Что она такого сделала? Не можем же мы показывать, что он полюбил Шурку за красивые ножки и длинную косу? Нужно, чтобы и Шурка была героиней, – говорила Эра Михайловна взволнованно. – Пусть и она будет совершать подвиги. И когда они утром встретятся, она скажет «Алеша!», а он скажет «Шура!», и все зрители будут плакать. – При этом по ее щекам текли настоящие крупные слезы. Она мыслила категориями соцреализма.

– Эра Михайловна, – отвечал я. – Если бы мы влюблялись в девушек за их патриотические поступки, вы были бы абсолютно правы. Но мы влюбляемся в них за красивые ноги и длинные косы. Конечно, это непатриотично, но если бы было по-вашему, то скоро бы прекратился человеческий род, а с ним пропал бы и соцреализм. К счастью, мы влюбляемся не в героинь.

– Я с вами не согласна! – закричала Эра Михайловна и со своими единомышленниками отправилась в редакционную коллегию. Там она повторила свои предложения и потребовала, чтобы их приняли.

В ответ редактор нашей картины Марьяна Вальтеровна Рооз напомнила Эре Михайловне, что существует такая вещь, как авторское право. Но та настаивала на своем. Тогда Марьяна сказала:

– Вы в своей жизни писали что-нибудь, кроме заявлений о повышении зарплаты? Научитесь писать сценарии, а потом предлагайте свои эпизоды и сюжеты.

Эра Михайловна и ее единомышленники ушли, оскорбленные в лучших своих порывах. Когда мы продолжили съемки, она снимала, но как бы по обязанности. Я это видел, и мне это не нравилось. И, несмотря на то, что оператор она была неплохой, мне все равно пришлось от нее отказаться. Я никогда не симпатизировал женщинам, взявшим для себя имидж «умниц». Они претенциозны и, как правило, очень глупы. Я не имею в виду действительно умных женщин.

Когда была снята картина, директор студии ее не принял. «Советские жены не могут изменять своим мужьям – это неправильно!» В ответ я сказал:

– Советская жена, – отвечал я, – конечно, не должна изменять своему мужу, но обычные жены, некоторые, изменяли. Это, конечно, очень неправильно, но вот бывают

такие нарушения.

Директор стал требовать, чтобы мы вырезали не понравившиеся ему эпизоды. Мы на это не соглашались.

Тогда он вызвал нашего монтажера Марию Николаевну Тимофееву.

– Ваш режиссер, – сказал он ей в моем присутствии, – возомнил себя Львом Толстым. Он отказывается вносить исправления в фильм. Студия не может выпустить в свет такой фильм. Я официально приказываю вам лично вырезать из фильма следующее... – Он протянул ей бумажку. – Возьмите список и приступайте.

Женщина не двинулась с места.

– Вы что, не слышите?

– Товарищ директор, – сказала Мария Николаевна. – Я вас не только не слышу, я вас не вижу! Это фильм памяти тех, кто погиб за нашу Родину, за нас с вами. Портить его я не буду.

Тогда нас вызвал министр культуры Михайлов.

Про этого министра творческая интеллигенция говорила так: «Бойся не министра культуры, а культуры министра». Он пригласил меня, Ежова и директора картины Данильянца.

– У вашей картины, – сказал Михайлов, – пессимистический финал. Такой пессимизм недопустим в наших фильмах о войне. Ваш солдат умирает. А зачем нам печалить советского зрителя?

– Но о том-то и рассказ, – ответили мы, – что человечество потеряло одного хорошего человека, а это – большая потеря и большая печаль.

Министр обратился к директору картины:

– А что вы скажете про все это?

Данильянец сказал:

– Я давно говорю Григорию Наумовичу, что так снимать фильмы нельзя! Например, в фильме есть эпизод. Там солдаты передают с фронта мыло в подарок жене одного бойца. Причем передают все мыло, которое было у старшины. Следовательно, они не будут мыться! Следовательно, наша армия нечистоплотна. А я давно говорю Григорию Наумовичу, что надо уважать армию.

Меня это возмутило. Я подумал: ну что же этот человек, который просидел всю войну в Ашхабаде, от меня защищает Советскую Армию? У меня четыре ранения, я всю войну прыгал в тыл врага, я защищал Сталинград, а ты, сукин сын...

Все мои светлые порывы: любовь к Родине, гордость за мое поколение, светлая память о тех, кто погиб, оскорблялись и растаптывались во имя абстрактных премудростей и ярлыков!

...Тут министр закричал секретарю:

– Позовите милиционера!..

И тогда я сказал:

– Хорошо. Я уйду из этого кабинета, но я сюда вернусь. А ты уйдешь – не вернешься! – Я знал, как уходили и как приходили наши министры.

На «Мосфильме» было большое собрание, на котором говорилось о том, что, вот, Никита Сергеевич Хрущев советует нам снимать современные фильмы, а у нас снимаются некоторые и несовременные...

Меня тоже критиковали – за то, что я снимаю фильм несовременный. Я сказал:

– Вдовы еще не выплакали слез по погибшим, у фронтовиков еще раны не зажили, а вы уже называете этот фильм несовременным!

Из зала закричали:

– Не вешай нам на уши лапшу! Исключить его из партии!

Для меня это было серьезным потрясением. Я всегда считал себя коммунистом, жил как коммунист и этого не стесняюсь. Я всегда выступал против безграмотных руководителей искусства, литературы, но в идеи коммунизма я верил. Кроме того, я знаю, что если бы не было советской власти, я бы никогда не смог стать режиссером. Поэтому я очень переживал, что меня исключают из партии. А кроме того, исключение

из партии грозило тогда запретом на профессию: я «снял фильм, который опозорил Советскую Армию».

Тем не менее фильм был выпущен – с запретом показывать его в больших городах и в столицах республик.

Было больно. Угнетала бессмыслица. Если фильм вреден для жителей больших городов, как можно отравлять им зрителей сел и заводских клубов?

Я задал этот вопрос директору студии.

– Не занимайтесь демагогией, – ответил он с раздражением. – Надо же как-то возратить хоть часть растраченных вами денег.

Для чиновника главное не отвечать. Если бы фильм положили на полку, то тогда оказалось бы, что они не досмотрели. «...А зачем вы разрешили снимать вредный фильм?» А так фильм выпустили. В главных городах и столицах его не покажут, значит, не будет человека, который выскажется в печати или в ЦК о том, что этот фильм вредный.

Фильм шел на втором экране. Печать молчала. Меня стали мучить сомнения. Я никогда не думал, что создал шедевр. Но мне казалось, что, сняв этот фильм, я поступил, как должен был поступить советский художник. Теперь меня начали мучить сомнения и на этот счет. Я стал искать, в чем я не прав, где допустил ошибку. Вероятно, и они в чем-то правы, думал я. Ведь не зря же они так яростно не принимают фильм. Значит, что-то в нем не удалось. Один за другим я перебирал в уме эпизоды фильма и не мог обнаружить в них ничего такого, что могло бы быть оскорбительно для зрителя. В чем же дело? Видимо, я чего-то не понимаю, нервы мои стали сдавать.

Однажды около часа ночи зазвонил телефон. Голос Сергея Аполлинариевича Герасимова. Я удивился – тогда еще мы не были с ним близко знакомы. Сергей Аполлинариевич только что видел «Балладу о солдате». Он взволнован, он говорит какие-то добрые слова, он поздравляет меня. Я не знаю, что отвечать.

Потом, повесив трубку, я еще долго не мог прийти в себя. Все это было так невероятно, так неожиданно, что я решил, что это просто злой розыгрыш какого-то шутника – у нас многие очень хорошо подражали голосу Герасимова и его манере говорить.

Утром звонок из министерства: поздравления с успехом. «Собирайтесь, повезете фильм в Канны». Все завертелось в обратную сторону.

А что, собственно, произошло?

Оказывается, Аджубей, главный редактор газеты «Известия» и зять Хрущева, распространил по стране анкету. В анкете был вопрос: «Какой фильм за последнее время вам больше всего понравился?». Глубинка ответила: «Баллада о солдате».

Аджубей решил посмотреть, что это за картина. Потом показал тестю, фильм понравился. И Хрущев сказал: «Отправляйте в Канны!»

В Каннах, совершенно неожиданно для меня, к фильму отнеслись очень хорошо. Перед просмотром я страшно волновался. Зал Каннского фестиваля был в этот вечер полон блестящей публикой, съехавшейся сюда со всего мира. Какое дело, думал я, этим раздушенным и разодетым господам до горя русской матери, потерявшей на войне сына? Они не поймут фильма. Напрасно его привезли сюда.

Но, к моему удивлению, уже в самом начале картины, на сцене с перевернутым танком, раздались аплодисменты, потом смех, потом зал затих. Реакция зрителей в Каннах нисколько не отличалась от реакции где-нибудь в Рязани или в Тбилиси: там же смеялись, там же затихали, там же плакали.

Слава

Слава – это серьезное испытание. Может быть, самое серьезное испытание, какое может быть у человека. Всем известна поговорка: прошел огонь, воду и медные трубы. Что такое огонь и вода – понятно всем, а что такое медные трубы? Ну, конечно же, – это трубы славы, они-то и есть главное испытание, и тот, кто пройдет и его

относительно благополучно, тот крепкий человек! Бывает, и очень часто, что человек пройдет огонь и воду и остается невредим, а медные трубы его погубят. На своем веку я видел много таких примеров.

Самое опасное поверить в свою исключительность. Одним из важнейших для творчества качеств художника является, на мой взгляд, умение прислушиваться к законам искусства. Даже не понимать, а чувствовать их. Художник, уверовавший в свою исключительность, решает, что все от него самого, и начинает навязывать искусству свои собственные законы. В этом причина многих бед. До тех пор, пока мы всматриваемся и вслушиваемся в окружающую нас жизнь, стараемся ощутить ее суть, ее законы и воспользоваться ими для творчества в любой области человеческой деятельности, – мы одерживаем успех. Но стоит нам возомнить о себе и начать навязывать жизни свое волю, свои схемы, как на нас со всех сторон начинают обрушиваться несчастья и беды. Древние понимали эту опасность. В Древнем Риме, когда в город возвращался победитель, ему устраивали триумфальную встречу. Его обсыпали живыми цветами, толпы громко славил его, поэты читали вирши. В «медных трубах» не было недостатка. Но сзади на колеснице триумфатора стоял раб, который через определенные промежутки времени должен был повторять твердым и сильным голосом: «Помни, цезарь, ты смертен!». Ты не бог, ты человек, не теряй чувства реальности! Прекрасно, черт возьми!

Что касается меня, не мне судить о том, как я прошел это испытание... Вероятно, не вполне благополучно, вероятно, не без потерь, но, кажется, я не рухнул.

Я взял за правило каждый раз по окончании картины писать на нее бескомпромиссную авторецензию. Это не самобичевание, не мазохизм – это желание дольше сохраниться, желание не повторить допущенных ошибок.

В 1960 году меня выдвинули на соискание Ленинской премии, но я ее не получил. На следующий год меня выдвинули повторно, и на этот раз мы с В. Ежовым разделили Ленинскую премию на двоих.

«Чистое Небо»

У сценария моего третьего фильма «Чистое небо» была довольно бурная история. Сначала его собирались поставить на Свердловской киностудии, но автор, Даниил Яковлевич Храбровицкий, посчитал, что режиссер, которому была поручена постановка, не так понимает пафос и смысл его труда. После бесплодных споров Храбровицкий забрал свой сценарий и передал его московскому режиссеру С. Самсонову. Ряду товарищей поступок этот показался неэтичным. Особенно возмущались Самсоновым: один режиссер отнимает у другого сценарий, этак мы все скоро вцепимся друг другу в глотки. В союзе кинематографистов состоялось бурное обсуждение. Страсти разгорелись. Дошло до взаимных оскорблений. Я не был на этом обсуждении, но был достаточно наслышан о нем. Мне захотелось ознакомиться со сценарием.

Работа Даниила Яковлевича Храбровицкого произвела на меня хорошее впечатление. Это был романтический рассказ о судьбе летчика-испытателя, который впервые в мире преодолел «звуковой барьер», стал летать быстрее скорости звука. Астахов – влюбленный в небо и в свою профессию человек. Он ежедневно рискует собой. Но у него есть любящая жена и ребенок. Каково ей каждый день жить в страхе, что с ним что-то случится? На этом был построен конфликт. Очень ярко был написан образ жены Астахова Сашеньки.

Когда я сказал Д. Я. Храбровицкому о том, какое впечатление на меня произвел сценарий, он спросил:

–А ты как считаешь, правильно я поступил, забрав его со Свердловской студии.

Его все еще мучил этот вопрос, хотя прошло уже довольно много времени. Я сказал, что, если бы я был сценаристом и у меня бы возник конфликт с режиссером относительно трактовки сценария, я бы, пожалуй, поступил так же, как он. Автор

должен всеми силами, имеющимися в его распоряжении, защищать свое творение. Я видел, как просветлел Храбровицкий, услышав мое мнение. Я и сейчас думаю, что, если у режиссера и у автора нет общего взгляда на сценарий, им лучше разойтись.

– Но вы же не разошлись с Колтуновым, хотя были не согласны с ним.

– Автор «Сорок первого» был не Колтунов, а Б. С. Лавренев. Если бы это был сценарий Колтунова, я бы обязательно расстался с ним.

Что касается режиссера С. Самсонова, он почему-то охладел к сценарию. Может быть, ему неприятна была склока вокруг его имени, может быть, он встретился с какими-то трудностями, – не знаю, но сценарий оказался у одного из выдающихся режиссеров старшего поколения Ю. Я. Райзмана. Тот продержал его больше года, но так и не решился ставить.

Однажды мы встретились с Храбровицким.

– Что делаешь? – спросил он.

– Думаю. Есть идеи.

– Что именно?

– Да так, пока все неконкретно...

– Ты хорошо говорил о моем сценарии. Возьми и поставь его, пока нет другого, что тебе стоит?

– Он нравился мне как читателю. Теперь я должен примерить его на себя.

Повторная читка убедила меня в том, что сценарий действительно хороший. Особенно понравился мне эпизод с проходящим эшелоном.

Мне очень сильно понравился этот эпизод. Я придумал, как его можно снять, и, может быть, это определило мое решение снять фильм.

Я не искал этот сценарий, он сам пришел ко мне. Я не был влюблен. Это было увлечение. В таких случаях говорят «мне понравились ее глаза...». Но потом, в силу ряда обстоятельств, сценарий стал мне родным.

Сначала все шло как по маслу. Руководство студии согласилось на запуск фильма, оговорив, однако, обязательное условие, что я сдам фильм в текущем году (в плане студии не хватало одной единицы). Условие было достаточно тяжелое: снег в Москве уже начал таять, а в сценарии было несколько важных сцен, требующих зимы. Чтобы сократить время подготовки к съемкам, я решил не разрабатывать всего фильма, а расписав сцены уходящей зимней природы, поехать туда, где есть еще снег. Потом я рассчитывал возвратиться в Москву, доработать сценарий до конца и тогда снять все остальное. В этом плане не было ничего авантюристического, так поступали многие группы.

Вскоре мы выехали на съемки в Ярославль. Там, как нам сообщили, еще было холодно.

Перед выездом я побывал в Военно-воздушной академии им. Жуковского и, оставив им сценарий, попросил проконсультировать нас по вопросам, связанным с научно-техническими проблемами преодоления звукового рубежа.

Дальше все «как в кино».

Когда мы прибыли в Ярославль, он действительно утонул в снегу. Но уже через два дня снег начал катастрофически быстро таять. Чтобы продолжать съемки, нам пришлось брать снег на Волге и привозить его в город на грузовиках. Крыши домов, освободившиеся от снега еще раньше, чем улицы, мы красили мелом. Тем не менее, мы успели снять зимние эпизоды и в запланированный срок возвратиться в Москву.

Первым делом я отправился в Академию им. Жуковского за технической консультацией: надо было подготовиться к воздушным съемкам.

Наш консультант, профессор Китайгородский, положил перед собой сценарий «Чистого неба» и, улыбаясь, спросил меня:

– В каком жанре вы снимаете свой фильм?

Я удивился такому началу. Мне казалось, что это должно быть ясно.

– Спортивная драма.

– А я думал, что это комедия, – сказал профессор. – Читая сценарий, мы много

смеялись... Разумеется, в тех местах, где речь шла о технической стороне дела. Там сплошные нелепости.

Мне стоило большого усилия улыбнуться.

– Надеюсь, их возможно исправить?

– Вот этого я не знаю, – ответил профессор, – я только могу вам сказать, что в сценарии все, что касается проблемы преодоления звукового рубежа, ничего общего с действительностью не имеет. Все было не так. Кроме всего прочего, приоритет преодоления звуковой скорости принадлежит не нам. Но если вы намерены отстаивать приоритет таким способом...

Когда я сказал на студии, что консультанты забраковали всю техническую и историческую часть сценария и что поэтому мы не можем продолжать съемки, не переписав сценарий по-новому, поднялся страшный крик.

– Значит, вы не собираетесь сдать фильм в этом году! Значит, вы не выполните своего обещания! Вы подвели целый коллектив, вы лишили нас премии! Вы заварили кашу, а коллектив должен ее расхлебывать! Вот до чего доводит ваш авантюризм! А где вы раньше были? Почему не проконсультировались до того, как взялись за постановку?! Вам вскружили голову ваши успехи, вы зазнались, решили, что вам все сойдет с рук!

И все в таком роде.

– Вы забыли, что сценарий пролежал на студии два года и никто не удосужился направить его на консультацию, – возразил я. – Но поскольку я взялся за постановку, всю ответственность за него я беру на себя. У меня есть идеи, как переделать сценарий, чтобы избежать допущенных ошибок. Только его автор должен будет работать со мной параллельно, пока я буду снимать эпизоды, не связанные с самолетом.

Но Даниил Храбровицкий решительно запротестовал против переделок.

– Я делал сценарий по книге, выпущенной нашим советским издательством. Сценарий у меня принят. Он признан хорошим. Я не собираюсь изменять в нем ни единой запятой. И вообще я завтра уезжаю в командировку в Ташкент.

Храбровицкий уехал. Я остался с группой, которой нечего было снимать. Надо было как-то вернуть Храбровицкого и заставить его работать. Но как?

Переписывать сценарий без согласия автора нельзя. Этого не разрешает закон. Да если бы это было возможно, я бы не мог справиться с этим – ведь писать надо было не прекращая съемок. Положение безвыходное. И тогда я решился на небольшую авантюру.

Я пошел к новому министру культуры Е. А. Фурцевой и попросил ее подписать заготовленную мной бумагу о том, что в связи с отказом автора «Чистого неба» продолжать работу над сценарием работа эта поручается сценаристу Валентину Ежову.

– Но это незаконно! – возразила мне Екатерина Алексеевна.

Я обещал ей, что никогда не воспользуюсь этим приказом – он мне нужен только для того, чтобы вернуть Храбровицкого.

– Тогда зачем вам моя подпись? Подпишите бумагу сами.

Я при ней подписал бумагу.

– А вы, Екатерина Алексеевна, будете в курсе дела.

Она отрицательно покачала головой.

– Я об этом ничего не знаю.

На следующий день Храбровицкий был уже в Москве.

– Так не годится, – начал он с порога. – Я написал сценарий. Это мое детище, а кто-то будет его переделывать!

– У меня нет другого выхода, – спокойно ответил я.

– Но я не знаю, как его переделывать!

– Подумаем вместе. У меня есть идея.

Идея моя состояла в том, чтобы, оставив снятые сцены, приспособить их к другому сюжету. Характеры же и герои оставались те же. Только они действовали теперь в новых обстоятельствах.

Сначала Даниил Яковлевич испугался таких переделок, но вскоре увлекся и стал фантазировать вместе со мной. Теперь наш сценарий должен был рассказать не о том, как советский летчик раньше всех в мире преодолел «звуковой барьер», а о судьбе военного летчика Астахова после войны.

Новый сюжет складывался интересно и увлек нас обоих.

То, о чем мы теперь пытались рассказать, в духовном плане было более важно, чем приоритет в области преодоления звукового барьера.

Астахов, военный летчик, был сбит вражеским самолетом. В бессознательном состоянии Астахова подобрали на территории, занятой фашистами, и он попал в плен. Сильный и смелый человек, он пытается удрать из плена, но попытка кончается неудачей.

В части Астахова считают погибшим. Сашенька, его жена, получает похоронную на мужа. Но любовь ее к Астахову так велика, что она не в силах поверить в его смерть. Она ждет. Надеется на чудо. Представляется случай по-другому устроить свою судьбу. Ее любит хороший друг. Но изменить Астахову, выйти за нелюбимого человека – выше ее сил. Кончается война, и однажды, когда Сашенька уже устала ждать, Астахов стучится в ее дверь. Он и она счастливы.

Но Астахова ожидает новая беда, новое суровое испытание. То обстоятельство, что он был в плену, вызывает беспокойство бдительных людей. Можно ли доверять такому человеку? Не завербован ли он нашими врагами? Астахова, на всякий случай, увольняют с работы и исключают из партии. Жизнь теряет для него всякий смысл. Но с ним Сашенька, которая любит и верит в него. Она помогает Астахову снова обрести силы. Безграничная обида и унижение ни на минуту не поколебали в нем веры в идеалы, ради которых он жил и боролся.

В этом новом сюжете воплотилось то, о чем напряженно думалось в те годы. Мое поколение бесконечно верило Сталину. Все лучшее, что было в нас, было связано с нашими коммунистическими идеалами, с нашей борьбой за коммунизм. Сталин, возглавлявший эту борьбу, представлялся нам человеком кристально честным и справедливым. Разочарование в нем было для нас страшным ударом. И все-таки этот удар не поколебал нашей веры. Мы по-прежнему остались верны нашим идеалам и готовы были продолжать за них борьбу.

Теперь фильм стал мне невероятно дорогим. Это был снова «брак по любви».

Урбанские

На съемках «Чистого неба» я близко подружился с Женей Урбанским – прекрасным артистом и человеком, который рано и нелепо ушел из жизни (погиб на съемках очередного фильма). Красивый, могучий, талантливый парень.

...Помню тронувший меня рассказ Жени о его отце, Якове Урбанском.

Яков Урбанский работал секретарем компартии Казахстана. То было время, когда одни сажали в тюрьму других, чтобы занять их место. И вот прямо на пленуме этой компартии Якова арестовали и отослали в Инту. Тогда мать Жени со своими двумя мальчиками приехала в Инту за мужем, чтобы хоть как-то жить рядом с ним. Мало кто решался в то время на такие поступки. И не только по причине отдаленности мест заключения и тяжелых бытовых условий. Ехать за осужденными людьми, «врагами народа», «предателями родины», было просто опасно.

Через много лет, когда я снимал один из своих поздних фильмов «Жили-были старик со старухой», я попал в город Инту. Теперь сталинских лагерей здесь уже, разумеется, не было. Я расспрашивал людей, помнивших те времена: «А что это было?» И многие вспоминали:

–...Ну! Женька Урбанский – это что!.. Вот Яков был! Красавец, высокий, косая сажень в плечах!

А Женя рассказывал мне.

Когда он узнал, что отец реабилитирован и, за отсутствием состава преступления, во

всем оправдан, сам Яков работал на лесозаготовке – рубил лес.

–...Я бежал туда километров шесть! говорил Женя. У меня просто пена на губах выступила, так я бежал, чтобы сообщить отцу, что его реабилитировали! Наконец, я подал ему эту бумажку. Отец прочитал... и, плюнув, сказал: «Тьфу ты! ...вашу мать!»

Фурцева

Работа над «Чистым небом» продвигалась непросто... Необходимо было придумать и написать новые эпизоды. Днем я снимал, а ночью мы с Храбровицким писали сценарий. Тот, кто знает, что такое съемки фильма, насколько это трудная и изнурительная работа, может понять, как это было нелегко. Но мы были молоды, и сознание того, что мы делаем фильм не о пустяках, придавало нам силы.

Бывало, придешь на съемки, покажешь актерам новую сцену, а они удивляются: «Ух ты, куда хватили!»

У нас с Храбровицким порой тоже захватывало дух – то, что мы делали, звучало дерзко. Об этом в нашем кинематографе еще никто не говорил.

Сняли весенне-летние сцены в Ярославле, возвратились в Москву. Тут новое осложнение: Храбровицкому, который давно хотел стать режиссером и долго добивался постановки, наконец, поручили снимать картину. И, как всегда, надо было снимать срочно. Теперь он уже не мог уделять время «Чистому небу», а многие сцены не только еще не были написаны, но даже не были придуманы. Это было самое трудное для меня время. Спал я по два часа в сутки, но отступать не хотел. Да и некуда было отступать.

Писать я успевал только диалоги. Приносил их в павильон, и здесь вместе с актерами мы правили и сокращали текст, а едва заучив, приступали к съемкам. Параллельно шел черновой монтаж: надо было успеть сдать фильм в счет текущего года, а год был на исходе.

Когда съемки были наконец закончены и материал был отобран, меня неожиданно вызвал директор студии и приказал срочно показать материал.

Утром следующего дня материал был подготовлен к просмотру. Когда я вошел в фойе перед директорским залом, я увидел много людей, главным образом из министерства культуры. Среди них была министр культуры Е. А. Фурцева. Все они пришли смотреть фильм. Мне стало не по себе.

– Здравствуйте, – сказала Екатерина Алексеевна, протягивая мне руку. – Пришли смотреть вашу картину.

– Это не картина, а первая подборка материала, – сказал я, вероятно, не очень любезно. – Я не могу показать ее вам в таком виде.

– Но я уже пришла.

– Меня не предупредили, что картину будет смотреть министр. Я считал, что будет рабочий просмотр материала, – настаивал я.

Екатерина Алексеевна улыбнулась.

–Что же, вы меня не пустите в зал?

–Не пущу, Екатерина Алексеевна, – сказал я решительно. – Картина еще не смонтирована. Фильм получается сложный. Надо расставить все политические акценты, а потом показывать вам.

Екатерина Алексеевна помрачнела.

– Хорошо, – сказала она ледяным голосом. – Пойдемте со мной.

Она повернулась и быстро направилась в кабинет директора. Я пошел за ней, ожидая крутого разговора, и решил не сдаваться ни в каком случае.

В кабинете никого не было. Екатерина Алексеевна нервно раскрыла сумочку и бросила на стол какое-то письмо.

– Читайте!

Письмо было от женщины – работника съемочной группы. Я хорошо относился к этой женщине, да и она всегда была приветлива и любезна. В письме она писала, что считает своим долгом предупредить Фурцеву о том, что я готовлю фильм, «который

будет плевком в лицо нашей партии».

– Как я должна поступить в таком случае? – спросила Екатерина Алексеевна.

Я только и мог, что пожать плечами.

– Смотрите...

Письмо это вызвало во мне не удивление, не возмущение, а только досаду. Мы вошли в зал, в котором уже сидели редакторы, студийная дирекция и помощники Фурцевой. Ждали только ее.

– Вы хотите что-то сказать перед просмотром? – спросила меня Фурцева, усаживаясь на свое место.

– Нет.

– Тогда начинайте.

Просмотр шел в абсолютной тишине. На экране появлялись и исчезали куски не отобранного и не смонтированного материала, реплики были записаны начерно, иногда они пропадали совсем за шумом лихтвагена, работающего во время съемок. Меня все это нисколько не волновало. Мной овладело полное безразличие, которое все росло по ходу просмотра и превращалось в глухую боль.

Показ кончился. Все молчали. Ожидали, что скажет Фурцева. Но и она молчала, глядя куда-то в пол. Пауза затянулась.

– Да-а-а!.. – промолвила наконец Фурцева.

И только тогда в зале произошло какое-то движение. Присутствующие позволили себе изменить положение, даже показать жестами, что и они думают, что это вопрос не такой уж простой.

– Но ведь все это правда! – Фурцева обвела взглядом присутствующих.

Все вдруг оживились, и очень охотно стали соглашаться с тем, что это абсолютная правда.

Так ведь было! Да что так – было гораздо хуже. Было ужасно! Некоторые готовы были даже привести примеры. Но их перебила Фурцева.

– И девушка хорошо играет.

Оказалось, что все в восторге от игры молодой исполнительницы, Нины Дробышевой. Вспомнили, что это ее дебют. И что до нашего фильма она играла в ленинградском ТЮЗе куклу Мальвину.

Екатерина Алексеевна поднялась.

– Проводите меня, – сказала она мне.

Я пошел рядом с ней. Мы вошли в лифт. Фурцева быстро нажала кнопку, двери закрылись, и все, кто шел с нами, остались на лестничной площадке. Лифт пошел вниз.

– Заканчивайте фильм, – сказала Екатерина Алексеевна. – Мне говорили, что у вас небольшой перерасход, – денег добавим. А там что скажет народ...

Я понял, что она имела в виду, и согласно кивнул.

– Только один вам совет, – продолжала Фурцева. – Надо сделать так, чтобы ошибки прошлого не накладывались на наше время. Это было бы несправедливо.

Я сказал, что подумаю, как это сделать.

В моем положении это было непросто, съемки уже закончились. Наша декорация была разрушена, надо было решить эту задачу самыми дорогими средствами. Тогда я придумал ночную сцену, в которой герои узнают о смерти Сталина, и следующий за этим эпизод ледохода.

Актерскую сцену сняли в чужой декорации, но как быть с ледоходом? Стояло знойное пыльное лето. Не ждать же следующей зимы.

Тогда я разослал телеграммы на все студии Советского Союза с просьбой прислать мне, если есть, срезки материала, в котором был бы ломающийся и идущий по воде лед. Все студии прислали ответ, что такого материала, к сожалению, нет. Но одна все-таки прислала кадры, не вошедшие в их картину. Еще два-три кадра я нашел у нас на студии. Из этого случайного материала и был собран эпизод «Ледоход».

Потом критики и зрители хвалили этот эпизод, отмечали его символическое значение. У меня же навсегда осталась неудовлетворенность «Ледоходом». Если бы мы сами

сняли для него материал – фрагмент этот был бы куда более эмоциональным и значительным.

Все это я рассказываю вовсе не для того, чтобы задним числом упрекнуть кого-то или тем более свести старые счеты со своими бывшими противниками. Мстительного чувства у меня никогда и ни к кому из них не было и нет. То, с чем я столкнулся, были догматические предрассудки определенного периода. Их я считаю своими врагами, их люто ненавижу. Вся моя жизнь в кинематографе была непримиримой борьбой с ними. Без этой борьбы, должно быть, и сам я был бы другим.

«Чистое небо» было воспринято как событие, фильм получил большую прессу и у нас, и за рубежом. Ему было присуждено много премий.

Теперь я, так же как и тогда, люблю этот фильм, несмотря на то, что знаю его недостатки: фрагментарность, иногда разностильность. Он снимался импровизационно и не мог быть другим. Он весь в шрамах. Это заметно. Но зритель простил нам все его огрехи за то, что мы говорили с ним серьезно и честно, не о пустяках, а об очень важных для него вопросах. Зритель полюбил фильм и был благодарен нам за него. Я храню сотни взволнованных писем. Они мне не менее дороги, чем официальное признание на фестивалях. А следы импровизации – их не скроешь, они, как рубцы на лице Астахова. Но бывают рубцы, которые не портят лица.

Смелость

Критика называла фильм смелым... Но я чувствовал себя неловко, когда меня хвалили за смелость.

Смелость нужна на войне, а в искусстве важна правда. Для одних страшнее всего смерть, для других – бесчестье. Художник тоже должен бояться бесчестья.

Конечно, для того чтобы говорить правду, всегда нужна была смелость. Но смелость нужна и для того, чтобы врать или хулиганить. Многие соревнуются в такой смелости.

В пятидесятых годах на наших экранах появились фильмы итальянских неореалистов. Это были прекрасные ленты, полные жизненной правды, поэзии и человечности. В них не стеснялись показать человеческое тело и интимные отношения мужчины и женщины так чисто, так красиво, что дух захватывало. Критика хвалила эти фильмы за смелость. Потом появились люди, которые захотели пойти дальше неореалистов, прослыть более смелыми, чем они. И пошло состязание в смелости. Экраны мира стали заполняться все более и более «смелыми» фильмами и очень скоро докатились до смакования сексуальной патологии, извращений, садизма и всевозможной гадости, доказывающей наглядно, что человек – не что иное, как грязное и пошлое животное. Для того, чтобы утверждать это с экрана, тоже нужна была смелость. И смельчаки упражнялись в ней, позабыв совесть, глумясь над такими чувствами, как сострадание, ответственность, любовь, героизм.

Политики, мечтающие превратить человека в послушную скотину, всячески поддерживали и финансировали смельчаков. В этом вопросе эстетика незаметно для большинства зрителей переходила в политику. Для того, кто поверил, что человек действительно грязная скотина, исключалась борьба за человеческие условия, за социальную справедливость. Зачем строить новое общество для скотины – проживет и в хлеву! Тому, кто поверил, что человек грязная скотина, очень легко нажать на гашетку пулемета, или бросить бомбу на головы беззащитных людей.

Смелость смелости рознь. Не лучше ли хвалить художника за принципиальность?..

Так или иначе, третья моя картина снова имела успех. И для меня это было, конечно же, огромной радостью. Но 1961 год принес в нашу семью и гораздо большее счастье. У нас родилась дочь Леночка.

Большой Приз Московского Кинофестиваля

1963 Года.

Федерико Феллини

Успехи, благополучие разъединяют людей, потери – соединяют. И вот мы, старые друзья, собрались в одной из комнат Союза кинематографистов. Нас привело сюда печальное известие о кончине великого режиссера – Федерико Феллини. Он был нашим кумиром, мы восторгались его мастерством, некоторые из нас знали его лично. Мы вспоминали его фильмы, его легкий итальянский характер, удивительный юмор и то время, когда он приехал в Москву на III Международный кинофестиваль, где получил Большой приз.

Я был назначен председателем жюри этого фестиваля и хочу рассказать, как все происходило.

Московский международный кинофестиваль в то время был, пожалуй, одним из самых представительных фестивалей в мире. Его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» привлекал многих кинематографистов. На нем блистали лучшие актеры мира, звезды первой величины: Ив Монтан и Симона Синьоре, Джина Лоллобриджида и Элизабет Тейлор, Николь Курсель и Марина Влади, на него съезжались виднейшие режиссеры мира: Джузеппе Де Сантис, Стэнли Креймер, Радж Капур, Кането Синдо, Сатьяджит Рей и многие другие. А в 1963 году к нам приехал великий Федерико Феллини со своим фильмом «8½». Таким посещением мог похвастаться далеко не каждый фестиваль.

У нас было несколько фильмов, которые могли украсить любой фестиваль того времени, например «Застава Ильича» Марлена Хуциева. Но этот фильм был объявлен идеологически порочным и не был допущен на экраны. В стране начиналась очередная идеологическая чистка. Председателем Госкино был назначен Алексей Владимирович Романов, человек представительный и неглупый, но, да простит меня Бог, совершенно глухой к искусству кино. До этого он был журналистом, отличался верностью идеологическим догмам и поэтому преуспевал. Он решил поднять уровень кинематографа на высоту идеологических задач, которым служил всю свою жизнь. Для конкурса он выбрал наш фильм ленинградского режиссера В. Комиссаржевского «Знакомьтесь, Балухев». Фильм посредственный, но с идеологической точки зрения – не подкопаешься. С этим фильмом он связывал большие надежды, ему мерещился Большой приз фестиваля. Но международное жюри не только не оправдало его надежд, а даже не нашло возможным занести этот фильм в кандидаты на какую-либо премию. Алексей Владимирович сперва недоумевал, но потом мобилизовался и решил бороться.

Пробовал склонить на свою сторону меня: мол, фильм политически важен, надо создать авторитет нашему фестивалю. Я отвечал, что авторитет фестиваля зависит от того, насколько честно мы будем оценивать фильмы в соответствии с его девизом. Он пробовал поговорить с членами жюри – не получилось. Александр Васильевич Караганов, человек доброжелательный и знающий, посоветовал Романову предложить на конкурс еще какой-нибудь фильм. Совет дельный, но Романов воспользовался им не лучшим образом. На конкурс был выставлен фильм «Порожний рейс» В. Венгерова, повествующий о проблемах социалистического соревнования. По поводу этого фильма разразился скандал.

Прибежала взволнованная переводчица:

– Идите скорей в комнату жюри. Серджо Амидеи требует обратный билет и собирается уезжать с фестиваля.

В комнате жюри видный итальянский сценарист и критик Серджо Амидеи весьма бурно выражал свое недовольство.

– Это не фестивальный фильм. Я не хочу за него голосовать. Я всегда был другом советского кино, а теперь... Это издевательство над членами жюри! Я немедленно уеду домой!

Я постарался успокоить его.

- Но у вас же есть превосходные фильмы! – настаивал он. – Я же знаю!
- А теперь будешь знать, что есть и плохие... – сказал я.
- Ты не будешь защищать этот фильм?
- Не буду.

Он подумал и сказал:

- Тогда объясни мне, почему этот парень сливал бензин в озеро?

Другие члены жюри поддержали его: действительно, почему?

Я стал объяснять.

– Он обманывал всех, что везет груз, как положено, по дороге, а сам ездил по льду озера более коротким путем, хотел выиграть социалистическое соревнование.

- Но зачем он сливал бензин в озеро?

– По количеству бензина в баке его могли уличить в обмане, а он хотел получить премию.

- Большую?

– Нет. По вашим меркам чисто символическую...

- И для этого он сливал бензин в озеро? – недоумевали члены жюри.

– Убейте – не могу понять эту логику. Невероятно! – стонал Серджо.

Он уже успокоился и решил, что остается.

О фильме забыли и долго еще обсуждали вопрос о стоимости бензина и сколько его было вылито в озеро.

Был показан фильм «81/2». Он произвел глубокое впечатление на зрителей и гостей. Понимая это, Алексей Владимирович искренне огорчился. «Восторгаются потому, что ничего не понятно, – брюзжал он. – Даже мне непонятно, а простой зритель и подавно ничего не поймет...»

Вскоре я был вызван в ЦК КПСС. Со мной беседовал деятель высокого ранга, кажется, Снастин. Раньше я не встречался с ним. Разговор начался мирно, а кончился на басах. Начальство, расспросив меня о том, как идут дела, и внимательно выслушав мои ответы, стало внушать мне, что мой авторитет позволяет влиять на решения жюри, что речь идет о политике, что я должен быть патриотом и что фильм «81/2» не заслуживает Большого приза, так как кино – искусство массовое, а фильм Феллини непонятен массам. Короче, я должен добиваться премии нашим фильмам.

Я пытался объяснить, что наши фильмы не выдерживают конкуренции и что попытка навязать жюри свое решение ни к чему не приведет, что Федерико Феллини – режиссер высочайшего класса, у него огромный авторитет в мире, что «81/2» – лучший фильм фестиваля и что присуждение ему Большого приза не только справедливо, но и полезно для нашей политики.

– А вы знаете, что Никита Сергеевич уснул на этом фильме?! – почти закричало начальство и посмотрело на меня со строгой многозначительностью.

Я пожал плечами.

- У Никиты Сергеевича дела поважнее, чем кино. Очевидно, устал.

– Хватит заниматься демагогией! – не выдержало начальство. – Будете делать то, что вам говорят, или положите партийный билет!

Современный молодой человек улыбнется: «Подумаешь, напугал». Но в то время исключение из партии было делом нешуточным. В кинематографе работали и не члены партии, но это были единицы. Когда им предлагали вступить в КПСС, они говорили: «Я еще не дорос, я еще недостойн». Такое объяснение принималось – значит, члены партии были люди особенные, они уже доросли, они уже достойны. Но горе тому, кого исключали из партии, – на того смотрели как на изгоя, предателя, отщепенца. Ему навсегда были закрыты двери в кинематограф. Можно ли доверять отщепенцу говорить с экрана с миллионами советских людей? Я не хотел оказаться в таком положении.

Прочитав эти строки, молодой человек сразу заключит: «Карьерист, вступил в партию, чтобы сделать карьеру!» Не следует торопиться с выводами. Я вступил в партию во время войны, когда единственной привилегией рядового коммуниста было первым подниматься в атаку. Я и сейчас горд тем, что имел эту привилегию. Я не был

диссидентом, не стремился попасть на нары в ГУЛАГ, мне не стыдно в этом признаться. Да, я боялся исключения из партии. Мне хотелось снимать фильмы. Те, кто их видел, знают, что я не угодничал. Совесть и честь были для меня выше страха. И тогда я подумал: не уступлю!

– Я сделаю так, как полезно для дела, – сказал я. – В следующий раз назначьте другого, более сговорчивого.

Возвратившись на фестиваль, я узнал: А. В. Романов собрал членов жюри из социалистических стран и предупредил их, что если они будут голосовать за «81/2», у себя дома они будут иметь большие неприятности. Это была не политика, а пошлое политиканство – Романов защищал даже не честь мундира, а себя, свое кресло.

Собралось жюри. Надо было распределить призы, чтобы завтра на закрытии фестиваля огласить наше решение. Первым взял слово Жан Маре.

– На фестивале не было фильма, который мог бы сравниться с фильмом Феллини. Я за Большой приз фильму «81/2».

Несколько голосов поддержали его. Кто-то возразил.

– Фильм, конечно, хороший, но слишком сложный. Народ его не поймет и не примет.

Серджо Амидеи вскочил как ужаленный.

– Кто вас уполномочил говорить от имени народа?! Мы в Италии уже это проходили. Фашистские комиссары лучше народа знали, что ему понятно, а что нет. И вы это знаете? А я знаю, что народ не глупее вас!

Шакен Айманов, прекрасный актер и режиссер, сравнил фильм Феллини с современным самолетом, а остальные фильмы – с телегами, но предложения Жана Маре не поддержал.

Режиссер из Югославии Душан Вукотич сказал раздраженно:

– А я не буду голосовать за «81/2» – фильм педерастический.

Это странное заявление никто не стал опровергать. Его просто проигнорировали.

Ян Прохазка из Чехословакии говорил о фильме Феллини с восторгом, но кончил свое выступление странно:

– Фильм замечательный, но мы не можем за него голосовать...

И опять темпераментный Серджо Амидеи:

– Почему вы не можете за него голосовать?! Вам запретили?

Прохазка стал вяло оправдываться.

– Я этого не сказал, но...

Все сразу заговорили, заспорили. Я дал слово Стэнли Креймеру, знаменитому в то время режиссеру из США.

– Не думаю, что «81/2» – лучший фильм Федерико Феллини, но это лучший фильм фестиваля. Я не хочу выяснять, почему идет спор, но, господа, я мужчина и каждый день вынужден бриться. При этом я смотрю в зеркало. Так вот, чтобы мне не было стыдно смотреть на свою рожу, я хочу заявить: меня не было на этом фестивале... Желаю вам успехов! – Поднялся и ушел.

Сатьяджит Рей, выдающийся индийский режиссер, заявил:

– Я никогда не пришлю своего фильма на Московский фестиваль. Если он окажется лучше других, скажут, что он непонятен народу... – И последовал за Креймером.

За ним – Жан Маре, японец Кейхико Усихара и Мохаммед Керим из Египта. Что было делать? Я объявил перерыв и, подойдя к Нельсону Перейра дус Сантусу, члену жюри из Бразилии, попросил его после перерыва уточнить формулировку: дать Феллини Большой приз по совокупности за значительный вклад в мировую кинематографию и за фильм «81/2». Он охотно согласился. Затем я пошел в кабинет Романова, он находился здесь же, в гостинице «Россия». Переводчиц я попросил объявить всем членам жюри, что готовится новое предложение и что я прошу всех явиться после перерыва.

В кабинете Романова уже был А. В. Караганов, который был моим заместителем и присутствовал на всех заседаниях. Романов, весь красный от волнения, дозванивался до начальства по телефонам. Была суббота, и никого невозможно было застать, а он, не имея указания, не знал, как ему поступить.

– Вот видите, – сказал он с досадой. – Я же вас предупреждал. Это ваше влияние. Вы подстрекали членов жюри...

– Никого он не подстрекал, – вступился за меня Караганов.

– Я знаю, что говорю. Мне докладывали, – настаивал Романов.

Вошел молодой человек – «искусствовед в штатском» – и сообщил, что на Центральном телеграфе лежит пачка телеграмм до особого распоряжения о скандале на Московском фестивале. Я посмотрел на часы и вышел. По дороге ко мне обратилась взволнованная Симона Синьоре.

– Скажите, что происходит?!

Я был знаком с ней, встречался с нею и Ивом Монтаном во Франции. Но что я мог ей сказать? Отделался заверением, что все будет в порядке, извинился и поспешил в зал заседаний жюри. Я очень волновался, все ли придут, не придется ли просить, уговаривать каждого отдельно. А они будут упираться, отказываться... Но, к моему удивлению, пришли сразу все. Никаких обид. Все улыбаются, как будто ничего не произошло. Нельсон Перейра дус Сантус изложил свою формулировку. Все ее приняли и приступили к распределению остальных призов. Появился А. В. Караганов с предложениями Романова. Я сказал, что уже принято решение и другого мы принимать не будем.

Получая свой приз, Феллини поднял его над головой и сказал:

– На разных фестивалях мира я получил 270 наград, но эта награда мне особенно дорога, потому что я получил ее в Советской стране!

«Ну вот, – с облегчением подумал я, – вот решение наших споров. Теперь наш фестиваль станет еще престижнее, и политики могут быть спокойны – Феллини придал нашему фестивалю и политическое значение».

Но я ошибался. На следующий день меня уже не замечали. Начальство со мной не здоровалось. Чиновники смотрели как на провинившегося. Мне стало противно, и я, плюнув на все, уехал на Украину к родителям. В столичных газетах я прочитал сообщение о том, что председатель Комитета по кинематографии А. В. Романов на пресс-конференции заявил журналистам: «Мы дали Большой приз фестиваля Федерико Феллини, но мы с ним не согласны... Несмотря на веселые танцы в конце, этот фильм глубоко пессимистичен».

Те, кто видели фильм «81/2», долго смеялись над этой оценкой: танцы в финале были невеселыми, а фильм, как все фильмы Феллини, по большому счету оставлял надежду. Романов этого не понял. Ну да Бог ему судья!

Устав фестиваля обещал, что фильмы, получившие премию, будут приобретены страной. «81/2» мы купить отказались.

С этого момента наш фестиваль стал хиреть. К нам приезжало все меньше видных кинематографистов. Из «патриотических чувств» мы на каждом фестивале награждали Большим призом только свои фильмы, независимо от того, заслуживали они этого или нет. Чтобы не обидно было другим, мы разделяли приз на троих (у русских всегда «на троих», невесело шутили наши гости), а начальство испытывало «законную гордость» своими успехами. Так ведомственные радости, выдаваемые за патриотизм и политическую мудрость, погубили хорошее дело. А сколько было таких дел!

Через две недели я возвратился в Москву. Алексей Владимирович встретил меня в добром расположении духа. Я понял: пронесло.

– Ну, вы, Чухрай, ловкач! – сказал он без злобы. – Натворил дел и уехал. А меня одного на ковер вызывали в ЦК. Я должен был за вас отдуваться, – улыбнулся и многозначительно посмотрел на меня. – Вас тоже искали, хотели исключить из партии. Никита Сергеевич за вас заступился. Сказал: «Чухрай парень хороший, но не обстрелянный».

Я до сих пор не понял, что он имел в виду. На войне меня обстреляли вполне достаточно. Может быть, он имел в виду другой обстрел? Тем не менее я искренне благодарен ему за поддержку.

Мое Открытие Америки. Приезд

В Соединенных Штатах я побывал трижды и все три раза в связи с участием в конкурсной программе Фестиваля фестивалей в Сан-Франциско. Мои фильмы были замечены и получали главные премии, что очень радовало. Я побывал не только в Сан-Франциско, но и в других городах. Нью-Йорк произвел на меня большое впечатление своими небоскребами, обилием машин, сервисом.

Продюсер, эмигрант первой волны Джерри Северн, который приобрел фильм «Баллада о солдате», приехал за нами в Москву и сопровождал нас в Америку. Еще в Европе, в Стокгольме, где у нас была пересадка, купил Жанне Прохоренко прекрасное платье, а Володе Ивашову – костюм. В Нью-Йорке Северн пригласил нас в свою контору и познакомил со своими компаньонами: господином среднего возраста, лысым и с виду важным, и с молодым, приятной наружности, американцем. Оба они, естественно, не говорили по-русски, но были одинаково любезны и гостеприимны. Частная контора, и атмосфера в ней мне понравилась.

В Сан-Франциско нас поместили в хорошую гостиницу, вкусно кормили, и мы чувствовали на себе внимание участников фестиваля. Продюсер не все время был с нами. Иногда он уезжал в Нью-Йорк по делам фирмы, но старался не оставлять нас надолго – помогал нам переводом и вел себя, особенно по отношению к моим молодым актерам, покровительственно. Со мной он был и по-деловому откровенен, и непривычно для советского человека пунктуален.

Однажды он обещал приехать на фестиваль, но в назначенный день и час не появился. Это не создало для нас особых проблем: нас опекала сравнительно молодая переводчица, мисс Элен Гавришов. Прибыв на другой день, Северн извинился: ему пришлось положить сына в больницу, и это помешало ему приехать вовремя.

– А что случилось с вашим сыном? – спросил я.

– Ничего страшного. Грузил ящики на вокзале и надорвался.

– Свои ящики?

– Чужие! Зарабатывал деньги на развлечения...

Я удивился.

– Неужели вы не в состоянии дать ему денег на развлечения?

Ответ был чисто американский.

– Я, Гриша, не бедный человек, и после моей смерти он получит мои деньги. На учебу я даю ему сколько нужно. Но на развлечения он должен зарабатывать сам. Пусть знает, что значит заработать цент, тогда он не пустит по ветру мои большие деньги.

Не скрою, мне этот ответ понравился.

Жучок

Однажды я зачем-то возвратился в свой номер и увидел, что монтер вставляет в мой телефон «жучка» для прослушивания. Я знаю по-английски всего несколько слов, но тут, собрав все свои знания, скроил вопрос.

– Зачем ты это делаешь?

Он несколько не смутился и, продолжая работать, ответил по-английски. Несмотря на свое лингвистическое невежество, я все-таки понял смысл ответа: у вас, мол, много денег, а у меня мало.

К жучку я отнесся спокойно: мне нечего было скрывать от американцев. Не входило же в чужой монастырь со своим уставом, и у нас прослушивались телефонные разговоры. Пусть стоит «жучок». Но с этих пор, заходя в свой номер, я каждый раз громко говорил:

– Але, але! Как слышно? – И произносил какое-нибудь ругательное, но не очень грязное слово. Да еще повторял его по буквам.

Однажды в ресторане после завтрака журналисты попросили меня дать интервью.

Игравший в зале рояль мешал записывать наш разговор на диктофон. Я предложил подняться в мой номер. И вот среди вопросов возникла тема об американских свободах: о невмешательстве государства в личную жизнь, о тайне переписки. У вас в Советском Союзе таких свобод нет.

Я не удержался и сказал:

– А между прочим два дня назад в моем номере был произведен обыск, все перевернули вверх дном. По этому поводу господин Джери Северн заявил протест администрации гостиницы.

– Не может быть! – возразили мне.

– А мой телефон прослушивается, – продолжал я.

– Это невозможно, – возразила Элен Гавришов.

– Я сам видел, как в мой телефон вставлялось подслушивающее устройство. – И рассказал, как это было.

Потом, когда журналисты ушли, Элен Гавришов сделала мне выговор.

– Надо снисходительно относиться к секретам чужой страны, – сказала она с раздражением, от чего в ее русском появился заметный акцент.

– Подслушивают-то мои секреты, а не секреты вашей страны.

– Так вы можете доиграться, вас больше никогда не пустят в Америку.

– А я к вам не напрашивался. Пригласили – приехал. До этого жил без вас, проживу как-нибудь и дальше.

Мисс Элен обижено поджала губы.

Старичок

Северн познакомил меня со стареньким, хорошо говорящим по-русски человеком.

– Это очень богатый человек, у него своя студия, – предупредил он меня.

Старичок пригласил меня с ним пообедать. За едой он расспрашивал меня, как финансируются наши фильмы, как составляются сметы на фильм, где я получил кинематографическое образование и во сколько оно мне обошлось, какое количество денег было вложено в наш фильм. Я честно отвечал на его вопросы.

Старик с интересом слушал меня и, когда я закончил свой рассказ, задумался и несколько раз повторил одну фразу:

– Вам хорошо... Вам хорошо.

– Не понимаю, – признался я. – Вы-то о чем вздыхаете? У вас своя студия.

– Да, но я в одно утро могу проснуться нищим...

– А вы положите в банк солидную сумму, и не проснетесь нищим.

Старик снисходительно усмехнулся:

– Гриша... вы разрешите вас так называть?

– Конечно. Ведь вы по возрасту годитесь мне в отцы.

– В деды, – уточнил он, – у меня внук вашего возраста.

– Тем более.

– Я бы хотел быть с вами вполне откровенным.

– Пожалуйста.

– А вы не обидитесь?

– Нет. Обещаю.

– Вы что же думаете, что мои деньги нужны мне, чтобы не умереть с голоду? У меня дело, полтысячи сотрудников. Я отвечаю не только за себя, но и за них. За моей спиной целая жизнь борьбы. Я не могу ее предать. Вы, русские, неглупые люди, но в некоторых вопросах, не обижайтесь, вы идиоты. Вы смотрите на богатых людей, как на тунеядцев, а я всю жизнь работал. И день, и ночь. Если бы я так не работал, меня бы победили конкуренты. Вы понятия не имеете, что значит конкурентная борьба. Она жестокая и бескомпромиссная. То, чему вы удивились, – минутная слабость. Я старик. Я устал. И потом... – Он помолчал и, улыбнувшись, признался: – Я скучаю по России. – Старческие глаза наполнились слезами.

Мне стало жалко старого человека.

Голливуд

Джери Северн повез нас из Сан-Франциско в Голливуд. Там в целях рекламы нам предстояло выступить на телевидении. До Лос-Анджелеса ехали в поезде. Когда вышли на привокзальную площадь, к Северну подошел какой-то человек и подал ему ключи и перчатки.

– Я заказал напрокат автомобиль, – объяснил он.

Мы без труда отыскивали нашу машину, Джери надел лайковые перчатки и мы покатали в Голливуд. Киногородок показался мне маленьким и пустынным.

– Здесь люди, идущие пешком, вызывают подозрение, – сказал Северн.

Профсоюз

Прекрасное белое здание гостиницы выглядело немного архаичным. Нас поместили на втором этаже. Наши номера располагались рядом.

Все мы собрались у меня.

– Прежде всего, Жанна, нужно погладить ваше платье, – сказал Северн, снимая трубку телефона.

– Я могу погладить сама, – предложила Жанна, – у меня есть дорожный утюг.

– Деточка, вы в Америке, вы артистка. Вы не имеете права даже думать об этом, – наставлял Жанну Северн, продолжая набирать номер телефона.

Он уже несколько раз набирал этот номер, но ответа не получал. Сбрасывал вызов и снова звонил. Отсутствие ответа стало его раздражать.

– Черт знает что это такое! – выругался он. – Позвоню администратору.

Администратор ответил сразу, и Северн напустился на него с упреками. Я не понимал слов, но видел, что Северн был вне себя от возмущения. Администратор что-то ему отвечал, и Северн постепенно стал сбавлять голос. Наконец, он повесил трубку и чертыхнулся по-русски.

– И это Америка!.. У них там какое-то собрание профсоюза, а клиенты должны ждать...

Как советский человек я что-то сказал в защиту профсоюза.

– Вы не знаете, что такое наши профсоюзы! Это кошмар! – И стал рассказывать свою невеселую историю. – Несколько лет назад я возил русский балет, зарабатывал неплохо. Пока балерины были молодые, дело процветало. Но балерины старели, дела шли все хуже, я погорел... Но дело не в этом...

Приезжаю в... (он назвал какой-то город), ангажирую театр, начинаю репетиции. Появляются профсоюзные боссы. Представляются.

«Мы хотим с вами поговорить».

«Пожалуйста».

«Если вы хотите работать в нашем штате, вы должны дать работу шести нашим музыкантам».

«Но ведь они не репетировали, а я буду здесь несколько дней. За это время они не смогут войти в слаженный уже оркестр».

«Постановление профсоюза».

«Плевал я на ваш профсоюз!.. Мне не нужны ваши музыканты!»

«Хорошо, – отвечают они, – тогда ознакомьтесь с этим альбомом».

«Плевать я хотел на ваш альбом!»

«Напрасно. Это в ваших же интересах».

Открывают первую страницу и показывают мне фотографию. Там сфотографирован труп. Открывают другую – там тоже труп. Третья, четвертая, пятая фотография – все то же...

«С нами нужно говорить уважительно, – предупреждают они. Мы не хотим вам и себе неприятностей, не вынуждайте нас...»

Делать нечего. Я соглашаюсь принять в оркестр шесть человек.

На следующий день прибегает ко мне дирижер.

«Они все портят! Они не умеют играть! Уберите их!»

Связываюсь с профсоюзными боссами. Пытаюсь договориться по-хорошему. Они – ни в какую. Тогда я приглашаю к себе этих шестерых местных музыкантов, обещаю платить жалованье, но только чтобы они не играли. Не соглашаются.

«Мы изголодались по работе. Мы будем играть».

Тогда я обещаю им двойную плату. Торгуются, но потом соглашаются. На работу они не приходят. Вместо себя присылают своих родственников, те сидят в оркестре, но, слава богу, не играют. А музыканты в это время играют в ресторане. Вот вам и профсоюзы! Это мерзавцы, рэкетеры!

Он переходит на английский, но я понимаю, что продолжает ругаться.

Снова пытаюсь защищать профсоюзы.

– Вы, Гриша, в этом вопросе не разбираетесь. Наши профсоюзы – это кошмар! Это Божье наказание!

«Жили-Были Старик Со Старухой»

Не стану много говорить здесь об одном из своих поздних фильмов «Жили-были старик со старухой». Я люблю этот фильм. Очень много в нем мне дорого. Но я отдаю себе отчет в том, что это не самая большая моя удача. Хочу только рассказать историю происхождения одного из недостатков этой картины – не для того, чтобы оправдаться, а к чему, станет понятно чуть позже.

Когда фильм вышел на экраны, больше всего меня огорчало, что он затянут, – телевизионный показ имеет свойство скрывать затяжки. То, что по телевизору может показаться нормальным, в кинотеатре кажется невероятно долгим.

Сначала фильм должен был быть односерийным. Очень хороший сценарий Фрида и Дунского на большее не тянул. Но потом, уже в разгар съемок, его решили сделать двухсерийным. И студия и группа были заинтересованы в этом. Для меня это тоже было соблазнительно.

Я согласился. Никто никогда не попрекнул меня за такое решение, напротив, нас хвалили, благодаря этому наша группа получила тогда звание ударников социалистического труда. Но перед самим собой было совестно. Я не должен был соглашаться на две серии.

А дело было сделано, и сократить фильм позднее было уже невозможно по техническим, или, вернее сказать, по бюрократическим причинам. В силу особенностей действующей в то время системы кинопроизводства, всем оказалось выгодно, чтобы картина осталась именно двухсерийной, – в то время, когда по требованиям искусства она должна была быть односерийной.

Здесь-то мы и вступаем в другую область – в область экономики кинематографа. Именно этому вопросу я и посвятил десять лет своей жизни.

ЭТК

В течение 10 лет – с 1965 по 1976 год – я был художественным руководителем Экспериментального творческого объединения, построенного на новых экономических принципах, – ЭТК.

Дело это было задумано мной и замечательным человеком Владимиром Александровичем Познером (отцом популярного телеведущего и журналиста Владимира Познера). А на разных этапах в разработке системы нам совершенно бескорыстно помогали научные работники: социологи, психологи, экономисты, юристы, математики.

Я замечая, что в последнее время в прессе, в выступлениях и разговорах о судьбах отечественного кинематографа начали часто вспоминать нашу студию. Ностальгия связана, главным образом, с тем, что у нас было выгодно работать. А кроме того, именно здесь было снято большое количество фильмов, вошедших в золотой фонд советской кинематографии, – таких, например, как «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Раба любви» Н. Михалкова, «Табор уходит в небо» Э. Лотяну, «Иван Васильевич меняет профессию» и «12 стульев» Л. Гайдая, «Если дорог тебе твой дом» Симонова и Ордынского, «Совсем пропащий» и «Не горюй» Г. Данелии, «Земля Санникова» А. Мкртчана и Л. Попова.

Но мало, кто знал тогда, и мало, кто знает теперь, что студия не просто работала – она проводила важный для страны экономический эксперимент.

Это был очень интересный и очень трудный период моей жизни. Я увлекся вопросами экономики и организации производства. Увлёкся так, что оставил на довольно продолжительное время свое основное занятие. За десять лет я снял только один фильм «Память», но за этот же период мы помогли рождению 38 фильмов, придумали и проверили на практике множество интересных и полезных вещей по организации кинопроизводства, управления, планирования, технологии и т.д.

С помощью предложенной нами экономической системы мы пытались доказать, что возможно не только улучшить качество фильмов, не только повысить их экономический эффект, но и решить целый ряд важных проблем, которые десятилетиями пытались и не могли решить наши экономисты. Именно разрешение экономических проблем было достижением нашей студии, а высокое качество снятых на ней фильмов и их феноменальный успех в прокате были лишь следствием предложенной нами новой системы.

Наша система была универсальной и могла быть использована на любом производстве. Мы же проверяли ее жизненность и эффективность на базе кинематографа.

Но именно это обстоятельство многих смущало. Почему кинематограф? Столь специфическое производство!

Мы отвечали: потому, что, вопреки распространенному мнению, кинематограф является современным промышленным производством, ничем принципиально не отличающимся от других промышленных производств. У него своя специфика? Но ведь и другие производства выпускают свою специфическую продукцию. Выплавка стали, создание телевизора, выпуск ткани или строительство дома – тоже имеют свои особенности, но все они работают в одном экономическом пространстве, по одним и тем же экономическим законам. Специфика в данном случае не играет существенной роли.

Познер

Владимир Александрович Познер был в Госкино начальником главка по производству фильмов. Он долго работал за границей и прекрасно знал как рыночную, так и нашу, социалистическую, экономику. Поступал и думал он совершенно не так, как следовало, по мнению экономистов Госкино. Разумеется, их это раздражало. Начальство тоже было недовольно. Начальникам нужна была не экономика, а хороший отчет, свидетельствующий об их рдении и успехах в работе. Такие отчеты никак не отражали действительного положения дел, зато «свидетельствовали о поступательном движении общества развитого социализма к намеченной цели». Познер был белой вороной среди экономистов Госкино. Он не умел и не хотел писать такие отчеты. За это его и уволили.

Однажды, случайно встретившись с ним на троллейбусной остановке, мы разговорились о наших невеселых делах и нашли много общего в оценках происходящего в кинематографе и в стране в целом. Страна в это время переживала глубокий политико-экономический кризис. Это чувствовали все. Знакомые люди при встрече жаловались друг другу на то, что невозможно стало работать, что глупейшие законы и инструкции лишены не только экономического, но и всякого смысла.

При Брежневе планы, спускаемые Госпланом, объявлялись законом. Выполнить эти планы было практически невозможно, ни по состоянию безнадежно устаревшей техники, ни по состоянию законов и инструкций, никакого отношения не имеющих к экономике. А нарушение закона, как известно, – преступление. Преступниками никто не хотел быть. Тогда стали «выполнять» на бумаге. Работа не сделана, а числится выполненной. Выпустили сотню кузовов, а пишут, что создали сотню автомобилей. Это называлось приписками. Экономистов на производстве ценили не за знание экономики, а за умение писать ложную отчетность. Это были профессиональные лгуны и мошенники. Тот, кто не умел этого делать, лишался должности. Начальство знало о приписках, но делало вид, что не знает, потому как только они и «свидетельствовали о прогрессе нашего строя».

О каком плановом производстве можно было говорить, когда планы составляются на основании ложных отчетов? Рабочие получали незаработанные деньги. Это их устраивало и одновременно развращало.

Брежнев же, по скудости ума и полной некомпетентности, невнятно болтал (по написанному) о «развитом социализме». Верил ли он в эти слова? Если не верил, а говорил, то подлец. А если верил, то дурак.

Но приписки были далеко не всеми симптомами кризиса. Огромные непроизводительные затраты, которых не выдержала бы ни одна страна в мире, несуну, растаскивающие производства, халтурщики, толкачи, завышение смет – все это далеко не полный список. А Леонид Ильич Брежнев зачитывал, как обычно, очередную глупость: «Экономика должна быть экономной». Этой дурацкой фразой начинались и кончались его познания в области экономики. Все неправда, все показуха – от орденов за отсутствующие заслуги до «борьбы за экономию средств». Экономились копейки, а на ветер пускались миллионы.

Нам было больно и обидно за страну.

Вся семья Брежнева «не просыхает». Пьют все: жена, дочка, зятья. Брежнев пьет меньше: ему нельзя – не то здоровье.

Любимая игра вождя – домино. (На большее не хватает интеллекта.) Хобби – получать награды за заслуги и подвиги, которых не совершал. Вся грудь генсека, как небо в августовскую ночь, была увешана звездами и орденами. Народ возмущался: за что?! за какие такие заслуги?! А прихлебателям все равно: почему не порадовать старика еще одной звездочкой. Он это любит.

Леонида Ильича приглашают посетить Америку, делают подарки. Подарили автомобиль. Леня парень простой, что думает, то и говорит: «Подарите еще один, люблю хорошие автомобили». Дарят еще один. Такому не жалко. Глупый лидер враждебной страны их устраивает. «Кто сильнее, – спрашивал Наполеон, – стадо баранов, возглавляемое львом или стадо львов, возглавляемое бараном?» Наш баран их устраивал.

Я снял свой фильм «Память». Помощник Брежнева позвонил мне:

– Поздравляю! Леониду Ильичу фильм понравился. Ходил по саду и все думал, думал...

Леонида Ильича я считал пустым местом, но появилась надежда, что народ увидит картину, а это мне было нужно больше всего. Но надежда оказалась напрасной.

Назавтра фильм запретили – не понравился Епишеву. Требовали, чтобы я вырезал из фильма несколько эпизодов. Я отказался. Меня вызвали в ЦК. Там я окончательно понял, что мнение Брежнева никого не интересует.

Мой учитель, Михаил Ильич Ромм, ни о чем другом не мог говорить в это время, как о царящей кругом бессмыслице. Мой друг, поэт Коржавин, писал:

Мне кажется, что я сошел с ума,
Или схожу спокойно, постепенно...
Бессмыслица бывает, как тюрьма,
Куда не ткнишь – повсюду стены, стены.

Бессмыслица. Хожу, молчу, шучу.
И все-таки живу усилием воли.
Мне нужен смысл! На волю я хочу!
Иль больше нет на белом свете воли?!

Коржавин говорил о политическом смысле, Ромм – об экономическом, и оба выражали общий кризис. У Ромма я научился равнодушию к вопросам производства. У Познера – пониманию проблем экономики. Сначала я был его благодарным слушателем и учеником, потом единомышленником, потом соратником в поиске выхода из кризиса.

Итак, познакомившись с Познером поближе, мы разговорились о наших делах. Владимир Александрович оказался человеком, близко к сердцу принимающим все, что творилось в нашей жизни. Это в нем мне понравилось. Стали встречаться часто. Говорили о том, что все рушится, что от социализма ничего не осталось, кроме фразеологии.

Наша внешняя политика представлялась нам обоим порочной, компрометирующей страну и идею.

Нас обоих волновало то, что делалось внутри страны, особенно в сфере экономики.

Многие люди, как и мы с Владимиром Александровичем, выражали удивление и недовольство. Такие беседы происходили повсеместно. Разумеется, без посторонних. Говорили на кухне, между коллегами по работе, даже в постели. Но от одних разговоров мало толку.

Найти причину наших бед оказалось не так-то просто. Все ужасно перепуталось, сбивало с толку отсутствие какой-либо логики. Причина от нас упорно ускользала. Однажды Владимир Александрович положил перед собой чистые листы бумаги, поделил их вертикальной линией пополам и стал записывать на левой стороне листа – проблему, на правой – кто заинтересован и в чем. Проанализировав эти записи, мы пришли к заключению, что все дело в отсутствии заинтересованности. А там, где нет заинтересованности в деле, появляются паразитические заинтересованности. Они-то и разъедают нашу экономику. Когда человеку или коллективу платят за липовый план, он делает липовый план, когда выгодны приписки – делают приписки. Когда выгодна халтура – делается халтура. Кто-то заинтересован в карьере, кто-то в получении дачи. Кто-то в благосклонности своей секретарши. А кто заинтересован в честной и качественной работе? Оказывается – никто.

Разумеется, и до нас уже были попытки использовать элементы опыта западной рыночной экономики. Но, в основном, ничего не получалось – такой подход только еще сильнее разрушал нашу распределительную экономику. Что касается старых мер стимулирования производительности труда – соцсоревнования, званий ударников социалистического или коммунистического труда, переходящих красных знамен и прочего, – то теперь люди над этим только посмеивались. Наши вожди растерялись и решили, что социализму пришел конец. Между тем все было объяснимо. Системы не смешиваются.

В. И. Ленин как-то сказал: «Если Советская власть погибнет, она погибнет от бюрократов». Не все предсказания Ленина сбылись. Но в этом он не ошибся.

От растерянности до предательства – один шаг. Это и породило политико-экономический кризис.

Разработанная нами новая экономическая система не была копией рыночной экономики, но практика показала, что она жизненна и эффективна в условиях нашей страны.

Мы фактически начали перестройку за 20 лет до М. С. Горбачева. Но не так, как это сделал он.

Мы не считали, а что касается меня, я и сейчас не считаю, что социализм себя исчерпал. Исчерпал себя один из основополагающих принципов становления социализма на ранней стадии – продвижение, основанное только на вере и энтузиазме.

Мы не призывали к «новому мышлению». Люди не могут сегодня думать так, а завтра

эдак. Да и сам Михаил Сергеевич Горбачев не научился думать по-новому. Мы не обещали, как это делал он, «ускорения». Как? Каким образом? За счет чего? Если бы ускорение зависело только от желания того или иного лидера, мир уже давно утопал бы в изобилии.

Михаил Сергеевич призвал переходить на самокупаемость. В старой экономике ценообразование строилось на не рыночных принципах. Оно не было рассчитано на самокупаемость. Вершители распределительной экономики решили, что это элементарная задача, посчитали, что для того, чтобы их продукция окупилась, необходимо увеличить цены в 5—7, а то и в 10 раз (экономисты Госкино, например, подсчитали, что нужно повысить цены на билеты с 25 копеек до 2 рублей 70 копеек). Не учли только, что и поставщики материалов тоже повысят цены на свою продукцию, не растеряются и поставщики комплектующих изделий, так же поступят и поставщики электроэнергии... В результате образовалась пирамида цен. Она составляла немыслимые по размеру, астрономические цифры. А так как все мы не только производители, но и потребители, то получилось, что мы обворовали самих себя.

Мы понимали, что окупаемость продукции задача не элементарная, что увеличение сразу всей цепи цен неизбежно приведет к катастрофе. Начинать нужно с последнего звена.

Создав нашу студию, мы сократили ее штат. Существенно уменьшили непроизводительные затраты, модернизировали технологический процесс и получили такую экономию, что вполне окупали свое производство, да еще давали государству значительные суммы сверхплановой прибыли...

Но я забежал вперед.

Итак, когда на одном совещании я высказал мысль о необходимости перейти на экономическую заинтересованность, наши оппоненты были оскорблены. Они буквально кричали:

– Мы были бескорыстны и вон сколько построили!

– Было да сплыло, – возражали мы. – А на счет бескорыстности лучше молчите. Не вы ли в угоду премии обманываете государство?

– Конечно. Теперь не то время!

– Вот и мы говорим: был энтузиазм, но это время прошло. Нужен экономический стимул.

– Нужно вернуться к бескорыстию!

– Нужно, но, увы, невозможно.

Впрочем, нашлись и «сторонники».

– Платите мне больше, я буду работать лучше, – говорили они. – Это же элементарно!

– Элементарно и поэтому неверно, – возражали мы. – Вам, например, сколько не плати, вы лучше работать не будете, потому что не умеете. А таких, как вы, много. Зарплату надо честно заработать умением, сноровкой, талантом.

– Вы ничего нового не сказали. Еще Ленин говорил о материальной заинтересованности.

– Ленин-то говорил, да вы ничего не поняли. Вы сводите материальную заинтересованность к премии. А премия – это подачка, часто несправедливая. Она не стимулирует труд. Человек живет на зарплату, в своей работе он должен быть не просто заинтересован, а жизненно заинтересован. Хочешь жить хорошо – работай хорошо.

У Косыгина

Мы понимали, что старая система, построенная на энтузиазме, сослужив свою службу, исчерпала себя, что ее не улучшишь, не модернизируешь, не исправишь лишь «рядом мер», что нужна новая система, построенная на экономической заинтересованности. Проповедовать такие мысли было опасно: можно было запросто попасть на тюремные нары или еще дальше. Всякое сомнение в превосходстве

социализма считалось контрреволюцией и жестоко каралось. Мы осознавали степень риска, на который идем. Когда работа над проектом была закончена и Познер взял в руки отпечатанную папку, я не заметил в его глазах радости.

– Что вы загрузили, Владимир Александрович?

– Самое трудное начнется сейчас. Мы должны быть ко всему готовы.

– В нашей стране может случиться все что угодно, но не по нашей вине, – отвечал я.

Мы подали свой проект в Госкино. Его изучали несколько месяцев. Наконец, я решил просить аудиенции Алексея Николаевича Косыгина. Мы встретились.

Сначала Председатель Совета Министров Алексей Николаевич Косыгин отнесся к нашему предложению с иронией.

– Специалисты бьются, не могут решить эти проблемы, а вы, оказывается, их уже решили... Что же вы предлагаете?

Я стал объяснять. Алексей Николаевич сначала слушал, а потом даже разгневался на мою не очень лестную реплику о наших законах. Я извинился, но продолжал настаивать на своем.

– И что же вы предлагаете? – спросил он, потрясая нашим проектом. – Немедленно распространить это на весь Советский Союз?

– Ни в коем случае! – возразил я. – То, что придумано за письменным столом, может на практике оказаться пустым прожектерством. Мы предлагаем сначала проверить систему, а потом, если она окажется жизненной и экономически эффективной, постепенно распространять ее.

– Вот как! – удивился Алексей Николаевич. – А Госкино в курсе вашей работы?

– Да, наш проект находится у них уже семь месяцев.

– Значит, скоро мы его получим?

– Не знаю, поэтому я и решил просить вас о встрече.

Алексей Николаевич посмотрел на пухлую папку.

– Вы думаете, у меня есть время это читать?

– Там есть очень короткое объяснение сути системы. Но вы можете поручить ознакомиться с ней какому-нибудь толковому человеку.

– Хорошо, оставьте мне ваш проект.

Это была победа! Не помня себя от счастья, я уехал домой и оттуда позвонил Владимиру Александровичу. Мы стали ждать.

Случилось несчастье: на съемках у режиссера Салтыкова трагически погиб Евгений Урбанский, красивый, мужественный и талантливый актер. Он снимался у меня в «Балладе о солдате» и в «Чистом небе». Мы были друзьями. На фронте я терял много своих друзей, но там была война. А здесь, в мирное время, по глупости... Прямо с похорон я попал в больницу. И там неожиданно для себя я получил уведомление, что через два дня на Совете Министров СССР будет разбираться вопрос об Экспериментальной студии. Мне было не до болезни.

В небольшом помещении перед залом заседаний я встретил А. В. Романова, тогда председателя Госкино.

– Наш вопрос восьмой, – сказал он почему-то шепотом и прибавил: – Вы будете говорить. Я буду молчать.

Потом сидели молча и ждали. Дверь в зал заседаний время от времени открывалась. Из нее выходили расстроенные люди, и тут же входили другие.

Наконец, очередь дошла и до нас, мы вошли в зал.

Обычная рабочая обстановка. За длинным столом сидели министры, во главе стола – А. Н. Косыгин.

Мы некоторое время наблюдали, как он распекал задержавшуюся группку из какого-то комбината – распекал по делу и разумно. По репликам я понял, что Косыгин человек компетентный и умный. Потом, обратившись ко мне, он попросил объяснить коротко суть нашего предложения. Я собрался с мыслями и хотел было говорить, но меня опередил министр финансов Гарбузов.

– А суть в том, – сказал он с ухмылкой, – что сейчас режиссеры получают по

максимуму 8 тысяч рублей гонорара. А они хотят получать гораздо больше.

Эта хамская реплика меня возмутила.

– Я не посмел бы прийти сюда как вымогатель и рвач, – сказал я с обидой. – Товарищ Гарбузов знаком с нашими материалами и знает, что сейчас по максимуму получает каждый второй, а по нашей системе по максимуму сможет получить каждый двухсотый... Может быть, министр финансов не разобрался в цифрах?!

Косыгин прервал меня, сказав примирительно:

– Мы рассмотрели ваши предложения и поддерживаем их.

– Я пошутил! – поспешил исправить свой ляп Гарбузов.

– Я тоже пошутил, – с неприязнью парировал я.

Алексей Николаевич задал мне несколько вопросов. Я ответил.

Мы относились к своим возможностям скромно. Не предлагали ввести нашу систему немедленно и повсеместно. Мы предлагали испробовать ее на практике, и только в том случае, если она окажется жизнеспособной и экономически эффективной, постепенно распространять ее. У нас был уже опыт внедрения в жизнь идеи сразу и повсеместно – насильственная коллективизация, погубившая наше сельское хозяйство. Поэтому, объясняя нашу позицию в разговоре с А. Н. Косыгиным, Председателем Совета Министров СССР, я говорил:

– Нельзя все учесть за письменным столом, надо проверить идею на практике. Наверняка что-то не учтено и нуждается в доработке. Ручеек можно подправить, заставить его течь в нужную сторону. С лавиной справиться невозможно. Поэтому мы предлагаем эксперимент. При лавине в случае ошибки пострадает все общество. При эксперименте – только участники эксперимента.

Алексей Николаевич со мной согласился. Он поддержал нас, и недоброжелатели трусливо поджали хвосты.

В результате вышло Постановление Совета министров СССР об организации Экспериментальной творческой киностудии за № 1031 от 02.12.1965 г.

Постановление огорчило наших недругов из Госкино. Сначала они одобряли мое обращение в Совет Министров. Были уверены, что там разберутся и запретят наши «завиравные фантазии». Не получилось.

Дела

Совет Министров, с подачи Госкино, утвердил нам 34 штатных единицы. Когда об этом узнали экономисты Госкино, они долго смеялись и потирали руки от удовольствия.

– Через неделю приползешь к Косыгину на брюхе и будешь просить увеличить штат втрое!

А у нас в штате работали только 19 человек!

Однажды я зашел в бухгалтерию. Было уже поздно, а они все еще работали.

– А что вы не идете домой? – спросил я.

– Работы много навалилось.

– Может быть, вам прибавить работника?

Все дружно отказались.

– Не надо. Это сегодня мы запарились, а вообще мы вполне справляемся.

Я понимал: лишний сотрудник уменьшит доход каждого.

Потом, когда мы набрались опыта, работники бухгалтерии пришли к Познеру и ко мне с предложением: если увеличить бухгалтерию на два человека и производственный отдел на одного человека, это позволило бы нам увеличить объем производства почти вдвое. Подсчитали и согласились.

Ко мне пришел пожилой режиссер. Фамилию его я не называю из этических соображений.

– Григорий Наумович, я хотел бы работать на вашей студии.

– Очень приятно. Но вам это будет невыгодно.

– Почему? Я слышал, что ваши режиссеры получают большие суммы...

Достаю статистику, смотрю, сколько зрителей собирали фильмы этого режиссера.

– Для того, чтобы у нас хорошо заработать, ваш фильм должен собрать в прокате больше семнадцати миллионов зрителей. Ваши фильмы никогда больше девяти миллионов не собирали. А при таких сборах вы у нас ничего не получите, кроме зарплаты.

Выражение лица режиссера из заискивающего становится злым.

– Но мы же не табуретки выпускаем, а произведения искусства! – замечает он.

Я бы мог сказать ему, что его фильмы далеки от искусства, что он обыкновенный конъюнктурщик, что он работает на «Мосфильме» только потому, что числится в штате и его нельзя выгнать. Но не в моих правилах обижать людей.

– Но семнадцать миллионов – это же варварство! Кто может собрать такое количество?

– Собирают и по тридцать и по пятьдесят...

– В таком случае ваша система – дерьмо!

– А по-моему, прекрасная система, потому что вам невыгодно у нас работать.

Он с видом оскорбленного человека направляется к двери.

– Но вы могли бы хорошо заработать, – говорю я.

Он останавливается и смотрит на меня с надеждой.

– Сейчас мы запускаем Николая Губенко с хорошим сценарием. Если бы вы согласились быть у него вторым режиссером, вы могли бы заработать больше, чем получаете на «Мосфильме».

Он ответил не сразу. Нет, это ему не подходит...

– Но имейте в виду, что есть такой вариант.

Подписание договоров у нас было всегда ритуальным. Со стороны студии присутствовали все: директор, худрук, редакция, производственный отдел и бухгалтерия. Со стороны группы – творческий состав и директор картины. Все одеты по-праздничному. В год запускается несколько фильмов, от них зависит успех эксперимента и наше благосостояние. Подписание договора – важное событие, оно, по нашему мнению, не должно происходить келейно. Окончательный текст договора раздавался сторонам не позже, чем за три дня до подписания.

Когда все были в сборе, Познер спрашивал присутствующих об их замечаниях и пожеланиях по форме договора. Затем объявлялся пятиминутный перерыв на обмен мнениями. Подавался кофе.

Затем следовал вопрос:

– Готовы ли мы к подписанию?

Ритуал – не праздная выдумка. Здесь каждая из сторон берет на себя определенные обязательства и каждая за них самостоятельно отвечает. Не должно быть разнотолков: «А я думал... А я считал...» – все всем должно быть предельно ясно.

После подписания договора всем присутствующим подавались рюмочка коньяка и кофе.

Ритуал, как показала практика, полезнейшее мероприятие. Но, естественно, тогда, когда все участвуют в прибылях.

Мы рассмотрели нашу технологию и увидели, что некоторые периоды создания фильма неоправданно коротки. Между тем экономить на них не стоит, необходимо увеличить их до разумных размеров. А вот съемочный период – самый дорогостоящий – надо сократить, но так, чтобы это было не в ущерб качеству фильма. Это оказалось возможным. Надо было хорошо подготовиться к съемкам. Обеспечить их всем необходимым и не запускать в угоду плану и ради премии, как это делалось на всех других студиях, некондиционные сценарии. Мы поступили так: давали на подготовку режиссерского сценария почти вдвое больше времени, чем на других студиях. Но, если за это время режиссерский сценарий был не готов, мы требовали продолжить работу, но теперь уже без зарплаты, до тех пор пока режиссерский сценарий не будет доделан.

Так было со сценарием фильма «Земля Санникова». Над режиссерским сценарием продолжалась работа, а зарплату режиссер и оператор не получали.

Чтобы совершенствовать планирование, мы решили воспользоваться американской системой PERT (у нас ССПУ). Эта система была применена при создании ракеты «Поларис» и на 45% сократила обычные для американцев сроки. Наши экономисты тоже пытались ее применить, но в условиях дутой отчетности система PERT не действует. У нас же она привилась и дала возможность существенно сократить срок производства. Особенно эффективна она была в подготовительный период.

Съемочный период нуждался в совершенно другом способе планирования, и мы его тоже нашли. Мы создали оригинальный метод планирования съемок, который назвали «методом пакетов». Он позволял при срыве плана на день (заболел актер, не прислали игрового транспорта, не та погода) быстро переориентироваться на другую съемку, возможную при создавшихся условиях. Система пакетов работала весьма эффективно и помогла нам вместе с другими новшествами сократить съемочный период до трех месяцев без ущерба для качества. За каждый съемочный день сверх установленного срока по нашему уставу с группы вычитался один процент гонорара. Группа сама решала: снимать ли еще несколько дней (ради качества, которое прибавит им гонорар) или отказаться от улучшения, которое ничего не даст группе. Некоторые группы и сейчас применяют наши пакеты.

Мы считали, что планирование сверх реальных возможностей, насилие плана над здравым рассудком – это планирование хаоса.

Наш сетевой график был выставлен на Выставке достижений народного хозяйства. (Замечу только, что это было сделано без нашего участия и согласия.)

Часто мы применяли «мозговые атаки» – столь широко используемый сегодня научный метод решения нестандартных проблем.

У нас сетевой график работал с успехом и создавал хороший ритм, верное направление усилий и очередность работ. Управление хозрасчетным или частным предприятием есть управление заинтересованностями.

Наших противников беспокоило то, что наша система экономического стимулирования приведет к коммерциализации кинематографа. Нас это не беспокоило. Начальный капитал мы одолжили у государства с обязательством возратить его с налогом через два с половиной года. Основной капитал мы, как во всех кинематографических державах, брали у проката, с условием: до тех пор, пока прокат не соберет сумму, полученную на фильм, плюс большой налог, мы не получаем никаких отчислений. Но за каждую тысячу зрителей (проданных билетов) сверх этих сумм мы получаем 4 рубля. Развитие кинематографа того времени позволяло нам получать большие суммы отчислений.

Человек посмотрел фильм и ушел. Что он унес с собой? Наверно, фильм как-то воздействовал на него. Именно в художественном воздействии фильма на людей заинтересовано общество.

Такое воздействие зависит от двух компонентов: от качества фильма и от количества душ, его просмотревших. Если самый лучший фильм демонстрируется в пустом зале, его воздействие равно нулю. Мы измеряли его количеством проданных билетов.

Сложнее было с качеством фильма. Качество фильма определялось субъективно: комиссией Союза кинематографистов и Госкино СССР. Точно определить качество фильма практически невозможно: одному фильм нравится, другому не нравится. Мы сделали это приблизительно, разбив фильмы на четыре категории. Мы дали многим кинематографистам список старых фильмов и попросили дать им категории. И сильно удивились тому, насколько эти оценки совпадали. Исключения составляли лишь один-два фильма из 500 выпускаемых в год. Мы решили компенсировать возможные ошибки путем премий таким исключительным фильмам.

Проверка системы осуществлялась в течение 10 лет и дала неожиданно фантастические результаты как в плане выпускаемой продукции, так и в экономике. Но властные структуры не видели в ней пользы, во всяком случае, для себя. Наша система существенно ослабляла вмешательство Госкино в творческий процесс.

По нашему мнению, Госкино должно было заниматься кинематографией как

отраслью. Ответственность за содержание фильма и его художественные качества брала на себя студия. А это их не устраивало.

Жертвы

...Я 10 лет не снимал фильмов, считая, что наш эксперимент более важен для страны, чем мое творчество. За эти 10 лет я много раз просил заслушать мой доклад на заседании коллегии Госкино, настаивал, напоминал. Для этого не нашли времени. Им не нужно перемен к лучшему. А я устал. Да и смысла не было продолжать борьбу: Косыгина скрутили, а властных полномочий я не имел...

Студия была закрыта не Постановлением Совета Министров, как была открыта, а по решению парторганизации киностудии «Мосфильм».

Мы проработали 10 лет. В моей жизни было только два столь трудных и сложных периода: Отечественная война и Экспериментальная студия.

Непонятно, где было труднее. Получалась известная классическая ситуация. На войне был противник, он носил ненавистную форму мышиного цвета, он говорил на картавом чужом языке, его цели были ясны. Здесь все были друзьями, не скупилась на лесть и комплементы, а при случае вонзали нож в спину.

Но я был молод, и спина у меня была крепкая, авторитет моих фильмов давал мне возможность бороться. Владимиру Александровичу было намного тяжелее.

Нужно ли говорить, что экономисты Госкино считали нас узурпаторами, посягающими на их авторитет. Они были чиновниками, а чиновник по своей природе труслив. Он никогда не вступает в открытый бой. Он в глаза тебе льстит, но делает все, чтобы тебе навредить. Нашептывает начальству опасения, «доброжелательно» обливает тебя грязью.

Они не хотели терять своих позиций и, где могли, препятствовали работе студии. Палки в колеса не совали – боялись Косыгина, – но песочек в буксы не упускали случая подсыпать. Не было дня, чтобы они не учинили нам какую-нибудь пакость. Мне или Познеру приходилось приезжать в Госкино, улаживать очередную неприятность, симуляцию непонимания или намеренную провокацию. Каждая мелочь давалась с трудом. Десять лет длилась эта неравная борьба. За десять лет я смог создать только один монтажный фильм «Память». Все время, все силы души и сердца уходили на борьбу.

В какой-то момент я понял: нам с ними не справиться: сил ни моих, ни Познера не хватит. Я решил пойти на дезинформацию. Количество пакостей заметно уменьшилось.

Когда через два года, точно в обещанный срок, я доложил на коллегии, что наш долг государству полностью возвращен и мы живем теперь на собственные средства, эффект был подобен разорвавшейся бомбе.

- Не может быть!..
- Здесь что-то нечисто!
- Надо послать ревизора!

Дней через десять появились ревизоры. Большинство – опытные, старые зубры, вышедшие на пенсию. Стали работать. Мы выделили им комнату.

Наши коллеги-кинематографисты подозрительно присматривались к нам:

- Что за странная контора. Зачем им это?..

– Не понимаете зачем? Чтобы нагреть руки! Чухрай и Познер не дураки, они своего не упустят...

– Слыхали? Гайдай получил за «Ивана Васильевича» восемнадцать тысяч. Представляете, сколько они загребли себе?!

Меня вызывают в ЦК.

- На вас поступают жалобы. Ваши режиссеры наживаются.
- Мы работаем в точном соответствии с Постановлением Совета Министров СССР.
- Но это же непорядок, что Гайдай получает такие суммы.
- Напротив, порядок. Фильм Гайдая собрал 56 млн. зрителей. Государство получило

огромные суммы. Гайдай получил то, что ему положено.

– Но другие люди получают значительно меньше...

– Они и дают государству несравнимо меньше. Их фильмы не окупают в прокате даже четверти затрат на их производство. Пусть они снимут такой фильм, как Гайдай, и они заработают столько.

Звонит Г. Данелия.

– Слушай, от меня требуют каких-то данных. Я профессиональный режиссер и не желаю играть в ваши игры. Как снимал, так и буду снимать.

– Ты отказываешься участвовать в эксперименте?

– В эксперименте я буду участвовать. Но эти игрушки...

– Эти игрушки и есть эксперимент. Если хочешь работать на нашей студии, выполняя наши требования. Убедишься, что так работать значительно легче.

Сегодня никто не подвергает сомнению, что работать у нас было действительно легко. Но поначалу надо было перестраиваться. Люди этого не любят.

Кто водит машину, помнит, что сначала вождение давалось нелегко. У меня, например, вся спина была мокрая от волнения. А потом, когда освоил вождение, пользоваться машиной было не только легко, но и приятно.

Мы решили собрать коллег: сценаристов, режиссеров, операторов, руководителей производства и рассказать им о нашей системе. Собрали. Я начал рассказывать и понял, что это напрасная затея. Все пользуются системой «часы», но выслушивать лекции, о том, как они устроены, никто не имеет ни времени, ни желания. Систему нельзя рассказать в двух словах. Системы не воспринимаются на слух – их надо изучать. Едва мои коллеги уловят какое-нибудь звено нашей системы, они немедленно примеряют его к системе, в которой привыкли жить. Естественно, что получается белиберда. Поднимается крик:

– Ваша система – ... (слово далекое от литературного.)

Я понял свою ошибку: надо было рассказывать не об устройстве системы, а о том, что она может дать сидящим здесь.

– Это хорошо. Но как вы этого добьетесь?

Начинаешь объяснять, и опять происходит то же, что и раньше, – люди косны. Им трудно менять привычки.

Нам мешали все десять лет. Но ничего не получалось. Студия оказалась жизнеспособна и экономически сильна. Она не «прогорела», как предсказывали наши противники. Это был здоровый процветающий организм. И тогда студию убили, как убивают сегодня опасного конкурента.

Конец Студии

В это время директором «Мосфильма» был Николай Трофимович Сизов, человек деятельный и неглупый. Он зачастил на нашу студию, задавал вопросы. А я рассказывал ему о свойствах нашей системы, стараясь получить поддержку в нашей борьбе с Госкомитетом. Однажды он пришел к нам в приподнятом настроении.

– Что если завтра я отдам приказ по «Мосфильму» на переход на вашу систему? Что будет?

– Будет хаос, – не задумываясь ответил я.

Сизов никак не ожидал такого ответа, он даже покраснел от неожиданности.

– Не понимаю, – сказал он. – Вы десять лет работали, чтобы создать хаос?

– Всем известно, что автомобиль лучше телеги, но если отдать приказ, чтобы все кучера сразу пересели за баранку, будет хаос.

– Что же вы предлагаете?

– Мы заработали деньги, увеличили производство фильмов вдвое. Но дальше увеличивать производство нельзя. Экономически невыгодно. У нас сейчас есть 2,5 миллиона рублей, которые я не могу вложить в производство, а тратить их на другие нужды не имею права. Я готов передать их другой студии, желающей работать по

нашей системе. Я отдам ей и 50% наших сотрудников, уже освоивших систему. И пусть работают. Скоро и у них появятся «лишние деньги», мы сложим их с нашими «лишними» и организуем еще одну студию. Распространение будет вестись по методу деления живой клетки. Оно будет нарастать по арифметической прогрессии, очень быстро. За срок от девяти до восемнадцати лет распространится на весь кинематограф.

– А пока остальные будут работать по-старому?

– Система будет осваиваться со скоростью ее освоения. Возможно, она покроет весь Союз гораздо быстрее, чем мы ожидаем. А те, кому не под силу работать в новых условиях (наши условия не всем по таланту), будут иметь несколько лет на то, чтобы либо перестроиться, либо сменить род занятий. Это избавит их от стресса. Ведь многие люди, особенно пожилые, не захотят или не смогут работать по-новому, надо подумать о них. А параллельно будет расти и развиваться новая система...

Николай Трофимович ушел от нас озадаченный.

Вскоре после этого разговора я был приглашен к председателю Госкино Филиппу Тимофеевичу Ермашу. В кабинете присутствовал также и Сизов.

– У вашей студии большие успехи, – сказал Ермаш.

Я согласился.

– Значит, эксперимент удался?..

Я согласился и с этим.

– Ну вот, – сказал он, как бы подводя итог разговору. – Но не может же эксперимент длиться всю жизнь...

Я понял, к чему он клонит.

– Вы хотите закрыть студию?

– Да, – признался он.

– Я согласен!

В его глазах промелькнуло беспокойство. Не собираюсь ли я устроить ему ловушку.

– А почему ты так легко соглашаешься?

– Потому что продолжать бессмысленно. Я сейчас на коне. У нас действительно большие успехи. Все, что я хотел доказать, доказано: наши фильмы обходятся дешевле, чем на других студиях, снимаются быстрее. Они вошли в золотой фонд нашей кинематографии. Мы успешно осуществили договорную систему, она дала прекрасные результаты. Наши люди живут богато. Государство получает от наших фильмов в несколько раз больше дохода, чем от фильмов «Мосфильма». У нас, по сравнению с другими студиями, ничтожно маленький штат. Мы самоокупаемся. Переход на новую систему осуществляется безболезненно. Вам всего этого не нужно. А с меня хватит.

– Но мы не можем ждать десять – пятнадцать лет!

– Почему?

– И наши экономисты такого же мнения.

– Я не пойму почему.

– Нас с тобой уже здесь не будет.

– Но будет система.

– Наши экономисты сейчас создают свою систему. Все лучшее от вас мы возьмем.

– Все лучшее у нас – наша система. В разобранном виде она не работает.

С чиновниками говорить было несложно. Сложнее было сказать обо всем своим... Меня называли предателем. Было больно вдвойне. Я искренне объяснял.

В это время Алексей Николаевич Косыгин пытался провести структурную перестройку экономики (совнархозы). Но обкомы и директора заводов дружно воспротивились этому. Л. И. Брежнев их поддержал. Ему тоже не нужны были перемены. Косыгину «подрезали крылья». Он продолжал оставаться Председателем Совета Министров СССР, но уже ничего не решал...

А мы с Познером понимали и то, что когда наша система заработает полным ходом и докажет свое преимущество, нас могут закрыть, обвинив в злом умысле или посадив за решетку. Познер был старше и опытнее меня. Он, очевидно, раньше меня понял, что мы не выиграем этот неравный бой. Сердце его стало подавать тревожные сигналы. Я

советовал ему лечь в больницу.

– Ты хочешь, чтобы я дезертировал от борьбы, которая стала смыслом моей жизни, – возражал он. – Я этого не сделаю.

И все-таки он не вынес тяжесть этой борьбы. В самолете, когда он возвращался в Москву, сердце не выдержало, и прекрасный человек, верный соратник Владимир Александрович Познер скончался.

Мне несколько раз предлагали написать об Экспериментальной студии. Я этого не сделал. Страна пошла по другому пути, и наш опыт никак не мог быть использован в обстановке всеобщей криминализации, которая господствует в нашей сегодняшней экономике. Мне предлагали организовать студию, подобную Экспериментальной. Я, естественно, отказался: не умею играть краплеными картами и обязательно проиграю.

Сегодня, как ни больно мне вспоминать об окончании десятилетней истории нашей Экспериментальной студии, я знаю: десять лет борьбы и побед не пропали даром. Это была борьба за жизнь, и я горжусь этой борьбой и победами.

Остались фильмы – лучшие доказательства удачи эксперимента. Осталась память о нем.

И несмотря на то, что у любой медали есть своя обратная сторона, я уверен: если бы и Госкино в целом зависело от качества фильмов так же, как наша студия, мы могли бы ожидать расцвета кинематографии.

Сегодня же единственное, что я могу сделать, – поделиться опытом. Авось он кому-то понадобится.

«Жизнь Прекрасна»

Мне предложили постановку. Итальянцы приехали в Москву и сказали:

– Мы хотим снять прогрессивный фильм. Но в Италии нам на это денег не дают, поэтому мы решили предложить вам совместный проект, чтобы фильм наполовину финансировался в Советском Союзе. А режиссером пусть будет Чухрай.

Разумеется, для меня это было очень интересно. В то время итальянцы снимали очень хорошие фильмы. Мне захотелось понять, как работает итальянское кинопроизводство. Я согласился.

Первым делом я настоял, чтобы меня включили в соавторы сценария. По нашим условиям мне было известно, что без соавтора нельзя ничего изменять.

Когда сценарий был уже почти готов, исполнители главных ролей Орнелла Мутти и Джан Карло Джанини неожиданно сказали: «Вот в этом и в этом эпизодах мы сниматься не будем».

Я удивился:

– Почему?.. Вы же сами просили, чтобы я был сценаристом.

– Почитайте наш договор, – ответили они мне, – там сказано, что, если нам не нравятся какие-то реплики, мы их произносить не будем.

Что делать? Решаю обратиться к нашему министру кинематографии Ермашу.

Звоню ему из Италии и говорю:

– Я не знаю, как мне быть. Я написал сценарий, а они требуют другой!

Слышу в ответ:

– Да снимай, что они скажут, только скорее возвращайся!..

Ермаш в это время очень боялся: тогда, в случае если кто-нибудь не возвращался из-за границы, виноватым считался министр.

Я понял: придется выходить из положения самому. В меру возможностей стал бороться, а какие-то вещи переписывать заново.

Наконец, мы начали снимать. Однажды ко мне приходит продюсер и говорит:

– Знаешь что, вот этот, этот и этот эпизод мы снимать не будем.

Я удивляюсь:

– Почему?

– Потому что я получил сейчас от наших террористов записку о том, что они меня

прикончат, если мы снимем такие эпизоды!

– Как же так!.. – говорю я. – Во-первых, там ничего нет про террористов, а во-вторых, ты же сам согласился на этот сценарий!

– Да... ну... понимаешь... Хочешь, я сейчас выброшусь из окна?!

– Не устраивай мне этих итальянских штучек! – отвечаю я.

Опять звоню Ермашу: так и так. Ермаш снова говорит:

– Да снимай все, что они там скажут, только скорее приезжай!

Делать нечего, соглашаюсь и с этим...

Мой фильм «Жизнь прекрасна» дорог мне, как все мои картины. В нем нет ничего, за что мне было бы стыдно, – и с художественной и с моральной точки зрения. Но, к сожалению, его постигла беда большинства совместных фильмов – чаще всего они всегда были хуже несовместных. Во время работы происходила типичная ситуация: каждая сторона тянула одеяло на себя, а режиссер должен был как-то удерживать равновесие, стараясь при этом, с третьей стороны, решить еще и свои творческие задачи. Как правило, такая ситуация оборачивалась неудачей.

Закончив этот фильм, я дал себе слово: больше в совместных постановках я не участвую.

Замысел Фильма О Сталинграде

Давно окончилась война, уже были созданы фильмы «Баллада о солдате» и «Чистое небо», но я продолжал постоянно думать о ней (продолжаю и сегодня, постоянно!). Война была самым важным событием в жизни моего поколения. Мы – те, кто остались живы, – много сделали и после войны. Но это не идет ни в какое сравнение с тем, что мы совершили на фронте.

Мысль о внутренней сущности войны не покидала меня ни на минуту. Я много читал и наших источников, и наших союзников по антигитлеровской коалиции, и наших противников.

Фильм о Сталинграде я рассматривал как долг. Долг перед своими сверстниками, погибшими в боях за Сталинград, долг перед историей.

Наши политики и маршалы пишут, что под Сталинградом немецкие фашисты потерпели не только военное, но и моральное поражение. Я знаю, что это правда. Но эти слова повторяются так часто, что уже теряется и становится общим местом их смысл. Я хотел наполнить эти слова живым смыслом. Я хотел создать памятник победившему народу.

Я участвовал в боях за Сталинград с первого до последнего дня Сталинградской битвы, в составе 3-го воздушно-десантного корпуса, срочно переименованного в 33-ю стрелковую дивизию. Историки считают, что с боя в станице Чернышевской началась Сталинградская битва. Этот бой вела наша дивизия. Я участвовал в этом бою.

Двадцатилетний лейтенантик знает только то, что сам видел и пережил, а этого недостаточно, чтобы снять фильм такого масштаба. Я принялся за изучение этой битвы по нашим и зарубежным источникам.

Судьба подарила мне счастье встретиться с маршалами Жуковым, Рокоссовским, Коневым, Лелюшенко, адмиралом Сергеевым. Беседы с ними дали мне очень много такого, чего я не мог узнать из книг и от историков. Я не только понял, но и почувствовал «изнутри», как готовилась и развивалась эта великая битва. Сам же я знал накал страстей, атмосферу и дух этого сражения, а это в сочетании со знаниями, полученными из книг и бесед с маршалами давало мне право взяться за эту тему. Когда был готов первый вариант сценария, я подал его в Госкино в качестве заявки на фильм. Заместитель председателя Госкино долго слушал мой комментарий, ничего не сказал, но его реакция вселила в меня тревогу. Скоро меня принял для беседы начальник Главного Политического Управления армии генерал Епишев. Оказалось, что он уже успел ознакомиться со сценарием.

– Нам не нужна окопная правда, – ошарашил меня генерал. – Вы покажите, как

бойцы были рады победе, как они гордились ей!

– В том-то и дело, что этого не было, – возразил я. – Ликовали другие люди, ликовал мир – и я это показал. А мы, солдаты, чувствовали только усталость. Мы понимали, что нам еще предстоит освободить огромную территорию от Волги до Берлина, и хотели только одного: отдохнуть после бессонных ночей. Но этого нам не было дано. Нас подняли и приказали спешно идти на Ростов, чтобы перекрыть пути отступления армии Манштейна. (Эпизодом «Дивизия на марше» заканчивался наш сценарий.)

Это была правда. Не «бытовая», не «окопная», а художественная и историческая правда. Мне не хотелось делать из фильма о Сталинграде святочную историю.

Но Епишев стоял на своем. Сталинград в это время был не в моде. Наша пропаганда из кожи лезла, воспевая подвиг Л. И. Брежнева на Малой земле. Эту холуйскую задачу выполнял и Епишев. Я с великим уважением отношусь к любой битве в Отечественной войне. Я чту память живых и мертвых участников каждой битвы. Для меня все они одинаково святы. Но историческое значение каждой битвы и ее последствия на ход войны не равноценны. А значение Л. И. Брежнева как полководца – я это знал – равно нулю.

Моя беседа с Епишевым проходила довольно бурно. Тема Сталинграда была для меня свята. Я прошел всю войну, участвовал во многих сражениях, но такого кровавого, такого напряженного и такого вдохновенного сражения, как Сталинградское, в моей биографии не было. В сценарий я вложил душу и уступать генералу был не намерен. Но я понимал, что от него зависит, получу или не получу я необходимые для фильма войска. Я старался быть корректным, но мне это плохо удавалось. Меня раздражали требования генерала-чиновника, построенные не на знании, а на догадках и «политических» – а по существу холуйских – соображениях о войне, которым я служить не хотел ни за какие блага.

Спор был неравный и кончился словами Епишева:

– Я вам войска на съемку не дам.

Это был удар в самую душу. Я понимал: жаловаться некому. Не помню, как покинул его кабинет и потом пролежал три дня в состоянии полной апатии. Меня угнетала обида за сотни моих товарищей, знакомых и незнакомых, которые погибли, защищая Сталинград. Угнетало положение, при котором: у кого власть, тот и герой войны.

Прошли месяцы. Я пытался получить столь важную для меня постановку, ходил в ЦК, пытался что-то доказать. Там разводили руками: «Главпур – отдел ЦК. Мы ничего не можем сделать».

Однажды мне позвонил режиссер Юрий Озеров.

– Гриша, ты не обижаешься?

– За что?

– Мне поручили снимать фильм о Сталинграде.

Это был еще один удар в самое сердце. Я сразу не мог ответить, а в трубке звучали какие-то слова Озерова.

– У меня нет исключительного права на эту тему, – наконец, сказал я. – Надеюсь, что ты снимешь хороший фильм.

Я не лукавил, я считал, что стране нужен фильм о Сталинграде, а кто его снимет, не имеет значения.

Когда вышел фильм, я не без волнения пришел в просмотровый зал, чтобы увидеть, что у Озерова получилось. Я не испытывал чувства ревности, но то, что я увидел, повергло меня в глубокий шок. О Сталинграде, битве, в которой немцы потерпели не только военное, но моральное поражение, после которой немцы навсегда перестали наступать и началось наше победное наступление до Берлина, фильм не рассказал практически ничего. Это была картина на потребу его величества обывателя: о сражении, в ходе которого сын Хрущева по пьянке убил своего товарища. В фильме была «отражена тема интернационализма»: какой-то солдат-еврей, переправляясь на плоту со своей частью, вез с собой в кровавые бои «свой национальный инструмент» – скрипку. Вот уж чего нельзя было представить себе при самой бурной фантазии, зная,

что творилось в Сталинграде! Показали скрипку – и забыли о ней. Так же мельком было сообщено, что в Сталинградском сражении погиб сын Долорес Ибаррури, Рубен. Глядя на это, я думал: исторический фильм ничего общего не имеет с перечислением фактов. О Рубене, как и о других солдатах, нельзя говорить походя. И, конечно же, в фильме была «отражена» любовь. Влюбленный в разгар боя снимал со своей возлюбленной каску, чтобы запечатлеть поцелуй, а вокруг рвались снаряды и мины, свистели пули. Кинематографический сержант не понимал, что подвергает возлюбленную смертельной опасности. «Чего не сделаешь ради любви!» Там были еще голенькие девушки-связистки, моющиеся в бане, на радость любителям сцен «ню». Оскорбляли и подробности боя: бросит боец гранату – и сразу загораются три-четыре немецких танка. А я-то знал, что значит подбить только один танк, сколько солдат погибло, пытаюсь это сделать.

В произведении искусства каждый факт раскрывает сущность явления. В фильме ничего этого не было – только набор пошлостей. И это – о величайшей битве XX века. Великолепная работа оператора Игоря Слабневича придавала фильму характер масштабного зрелища, но не спасала фильм от пошлости.

Иногда я думал, что мое критическое восприятие фильма продиктовано ревностью и что фильм не такой уж плохой, как мне представляется. Об этом не мне судить. Пусть каждый, кто посмотрит этот фильм, составит о нем собственное мнение.

А я-то надеялся показать в своем фильме много такого, о чем зритель до сих пор понятия не имеет. Но мой сценарий так и увяз где-то в недрах аппарата Госкино.

И все-таки, хоть и не так как мне мечталось вначале, я смог отдать дань памяти героизму нашего народа в великой Сталинградской битве. Я снял документальный фильм «Память».

«Память»

Сталинградская битва явилась поворотным этапом во всей Великой Отечественной войне. После нее уже немцы только отступали, они уже ничего не могли с нами сделать. Немецкие генералы сами говорили и писали: «После Сталинграда мы навсегда перестали наступать».

Я поехал по разным странам. И начал – тогда еще это было не принято – с микрофоном в руках брать интервью на улицах. Я спрашивал прохожих: «Что вы знаете о Сталинграде?» И оказалось, что во всех странах, которые в боях не участвовали, люди ничего толком об этом не знали. «Ха-ха, хи-хи-хи... Да-да... что-то там было, еще при Наполеоне...»

А вот когда я спрашивал о том же в Германии – там люди плакали. Женщины, которые потеряли своих мужей и сыновей в Сталинграде, впадали в истерику. Одни говорили, что в этом виноваты русские генералы, другие говорили, что виноваты все политики – и с той и с другой стороны, третьи – что, «да... к сожалению, он погиб в Сталинграде...» На улицах встречались и такие прохожие – в основном, это были мужчины, – которые, пряча глаза, раздраженно отмахивались или на бегу с плохо скрываемой злостью коротко говорили: «Не знаю!»

У нас и в Германии – только в двух странах – все помнили о Сталинграде.

Фильм «Память» предупреждал зрителя о том, что эти «провалы» в памяти людей – намеренная политическая тенденция, а вовсе не свойство человеческого организма.

Когда я снимал свой фильм, холодная война была в самом разгаре. Она была и кровавой и страшной, подстать «горячей» войне. Моей задачей не было подлить масла в огонь и продолжать ссорить нас с нашими бывшими союзниками. Я лишь предупреждал зрителя: западная пропаганда успешно убедила своих граждан, что только они, наши союзники, победили во Второй мировой войне. Они хотят, чтобы люди забыли о наших жертвах и победах. Они фактически узурпировали наши заслуги и нашу славу.

Но, рассказав обо всем этом, я не перестал испытывать боль и за наши недостатки,

ошибки, заблуждения – за то, о чем наши недруги говорили правду и что помогало им в холодной войне с нами.

О кровавых преступлениях Сталина я, как многие мои сверстники, узнал только в зрелости, после XX съезда. Это было шоком для моего поколения.

Мы мечтали смыть с нашей истории грязь и кровь сталинизма. Это была наша страна, мы любили ее. Мы шли за нее на смерть и делали все, что от нас зависело, чтобы жизнь в ней становилась свободнее, богаче, справедливее. Потом наше знамя антисталинизма перехватили диссиденты. Они разоблачали недостатки социализма. Запад поддерживал их, в конечном счете, разрушительную работу, способствовал их популярности, делал героями страны, борцами за правду. А наша официальная пропаганда способствовала героизации диссидентов, отрицая их утверждения вопреки любым очевидным фактам.

Что же касается нас, мы стали антисталинистами, но в социализме не разочаровались.

Коммунизм был для нас чем-то вроде религии. Большинство верующих, как правило, не читали Священного писания, но это не мешает им истово верить. Большинство строителей коммунизма не читали ни Маркса, ни Ленина, но верили в то, что коммунизм – светлое будущее, которому суждено воцариться на всей планете, и что мы – первопроходцы, мы прокладываем к нему путь. Я тоже верил и не стыжусь этого. Мое поколение не повинно в уничтожении крестьянства, в сфабрикованных процессах над «врагами народа» – мы были детьми, когда все это происходило. Прямо со школьной скамьи мои сверстники, так же как и я, попали на войну и свято выполнили свой гражданский долг.

Хотя после окружения сталинградской группировки немцев мы имели уже превосходство в количестве и качестве наших танков и самолетов, а артиллерия всегда была у нас на высоте, мы победили не столько силой оружия, сколько силой нашего духа. Об этой главной особенности наших побед не только в отдельных битвах, но и победы в Великой Отечественной войне в целом я старался рассказать в двух своих документальных фильмах «Память» и «Сталин и война» (снятом уже в начале 90-х годов).

«Сталин И Война»

Этот фильм снимался совместно с немцами. Он был антисталинским. В нем я говорил о том, что узнал и понял в зрелые свои годы. Заслуги Сталина в победе в Великой Отечественной войне были ничтожны по сравнению со значением героизма и силы духа нашего народа. Но главное – они были ничтожны в сравнении с виной Сталина. Виной в том, что война эта с нашей страной вообще началась, и виной в том, чем эта война для нас обернулась!

Я рассказывал о преступно неразумных действиях Сталина накануне войны, о том какие он вытворял фокусы. Ведь именно в результате цепи его нелепых поступков мы оказались абсолютно не готовы к наступлению немцев, понесли столько потерь и потерпели столько поражений, особенно в самом начале войны.

Но в своей картине мне было очень важно сказать всю правду о происшедшем, какой я ее знал. Поэтому в финале я сказал и такие слова: «Все это было. Но мы победили. И другого Верховного Главнокомандующего у нас не было».

О трагедии нашего поколения поэт Наум Коржавин, которого трудно заподозрить в любви к советской власти, писал в поэме «По ком звонит колокол»:

Нас все обмануло – и средства и цели,
Но правда все то, что мы сердцем хотели.
Пусть редко на деле оно удаётся,
Но в песнях навеки оно остаётся.

«Трясина»

В конце семидесятых годов я снял фильм «Трясина». В связи с этой картиной критики попортили мне немало крови. Они то и дело спрашивали:

– До сих пор вы снимали фильмы о героях войны, а теперь сняли фильм о трусе, о человеке, который стал дезертиром. Чем это объяснить? Неужели вы, прошедший всю войну, сочувствуете вашему герою?

Я прошел всю войну. И потому о героях и предателях знаю не понаслышке...

Война – страшное, тяжелейшее испытание на стойкость духа. И неправдой было бы сказать, что мы не знали страха. Но большинство тех, кого я видел на войне, и я сам всегда старались поддерживать в себе другие чувства.

Все послевоенные годы я был и остаюсь верен дружбе с моими фронтовыми товарищами. Пока позволяло здоровье, мы – те, кто остался жив, – не переставали встречаться, звонить и писать друг другу.

О моих самых близких фронтовых друзьях, Павле Кирмосе и Жоре Кондрашове, ставших навсегда моими братьями, о том, как мы вместе воевали и не один раз спасали друг друга от смерти, я подробно написал в своей первой книге воспоминаний «Моя война». Хочу сказать о них здесь еще несколько слов.

На войне мой побратим Павел Кирмос, так же как я, был десантником и связистом по профессии. Он был потрясающим парнем. На фронте в сложнейших и опаснейших ситуациях он проявлял удивительное, порой совершенно мистическое чутье и талант.

После войны Павел жил в городе Горьком, окончил два военных института и занимался изобретательством. Он придумал множество хороших вещей. Меня Павел не посвящал в то, что делал, – это были секретные вещи.

Помню, как однажды Кирмос приехал в Москву на выставку изобретений.

Я спросил:

– Ну, что ты привез?

– Да привез одну штуку... но я не буду тебе рассказывать, потому что это секрет.

Состоялась выставка. После нее Павел пришел к нам. Я спросил, как все прошло.

И он стал рассказывать:

– Ходил министр обороны, смотрел... Потом подошел к моему экспонату. Говорит: «Покажите, как он действует». Я показал. Министр спрашивает: «А сколько у вас на это ушло денег?» Я отвечаю: «Бутылка водки и еще я использовал для этого детали своего фотоаппарата. Ну а мастера, которым я это поручил, все сделали». Тогда министр подозвал какого-то генерала и говорит: «Смотрите. Вот за это была заплачена бутылка водки и еще здесь использованы детали от фотоаппарата. А вы потратили на то же самое одиннадцать миллионов рублей, и у вас ничего не получилось!»

Мы с Ириной всю жизнь дружили с Павлом и его семьей. Ездили к ним в гости, были у его детей на свадьбах. До самых последних дней, пока был жив Павел, писали друг другу письма. И всегда помнили о нашем третьем фронтовом друге – Жоре Кондрашове, которому суждено было прожить после войны совсем недолго. Он, как и мы, испытал счастье вернуться с войны, но после она все-таки дотянулась до него...

Однажды на фронте, когда я был командиром роты парашютистов, я послал Жору в разведку. Он должен был опуститься на парашюте в заданном месте и следить, куда идут танки, которые были присланы Манштейном на выручку сталинградской группировке немцев. Сначала я собирался отправить на это задание другого своего бойца, с которым мы тоже близко дружили. Но тот пришел ко мне не в назначенное время и подвыпившим. Я отменил его полет.

Жора только что возвратился с другой операции, тоже в тылу врага. Послать на задание мне было некого. Тогда Жора сказал: «Я прыгну».

И вот он прыгнул...

Вдруг ко мне начали приходить люди из СМЕРШа (организации «Смерть шпионам»). Они говорили:

– Слушай, а ты доверяешь человеку, которого послал?..

–Как самому себе.

–Странно, очень странно... Нас смущают его сообщения.

–А почему они вас смущают?

–Понимаешь, одно дело, если бы эти сообщения шли из точки, где он высадился, или из мест, близких к ней по расположению. А сообщения идут из далеко находящихся друг от друга районов. И в своих донесениях, через многие километры, он информирует нас о том, как передвигаются немецкие войска...

Открытым текстом, несмотря на то, что положено было спрашивать по коду, я запросил:

–Жора, где ты находишься?

И Жора ответил:

–Сижу, спрятавшись в танке, который немцы волокут за собой.

Оказалось: все эти дни через местность, откуда шли сообщения Жоры, двигалась колонна немецкой техники. Позади на буксире тащили подбитый танк. В нем несколько дней и ночей ехал под самым носом у немцев Жора. И передавал нам по радиации сообщения! Если бы такую историю я рассказал в кино, вряд ли бы кто поверил, что это не плод моей художественной фантазии!

...Но в танке было холодно. А Жора несколько дней просидел, прижавшись к холодной металлической стенке.

Он возвратился, а спустя короткое время попал в госпиталь. Диагноз – туберкулез.

Жоре советовали:

–Ты должен обратиться к начальству, чтобы тебя списали как инвалида войны.

Но Жора ответил:

–Я не хочу, чтобы меня списали. По виду я нормальный человек! Я не ранен, у меня нога не подбита, как у Гришки, – по внешности моей ничего не скажешь. Как я буду смотреть в глаза людям, когда столько их умирает сейчас на фронте?

Жора был удивительным человеком.

После войны, уже тяжело больной, он ехал на курорт – на лечение. Павел Кирмос дал нам телеграмму, что Жора будет проезжать на поезде через станцию Синельниково, где мы тогда жили. Меня в это время дома не было, я учился во ВГИКе. И на станцию встречать поезд, в котором ехал Жора, пошла моя мама. Она стала ходить по вагонам, по купе, и спрашивать, нет ли здесь Жоры Кондрашова. Наконец, она нашла его... Жора был в очень тяжелом состоянии. Тогда мама подняла его и привезла к нам домой.

Он пролежал у нас дня четыре, а мама с Ириной ухаживали за ним. А потом Жора уехал... В эти дни мы в последний раз видели нашего друга, – скоро его не стало.

Природа одарила меня способностью хорошо чувствовать людей. Даже на фронте многие, зная об этой моей особенности, нередко обращались ко мне за советом. Например, в тех случаях, когда требовалось быстро и безошибочно определить, что перед нами за человек, правду ли он говорит, можно ли ему довериться. Обстоятельства, с которыми сталкивается парашютист во вражеском тылу, таковы, что доверяться чужим людям приходится постоянно, причем нередко – людям абсолютно случайным и непонятым на первый взгляд. Ошибка, как правило, стоит жизни, и не одной. Я счастлив, что в таких ситуациях ни разу не ошибся.

Я не ошибся и в двоих своих близких фронтовых товарищах – Павле Кирмесе и Жоре Кондрашове. Они были прекрасными, честными и очень талантливыми людьми.

Но все же правда в том, что в своей жизни я «почти» не ошибался в людях... Ведь вначале нас, близких друзей, было на фронте не трое, а четверо.

...Четвертым нашим товарищем был тот самый парень, вместо которого, как я уже рассказал выше, мне пришлось однажды послать в разведку Жору Кондрашова.

Мы любили нашего четвертого друга. Он был веселым и очень артистичным парнем. Больше всего в нем покорял меня его красивый природный певческий голос. Сколько раз, когда нам становилось несладко, он вдруг начиная петь, спасал нас от мрачных мыслей и опаснейшего во фронтовых условиях состояния безысходности! Должен сказать, что всю жизнь артистичные люди производили на меня совершенно особое

впечатление. И однажды это меня подвело.

В один прекрасный день мы узнали: наш друг сбежал из части, с фронта, – дезертировал. Для всех это было потрясением, верить в это не хотелось...

До окончания войны мы больше ничего не слышали об этом парне. Но вот война закончилась, и я приехал в город Николаев, в котором жили и Жора Кондрашов и наш бывший товарищ. Я пришел к Жоре в гости, и он рассказал мне, о чем узнал, возвратившись домой.

Сбежав с фронта, дезертир вернулся в Николаев и устроился на работу. Он стал петь. И пел он, в том числе, для немцев.

Узнал я так же и о том, что наш бывший друг, встретив по возвращении в родной город родителей Жоры, сказал им, что Жора погиб. Так ему было проще объяснять свое предательство: «Все мои товарищи все равно погибли, и тогда я решил постараться спастись». Родители Жоры переживали смерть сына, в то время когда Жора, ни о чем не подозревая, воевал с немцами, для которых у него дома пел его бывший фронтовой товарищ.

Когда я услышал обо всем этом, негодованию моему не было предела. Я захотел пойти и посмотреть этому парню в глаза.

Я пришел, позвонил в дверь. Дверь открыла его жена и ответила, что мужа нет дома.

Тогда я попросил разрешения подождать его. Женщина согласилась.

В ожидании я просидел у них часа четыре, но хозяин дома так и не появился. Я встал, попрощался и ушел...

А позже их соседи рассказали мне, что в тот день все четыре часа, пока я ждал его, мой бывший товарищ был дома и прятался от меня в другой комнате...

На фронте мы вчетвером верили друг другу как самим себе. Мы очень любили друг друга, были братьями и однажды поклялись, что если кто-то из нас погибнет на войне, другие, если останутся живы, обязательно расскажут, как погиб наш товарищ. Рассказывать об этом не пришлось. Братья выжили. Правда, каждый по-своему.

Дезертирству нет оправдания. В своем фильме «Трясина» я сказал не только о том, как отвратительно дезертирство, но и том, что это прежде всего человеческая трагедия. Дезертирство от справедливой борьбы своего народа хуже самоубийства.

Решив устроить свое благополучие за счет других людей, дезертир обрекает себя на духовную деградацию. Этот процесс доводит его до уровня животного, презираемого и отвергнутого всеми. Жизнь его становится страшным безрадостным кошмаром. И он губит не только себя, но и всех вокруг. Мертвящая логика дезертирства губит все светлое, что есть в человеке, гибнет чувство человеческого достоинства, совесть, честь, любовь сына к матери и святая материнская любовь к сыну.

Обо всем этом и о многом другом рассказывает наш фильм «Трясина». И на фоне этой мрачной нетипичной истории еще ярче сияет подвиг тех, кто, презирая страх смерти, остался верен своему народу, подвиг матерей, благословивших своих сынов на справедливую, поистине народную борьбу. Разве этого мало?

К сожалению, – и сегодня эта черта не ушла в прошлое, – свое невежество многие критики приписывают и зрителю. Их послушать – зритель до того примитивен и глуп, что сообразить сам не может, какому поступку стоит подражать, а какому подражать нелепо и стыдно. Посмотрел в театре «Отелло» – пришел домой и задушил жену. Прочитала «Анну Каренину» – побежала бросаться под поезд.

Да и не обязан зритель или читатель подражать кому бы то ни было. В искусстве важно не то, что показывает художник, а для чего и во имя чего он это показывает.

Все мои фильмы создавались в тяжелом и жестоком споре с такими критиками. Это был далеко не академический спор. От него зависели не только дело моей жизни и моя личная судьба. От него, как я полагал и полагаю теперь, зависит духовное воспитание – фактор не второстепенный, а может быть, один из самых основных в жизни народа.

Сознание важности этого фактора давало мне силы для такого, порой неравного, спора. Я часто проигрывал. Мне наносили серьезные удары. Ни мне, ни другим художникам, вступавшим тогда в борьбу с догматической эстетикой, не удавалось ее

победить окончательно. Но мне доставляет удовольствие думать, что и я нанес догматической эстетике несколько ощутимых ударов.

Ориентиры

Прожить нормальную жизнь и не замазаться мне помогла семья: Ирина, у которой было высокое понятие чести, и унаследовавшие эту черту мои дети. Ирина спасалась и помогала мне. Однажды, когда ее сильно прижали («Вы не можете не знать, где ваш муж!»), она сказала: «А мы разошлись». И спасла меня от настойчивых требований подписать коллективку против Солженицына.

Мне хотелось быть достойным своих учителей. Я всегда считал и сейчас считаю, что, кроме таланта и мастерства, режиссер должен быть моральным человеком. Ведь его рабочий орган – душа. Он должен помнить, что фильм – поступок, и отвечать перед своей совестью за все свои поступки.

Критики, которых мне приходилось читать, обычно хвалили или ругали такие черты творчества, как талант, оригинальность, мастерство. Михаил Ильич Ромм обращал внимание на еще один важный компонент – на личность. Он поддерживал в нас стремление быть самими собой в жизни и в искусстве, ни в коем случае не стараться, работая, повторять Ромма: «Двадцать пять роммов... – говорил он, стараясь представить себе эту картину, и стряхивал головой, как бы желая освободиться от неприятного виденья. – Противно!»

В этом его рассуждении ощущалась критика метода, к которому прибегали другие мастера ВГИКа, воспитывая своих учеников. Мы понимали, кого он имеет в виду.

Потом, когда я стал работать самостоятельно, я понял глубину роммовской мысли. Я наблюдал творчество своих товарищей по мастерской и творчество старших своих коллег и понял, что талант, мастерство и оригинальность – необходимые элементы творчества, но все это венчает личность. Она определяет глубину произведения, его значимость, мощь и характер.

Учась читать художественную литературу, мы сперва читаем фабулу, потом, повзрослев, сюжет, постепенно постигаем красоты письма, стиль. Но тот, кто в конце концов постигает глубину произведения искусства, читает не только «Войну и мир», «Братьев Карамазовых» или «Евгения Онегина». Он читает Толстого, Достоевского, Пушкина. Масштаб их личности определяет масштаб и тональность их произведений, их художественную и культурную ценность.

Например, о Ленине при советской власти снимали многие. Сравнивая эти фильмы, видишь, что картины одних такие же маленькие и тщедушные, как их авторы, а фильм Ромма такой же крупный, умный и глубокий, как сам Ромм. Даже живописные портреты, пейзажи или натюрморты несут на себе отпечаток личности художника – и это не талант и мастерство, которые необходимы художнику, а личность. Она определяет в конечном счете их ценность.

Личность измеряется тем, как глубоко художник думает о людях и мире, как равнодушен он к их судьбам, как он относится к своему времени и что для него значит чувство ответственности.

Бывает так: «Это великое произведение. Сделаю я по нему фильм, он тоже будет великим». Нет, не будет. Величие фильма не прямо пропорционально величию темы или литературного произведения. Масштабы и того и другого вновь определяются в отдельности – величинами личностей их авторов. Правда, есть одна особенность – хороший сценарий можно испортить, но по плохому сценарию, каким бы ты ни был талантливым, снять хороший фильм нельзя.

У произведения искусства свои законы. Фильм развивается по этим законам, часто игнорируя первоначальный замысел автора. Это надо всегда помнить. И еще стоит помнить закон, на который в свое время обратил внимание Наум Коржавин: «В настоящем произведении искусства выбрасываемое остается, потому что оно существует в ткани произведения».

Я с уважением относился к своим зрителям. Вопреки требованиям ведомственной эстетики, старался не поучать их, но считал недостойным мастерить сюжеты с ловкими поворотами и пустотой внутри.

...Посмотришь – отдохнешь? Конечно, а как же может быть иначе, если речь идет о настоящем произведении искусства! Ведь оно поднимает человека над бытом, одухотворяет, помогает сбросить грязь. Но это не то же самое, что называется теперь словом «оттянуться». Это не то же самое, что поделки и подделки, которые низвергают, топят человека в быту, в мирской суете, в вечной и бессодержательной погоне.

Я встречал и такое: создал хорошую картину и недоволен – «не выразил идею», которая, на самом-то деле, и гроша ломаного не стоит! Во-первых, то, что, действительно, правда, как правило, выражается в фильме. А то, что притянуто за уши, и не может получиться. В жизни и в искусстве в миллион раз ценнее человеческие чувства, правда этих чувств. Она трогает сердце. А политическая «идея» – мизер рядом с этой правдой. Нарушение системы ценностей очень опасно. Оно опасно для человека вообще. Оно опасно для художника. Для художника оно превращает удачу в случай. А это очень обидно.

Мне всегда была неприятна теория «самовыражение» – в смысле «самореклама»: «Смотрите, какой я талантливый, ни на кого не похожий и смелый!»

Мне как зрителю все равно, какой ты есть. Расскажи-ка лучше, что ты думаешь о мире и людях, поделись со мной своими мыслями, да не поучай. Расскажи о своем идеале и помоги мне создать свой. Я знаю: если у человека есть свои нетривиальные мысли, он старается высказать их как можно более ясно, он хочет быть понятым другими. Человек, у которого нет своих мыслей, напускает на себя загадочность: «вам, простым людям, меня не понять!» – это камуфляж душевной пустоты.

Я считал, что мой фильм должен быть интересным всем: и уборщице, и высоколобому академику. А для этого я стремился к ясности.

Свою работу я начинал с концепционной заявки. Она была нужна мне не для того, чтобы потом укладывать в ее прокрустово ложе содержание фильма, а для того, чтобы понять, какие мысли о жизни и людях объективно содержит поднятая мной тема. Это помогало мне не сбиться с пути.

Например, работая над сценарием фильма «Сорок первый», я был увлечен не только взаимоотношениями между героями, не только оригинальностью сюжета, но и возможностью высказать свой взгляд на гражданскую войну и на белогвардейцев (в то время такой взгляд был и нов и опасен). Но не ради новаторства и не ради демонстрации своей смелости я делал этот фильм. Мне хотелось сказать людям правду о вопросе, о котором, не по своей вине, они имели превратное представление. Гражданская война велась не между всегда правыми красными и всегда неправыми белыми, не между честными и подлецами, как было в то время принято думать, а между людьми, за каждым из которых была своя правда, свое понимание чести, долга и достоинства. Нация рвалась по живому, и текли реки крови. Я испытывал боль и за тех и за других. По обе стороны баррикад их развела история, жажда правды и справедливости. Об этом мой фильм.

В работе над «Балладой о солдате» мной двигала не сентиментальная жалость к погибшему солдату, а желание противостоять пошлой и оскорбительной, на мой взгляд, моде: показывать войну как место, где «с улыбкой на устах», «красиво» умирают солдаты. Я хотел показать, как много теряет мир, когда погибает один добрый человек. Сознание ценности человеческой жизни владело мной, когда я работал над этим фильмом.

Для меня работа всегда начиналась с определения концепции. Этому и служила концепционная заявка.

Замысел сценария возникает по-разному. Описать все подходы к замыслу нет возможности. Но хочу сказать о своем подходе, который мне в полной мере удавался не всегда, но когда удавался, получалось всегда хорошо.

Это как в любви. Ребенок живет, становится подростком, юношей или девушкой. А в

это время в его сознании формируется идеал женщины или мужчины. Не сходу, не с помощью рационального конструирования, а подспудно, в наблюдении за миром и людьми. Когда идеал находится – счастье! Нашел! Или нашла!

С художником – так же. Он живет, получает впечатления, думает о жизни вообще и о ее отдельных типичных явлениях. («Типичные» здесь не значит просто «частые» и «повсеместные». Я имею в виду те явления, в которых наиболее полно выражаются типичные характеры.)

Вот как описывает момент узнавания своего идеала А. С. Пушкин (письмо Татьяны к Онегину):

Ты в сновиденьях мне являлся.
Незримый, ты уж был мне мил,
Твой дивный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался

.....

Ты лишь вошел – я вмиг узнала.

Татьяна узнала свой идеал. Узнала того, кого ждала потому, что этот идеал уже существовал, уже жил в ее душе. Он сформировался раньше. И тогда – восторг, радость, печаль.

На пустом месте, там, где не возникло идеала, ничего не вырастет. Создание идеала – это постоянная работа души. И тогда «ты лишь вошел – я вмиг узнала»! В жизни это называется любовь с первого взгляда, но этому событию предшествовала долгая незаметная и важная работа.

Так происходит и в искусстве (если это настоящее искусство). Художник узнает то, что искал. Я был счастлив, когда это происходило со мной.

Но в жизни и в искусстве бывает и по-другому: дети рождаются не только по любви, но и по расчету или по случайному стечению обстоятельств.

...А случается и так: великая любовь есть, а замысел не удастся осуществить.

Самой большой моей мечтой было создать фильм о Сталинграде. Не получилось. Это горько, но такова жизнь художника.

Своевременный Уход Из Искусства

Личность и ее характер – величина не постоянная. Она все время меняется. Либо обогащается, либо деградирует под влиянием целого ряда факторов (возраст, характер жизни, употребление алкоголя, болезни и т. д.)

Однажды мой любимый актер Стриженов пригласил меня на свой спектакль «Без вины виноватые» Островского, в котором он играл Гришу Незванова. В этом спектакле в паре с ним играла и любимая мной знаменитая Тарасова.

Мы с женой сидели в ложе близко к сцене. Большого разочарования я никогда не испытывал.

Великая Тарасова к этому времени была старушкой. Она играла чувства «по памяти». Она помнила, что в этом месте она должна быть огорчена – и изображала огорчение, а в этом должна страдать – и изображала страдание. Временами меня охватывал ужас – таким мертвящим холодом веяло на нас со сцены. Мне было жалко великую Тарасову, еще более жалко было прекрасного актера Стриженова, который вынужден был играть «без партнерши».

И я понял: надо уходить со сцены вовремя.

Хорошо сказать «уходить со сцены», а как уйти, когда на ней прошла вся жизнь? Когда видеть восторженную публику сделалось привычкой, когда без этой сцены и публики жизнь теряет всякий смысл?

Все равно надо побороть себя и уйти, если хочешь остаться в памяти зрителей блистательной великой Тарасовой. Или изменить амплуа и играть старух. Героине это

всегда нелегко. Но надо.

Я говорил о том, что, работая недолгое время на Киевской студии, близко сошелся и полюбил фантастически талантливого человека Марка Семеновича Донского, его молодые фильмы и фильмы его талантливой зрелости. Он был выдающимся режиссером. На его фильмах учились многие режиссеры мира. Но Донской быстро старел, и последние его картины (трилогия о Ленине), да простит меня Бог, мне не нравились: сохранился природный дар, сохранилось и обогатилось мастерство, а личность, в силу ряда социальных причин, оскудела.

Он оставался по-прежнему забавным и талантливым. Но это уже был не тот Донской, которым восхищался мир. Социальные условия, невнимание или гонение властей на режиссера, если он молод и силен, укрепляют его личность, либо, если он уже не молод и слаб, разрушают ее.

Были в моей жизни любимые мной режиссеры, личность которых деградировала под грузом успеха (успех – тяжелое испытание!), переоценки своего значения в искусстве, под влиянием вождизма или, что бывает чаще, Бахуса. Все это очень опасно.

Мы, как все в этом мире, стареем, память становится косной, и личность деградирует. Надо вовремя уходить. Жертвовать всем: заработком, благополучием – всем.

Огорчен

...Меня огорчает частая реакция близких мне людей на многие мои мысли об истории и нашей сегодняшней жизни. И дело вовсе не в том, что они со мной не согласны, – они взрослые люди, и у них не только может, а должно быть собственное мнение. Но в последние годы они часто спорят не со мной, а с образом, который, на самом деле, не имеет ко мне никакого отношения. Этот образ мне и чужд и несимпатичен. Слушая меня иногда, они говорят, шутя, «коммунист-сталинист». Но спорят-то не шутя, и спорят с ними – не со мной.

Я в жизни старался ни на кого не обижаться. Меня огорчает другое: тот схематический способ мышления, который я замечаю. Я говорю: «Я скучаю по своей армии. В ней не было ни дедовщины, ни национализма». А мне доказывают, что были и дедовщина и национализм. Упрямо доказывают при помощи логических схем и таким же способом подобранных фактов. Я-то знаю, о чем говорю. Они не знают, но уверены, что их логические построения более точны, чем воспоминания старого отца.

Дети парируют:

– А чукчи генералами были? – И думают, что этим вопросом опровергают меня. Вопрос некорректен, но нас слушают мои внуки, и я выбираю выражения...

Лично я с генералами-чукчами не встречался. Но у нас в корпусе был генерал Епанчин – цыган. Бойцы его любили за храбрость и за то, что он цыган. Был молдаванин Барладян. Был еврей Рейзен, командующий танковыми войсками Сталинградского фронта. Были К. К. Рокоссовский – поляк, был Ока Городовиков – калмык, были маршалы армяне, грузины... Но дело не в этом. Генеральское звание дается не на началах равного национального представительства, а с учетом глубины знания военной науки и личных качеств (смелости, решительности, твердости характера и ума).

Я среди первых начал борьбу со сталинизмом, и кто-кто, но не мои дети должны подозревать во мне сталиниста.

Время сейчас действительно такое, что, услышав ту или иную мысль, люди немедленно зачисляют тебя в какую-либо партию. А я не признаю никаких партий, ибо партий у нас сегодня нет, – есть кланы жуликов, спекулирующих на той или иной «партийной идее». Но я-то не имею к ним никакого отношения!

Жизнь парадоксальна, она шире и неожиданнее, чем самые безупречные логические схемы. По схеме, люди, которые месяцами спали на снегу в своих шинеленках, обязательно должны были простужаться и болеть ангинами, гриппами, простудами. Но ведь не болели! Это знают все фронтовики. И спроси любого, он так же скажет, что в

нашей армии не было национализма, что мы вообще не обращали внимания на то, кто какой национальности. На виду у смерти все не так, как в схеме!

Если бы люди научились так думать о жизни, если бы они задали себе вопрос, как, например, могло случиться, что в тоталитарной стране, где был невиданный политический произвол, люди были отзывчивее, чем сейчас, а отношение к женщине было более бережным, – может быть, они поняли бы то, что помогло бы им жить.

Языки

Библейское сказание о Вавилонской башне. Люди хотели построить великолепную башню до самого неба. Стали строить ее. Но Бог смешал их языки, и они перестали понимать друг друга. Башня так и не была построена. Не о нас ли эта притча?

Я знаю, как дорог каждому человеку его язык. Я был дружен с Назымом Хикметом. Однажды мы говорили о красоте. Когда он искал слово, чтобы выразить красоту, он сказал: «Так красиво, так красиво... как звучит турецкий язык».

Я много лет жил в России, я разговариваю и думаю по-русски, но украинский для меня звучит как музыка.

Я хорошо говорил по-украински. Потом у нас в семье даже Павлик до шести лет знал только этот язык. Я же и учился в украинской школе, и знал очень хорошо и русскую и украинскую поэзию. Когда ухаживал за Ириной и мы гуляли по городу, я часами читал ей стихи наизусть.

По ночам у меня в голове возникают всякие воспоминания, стихи, которые я знал еще с детства. Иногда мне это даже мешает спать. Удивительно – я вспоминаю о вещах, про которые даже не думал, что могу их помнить! Вот, например:

Стоить гора високая,
А пид горою: Гай! Гай! Гай!
Зеленый Гай густесенки,
Не наче – справний Рай.
А в тим гаю тэче вода,
Як скло вона блэстыть.
Долыною широкою,
Кудысь вона бежить?..
Ще до тебе, моя речка,
– Ще вэрнется весна!
А молодость не вернется,
Не вернется вона.

Когда я слышал эти стихи, – даже не помню, знаю только, что тогда, когда мы жили на Украине.

Я знаю, как дорог каждому человеку его язык. И все-таки я не думаю, что главным разладом между нами стали разные языки. Когда мы понимали друг друга, не русский был нашим общим языком, а наша общая мечта построить справедливый мир. Нас уверяют, что эта мечта была мечтой идиотов. Я так не думаю. Это была великая человеческая мечта! Так мечтать могли только хорошие люди.

Не стало великой мечты, и мы перестали понимать друг друга.

Кто-то из политиков сказал: тот, кто не жалеет, что Союз развалился, у того нет сердца, тот, кто хочет его восстановления, у того нет ума. Мудро сказано. Действительно, прошлого не восстановишь, а разрушенного жалко.

Я понимаю старых людей, которые хотели бы возвратиться в свою молодость, в то время, когда они были бескорыстными, работающими, когда мы все были вместе, и пели красивые песни. Но река времени не течет вспять. Сколько ни пой песни молодости, молодым не станешь и прошлого митингами не возвратишь. Да и не надо его возвращать, не таким светлым, как нам кажется, было наше прошлое.

Я не с теми, кто с красными флагами и портретами низвергнутых вождей выходит на улицы. «История делает старое смешным, для того чтобы человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым». Просто мне почему-то не смешно, возможно, потому, что я сам старик. А возможно, потому, что это только кажется старым. Человечеству не запретишь мечтать. А мечты сбываются, хотя и не сразу. Мечтали о ковре-самолете. Сказка, миф. А глядишь – полетели. Мечтали о печи, которая возит дурака, и глядишь – поехали на паровозе. Мечтали о волшебном зеркале, глядишь – телевизор.

Тайна Куриного Яйца

...Вчера работал весь день до ночи, очень устал, решил, что сегодня не буду работать, – буду отсыпаться и бездельничать. Утром проснулся рано и сразу после завтрака вышел в парк. Ходил, опираясь на палочку, смотрел на бурную растительность и поругивал себя за то, что не знаю названий почти всех растений. И чем больше я гулял и смотрел, тем больше восхищался тем, что видел вокруг и у своих ног.

Какое буйство красок и оттенков! От темно-зеленых елей до ярко-зеленых листьев каких-то деревьев, мне незнакомых. Вокруг меня были деревья и кусты, уже тронутые осенним багрянцем. А вот совсем желтые листики на других деревьях, еще не жухлые и сверкающие какой-то свежей и яркой желтизной. А вот и бурые бархатистые листочки на кустах. Я вглядываюсь в их совершенную форму. Сколько изобретательности у природы, сколько скромного классического совершенства!

Я видел пальмы Варадеро на Кубе и любовался стройными белыми их стволами. Я видел рощи Италии и Индии – они были прекрасны. Но сегодня от той красоты, которая царила на маленьком участке земли, почти в самом центре Москвы, все мне казалось невероятно красивым и радостным.

Я остановился у еще одного зеленого куста и любовался им: среди изумрудных острых листиков белели, красуясь на солнце, шарики, размером чуть мельче вишни. На вид они несъедобные. Но как это было красиво и грациозно! Я подумал: а что если бы эти белые шарики свисали бы как виноградные гроздья? Я попытался представить себе, как бы это выглядело и понял: это было бы уродливо. Это бы не гармонировало с размером и формой листьев.

Здесь буйствовали краски всех зеленых, желтых и красных оттенков и ни одного резкого, вызывающего – все гармонично, все стильно.

Вот группка елей, они все зеленого цвета, но какие они разные – от темных, задумчивых, до голубых. Вот березы. Многие листья уже пожелтели, но они еще живые и радостно трепещут на ветру. Вот стена дома, а по ней распласталось какое-то ползучее растение. Листья красно-бурого цвета так украшают этот парк, что захватывает дух.

А еще запомнились мне большие листья какого-то растения, не лопуха – у лопуха листья пронизаны жилками и поверхность не ровная, а эти гладкие и блестящие. Что это за листья, растущие прямо из земли на тонких ножках-стебельках?

Я долго не мог оторваться от них. И восторг, и радость охватывали меня, и тихая грусть: я прощался с этой красотой, с этими формами и красками. Я понимал, что еще не долго мне доведется любоваться всем этим. Скоро меня не будет...

Я думал об этом без сантиментов, мне и так судьба подарила много красиво прожитых лет, и не мне жадничать. Нет, я не испытываю горечи от предстоящего расставания, а только светлую грусть.

Я режиссер игрового кино. Но самое неизгладимое впечатление в жизни я получил из короткого научно-популярного фильма «Тайна куриного яйца». Этот фильм научил меня тому, что у природы есть своя технология построения живого организма.

Авторы этого фильма взяли куриное яйцо, сделали в скорлупе окошечко, через которое был виден желток, закрыли его стеклышком и поместили в инкубатор. А над ним поместили кинокамеру, которая снимала через каждые 20 минут. Так снимаются

цветы, распускающиеся на экране за несколько секунд. А теперь за несколько минут мы увидели, что происходит внутри яйца на протяжении 21 суток...

В яйце на желтом фоне есть более светлое пятно. На этом пятне появляется маленькая красная точка. Эта точка быстро увеличивается, и мы начинаем замечать, что она пульсирует – это сердечко. От него начинают расти тоненькие, как паучьи лапки, кровеносные сосудики, доставляющие к нужному месту «материал» для строительства костей и черепа. Потом начинают формироваться внутренние органы и глаза. Потом все это закрывается кожицей... И вот живой цыпленок клювом пробивает скорлупку и мокренький и беспомощный выходит на свет.

...Я думаю о Боге. Не о том Боге, который с седой бородой восседает на облаке – в такого Бога я не верю. Но кто-то создал же этот праздник красок и форм, это сказочное разнообразие, эту жизнь!

Последние достижения науки открывают нам то, что обычному земному сознанию трудно понять... Но я, не додумавшийся ни до чего подобного, предпочитаю называть это словом «Бог» – для меня оно выражает нечто непостижимое, невероятно простое, сложное и мудрое. Мне удобно пользоваться понятием «грех» и понятием «дьявол». Дьявол сидит не на небе, а в человеке, возмнившем себя царем природы. В животном, звере нет дьявола – они не лукавят.

Люди – и земные, и космические существа. И то и другое присутствует в человеке в разных сочетаниях и пропорциях. В одних больше космического, небесного, благодного. В других больше земного. Есть люди, в которых сплошь все земное, животное, но и в них есть и космическое, только глубоко спрятанное. Есть люди совсем космические, но и в них есть земное, подавленное духом, но готовое вырваться наружу. Человечество – океан всех и всяческих возможностей, в разное время разные потенции берут верх.

Вот так, нечаянно, от природы я перешел к философии. «Мелкая философия на глубоких местах»!

Сегодня гулял и подошел к цветам. Долго любовался ими и... прощался. Понимаю, скоро окончится моя жизнь и ничего уже не будет. Каждому из нас отмерено определенное количество счастья и несчастья, красоты и уродства, и это называется жизнью. Но как тяжело со всем этим расставаться! Тяжело, но и за это спасибо.

Стихи Александра Блока

Тогда я еще не учился в школе. Радио в городах еще не было, и в моде были бродячие уличные певцы. Стихи я любил, но, кроме сказок Пушкина, народных и городских песен, которые я слышал от бродячих певцов, я тогда ничего не знал. Моим родителям было не до поэзии. С утра до вечера они работали – «строили социализм в отдельно взятой стране». А я в это время бегал по улицам Днепропетровска, ковырял в носу и наслаждался свободой.

Однажды я увидел странного человека. Он стоял у витрины книжного магазина и что-то говорил. На нем была помятая шляпа, пенсне, грязная белая рубаша и помятые брюки. «С кем он разговаривает?» Я оглянулся вокруг – поблизости никого не было. Это меня удивило. Я подошел поближе и сделал вид, что рассматриваю витрину, а сам прислушался. Человек говорил стихами:

...Твои мне песни ветровые,
как слезы первые любви.

Голос его дрогнул, как будто он хотел заплакать.

«Сумасшедший», – подумал я, и мне стало страшно. Но я не убежал, а продолжал слушать музыку стихов, и непонятные мне в то время слова.

Тебя винить я не умею

И крест свой бережно несущу.
 Какому хочешь лиходею
 Отдай разбойную красу.

Последние слова он произнес тихо, не сдержав рыдания.

В старших классах школы мы изучали Блока: «Незнакомку» и «Двенадцать». Учитель нам объяснял, что Блок – революционный поэт, что он «расстался с символизмом, звучавшим в стихах о Прекрасной Даме, и решительно перешел на сторону революции». Поэма «Двенадцать» мне нравилась, но я не находил в ней ничего революционного. «Убили бедовую Катю, – думал я. – А Петруха ее любил... Конечно, Катя была далеко не Прекрасная Дама, но за что ее убивать?.. И при чем здесь Христос? Стреляли-то они в „Святую Русь“, а не в Христа». И в то, что Христос «махал красным флагом», я не верил. В поэме мне слышалось смятение поэта, его желание поверить в то, что из хаоса родится что-то светлое. Но он, мне казалось, не верил в это. Хорошо была схвачена обстановка революции, ее атмосфера, ее дух. Но революция не воспевалась – она страшила.

Этимися мыслями я поделился с учителем литературы. И потерпел фиаско. Учитель заклеил меня позором. По его мнению, я не чувствую и не понимаю поэзию. Мне было стыдно.

Во время войны я был ранен и попал в госпиталь. Госпиталь находился на территории Венгрии. Там была убогая библиотека – всего несколько книг, в основном классики марксизма-ленинизма. Там я нашел потрепанный томик Блока. Снова «Незнакомка», «Двенадцать» и вдруг – «Россия»...

Россия, нищая Россия,
 Мне избы серые твои...

Вспомнилось детство и странный человек у витрины магазина. И я понял, о чем он рыдал.

К старости я стал многое забывать, но стихи я помню, хотя специально никогда их не учил. Они всплывают в моем сознании каким-то непонятным для меня самым образом.

Недавно мы с женой заговорили о нашей жизни. Сколько светлых надежд и сколько разочарований! И все «во имя светлого будущего». Сегодня вера в «светлое будущее» убита. И нас уверяют, что мы не в то верили, не то строили, не за то воевали. И вообще «это было наваждение дьявола». Но сегодня на смену «наваждению» не пришла ясность.

Страна разодрана на куски, разграблена, оплевана. Ходит по миру, как побирушка, с протянутой рукой. И много партий, и все знают, как осчастливить Россию. И каждая тянет в свою сторону, и всем им до России дела нет. Обещают теперь уже не светлое, а сытое будущее. Люди голодают, но верят ловким обманщикам, что их накормят. Какой голодный откажется от куска хлеба?

И вспомнились строки Блока, и защемило сердце, и стал я на память читать:

Россия, нищая Россия,
 Мне избы серые твои,
 Твои мне песни ветровые,
 Как слезы первые любви!
 Тебя жалеть я не умею
 И крест свой бережно несущу.
 Какому хочешь лиходею
 Отдай разбойную красу.
 Пускай заманит и обманет,
 Не пропадешь, не сгинешь ты.
 И лишь забота затуманит

Твои прекрасные черты...

И мудрая печаль Блока проникла мне в душу. Господи! Все о нас: то же терпение, та же любовь, та же надежда...

– Глупый. Чего же ты плачешь? – сказала жена.

– Старый. Потому и плачу...

Счастье

Меня всегда удивляло, что война кончилась, а я остался жив. Почему именно мне такой подарок судьбы? Может быть, для того, чтобы продолжать дело, за которое отдали свои жизни миллионы моих сверстников? Эта мысль не кажется мне пустой. А служение этому делу и составляет цель моей жизни.

Сегодня ровно два годика нашей правнучке, Анечке. Я счастлив, что дожил до этого дня. Дай Бог ей в этой жизни счастья!