

Ролан
БЫКОВ

KING COUNTY LIBRARY SYSTEM



2109646519

**«Давай-давай,
сыночки!»**

О кино и не только

Ролан **БЫКОВ**

«Давай-давай, сыночки!»

О кино и не только



РЕДАКЦИЯ
ЕЛЕНА ШУВАКОВА
Издательство
АСТ
Москва

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-4
Б95

Художник Андрей Рыбаков

В книге использованы фотографии из семейного архива Е.В.Санаевой, коллажи, собранные Е.В.Санаевой, фото Ю.Роста, из архива киноконцерна «Мосфильм» и агентства РИА Новости

Быков, Ролан Антонович.

Б95 «Давай-давай, сыночки!» : о кино и не только / Ролан Быков; коммент. Е.В.Санаевой. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. — 590, [2] с., ил. — (Стоп-кадр).

ISBN 978-5-17-100980-9

Ролан Быков (1929—1998) — режиссер театра и кино, актер, педагог. На его счету одиннадцать фильмов («Айболит—66», «Телеграмма», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело» и др.), сотни ролей в кино, создание Фонда детского кино и телевидения и попытка возродить детский кинематограф в России девяностых.

Дневники Ролана Быкова «Я побит — начну сначала!», изданные в 2010 году, стали бестселлером. Книга «Давай-давай, сыночки!» (так кричал командир партизанского отряда Локотков в фильме «Проверка на дорогах») стала их логическим продолжением. В нее вошли тексты о театре и кино, письма режиссерам, коллегам-актерам и писателям, воспоминания о работе с Андреем Тарковским, Нонной Мордюковой, Михаилом Роммом и многими-многими другими.

Тексты собраны и прокомментированы вдовой Р.А.Быкова Еленой Санаевой.

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-100980-9

© Быков Р.А., наследник, 2018.
© ООО «Издательство АСТ», 2018.

Содержание

Предисловие Елены Санаевой	9
Сначала о мечте...	12
1. ФИЛЬМЫ	
«Трудно ли выучить роль наизусть?»	17
Айболит–66. 1966	
Репортаж о личном	24
Письмо всем...	29
«Мы все немножко бармалеи»	42
О том, как «Айболит» пробирался на экран	49
Андрей Рублев. 1966	
Философ кинематографа	51
Скоморох	57
Комиссар. 1967	
О «Комиссаре» и не только	62
Записи о роли Магазаника	74

Внимание, черепаха! 1970; Телеграмма. 1971

Мои авторы

Автомобиль, скрипка и собака Клякса. 1974

Письмо Б.Н.Коноплёву

Выступление на Всесоюзной секции детского кино

Поиск воздействия

Письмо в Общество охраны животных

Деревня Утка. 1976

Письмо Борису Бунееву

Нос. 1977

Монолог в гримерной

Письмо В.И.Стржельчику

Чучело. 1983

До и после «Чучела»

Гость автосалона

Письма

Письма мертвого человека. 1986

Обретение отцовства

Письма к живым

Письмо Константину Лопушанскому

Я – Иван, ты – Абрам. 1993

Разговор с Иолантой

2. ЗАМЫСЛЫ

Ревизор

Письмо в бюро режиссеров киностудии «Мосфильм»

Блондинка

Письмо А.В.Богомолу

Письмо Александру Володину

Последняя молитва	
Письмо Чингизу Айтматову	265
Портрет неизвестного солдата	269
Письмо главному врачу ЦКБ	279

3. КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Выступление в ВТО	283
Детский театр и время	290
Современное сценическое произношение	304
Актер уходит в режиссуру	313
Роммовцы	328
Святые церкви искусства	339
К разговору о жанрах	347
Караул – защитники!	353
Выступление на семинаре в Репино	362
Выступление в Госкино	371
Выступление во ВГИКе	377
Всё важно для истории	379
О V съезде кинематографистов	387

4. ОБ ИСКУССТВЕ

Книги еще нет...	401
Искусство – дети – время	408
Жизнь и приключения современной моды	412
«Гипотезы» Ролана Быкова	440

5. ЗАПИСКИ ДЕПУТАТА

Выписка из стенограммы	447
Письмо А.Н.Яковлеву	454
Монолог депутата	456
«Не делайте из меня чучело»	460
«Желаю радости открытий»	464

6. О СЕБЕ

Книга М.Г. Львовского
Вышибленный зуб поставили на место
Что не позволено Юпитеру, можно Быкову

7. О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Михаил Козаков
Неистовый Ролан

Леонид Зорин
«Мы не умеем с ними жить...»

Валентин Непомнящий
Вместо подписи под фотографией

Алексей Баталов
Выбор героя

Юрий Рост
Современник Гоголя – Быков

Вячеслав Полунин
Как Ролан был президентом

Александр Ширвиндт
«Вагончик тронется, перрон – останется...»

Юрий Норштейн
Созвездие Быкова

Савва Кулиш
Веселый и печальный

Алексей Герман
Лицом к лицу

Кристина Орбакайте
Начало

Владимир Железников
Черты характера Ролана

Наталья Венжер
Факт искусства непростителен

Елена Санаева
Единственный рецепт: «Люби!»

Предисловие

Дневники Ролана Быкова «Я побит – начну сначала», изданные в 2011 году, сразу стали бестселлером. В его архиве осталось огромное количество писем, статей и замыслов...

«Дар речи» – так назвал Быков свою статью о Михаиле Ильиче Ромме, которого считал своим учителем в кино (а ему удалось поработать в объединении Ромма до его ухода из жизни). Дар речи был дан и Быкову. В его архиве сохранилась записка Нонны Мордюковой, переданная на какой-то встрече деятелей искусства. «Ролан, гениальное выступление. Я лучше не слышала». Они вместе снимались в «Комиссаре» у А.Аскольдова. По словам Быкова, она его не очень жаловала, он же ее обожал, и вот спустя годы принес домой ее записку – как самое важное признание.

Статей, выступлений за жизнь было Быковым написано немало. Компьютеров не было. Был верный «Рейнметалл». Главной трудностью было «раскатиться». Опечатка или неточно найденное слово множили выброшенные из машинки закладки. Иногда из кабинета раздавались его вопли. Ему приходилось начинать сначала, а я молча собирала лежащие на полу страницы. Поэтому компьютер, едва появившись, стал спасением. В последние годы жизни он мечтал засесть за стол. Собрать воедино опыт актера и режиссера. Написать «Гипотезы» и «Феноменологию детства». Это были бы удивительные книги. Сколько тайн он унес с собой. Предлагаемый сборник – дань его мечте.

Книга начинается со статьи 1956 года «Трудно ли выучить роль наизусть?», написанной Роланом во времена его работы в Московском театре юного зрителя. Он отдал МТЮЗу восемь лет жизни и полюбил глаза этого зрителя навсегда.

В эти же годы он принял предложение студентов журфака МГУ возглавить их драмкружок, который благодаря сумасшедшему успеху по-

ставленной Быковым пьесы П.Когоута «Такая любовь» превратился в Студенческий театр – с оплаченной администрацией, успешными гастролями и восторженными рецензиями.

Культурная Москва заговорила о талантливом режиссере. Большой успех «Такая любовь» завоевала в Ленинграде. Пришедший на спектакль Иосиф Хейфиц как раз был в поиске героини для «Дамы с собачкой» – Ия Саввина, игравшая в спектакле Быкова главную роль, покорила режиссера и была приглашена на роль Анны Сергеевны.

В двадцать восемь лет Быков получил предложение возглавить театр Ленинского комсомола в Ленинграде взамен ушедшего Г.Товстоногова. Поставив «Третью патетическую» Н.Погодина и «Якорную площадь» И.Штока, несмотря на хорошую прессу, он оставляет театр и после четырех часов беседы с Роммом идет к нему на «Мосфильм». В театре еще долго было ждать «оттепели», а в кино она еще не закончилась.

Сняв у Ромма «Пропало лето» и «Семь нянек», Быков приступил к «Айболиту–66». Первому мюзиклу на нашем экране. Работа над картиной была столь мучительной, сколь легко и весело она смотрится по сей день.

А потом были «Внимание, черепаха!», «Телеграмма», «Автомобиль», скрипка и собака Клякса», «Нос» и, конечно, «Чучело» и многие-многие актерские работы Ролана Быкова, каждую из которых он разрабатывал и строил... Главные тексты о фильмах и ролях Быкова вошли в первую часть книги.

А ведь было еще множество замыслов. Он называл их неродившимися детьми. Говорил: «Это беременность, которая не кончается родами». «Записки сумасшедшего», «Ревизор», «Соблазнитель», «В Москве без прописки», «Катера», «Семь смертей Витьки-дурака», «Мама, война!», «Поцелуй на прощанье», «Гроза», «Король забавляется», «Вася Куролов», «Блондинка» – далеко не все замыслы, которым были отданы его бесконечные ночи.

Ролан Быков, как известно, много лет посвятил детскому кино. Некоторые его коллеги считали, что кино для детей и юношества что-то вроде детского велосипеда. Но...

Если бы он восемь лет не отстоял на сцене перед этим зрителем, не слышал, как он замирает, доверившись происходящему на сцене, не видел слез своего зрителя, не слышал его смеха – возможно, кинематограф Быкова был бы иным...

Отдельный раздел книги посвящен короткому времени депутатства Ролана Быкова, к которому он относился чрезвычайно серьезно. Он сра-

Предисловие

зу выступил с законодательной инициативой об отделении чиновника от бизнеса. «Спрячь, здесь каждый третий этим занимается», – не поддержал его депутат Михаил Ульянов.

Сегодня многие ругают перестройку и ее деятелей. Но даже короткое выступление Быкова при обсуждении Закона Союза Советских Социалистических Республик об изменении порядка и размеров налогообложения показывает, какую махину пытались сдвинуть и поставить на разумные рельсы хозяйствования народные депутаты.

Дмитрий Лихачев в то время провозгласил необходимость декларации прав культуры. Но не до культуры было тогда. Слава богу, при президенте Ельцине удалось организовать канал «Культура», в чем Быков принял горячее участие. И при нем же – видя, что переход к рынку привел к ограблению детей: отбирались ясли, детские сады, лагеря, санатории, дома пионеров, кружки, – Быков призвал создать МЧС для детей. Но в том рыночном азарте его голос был гласом вопиющего в пустыне.

Много сил и времени отнял Фонд кино и телевидения для детей и юношества. Раздел о нем мог бы быть величиной с книгу – столько в архиве Быкова материала, относящегося ко времени создания и работы Фонда; всё свое время, забросив роли и фильмы, Быков отдал ему. «Что ты делаешь, Ролан, зачем тебе это? Сними два-три фильма, вот и будет кино для юных», – говорил ему Георгий Данелия. Но он уже впрягся и восемь лет безраздельно отдал воплощению своей идеи. Восемьдесят шесть художественных фильмов, десятки телепередач: «Дом на Чистых прудах», «Домовой Ролан Быков», фестивали «Дебют», три международных фестиваля для детей и юношества. Всего не перечесать, чем приходилось заниматься. И это все в стране, которую лихорадило все эти годы. Труд был титанический. Сегодня в доме 12а на Чистых прудах, где располагался Фонд, миграционное министерство.

Завершается книга воспоминаниями о Быкове. Их могло быть гораздо больше. Но и тогда и теперь думалось, что важнее узнать, что сам Быков думал о себе, о жизни, об искусстве.

Моя сердечная благодарность Галине Тихоновне Зайцевой за многолетнее сотрудничество и всем, кто дал разрешение на публикацию их материала в этой книге.

Елена Санаева

2018

Ролан Быков

СНАЧАЛА О МЕЧТЕ...

Я держу в руках маленькую синюю книжку, пахнущую клеенкой и свежим клеем. На ее обложке вытиснены герб Советского Союза и короткое гордое слово – Диплом.

– Ну? Кто же ты теперь такой? – спрашивает меня один из моих любимых педагогов.

– Артист, – отвечаю я, безуспешно пытаюсь казаться скромным.

– Артист?.. Ну, это ты через край хватил! Ты пока актером стал, да и то на бумаге. А вот выйдет ли из тебя Артист, это мы посмотрим.

Прошло с того времени шесть лет. И только сейчас я стал понимать по-настоящему, что, действительно, можно стать актером, можно даже с большим успехом выступать на сцене, можно так и прожить всю жизнь и никогда не сделаться артистом. И смешно, конечно, если я сейчас стану вам рассказывать, каким должен быть настоящий советский артист или как им стать. Для меня самого эти вопросы находятся в области будущего, в области мечты, а поэтому разрешите сначала о мечте...

Ночь. Тишина расплзлась по всему нашему старому дому, забралась во все закоулки длинного-предлинного коридора и притаилась под мягким светом пыльной двадцатипятисве-

чевой лампочки, о которую бестолково бьется моль. Если хочется, можно слушать тишину, как музыку: трещит сверчок электросчетчик, гудит под ногами пекарня, расположенная в первом этаже нашего дома... Как будто это голос тишины, такой таинственный и задумчивый. Иногда кажется, что это не машины гудят внизу, а наш дом тяжело вздыхает во сне.

На старых стенах нацарапаны всякие рисунки и надписи вроде: «Коля плюс Таня равняется любовь», или «Вера – фанера», или еще что-нибудь. Их никто уже не читает. К ним привыкли, как привыкли к сундукам и ящикам, наставленным у каждой двери, к смеси всевозможных запахов, к мерному треску счетчика, к гулкой тишине, которая ползет по старому дому, забираясь в самые дальние мышинные норки. И только нацарапанная на стене кривая рожа с волосами-палками в разные стороны и оскаленным ртом, как всегда, не спит и очумело-восторженно таращит глаза. Кто ее нацарапал – настоящая тайна! Может быть, я, может быть, Люда из 8-й комнаты, которая в этом году не поступила в институт и сейчас занимается голосом у некоего Якова Семеныча Робелли. Яков Семеныч, правда, не музыкант, но у него итальянская фамилия и он учит петь. А может быть эту кривую рожу нарисовал мой старый друг, Ленька-Жирафа, который недавно прислал мне «дальневосточный привет» и свое фото, где он снят в форменке, с надписью: «Дарю сердечно – помни вечно». Известно только одно: начинающий художник любил ясность и поэтому оставил под рожей лаконичную надпись: «Это – я!»

В нашем доме когда-то была гостиница, и по всему коридору утомительно идут двери под номерами, от первого до сорок четвертого. За каждой дверью в маленьких комнатках спят уставшие за большой трудный день люди; счастливые, или, может быть, несчастные, пьяные или трезвые, – живые люди. Двери волнуют, как обложки чудесных книг, как нерассказанные повести, как неоткрытые земли. У каждой из дверей свой вид, свой запах, своя окраска и даже, кажется, свое настроение – простая, конкретная, сто раз удивительная жизнь!

И так хочется вмешаться в нее, в самую гущу этой жизни. Так хочется из актера сделаться артистом. Становиться то уче-

Ролан Быков

СНАЧАЛА О МЕЧТЕ

ным и открывать в жизни новых людей, то судьей и приговаривать подлецов к презрению и ненависти, то врачом и исцелять самые тяжелые душевные раны, а то задушевым другом, веселым товарищем, помощником...

Все это — мечта. Выйдет ли из меня когда-нибудь артист, неизвестно, но только ничего не поделать с мечтой, ей ли бояться неизвестности — она мечта! И ты мечтаешь. Мечтаешь и о том, чтобы из чистеньких, отпечатанных на машинке страниц роли, которые вручают тебе на первой репетиции, в конце концов получился бы новый и совершенно живой человек. Такой живой, чтобы он мог запросто прийти в наш старый дом и сам найти свою дверь. Хочется, чтобы он стал так же знаком и понятен зрителю, как мне с детства знакома каждая надпись на старых стенах нашего дома и привычен запах свежего хлеба, несущийся с первого этажа...

1956—1958

1. ФИЛЬМЫ

«ТРУДНО ЛИ ВЫУЧИТЬ РОЛЬ НАИЗУСТЬ?»

Спектакль окончен. Праздничные огни театрального подъезда погашены, и зрители давно разошлись. Только на другой стороне полутемного театрального переулочка прячутся небольшие стайки юных зрительниц, ожидающих, когда появятся из актерского подъезда их любимцы. Самые робкие провожают артистов издали, те, что посмелей, решаются обратиться к ним со своими затаенными вопросами...

— А скажите... трудно выучить роль... наизусть?..

(И сколько бы мне ни задавали в жизни этот вопрос, я всегда чрезвычайно терялся, не зная, как на него ответить. Он безошибочно рождал во мне чувство обиды и неловкости. Это обыкновенный наивный вопрос из сотен тех наивных вопросов, с которыми часто обращаются к артистам, но именно в нем всегда почему-то скрывался для меня какой-то враждебный смысл...)

НЕ НАЙДЕТСЯ ЛИ У ВАС ЗАКУРИТЬ?..

...А мне больше всех нравится Бармалей.

Он самый сильный, он всех убивает и грабит...

Из обсуждения пьесы о докторе Айболите в младших классах школы

Спектакль окончен. Праздничные огни театрального подъезда погашены, и зрители давно разошлись. Поздно. Надо бы успеть в магазин, купить чего-нибудь на завтрак, да пачку

папирос на ночь. Завтра с утра репетиция нового спектакля, в котором мне поручена роль Бармалея. Закончена работа за столом, давно вышли на сцену, а роль не двигается с места.

Страшно хочется курить... Черт бы побрал этого Бармалея! Откуда я знаю, каким должен быть Бармалей, когда его и в природе-то не существует. «Маленькие дети, ни за что на свете не ходите в Африку, в Африку гулять», — приходят на ум знакомые с детства строки. Как на грех в детстве меня не пугали Бармалеем, так что даже нельзя вспомнить ничего из тех туманных представителей детства, которые так часто помогают. В детстве меня пугали «дядькой с мешком». Этот образ был совершенно конкретным, по дворам в то время ходили старьевщики, выкрикивая каким-то невысказанным образом: «Старрррре брреооом...» Они были старые, худые и небритые. Было страшно очутиться в мешке у такого старика, очень... Но Бармалей? Это же совершенно другое: во-первых, это разбойник, во-вторых, африканец, в-третьих, у него сабля, пистолет... И потом, у него есть слуги — какое-никакое, а он всё-таки начальство!..

Черт бы побрал режиссера! При распределении ролей он был в полном восторге: «Вы будете играть Бармалея! Представляете?» Я улыбаюсь, очень благодарю, но совершенно не понимаю, почему именно я. Режиссер потирает руки: «Бармалея всегда решали этаким огромным бандитом, а у нас он будет, наоборот, самым маленьким из всех!» Снова улыбаюсь, снова благодарю, но ничего не могу понять: а зачем это нужно — наоборот? Все поздравляют — роль действительно хорошая, но как к ней подступиться? И теперь уже не просто Бармалей, а «маленький Бармалей» — полный туман в голове! Теперь режиссер, разумеется, недоволен мной и каждую репетицию, глядя куда-то мимо меня, раздраженно говорит: «Вы никак не можете нащупать его действенной линии, никак! Просто не знаю: что с вами делать?!»... При чем тут действенная линия?

...Эх! Прошел мимо магазина. Возвращаться не хочется. Пройдусь — дойду до следующего, очень хочется курить...

...Нашему завлиту кажется, что весь вопрос в том, что я не могу нащупать сказочности в этом образе; товарищи говорят

разное: кто советует играть страшного, кто смешного, а кто прямо заявляет — откажись от роли!

...Черт бы побрал, автора, завлита, товарищей и меня самого! Ну что за нелепая черта: всегда всё ясно в роли у партнера и никогда ничего не ясно в собственной!..

...Вокруг вечерняя Москва. Тот самый час, когда все, кто торопятся, давно уже дома. Улицу Горького заполонили гуляющие, празднующиеся, влюбленные... До чего хочется, плюнуть на все и хоть один вечер пройти спокойно по нарядным московским улицам, и никакого тебе Бармалея!.. Эх, опять прошел мимо магазина, придется теперь тащиться до дежурного, поздно.

...Эх, Бармалей!.. Можно и отказаться от тебя, но где-то в глубине души чувствую, что это всегда так, — каждая роль, самая маленькая, данная тебе в страничках напечатанного текста, сопротивляется тебе неистово, как осаждаемая крепость. Не знаю, как у других, — у меня так бывало сплошь! Но это не успокаивает, и кажется, что вот теперь-то пришел тебе черед завалиться и не преодолевать этого беспощадного сопротивления...

...Покурить бы! Вот тебе и на: уже дежурный магазин закрыт, а я оказался где-то на набережной. Очнулся от хохота. Неподалеку, показывая на меня пальцами, веселится компания школьников. Видно, я разговаривал сам с собой — дурная привычка. Надвигаю пониже шляпу, смотрю на них, как будто это именно они виноваты во всех злоключениях с Бармалеем, и бормочу сквозь зубы: «Спать пора!»

Ребята перешептываются, кто их знает, может быть, это кто-нибудь из наших юных зрителей; так и есть. Идем вместе. Тонкий юноша, оттеснив развеселившихся ребят, солидно сопит рядом.

— Вам куда? — спрашиваю, стараясь из последних сил казаться вежливым.

— Туда. А вам?

— А мне в другую сторону, — говорю с извиняющейся улыбкой.

— Ничего! Мы вас проводим! — веселым хором кричат ребята.

Ролан Быков

«ТРУДНО ЛИ ВЫУЧИТЬ РОЛЬ НАИЗУСТЬ?»

И снова идем. И снова молчим. И вдруг:

— Скажите, пожалуйста... А трудно учить роль... наизусть?

Вместо ответа долго молчу и вдруг обращаюсь к ним с совершенно непедагогическими словами:

— Из вас никто не курит?.. Не найдется ли папиросочки?

Ребята молча достают каждый по пачке:

— Берите... Берите еще!

— Спасибо, у меня дома есть... — зачем-то говорю я, прощаюсь и иду дальше. Жадно курю...

Помню, в школе был у нас педагог по истории. Было это в эвакуации. И звали мы его Бармалеем. Это был очень хороший человек. Больной и бледный, очень худой и высокий, он пользовался большим уважением в школе и получил такое прозвище только потому, что направо и налево ставил двойки. Однажды за очень хороший с точки зрения всего класса ответ поставил нашему завзятому отличнику четыре, все возмутились. Он ответил тихо и спокойно: «На пять знаю я — вы знаете на четыре»...

Совсем уже поздно. Вскликаю в троллейбус, через несколько минут дома. Есть не хочется. Снова хочется курить. Черт бы побрал этого Бармалея.

Режиссер ведь у нас новатор, изящная выдумка, ничего не скажешь, — маленький Бармалей. Не знаю, за кого нашим юным зрителям будет страшнее: за здоровенную собаку Авву, которую исполняет мой атлетического сложения товарищ, или за маленького несчастного заморенного Бармалея.

И вдруг в темной комнате чувствую, как у меня краснеют уши, — вспомнил сегодняшнюю репетицию: какой стыд! Я выл, завывал, пыжился... Мне в перерыв наша вахтерша сказала слова, полные соболезнования: «И чего ты, милоч, так завываешь? Дети-то, небось, поиспугаются!»

Сил нет, хочется курить! Вышел на ночную улицу — никого. Милиционер мирно спит в «стакане» — на светофоре спит желтый свет. Чертыхается в машине шофер с огромными усами. Кричу:

— У вас нет закурить?

— Держи!.. Заснул он там, что ли? — грозно спрашивает меня шофер.

«ТРУДНО ЛИ ВЫУЧИТЬ РОЛЬ НАИЗУСТЬ?»

– Наверно... А вы погудите.

– Ну уж нет... тогда и вовсе продержит...

С удовольствием затягиваюсь дымом...

– Видел тебя в кино, – добродушно говорит шофер... и спрашивает: – А скажи трудно учить роль наизусть?..

Пожимаю плечами:

– Нет, – говорю.

Шофер вздыхает с откровенной завистью.

– Я ведь пробовал играть у нас в клубе. Ничего. Так – всё получалось, но вот роль выучить – просто нож острый. Плюнул и ушел. И теперь детям не велю. Чего зря время тратить!

Не забыть бы завтра купить папирос...

Утро вечера мудренее. Утром всё кажется проще и яснее. Отличная все-таки роль этого Бармалея. И великолепно придумано режиссером – маленький Бармалей. Неожиданно. В самой неожиданности уже большая сила. Дело не в оригинальничании – тут простой расчет на неожиданность, явный выигрыш в «сражении» с фантазией зрителя, тем более юного зрителя. И автор человек с большим юмором – очень хорош всегда у него текст...

В холодильнике оказалось полно еды: колбаса, яйца... вскипятим чай и будем царски завтракать...

Мы еще потягаемся с тобой, грозный Бармалей... Надо только не забыть купить сигареты. Приходит в голову, что, наверно, основная ошибка идет из-за того, что я всё время хочу превратиться в кого-то другого, в большого, огромного Бармалея, именно в того, каким я не смогу быть... Не надо пыжиться; допустим, Бармалей был именно таким – что же за характер у него? Тогда он вдвое, втрое, вчетверо – разбойник! Это же ясно! Хотя всё это теории. Посмотрим на репетиции!

Чайник выкипел, позавтракать не успеваю, сигареты снова не куплены, но настроение боевое!

И так день за днем. От отчаянья стал на одной из репетиций на ходули – получился громадным. Убегал, взяв ходули в руки. Все смеялись. Вот он Бармалей, он только кажется страшным, на самом деле он не таков!.. Потом снова и снова

ничего не выходит, снова брожу по улицам без курева, и снова ничего не выходит.

– Не пыжьтесь! Сжимайтесь, сжимайтесь, наоборот, – кричит из зала режиссер.

Почему сжиматься? Внутренне посылаю режиссера к черту, внешне благодарю его, и вдруг приходит на ум фраза Шолохова: «Иная в три узла завяжется, а своего достигнет. Ужасно ушлое это животное женщина!» Вспоминаю и смеюсь. Режиссер сердится!

– В чем дело?

– Извините, нельзя ли сцену сначала.

– Нельзя!

– Мне кажется, я что-то понял, мне надо попробовать.

– Пожалуйста!

Пробую. Пробую и чувствую, что мне не мешают ни руки, ни ноги, от нахлынувшей горячей отчаянной злости не могу говорить. Задыхаюсь, как задыхаются от злости маленькие собачки, и при этом пытаюсь завязаться в три узла. Буквально переплетая руки и ноги...

В зале смех, в перерыве режиссер говорит: «Наконец-то вы начинаете нащупывать действенную линию». Завлит довольна, в образе начинает появляться сказочность. Товарищи снова толкуют разное: видишь, я говорил пострашней, другой говорит – видишь, я говорил посмешней. А третьи заявляли: «Отказался бы от роли, был бы дураком».

Но еще не всё, снова и снова ничего не выходит. Не выходит и не выходит. И в этом, поверьте, нет ничего романтического – это обидно и больно. Это выматывает, мучает. И приходит в голову, что профессия актера с какой-то стороны состоит именно в том, что у тебя ничего не выходит! Не выходит то главное, то второстепенное, и так до самого последнего момента: и до премьеры, и после нее.

«О чем рассказали волшебники» – пьеса замечательного драматурга Вадима Коростылёва, пишущего для юных. Пьесу начинал репетировать главный режиссер Театра юного зрителя Борис Голубовский, но выпускал ее Ролан Быков с коллегами Гореловым

Ролан Быков
«ТРУДНО ЛИ ВЫУЧИТЬ РОЛЬ НАИЗУСТЬ?»

и Васильевым. Быков играл Бармалея. Спектакль нашумел, стал событием театральной Москвы и лауреатом фестиваля. Заговорили о Быкове. Тогда-то и пришли к нему в театр студенты МГУ с предложением возглавить их театральный коллектив. Он поставил с ними «Такую любовь» Павла Когоута. За билетами становились с ночи. Троллейбусную остановку кондуктор объявлял «Студенческий театр МГУ», а Быков вскоре получил предложение возглавить театр Ленинского комсомола в Ленинграде¹.

¹ Здесь и далее комментарии Елены Санаевой выделены другой гарнитурой.

АЙБОЛИТ-66

Мосфильм, 1966

Авторы сценария **Вадим Коростылёв, Ролан Быков**

Режиссер **Ролан Быков**

РЕПОРТАЖ О ЛИЧНОМ

Я решил писать репортаж о себе самом — о своих личных переживаниях, повседневных заботах, сомнениях, радостях и даже состоянии здоровья... У меня усталый вид — говорят знакомые, я стал что-то плохо выглядеть — твердят друзья, уж не заболел ли я какой-то страшной болезнью — беспокоятся родственники. Ничего подобного — просто я снова, уже в третий раз, взялся за кинокомедию...

1. ПЕРВЫЙ ЭТАП БОЛЬШОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО МАРАФОНА

Я ощущаю в себе сейчас особый прилив энергии, я охвачен тем лихорадочным чувством, с которым влюбленные спешат на первое свидание, я волнуюсь, как выпускник перед экзаменом по любимому предмету, как спортсмен перед решающими соревнованиями, как обжора перед банкетом, — одним словом, я переживаю те самые захватывающие минуты, которые мы в быту так легкомысленно называем счастьем! У меня на

руках бумага! Официальная бумага на официальной бланке, а на ней подписи, подписи, подписи, очаровательные закорючки, которые так прекрасно называются — визы!

Девушки, вам дарят розы! Я понимаю вас, приятно получать в подарок цветы, тем более названия их неплохо звучит — розы... Но визы!.. Визы — это поэзия, это музыка, это ни с чем не сравнимый аромат чернил, это нечто, рождающее вдохновение, — я бы лично дарил девушкам только визы!

Простой росчерк пера в одну-две буквы, а сколько в нем всяческого смысла и значения, хочется читать и читать их без конца, повторять их, как молитву, на ночь и проснувшись утром.

Около четырех месяцев я бродил по коридорам и лестницам, ожидая у дверей, где эти заветные фамилии были написаны строгими буквами на строгих табличках. А теперь на моем приказе они выглядят как-то запросто, по-свойски, даже интимно. И мне сейчас грустно. За четыре месяца я как-то привык день за днем бродить по длинным мосфильмовским коридорам, подниматься по широким лестницам и ожидать у строгих дверей со строгими табличками. Если вытянуть все эти коридоры в один большой, если из всех лестниц сделать одну, если к ним прибавить коридоры и лестницы главного управления по производству фильмов, если всё это помножить на дни и месяцы — какой получился бы прекрасный коридор, тысячи километров, лестница в заоблачные выси — большой мосфильмовский марфон!

И везде, за каждой дверью, я встречал удивительное понимание и поддержку: сценарий понравился редакторам объединения «Юность» и главному редактору А.Г.Хмелику. Директору объединения Ю.Ф.Солдатенко. Сценарий понравился и главному редактору студии, писателю Рекемчуку, а также генеральному директору студии В.Н.Сурину. Идею одобрило и главное управление, начальник главного управления режиссер Ю.П.Егоров меня обнял и благословил, решение будущего фильма привлекало всех... Правда, его неожиданно не стали вставлять в план производства, а потом снова вставили, но уже на 1967 год, потом предложили отказаться от широкого формата, потом...

1. Фильмы **АЙБОЛИТ-66**

Когда медицинская сестра в нашем мосфильмовском медпункте вводила мне однажды под кожу шприц с камфорой, она смотрела на меня мудрыми и всё понимающими глазами. Я лежал на приятно-холодящей клеенке медицинской кушетки, любовался мастерством, с которым сестра манипулировала шприцом и ампулами, и думал, что такое мастерство дается только большим кинематографическим опытом.

Это были восхитительные минуты покоя и умиротворения. Мы с сестрой чудесно поговорили на общие темы, я рассказал ей о своём замысле, и он, надо сказать, ей тоже понравился. Я не скрыл от нее, что собираюсь снимать эксцентрическую музыкальную комедию для детей и взрослых, и она ответила, что вообще любит комедии, а детские фильмы — просто обожает. Тогда я подробно рассказал ей, что это будет фильм особого, оригинального жанра, органически сочетающий в себе элементы театра, оперы, балета, цирка, пантомимы и клоунады. Сестра сказала, что всё это, наверное, трудно. Тогда я совсем уже разоткровенничался и сообщил ей, что мне уже тридцать пять лет, что мне пора работать без всяких скидок, не бояться никаких трудностей и воплощать самые заветные и дорогие сердцу замыслы. Сестра возразила, что сердце дороже заветных замыслов, что без здоровья ничего вообще не воплотишь, потом мы с ней поговорили о назревшей необходимости синтезировать различные жанры, потом немного потолковали о Чарли Чаплине и расстались друзьями... А поздно ночью, как всегда мучаясь бессонницей, я вписал новую реплику нашему герою будущей картины: «Сердце лечат сердечными каплями, сердечными словами и сердечным отношением...»

Мне удивительно везет, первый этап большого кинематографического марафона успешно завершен. Всё в порядке, как у нас говорят, меня запустили... Только от больших «перегрузок» у меня что-то стало с памятью: я никак не могу вспомнить, о чем картина, про что она и что я, собственно говоря, должен сейчас делать. И каждое утро хочется встать и бежать на большие дороги мосфильмовских коридоров, чтобы там в тишине без усталости молиться на бесконечный иконостас строгих табличек у строгих дверей.

2. ПЕРЕД ВТОРЫМ ЭТАПОМ

После первого этапа надо слегка перевести дух и найти в себе силы немедленно двигаться дальше. Для этого стоит иногда подвести кое-какие жизненные итоги.

Я перешел из театра в кино несколько лет назад. Первые мои картины были поисками своего места, знакомством с новой для меня спецификой кинематографа. Я должен был учиться лоцманскому искусству «провождения» сценария меж видимых рифов и невидимых мелей, овладевал наукой измерения минут вдохновенья полезными метрами пленки, тренировался длительное время находиться в состоянии невесомости между обсуждениями и инстанциями, приучал себя к великому кинематографическому марафону!

И вот, наконец, мне кажется, что я могу приступить к принципиальной для себя работе, в которой есть всё, что мне так дорого: динамика кинематографа и праздничная зрелищность искусства, безусловность того, что происходит на экране, и поэтический мир искусства яркого, условного языка, непобедимый оптимизм и радость жизненных восприятий, юмор, шутка и ясность философских обобщений. Свободный мир сочетания жанров — давняя, выношенная мечта...

Сценарий «Добрый доктор Айболит» написан мной совместно с драматургом Вадимом Коростылёвым по мотивам его чудесной пьесы «О чем рассказали волшебники». Это новая, оригинальная интерпретация известного международного сюжета, впервые изложенная у нас замечательным детским писателем Корнеем Ивановичем Чуковским... Я проработал восемь лет в театре для детей и по сей день остался верен своему зрителю. Я преклоняюсь перед ним за то, что он никогда не отдаст дань пошлой моде, за то, что он не смотрит на искусство как на развлечение с субботы на воскресенье, которому искусство нужно как хлеб, воздух, солнце и ласка матери. Я люблю его — чуткого, сердечного, жадного и справедливого. Я вместе с ним люблю всё яркое, увлекательное, праздничное, смешное и волнующее.

1. Фильмы

АЙБОЛИТ–66

Речь идет об «Айболите–66». Первая картина Быкова была «Пропало лето». Он в нее влетел, когда половина фильма была запорота другим режиссером, и за оставшиеся деньги и сроки надо было переснять творческий брак и доснять фильм. Но отказать своему худруку М.И.Ромму Быков не мог. По благородству оставил в титрах фамилию режиссера, начавшего фильм. Но получил в конце работы заманчивое предложение: «Ролан, сними свою фамилию, а я тебе куплю костюм». «Ты не Родина, такие подарки не делают», – был ответ.

Следующий фильм – «Семь нянек» – тепло был встречен зрителем. Как говорил Быков: «Я учился делать как у них, но настало время попробовать сделать свое, выношенное». С драматургом Вадимом Коростылёвым они написали сценарий «Айболит–66». Быков задумал в фильме соединить, насколько это возможно, театр и кино. Работа над фильмом была, что называется, кровавая. Это видно из приведенного ниже письма, написанного в творческое объединение «Юность».

ПИСЬМО ВСЕМ – ОТ НАШЕГО ПАРТБЮРО ДО ЦК КПСС И СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР

Я прошу помощи.

Я прошу Вас потерять на меня немного времени. **Я отдам.** Отдам сторицей. Я никому не отказывал в помощи, а сейчас помощь нужна мне.

Я прошу понять, что картина – моя жизнь, что я просто подыхаю, не будьте соучастниками убийства. Кончились силы.

Я впервые говорю об этом так только потому, что я уже обратился за помощью куда более маленькой – написать письмо от редсовета, не ложь, не хитрый ход, а официально изложить то, что было сказано на редсовете. Все кисло соглашались, но ни у кого не нашлось времени, литераторы говорили, что не умеют писать.

(Боже мой! Где Хмелик, он бы Вам этого не позволил!)

Я понимаю, что письмо будет воспринято Вами как особое нервное состояние. Вы все люди умные, Вам классифицировать ничего не стоит. Я и сам понимаю, что я в истерике, но моя истерика – это факт уже чисто производственный, как «салат» в камере.

Ничего! Мне не стыдно, Вы ведь все не только умные, но и понимающие. Это бывает. Тем более слишком много причин.

На меня свалилось много счастья, поздравлений, похвал, но меня не покидает чувство и один назойливый образ – хо-

1. Фильмы **АЙБОЛИТ-66**

дят машины, люди, весна, все мне жмут руки, от души хлопают по плечам, обнимают, а я УМИРАЮ, меня убивают! Среди бела дня, на собственных именинах. Я кричу – никто не слышит, никто. Все от души меня любят, от души! Я же знаю, что это почти правда. Убивают не только меня – картину.

Умоляю, потеряйте немного времени, не заставляйте меня быть умным и говорить только то, что надо, я скажу и лишнее, каких-нибудь 5 минут. Это немного.

Картину я выносил и выстрадал. Тут и мучительный путь из театра в кино, и тысяча вещей. Вам нравился замысел, она вроде бы должна быть такой, какую ждут:

1. Не серой.
2. Комедией, притом музыкальной. (Оригинальной.)
3. С поисками нового и при этом демократической по адресу.

4. С поисками.

Замах был большой

(Всё эксперимент):

1. Вариозэкран – (вспомните – говорили, не выйдет).
2. Условный язык в кино, близкий театру – (вспомните – говорили, ни у кого не получался, а...).
3. Новый подход к освоению широкого формата.
4. Синтетичность жанра (с органикой слияния) – (при нашем-то нищенстве).
5. Люди-звери (сомнения таких уж, как Ромм, громовая речь Птушко).
6. И просто – картина при этом, а не экспериментальный ролик.

Конечно, можно было не поверить во все эти замахи, но:

1. Пробы были всё-таки убедительны.
2. Актеры – тоже (в целом).
3. Эскизы не вызывали сомнений.
4. Музыка – тоже.
5. Даже постановочный проект был признан показательным.
6. И натуру нашли прелестную, сняли. Показали... Как еще надо было убеждать?

И вы помните? Все поверили. И еще все единодушно и даже хором толковали, что необходимы — **Особые условия!** (Какая прелесть!)

А кстати, это было бы элементарно верно.

ИТАК:

Особые условия.

(Очевидно, надо понимать, — не такие, как у других, да?)

Ну, во-первых, наверно, речь шла:

I. О ДЕНЬГАХ

Баталов — «Толстяки» — 900 т.

Птушко — «Сказка» — 820 т.

Быков — «Айболит» — 600 т.

Первая **особенность** условий — смета на 30% ниже, чем у картин **без особенных**. (Кстати, напоминаю — смета (и строгая) была у специалиста на 750 т., причем сильно урезанная, совсем не особенная).

II. СРОКИ

Без учета экспериментальности съемок и освоения новой техники.

Без учета сплошь трудных или трюковых съемок (вспомните: танцы, болото, корабль, вода, удары, падения — ведь сплошь). Цирк.

Без учета ОСОБЕННОСТЕЙ.

Да уж ладно! Ладно! Ладно! Куда там!

И без этого, без великих особенностей, нам сняли месяц — 24 рабочих дня, сняли **ИСКУССТВЕННО**, спрятав истинную стоимость картины: с 750 т. до 600 т.

ВОТ ВАМ 1-й МИЛЛИОН. (И это на 2520 метров, конечно.)

III. МЕТРАЖ?

Не дали композитора на режиссерский, в канцелярии сказали: **НЕ ПОЛОЖЕНО** (хотя как же быть с особенными условиями?).

Писал: I. Музыкальные номера — метражи будут уточнены.

1. Фильмы

АЙБОЛИТ-66

Говорил: 1. Уточнили – одних номеров 1000 метров, выходим на 500 лишних.

Отвечали: 1. Сокращайте сценарий.

Сокращали все вместе, отжали всё.

Писал: 1. Большие официальные письма, объяснял подробно – СНИМАЕМ ЛИШНИХ 300–350 метров, увеличьте, метраж.

Не отвечали: – но (!) снимать не запрещали.

СНИМАЛ – СДАВАЛ МЕТРАЖ, сдавал скупенько, где возьмешь 300 метров, натягивал!

Черта с два – **ПРИЕХАЛИ** и отобрали 120 м.

Сдай! – Сдал. (Устаешь!)

Резюме с метражом

Плюс ко всему – надо было снять метров 300–350.

ВОТ ВАМ 2-й МИЛЛИОН.

IV. Может, дали сильнейший СОСТАВ профессионалов – производственников?

Условия-то нужны **ОСОБЕННЫЕ!**

Дали: 3 из 5 членов администрации пришлось менять.

(Меняли долго – целых 3 месяца, 2 экспедиции – представляете, как люди работали?)

V. НУ, ПОСЛЕДНЕЕ (!)

Наверно, дали карт-бланш! (Хоть что-нибудь!)

1. Из экспедиции Баку (одна из серьезнейших ошибок, ибо в Баку снимали, а в Сухуми ничего не готово). Выгнали.

2. Из экспедиции Сухуми (вторая зеркально похожая ошибка, в Сухуми досняли бы, а в Москве 1,5 месяца стояли). Выгнали.

3. Пленку и ту не прислали (сидели, не снимали, и как это бывает, – именно тогда, когда были актеры).

Признали меня единственным человеком, который как раз-то меньше всех понимает в том, что делает.

Решили:

ПУСТЫНЯ? – не надо,

ГОРЫ? – не надо,

БАССЕЙН? – не надо,
МОСТИК? – запретить,
НАТУРА? – снимет в павильоне,
АКТЕРОВ – нет?
НАЙТИ ТВОРЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ.

(Интересно, почему это откровенное толкание на халтуру из-за неспособности организовать творческий процесс у нас так интеллигентно называется: «режиссер должен найти новое творческое решение»!?)

А какая красота, когда начались павильоны!!!
КИНОПАВИЛЬОН? – сократить, 3 дня уложиться.
ДОМИК? – из 2 сделать один (120 м!).

И дело даже не в этом! НЕ в этом! Не в этом!

«Идите к Сурину!»
«Идите к Милькису!»
«Идите к Семёнову!»
«Идите к Караеву!»

Ходил. Легко сказать идите! Тут бы ходить, а на тебе съемки всякие. Съемки и творчество, как я понял, страшно отвлекают от работы режиссера-постановщика! Ходить, протирать колени. Просить милостыню, испрашивать милости!

(Черт возьми, есть же правила обращения с машинами, премии дают, чтобы они не изнашивались! Я же тоже машина, я лошадь – рабочая! Нерентабельно так вот...)

СУММА ОСОБЕННЫХ УСЛОВИЙ

Смета – занижена,
Метраж – занижен,
Группа – слабая,
Помощь – административная истерика.
(А ведь это всё ПЕРЕРАСХОД, дорогие! Я и моя работа Вам денег стоит!)

Сейчас Всё всем ясно!

1 МИЛЛИОН – ПЕРЕРАСХОД 28 смен сверх нормы.

1. Фильмы
АЙБОЛИТ-66

(Какого ему рожна еще надо. А! Все условия и даже больше.)

И причину нашли немедленно: В чем же дело?

Быков, видите ли, импровизирует, у него фантазия, он вообще анархист!

Ах, какая миленькая история, какая простая арифметика, столбовая дорога канцелярии:

ТВОРЧЕСКИЙ РАБОТНИК, он, конечно, и есть тот самый, который всему и помеха...

Ну так вот, дорогие:

ЛИПА – на этот раз – ЦВЕТУЩАЯ ЛИПА!

Не поленюсь!

Не поленитесь вы!

Прочтите!

Поймите, такие письма так не пишутся!

28 смен перерасхода?

Считайте, пишу по памяти (память еще не отшибло):

Простои:

1. Ленкорань – не было бомбы – 1 день.
2. Ленкорань – не было птиц – 1 день.
3. Болото – обеды, сапоги, лодки – 2 дня (в общем округлении).
4. Баку – сломался движок и камера Конвас – 1,5 дня.
5. Баку – «не платить же простойные, слай 3 метра» – 1 день.
6. Пещера-Москва – помните, считал на директорском – 1 день.
7. Сухуми – отсутствие пленки – 1 день.
8. ??? – Сухуми – 3 дня (с чистой отменой).
9. Стан пиратов – (работа в день на 2–3 часа), считайте – 4 дня.
10. Кинопавильон – 2 дня.
11. Увезли Мкртчяна – 1 день.
12. Увезли Смирнова – 1 день.
13. Домик – 1,5 дня.
14. Мостик – 1 день.

А съемочный журнал? ХА-ха! Спросите у Л.Н.Милькиса, я при нем отменил смену, он смеялся – «посмотришь, что бу-

дет в журнале». Не сомневайтесь, – там была съемка. (Я же не полицейский в группе!)

Пока 22 дня.

Можно взять мой дневник, письма, докладные – будут все 28 и даже больше.

(Я знаю, ну пусть не в таком количестве, во всех группах это есть, но это покрывается резервом. А у нас-то резерва не было!!!!)

ПО-НИ-МА-ЕТЕ?

ВОТ ВАМ 3-Й МИЛЛИОН!

Если сюда еще прибавить:

1. Запоздание и неготовность Сухуми.
2. 1,5 месяца простоя в Москве.
3. 10 дней (вместо 1) переезда из Ленкорани.
4. Транспорт.

И прочий идиотизм.

НО! МЫ ОТЫСКИВАЕМ НОВЫЕ РЕШЕНИЯ!

Обошлись без:

1. Экспедиции в Батуми.
2. Экспедиции в Бухару.
3. Переезд в Пицунду.
4. Не строили дорогой стан пиратов.
5. Не строили дорогой спуск корабля и пр.

А это тоже грубо прикинем, ну хоть 0,5 млн.

УЖЕ – 3,5 МИЛЛИОНА

Наверно, стоит-то она без всяких особых условий 9,5? Ну, скинем 1,5 – считал я грубо – пусть 8 – и то (при 7) – 1 МЛН **ЭКОНОМИИ.**

За счет чего?

1. **КАЧЕСТВА!!!**

- а) Балетмейстер – подешевле!
- б) Танцоры – пенсионеры и дети.
- в) Цирк – дети.
- г) Балерины – кордебалет оперетты.

И ГЛАВНОЕ. СЪЕМКА при ЛЮБЫХ УСЛОВИЯХ:

- а) без актеров, б) без рабочих, в) без пленки!
2. За счет **НЕИМОВЕРНОЙ БЫСТРОТЫ РАБОТЫ** (А Вы по 16 планов за 10 часов видели? Трюковых и даже с комби-

1. Фильмы
АЙБОЛИТ-66

нированными — конечно, если были сразу все актеры и люди. АВРАЛИЛИ.)

3. За счет **УВЕРЕННОСТИ И РИСКА** снимаем по 1, 2, 3 дубля (за малым исключением).

4. За счет **ПРЕКРАСНЫХ АКТЕРОВ** репетиций не было, заgrimировал — в кадр — «мотор» (репетировали, пока грим, на ходу, и пр.).

5. **ЗА СЧЕТ...** за счет собственного мяса, крови, кожи, за счет 10 лет жизни, за счет отчаяния и истерик, ночей без сна и т. п.

Все эти самые **ЭКОНОМИЧНЫЕ** вещи и были в наших руках.

6. И конечно, **МОЛНИЕНОСНОСТИ РАБОТЫ ОПЕРАТОРОВ!**

Не надо оваций.

Даже плевать на выговор — он мне смешон.

(Я понял, кстати, так: есть пролонгация, перерасход — хочешь снять хорошую картину, начальство-то при чем? Студия не виновата в существующих регламентациях.)

Плевать на 20%,

Я за счастье сделать эту картину дал бы ох как больше!

(Поверьте мне, я же актер-то высшей категории, а режиссер — II категории, мне режиссура, так сказать, в «убыток».)

НО ОДНО НЕСПРАВЕДЛИВО.

ДАЖЕ НЕКРАСИВО!

ДАЖЕ ПОДЛОВАТО!

Вы же наложили на меня все санкции, золотые мои, искренне любимые люди, — так дайте же за это **СДЕЛАТЬ ФИЛЬМ!**

Я же не только для себя!

Я ж для людей!

Для Вас же **ТОЖЕ!**

И санкции-то наложены Вами — Бог Вам судья — так хоть

НЕ ДЕЛАЙТЕ БЕССМЫСЛЕННЫМ

ВСЁ, ЧТО ОТДАНО!

ВСЁ, ЧТО Я ЕСТЬ!

ВСЁ, ЧТО ЕСТЬ МОИ ТОВАРИЩИ!

Вы что? Разве это по-людски?

А может, Вы верите в эту элементарную хиленькую версию, рожденную чрезмерным невежеством и бездушной неосведомленностью.

Быков, паразит, импровизирует. У него – фантазия. Ему подавай два рояля на пахоту?

(Ай-яй-яй! Взрослые люди!)

Режиссер, конечно, должен импровизировать и иметь фантазию, но... именно тут всё иначе, не те у меня были «особые условия»:

Все изменения сценария происходили только по четырем причинам:

I. Отсутствием того, что необходимо для сцены.

II. Отсутствием актеров.

III. Сокращением (по указанию) сцен.

IV. Музыкальные НОМЕРА.

1. Пролог – всё было – точно по сценарию.

2. Домик – сокращенно специально писалась сцена. Утверждено.

3. Море – точно по сценарию.

4. ПИРС – не было в сценарии. (Новое творческое решение, запрещение спуск корабля (дорого) и пантомимы.)

5. Дальше опять по сцене, кроме ХИЖИНЫ, – не было хижины, надоело...

Надоело доказывать, проверьте сами.

Или проверьте, или обязательно проверьте, или прекратите болтать!

То же самое с ЛЕГЕНДОЙ о МАТЕРИАЛЕ в КОРЗИНУ:

Кроме нормальных и МИНИМАЛЬНЫХ поисков-вариантов, всё, всё, всё в КАРТИНЕ! (Поймите, это хороший метод, снять один дубль так, а другой иначе.)

ИСКЛЮЧЕНИЕ:

То, что не дают доснять то, что касается попыток с негодными средствами: съемок 10 девочек – танец, как массовое гулянье, – нищенство! Нищенство!

ОРГ-МАЛЯРИЯ!

4 попытки в стане пиратов обойтись без запрещенного мостика.

А мало! Ох как мало! Видела наша корзина!

1. Фильмы
АЙБОЛИТ-66

Невероятно мало при наших условиях и **ПОЛНОЙ** финансовой и организационной **АВАНТЮРЕ** в работе над фильмом.

Я не знаю, зачем пишу.

Точно знаю — писать не надо было.

Зачем еще и раздеваться перед всеми.

За этот героизм и профессионализм:

1. Выговор. ПУСТЬ!

2. 20% ПОДАВИТЕСЬ!

И главное:

НЕЛЬЗЯ СДЕЛАТЬ ТО, ЧТО НАДО.

ДА! ОНА СТОИТ, ЕСЛИ УЖАТЬСЯ, — 10, все 10.

И это по-нищенски.

Без Африканской натуры. Доведения приема вариозкрана. Без настоящих ансамблей танца и настоящего, дорогостоящего балетмейстера...

Если с учетом **ОСОБЫХ УСЛОВИЙ**. Нормально —11, но считаем —10, скинем — пусто 9, и если она 7, **ТО ЭТО 2 МИЛЛИОНА ЭКОНОМИИ.**

А за счет чего?

1. Съемка быстрее молнии. По 16 планов в смене КМБ.

2. Выход из любого положения.

3. 10 лет жизни.

4. Операторов, художников.

5. Личного напряжения.

6. Отсутствия репетиций, актеров.

7. Уверенность: 1—2—3 дубля. Смелость и риск.

За этот героизм и профессионализм:

1. Выговор — ПУСТЬ!

2. 20% — ПОДАВИТЕСЬ!

И ГЛАВНОЕ:

НЕЛЬЗЯ СДЕЛАТЬ ТО, ЧТО НАДО.

А если по сути, **НЕОБХОДИМОГО.**

Сложность построения — простейший сюжет, большой вход в него, внутренняя линия из узловых моментов (при цикле — развитие внутри).

Пропускаются смысловые узлы.

(Палуба — завязка, Пустыня — перелом в отношениях, Стан пиратов — итог сомнений Айболита.) И:

1. Тогда летит всё построение фильма. Сюжет, острые буффонные события, лирические отступления и внутренняя линия. Которая без этого не ясна!

2. Тогда образ Айболита (как всякого героя — *обо*, он — смысл) лишается внутреннего содержания.

3. Тогда идут эпизоды без встречи: море, пирс, акулы, захват, берег, приезд, сон, до камня.

Самое главное признать любое:

1. Была сильно (!?) занижена смета. Можно осметить картину по выходу с существующими нормами для трюков и пр.

2. Был занижен метраж: а) заявленный в сценарии; б) заявленный у Сурина; в) письма всем троим; г) факт налицо.

3. Были 20–28 дней практически простоя, и посчитать их простоями.

4. И самое главное — не дать доделать картину. Убыток, убийство двойное.

Я ПОВЕШУСЬ!

И если это признать, то реально, считаясь с фактами дать доделать и отточить, вариозэкран.

СНЯТЬ — хотят не снять.

СЛОЖИТЬ — хотят не сложить.

ОЧИСТИТЬ — хотят не сложить.

ПОКАЗАТЬ и ДОРАБОТАТЬ и СДАТЬ.

1-е НЕОБХОДИМО

Конкретно.

Палуба, и не просто, а сцена, и дать ее снять, хоть с 1-й репетиции. Стоит декорация — 3 дня.

2-е НЕОБХОДИМО

Пустыня под Москвой — 2 дня.

3-е НЕОБХОДИМО

Стан пиратов под Москвой. Бармалей — Айболит. И также поправить гадости истерических съемок и сокращаемых на ходу сцен.

1. Фильмы
АЙБОЛИТ-66

4-е НЕОБХОДИМО

Залатать:

1. Ослов, песню — 1 день.
2. Бассейн — 1 день.
3. Закончить мост.
4. Автор. Кинопавильон — 2 дня.

5-е НЕОБХОДИМО

Дать время собрать и отточить материал, это копейки.

6-е НЕОБХОДИМО

Дать возможность работать, не мучить, не мучить, не мучить.

Я сейчас работать не могу, если не вспомнить всем, что я автор, режиссер и актер этой картины и не кретин Вам.

Дайте работать.

Не имеете права губить фильм. Это — 7 млн.

Это жизнь.

Не будьте убийцами.

Я ИМЕЮ ПРАВА.

Или нет? Или я... кто я? Почему я должен это писать? Это что такое? Что это? И потом, черт Вас возьми, за что?

Ролан Быков

7 мая 1966

Это письмо написано в конце съемочного периода. Наверное, только имея те бойцовские качества, какие были у Быкова, можно было довести эту работу до конца с минимумом потерь. Из письма ясно, как шла работа, но вот просто один из штрихов.

На картине был замдиректора Маклазян. У него в те годы появился «мерседес» — правда, не новый, но всё же редкая невидаль. Появился он, очевидно, благодаря тому, что вместо организации съемок в окрестностях Баку он гонял оттуда фрукты в Тюмень. Крови этот человек попортил Быкову немало. Когда вся группа приехала в экспедицию, он на следующий день, встретив Быкова на лестнице Бакинской гостиницы, спокойно сказал: «Да знаешь, Ролан, там, где ты хотел снимать, не получится, там дома начали

Ролан Быков
ПИСЬМО ВСЕМ...

строить». Быков тогда горяч был. Замдиректора свалился с лестницы и тут же взял бюллетень. Быков с художником и операторами носился по окрестностям в поисках приемлемой природы. На это ушла почти неделя, а бюллетеневший замдиректора каждое утро с перекинутым через плечо полотенцем шел на пляж, приветственно помахивая рукой. Неделя была потеряна. И уволить-то его было нельзя, вот что самое ужасное. У Быкова вычли из постановочного гонорара 20% за перерасход, дали картине вторую категорию.

«ВСЕ МЫ НЕМНОЖКО БАРМАЛЕИ»¹

– Говорят, сынок, ты в своем фильме что-то там новое сделал?

– Да, отец, я снял фильм с первым в мире вариозэкраном, с соединением всех жанров – цирка, театра, оперы, балета... Но его запрещают.

– Короче говоря, высунулся.

– Но, отец, это совсем другим словом называется – «новаторство».

– Не знаю, каким словом это называется, но я тебе скажу: высунулся – получил по физиономии. Так что либо не высовывайся, либо не ной.

Из разговора молодого режиссера Ролана Быкова с отцом

– **Шестидесятые, какими они были?**

– Шестидесятые годы многократно оценивались под углом зрения политики, но почти никогда речь не шла о духовности. А с этой точки зрения то время было интересным, многогранным – разным... Шестидесятые – это прекрасные годы. Прекрасные, несмотря ни на что. Да, шестидесятников высылали – как, например, Войновича; шестидесятники умирали, замученные притеснениями, – как я и другие. Но у нас была общность, которая компенсировала все притеснения. Кроме этой общности, нас ничего не волновало...

¹ Из интервью. Вечерняя Москва. 1996. 14 июня. Записала Л.Хавкина.

В шестидесятые наше кино сформировалось, получило международное признание — «хрущевская оттепель» дала ему сильный толчок. И этот новый кинематограф начал искать своего героя. Как вы думаете, кого он нашел? Он нашел ребенка! Это был наш последний рыцарь без страха и упрека... Образ ребенка стал центром всех кинодебютов — Тарковского, Данелии, Бондарчука, Салтыкова, Кончаловского... Режиссеры, отыскивая свой идеал, уже не могли найти его там, где смог это сделать, например, Николай Островский. Те люди уходили. Новый же герой совмещал в себе «дефицитные» качества в кинематографе тех лет. Он был честным, добрым, иногда жестким. У него была совесть и, что стало сенсацией, — сердце.

...Кинематограф — муза молодая, ей всего-то сто лет. У нее, так сказать, низкое происхождение, возникла она почти на панели — в заплеванных семечками сараях. Но эта муза первая из всех обвенчалась с золотом. Эта маленькая шлюшка стала богатой, обрела великое значение! Она поднялась до Чаплина, до Феллини, она создала целое направление в искусстве. И сегодня о ней уже нельзя говорить пренебрежительно. Но все-таки, если быть объективным, происхождение моей любимой музыки Кино — достаточно низкое. Гораздо ниже, чем происхождение театральной Мельпомены. Бесконечно любя первую, я всегда тяготел ко второй. Даже несмотря на то, что когда я пришел в кино, «театральность» была бранным словом. Если хотели сказать: «Это сделано плохо», говорили: «Театрально»; когда надо было обрубить игру актеров, замечали только: «Он театрально играет». Я всегда был другого мнения, и большинство моих актеров — это люди из театра. (Они очень отличаются от людей кино. Чем? Да всем они отличаются.) А «Айболит—66», о котором пойдет речь дальше, целиком держится именно на них.

«ЭТОГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПРОСТО ПОТОМУ, ЧТО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ»

«Айболит» — это мое собственное дитя шестидесятых. В третьей по счету картине я, наконец, вышел на свое. И с самого начала мне твердили (причем не кто-нибудь, а друзья, коллеги,

1. Фильмы **АЙБОЛИТ-66**

чье мнение подтверждалось талантом и авторитетом), что *из этого ничего не получится*. С пеной у рта мне доказывали, что искусство кино — это искусство движущейся фотографии, а сфотографировать то, чего нет на свете, невозможно. Я парировал: «Почему, если в самом примитивном анекдоте говорят и кошки, и собаки, и волки, они не могут то же самое делать в кино? Если в русской народной песне рябина убивается из-за того, что она не может к дубу перебраться, то неужели кино — это такое мертвое, обескровленное искусство, которое не может позволить себе никакой фантазии?» Мне-то было ясно, что театрализация кино не только возможна, она еще и желательна, потому что если кино не выйдет на язык условности, то оно остановится на самой примитивной функции — функции жизнеподобия. Но это надо было доказать еще и другим...

Когда сценарий «Айболита» вышел у меня из-под машинки, все в один голос стали повторять: «Да, это замечательно и очень смешно, но как же все это будет выглядеть на киноэкране? Да и зачем тебе кино? Это же мультипликация чистой воды, вот и делай ее!» Я пытался убедить коллег-режиссеров, что если ребенок в кукольном театре прекрасно видит, что «дом» семерых козлят состоит всего из трех стен, а четвертая — открыта, и тем не менее изо всех сил кричит куклам: «Не пускайте волка!» — значит, он принимает эту условность. Почему же он не может поверить в правдоподобие зверей, которых играют люди? Тем более что перевоплощение происходит на его глазах: актеры собираются вместе, разговаривают, переодеваются в костюмы и начинают играть. И нет никакого образа мартышки, а есть образ актрисы, играющей ее роль. Все понятно и доступно, нужно только принять правила игры, переключиться на другие масштабы реальности...

Михаил Ильич Ромм перед худсоветом вызвал меня к себе и жарким шепотом заговорщика сообщил: «Роланчик, из этого ничего не получится, но я буду биться за твой фильм, как лев». «Почему?» — спросил я. «Потому что время сейчас такое: то, из чего не должно что-то получиться, очень даже выходит! Надо пробовать!»

И вышло. В этом я убедился задолго до выхода фильма на экраны. Все сомнения были отмечены в один-единственный

миг. А было это так. Я привез в Москву черновой материал. Волновался ужасно. И вдруг, во время рабочего просмотра, я увидел в зале маленькую девочку (вероятно, дочь кого-то из обслуживающего персонала студии), которая сидела и тихонько хихикала. Она пыталась как-то сдерживать смех, но от этого смеялась еще громче. Я тут же к ней подскочил. «Девочка, — спросил я, — а кто это у нас на экране?» «Обезьянка», — ответила она. «Настоящая обезьянка?» — вопрошал я тем тоном, которым обычно заискивают перед детьми. Она посмотрела на меня как на глупого и сказала: «Почему? Обыкновенная ненастоящая обезьянка!» Слово *обыкновенная* просто сразило меня наповал. И с тех пор кто бы что мне ни говорил, я всегда приводил наш разговор с этой девочкой. Аргумент был убийственный. Свершился высший суд — суд ребенка, который принял картину.

— Так кто же придумал вариозэкран?

— Сама идея вариозэкрана возникла в 1929 году у Эйзенштейна. (Меня всегда восхищало то, что именно в этом году я родился.) В своей книге он говорит о том, что кино — это искусство сумасшедших художников, которые всегда пишут в одном подрамнике, и что со временем все должно измениться: каждый живописец будет ваять в своем собственном квадрате. В пятидесятых стали делаться первые попытки создания «собственного подрамника». Олви-младшим совместно с Британской киноакадемией в 1956 году была снята картина «Дверь в стене» по Уэллсу, где был применен вариозэкран. А где-то в 54-м году ребята из одного технического института сняли восьмиминутный фильм «Ромашка», где эта самая ромашка как бы выходила за экран. Я понимал, что мой фильм — это театрализация и что я должен создать видимость авансцены, но вот как это сделать? И тут я вспомнил! Искомый эффект объема я как-то подглядел на одной из фотографий Толстого: там он сидит за столом, а его рука свисает так, будто она находится за пределами фотографии. Плюс увиденная мной «Ромашка». Все это навело меня на мысль о вариозэкране. Оставалось только его разработать. Когда это было сделано, для героев фильма появилась возможность «выхода за экран». В «Айболите», если вы помните, экран становится то

1. Фильмы **АЙБОЛИТ-66**

узким, то широким, то нормальным, то вдруг вытягивается. Айболит вешает на край экрана зонтик, за пределы экрана выкидывают Бармалея, за экран бьет волна...

Но это мое нововведение осталось незамеченным. Ни пресса, ни коллеги не остановили на нем своего внимания. По всей видимости, сие надо расценивать как достоинство: раз не заметили, значит получилось органично.

А пять лет назад я был в Америке и показал картину людям, имеющим самое прямое отношение к киноиндустрии. Они смотрели фильм, очень смеялись, а потом заявили, что самая удачная во всем этом шутка — это сказать, что «Айболит» был снят в 66-м году, ведь то, что мы видим, сказали они, это явный модерн! Они не поверили мне, когда я заявил, что 66-й год — это чистая правда! В общем, неудивительно: американцы всегда с трудом верят, будто что-то было изобретено до них.

«КАК МЕНЯ ЗАПРЕЩАЛИ»

В те времена, о которых идет речь, центральным нападающим на кино вообще и на меня в частности был такой глава комсомольцев «Иванов» (мне не хотелось бы упоминать подлинные фамилии героев этой главы). Все его доклады, выступления и статьи строились по одной схеме: первая часть — «У нас все замечательно», вторая часть — «Есть отдельные недостатки», третья часть — «Во всем виновато кино». Я понимал, что главного удара надо ждать именно с его стороны, и поэтому этот самый «Иванов» стал первым, кому я показал своего «Айболита». А чтобы чего не вышло, с одной стороны от Иванова я посадил Сергея Владимировича Михалкова, а с другой — еще кого-то. Оба этих замечательных человека были призваны объяснить товарищу Иванову, что он думает о фильме, каково его мнение. В нужных местах Иванова, разумеется, отвлекали приятной беседой. В итоге наш глава комсомольцев встал, пожал всем руки и сказал: «Все замечательно. Премьера пройдет во Дворце съездов». После такого отзыва центрального нападающего Госкомкино мгновенно отпечатало огромное количество копий моего фильма и разослало их по всей стране.

«Айболит» начал свое триумфальное шествие — с аншлагами, дополнительными сеансами, поисками лишнего билетика. Премьеру же в Москве придерживали на потом. И вот тут-то некие течения донесли «кому следует», что Быков сотворил что-то «не то». Выражаясь языком моего отца, я «подпал пид пидозрение». И с тех самых пор, после «Айболита», стали запрещать все мои картины. Это было несложно: повсюду искалась крамола, и если надо было, она находилась. Но «Айболиту» перекрыть кислород все-таки не смогли, ведь министр картину пропустил, да еще каким тиражом! Не мог же он выступить в роли унтер-офицерской вдовы, которая сама себя высекла! Конечно, были какие-то звонки с указанием «не пущать», не показывать, но все прошло согласно замечательному высказыванию Вяземского, который говорил, что на Руси единственное спасение от дурных приказов — это дурное их исполнение. И «Айболит» победил, потому что он был нужен кинематографу, важен для него. А самое главное, его любили зрители...

Условия давиловки, в которых приходилось работать, диктовали свои правила игры. Была изобретена масса способов, как преподнести свою картину, чтобы ее пропустили. Были люди, которые владели ими в совершенстве и вместе с тем не грешили против фактов. Помню, когда угроза нависла над моим вполне безобидным фильмом «Внимание, черепаха!», свои потрясающие способности в этой области продемонстрировал замечательный режиссер Герасимов. Перед началом заседания секретариата Союза кинематографистов и Госкино я успел подойти к нему и сказать: «Сергей Аполлинариевич, обижают!» Он хитро улыбнулся, провел рукой по намечающейся лысине и сказал: «Обратимся к фактам». Потом, на заседании, он взял слово и говорил сорок минут. Из них тридцать — о животном черепахе. «Черепаша, — неторопливо размышлял он, — это рептилия. Она олицетворяет древность. Она носит на себе свой дом, ранимая и нежная. Она...» И так далее, и тому подобное. Он долго говорил о черепахе, а в итоге получилось, что фильм гениальный. Я всегда восхищался этим человеком, он мог все, мог даже при надобности свести потолок с полом.

Вот так мы боролись...

1. Фильмы
АЙБОЛИТ-66

КТО УЗНАЛ СЕБЯ В БАРМАЛЕЕ?

Так почему же все-таки «Айболит» вызвал такое возмущение? Нет, не из-за реплики: «Это хорошо, что пока нам плохо», не из-за строчки: «Мы доктора догоним и перегоним», не из-за почти крылатой фразы: «Нормальные герои всегда идут в обход». Фильм раздражал. Она демонстрировал отношение Личности и Ничтожества. Это была фантазия на тему Мещанина, который становился то философом, то большим начальником, то человеком, склонным к обобщениям. Это Мещанин превращал бережливость в жадность, осторожность — в трусость, раскованность — в наглость. «А чем ты лучше меня? — спрашивает Бармалей у Айболита. — Добром? Смотри, сколько у меня всякого добра. А еще в чулане сколько!» Он опошлял: «Что это ты в Африку поехал? Мартышек лечить? Как бы не так! Тоже решил прибарахлиться!»

Очень трудно говорить сейчас об этом, показать пальцем на мещанина. Потому что можешь попасть в близкого тебе человека — в друга, в брата, в самого себя. Формула нашего мира: «Икона — вещь, а вещь — икона». Ее наглядное воплощение — книжные полки, заставленные многочисленными томами, которые подбираются по корешкам. Поэтому фантазия на тему мещанства не могла не затронуть. Она была обращена на всех, и в то же время ни на кого. Но, каждый в этом фильме мог увидеть (и видел) себя самого.

О ТОМ, КАК «АЙБОЛИТ» ПРОБИРАЛСЯ НА ЭКРАН¹

— Никто не верил в сценарий. Все говорили, что это мультипликация. И большие мастера, такие, как Михаил Ромм или Юлий Райзман, очень сомневались в успехе картины. Райзман шутил. Тогда снималась картина «Ко мне, Мухтар». Он сказал: «Ну, давайте на роль Мухтара возьмем актера. Ничего не выйдет, если даже будете играть вы». И товарищи мои младшие с пеной у рта доказывали мне, что кинематограф — это искусство движущейся фотографии, а то, чего не бывает на белом свете, сфотографировать нельзя. Режиссер Александр Птушко просто стучал палкой и кричал, что надо это запретить и не пустить, потому что такого просто не бывает и быть не может.

Я — вахтанговец, для меня слово театральность — это слово всегда самое святое и самое светлое, означающее просто массу искусства, если у искусства могла быть масса, это энергия искусства.

На том знаменитом худсовете в Госкино СССР, где разговор о сценарии шел 4 часа, в первые полтора часа мне сценарий прямым текстом запрещали, причин приводили много:

¹ Из интервью. Учительская газета. 1996. 20 августа. Записала О.Бигильдинская.

1. Фильмы

АЙБОЛИТ-66

что мартышка — это международное оскорбление негра, поэтому нельзя мартышек. Что Африка нас интересует совсем не тем, что уже идет индустриализация Африки.

Был такой главный редактор Сытин, он говорил, зная и блистая эрудицией, что это идея колониализма, что только белый может приехать в Африку кого-то вылечить. То есть тут и политику подвели, и эстетику, и бог весть с чего 1,5 часа картину запрещали. Но замечательный мой редактор Лозинская Наталья Борисовна, с которой я делал почти все свои картины, всю дорогу в Госкино мне говорила: «Ты не умеешь слушать, ты начинаешь спорить, ругаться, ты не умеешь, как Володин». А Володин на все говорит: это я сделаю, это я сделаю, переписывает 2–3 строчки, ничего не значащие, и вроде бы сделал. И так она меня настроила, что мне уже было просто интересно выиграть. Я говорил, что изумительные песенки Вадима Коростылёва — просто рыба, что это было написано только для композитора, а потом будет написан другой текст, хотя мне и в голову не приходило, что надо после замечательного текста писать плохой. И так далее. В конце концов я закончил тем, что осталось только место действия — Африка, но можно ее заменить на какую-нибудь сказочную страну, только я тут прошу, так как мы имеем дело с Корнеем Ивановичем Чуковским, который все-таки прародитель, прошу написать мне указание изменить Африку. Поймите: была картина «Айболит» — и там Африка. И вдруг я меняю. Меня все спросят — почему? А я тогда покажу ваше письмо, что вы мне, в общем, посоветовали, запретили... Это письмо мне пишут до сих пор.

— **А каким может быть «Айболит-96»?**

— Он уже есть. У меня написана вторая серия, которая сегодня могла быть очень актуальна, когда Бармалей заявил всем, что он будет заниматься добрыми делами...

Было задумано продолжение «Айболита», написаны отдельные сцены, но целого сценария не было.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Мосфильм, 1966

Авторы сценария **Андрей Кончаловский,**

Андрей Тарковский

Режиссер **Андрей Тарковский**

Ролан Быков в роли Скомороха

ФИЛОСОФ КИНЕМАТОГРАФА

С моей точки зрения, Тарковский – философ кинематографа. В фильмах он выражал свои идеи, свою философию, ставил свои проблемы и пытался их разрешить. Он был не из говорливых, он мало декларировал, считая это за пошлость. Для него искусство было вещью очень интимной. Тарковский не конструировал, а выращивал, не объяснял, а исследовал. Он был одним из тех художников, которые пытаются выразить средствами кино то, что нельзя сформулировать словом. Это – чистый кинематограф.

Тарковский вырос в Замоскворечье, я тоже из Замоскворечья. Пятидесятые годы. Он старшеклассник, я в те годы уже был актером ТЮЗа. В Москве появились «стиляги», и я как раз сыграл первого «стилягу». Тогда впервые возникла эта самая «не такая» молодежь, молодежь несерийная. Вот Андрей и принадлежал к этой несерийной молодежи. Какой-то вот «не такой» с общепринятой точки зрения. Замоскворечье его помнит, мне рассказывали об этом ребята, девочки, которые его знали в том обличье.

Замоскворечье, Щипок и вся его жизнь... Очень важно понять, каким он был человеком. Вот таким парнем пятидесятых годов, воспринятый с недоверием, как и многие из тех, кого мы сейчас воспринимаем с недоверием. Посмотрите-ка,

1. Фильмы

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

что из таких ребят получается. То, что они несут, — это серьезно, это позиционно, это самостоятельно. Тарковский нес в себе свое время, он его выражал в своих пристрастиях, в своей любви и в своем отрицании.

Он был человеком нервным, страшно моторным, деловым.

Вот как произошло мое рабочее столкновение с Тарковским — и началось, и кончилось столкновением...

О роли скомороха в «Андрее Рублеве» мне рассказал Кончаловский, как это Андрон умеет: «Гениальный сценарий, гениальная роль, все гениально...» Прочитал роль, действительно блестящая, что первая, что вторая сцена. Тогда я как раз готовился снимать картину «Айболит—66» и был очень занят. Но роль была сравнительно небольшая, время мы договорились найти. И вот приглашает меня ассистентка на репетицию с балетмейстером. Я говорю: «Не пойду». Проходит какое-то время — опять: «На репетицию с балетмейстером». Я говорю: «Не пойду». Встречаю в коридоре студии Андрея: «Ты что, не хочешь играть роль?» По привычке грызет палец. Я говорю: «Почему, очень хочу!» «Тогда почему не идешь к балетмейстеру?» Отвечаю: «Понимаешь, меня три года учили танцу, у меня по танцу пятерка. Не может никакой скоморох танцевать лучше меня. К тому же не может балетмейстер знать, как танцует скоморох. Четыре-пять рисунков скомороха с бубном, с козой, с медведем я видел тоже. Зачем мне какой-то танец? Буду кривляться, вот тебе и танец!» «Логично, — говорит Андрей. — Отменим». Отменили мы так балетмейстера. Тогда возник вопрос, что петь, под какую мелодию, какие слова. Я потихоньку стал уговаривать композитора Вячеслава Овчинникова не писать мне музыку. Он спросил: «Ты думаешь, я плохо это сделаю?» Он был тогда молодой, взволнованный, сиял голубыми глазами. — Я плохо сделаю?» — «Да нет как таковых таких песен. Давай я что-нибудь провою, и как-нибудь убедим Андрея». (А убедить Андрея было очень трудно.) Овчинников согласился: «Давай, а я потом сделаю из этого тему».

Стали думать, где взять слова, какого поэта пригласить. Но Андрей ни в коем случае не захотел, чтобы слова писал поэт.

Нашли инженера, у которого было хобби – скоморошьи вирши. Стали мы с ним обсуждать песню, которая по содержанию достаточно хорошо описана в сценарии. Инженер показывает мне скоморошьи стихи, и я тоже увлекаюсь фольклором. Вижу, что это – стилизация, подделка. Я спрашиваю: а где же подлинники? А подлинников нет и достать их негде.

Пошел я тогда в «Ленинку». С дикими трудностями получил тоненькую голубую папочку с огромным черным номером. Заперли меня в комнате, и стал я читать скоморошьи вирши. Многие я запомнил наизусть, но ни одной строчки вслух, на людях, прочесть не смог бы. Это голый мат! Не смешной, не остроумный. Я расстроился... А потом понял: ну и зритель тогда был, ведь иначе не проймешь! Я обратил внимание на стихосложение. Сколько рифм – прямая, обратная, изначальная, срединная, проза в середине стиха. Любой поэт – искатель формы – может позавидовать. Примчался я к Андрею, говорю: «Сплошной мат!» Он говорит: «Рассказывай!». Я ему изложил всё, что помнил. Он даже не засмеялся, говорит: «Тяжело!» Спрашиваю, что будем делать. «Будем материться». – «Как это – будем материться, ведь все-таки с экрана. Бывает, что не любят люди». Андрей отвечает: «Не твоя забота, что-нибудь придумаем».

И вот начались съемки, они были трудные, но настоящие, творческие. Вот такой эпизод. Все было готово к нашей съемке, но оператор В.И.Юсов посмотрел в глазок кинокамеры и увидел, что поле, которое виднелось через окошечко сарая, недостаточно темное, сероватое. Я тороплюсь, говорю: «Давайте снимать!» Юсов: «Подожди, сейчас поле сделаем почернее...» – «Как, ты поле сделаешь почернее?!» – «Угу». Я к Андрею: «Как же целое поле сделать черным?» «Сделаем, сделаем», – говорит Андрей и тем временем занимается кадром. И тогда я увидел трактора, которые пришли пахать поле, чтобы оно было черным... Картина «Андрей Рублев» делалась убежденными художниками, которые не шли ни на какие компромиссы в ущерб замыслу.

Какая логика есть в этом нашем кино?! Картина делалась в труднейших условиях, стоила она, конечно, дороже отпущенных на нее денег... Но как работали люди... Уникальный директор Т.Г.Огородникова, женщина с большими глазами,

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

влюбленная в картину... И уж крутит бумагами и так и этак, только чтобы картина была снята... А вся группа? Все заряжены... И я приехал и погрузился в эту атмосферу.

Идет первый разговор с Андреем. Андрей отвел меня в сторону. Я подумал: «Боже мой, он со мной как с ребенком разговаривает...» Я, когда с детьми работаю, чтобы дети внимательно слушали, говорю с ними «тайно». Так и он. Я — весь внимание, но не отказываю себе в удовольствии наблюдать Андрея. Он мне говорит: «Понимаешь, скоморохи — это первая интеллигенция». А я подумал, что скоморохи снимались с места часто из-за голода, а часто из-за лени. И что это вполне интеллигентская мысль, что можно добывать пропитание не только мотыгой, но и по-другому... Мне было трудно понять, что Андрей вкладывает в понятие «первая интеллигенция». Как человек, скептически настроенный ко всему, что со мной происходит, я все, как говорится, должен попробовать на зуб.

Я сказал Андрею:

— А вот что у тебя написано в сценарии — «Посмотрел Рублев на скомороха, а скоморох на Рублева, искра пробежала между ними, и они что-то поняли...»

Андрей почувствовал подвох и рассердился:

— В чем дело, говори прямо.

— Я скоморох?

— Скоморох.

— Рублев — монах?

— Монах.

— А церковь-то скоморохов не принимала?

— Не принимала.

— У них были взаимоотношения примерно как между милиционером и уголовником. Представляешь, что ты написал? Посмотрел уголовник на милиционера, а милиционер на уголовника, и что-то такое почувствовали.

Андрей расхохотался. Я продолжаю:

— Понимаешь, я вообще боюсь, что на меня монах смотрит, — может быть, «стукнуть» хочет. Я ведь всю жизнь думать буду, что это он именно и «стукнул».

Андрей говорит:

— Замечательно, так и будем снимать, замечательно.

Я договорился с инженером, что буду настоящим скоморохом, что так называемая музыка, и слова, и танец будут моими. Написал я слова, показали мы с инженером их Андрею, ему в общем понравилось. Но вот как режиссер поступил с матом при озвучании: там, где матерное слово, то коза заблеяла, то люди засмеялись, и слух зрителя не был оскорблен. Андрей придумал что-то вроде многоточия вместо нецензурного слова. Это было одним из технических решений, которое он сделал на ходу, но чрезвычайно интересно.

Я об этом рассказываю, чтобы было понятно, что Тарковский не был режиссером-догматиком, который что-то сначала придумывал, а потом точно переносил на экран. Нет, он мыслил и работал творчески...

Начались съемки. Я жду, что сейчас начнется работа со мной, что сейчас мы будем обсуждать, как это лучше сыграть, как спеть. Ничего подобного. Прибегают, кричат: «Девочку нашли – мадонна!» Ставят и переставляют эту девочку. Стоит мальчик с яйцом в руке. Тарковский ему: «Повернись к стене!» Я не выдержал: «Почему ему надо повернуться к стене?!» «Отнимут», – ответил Андрей.

Состоялась съемка. Сняли и первый, и второй, и третий дубли. Физически работа была сложной. В.И.Юсов, обаятельно улыбаясь, говорил: «У нас широкий экран. Ты должен прыгать из нижнего края кадра, пролетать по верху и уходить в другой нижний край». А прыгать после всех дивертисментов было трудно, сил не хватало. Была еще сложность с козой, которая уже на репетиции поняла, зачем я ее ловлю. Потом она уже не хотела ко мне идти. Итак, сняли три дубля, тут я что-то сознание потерял. Но обговариваем с Андреем, что не получилось, хотим четвертый дубль снимать. Тогда Юсов убирает камеру, говорит: «Завтра будем снимать, если нужно. Я не убийца...»

На съемки второго эпизода я приехал со съемок своего фильма, массовка уже стояла. Тут я узнаю, что сцена изменена. Раньше в сценарии был замечательный эпизод. Скоморох, у которого отрезали язык, который двадцать лет просидел в яме, защищал ребенка, рожденного от татарина. Человек так пострадал, такое перенес, но у него хватает доброты и душевной широты, чтобы защитить дитя: «От русской рожден – значит, русский!»

1. Фильмы

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Но Андрею понравилась моя идея, что скоморох всю жизнь думал, что это именно Рублев выдал его сотнику. И я увидел новый текст – скоморох с топором бросается на Рублева, желая ему отомстить. Я кричу: «Андрей, что ты сделал?! Как же это не по-русски – двадцать лет носить месть в душе». И тут я в первый раз услышал, как Андрей кричит. Он меня понес, как говорится, по кочкам: «Ты мне один раз голову повернул, второй раз не повернешь!» Я понял, что он твердо стоит на своей позиции, что его не переубедишь. Тогда я сказал: «Андрей, а может, возьмем хотя бы что-нибудь из той сцены? Например, я взял топор, а вижу – зла нет».

Это был очень хороший момент в моей жизни... Такой большой художник, Тарковский, всегда точно знающий, что он хочет... Но ему и чужая мысль была важна, он к ней относился бережно, со вниманием, верил в нее, так как был весьма романтичен как человек, был в чем-то большим ребенком.

Тарковский мыслил в кинематографе как исследователь и экспериментатор. Он подошел к кинематографу как к способу исследования мира на уровне своих ощущений и очень честных мыслей.

Через все свои картины, в которых он обрел голос сначала драматический, а потом и трагическую интонацию, он пронес то, что он выразил словом «ностальгия». Эта ностальгия обращена не к прошлому. Мне кажется, что творчество Тарковского полно тоски по будущему, которому он, как художник, интересующийся историей, находил корни. Не случайно, что он делал фильмы о будущем, а не научную фантастику. Он интересовался будущим, глобальным движением времени и ощущением себя в этом движении...

1987

Стоит добавить, что года за два до ухода Быков сказал: «Если бы я снял такую картину, как "Андрей Рублев", я мог бы умереть спокойно».

СКОМОРОХ

Есть роли, которые доставляют актеру наслаждение особого рода, близкое захватывающему чувству эксперимента над самим собой. Эти роли дают возможность проникнуть в свое сокровенное, в некую личную тайну. Они становятся исповедью, мерой откровенности, актом самого непосредственного творческого самоутверждения. Такою была для меня роль в фильме «Страсти по Андрею» («Андрей Рублев») режиссера Андрея Тарковского. Я должен был сыграть скомороха – первого актера на Руси. Я должен был создать тот человеческий характер, который нес бы в себе стихийные истоки лицедейства, саму природу актерского творчества. Не стану скрывать, что я убежденно влюблен в профессию актера, и работа над этой ролью стала для меня делом профессионального престижа.

Я думал о самом себе. О своей жадности к ролям. О, может быть, и постыдном для мужчины, но таком неодолимом желании завоевывать чужое внимание. (Актер многое знает о себе.) Я думал о невероятном любопытстве актера к жизни других. Я смотрел на своего маленького сына и на его сверстников, в которых стихийно живет эта жажда внимания к себе. Внимание, которое завоевывается любым путем, включая самое примитивное кривляние или слезы. Я заново открыл для себя эту детскую страсть к передразниванию большого мира взрос-

лых, в котором заключено стремление к установлению справедливости по отношению к маленькому в большом мире взрослых. Я думал о стихийном лицедействе древнего актера и ребенка, под которым лежит сегодня одна и та же лингвистическая основа — играть!

Темы игр подсказываются жизнью. Экспедиция папанинцев на Северный полюс породили когда-то многочисленные случаи дрейфа по Москва-реке во время ледоходов. Игра подчас оканчивалась несчастными случаями. Я помню, как во время войны, играя в партизан и «допрос», ребята, изображавшие «немцев», всерьез повесили «партизана», но он ничего не сказал и даже плюнул им в лицо. (Его едва успели вытащить из петли.) Я помню, как после войны дети играли в правительство, разбирая министерские должности и подробно изображая церемонию подписания соглашения на высшем уровне. Они долго и молча смотрели друг на друга, изображая тёплую и дружественную обстановку. В природе детской игры, всегда удивительно актуальной по теме, мне всегда чудилось стремление уравновесить себя в мире взрослых хотя бы воображаемым равноправием.

Я думал о том, что скоморошьи игры удивительно сродни детским. Они, наверно же, одного человеческого происхождения. Они всегда так же актуальны, и в них заключена всё та же жажда справедливости и равноправия человека в большом мире. И та же радость передразнивания и игры воображения.

Я думал об открытости детей, об их удивительной способности к общению друг с другом. Как собачки — обнюхаются и уже век знакомы. Я думал о раскрепощенности ребенка, и его органическом невосприятии существа власти взрослого над ним, о его беззащитном демократизме. И я думал о праздности детства, о страсти к познанию, к «путешествиям, хоть в соседний двор»... Ведь скоморохи целыми деревнями собирались в ватаги и шли бродяжить, промышляя своим искусством и случайным приработком. Это случалось в первую очередь по бедности, но нередко и по лености!.. Скоморохи не очень любили обременять себя ведением хозяйства или ремеслами. Они могли побывать в различных городах, разнося

с собой собранные сведения, фактически являясь первой русской газетой и зачатком демократической интеллигенции. Отсюда и запретное вольнодумство, и независимость, и большое знание жизни, и поразительная человеческая раскованность в затхлой атмосфере Средневековья.

Режиссер Андрей Тарковский человек удивительного и, я бы сказал, эталонного режиссерского чутья. Несмотря на все трудности сцены, он потребовал от меня, чтобы я сыграл ее одним куском, заранее отбрасывая язык кинематографического монтажа для того, чтобы передать самостоятельность и первозданность скоморошьей игры, как целого, как чистое искусство актера, соединяющего в себе все элементы театра. Играть эту сцену было поразительным наслаждением! У меня в руках был бубен. Вокруг стояли люди, поразительно похожие на правду, пахло сеном, прелью, навозом, бляла коза, плакал ребенок. Меня рассматривали, от меня чего-то ждали. Острый, пронизывающий взгляд Лапикова, внимательный, постигающий Солоницина, требовательный и чуть хмурый Андрея Тарковского, ободряющий, спокойный Вадима Юсова. Застучал по крыше кинематографический дождь, потянуло сырой землей... «Начали!»...

Ударил в бубен:

Скоморохи шли ватагою!..

Баловались пивом, брагою!..

.....

У боярина боярыня лакома!

Отвернет на сторону, да не всякому!

А боярин свою прыть —

Цыть!

Вы, скоморохи, все воры да пьяницы,

Вас секут от пятницы до пятницы!

Козлы да бродяги,

Подохните в браге,

Скоро вас всех будут на кол сажать!

Хоп!

1. Фильмы

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

А они его цоп!
Пониже пупочка,
Повыше коленочка,
За кильди-мильди!...

Вокруг хохот. Тот самый — «соленый»! У меня в руках бубен! Окружающая атмосфера гипнотизирует кажущимся или вса- моделишным правдоподобием. Блеет коза, будто подпевает. «Ме-е-е-е!» — передразниваю козу. И тут на меня нахлынуло какое-то гордое и ни с чем не сравнимое ликование. Я был ак- тером. Лицедеем. В том самом притягательном для меня смыс- ле, которое таит это слово. Я был свободен. Я был автором, исполнителем и режиссером этого маленького представления внутри кинематографической сцены. Да еще где? В кино! Где актер подчас столь регламентирован, что его творчество сво- дится до положения старательного статиста.

И везде, где на скомороха глядел хоть один персонаж, он должен был по нашей договоренности чувствовать себя «на сцене», и везде, где он оставался наедине с самим собой, — он был само уныние и тоска, усталость и обездоленность. Глоток браги, перышко лука — и сыт...

Нет, не чувствовал я в себе никакого разлада в сцене. Нет, не мешала мне необходимость соединить в себе актера, ре- жиссера и автора. Как не мешало мне это в работе над филь- мом «Айболит—66», где я уже в масштабе фильма сочетал в себе и автора сценария, и актера, и режиссера. (Я говорю о субъективных ощущениях.) Я убежден, что нет никаких ан- тагонистических противоречий в авторском, режиссерском или актерском начале. И тайна взаимоотношений этого тре- угольника лежит где-то среди проблем взаимоотношений лю- дей самих по себе. Взаимоотношений в искусстве и на произ- водстве. И проблемы этих взаимоотношений сродни пробле- мам любви, дружбы, родственности и власти одних над другими.

Нет, не чувствовал я никакого разлада с моим режиссером Андреем Тарковским. И тут, надеюсь, никто не поставит под сомнение волевое начало его творчества. Напротив, как ни- когда я ощутил собственную необходимость, необходимость

моего личного, актерского, скоморошьего, заложенного во мне. Это было необходимостью для картины, которую волею и направленно вели Андрей Тарковский и Вадим Юсов. И хоть существует по сей день кинематографическая легенда, что одаренность на экране нельзя выразить в прямом сюжете, что изображение интересного, представление в кино обречено на провал, они отвергли ее, как и многие еще кинематографические легенды о мыслимом и немислимом в кинематографе.

Тут, конечно, особый случай. Личность актера понадобилась по сюжету. Но какая же это отрада для актера — 75 секунд полной актерской свободы и самостоятельности! Какое это ни с чем не сравнимое наслаждение в нашей профессии. И что бы ни говорили о противоречивости взаимоотношений сторон пресловутого треугольника автор—режиссер—актер, эталоном для меня является гармоническая связь между ними. Не благостная — «какие мы все хорошие, давайте все дружить», — а именно конструктивно-гармоническая. И эта гармония, независимо от того, достижима ли она практически или нет, для меня явление принципиальное и существующее на правах объективной реальности. Даже если фактически она существует подчас только как некая символическая цель.

Можно сказать, что режиссерское искусство своими корнями уходит в искусство актера. Но можно сказать и другое: само происхождение искусства актера подразумевало единство замысла, стиля и исполнения, а это уже существо профессии режиссера.

Однако сегодня на практике искусство автора, режиссера и актера существует порознь. И это имеет свою историю, которая в конце концов запутала их отношения до абсурда.

Скоморох — любимейшая из любимых ролей Быкова.

КОМИССАР

Киностудия им. М.Горького, 1967, 1987

Режиссер, автор сценария **Александр Аскольдов**

Ролан Быков в роли Магазаника

О «КОМИССАРЕ» И НЕ ТОЛЬКО

Это очень любопытная история — мое появление в «Комиссаре» Аскольдова.

Мне принес сценарий человек, которого я знал как референта Фурцевой, — Александр Аскольдов. Я познакомился с ним, когда он приезжал в Ленинград закрывать мой спектакль вместе с главным редактором министерства культуры Глаголевым. Но когда они посмотрели спектакль, они уехали, как бы не желая закрывать спектакль, хотя посланы были именно для этого. Вот тогда я впервые познакомился с Аскольдовым — красивый, высокий молодой человек, из преуспевающих чиновников.

Потом оказалось, он хочет снимать фильм. Я не с очень большим доверием к этому отнесся: чиновник будет ставить фильм. Но говорил он убедительно. Я знал, что он первый написал исследовательскую работу о Булгакове. Это давало возможность, заставляло смотреть на него с интересом.

Когда я прочитал сценарий, я отказался. Потому что как раз незадолго перед этим я посмотрел фильм «Магазин на площади», который получил «Оскара», и мне не нравилось это направление в искусстве, когда играют не человека, не характер, а играют национальность. Играют национальность — еврея. Причем играют по какому-то, я бы сказал, сепаратному

соглашению между антисемитами и сионистами. Потому что у каждого классического антисемита, так уж получается, лучший друг или подруга — еврей. И так происходит деление на евреев и жидов, которых любить не положено. А евреи — это все-таки более-менее подходящие люди. Вот эта игра в еврея, в которую, в общем-то, играет весь мир, игре в пацифиста, который играет на скрипке или шьет (помните, там герой еще и шил), есть некое правило хорошего тона, некое обязательство. Это уже не творчество, а обслуживание одной из таких не очень толковых идей, вроде бы гуманистических, а с другой стороны, вроде бы и нет.

Значит, я отказался. Даже и пробоваться не буду, нет.

И пришел я однажды на вечер (моя супруга первая, теперь уже покойная, Лидия Николаевна Князева, играла там отрывок), по-моему, в Доме литераторов. Отмечали двухлетие со дня смерти Михаила Аркадьевича Светлова, которого, надо сказать, я обожал, который сыграл в моей жизни огромную роль. Он очень хорошо ко мне относился и первый сказал обо мне как об актере хорошие слова. Первые хорошие слова о себе как об актере я услышал от Михаила Аркадьевича Светлова. Он сказал: «Ты, старик, молодец, ты очень талантлив. Береги себя».

Вот. И сижу я на этом вечере памяти Светлова и думаю: а вот если бы у Аскольдова сыграть роль имени Михаила Аркадьевича, имени этого еврея — бражника, женолюба в самом хорошем смысле слова (про него не скажешь — «бабника», а именно женолюба, огромного любителя женщины как таковой, любителя женщины как объекта восхищения), честного, порядочного труженика.

Я позвонил Аскольдову и сказал:

— Скажите, пожалуйста, вы закончили пробы? На роль Магазаника утвердили кого-нибудь?

— Да.

— Кого?

Он назвал фамилию, я думаю: «Не страшно».

— А вы пробы еще проводите?

— Да, вот ищем Марию.

— Можно я подыграю?

1. Фильмы **КОМИССАР**

— Вы хотите пробоваться?

— Можно я подыграю?

Когда я пришел на пробу, я не стал брать сцену из сценария, всё равно я был не готов, и сказал:

— Можно импровизацию?

И я ему рассказал какую: я лежу в постели и долго зову Марию (у человека пятеро детей!). Долго зову: «Иди спать! Иди сюда!» Она говорит: «Я занята». И так далее. Я злюсь и Бог весть что делаю (не зря же у меня шестеро детей, верно?). И когда она уже приходит ложиться, говорит ему: «босьяк», он уже... хр... хр... хр... — не дождался, родной. То есть вот такая ирония в условиях гражданской войны, бедности и прочая.

Такую импровизацию я сыграл. Она была достаточно любопытная. И меня утвердили.

И дальше началось совершенное безобразие. Вдруг один из наших консультантов, человек из синагоги, написал письмо в Московский комитет партии, что вот в этой картине собрались антисемиты: Быков, Мордюкова и Шукшин, и они издеваются над евреями.

Я решил поговорить с этим человеком. Встретился с ним и говорю:

— Мне райком партии объясняет, как играть, теперь будет объяснять синагога. Ну не много ли для одного актера?

Он, желая со мной поладить, говорит: «Зачем вы играете такого грязного еврея? Что, евреи такие грязные?»

Я ему ответил:

— А кто вам сказал, что я играю еврея?

— Как? Это же еврей!

— Ну и что? — я говорю. — Что, играя Гамлета, я должен играть датчанина? Чем он отличается от недатчанина? Чем Гамлет отличается от Полония, я знаю. Но вот я никак не понимаю, чем датчанин отличается от англичанина. Ну, наверное, есть какие-то отличия. Но это этнографические подробности, не более того.

Я говорю: «И вообще, вы не знаете, что я делаю. Вы видите кадр, это кирпич, а что я из кирпича построю, вы этого знать не можете. Вы не профессионал, да и профессионал не определит, что выстроит человек из кирпича».

Ну надо сказать, на одном из праздников все гуляли, все подвыпили, были в отличном настроении, он почему-то схватил мою руку, пытался ее поцеловать, говорил, что вашим именем будет названа главная площадь в Израиле.

Как ни странно — не назвали. <...>

В этом смысле это была боевая работа, и я ею доволен. Доволен, что так случилось. Ну роль я как сыграл, не мне судить. Я считаю ее хорошей ролью. И лиричной. И человеческой. И понятно, почему пятеро детей. И понятно всё. Человек, дядька хороший.

Но у меня не было всё гладко. Например, вот сцена утра, когда я выхожу во двор, ее не было в сценарии.

— Это моя любимая сцена.

— Так вот, ее не было в сценарии. Всё дело в том, что когда я приехал в Каменец-Подольский, где шли съемки, то оказался не у дел: Аскольдов меня не снимает, а снимает пушку, как она едет мимо детей, дети там всё время и пушка там всё время. И у него творческая задача сейчас — снять пушку. А я сижу день, два, четыре, пять. Я уже выпил столько, сколько выпить можно, познакомился со всеми девушками, с которыми можно познакомиться. Я уже не знаю, что мне делать. Наконец я пришел на съемки посмотреть на эту пушку.

Ну, это понятно, это самое любимое дело для режиссуры, когда берется минимум информации, информация одна — *мимо детей проезжала пушка* — всё. И можно это высказать режиссерски пространно, эмоционально, несколько импрессионистски: мимо детей ехала, двигалась, продвигалась, стуча колесами, огромная пушка. Дуло, колеса ехали мимо детей, которых только что искупала мать, и эта пушка надвигалась, заслоняла собой весь мир. И так далее, и так далее, и так далее.

Я говорю, придя к нему в гостиницу с выпивкой, закуской:

— Саш! Что я, хуже пушки? Я тоже могу играть, как пушка, давай возьмем минимум информации.

Мы нашли кадр: Магазаник шел на работу.

Он говорит:

— А что ты будешь делать?

— Так же, как ты с пушкой: Магазаник вышел из дома и увидел солнце... и так далее.

1. Фильмы **КОМИССАР**

Он говорит:

— Давай!

Ему стало любопытно уже. Он же азартный! Что в нем замечательно, что, при всей своей суровости, серьезности и так далее, всё равно в основе лежит азарт. Азартный человек — юный человек. Это в каждом режиссере — эта вечная юность. Попробовать, узнать, проверить, что это будет. Он с искренним любопытством отнесся к этому.

— Как снимать? — сказал грустный, разочарованный чуть не во всей жизни Валя Гинзбург. — Вот где эта импровизация, снимать надо сценарий.

— Откуда снимать, — говорил грустный Валя Гинзбург. — Отсюда или отсюда? И вообще, что это будет?

Я говорю:

— Можешь поставить кран?

— Я могу поставить кран. Мне не нужно говорить, что мне делать. Ты покажи, что ты будешь играть.

— Я ничего не буду показывать, Поставь кран! Так. И скажи, в каких местах я могу играть: где я на общем плане, где на крупном.

— Пожалуйста, если я так поставлю стрелу.

Я говорю:

— Мне нужно, чтобы ты начал со среднего плана, повыше пояса, чтоб ты меня взял, когда б я вышел.

— Почему?

— А я хочу помочиться с утра.

— Ну, хорошо. А дальше?

— А дальше, когда я как бы застегнул штаны, давай меня на общем плане. Бери с верхней точки. Я тут потанцую. Помоюсь...

А сам про себя думаю: а перед этой сценой я хотел, чтобы дети орала во все голоса: «Я хочу кушать, я хочу кушать...» (Саша, к сожалению, этого не сделал.) Встали, захныкали: все хотят кушать. А он вышел на улицу, и солнце ударило по глазам после темноты. Как замечательно жить! И как замечательно утром выйти помочиться, выйти на холодненький воздух, босыми ногами... Но надо помыться, но это ж формальность: два раза тронул рукой умывальник, плеснул на лицо, вытерся

рубашкой — ну чего мыться-то особенно, и затанцевал под солнцем.

А когда вытерся, подумал: «Танцую я, танцую, дотанцуюсь...» И подумал о том, как жизнь страшна. А потом понять, что надо идти на работу, на работу... (вот эти разные мысли, этот импрессионизм — пожалуйста. Актерская пластика может то же самое, что и режиссерская). Я пошел, быстро, делово собрал свои вещи, там слесарный инструмент. Увидел семечку, которая там лежала, тут же делово съел семечку, будто позавтракал семечкой. Потому что молочко-то младшему отдал. Позавтракал и увидел издали Марию с младенцем (ну, вы знаете, что последнего больше всех любят), и затанцевал перед ними, и смешно стал играть, и поцеловал взсос попку маленького своего ребеночка и стал чего-то играть с ним, будто маленький ребенок понимает. Потом ушел, посмотрел, попрощался и закричал:

— Чиним, паяем кастрюли.

Магазаник шел на работу. Новелла.

На съемках я встретился впервые с Нонной Викторовной Мордюковой, которую я любил, обожал и обожаю.

Я говорю ей слова любви по телевидению. Многие там выступали. Она сказала:

— Ой, как ты обо мне хорошо сказал.

— Так я тебя люблю, Нонна Викторовна.

Кстати, Нонна Викторовна не очень меня привечает. А я не обижаюсь. Ну, так. Ну хотя и, наверное, неплохо ко мне относится.

Но всё дело в том, что она, по-моему, пример великой актрисы. Великой русской актрисы. Потому что Русь — ее национальная тема. Народ. Женщина.

Наверное, именно поэтому в нашем кино она и не нашла достаточного своего раскрытия. Потому что очень долго в нашем многонациональном государстве русское — это было что-то вроде сувенира, «рашен продакшн» — сертификатный фильм вроде сувенира. <...>

Нонна пришла в искусство тогда, когда были девушки с гитарами и без, девушки без адреса и с адресом, королевы бензocolонки, а семейная тема не поднималась, как самая остро-

1. Фильмы КОМИССАР

социальная тема. Потому что семейная тема социально ослабленная. А нашему кино не дай Бог было заниматься социальными вопросами. Поэтому были девушки. Семья пропускалась, и дальше Нонна Мордюкова могла прорваться только с темой вдовы. Она и пела: «Я вдову играла 18 лет». И Доронина прорвалась с темой оставленной женщины, а вот этот весь семейный блок отсутствовал. Потом, когда уже пришли «странные женщины», «сладкие женщины», гражданки Никаноровы, которые одновременно и сладкие, и странные, Нонна Викторовна не нашла места.

Но то, что она сыграла! В том разнообразии, которое она сыграла, она мне кажется, ну во-первых, первой актрисой того времени, в искусстве которого я прожил и проживаю, изумительной, выдающейся актрисой. А главное, тот потенциал, который в ней всегда чувствуется, — Боже мой! Меня иногда душили слезы, когда я думал о Нонне Викторовне. И я ей предлагал что-то сыграть, но, видимо, как-то неловко предложил, и она отказалась.

Так вот, о съемках «Комиссара», — я зашел как-то, ожидая своей сцены, ну там безбожно застряли на сцене родов: и свет ставили, и теней пытались добиться на стене. Я думаю: ну, Боже мой, известно же, что так нельзя: настоящие черные тени делаются студийным способом, иначе не получатся. Вообще это очень сложно, чтобы и лицо было высвечено, и тени были, не получится, невозможно это. Может быть, кто-нибудь когда-нибудь снимет, но в общем невозможно.

И вот таскают эти приборы туда-сюда несколько часов, полсмены, Нонна Викторовна лежит в рубашке под простыней. Четыре часа. Перерыв. Она говорит: «Я не пойду обедать. Буду лежать. Посплю, что ли».

После обеда опять начинается эта мука. Причем Аскольдов — волевой, мощный, его слушаются. Тишина в павильоне напряженная, нервная. И вдруг она громко, так, что все вздрогнули, говорит:

— Саш!

Все прислушались.

— У нас в палате, когда я рожала, лежала одна женщина, и когда ей приспичило рожать...

И Нонна Викторовна показала так, как я не сумею показать (зарисовка Нонны Викторовны в показе любого характера бесподобна, к сожалению, она сыграла мало характерных ролей). Она показала совершенно замученную женщину, в муке, которая говорит: «Ну врач, ну медсестра, ну чего вы ходите, начинайте роды, чего зря ходите!» То есть женщина считала, что врач должен начинать роды, от него зависит начало родов, а не от нее.

Засмеялись все, засмеялся Саша и объявил перерыв.

А если перевести с «русского на русский», то Нонна Викторовна им сказала:

— Саша, не помогай ты мне сыграть роды, ничего про это ты не знаешь, ведь рожала я. А ведь в жизни это и смешно бывает. Доверь мне.

Раскрепостились, перестали ставить тени, мгновенно сняли сцену. Играла она потрясающе. Вы помните.

Я был пленен ею, когда смотрел материал, увидел, как она играет беременную женщину: казалось бы, ну беременная и беременная. Ах, нет, как она передает это состояние и как она не постеснялась, когда она отодвигает рубашку и дует под мышку: пот. Кто бы из актрис решился на такой жест?! Да никто! Пот она сыграла. Роды — это мука, тяжесть.

Я совершенно влюблен в ее голос. Я потрясен ее слухом. Они с сестрой когда поют (у нее очаровательная сестра), они умеют специально детонировать, они умеют привирать не только на тон, но и на полтона. Они с абсолютным слухом и поют дивно.

Еще у меня было одно потрясение, когда молодая актриса рассказывала: здесь я люблю, здесь я не люблю. Подробно рассказывала о своих чувствах. Нонна Викторовна сказала: «Бесстыдница».

Она с вами не станет разговаривать о том, что она чувствует: это ее тайна. Потому что чувствует она исповедально, чувствует она по-настоящему.

Не надо только делать за нее такое: безудержный талант от природы. Да, безудержный талант от природы, но и огромная работа мысли, невозможность для нее притворяться и врать. Она не ханжеская актриса. Вот этот ее шедевр, помните, в этом

1. Фильмы КОМИССАР

«Русском проекте» с этими рельсами. Ее игра стоит любой роли, даже серии ролей. Как жестко она играет! В отношении характера не фальшиво. Вот. Человек не может допустить фальши. А в смысле механизма своего это же агрегат, это комбайн, это универсальная машина. Она может играть комедию, она может играть трагедию. Жаль, что она не сыграла Шекспира, Островского, что не сыграла всех великих мира. Мольера. Боже мой! Что могла сделать эта актриса!

Но не ставили ничего этого. А ставили, так пригласили бы. Ставили «Бальзаминова», так тут же пригласили.

Не ставили. За период расцвета Нонны Викторовны не снималось вообще ничего. Семьи вообще не было. Она должна была играть женщину. Классика вообще не ставилась. Классику позволялось ставить Бог весть кому.

Поэтому Нонна Викторовна могла расцвести только в театре.

А у нее невероятные возможности. Я считаю, что то, что она даже сыграла, это замечательно.

Я смотрю на Нонну Викторовну и думаю: Боже мой, какое счастье, что она есть. Я как-то присваиваю людей талантливых. Мне кажется, что Пушкин — мой. Я присваиваю города. Есть мой Париж. Мой Бомбей. Есть мой Джайпур. Мой Нью-Йорк. И Нонна — моя.

Это огромная радость моей жизни. Личное мое счастье. Вот это счастье — смотреть на Нонну и думать о ней.

Я слишком много играл и ставил себе разные задачи: играть в разных школах. Много занимался и думал, как играть. Нет актеров моих данных внешних, которые бы заняли такое место в кино. Актерам моих данных положено играть в эпизодах, смешной или трагический. А я вышел на вторых героев («Здравствуй, это я!», «Звонят, откройте дверь» и т.д.). Потом на первых: «Проверка на дорогах». Вот как раз «Проверка на дорогах» сыграна в школе ближе к Нонне. А Тереха когда я играю, это ближе к Малому театру. Вот я так для себя распределил. Ну а «Проверка на дорогах» — это ближе ко МХАТу, ближе к идентификации себя с человеком, слиянию с ним.

А, допустим, последняя моя работа, жутко театральная работа в кино. Я, когда гримировался, нос себе клеил, огромную губу, я думал: лопнет экран или нет, ведь не полагается играть

не со своим лицом. И не лопнул экран. Я реальный, живой. Рядом люди без грима и менее натуральны, чем я. Некоторые. Значит, может не лопнуть экран.

Я старался играть по-разному именно в разных школах. То, что я сделал на пробах в «Оно»¹ у нашего чудного ленинградского режиссера Сергея Овчарова, я там сыграл с внутренними пропусками! А у одного азербайджанца сыграл с внешними пропусками. Это очень интересно (я картины не видел, не знаю, что осталось от моей роли). Этой моей манеры еще никто не видел, потому что я на пробах сыграл, а в картине не пришлось, потому что там нет сжатия времени.

Это манера, которую я изобрел: внутренние условности при внешней реалистичности. Она мне безумно нравится. Я так не сыграл пока нигде, ну нет роли такой. А там можно было. Там я сыграл на пробах у него превращение человека за момент пробы. Пришел такой командир гражданской войны, и на глазах он меняется: предал жену, стал «совком», чиновником, меняется на глазах в кадре, внутренне так, незаметно перестраиваясь, что вы вдруг видите, что произошло с людьми, как это постепенно происходило. Причем вы даже не заметите ни одного шва. Вот это превращение человека на ваших глазах, внутреннее превращение.

Жаль, что я не попросил этой пробы, пробы не сохраняются.

То есть я готов к актерскому творчеству несколько другого ранга. Может быть, к актерскому творчеству XXI века.

Вот проба была у меня у Балтрушайтиса на «Ленфильме», и Володя Сердюченко говорит: «Как можно не утверждать, у Быкове проба — шедевр». Так поэтому и не утвердили. Потому что неизвестно, какое кино должно быть.

Тогда мой режиссер на картине «Оно», на пробах очень расстроился: «Но это же всё не войдет в картину, как же быть». Он был очень расстроен.

У Лёвы Кулиджанова я пробовался в Достоевском². Он мне сказал прямо на пробе: «Утверждаю. Это изумительно».

¹ «Оно» в прокате — «Мякинный ветер».

² «Униженные и оскорбленные».

1. Фильмы КОМИССАР

Я единственно о чем его попросил: «Это же проба. Давай я тебе не по сценарию, давай я тебе полный текст Достоевского скажу. Может, раз в жизни удовольствие получу». Он мне разрешил. А потом сказал: «Я тебя не могу утвердить. Я тогда должен не утвердить всех других. И получается, что ты из другой компании. Это преждевременно».

Актерское творчество не может быть в стол. Кафка написал — никто не понимал, пришло время — все ахнули. Актер не может сыграть, чтобы пришло время — все ахнули.

<...>

Да, есть актеры и есть фигуры. Я замечаю неожиданность такую: одни фигуры после смерти растут, а некоторые рушатся. Фигура, например, Михаила Ромма выросла в крупнейшую, какой он при жизни не был. А фигура Пырьева рассыпалась, хотя и была более крупной, понимаете? И роли. Я заметил, что какие-то роли растут. Когда я сыграл «Служили два товарища», то был обвинен в театральности и даже в наигрыше. Ну, тогда, вы помните, существовал «бормотальный реализм», и если кто-то играл сочно и ярко, то «что это!», это считалось театральной работой. Нет, родные, не театральная. И сейчас она нормально воспринимается.

Так что очень по-разному я играю. И увидел я это впервые у Марчелло Мастоаянни. Когда я увидел его в «Сладкой жизни», я подумал: «Да, гениально играет, но он сам такой, так подходит к роли». Когда я увидел его в «8¹/₂», я подумал: «О, как вырос актер! Смотри, какой интеллектуальный актер». Потом я увидел его в «Казанове—70»: «Да он классно владеет водевилем!» Потом в «Браке по-итальянски», в «Разводе по-итальянски»: «Да он сочный театральный актер, прекрасно играл бы в Малом театре». Увидел его в «Десятой жертве»: «Боже мой, да это типичный коммерческий артист, модно одет, модно покрашен, такие коричневатые волосы, модный цвет». Он так владеет школами — величайший актер.

Хотя предмет восторга для меня — Анна Маньяни, русская Анна Маньяни — Нонна Мордюкова.

Ролан Быков
О «КОМИССАРЕ» И НЕ ТОЛЬКО

Многострадального «Комиссара» мы увидели в дни Московского фестиваля 1987 года. Перестройка набирала обороты. Интерес у мира к нам огромный. Приехали замечательные гости. Во главе Союза кинематографистов Элем Климов. Придумали в Союзе «ПРОК» (профессиональный клуб) – площадку для дискуссий. В один из дней фестиваля была устроена встреча Климова с делегациями. В конференц-зале набилось столько народу, что и на полу не было свободного места. Климов рассказывал о переменах в нашем кинематографе, о снятых с полки фильмах. На вопрос, все ли фильмы выпущены на волю, Климов с гордостью ответил: «Все!». «Нет, не все», – раздался голос. И пробираясь через сидевших на полу людей, к столу подошел Александр Аскольдов. «Но копии нет, и негатив смыт», – возразил Климов. «Копия есть у меня дома, под кроватью». Восемнадцать лет она ждала экрана. Все дружно потребовали просмотра. Через два дня в белом зале он состоялся. Мы с Роланом, еле протиснувшись ко входу, так и простояли в дверях весь фильм. Второй раз в жизни в темноте я увидела на лице Быкова слезы. Это были счастливые слезы. Член Политбюро Александр Яковлев сказал при встрече Быкову: «Удивлен, что секретари Э.Климов и Г.Панфилов против выхода фильма». На одном из секретариатов Аскольдову предложили вырезать кое-что, и Аскольдов их, что называется, послал: «Я бы мог это сделать восемнадцать лет назад, что же я буду это делать сейчас!» Но резонанс от просмотра в Союзе был таков, что замолчать картину было уже невозможно. Дальше началось триумфальное шествие фильма по экранам мира. Самое странное, что когда картину выдвигали на Ленинскую премию, Союз добился, чтобы премию посмертно получил невозвращенец Андрей Тарковский. Надо думать, горько было Аскольдову. Его комиссар жизнь отдал за революцию, а премию имени Ленина отдают гениальному режиссеру, умершему к тому времени за границей.

ЗАПИСИ О РОЛИ МАГАЗАНИКА¹

Сначала отказался от роли. Положение роли в сценарии очень неприятное: Магазаника много, а по существу он только функционален, только обслуживает героиню. Юмор роли — умозрительный, текст — малый еврейский набор.

Самое неприятное — банальное построение роли — дежурный еврей из тысячи спектаклей, фильмов и рассказов, с одним изменением: нет ни одной интересной по-настоящему сцены, которую особо хотелось бы сыграть.

Однако — это не просто штамп: в этих дежурных добродетелях еврея есть нечто от унижения нации: «Он очень хороший человек, хоть и еврей!» Формула очень распространенная в быту антисемитов и скрытая в милом умилении национальностью. Нечто вроде — «люблю евреев».

Умильность — смыкается с общим «соц». Так мы показывали наших офицеров в «Нормандии—Неман».

Еще неприятна Н.Мордюкова. Даже не знаю почему. Запомнил это с «Женитьбы Бальзаминова».

Потом неожиданно сам очень захотел играть. На вечере памяти М.Светлова подумал: «Вот если бы эту роль — да памяти Михаил Аркадича!»

¹ Из рабочей тетради Р.Быкова.

Дело не в ритуале. Просто Светлов тоже еврей. Думается — настоящий еврей: земной, неукротимый, мягкий, мудрый. Простой, бабник, пьяница...

Но в этом столь жизнелюбив, что иным быть не мог.

Стало интересно вписаться в тему Вавиловой: рождение ребенка. Жизнь во что бы то ни стало. При полном ужасе вокруг — нормальная семейная жизнь... как трава, растущая на камнях.

У него шестеро детей не оттого, что «карасина нету», не от темноты и отсутствия противозачаточных средств. У него много детей оттого, что он любит жену и любит детей, любит жизнь естественно, как воздух.

Это уже не аккомпанемент, а соизмерение. Не глупенькое противопоставление, а именно соизмерение. (Не абстрактно-рациональное соизмерение с абстрактными белыми курсантами, а живое.)

Но после этого надо тщательно проверить сценарий и развитие линий в нем. Ибо очень многое умозрительно иллюстративно и внутренне статично в окружении Вавиловой.

Самое слабое — очень вяло всё по отношениям семьи и Вавиловой. Началось с конфликта, но этот конфликт никуда не привел. Он снимается сам собой сообщением о беременности комиссара. Но это жуткая неправда, это мало только обострить конфликт, ибо вместо одного в доме двое! И откуда Магазаник знает, что не сегодня-завтра не поселится муж?

Очень вяло и всё дальнейшее, и примирение и т.д. Отчего. Почему? Вместо конфликта и его реализации — чистая схема размышлений: узнали о беременности, пошили платье, дали кровать и...

А главное, к чему это приходит? К чему? Что за сцена в подвале? Опять вольная иллюстрация: она оказалась вместе с ними... А меж ними? Что меж ними? И в какой мере рождение ее ребенка имеет к этому отношение? Как конкретно сочетаются линии, а если не сочетаются, то почему? И надо ли, чтобы они сочетались.

Просмотр материала насторожил — пластика интересная. Пугает завязанное новаторство. Моден этот путь. Новаторство начинает казаться проторенной дорожкой.

1. Фильмы **КОМИССАР**

Однако — много интересного.

Во всяком случае — это определяет подход к манере исполнения роли.

РАСКАДРОВКИ

Приход Магазилика с работы
(Поздно, нет. Мужчины избаловались.)

Подготовка

1. Весь проход подготовить разговором женщин о мужьях. По мнению Вавиловой, Магазилик хороший муж. И если Мария, зардевшись, спросит: «Почему вы так думаете?» Вавилова помрачнев, сможет ответить: «Живой...» или «Жив».

Разговор о муже может возникнуть из желания Марии снять неприятное ощущение вчерашнего дня.

И еще Мария может уверить мадам Вавилову, что муж так любит детей, что он обрадуется, узнав о ребенке... ее счастье, когда беременна... дома праздник... он моет ноги... (готов).

(Самое приятное, что Вавилова поверила.)

2. До сцены родов все видения должны быть рассказаны... и с мужем, и с выжженной землей, и с лошадьми... в случайных скупых фразах... о революции, о войне...

В ответ на неприязненные вопросы о крови. Тяжело, полувраждебно отвечает Вавилова... (Убивала ли она и т.д.)

3. Очень важная подготовка — сцена Марии и Вавиловой утром.

Разговор на разных языках... Сидит солдат у окна. Рядом, как с ненормальной, разговаривает Вавилова...

Окончание разговора — странный долгий взгляд Любочки и сидящих, слушающих детей... (Может быть.)

Можно обратно повесить часы... С наивным обоснованием вчерашнего поступка мужа.

И переход на вечернюю сцену — разговор о мужьях...

4. Очень важно, что с самоубийством. И не рано ли оно.

Камера должна внимательно осматривать Нонну... а Нонна просыпается от сомнамбулы...

Дети вносят чашки. Любочка делает это, ни разу не взглянув на Вавилову. Любопытство распирает семью, включая бабушку...

Зверь диковен и притягивает. Игорёк влез на руки... Мария и мама выпроваживают — всё это на диалоге.

(Не надо бояться детей, они неотъемлемы. После купания голые, в полотенцах, одеялах.)

Например:

1. Самоубийство.

Самоубийства собственно нет. Есть невеселая мысль — «хорошо бы» и твердое (до наивности твердое) убеждение — «нельзя». Надо мести пол. Жить.

«Стыдно!.. Стыдно, товарищ комиссар!» — «Что? — отозвалась Мария... — Вы уже встали»...

Клавдия тяжело присела, положив пистолет на стол. (Потом стала его, угрюмая, чистить.)

2. Сообщение о беременности.

Человек с пистолетом о ребенке — неплохо... Мария перед пистолетом и дети — неплохо. Перепугавшийся ребенок — годится...

Клавдия ничего не замечала. С трудом отвлекалась на бытовые проблемы, как то: чай и самовар, сахар и дети...

В паузах (обязательных и долгих) лязгает пистолет... выматываются дети...

— Не сердитесь на мужа... Он добрый человек... он же не знал... если он узнает, он будет только рад... Он так любит детей (часы принесла)...

— Муж у вас хороший, — задумчиво сказала Вавилова и замолчала.

— Почему вы так думаете? — зардевшись, спросила Мария.

— Он жив... — усмехнулась Вавилова. — С руками и ногами...

Мария замолкла... Моргнула, не поняв Клавдию, и неожиданно сказала:

— Поздно уже... а его нет...

— Избаловались мужики... чего и говорить... Пьет?

— Что вы, упаси Бог! — соврала Мария. — У нас дети!

(Магазаник шел пьяный.)

1. Фильмы
КОМИССАР

(Ха? Еще день!)

Ночь... платье... Всё еще стук машинки, переходящий в пу-
лемет... потом лошади...

Потом спит Вавилова...

И брачная ночь...

Первое слово после... Интересно... не представляю ее себе
в платье... Ефим... Ха-ха... Ефим... А ты бы не против, а? (Ефим
спал...)

Тунтер... (обняла и заснула).

*

Осколок зеркала... Платье на кровати...

*

Стирка. Обливание водой...

*

Сняла бусы... вышла... наезд на бусы... играет солнце...
мухи... бусы упали, запрыгали.

*

Сидит в платье. Отдали кровать. — Крик!

*

Беготня... На полу у своей двери... Мария командует, не до-
несем на стол... Постелили... дети несут подушки... одеваются
наволочки... простыни... влажные простыни... Мария убегает.
Все помогают...

— Умм (первый стон).

— Нет воды... — внятно ответила Вавилова...

— Что? — спросила Люба.

— Схватка...

*

— Коля! — держала Клавдия Магазианика за руку. — Ты живой?

— Коля, — гладила она его руку... — Ты не виноват... Коля,
у меня ребеночек...

— Ты, Ефим, частник! Частник!

— Все мы часть целого...

— Это другое...

Пьет Вавилова (после коней).

— Спасибо... Коля... Живой?... Молодец... Я вот всё... Конча-
юсь... Не сержусь... Коля...

– Это Ефим.

– Ефим частник... частник...

– Все мы частники... часть от целого...

– Нет... Это ты брось... мы часть от мировой революции...

Верно, Коля? Иначе кончено!.. А любовь? А? Зачем она, Коля? Зачем она мировой революции... Что это... Ой, Коля... Что это?..

– Это ничего... это вторая схватка...

Акушерка бьет по лицу... бьет по лицу...

– Умерла?

– Вон! Все отсюда... – Мария выпроваживает всех...

Панорама на старухе, старуха молится, шевеля одними губами...

Мария выталкивает всех за окно...

Бьет по лицу! Закрывает и открывает глаза Вавиловой.

*

Вавилова взялась за сердце, садится на столе. Выталкивает баб. Хочет встать!

– Врете! Полк! Шашки наголо! Речь говорить буду! Бей их! Упала...

(Только бы живой...)

*

Пустая комната... На столе Вавилова... (Плачет ребенок... заливадается...)

*

Калитка... Вывела Марию в обмороке.... Привела в чувство...

– У нас родился мальчик, – белыми губами сказала Вавилова...

*

Плачет ребенок... спокойная Клавдия... Взяла ребенка, плачет... Гром! Ливень забарабанил по стеклу... Плачет Вавилова...

ВНИМАНИЕ, ЧЕРЕПАХА!

(Мосфильм, 1970)

ТЕЛЕГРАММА

(Мосфильм, 1971)

Авторы сценариев **Семен Лунгин, Илья Нусинов**
Режиссер **Ролан Быков**

МОИ АВТОРЫ¹

Кинодраматурги Илья Нусинов и Семен Лунгин — мои авторы. На киностудии «Мосфильм» я поставил подряд два фильма по их сценариям: «Внимание, черепаха!» (1969—1970) и «Телеграмма» (1970—1971). Они мои авторы, я их режиссер — это уже на всю жизнь, из песни слова не выкинуть. Я не смогу, да и не хочу быть объективным по отношению к ним. Я именно пристрастен, потому что люблю их и горжусь ими.

Творческие взаимоотношения сценаристов и режиссеров — предмет бесконечных исследований, споров и дискуссий. Это стало модой. Сегодня мы широко обсуждаем взаимодействие в хоккейных звеньях, футбольных командах и творческих содружествах.

Когда фильм получается — особых проблем нет. Знаменитый треугольник автор — режиссер — актер определяется критикой как образцово-равносторонний: автор *отобразил*, режиссер *вскрыл*, актер *воспроизвел*. В итоге — творческая удача как результат коллективного прилежания.

¹ Предисловие к книге «Внимание, черепаха! Телеграмма» (М. : Искусство, 1975).

Когда же фильм не получается, геометрия творческого содружества становится совершенно иной. Знаменитый треугольник неожиданно превращается в порочный и замкнутый круг, и вопрос ставится ребром: «Так кто же, в конце концов, *первый*?! Автор, режиссер или актер? Кто первый, кто главный и, стало быть, кто виноват?!» Тут уже стороны впадают в теории, как в амбицию, и дискуссия разворачивается на уровне знаменитого средневекового спора, что было вначале, яйцо или курица.

И хочется спросить: «А если это любовь?»

Если в основе творческого содружества встречается не только явное, но и скрытое, не только ясное, но и непонятное, не только верное, но ошибочное — как быть тогда? Если внутри творческого содружества есть привязанность, ненависть, страсть, сомнение... если это все-таки любовь?

Если обязательно нужно определить место, то, разумеется, первым нужно будет назвать автора, вторым режиссера, а третьим актера. Но это только номера на майках бегунов, кто же из них окажется лидером, сказать еще нельзя. Лидер — не должность, а факт. У первого есть единственный признак — он впереди.

Великие русские актеры Давыдов, Варламов, Живокини без всякой помощи режиссуры блистали в немудреных водевилях. Кто же оказался впереди? Конечно же, великие русские актеры.

Евгений Багратионович Вахтангов с группой молодежи поставил «Принцессу Турандот» Карло Гоцци. Он не очень следовал за автором. Актеры были еще неопытны. Родился театр, родилась традиция. Кто же был впереди? Разумеется, Евгений Вахтангов, режиссер.

В годы гражданской войны огромным успехом пользовались «Разбойники» Шиллера в самодеятельных постановках красноармейцев. Тут уже впереди был Шиллер, автор. А может быть, и не только он, а еще и Время! Тот высочайший эмоциональный заряд, который двигал огромными массами революции.

Нет, не порядковый номер определяет дисциплину в творческих содружествах, а совсем другое.

Можно сказать, что моих авторов, Илью Нусинова и Семена Лунгина, отличает верность истине. Они всегда готовы с этой точки зрения пересмотреть собственные позиции, потому что они духовно богаты; или, наоборот, категорически настаивать на них, потому что они принципиальны.

Ведь главное не спор, не то, что разъединяет автора и режиссера, а именно то, что их объединяет, их согласие. Творческие содружества сильны не конфликтами, а именно дружбой, единством взглядов, привязанностей, убеждений. И тогда пусть будут споры — в них родится истина, и тогда, как не болезнен конфликт, он преодолим. Тут все определяет личность, и в первую очередь личность авторов.

Какие же они, мои авторы?

Ну, во-первых, очень *разные!*

Один — открытый, яркий, броский, шумный, блистательный, артистичный. Это Семен Лунгин. Он может неожиданно вспыхнуть новой идеей, смехом, гневом. Он может хлопнуть дверью или распахнуть ее и заключить вас в объятия. Он не постесняется набежавшей слезы, и в этом его мужское достоинство. Он не побоится проклясть, хотя ему легче простить.

Другой — вроде бы полная противоположность. Он мягок, негромок, он добротен серьезен. Он как-то запросто умен. Он очень сдержан, и там, где у другого хохот, у него неожиданно грустная улыбка. Это Илья Нусинов. У него замечательный дар слушать другого. И не только слушать, но и слышать. Его доверчивое внимание иногда столь обязывало меня, что я мог вдруг высказать идею, за минуту до этого даже не подозревая, что она у меня имеется.

Они разные, но не «лед» и «пламень», совсем нет.

В динамизме Семена Лунгина вы всегда угадаете четкое развитие мысли, а за спокойной сосредоточенностью Ильи Нусинова вы наверняка рассмотрели бы огромный темперамент. Они давно проникли друг в друга, обменялись достоинствами и поделили судьбы. Война, фронт, тыл, печали, радости — все пополам, хотя истоки у них разные.

Семен Лунгин окончил ГИТИС, работал в Московском драматическом театре имени К.С.Станиславского. За ним — его величество Театр.

Илья Нусинов учился на математическом факультете Московского университета. За ним — ее величество Математика. Театр и математика, искусство и наука — сочетание, удивительно созвучное духу времени.

«Высокое происхождение» моих авторов активно выразилось в их творчестве. Во всех их работах поразительно сочетаются свобода и необходимость. Все ярко, красочно, все похоже на импровизацию и одновременно все подчинено инженерному совершенству главной мысли.

Конструкции сценариев Нусинова и Лунгина настолько прочны, что они решительно выдерживают атаку самых разных творческих индивидуальностей, будь то мудрый Михаил Швейцер, поставивший по их сценарию одну из своих самых динамичных картин «Мичман Панин», или сокрушительно деловой Элем Климов, поставивший свою пока лучшую картину «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Думаю, что только прочность сценариев «Внимание, черепаха!» и «Телеграмма» дала мне возможность не выйти из берегов.

Илья Нусинов и Семен Лунгин начали писать вдвоем еще до войны. Как раз перед войной была написана ими первая пьеса. После войны творческое содружество продолжилось.

Наконец они приходят в кинематограф для детей, сразу же заняв ведущее положение среди драматургов детского кинематографа.

Первый день съемок фильма «Внимание, черепаха!» совпал с Днем защиты детей. Это было чисто случайным совпадением съемочного графика и международного календаря. И когда на VII Международном кинофестивале в Москве картина получила главный приз, я подумал, что это случайное совпадение оказалось знаменательным: лозунг Московского кинофестиваля «За гуманизм в искусстве, за мир и дружбу между народами» — лозунг всего творчества моих авторов, Ильи Нусинова и Семена Лунгина. Они развивают детскую тему, как важнейшую и глобальную тему современного искусства. Это стало основой нашего согласия, нашего длительного творческого содружества, ибо так или иначе вот уже двадцать пять лет я занимаюсь тем же.

Однажды, а было это, как мне кажется, совсем недавно, мне неожиданно исполнилось сорок лет. Это потрясло меня как гром среди ясного неба, как обвал в горах, как удар тяжелым предметом по темени. Все время мне было где-то в районе тридцати, где-то, можно сказать, в районе молодости. Тридцать три или тридцать восемь — не имело значения. И вдруг на тебе — сорок! Было где-то в районе тридцати, и сразу пошел пятый десяток. В один день я постарел на двадцать лет.

Это произошло как раз во время работы над фильмом «Внимание, черепаха!», и, я помню, именно тогда родилась в картине шемящая интонация невозвратимости детства, желание погреться около его тепла, окунуться в бесконечность его просторов. Все действие фильма «Внимание, черепаха!» проходит за один-единственный день. И с этого момента начинает работать прочная конструкция авторов. Само количество и разнообразие событий огромного детского дня становится зримым образом детства и его замечательной тайны — протяженности детского дня.

Вспомните, каким огромным был день нашего детства. Он был полон открытий, незабываемых минут, впечатлений на всю жизнь. Небо, море, река, простор, земля, деревья, солнце — все это остается в человеке как восприятие детства. И что же стало с моим днем в сорок лет? Почему он стал так мал, так кургуз, так незначителен? И что за «феномен» лежит в протяженности детского дня? Нельзя ли открыть эту тайну детства и отдать ее взрослым людям? Тогда бы мы смогли продлить жизнь, и не после семидесяти, а до!.. Нельзя ли вслед за этим открыть заложенную в детстве тайну энергии *постижения*? Мы за один год детства легко осваиваем человеческую речь и потом, вырастая, десять лет учимся правильно записывать ее на бумаге, да так подчас и не можем этому научиться. Сегодня надо изучать детство как паразитическую модель, созданную природой. Детство необходимо изучать так же, как наука бионика постигает инженерное совершенство живых организмов. Как бы мы ни гордились нашими воздушными лайнерами, обыкновенный шмель как летательный аппарат несказанно более совершенен.

Для меня в детстве каждого человека заложена модель Древней Эллады, золотого века человечества. Древние греки создали понятие «калос» и «агатос» — понятия внутреннего и внешнего совершенства. Мыслители Эллады требовали, чтобы человек развивался гармонично, чтобы он был одновременно и политическим деятелем, и спортсменом, и человеком искусства, и философом. В детстве заложено зерно этой гармонии.

Во-первых, ребенок прирожденный политик. Можно сказать, что все содержание детства в какой-то степени — борьба за власть и влияние. На уровне своего двора, своего класса ребенок ведет эту борьбу с невероятной энергией. И все есть в этой борьбе: и подвиг, и предательство, и договора, и нарушение конвенций, и подкуп, и шантаж, и взимание дани: «Что ты мне принес?.. Завтра не принесешь — пожалеешь!»

Во-вторых, ребенок, конечно же, спортсмен. У него непрерывный олимпийский год, и он спортсмен-универсал. У него даже психология олимпийца. Только вышел из подъезда — сразу начались соревнования. Кто дальше прыгнет, кто дальше плюнет — все равно что, лишь бы победить, утвердиться, доказать свое превосходство.

В-третьих, ребенок всегда артист, всегда художник:

«Учитесь у детей!» — наставлял актеров К.С.Станиславский.

«Ты дочка, я мама», — и пьеса готова. Дальше головокружительная импровизация. И в ней, как в зеркале, отражается жизнь. Ребенка не надо призывать к тому, чтобы он был современным художником, иным он быть не может. Свои игры-спектакли он творит в своем «Современнике». В своей игре ребенок мечтает, как поэт-романтик, в игре он познает жизнь, как прозаик-реалист. Я видел однажды поразившую меня сцену: дети во дворе играли в правительство, в прием иностранной делегации. Они сидели за столом, молчали и вежливо улыбались друг другу — изображали теплую и дружественную обстановку...

А какие они лингвисты!..

— Сереженька, — говорит мама, — на улицу нельзя, осень наступила...

Сережа печально смотрит в окно и вдруг говорит:

— Осень на Сережу наступила.

Чем не поэт?.. Чем не философ?..

Они удивительны, наши дети, они эллины, они древние греки. Но вместе с тем в них есть нечто и от варваров.

Ребенок приходит в мир беспомощным и бесправным. Детям ничего не разрешается, все главные решения принимает за ребенка взрослый человек. Так разумно устроила природа. Но ребенок относится ко всему этому принципиально неразумно. Все содержание детства в какой-то мере можно свести к стихийной борьбе ребенка с властью взрослого и желанию подчинить взрослого себе. Сегодняшние дети в этой борьбе добиваются немалых успехов, и подчас с сочувствием смотришь на взрослых людей, затиранных собственными детьми.

В основном же ребенок зависим и бесправен. И это в нем рождает хитрость и изворотливость раба. В нем подспудно живет варварство и жажда разрушения. Он скрытен и мстителен. Он труслив. И положение плененного зарождает в нем пламенную любовь к свободе, которая остается с ним навсегда. С этой поры он естественный гуманист, а точнее — сторонник гуманизма.

Пока же его оружие — слабость и обаяние. Он плачет. Он будто девушка на выданье — такой ангел, такой милашка. И еще у него есть тайное оружие — ложь, эгоизм, простодушная жестокость.

«Гений и злодейство — две вещи несовместные», — писал Александр Сергеевич Пушкин. Детство не подчиняется этому — тут гений и злодейство *совместны!*

В этом русле и разворачивается основная мысль сценария «Внимание, черепаха!». Нас объединило то, что мои авторы удивительно серьезно подходят к теме детства. Они знают, что детская тема не терпит приседания. До нее нужно с большим трудом дотягиваться.

В сценарии была такая фраза: «Дети такие же люди, только они еще маленькие». Это стало «кредо» в нашем творческом содружестве.

Весь наш совместный путь и всю методу нашей работы сразу определил поиск детей-исполнителей, в котором авторы приняли самое большое участие. Дети корректировали состав

действующих лиц. Приходили такие ярко выраженные личности, что сразу становилось ясно, мы должны взять их в картину и придумать для них и дело, и место.

Прямо из школы, весь с ног до головы перепачканный чернилами, пришел первоклассник. Он был настроен категорически деловито. Он втащил в репетиционную комнату на веревке свой портфель, как собаку. Отстранил меня в сторону. Сел в мое кресло без всякого приглашения, хлопнул в ладоши, потер руками и громко спросил:

– Так... Что будем делать?!

Нельзя было не взять в картину человека, столь одаренного жаждой деятельности. Пришла девочка, молчаливая, внимательная, с огромными глазами-маслинами.

Я спросил:

– Тебе у нас нравится?.. Ты хочешь сниматься в кино?

Она ответила шепотом:

– Нет... Мне у вас не нравится... Как у мамы на работе, и пахнет кислым.

– А что ты любишь? – слегка растерялся я.

– Рисовать, – ответила девочка.

И нарисовала все, что было перед ней: шкаф, окно, за окном облака. Только все было с огромными глазами: облака смотрели в окно, окно смотрело на шкаф, а шкаф смотрел на облака.

Ну как было не взять в картину это существо, которое знает, как смотрят облака!

Пришла другая девочка, беленькая, с голубыми василечками вместо глаз. Она увидела меня и стала хохотать.

– Я вас знаю, – хохотала она, не в силах остановиться. – Вы артист...

– Что ж, – спрашивал я и хохотал вместе с ней, – раз артист, сразу надо смеяться?

– Конечно, – отвечала она, заливаясь еще пуще.

– Что ж, так и будешь смеяться? – спрашивал я.

Она закивала головой и стала так смеяться, что вдруг остановилась и без тени смущения спросила, свив ножки шнурочком:

– Ой, где здесь у вас?..

Ну как было не взять в картину человека, столь одаренного радостью жизни!

Так родились в картине новые персонажи — «мальчик с лицом вечно запачканным чернилами», маленькая девочка Егорова Катя, которая на все имеет свою особую точку зрения, и, наконец, просто Инга Володина, как звали нашу смешливую девочку.

Было удивительно, как дети, пришедшие в картину из шумного московского дня, без всякого усилия зажили вместе с «придуманными» авторскими персонажами. Илья Нусинов и Семен Лунгин принимали их в сценарий радушно и заботливо, буквально как родных. Школьный класс становился более персонифицированным, коллектив переставал быть массовой, и это развивало генеральную мысль авторов о детях как о личностях.

Мои авторы написали сценарий ярко выраженного комедийного жанра. При всем лиризме рассказанной истории, характеры были написаны именно комедийные, перед режиссурой стояла задача завлечь маленьких актеров играть характеры, создавать комедийные образы.

Задача эта совсем не простая и до некоторой степени новая в кинематографе. За многие годы развития кинематографа для детей в подавляющем большинстве случаев, снимая ребенка, фиксируют на пленку сам возраст, умиляясь этим возрастом и, как теперь говорят, пупсиковым обаянием. Когда-то изображение возраста было в детском театре чуть ли не основной задачей актрис-травести, исполнительниц ролей мальчиков и девочек. Изображалась живость, обязательная звонкость, дежурная непосредственность. Все то, что теперь неуважительно называется «травестишным восторгом». В творчестве таких замечательных артисток, как Валентина Сперантова и Лидия Князева, был сделан решительный поворот к глубокому характеру, единственному и неповторимому. В лепке образа ребенка упор делается на его личность, на формирование в нем ростков будущего характера. В этом смысле советский театр для детей, имеющий более чем полувековую культуру, по сей день служит для меня ориентиром. Мы решительно отвергли для себя возможность снимать внешнюю оболочку дет-

ства — сам возраст. Дети, вовлеченные в игру, и характеры должны были зажить на экране живой жизнью художественного образа. Только так они могли стать детьми в жизни, а не детьми «на экране».

И это естественно: человек ведь совсем не похож сам на себя. Вспомните, как мы смотрим на собственные фотографии и говорим: «Ой, не похож!» А глядя на карикатуру, мы вдруг с удивлением говорим: «Ой, как похож!» О каком сходстве идет речь? О сходстве с образом как с существом человека, как о высказанном о нем мнении, выводе. Для меня актер — единственный человек похожий на человека, которого он изображает, играет или, как мы теперь любим говорить, жизнью которого он живет.

Другое дело, каким путем мы вели наших маленьких исполнителей к этой цели, но главное было решиться на то, чтобы дети *заиграли* на экране, чтобы в их образах могло читаться их будущее, их характер.

Илья Нусинов и Семен Лунгин разрабатывали в сценарии «Внимание, черепаха!» извечную тему мирового гуманистического искусства — тему взаимоотношений человека и животного, человека и живой природы. Вспомните «Каштанку» А.П.Чехова или «Муму» И.С.Тургенева, «Зимой на Студеной» Д.Н.Мамина-Сибиряка, «Белый клык» Джека Лондона, «Трущобную кошку» Сетон-Томпсона или, наконец, замечательного «Доктора Айболита» Корнея Ивановича Чуковского. Мои авторы в этой теме нашли свою особую интонацию, выбрав главной героиней именно черепаху.

Черепаха живет триста лет. Она, может быть, современница Иоанна Грозного, в ней есть нечто от земноводных, от рептилий, от звероящеров. В ней есть нечто от вечности. Это сразу придало всей истории философскую направленность. Ребенок и животное, которое несет в себе тайну времени, — вот какую простую, четкую и прочную основу заложили авторы в будущий фильм.

Эта тема программно нацелена на воспитание в ребенке доброты и гуманности. Он становится в положение защитника живого существа, которое слабее его. Он учится быть взрослым, оберегать, кормить и защищать. Он учится внима-

тельно и гуманно относиться к живой природе. Последний эпизод картины, когда танки, оберегая маленькую черепашку, осторожно объезжают ее, Семен Лунгин читал у нас на студии срывающимся от волнения голосом. (Кстати, он блестящий исполнитель своих сценариев.) Он читал, не стесняясь набежавшей слезы, и это тоже было для меня позицией моих авторов, на которую я без колебаний встал вслед за ними. Нет, не надо стесняться чистых слез сочувствия живому существу, которое слабее тебя.

В подзаголовке сценария были такие слова: «Кинокомедия для самых маленьких, для их старших братьев и сестер, для их пап и мам, а также для их дедушек и бабушек». Тем самым И.Нусинов и С.Лунгин сразу ориентировались на смешанного зрителя — на присутствие в зрительном зале детей и их родителей. (Не просто взрослых и детей, а именно на детей и их родителей.)

Это принципиально новая ориентация в детском кино, и она связана с развитием во всем мировом кинематографе идеи *семейного* фильма.

Идея семейного фильма имеет свою историю. Родилась она как идея коммерческого кино и служила одной-единственной цели — любой ценой завлечь зрителя. Но как коммерческая идея семейного фильма провалилась. И провалилась она именно потому, что фильмы, обращенные к семье, к детям и родителям одновременно, могли быть только высокогуманными, глубокими и серьезными. Они требовали решений самых современных проблем, постановки самых острых вопросов и высокохудожественных решений. Всего того, что совершенно не свойственно коммерческому кинематографу, откровенно тяготеющему к голой развлекательности, дурновкусию и ремеслу.

Но идея *семейного* фильма вдруг приобрела симпатии в иной сфере — в сфере прогрессивного кинематографа для детей. Существо этой идеи состоит в том, что семейный фильм может дать возможность детям и их родителям общаться в сфере искусства. Сегодня ребенок и его родители общаются более всего в сфере быта. Ребенок так или иначе вовлечен в будни семейной жизни, где о многом при детях лучше не говорить. И самое главное — это то, что сфера быта не всегда дает

возможность взрослому выглядеть перед ребенком с лучшей стороны. В сфере быта взрослый часто проявляет себя и мелко, и корыстно, и трусливо, и неумно. Все это наносит неправивую травму складывающейся психике ребенка, его морально-нравственному душевному здоровью. Счастливы те дети, которые могли видеть своих родителей героями, личностями, талантами. И вот сфера искусства — это та сфера, где человек чаще всего проявляет себя с самой лучшей стороны. Человек, садясь в зрительный зал, становится судьей. Он бескорыстен и честен, он умен и объективен. Он судит о героях по самой высокой мерке своей морали. Общаясь в сфере искусства, ребенок и его родители обретают возможность судить о жизни по самому большому счету и по этому счету обретать внутренние коммуникации, взаимопонимание, согласие, так необходимые сегодня детям и их родителям.

И.Нусинов и С.Лунгин являются первооткрывателями этой идеи в нашем кинематографе, что совершенно не означает, что раньше не было таких фильмов. Для меня «Чапаев» всегда будет эталоном семейного фильма, где понятие семьи расширяется до понятия Родина. И в развитии семейного фильма важно не то, что отличает детский фильм от взрослого, а то, что сближает их. И.Нусинов и С.Лунгин выдвигают идею семейного фильма как специальную задачу детского кинематографа.

Иногда можно встретить некую настороженность к идее семейного кино. Двухадресность фильма подчас воспринимается за скрытую двусмысленность. Это глубоко ошибочно. Если ребенок, глядя картину «Внимание, черепаха!», более всего обеспокоен судьбой маленькой черепашки, то взрослый, насколько я анализировал реакцию зрителя, более всего взволнован вопросом детской жестокости. Не может быть такой матери, такого отца, такой сестры или такого брата, которому была бы безразлична судьба сына или младшего брата. Любое действие, происходящее на экране в присутствии родителей, вызывает в ребенке совсем другую реакцию, нежели в их отсутствие. Так же и со взрослыми: в присутствии своего ребенка взрослый человек начинает смотреть фильм глазами родителя — с этой, я бы сказал, утонченной точки зрения.

В этом смысле фильм «Телеграмма» смело развивает идею *семейного* фильма. Фильм выстроен безукоризненно по конструкции воздействия на детей и родителей. Постепенно, шаг за шагом, перед юными героями фильма раскрывается романтический образ некой прекрасной женщины. Такой, какой вроде бы не встретишь в повседневности. Такой, которая бывает в фильмах, в книгах. И вдруг эта женщина оказывается не кем иным, как родной матерью героини фильма. Нет! Не где-то в фильмах и книгах живут образы прекрасных людей, героев, — они наши родные матери и отцы!

Так же как весь фильм «Внимание, черепаха!» обращен к зрителю: «Внимание, дети!», так же фильм «Телеграмма» призывает: «Внимание, взрослые!» Утвердится ли идея семейного фильма или нет, станет ли она особым жанром нашего кинематографа или нет, для меня ясно одно — очень полезно фильмы И.Нусинова и С.Лунгина смотреть семьей — детям и их родителям. Очень важно общаться им в сфере искусства, познавать друг друга, открывать друг друга и учиться пристальному родственному человеческому вниманию.

...Во время съемок фильма «Телеграмма» мои авторы отправились в плаванье по приглашению военных моряков. И где-то у берегов Норвегии Илья Нусинов скоропостижно скончался. Военные корабли прервали свой поход. Вернулись в порт. Моряки первыми символически хоронили бывшего солдата и писателя, отдав ему все воинские почести.

Илья Нусинов и Семен Лунгин были для меня образцом творческого содружества, человеческой верности и настоящей мужской дружбы.

Сейчас Семен Лунгин работает один. Работает много, плодотворно, страстно, так, как они всегда работали вместе. Он изменился. Он как бы вобрал в себя черты своего ушедшего из жизни друга. Это мужество. Это запас верности. Это им было свойственно обоим. Семен Лунгин закончил сценарий для «Мосфильма» «Розыгрыш», сценарий для Студии имени М.Горького «Лось», где он продолжает развивать основную линию их творчества. Оба фильма адресованы детям и юношеству.

Недавно в Театре сатиры вышла пьеса, написанная Ильей Нусиновым и Семеном Лунгиным еще вместе: «Пеппи Длинныйчулок», по книге замечательной детской писательницы Астрид Линдгрен. Спектакль, полный веселья, радости, остроумия и мудрости.

На киностудии «Мосфильм» режиссер Элем Климов ставит фильм по их сценарию «Агония» – большой сложный исторический фильм о крушении самодержавия и темных временах Григория Распутина. И мы увидим еще на титрах будущей картины их фамилии вместе: Илья Нусинов и Семен Лунгин.

...Время проходит, а мои авторы со мной, внутри меня, в моей памяти, в моих убеждениях и привязанностях...

1975

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

Мосфильм, 1974

Автор сценария Алла Ахундова

Режиссер Ролан Быков

ПИСЬМО ГЛАВНОМУ ИНЖЕНЕРУ «МОСФИЛЬМА» Б.Н.КОНОПЛЁВУ

Уважаемый Борис Николаевич!

Это пока личное письмо Вам. Личное письмо, в котором я хочу изложить в принципе свое изобразительное решение той картины, которая сейчас запущена в производство. («Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Сценарист А.Ахундова).

Я хочу, во-первых, снимать эту картину на широком формате с применением приема вариозэкрана нашим способом, с творческим и техническим развитием найденного в «Айболите».

Почему, собственно, вариозэкран и почему широкий формат?

I. Формат.

Широкий формат и у нас, и в мире применяется несколько однопланово. Он применяется в фильмах с большими массовками, в фильмах эпического характера и т.д. Это примелькалось. Начинает приедаться. Это перестало поражать, приелось.

Использование широкого формата в противоположном направлении, а именно: маленькое существо и огромный мир вокруг — это принципиально новый поворот в использовании широкого формата.

Это интересно не только как новшество, это очень важно, дает возможность по-новому подойти к теме ребенка на нашем и мировом экране. (Тут огромное количество изобразительных возможностей: от контраста малыша и мира до принципиально нового крупного плана маленького существа на широком формате.)

II. Если дальнейшие доводы (доводы о развитии идеи вариозэкрана) будут убедительны, то вопрос о широком формате решается еще более определенно: именно широкий формат дает возможность для вариаций экрана. (Пример «Айболита» доказал, что при выкопировке на широкий и узкий экраны существо приема не искажается.)

III. И последний довод за широкий формат для этой картины. Я много ездил по стране, много разговаривал с директорами широкоформатных кинотеатров. Для них очень остро стоит вопрос об утренних сеансах. Создание некоторого количества детских широкоформатных картин могло бы помочь решению вопроса об утренниках в широкоформатных кинотеатрах.

Не говоря уже о том, что нельзя лишать наших зрителей-детишек широкого формата.

Вариозэкран.

Мы подчас сами не ценим своих достижений. Прием вариозэкрана в «Айболите» был только началом. Зачем же бросать нами же найденное? Почему не развивать это? Ни «Внимание, черепаха!», ни «Телеграмма» не позволяли развивать этот прием. Творческие задачи фильма были камерными, более лирическими, и прием не требовался.

Новая картина так, как она мной задумана, должна быть трюковой, озорной, неожиданной. Я хочу сделать очень смешной и, так сказать... «лихой» фильм. Вариозэкран просится сам собой.

Почему?

I. Смещение масштабов кадра, смена масштабов создает возможности взвинчивания ритма, столь здесь необходимые.

II. Это даст возможность по-новому подойти к разработке темы внутреннего мира ребенка.

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

III. Выход персонажей за рамки экрана (прием иногда был использован в «Айболите») дает возможности новых трюков и т.д. (например: кошки выскочат в зрительный зал и, наделав там суматоху, впрыгнут в экран обратно).

И это не просто смешно, ново и любопытно. Это вовлечение зрительного зала в игру, что всегда было классическим приемом в искусстве театра для детей. Перенесение этого театрального приема в кино (а то, что это получается, я видел по «Айболиту») усиливает веру ребенка-зрителя в происходящее, усиливает воздействие.

IV. И потом, кому как не нам, кому как не «Мосфильму» заниматься, в конце концов, поисками нового в использовании кинематографической техники.

Что бы я хотел?

1. Я бы снял пробы, со всеми новыми приемами на широком формате, и на этих пробах, плюс материал «Айболита-66», сделал бы ролик из 1-й, 2-х частей. «Мосфильм. Вариоскрин-73». Я бы продемонстрировал уже найденное и одновременно провел бы настоящие творческие пробы, которые (а я в этом уверен) стопроцентно убедят в прочности и перспективности нового замысла.

Смею думать, что такой ролик мог бы стать и выставочным, и методологическим.

2. Получив ваше добро в принципе, я бы сделал подробную докладную (на чье имя и за чьей подписью, Вы подскажите) с рисунками, чертежами и эскизами.

3. Работу эту можно провести по Вашим каналам (я говорю о каком-то количестве пленки и денег... пусть минимальном).

Вот. Коротко... и всё, пожалуй.

Черкните мне пару строк или устно передайте моим, что Вы мне посоветуете. А если хотите, считайте на данном этапе это письмо официальным.

С уважением и любовью

Ролан Быков

15.11.1973

Ролан Быков

ПИСЬМО Б.Н.КОНОПЛЁВУ

Борис Коноплёв – главный инженер «Мосфильма» – хорошо относился к Быкову. Женат он был на дочери знаменитой Эсфирь Шуб. И жена его писала материалы о кинематографистах, так что муки творчества этот инженер понимал очень.

С боем, но и вариозкран, и широкий формат у Быкова были.

**ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСЕСОЮЗНОЙ
СЕКЦИИ ДЕТСКОГО КИНО
СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
(Обсуждение кинофильма «Автомобиль,
скрипка и собака Клякса»)**

Знаете, очень хочется, если ты что-то говоришь, чтобы тебя услышали.

Я себе представляю сегодняшнего мальчика, подростка, взрослого так: на него посыпалось большое количество информации. Он приходит домой, смотрит и слушает то, что ему показывают по телевизору, видит программу «Время». Диктор ровным голосом говорит: убит Альенде, построен новый гигант, «Спартак» выиграл у «Арарата» 3:0. Мужской голос, женский голос. Мужской голос, женский голос. Как ритм времени, как пульс. У него возникает сдвинутая по масштабам картина, потому что этим событиям дано экранное время, экранные секунды. Возникает некий глобальный образ мира. ОБРАЗ! Информация у него сдвинута, как представление о «Гернике» Пикассо. Он приходит домой, и даже лучше, чем учитель, ему объясняет кандидат математических наук все про математику; доктор физических наук объясняет все про физику; а вместо учителя пения сидит талантливый Микаэл Таривердиев и говорит все про музыку. У него возникает сдвинутое отношение к своему педагогу.

Я недавно был у своего друга — оператора. Первое, что сделали два парня, которые пришли домой, — они включили на полную мощность телевизор и приемник. Они носят с собой по улице транзистор. Они боятся тишины, потому что в тишине

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСЕСОЮЗНОЙ СЕКЦИИ ДЕТСКОГО КИНО

надо думать, надо что-то делать, она их пугает. У детей возникает новое восприятие — механистическое. Эта механистичность восприятия толкает человека искать хотя бы новые интонации.

Новаторство прекрасно. Я знаю с детства, что новаторы — прекрасные люди. Но у человека возникает желание крикнуть:

— Эй, погляди... послушай! — для того, чтобы прорваться сквозь пелену невнимания, непонимания.

Правильно говорил критик Савицкий, если эту картину чуть получше сделать, она была бы более четкой, мысль была бы более договоренной. А нужно ли, чтобы она была более четкой, рельефной, — нужно ли это для этой картины? Мне кажется, что не только не нужно, а страшно, опасно. Потому что про любовь договаривать до конца — это уже глупо, опасно. Договаривать про отношения до конца не только глупо, а подло. Есть такая категория, как молчание влюбленных, молчание мудрецов. В этом молчании соприкасаются корешки чувств и нервов и возникает мысль, более глубокая, чем любая договоренная, четкая.

Когда говоришь о чем-то главном, чем хочется заразить ребенка, взрослого... — любовь, детство и искусство для меня составляют триединство. Я говорю о детстве, которое несет в себе любовь и искусство; я говорю об искусстве, которое несет в себе детство и любовь; я говорю о любви, которая несет в себе искусство и любовь... И тут есть некие связи. И для того, чтобы четко выразить мысль, рельефную и стройную, а не их связи, нужно употребить слово «некое». Нужно создать этот образ «некого».

Савицкий говорил о перегрузке. Я рад, что вам нравится «Айболит—66», потому что главное, что там говорится, — это о перегрузке: «О, эта перегрузка!» И Левшина шелкнула меня в книжке. Я пошел на эту перегрузку. Были же пиры и праздники. И сейчас существуют праздники. Вот пойдешь на Первое мая с утра и придешь к вечеру, ног не чувствуешь, напраздновался. Какой праздник без пресыщения?

Чтобы заразить этой эмоцией любви, нужен праздник, а праздник есть некоторое пресыщение. Конечно, плохо, когда оно большое.

Почему важны сейчас эмоции? Потому что человек любящий, нравственный — главное. Я не верю в безнравственного

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

героя, в безнравственного патриота своей Родины. А если я хочу заразить желанием высокой нравственности, заразить чистотой чувств, так я же должен воздействовать, а не оставаться на формально выраженной рельефной, четкой мысли. Четкая мысль, конечно, не всегда примитивна, это естественно. Но четкая мысль любви без того, чтобы подумать, почему Анна бросилась под поезд, или без того, чтобы подумать, почему так поступили Ромео и Джульетта, — это уже не четкая мысль, а рецептура, и она свойственна воинствующей идеологии мещанина. Сделай так и этак, и будет всё в порядке. Нет, смотри и делай так и этак. Смотри сам и, может быть, добьешься высоты и красоты собственной.

С детьми нужно говорить безумно серьезно. И безумно серьезно пора уже говорить со взрослыми. Взрослые люди несут в себе действие и талант. Скажем, собираются люди на стадионе, они ждут действия и таланта от той команды, за которую болеют, а их действия и талант вспыхивает в труде. И любовь вспыхивает к герою, с которым ты живешь, и на земле, на которой ты живешь. Это идет от бескорыстия и в убежденности конкретных мыслей и конкретных идей.

Кончается работа, и трудно ее смотреть. Трудно видеть только что сделанную работу, потому что смотришь на то, что не вышло, и тебя преследуют эти кошмары. Может быть, я отойду и буду смотреть на то, что мне покажется «вышло». Поэтому чутко и ревниво ловишь указание в неправильности сделанного.

А какая может быть радость от того, что, если кто-то увидел, что ты плохо сделал!

И поэтому так протестуешь против того, что говорят критически и с чем ты не согласен. Когда заквашено на том, чтобы пробиться сквозь толщу к чувствам, чтобы добиться удовольствия для зрителя, чтобы идейное содержание картины шло через удовольствие, — тогда она будет заразительна.

Я воспитан на песнях своей матери. Она мне пела: «Солнце спрашивало мать, где изволишь ночевать...»

И с той поры я знаю, что у ветра есть мать, что ветер качает колыбель детей. Я слушал много сказок, и это тоже дало мне главную человеческую пищу.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСЕСОЮЗНОЙ СЕКЦИИ ДЕТСКОГО КИНО

Сейчас мамы не знают песен — нет времени. Сейчас бабушки сказок не знают... А это вечно.

Кто-то должен подумать о вечном и об этом вечном рассказывать детям. И мне кажется, что задача донести до ребенка поэзию народную, песню, размышления о жизни лежит в первую очередь на такой значительной линии в киноискусстве, как детское кино.

Я каждый раз клянусь: последнюю картину сделал, все договорено... Сделаю картину «Риголетто» или «Ричард III». А сейчас сижу и думаю: ничего не договорено! Четверть века назад мне было что-то ясно. А сейчас я пришел к выводу: ничего мне не ясно.

Для меня детский кинематограф — не второй эшелон, для меня — главное направление, которое оставляет за собой первый эшелон, который пока едет по провинции темы.

(Аплодисменты.)

В «Автомобиле, скрипке и собаке Кляксе» Быков вышел на тему триединства Детства, Любви и Искусства. Часто именно в детстве бывает самая сильная любовь, которая не забывается; ребенок живет, играя, сочиняет свою пьесу, он одновременно и автор, и исполнитель. Он называл жанр своей картины шутливо — «кувыркалиада». В картине опять широкий формат и вариозекран. И если в «Айболите» доброму доктору мешал Бармалей со слугами, то в «Автомобиле» музыканты преобразаются в людей, помогающих юным героям. Опять Быкова упрекали в перегруженности картины и двухдресности. А люди приходили в кино семьями. Фильм посмотрело рекордное количество зрителей, картина получила приз за режиссуру на всесоюзном фестивале в Кишинёве, была продана во многие страны. А зампред Госкино Павлёнок назвал фильм выкрутасами. Но детям эти «выкрутасы» нравились; взрослые смеялись и грустили, вспоминая несбывшееся.

Пресловутая двухдресность давно забыта, прочно утвердилось понятие семейного кино, на которое Быков истратил немало сил и здоровья ради того, чтобы понятным стало ясное.

ПОИСК ВОЗДЕЙСТВИЯ

<...>

Чем дольше я занимаюсь вопросами искусства, обращенного к детям, кинематографом для детей и юношества, чем больше по крупицам собираю о нем сведения, открываю для себя его пространство и время, чем серьезнее задумываюсь о проблемах и тайнах человеческого детства, — тем острее встает передо мной огромное количество все новых и новых вопросов, тем стремительнее отодвигается от меня горизонт истины. И вдруг открываются самые фантастические картины нехоженых земель, горные цепи окаменевших в веках хитросплетений вечных проблем и кажущиеся непроходимые леса человеческих взаимоотношений.

Вот почему сегодня для меня в искусстве для детей стала невысказанной арифметика ясных величин, где взрослый всегда и во всем знает и понимает больше ребенка или подростка, где он якобы открывает ребенку мудрость светлого и прекрасного мира, а ребенок жадно впитывает в себя художественный, педагогический очищенный рыбий жир и воодушевленно растет — и нравственно, и морально, и всячески. Эта арифметика ясных величин стала невысказанной оттого, что взрослый сегодня подчас отстает от ребенка по количеству усвоенной им новейшей информации, оттого что обилие информации по-

родило у детей новый вид восприятия. Об этом новом виде восприятия несколько лет назад на одном из семинаров по научно-популярному кино главный редактор Киевской студии научно-популярных фильмов Загданский говорил как о механистическом. Этот новый тип восприятия предполагает особенность современного подростка воспринимать информацию, не воспринимая ее по сути дела. Встарь об этом говорилось так: «в одно ухо влетает, в другое вылетает» или «пропускает мимо ушей». Ребенок бессознательно непрерывно меняет волны, частоты и длинноты «принимающего» информацию аппарата, избегая давления на себя. Он приспособливается к новым формам воздействия на себя, с биологической изворотливостью вируса приспособливается к новым антибиотикам. Ребенок привыкает к обилию информации как к общему «шуму». <...> Запросто, хлебая суп и пререкаясь с бабушкой, смотрит он по телевизору далекие айсберги, взрывающиеся вулканы, южноамериканских тропических птиц, африканские племена пигмеев и уличные столкновения демонстрантов и полицейских где-нибудь в Белфасте. А когда он переключается на третью программу, лучшие специалисты в области физики, математики и химии, кандидаты и доктора наук преподают ему свой предмет не только не хуже, а часто лучше его школьного учителя. <...> Этот смещенный в масштабах образ времени ложится в подсознании глубоким ощущением бытия: «Всё брэнно!» Кончается категорический авторитет у читателей и родителей. Механическое восприятие создает систему восприятия избирательного. Ребенок сейчас похож на самонастраивающийся аппарат, самостоятельно фокусирующий свое внимание, руководствующийся интуитивными внутренними импульсами-сигналами: «Внимание, что-то новое!», «Внимание, что-то интересное!» или: «Это уже слышали!», «Это слышали, и не раз!», и тут мгновенно, автоматически происходит расфокусировка внимания и действует система «в одно ухо впускаю, в другое выпускаю».

И разве мыслимо в этой информационно-художественной среде рассчитывать на воздействие арифметических построений ясных величин? Разве мыслимо, не меняя интонации, рассчитывать на то, что тебя услышат? Это немислимо, как

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

немыслима стала простая механика логического воздействия сюжета, иллюстрирующего благую мысль и единственно верный вывод. К этому привыкли как к общему шуму. Виктор Сергеевич Розов недавно говорил о том, что лет десять тому назад подросток в пятнадцать-шестнадцать лет, когда ему говорили: «Приходи не позже 11 часов вечера», — возмущался и с гневом заявлял: «Мне уже шестнадцать! Я уже взрослый человек! Я сам знаю, когда мне приходиться!» Сегодня на просьбу прийти не позже одиннадцати он совершенно спокойно отвечает «хорошо» и приходит в час ночи. Он стал чуть ли не снисходителен к заблуждениям родителей по поводу его самостоятельности. Всё брэнно: «Построен новый металлургический гигант, где-то свергнуто правительство, “Спартак” снова выиграл».

Когда перегружена междугородная телефонная связь, вежливый голос автоматической телефонистки бесконечно, на одной ноте твердит в трубку: «Ждите», «ждите», «ждите», «ждите»... И очень часто занятые ум и сердце подростка отвечают нам тем же механическим голосом внутреннего автомата: «Ждите», «ждите», «ждите», «ждите». Ждать немыслимо, надо искать пути воздействия, надо искать новые каналы коммуникаций с подрастающим поколением, надо обращаться не только к его разуму, но и к миру его чувств, надо включать в сферу влияния его подсознание, надо трезво оценивать изменившиеся параметры его восприятия.

Когда-то давно, когда я работал еще в Московском театре юного зрителя, мы выпускали пьесу по повести Беляева «Старая крепость». Боясь критикуемого тогда авангардизма в произведениях о молодежи, решено было усилить роль чекиста коммуниста Омелюстого. И если у Беляева в повести чекист Омелюстый по горло был занят своими серьезными взрослыми чекистскими делами, то у нас в инсценировке львиную долю своего времени он уже отдавал нам, подросткам: Ваське Манжуре, Петьке Маремухе и другим персонажам пьесы. Были дописаны сцены, в которых чекист Омелюстый говорил очень верные вещи. Артист М. Колесников играл хорошо. Но, как-то незаметно мы от яркого, сочного образа, написанного В. Беляевым, пришли к штампованному образу, характерному

для плохих «тюзовских» пьес, — образу «главноуговаривающего». И этот образ слился для нашего зрителя с потоком унылых и серых фигур на детской сцене, которые он видел, и видел не раз. Ребенок всегда с предубеждением относится к менторству. Но наш зритель воспитан в духе безоговорочного уважения к образам чекистов и революционеров. Возникли ножницы восприятия: на сцене декларировалось одно, а зрительское сердце подсказывало другое; это искало объяснения. Когда же по сюжету выяснились разные таинственные события, то наиболее догадливые и темпераментные в зале при выходе актера, играющего Омелюстого, на сцену взволнованно шептали: «Шпион, шпион, шпион!» Желание возвысить образ Омелюстого и усилить его роль вдруг неожиданно привело театр к дискредитации образа. Ибо проведенная акция была сделана без учета восприятия юного зрителя.

Произведение, в котором излагается самая благая мысль, но которое не воздействует на зрителя, не заражает его своей идейной концепцией, становится вредным, ибо если юный зритель остался равнодушным к такому произведению, значит это произведение воспитывает у него равнодушие. И тогда декларация идеи добра практически оборачивается воспитанием равнодушия. Можно доказывать в фильме, что служить Добру очень хорошо, но если художник не сумел сделать своего юного зрителя чуточку добрее, то идеал служения Добру не просто не дошел до зрителя, а стал своей антитезой — стал идеей безразличия к добру. И эта-то «идея» вполне заражает зрительный зал, вполне воздействует. И я снова слышу механический голос внутреннего автомата, от которого холодеет кровь: «Ждите», «ждите», «ждите», «ждите»... Но в этом голосе мне уже чудится саркастическая нота: «Как же, дождитесь!..»

Нет, ждать невыносимо, как решительно невыносима арифметика простых чисел или механика иллюстрированного сюжетом довода. Искусство для детей пришло к необходимости мышления категориям «алгебры и интегральных исчислений», с учетом коэффициента восприятия.

Моя последняя картина «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» по своему внешнему ряду — эксцентрическая трю-

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

ковая комедия. Она рассказана языком, который вполне ясен зрителю и как развлечение, и как способ раздумий. Однако я сознательно искал новизну формы, своеобразие пластической конструкции картины. Картина музыкальная, с применением приема вариоэкрана, со слиянием условного и реального, с ярко выраженной тенденцией театрализовать кинематографический язык. Она собственно продолжает художественные идеи картины «Айболит–66», но в чем-то и противостоит им. Отчего же столько внимания новизне формы? Принципиальному желанию театрализовать киноязык? Да оттого что мне хочется быть услышанным в общем «шуме», оттого что я хочу воздействовать на моего зрителя, взрослого и ребенка. Мне хотелось заставить моего зрителя как бы «играть» в фильм. Сделать его соучастником этой игры – а это ему всегда понятно.

Новизна формы, наверное, не единственная возможность быть услышанным, есть и другие. Но новизна формы, рассчитанная на восприятие зрителя, – это, несомненно, тоже путь. Я сейчас все время мысленно отрываю кинозрителя от телевизора. Мне кажется, что я должен ему показать нечто такое, чего он на голубом экране пока не увидит. Отсюда широкий формат, и вариоэкран, и постановочная сложность картины. Но главное – это заставить зрителя играть в фильм. Отсюда – приемы откровенной театрализации с установлением контакта условных героев со зрительным залом. Если в картине «Айболит–66» таким героем для меня были грустные и веселые клоуны, которые сами строили декорации, обращались к зрителю, «декларировали идеи фильма», то в картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» идея масок конкретизируется. Я вдруг понял, что веселые и грустные маски в «Айболите–66» для моего юного зрителя – некоторая абстракция. Для современного зрителя гораздо конкретнее является понятие киномаски того или иного популярного актера. Так возник один из основных условных образов картины – музыканты. Внешне они являются орнаментом картины. Это вокально-инструментальный ансамбль (к чему очень привык и детский, и юный зритель) в составе: Георгий Вицин – гитара банджо, Михаил Козаков – гитара, скрипка, Николай Гринь-

ко — контрабас, Алексей Смирнов — туба, Зиновий Гердт — ударные, солист — Олег Анофриев, дирижер — Ролан Быков, администратор оркестра — Спартак Мишулин. Существование Вицина на экране для зрителя — естественная условность. Наоборот, зритель удивляется, когда видит живого Вицина в жизни: ой, смотрите, «живой Вицин». Так же и с другими популярными. Я вижу, что их существование перед экраном на иллюзорно созданной авансцене (а выход за экран — это и есть, на мой взгляд, имитация театральной авансцены) несколько не смущает зрителя, как не смущает зрителя их «вход» в экран. Условные музыканты, войдя в картину, начинают сталкиваться с реальным сюжетом, как с реальной действительностью. Они помогают герою, они, как добрые джинны, могут превратиться то в повара, то в шофера, с теми же целями, что и волшебники в сказках: чтобы накормить, чтобы подвести. Они перевоплощаются в самых разных персонажей, которые разыгрывают сюжет, постепенно сливаясь с реальными действиями и стирая грани между условным и реальным. И где-то тут, на пересечении условного и реального, возникает сказка как поэзия реального, как слияние искусства, детства и основной проблемы всей этой житейской истории — любви.

В картине действуют герои всех возрастов: пятилетний Кузя, двенадцати-тринадцатилетние Аня, Олег и Давид, семнадцатилетняя Алла и ее школьный товарищ, их родители, а также дедушки и бабушки. И на срезе всех возрастов хотелось проследить взаимоотношения детства как мечты и возраста как реальности и, наоборот, будущего как мечты и детства как реальности.

Тут способ воздействия на зрителя рассчитан не только на сознание зрителя, но и на его эмоциональный, чувственный мир и его подсознание. Мне хотелось, чтобы конструкция всей суммы идей картины была конструкцией построения самых разных зрительских киноудовольствий. Мне хотелось создать в картине орнаментологию, но не только как украшение, не только как затейливый рисунок заглавных букв, не только как интермедии, но и как образование некоторых сюжетных пауз как некоего «молчания» внутри сюжета.

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

Очень я боюсь этого скороспелого зрительского «знаю, понял». Мне все время хочется предложить ему некоторую недоговоренность. Ведь есть на свете вещи, которые словами не выразишь. Не то чтобы они не поддавались лингвистической форме, — нет. Но высказанные словами, эти сложные явления жизни становятся однозначными и плоскими. Есть же на свете молчание мудрецов, молчание влюбленных, молчание старых друзей, которые богаче, чем слова, раскрывают смысл и конкретность человеческих взаимоотношений, когда говорят: «Помолчим», что на деле значит: «Подумаем». «Ты сам поймешь». Вот на это «Ты сам поймешь» рассчитано в фильме общее конструктивное построение.

Сейчас, когда для очень многих девальвировалось человеческое чувство, сейчас, когда очень многое обращено к сознанию человека, очень важным, безгранично важным становится обращение к человеческим чувствам. Раскрытие понятия любви как понятия высокого, чистого, прекрасного, как понятия эстетического и поэтому близкого искусству, как понятия человеческого обогащения и нравственного роста и поэтому близкого детству — вот одна из основных задач картины. Мне хотелось бы, чтобы зритель не только понял и не столько понял, сколько бы ему захотелось — и красоты чувства, и любви ко всему живому, и той грусти по детству, которая для меня является чувством значительным, ибо именно грусть по детству в этой картине являет из себя чувство верности. Для меня воспитание чувства сейчас — проблема не только нравственная, но и проблема гражданственная. Я не верю в безнравственность гражданина, я не верю в аморального патриота. Для меня высокая нравственность, заложенная в детстве, есть фундамент, на который опираются самые прочные человеческие убеждения.

После выхода картины «Айболит—66», картины, в те годы несколько новой по языку, по образной системе, я много общался со зрителями, получал много писем. Письма были разные: были письма, полные благодарности, были и другие письма. Одна девушка, не назвав себя, написала, что ей в жизни не везет, что все ее обижают. «В нашем городе пять месяцев шла ваша картина “Айболит—66”. И когда меня обижали, я шла смотреть этот фильм, и мне становилось легче. Сейчас

мне опять обидно, и я не знаю, что делать, поэтому решила написать Вам. Мне снова стало легче, как будто посмотрела Вашу картину».

Но приходили и совсем другие письма. Два инженера из Ленинграда написали мне самое лаконичное письмо: «А вы сами свою муру видели?» Из Новосибирска пришло письмо такого содержания: «Дорогой артист Ролан Быков! Очень люблю смотреть на Вас в кино. Сорок лет хожу в кино. Любую дрянь могу высидеть до конца. Здесь не выдержала, ушла. С приветом. Надя».

Я ожидаю после картины «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» всяких писем, и хороших и плохих. Но сейчас уже зритель более спокойно относится к поискам всяких форм в кинематографе. Появилось много мюзиклов, появилось много картин условного поэтического языка, — не в этом дело. Я предполагаю одно серьезное недоумение зрителя: почему мысль картины не складывается из простой суммы мыслей, вытекающей из каждого эпизода? Массовый зритель вполне разбирается в киноискусстве, и некоторым очевидно захочется более арифметического построения картины как суммы ясных величин. Я даже предполагаю, что за это строго с меня спросят и отдельные критики, и заранее ищу, за кого бы мне спрятаться. Спрячусь-ка я за Льва Николаевича Толстого. Он писал Н.Страхову: «Нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении, и постоянно бы руководили читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Что бы мне ни написали еще два инженера и добрая Надя, которая любит ходить в кино, я люблю своих зрителей. У меня за 25 лет работы в области искусства для детей возникло ощущение, что вообще к юным зрителям нужно относиться как к своим собственным детям. И я вечно в печали: как же выполнить выпавшую на мою недолгую жизнь хотя бы частичку той огромной задачи, которая стоит перед детским кинематографом вообще.

Кинематограф для детей называют воспитательным. Я бы назвал его — родительским. И пусть это не совсем научно, но

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

для меня зато вполне конкретно. Поиск воздействия — смысл моей режиссерской работы. Мы, родители, знаем, что на наших детей влияет многое. Мы пристально следим за влиянием улицы, школы, двора, родственников, телевидения. Ребенок мог видеть, как его родители ссорились или мирились и как отец пришел пьяный или ушел из дома... Мы должны исходить из того, что он все это видел, все это слышал, все это знает и переживает. И он может быть скрытен. Он в том возрасте, который можно совершенно точно назвать возрастом неоткровенности. Ни за что на свете об очень многом не скажет он никому, даже самым своим близким. Он скрывает в себе сокровенное как стыдное, как недозволенное — он скрывает то, что ему становится понятным, или малопонятным, или смутно ощущаемым. И он умеет вести себя так, как этого требуют от него окружающие, и взрослые, и сверстники. И он уже может быть таким, каким его хотят видеть.

Искусство для детей должно разговаривать с ними на уровне самых сокровенных мыслей и чувств, на уровне их откровенности. И тут я вступаю в противоречие с собственной неоткровенностью, которая подчас так понятна. Откровенность вообще — дело деликатное, и иногда лучше промолчать, особенно когда дело касается чувства, любви. Но промолчать можно только при одном условии: когда моему зрителю будет совершенно ясно, о чем я молчу, когда он мне поверит, когда он мне доверится, сидя в темном зрительном зале у освещенного киноэкрана.

Иначе мы будем терять своих детей не только как кинозрителей, но и просто как наших родных и близких, которые уходят от нас в другую жизнь, в другую веру, в другое мировоззрение, становятся нам чужими и даже враждебными. Мы живем в новое время, с его стиснутым временем, с его стремительным ритмом. У матерей не всегда хватает времени для того, чтобы спеть ребенку песенку, а нынешние бабушки часто совсем не знают сказок. Искусство для детей обязано взять на себя часть родительских забот... и спеть песню, и рассказать сказку, и доверительно пооткровенничать, и гневно отвергнуть и простить. И о чем бы прекрасном мы ни рассказывали, мы должны помнить, что у улицы есть свои мнения по этому

поводу и что своего мнения улица перед ребенком не скрывает. Мы не должны бояться изображения моральных и нравственных болезней, потому что нам нужны произведения, которые могли бы выработать в юном организме иммунитет против различного человеческого и общественного зла.

В картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» рассказывается о любви, о детской любви. Детская любовь — всегда несбывшаяся, так уж устроено природой. Но модель несбывшегося, которую в детстве переживает каждый человек, самая серьезная закалка всей его нравственности. Ведь от несбывшейся любви рождаются поэты, преступники и обыватели. Но один из путей, который впоследствии может выбрать человек, намечается уже в детстве, в его первом сильном чувстве. В моей картине нет конца истории детской любви, нельзя же ребенку говорить: любовь не сбудется. Это все равно, что при виде похоронной процессии кричать: «Таскать вам не перетаскать!» Любовь моих юных героев сталкивается с фактом житейской правды. Старшая сестра героини Алла, которая с первого класса дружит с рыжим мальчиком, вдруг неожиданно выходит замуж за своего репетитора, аспиранта, без пяти минут кандидата наук. Как правило, девочки, которые дружат с нами до десятого класса, почему-то выходят замуж за других. Это очень грустный факт, хотя бывают и исключения. Но чем бы ни кончалась детская любовь, именно она, первая, самая сильная и чистая, остается с нами на всю жизнь, как огромное открытие нашего детства, как открытие неба и земли, матери и отца, слова и пространства. Детская любовь — такая же великая наука счастья, как наука сказок, легенд и колыбельных песен, она всегда будет противостоять реалистическому прагматизму и девальвации чувств. Образ является открытием искусства. Иисус Христос тоже образ. Может быть, не больше. Но и не меньше. Великий образ! В своих проповедях Искусство должно быть достойно божеских почестей, но дело не в почестях. Дело в миссии. Да, искусству от религии остались «божественные задачи».

Вольтер сказал: «Если бы Бога не было, его следовало бы придумать». Прямая задача искусства для детей: поиск выражения законов и норм нравственности, морали, проповедь

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

этих законов, осмысление современного и передача опыта вечности.

Когда П.Вяземского спросили о сходстве и различии А.Пушкина и М.Лермонтова, он сказал, что, конечно, они очень схожи, что и тот и другой – буря и ураган, «но при этом у А.С.Пушкина при любых стихиях в нижних слоях атмосферы над головой всегда голубое небо». Голубое небо над головой! Высота и ясность пушкинского неба над головой – вот каким мне представляется небо кинематографа для детей.

Но при всем том, что я сейчас попытался высказать, главное для меня, не те приблизительные ответы, к которым я пришел почти за 30 лет работы для детей, а те вопросы, которые сейчас встали передо мной: каким же все-таки он должен быть, сегодняшний и завтрашний кинематограф для детей? И где граница проблемы кино и детства?

**ПИСЬМО В ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ ОБЩЕСТВА
ОХРАНЫ ЖИВОТНЫХ**

Уважаемые товарищи!

Извините меня великодушно, если никаких товарищей Пугачевой А.Г. и Рыбаковой Ю.Н. вовсе не окажется, или окажется, что это не их адрес, или окажется, что они есть, но все не являются членами общества охраны животных, или, наоборот, всё правда и всё это наяву.

Эти уважаемые женщины написали Жалобу на имя начальника Госкино СССР, начальника киностудии «Мосфильм», в редакцию «Комсомольской правды» и Нар. арт. СССР С.Образцову.

Текст Жалобы я не мог приложить к каждому письму, но суть ее состоит в следующем: что сценарии «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», а также «Нос» по повести Н.В.Гоголя «не воспитывают в детях гуманного отношения к животным, не прививают к ним любовь, а, наоборот, вселяют в их сознание жестокость и отрицательное отношение к животному миру... Таким образом, дети, посмотрев эти фильмы, не будут добрее, мягче как к людям, так и к животным».

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

Если авторы письма не имеют отношения к обществу охраны животных города Ленинграда — еще раз извиняюсь, но если имеют, то вынужден ответить.

Не понимать, в чем смысл картины «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», можно. Не слышать детского смеха на протяжении всего этого фильма уже сложнее. Говорить, что дети плачут от этого фильма, — неправда. Но не в этом дело. Ведь вся основная история Кузи — это история его любви к собаке Кляксе, история поиска в животном мире — друга! «Я хочу кошек, чтобы сделать из них обезьян, из них медведей, а из медведей — товарищей!»... А вот когда Кузя, встречаясь в конце со своей любимой собакой, обнимает ее и говорит, что они полетят в жаркие страны, — вот тут в зале часто действительно плачут, плачут и взрослые, и дети; плачут от любви и сопричастности к происходящему. Ведь это столь очевидно, что не понять этого нельзя! Немыслимо! Более того, — тогда Общество по охране животных борется с фильмами, пропагандирующими любовь к животным. (!) Является ли это целью Общества по охране животных?

Во многих, почти во всех моих фильмах проповедуется любовь к животным: «Пропало лето» — герой дружит с собаками всего города, он отпускает всех собак на волю, он является их всеобщим любимцем. Картина «Внимание черепаха!»: главная тема — любовь к маленькой черепашке, именно за это, за гуманизм, картина получила первые премии на фестивалях в Москве, в Испании, в Аргентине. «Автомобиль, скрипка и собака Клякса»: весь смысл картины в поиске доброты как истины, и одна из главных линий — любовь мальчика и собаки. Именно на это реагирует зритель: не на отдельный кадр, а на весь фильм. (Тут уже правда вопрос касается не столько отношения к животным, сколько умения смотреть и оценивать фильм с художественной стороны, тут уже вопрос касается не доброго и бережного отношения к животному, а развязного, недопустимо жестокого отношения к художнику, к его произведению.)

Авторы Жалобы не забыли ни одной самой высокой инстанции, куда послать ее, они не пожалели на это ни времени, ни сил, они не пожалели ни времени, ни сил тех людей, кото-

ПИСЬМО В ОБЩЕСТВО ОХРАНЫ ЖИВОТНЫХ

рые будут читать их, отвечать как-то на эти письма, — и всё это с точки зрения доброты и гуманизма. (!)

В фильме «Нос» подбрасывают курицу — надо ли?

В фильме «Нос» подгоняют лошадей, бьют их кнутом...

Поверьте, что не я придумал кнут, не я придумал, чтобы испокон веку на лошадях возили дрова... Неужели авторы письма-жалобы всерьез верят в то, что посмотрев этот фильм, дети бросятся бить лошадей?.. Неужели не наоборот?.. Неужели это в детях не вызовет сострадания?..

Ведь разговор идет не о любви к животным!

Иначе отчего не запретить, чтобы Отелло душил Дездемону, чтобы убивали Гамлета, чтобы в конце умирала героиня «Оптимистической трагедии». Надо написать во все инстанции и запретить это показывать!

Неужели не ясна в фильме «Нос» великая гоголевская проповедь доброты и сострадания?!

Уважаемые товарищи, если авторы жалобы действительно члены Вашего общества, то призовите их в таких серьезных делах, как борьба за животных, не бороться с теми, кто ведет эту борьбу вот уже 30 лет как художник. Пригласите на одно из заседаний Вашего общества опытного критика, который бы разъяснил смысл произведений, о которых идет речь, и проанализируйте вопрос — защищают ли мои фильмы животных или нет. Ведь речь идет о результативном восприятии зрителя картины в целом. А это вопрос довольно специальный, он требует грамотности. Не только животные достойны защиты, фильмы, режиссеры и актеры тоже нуждаются в защите от поклепов и пасквилей безответственных людей.

Интересно, когда меня, исполнителя роли Савушкина в к/к «Мертвый сезон», били в кровь и жгли — я же, как человек, тоже отношусь к ряду животных — отчего вы не писали во все инстанции?!

Я, разумеется, в последнем примере шучу, но вообще-то не до шуток! Я поражаюсь — неужели нельзя как-то оградить людей от любителей писать доносы во все инстанции. Вот Вы, товарищи из бюро охраны животных, если эти люди в ваших рядах, неужели Вы это допустите?!? Ведь есть же

1. Фильмы

АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА

у Вас актив, председатель общества — я очень прошу его ответить:

Москва, Ж-17, Пятницкая улица, дом 28, кв. 34.

*С уважением,
актер и режиссер, Ролан Быков,
Заместитель председателя
Всесоюзной комиссии детского
кино Союза кинематографистов СССР,
Засл. арт. РСФСР*

Конечно, никакого ответа Быков не получил.

ДЕРЕВНЯ УТКА

Киностудия им. Горького, 1976
Автор сценария **Александр Александров**
Режиссер **Борис Бунеев**
Ролан Быков в роли Шишка

ПИСЬМО БОРИСУ БУНЕЕВУ

Уважаемый Борис Алексеевич!

Я очень люблю свою роль, я очень большой болельщик Вашей картины и сценария — поэтому очень прошу прочесть мое письмо без раздражения, даже если оно не во всем будет согласоваться с тем, что Вы сейчас думаете. Хотя, если хотите, я не думаю, что мои мысли так уж будут Вас раздражать.

Мне думается, что у Вас сейчас самый ответственный период в картине, она встает на ноги, вы ищете, выстраивая целое, но мне думается, что уже перед Вами встали некоторые очень серьезные опасности, и они со стороны видны.

Я пойду по порядку, и может быть, Вам пригодится та или иная моя мысль: то ли как предложение, то ли как мнение.

Начало: сейчас, пока окончательно не отмонтировано начало, в том материале, который я видел, начало есть, но в нем нет самого главного — темы оставленной девочки и необходимости появления Шишка. Я знаю, что Вам не нравится материал скуки девочки, что этот образ не нашелся при съемках, однако это звено сюжета всё равно осталось необходимым.

Первая фраза сюжета — девочка скучала.

Насколько я помню материал, это у Вас снято, есть прекрасные кадры, там только не вышло первое чудо — пароход

1. Фильмы

ДЕРЕВНЯ УТКА

по лугу, но и бог с ним, можно другое чудо — звук. (Меня очень обрадовала Ваша мысль о том, чтобы строить на шумах встречу с Шишком, но это вообще прием для всего начала.)

Звук шмеля — трава, крик одинокой чайки — какой-то пароход, далекий звук работающего движка — девочка, стоящая на фоне мельницы, едущий комбайн — кошка, которая есть траву, — идет девочка.

Это всё у Вас снято и это лаконично.

Сейчас у Вас, как в пьесе Островского, начинается с двух диалогов о шишках: Прохор—бабушка, бабушка—девочка. Где всё ясно: есть слух о Шишке, легенда, девочка ею заинтересовывается и встречается с Шишком...

Увяла тайна, поухло ожидание чего-то, чего-то таинственного. Ясности не прибавилось. Той ясности, о которой речь: девочка скучала. Обильные разговоры о Шишке сразу ставят всю историю на уровень разговоров взрослых об этом деле — и рушится хрупкая поэтическая струна.

Второе: у Вас есть девочка. Вспомните, сколько разочарований принесла она всем. У нее было только одно достоинство: она была не похожа на всех девочек в кино. Добиваясь от нее усредненных реакций — всех крупных планов с улыбкой, — мы уже привели ее к обычному стереотипу. Сейчас же, озвучивая ее матерой озвучальщицей, штампованными интонациями ребенка на экране, Вы приводите свою героиню к потере своего единственного достоинства. Я вижу, как Вы бьетесь с нею на озвучании, как мучительно добиваетесь от этой девочки живых интонаций, но само дело — озвучить девочку «опытной» озвучальщицей студии — не самый удобный вариант.

Что тут делать — не знаю. Вы говорите, что Оксана для озвучания непригодна. Может быть, и так. Но в конце картины мне показалось, что она заиграла, стала понимать, что ей делать. Она при всех своих недостатках (включая утомившую всех бабушку) все-таки индивидуальность. И я понимаю, как у Вас на ушах сидела вся группа — замените! И я все-таки думаю, что Оксана — было бы правильнее. Во всяком случае, эта девочка — это штамп. Правда, Вы сейчас с ней уже много поработали, и если она подвинулась, наверно, не стоит всё начи-

нать сначала с Оксаной. На озвучании сначала — голоса у них схожи, а именно, работа над образом. Если девочка не может сдвинуться с этого усредненного штампа — «девочка в кино», тогда, Бога ради, замените — или другой, или актрисой. (Очень хорошая актриса снималась у Фреза — Канаева, она не штампованная травести, а «взрослость», честное слово, не помешает.) Я всегда в ужасе перед тем, чтобы детей озвучивали актрисы, но у Вас особый случай, у Вас очень важно, чтобы девочка прозвучала всерьез, со всей глубиной характера. Тут глубина характера всё: и возраст, и сюжет.

Третье: у Вас есть Шишок. Вы сказали, что ждали от меня большего. Готов согласиться — я тоже ждал от себя большего. Но мне дорого хотя бы то, что есть. Могу сказать, что одно наверняка вышло: я смотрю на Шишка рядом с настоящей бабушкой, рядом с настоящей девочкой, рядом с кошкой, тоже вполне настоящей, и вижу настоящего домового, с живыми рогами. В это верится, и это, наверное, на этом этапе главное. Согласитесь, что это, наверно, не просто — быть живым домовым, да еще рядом с живой кошкой, живой старушкой и живой девочкой.

У Шишка сейчас есть один существенный недостаток — неясность его историй. Не всей истории, а именно всех историй: и загорания, и появления, и окончания истории с машиной и всей истории в городе.

В этой неясности, невнятности всех историй Шишка — сегодня вся беда картины (точнее, материала). Убежден, что черновой материал смотрелся интереснее, хотя Вы мне его упорно не показывали.

Сейчас скучно, Вы уж меня извините.

Как Вы говорите, Вы стеснены обилием материала. Пугающие цифры — 3 тысячи метров!.. Во-первых: где это сказано, что картина не может быть в три тысячи метров. Во-вторых: невооруженным глазом видно, что материала не много, а мало, мало!

Борис Алексеевич! Я же по своей второй профессии кинорежиссер. Я же знаю, что такое почти полное отсутствие захлестов. Вы говорите, что это для озвучания. И я это вполне понимаю, хотя в своей работе против такой практики. Но это

ДЕРЕВНЯ УТКА

Ваша метода, и спорить не приходится. Но если нет захлестов, то это же метраж. Допустим, у Вас в картине всего 500 склеек (я уж не говорю кадров), и если считать захлест по одному метру — это 500 метров. Не менее. К тому же сейчас в картине (то бишь в материале) так много совершенно лишнего, что материала мало, а не много. Вот об этом мне и хотелось Вам написать. Хотя не только об этом. Не сердитесь, но это всё только предварительные размышления.

Я только определил три вопроса, которые я считаю исходными в анализе: бабушка, девочка и Шишок. Бабушка требует ножниц, девочка требует ножниц, глубины жизни (озвучание актрисой или другой девочкой, во что при сжатых сроках не верю) и истории, прожитой в картине, Шишок требует своей стройной истории и сохранения всего своего сюжета.

Вы пережили на картине много этапов: картина была для Вас то об одном, то о другом, — это нормальный путь любого произведения. Но сейчас дело вовсе не в концепциях, дело в создании на экране истории, интересной истории, — все концепции уже в материале. Бог с ними совсем, с концепциями!.. Я не проявляю неуважения к концепциям вообще или к Вашим в частности, я точно вижу, как суэта перед концепцией сейчас мешает Вам, мешает живому материалу снятой картины. Снятой Вами с волнениями и трудностями, снятой интересно и во многом по-новому.

Итак, по порядку.

Начало: сейчас, пока окончательно не отмонтировано начало, в том материале, который я видел, — начало есть.

Сначала бабушка и Прохор, а потом девочка и бабушка долго говорят о Шишке, потом появляется и Шишок. Начало есть: разговоры о Шишке. И это начало *убивает всё*. Убивает тайну Шишка, убивает начало истории, которая и по сценарию, и по материалу состояла в ожидании чуда, в необходимости Шишка для девочки. Именно в одиночестве девочки, в его обозначении (даже не раскрытии, а именно в обозначении) состояла экспозиция фильма. Без этого начала, без создания атмосферы ожидания *чего-то* никогда не будет чуда появления Шишка, как Вы ни монтируете сцену встречи девочки и Шишка. Разговоры бабушки о Шишке (с Прохором и с девочкой) не вносят

ясности в историю, а, наоборот, делает историю неясной. Потому что если Шишок необходим девочке, если на экране девочка скучает, если на экране таинство детства, деревенских скрипов и шорохов — история ясна. Если появление Шишка — результат разговоров взрослых и произведенного впечатления этих разговоров на девочку (как это сейчас), история именно не ясна, она превращается в совсем другую историю, которой в Вашем фильме совсем нет: в историю живущих по сей день предрассудков. Да еще в не очень интересную историю: Прохор в Шишка не верит, бабушка к нему полуравнодушна.

Насколько я помню материал, это у вас снято. Есть прекрасные кадры девочки на фоне мельницы, идущей девочки, цветов и т.д. Там не вышло одно — пароход, идущий по лугу. Ну и Бог с ним. Подумаешь — пароход. Вы говорите, девочка плохо играет это. Борис Алексеевич! Это нельзя плохо сыграть, это можно только не найти в монтаже.

Меня очень обрадовала Ваша мысль смонтировать появление Шишка на шумах — но ведь это прием для всего начала. Ведь мы в кино и в жизни уже не слышим голоса земли, не слышим шмелей, кузнечиков, птиц, ветра и шорохов. Шорохов нашего детства, таинственных, мучительных по захватывающей непонятности и действительно непонятных: скрип в доме, скрип полов, голос домовых. Без этого нельзя создать тайны начала Вашего фильма, звуки тут текст, без которого, наверное, очень трудно монтировать, сюжетная логика начала — тут катастрофа...

И у Вас для этого всё есть: и девочка, и дом, и дожди, и ночи, и пейзажи, и возможность повторять кадры из будущих сцен. А в фонотеке есть все звуки, а звуки еще можно придумать, и какое счастье было бы поглядеть метров триста без единого слова, без болтовни на экране, без музыки. Счастье, тайна... А главное, это и есть завязка, это сюжет, это ожидание чуда.

И тогда не помешает никакая болтовня взрослых о Шишке, которой, право же, могло и не быть. И то сцены слишком длинные. Длинные и специальные — специально, чтобы потом появился Шишок. Длинные и потому, что бабушка не может играть такими текстовыми массивами. Такие текстовые массивы губят исполнительницу, обнаруживают колхозную

ДЕРЕВНЯ УТКА

самодеятельность. (Простите меня за такую формулировку по адресу нашей прекрасной бабушки, ибо без излишеств текстов, без лишних нагрузок — бабушка прекрасна, прекрасна по самому большому счету, открытие!)

Первая фраза сюжета — в одной деревне скучала одна девочка. И это не только первая фраза сюжета — это вся смысловая и принципиальная экспозиция. И тут дело не в концепции, дело в сюжете и всё.

И еще раз: прислушайтесь, пожалуйста, к этой мысли — как бы девочка тут плохо ни играла, плохо это сыграть нельзя, это всё в Ваших руках, это можно только плохо смонтировать и не найти.

Проблема с началом — это такая же проблема, как проблема бабушки: прекрасный образ, который Вами найден, вдруг превращается в колхозную самодеятельность, достоверность — в самую примитивную искусственность, и без этого начала исключительная и новая для кино история девочки и Шишка на глазах превращается в примитивную историю о детской доверчивости и незатейливой наивности. Всё рядом — в этом безумная трудность картины. Тут типично шишковские дела: золото наутро превращается в черепки, прекрасная достоверность — в искусственность, уникальная история — в банальность.

Но опять возникает вопрос — и так длинно! Нет, совсем не так. К чему такие безумно длинные разговоры о Шишке, да еще два подряд?.. Две, три реплики и всё, и бабушке легче (исполнительнице), и нам интереснее. Да в том, как девочка и бабушка идут от колодца, в десять раз больше шишковской достоверности, чем в любых их разговорах. Если в первом случае (Прохор и бабушка) я предложил бы сильно сократить сцену, то во втором случае (бабушка и девочка) я бы предложил по возможности сократить текст на общем плане...

Но главное, чтобы эти разговоры встали на место, когда уже будет создано ожидание чуда, когда будет создана таинственная атмосфера. Главное, чтобы эти разговоры прозвучали как нота реальности в уже созданной сказке. Они будут слушаться и даже волновать. (Разумеется, не такие безумно длинные: два-три слова, две-три фразы на крайний случай.)

Появление Шишка. Сейчас дело во многом, и в первую очередь в отсутствии ожидания чуда. Но и не только в этом. Начнем с того, что пока не ясно поведение девочки: испугалась? не поверила? что? Это вообще дело темное, и тут при всех случаях без условного ряда не обойтись, легче всего проверить это на том, чтобы ввести любую таинственную музыку, — уже всё выйдет. (Попробуйте!) Но дело не только в этом, дело в том, что Шишка не сразу надо дать рассмотреть вблизи. Как можно больше общего плана. Помните, я на съемке очень нервничал, когда Вы снимали укрупнение Шишка через рога и так далее. Проблема только в этом. Уберите первые укрупнения, дайте как можно больше спины девочки до диалога, поставьте для проверки таинственную музыку, и сразу всё выйдет. Тогда моя бытовая интонация, а честно говоря, необходимая забытовленность, на которой Вы так настаивали (и правильно настаивали!), станет только изяществом решения. Попробуйте, и Вы в этом мгновенно убедитесь. Надо помонтировать с музыкой, с шумами, но потом ставить шумки, а именно монтировать с шумами, как с текстом.

Дальше: начинается море лишнего. Причина мне ясна: пока не родилась реальная дисциплина в материале, пока весь материал не подчиняется одной власти, сюжету. Нельзя найти никакой власти в Вашем фильме, кроме необходимости рассказывать, как подружались сказочный Шишок и девочка, как они полюбили друг друга, как не могла быть тайна детства вечной и как это жаль. Можно говорить «Шишок», можно брать толстовскую зеленую палочку — что хотите, но фильм, простите, об этом. Бабушка, вечеринка, Альбертик, история отъезда, история в лесу — всё это только обрамление истории девочки и Шишка, только рама этой картины, даже не рама, а рамка. Сейчас в эту рамку всунута вся картина, где она не помещается. Рамка огромна, несоразмерна.

Извините за отвлечение, но я вспомнил, как любимый Бармалей, в продолжении «Айболита», которого я не поставил, изобрел Тянитолкая — велосипед. Он сделал велосипед гораздо лучше, чем все велосипеды, — у него оба колеса были передние. Бармалей, впавший в немыслимый демократизм (он хотел стать гораздо демократичнее Айболита), кричал: «Почему

ДЕРЕВНЯ УТКА

это одно колесо обязательно должно быть задним?! Зачем?! Зачем обязательно нужно кого-то делать позади?! Пусть оба колеса будут передними!..» Велосипед был прекрасен, но ездить на нем было нельзя, его можно было только тянуть и толкать (поэтому он и стал Тянитолкаем)... Всё горе в том, что одно колесо обязательно должно быть передним, а другое задним, только в этом случае можно куда-то поехать.

Извините на этот раз за сравнение, но сейчас картина с двумя передними колесами: одно колесо практически впереди — это история Шишка и девочки, другое колесо (заднее) вдруг тоже выставлено вперед — это всё побочные истории. Картина не едет, ее можно только тянуть и толкать, это типичный Тянитолкай.

Я предполагаю, что для Вас в бабушке, в Альбертике и прочем, в великолепно снятой вечеринке заключен великий смысл — реального, российского, любимого, уходящего... Это и для меня великий смысл. Но только я не рискнул бы говорить обо всем этом как о второстепенном. Разве разговор о Руси может быть второстепенным. А как бы Вы ни старались — это в фильме второстепенное, вспомогательное, связующее, и вся Русь, всё уходящее, любимое, деревенское — в Шишке. В Шишке и в прочих. А в прочих только тогда, когда они на своем месте, на месте заднего колеса. (Конечно, с точки зрения Бармалея это обидно.)

Зачем такой большой первый диалог о том, что Альбертик уговаривает маму уехать сразу по приезде; вполне достаточно реплики: «Я за тобой». Зачем разговор о коньяке и лимоне на вечеринке? Это сомнительная интонация, сомнительные слова для картины. Не лучше ли поговорить там о том, что матери надо ехать в город, что можно сделать так же изобретательно по тексту, а может быть, даже более изобретательно. (Обратите внимание на то, что я везде выбираю самые вежливые слова.)

Всё смешалось в доме Облонских!

Шишок и девочка стали ни при чем.

Да еще эта ужасная сейчас сцена о загорании. Борис Алексеевич! Побойтесь Бога, эта сцена ведь не снята. Вы же перенесли ее в павильон!.. Так или иначе, она не вышла, ее впору вымарывать. И стоит она сейчас, загроможденная прочими

сценами, и неправда в том, где Шишок ждет девочку. А этого одного уже не может быть, как корова не может летать. Это нарушения условий игры: Шишок — тайна, Шишок прячется, не показывается на глаза. Этого не может быть, неужели Вы этого не видите?.. Если корова летает, она уже птица, если Шишок не прячется от людей, он уже не Шишок. Отчего я тогда на съемке в отчаянии от происходящего полез буквально на стену, вжался в стену, рискуя упасть (можете, если хотите, включить это в трюковые съемки, которые, по Вашему мнению, я преувеличил), я убегал от неправды по условиям игры. Зачем, спрашивается, тогда Шишку прятаться на сенокосе? Одним местом действия, одной мизансценой убивается доверие ко всему второму появлению Шишка.

Но даже и это выдержала бы сцена (если, конечно, вставить Шишка на стене), если бы не задавили ее всякие подробности.

Сейчас картина начинается там, где девочка и Шишок встречаются на покосе. Вся история, включая машину, интересная, развивающаяся, смысловая и прочее. Вот такое кино мы не видели, вот это и есть сюжет картины. За этим интересно следить. Появляется глубина, появляется интонация. Тут только чистка, любовный монтаж, хорошее озвучание — и всё будет очень и очень хорошо.

Но что это?

Вылетела вся история переживаний Шишка о машине, всё фиаско Шишка, ироничная и интересная мысль автора, как шишки уводят в лес. Начиная с этой сцены и перестановки играющего на дудочке Шишка в финал (где должно было быть прощание, и не случайно вы поставили игру на дудке в финал), начиная с этого места нанесен очередной мощный удар по истории. Нет сцены в лесу, нет сна девочки, нет Шишка с дудкой на месте. Вылетело одно из основных движений мысли сценария, а вместо этого длинная, ненужная, плохо играемая (и так же озвученная) сцена в лесу Альберта, бабушки и девочки. Без сцены в лесу девочки и Шишка эта сцена вообще не нужна, можно было бы обойтись информацией типа: вот она! заблудилась! — и всё.

1. Фильмы

ДЕРЕВНЯ УТКА

Что раскрывает эта сцена? Какую черту героев? Какую мысль развивает? Ровным счетом — ноль информации.

Эта сцена нужна только как изящное напоминание — не думайте, что мы о шишках всерьез, это художественный вымысел, девочка просто заблудилась. Но для этого нужно только, чтобы они нашли девочку и всё. Зачем сцена и опять текст, текст, текст, которого не поднимают ни девочка, ни бабушка. Это всего-навсего напоминание зрителю о том, что история эта — история фантазий девочки. Выкинуть сцену в лесу и дать самую развернутую сцену о том, как нашли девочку, что при этом сказали и т.д., — это уже не напоминание, а всё равно что встать на колени, плакать, бить себя в грудь и кричать: не подумайте только, за ради Бога, что я верю в шишков, нет, нет, нет! Посмотрите, видите, вот реальность. И простите меня за Пихто, за машину и весь мой фильм. Меня заманили все эти проклятые Александровы. И как характерно, что кошка у Вас не после сцены, как у Александрова, а перед. В одном этом всё: у Александрова — Шишка не было, девочка была, ее нашли, это верно, а кошка?.. Почему же оказалась там кошка? Вот и думай после этого, есть шишки на свете или нет. Это вовсе не мистика — это шутка. Умная, прекрасная шутка, ибо, может, шишков и нет, но есть в жизни таинственное и непонятное, есть поэзия и чудо искусства — это вполне реально.

Один из ваших персонажей говорит: всё объяснить хотят? Обидно, но это в данном случае касается многих монтажных ходов в этом материале картины (простите, материала).

То, что выпал сон девочки, — очень жаль. Это сбивает весь приезд матери. Сцену важную, превратившуюся сейчас в проходную, рядовую, бытоватенькую, серую. Спасти может музыка и монтаж. «Мама!» — бросилась на шею и... резать!.. Или вырубить звук, что хуже, но тоже возможность, и дать хотя бы музыке выразить то, что не нашлось, то, что не сыграла девочка...

Дальше просто путаница.

Сцены идут так: 1. Москва. 2. Ножи. 3. Разговор об отъезде. 4. Отъезд. Как говорится, всё наоборот.

Если в сценах с ножами Вы говорите, что Шишок пошел на последний шаг — отказался от своей губительной страсти и принес ее в жертву, — то сейчас получается, что Шишок начал

с последнего шага. Сцена не может трогать. Это практически его первый шаг. Мостки и сцена с ножами превратились в экспозицию сцены разговоров об отъезде. Обе части мешают друг другу: мостки и ножи не так трогают, сцена об отъезде раздражает, оттого что я, как зритель, начал уже думать о том, что будет с Шишком? И начал думать на более высоком градусе, чем шутовская сцена взять с собой шишка-животное или не взять.

А вот когда мы понимаем, что взрослые Шишка не возьмут, вопрос с отъездом решен, тогда мы по-иному будем смотреть на сцену мостков и ножей: сцена разговоров об отъезде нас развлечет, сцена мостков и ножей тронет...

Конечно же, наверно так: 1. Разговоры об отъезде. 2. Мостки. 3. Ножи. 4. Отъезд.

И как можно, как только можно убрать сцену у дома?!

Одно дело – Шишок в деревне, другое дело – Шишок в городе. Нужна мотивация. Если горе у Шишка – тогда можно и в городе. Жили-были старик со старухой – рассказывается в сказках, – и не было у них детей. Тогда слепили они себе девочку из снега и назвали Снегурочкой. Она и ожила... Что тут обоснование чуда? То, что старик и старуха вполне могли и жить, и быть не вызывает сомнения, то, что у них не было детей, – полная правда, но вот что Снегурочка стала живой – чудо, сказка. И есть драматургическая тактичность в сказке: не было у них детей – горе, чуда хочется, и чудо приходит!

Всё что хотите, но чтобы хотелось еще большего чуда, чем Шишок в деревне, а Шишок в городе еще большее чудо. Нужно несомненное горе Шишка. Оно не будет в результате никаким трагизмом, хоть я исплачусь в кадре, – оно будет только милым и трогательным.

О, пароход!

О, подробная история невероятного отъезда, где старушка потеряла кошку, а дети потеряли старушку!

Борис Алексеевич! Ну не получилось, как оставили мать. Ну полная неправда – весь кадр с мостками. Озвучание не спасло, как я надеялся. Только одно возможно – пароход уже плывет, и оттуда голоса Альберта и мамы – на любом общем плане. И не надо их, не надо, не надо. Там видно, что девочка не переживает. А если девочка не переживает, то нет истории.

1. Фильмы

ДЕРЕВНЯ УТКА

Тогда она Иван, не помнящий родства, тогда она навсегда для меня — зрителя — потеряна.

Смотрите, какая прелесть: пароход, суета, мостки — гудок! Идет пароход по реке. (До этого, конечно, должна убежать кошка.) А старушка на берегу. Как вышло? Мы сами не заметили. «Мама!» — кричит Альберт... А мама не поехала... То, что она не посылает звука на расстояние, — ничего, она может и себе говорить. Играет она тут прекрасно и несколько абстрактно, так что вполне может говорить с детьми как сама с собой, зная, что они не слышат...

Или пароход еще будто близко...

(А еще лучше, чтобы бабка не выпускала кошку, но я знаю, что Вы принципиально против этого, а жаль. Но тут я готов прыгать от радости: хорошо, пусть она выпускает кошку, это прекрасно, это замечательно, но только чтобы Альберт не делал вида на экране, что он не может остаться на берегу, — это видно. Только чтобы девочка была взволнованна. И если уж ей надо радоваться, что Шишок не будет одинок, что дико для нормального эгоизма ребенка, то пусть бы она радовалась сквозь слезы. Оксана сейчас это может сыграть на любом до съемочном крупном плане.)

Картина снова начинается с первого же плана Шишка в городе. Проход по Москве смотреть очень интересно. Валя снял этот первый план прекрасно. Как Шишок попал в квартиру, тоже интересно. (Жаль, что Вы не взяли кадр с падением, как бы я плохо ни играл, этого падения ждет зритель. Это не краска, а сюжет — Шишку в доме неудобно. А если я даже так плохо играю, то после сцены на пароходе — вопрос о плохой игре отпадает. В крайнем случае зритель подумает, Шишок упал нарочно, и простит ему это.)

Итак, картина снова начинается в городе, но ненадолго... она идет спорадически, толчками, рвано, с пропущенными фразами...

Сначала немилосердно долго они на всем катаются. Это опять кино виденное-перевиденное, это и по телеку, и в хронике. Там же Вами снята история, как Шишок оценивал ма-

шины, как они платили деньги, как Шишок подумал, что они летят. Ничего, кроме этого, интересным быть не может. Метража тут более чем достаточно, к тому же если учесть то, что катание Миляра – это ваш секрет от зрителя. Мы ничего не можем подумать – ни хорошего, ни плохого. Брауни мы не видели, предположить его существование в Москве не можем... И зачем превосхищать чудо встречи. Это ведь неожиданная встреча, зачем делать ее ожидаемой и непонятной. Шишок кого-то увидел, закричал: «Брауни!» Мы улыбаемся и думаем – ему померещилось. А Брауни оказался на самом деле: мы удивились и еще раз улыбнулись (или даже рассмеялись над чудом фантазии).

Я ничего не сказал о вырезанной сцене про черные глаза. Я уверен, что Вы ее вернете в монтаж сами, и в самом недалеком будущем, ибо без нее вовсе непонятно, что происходит в парке, да и история отъезда Шишка, выстроенная по вашей же логике – он, дескать, уехал не от девочки, а к бабушке, – сейчас не ясна.

То есть сейчас понятно, что они пошли в парк и покатались на разных качелях-каруселях, что у Шишка пропала летающая шляпа (не просто шляпа, а именно летающая шляпа), он встретил Брауни, и они пошли в магазин, а потом исчезли в машине. (Хотя сейчас даже и этого не видно, и о чем говорит девочка, о каких иностранцах – ума не приложу.)

Понятен фабульно-сюжетный ряд, что происходит – непонятно. Но ведь у Вас же снято всё, что надо:

1) теперь не девочка грустила по маме, а Шишок по бабушке;

2) теперь не Шишок утешал девочку, а девочка утешала и наставляла Шишка; это первое событие в городе, событие внутреннего порядка, куда более интересное, чем катание на качелях-каруселях, снятое Гинзбургом вполне красиво.

Качели мчатся с быстротой невиданной – мысль стоит на месте.

Поэтому нужна сцена про черные глаза.

Не хотите сцены про то, что Шишок платил деньги?

1. Фильмы

ДЕРЕВНЯ УТКА

Но почему?

Это же чудо как интересно — домовым-то в городе денежки нужны! Вот на это кино я посмотрю.

Не хотите сцены, что Шишок решил, что он полетел?

Но почему?

Это же чудо как интересно — как просто в городе сбылась вековая мечта шишковых, и он полетел, как просто это в городе, как доступно всякому за 30 копеек. Вот такое кино я посмотрю!

Нет метража?

А качели-карусели, а летающая шляпа.

Я, собственно, не против летающей шляпы, но только чтобы шляпа не летала вместо фильма. Я даже за шляпу, в ней есть некая иррациональность, но право же, Бог с ней, места и так мало.

Вот сцена встречи с профессором, она не мимолетна и длинна, она информационна. Как информационная, она все-таки длинна (хоть и коротенькая, а длинна) — я говорю о сцене на лестнице.

А вот сцена у профессора: даже явно несыгранная нами, торпедированная актером и отсутствием реальной обстановки, она смотрится!!! Она в сюжете снова интересна! Вот она, ласточка, как сама за себя постояла; я, грешным делом, думал — вылетит. (Даже жаль стало «последнего денечка» — она не только не удалась, но оказалась без хвоста, как доберман-пинчер... Только одна слезная просьба, посмотрите, пожалуйста, первые дубли, где Шишок меньше плакал, а больше напал, сцена-то смешная оказалась, и Миляр мне очень понравился. А профессора и озвучить можно.)

Умоляю — верните льва. Он хорошо заэкспонирован. Его очень просто доснять. Мы же договаривались. Хотя о чем это я?..

А вот при некоем переозвучивании сцены у школы можно, наверно, обойтись без аэропорта, если, как Вы говорите, в картине нет места. Хотя я убежден и уверен, что места сколько угодно.

То же и о финале... Он хорошо снят, кроме куса, как бабушка ищет ножик, — хорошо сыгран (стоило бы через кошку как-то это скрыть или кое-какие реплики озвучить актрисой с подгонкой голоса, это не так сложно).

Самый грандиозный финал — бабка играет на балалайке, после этого мы все хоть разорвись... Этим бы хорошо окончить картину, хорошо бы, чтобы бабка поиграла потом, после зимы, взяв на себя точку картины. Вы всегда, кстати, этого хотели, и это, наверно, будет лихо, особенно после разговора Шишка у проруби. Это будет ответ на слова о том, что жизнь на острие иглы. Вот она — бабка, живая, реальная, нестигаемая, с балалайкой! И еще что-то большое чудится мне в этом финале, бабка-то, глядите, тоже Шишок! Шишок, да еще на самом деле. И еще что-то, чего я и объяснить сейчас не могу, от чего ком застрял в горле, когда смотрел материал, от чего слезы наворачивались.

И последнее: я верю, что вы снимете сцену в парадном, когда Шишок не мог пройти в стену.

Разумеется, я понимаю, что видел картину один раз. (Что, кстати, решительно обидно.) Это я понимаю, но, как видите, почти всё помню наизусть. Я, как и всякий живой человек, как всякий актер и режиссер, как вы, наконец, могу ошибаться и имею нормальное право на ошибку. Но весьма непрактично и нереалистично было бы думать, что я ошибаюсь во всем.

Я, что все-таки бесспорно, изнутри знаю всю картину, я смотрел свежими глазами, что для человека, знающего фильм изнутри, всегда удобно. Честное слово, дорогой Борис Алексеевич, я не балда!.. И ничего я не хитрю, не хитрю, не хитрю... Честное слово: «маленькие хитрости» — не единственная форма общения людей в искусстве. Вы можете думать обо мне всё что угодно, кроме одного: кроме подозрения меня в актерской корысти. Роль моя такова, что она вся в Ваших руках, роль моя — это картина, качество роли — это качества картины, глубина роли — глубина картины, ясность роли — ясность картины. Когда Вы сказали, что ожидали от меня большего, я очень грустил, но почему Вы вместе со мной не скажете: «А от себя?»... Это совсем не для того я пишу, чтобы выразить свою обиду, обиду заслоняет совсем другое огромное волнение за картину, за Вас, за себя. Да если честно говорить, нет обиды: хотите Вы этого или нет, Вы и я сейчас неразделимы. И даже больше, чем во время съемок. Сейчас в Ваших

1. Фильмы

ДЕРЕВНЯ УТКА

руках и судьба моей роли, Вы каждый день со мной на пленке. Пленка бесчувственна, она не страдает, ей не больно. А мне очень.

Я пишу и пишу, хотя понимаю, как трудно читать длинные письма. Но если Вы дочитали до конца, я очень рад, и спасибо Вам за труд. Извиняет меня только то, что писать было гораздо дольше.

Не надо меня не любить. Это неверно.

С подлинным уважением, ваш

РАБОЧИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ:

1. Смонтировать на шумах, принципиально без музыки, сцены: девочка одна, стоит, идет, идет с бабушкой по воду (из будущей сцены – общий план), танцует на чердаке, ищет кого-то, видит кошку, не спит ночью, слышит тиканье (а часы стоят, старина)... Кто-то играет на дудке (коротко), бредет кошка... Гудят провода и шмель... крупно стрекочет кузнечик... Где-то тарыхтит движок, всё время на одной ноте, кадр за кадром, как лейтмотив: жужжит шмель-движок, дальний гром – движок – скрип полов – движок... И где-то пароход... Девочка спит – ночной пароход плывет по реке...

2. Смонтировать все сцены с Шишком отдельно от всей картины, смонтировать с захлестами, нормально. Прометровывать и занять, что и где нужно кроме этого. Это путь монтажа. Единственный сейчас путь.

3. На вечеринку – текст об отъезде матери.

4. Переход на вечеринку: «Хорошо-то как!» – и сразу вечеринку. Вечеринку не разбивать. Танец на вечеринке после танца на чердаке. А не наоборот.

5. Доснять сцену о загорании, взять дубль, когда он стоит у стены.

6. Вернуть сцену в лесу, посылно сократить сцену, как нашли Олю.

7. Сократить разговоры о Шишке с Прохором. Как-то объяснить, кто Прохор. Закадровым обращением хотя бы: «Сосед».

Ролан Быков

ПИСЬМО БОРИСУ БУНЕЕВУ

8. Альберт ушел с сеновала после появления Шишка, а надо, конечно, до. Как смешная сцена это не проходит, как подготовка появления Шишка — это лучше. Его появление надо бы подготовить шумом и кадрами — проснулась девочка, страх.

9. (К 7-му.) А может, одну из сцен о Шишке убрать вообще.

10. Прометровать сцены с Шишкой и без.

Это письмо режиссеру Б.Бунееву — последняя, отчаянная попытка Быкова спасти картину и роль. А.Александров, автор «Ста дней после детства», написал тонкий, нежный сценарий «Деревня Утка», наш ответ «Малышу и Карлсону» о дружбе домового и девочки и их расставании. Автор вместе с Л.Голубкиной, замом главного редактора студии Горького, мечтали, чтобы Быков сыграл и поставил этот фильм. Этот сценарий попал к нему в руки, когда у него пухла голова от монтажа «Автомобиля», пришлось отпустить монтажера, не разобравшего материал на картине, к любимому режиссеру. Не должен был, но отпустил — и потонул в километрах пленки с новым монтажерам. Сроки уходили, и сценарий попал в руки к Б.Бунееву, ученику Эйзенштейна. Быков был утвержден на главную роль. Снимал картину В.Гинзбург, их с Быковым связывал «Комиссар». Была выбрана изумительная натура в Карелии. И Гинзбург сокрушался, что согласился на обычный экран. Натура требовала — широкого. Был найден живой грим, костюм. Два месяца мы прожили в поселке Гирвас (я играла маму девочки), мне приходилось видеть отчаяние Быкова, в которое он приходил, сражаясь за сценарий и смысл своей роли. Внешне всё выглядело благостно. Но режиссера то посещали мысли, что картина об уходящей Руси, то вообще о Сталине. Домовой мастерил чудо-машину для жизни и путешествий без единого гвоздя. Он выдергивает единственный гвоздь из основания, «ибо он собственно и не нужен», — и машина, зашатавшись, разваливается. Так, собственно, и со Сталиным, и со страной. Ничего в чистой и ясной истории Александрова не могло питать эти мысли режиссера; сколько же сил уходило на то, чтобы вернуть режиссера к сценарию! Могла быть чудная, глубокая картина, а вышла милая история, типичная для студии Горького.

НОС

Творческое объединение «Экран», 1977
Автор сценария и режиссер **Ролан Быков**

МОНОЛОГ В ГРИМЕРНОЙ

Жизнь в искусстве уже большая, тридцатилетняя, интересных работ было много, и самой моей интересной работой, вымечтанной, и получающейся, и удающейся, была эта. Не хочется ни жить, ни работать. Хочется умереть, уснуть...

Это связано с тем, что необходимость в искусстве призрачна, она теоретична. Искусство необходимо — это ясно, это не вызывает сомнения. Но практическая необходимость искусства выражается в общественных институтах, устройстве. Все были очень довольны в «Экране», когда я пришел с предложением ставить эту картину, но в результате оказалось, что художественная требовательность для «Экрана» — это излишний критерий, для людей, не уважающих экран... Об этом трудно говорить... Не зря Мельников отказался ставить «Женитьбу» в «Экране». Гоголя ставить очень сложно, это костюмно, исторично. Тем более такая вещь, как «Нос», — одна из самых непонятных, сложных и прекрасных вещей в русской литературе. Не потому, что непонятно, а потому, что понятна она прекрасно, изумительно, нежно. Я действительно мог бы сделать хорошую картину, сейчас это почти невозможно. Если я не найду какого-нибудь мецената. Мне не хватает 3–4 съемочных дней, от силы 5. Это не проблема для трат телевидения. Потому что сделать хорошую картину по русской классике — это серьез-

ная проблема. И для телевидения, и для всего искусства. Значение русской классики, особенно для молодежи, которая в школьном периоде чуть не отворачивается от русской классики насильственно, — в этом, конечно, повинна система преподавания литературы, которая вызывает отвращение. Это очень серьезная работа, мне казалось, что ее необходимость я доказал. Материал, который я представил, был принят с восторгом на студии, но это ничего не означало. И я сейчас в руках не конкретно телевидения, не конкретно «Экрана», а в руках одного подонка, чинуши. Это очень, очень обидно в моем возрасте — ничего не мог поделаться с подонком. С ним можно поделаться, но сил нет. Я с апреля снимаю с воспалением легких. Я с апреля снимаю без средств для такой картины, без времени, без подготовки. И я преодолевал, в общем, много, но сейчас, в этот последний период, происходит чудовищная вещь — стоит огромная дорогая декорация в Петропавловской крепости, в которой снимать — один организованный день, и... Лежит материал в лаборатории проявленный, а у нас систематически идет брак из-за непрофессионализма второго оператора операторской группы объединения «Экран». Как только я начинаю с этим бороться, начинается борьба за престиж «Экрана»: «А, значит у вас, в кино, все хорошие, а у нас, на телевидении, все плохие!» Я сдерживал этих людей, но когда на меня покатила машина экрановского плана, вдалеке от Москвы, я не сумел остановить эту глупость, тем более что я сегодня ничего не просил, кроме только того, что я останусь на монтаже здесь, в Ленинграде. Мы пользуемся услугами «Ленфильма», здесь бы мне дали снять то что нужно, если бы был брак в субботу-воскресенье, я договорился с нужными людьми. Но начался идиотизм, большое начальство больно, обратиться не к кому. Я еще не знаю, как я поступлю. Но, так или иначе, нет никакой гарантии, что я сумею сделать эту картину, потому что материал, особенно такой, — далеко не картина, потому что многое — эксперимент, многое надо проверять в монтаже, а мне на монтаж дают 10 дней, да и тех не дают, им важен квартал, и более ничего. Так или иначе, это обидная пока картина. По опыту своему я знаю — такие работы губятся. Не факт, что телевизионному начальству понравится су-

1. Фильмы НОС

щество картины, хотя «Женитьба» — такое менее всего острое произведение гоголевское? — но все-таки острое, хотя там категории в самом глубоком смысле надсоциальные, вещь построена в социально-шутливом плане. Возможно несовпадение в этом смысле вкусов с телеруководством, возможна вообще гибель картины — но не из-за такого пустяка — из-за того, что нельзя справиться с пьяным подонком. Впервые в моей жизни, что я не могу преодолеть... слишком велик объем работы за такой короткий срок, за такую короткую подготовку — я рухнул. Люди неплохие, но не подготовлены к таким работам. У нас на «Мосфильме» ночные съемки уже невозможны, а вчера у нас работали до 5 утра... Значит, дело не в отношении людей к работе. Люди всегда подбираются такие, что открываются, если к ним относиться по-настоящему и душевно. Что-то я не рассчитал, может, действительно, болен, может, слишком не посчитался, что это телевизионная картина, телевизионные условия. Я не считаю, что специфика телевидения — это халтура, так, во всяком случае, быть не может. И не думаю, что специфика ТВ — безответственность организации перед художником, произведением, зрителем. Не может быть такого положения, чтобы конкретно специфика ТВ выражалась в том...

У меня очень хорошие актеры, отличный оператор, очень удачна работа художника Марксэна Гаухмана-Свердлова. Он мог бы честнее относиться к своим производственным обязанностям, но сама, чисто художественная, его работа — просто выше похвал. Но ведь кино состоит не только из этой стороны кино — это еще и товарищество. Особенно среди художников. Сегодня, когда мне так плохо, и его нет здесь. И оператор уже давно на другой картине в Москве. И люди сегодня последний день работают. Снимается серьезная сцена со Стржельчиком. Сцена, которая должна быть праздником. Так она празднично в своей работе и шла. Но такое невезение... Как же я все успею... Как же мне успеть-то... Надо придумать. Успеть хорошо сделать картину в этих условиях невозможно. Значит, что же? Работать больше, чем я работаю, тоже уже невозможно — работаю сутками. Случалось, я и по 8 суток не спал. В условиях болезни это трудно. Уже меня не хватает... 48 лет давным-

давно. Что же делать? Я не верю, что в монтажной меня ожидает прекрасный монтажер, что он пойдет мне навстречу... Оказывается, там монтажеры работают только полсмены, не так, как у нас; на «Мосфильме» на выпуске картины монтажер работает, если надо, круглосуточно. Значит, я встречаюсь с этим. Я, наверное, встречаюсь и со всем тем, с чем я встретился и здесь. Должен буду серьезно продумать ошибки, которые я сделал здесь, для того, чтобы на выпуске их не повторить. Какие у меня здесь были ошибки? Может, какие-то и были по тактике. Я очень надеюсь на то, что я придумаю, как быть. И еще раз — очень надеюсь на какого-нибудь мецената. Что-то, я вижу, с древних времен до последних дней ничего не меняется. Нужен меценат, который даст возможность все это серьезно доделать. Как раньше? Вот делал я какие-то картины. Вроде были и удачи, и премии. Это все хорошо, но все не то. Условия, конечно, раньше были лучше, семь месяцев подготовки. Может, я к этому привык, я не могу к этим диким условиям привыкнуть. В данном случае я говорю, что без мецената не обойтись. Но его найти — тоже время надо, а времени вообще нет. Я еще хвораю... Просто не знаю, что делать. Очень не хочется... не хочется сдать. Больше всего не хочется испытать горечь поражения конкретного.... Такое у меня первый раз в жизни. Может, это от усталости. Может, я отдохну и опять пойду в танковую атаку. Во всяком случае, я не говорю тех горьких мыслей, которые приходят в голову, но как-то последнее время огорчительно жить. Снял уже девять картин, и очень хотел, чтобы вышло... Сорок восемь лет... и роли были замечательные... и что-то не везло... то режиссер, то роль, то сама вещь. А тут такое счастье: такой автор, и с таким желанием шла эта работа со стороны людей. С таким желанием приняли меня в «Экране», как мне помогали, денег мне дали, с точки зрения «Экрана», очень много... И вдруг. И вдруг другая сторона поражает... Но я считаю, что «Экран» — это правильно. Плохо, как у них это все устроено, но ведь у них еще только все устраивается. Я считаю, что быть строителем этого дела, участником — не последнее дело. Интересно, цель появляется какая-то. В кинематографе ведь уже ни хрена не изменится, а там — можно. Там ведь взяли мой сценарий, который

не приняли ни на одной студии. Это было решающим для меня. Вот я и решаю, что придумать. А вы — так легкомысленно о телевидении, об «Экране». Еще решающий фактор — сама атмосфера и желание, чтобы у меня вышло. Я ведь столкнулся не с тем, с чем мы сталкиваемся ежедневно на «Мосфильме», от чего я усталый и злой. Там — пожалуйста, делай дерьмо, и все довольны. А хорошая вещь нас, Ролан, беспокоит, нам она не нужна. Даже «Риголетто» нам не нужно, Ролан. А почему? Потому что там проблема власти. Не нужна нам проблема власти. Об «Экране» будут вспоминать как о двадцатых годах советской литературы. И этот сумасшедший дом, и эта одна комната на всех, и это безлюдье, и это становление... Кино же в результате покидает молодежь. Кино в результате будет пачками выгонять талантливых людей. Они нужны на телевидении. Кино действительно удивительно, но трудно ставить. Кризис в кино. Отдельные успехи ничего не меняют. Важна общая линия. Возьмем, например, линию режиссера Андрона Кончаловского, проследим ее. Линию оператора Вадима Юсова... И мы увидим определенные траектории. А тут, мне кажется, у «Экрана» есть здоровье. Единственное, чего я боюсь, — что «Экран» перестанет делать фильмы вообще. Решит, что это дело производств студий. И опять-таки, победит здесь производство. Нас, к сожалению, производство побеждает. За те семнадцать лет, что я в кинематографе, режиссерский престиж упал до невероятия. Режиссерский престиж упал. Здесь же... его, может, вообще нет. За него надо бороться. Нужно быть злым, может, это здесь окажется нужным. А может, я никогда больше не буду ставить в «Экране», может, придется, спасая «Нос», так поссориться с «Экраном», что на порог не пустят. Я пойду на это, картина дороже, подумаешь, что я, порога себе не найду... Хомут для меня всегда найдется, но за картину буду драться люто. Не жалея ни людей, никого. Я ведь не убиваю, не сжигаю, я просто борюсь. Правда?

Эта борьба закономерна, конечно, потому что, если бы можно было без борьбы, то все бы с удовольствием сделали хорошие вещи. Что, мало талантливых людей? Это значит — трудно сделать, значит, нужно побороться. Значит, надо быть тактиком, политиком. Трудно... А так — это был бы сплошной

санаторий. А этого быть не может. Это практическая точка зрения, не бывает иначе. Я еще не видел такого, чтобы... легкости ни в одном серьезном произведении, которое вышло в кино. Я приблизительно знаю, как создавались многие из них. Мне очень жалко материал. Материал достойный по этой картине.

(Входит Михаил Козаков.)

Я рухнул, Мишка: Они накрыли меня мохнатым полотенцем.

.....

Сегодня снимали сцену с врачом. Она должна была быть праздничной. Но содержание ее и мне было неизвестно. Содержание выясняется, ее глубина — как у меня и было с Бурковым... Сцена получилась жутковатой. Потому что человек без носа обратился к врачу за помощью, и вдруг выясняется, что это — его работа. Грипп ли у тебя, венерическая болезнь, нос ли пропал, но вот человек на работе — он отнесется к этому внимательно, грамотно, нормально. И очень поторопится на следующий прием.

.....

Но я не считаю, что производство — это муки... Производство — необходимость творческая. Если тебе нужен паровоз, ты должен придумать, чтобы он был. Я не знаю, на какой бы другой картине, мосфильмовской, я бы имел лодки, сделанные как в то время, мостки, корабль под парусами, кареты, лошадей, прекрасно одетую массовку. Казанский собор, Зимний дворец. Я знаю, что на этой картине я много авансирован за свои прошлые работы. Авансирован телевидением, людьми, к которым обращаюсь. Много мне было позволено в Ленинграде того, чего обычно не позволяют... Но я на это рассчитывал, и расчет мой оказался верен. Я только несколько не ожидал... или тактически не понял, как мне вести себя в последний момент, этап, со своим директором. И вот все дело в том, что, наверное, в эндшпиле надо было пойти на совсем другую историю с ним... Хотя это очень ушлый парень именно в «Экране». Это воспитанник «Экрана», парень, знающий железную специфику своей студии, и в этом смысле я перед ним безоружен несколько. Бить я его не могу, он мо-

жет на это даже не реагировать... Но знает законы «Экрана». Всё это надо делать иначе. Глупо до невероятия. Всё равно смена началась в 22 вместо 8, а я ничего не успел сделать организационно.

— Почему волна Гоголя?

Я вам перечислю. Происходит гоголевский фестиваль, начиная с постановки в Малом оперном оперы Шостаковича «Нос», потом балет «Шинель» в Ленинграде, опера «Мертвые души» в Москве и сразу три фильма... Такое явление, как гоголевский взрыв, а его можно так назвать, объяснить можно будет только со временем. У каждого могут быть свои предположения... Я думаю, что вопрос идет о путях развития реалистического искусства советского. О некотором тупике, в который зашло реалистическое искусство, тяготеющее к документу, ибо документальность получила огромное развитие и взрыв, а вот искусство, которое, стремясь походить быть на жизнь, вдруг перестало походить на искусство. Мне кажется, что в этом движении дошло до разочарования. Гоголь в этом смысле глоток, даже не глоток, а поток чистого искусства. И естественно, он может во многом помочь. Не то чтобы жизнеподобие себя изжило. Совсем нет. Оно себя никогда не изживет, это вечная линия в развитии искусства.

.....

Ну, это просто Гоголь издевается над такими людьми, которые, возможно не поймут его произведения. Между прочим, не простые люди не поняли его произведения. Софи Карамзина, которая вела знаменитый литературный салон, где бывали Вяземский и Пушкин, которая сама по себе — не просто девочка, а дочка Карамзина, из определенной семьи, в письме матери или брату, не помню, написала одной строчкой, как одно из событий дня, после сообщения о погоде, как о само собой разумеющемся! «Вчера прочла белиберду Гоголя “Нос”», не расшифровывая это, считая это ясным и понятным. И действительно, как ни одно из произведений Гоголя, «Нос» два года валялся... и не то, что как у нас пишут, «по цензурным правкам», — да ерунда! — не нравилось произведение в «Отечественных записках» как вульгарное. Тут надо уже говорить

о моем отношении к Гоголю, это очень длинный разговор. Я считаю, что с Гоголем я вырос, рос, это один из моих богов, очень лично воспринимаемых. Мне кажется, что я о Гоголе кое-что знаю. Мне он кажется человеком, прошедшим в одной жизни двадцатилетнее развитие русской культуры от лирического романтизма до богоискательства начала века. До «Избранных мест...», до богоискательства, всегда оставаясь художником-реалистом, пока не встал на путь прямого поиска истины. Гоголь предвосхитил очень многое в развитии мировой литературы, например, всю мировую литературу по фактуре в «Петербургских повестях». Он вышел на новую тему в литературе — тему города и многолюдства. Вышел на все фактуры будущей литературы и будущего искусства: сумасшествие, проституция, самоубийство, одиночество. Как ни странно, вот именно работая над «Носом», именно «Нос» мне показал, что он писал про своих. Про своих — в том смысле, не чужих ему людей. Горько любимых, выстрадаанных, себе самому очень близких. Вот работа над ролями оказалась очень тяжелой. Оказалось, я только думаю... какой бы логикой я ни шел, я все время возвращаюсь к гоголевской логике. Через отрицание, допустим, гоголевской трактовки, проводя рядом свою жизнь, я, в общем, постепенно прихожу, заново открываю и вдруг вижу, что все это — в повести. Какая-то странная вещь получается: кто-то надо мной в этой работе. И приход к той, гоголевской трактовке всегда приносит успех. Это не значит, что можно взять гоголевскую трактовку и... к ней надо прийти, ее надо открыть, а то вещь безумно сложная. Самое поразительное, что, воплощенная, — если ее точно воплотить — она становится безумно ясной. И кажется, как же раньше я этого не понимал? Это поразительное произведение. Там ведь никто не виноват. Ни жена, ни Иван Яковлевич, ни частный пристав, ни доктор, ни газетный чиновник, ни сам Ковалев. Там все нормально... все нормально. Там пропади у человека нос — ну и что? Когда у жены муж пьет с утра до ночи. Это же безобразие, мало ли чего он говорит, ну еще и нос принес, хмельной. Это же гад, паразит, это же обидно, это же черт-те что. У Ковалёва нос пропал — думает: интриги. Конечно... Ой, это долго рассказывать, это поразительное произведение.

НАСЧЕТ РЕМАРОК

Я написал пять вариантов сценария и, мне кажется, решил этот вопрос принципиально. Ведь Гоголь писал от сказового образа. «Нос» рассказан, как и все «Петербургские повести»... Я весь гоголевский текст, ремарочный, так как это — от сказового образа, — сделал молвой. Потому что что́ это такое — гоголевский сказовый образ? Средний обыватель. А средний обыватель — это любой человек, вплоть до царя. Царь, так если говорить, так это — средний обыватель. Поэтому такая форма, как молва. «Говорят!»... и тогда то, что нос пропал, — это чистая правда. Потому что «пропал нос» — это шутка, это неправда. Я не могу сказать, что я видел, как у человека нос пропал, но я могу абсолютно точно сказать, что слышал, что у человека пропал нос. И тут я прав. Я слышал. Мало ли чего я могу слышать! Это абсолютная правда жизни. «Я слышал» — эта формула срabатывает железно. Потому что для Гоголя сама пропажа носа есть действительно шутка, это грандиозно понял Пушкин. Я не знаю, если бы Пушкин был только критиком, это, наверное, уже была бы одна из крупнейших фигур. Причем он критик органический. Органический критик — без пустого теоретизирования, без наукообразия, а с глубоким пониманием явления искусства. Замечания Пушкина по статье Вяземского — Боже мой! — это клад. Если бы мне кто-нибудь делал такие замечания, жесткие, хлесткие, по сути дела. Вот практически этими замечаниями была начата... Вяземский был зол дико, в паническом состоянии, вообще, он очень переживал соприкосновение с Пушкиным. После его смерти вся жизнь Вяземского перевернулась. Ведь Вяземский был левый, а Пушкин написал «Клеветникам России»... за что Вяземский не подавал ему руки и проч., и проч. Но когда Пушкин умер, и этот хромой... его не могли поднять с обледенелых ступенек — он рыдал, он как никто знал, что такое Пушкин. Ревновал его к жизни, к литературе, ко всему, — то Вяземский, считая, что он идет по пушкинскому пути, стал первым теоретиком-цензором в России, запрещал свои собственные стихи. Представляете? Каким танком по ним по всем проехал Пушкин, кроме всего прочего! Я только потому об этом заговорил, что... и Пушкин действительно грандиозно определил

все это, потому что «Нос» — это действительно все шутка. И как ни странно, вот в картине, в которой проявляется фактура вещи, на экране, «Нос» смешной. И совсем не страшный, а милый и очаровательный. А вот люди здесь — всерьез. Люди, простые, нормальные люди. Чиновники, мещане, разные... Создавая молву, мне пришлось населить повесть многочисленными людьми. И здесь всюду побеждал Гоголь. Даже в мизансценах побеждал Гоголь. У Гоголя повесть, а не роман. Массовка не смотрится. Смотрится, если сделана из 3—4 пар. Это уже огромная площадь. То есть тут законы изобразительные вдруг стали подчиняться абсолютно Гоголю, будто Гоголь — кинематографист. Глядя на экране материал, я только поразился выбору природы Гоголем, это выбрать Казанский собор для этой сцены — это же фантастика! Сами фактуры — это поразительно. Я думаю, что все, даже Гайдай, который из всего делает ливер, будь то Булгаков, Ильф и Петров, Зощенко — одна такая ливерная колбаса. Ливерная колбаса, кстати, любима, потому что ее никогда нет, это дефицит. Она, правда, продукт скоропортящийся, но это — железный товар. Вот я думаю, что даже Гайдай, которого все-таки, конечно же, ждет неудача, потому что он не может ставить эту вещь... и за Булгакова никто не заступится, и за Ильфа никто не заступится, и за Зощенко... Тут, я думаю, заступятся, тут, я думаю, Гайдай ждет лютаая месть за все. Но я убежден, например, в успехе «Женитьбы», хотя не видел ни одну метра. Я убежден в любом успехе у Гоголя с единственным условием: честные руки. Честные руки. Хотя безумно трудно. Вернее, в успехе для художника, не обязательно в успехе всерьез. И тем более обидно то, с чем мы начали, что я не буду иметь возможность... Только по ночам жене я долго буду плакать в подушку и рассказывать, как это должно было быть. Я предприму самые серьезные меры. Но это сложно. Я буду выдержан и терпелив. Я буду все делать. Что можно и что даже, наверное, нельзя.

«Ревизора» я 15 лет добивался на студии «Мосфильм», я 5 лет стоял в плане, я играл в «Шинели», что для меня было решающим в моей актерской жизни, я играл в «Ревизоре» в театре, я ставил гоголевские вещи, будучи студентом... я играл «Тяжбу» гоголевскую, я мечтаю о «Записках сумасшедшего», о всех «Петербургских повестях»... Я считаю, что Гоголь толь-

1. Фильмы НОС

ко-только становится понятным. Я считаю, что никогда не был поставлен «Ревизор» в театре. Никогда. Это было однажды сыграно Михаилом Чеховым, потому что было совпадение огромное... было огромное историческое совпадение двух линий бурного развития русского театра и Гоголя.

.....

Он всегда жаждал успеха и всегда он имел его. Он мне и здесь поможет, ласточка мой. Я верю в Николай Васильевича – выйдет. Единственно – не столкнуться бы с ними, не делать никаких этих... Это не нужно. Ведь тут самое смешное, что вся политическая часть шутки и... Абсолютная периферия вещи. Есть несколько злых шуток Гоголя на социально-политическую тему, которые совершенно не принципиальны для содержания, но они необходимы, потому что тогда то, что Гоголь не выводил на первый план, то есть как очень большой серьез, иначе, как ему казалось, – и действительно так – будет пошло по содержанию. Вылетит схема. Вот. Жалко. Жалко, да я что-то, в общем, безобидный сегодня.

(Примеру: «Видишь, уже кожа не клеится. Не может, уже не выдерживает».)

.....

Я сумел переснять. Есть кое-где «хвосты»? Ну ладно, есть великое дело монтаж. Время-я-я! Мне нужно два месяца на монтаж, а честно говоря – три месяца. А дают 10 дней, из которых уже много ушло. И потом, так, как работа шла, так она и будет идти. Вот сегодня полторы смены было заказано, а получилась смена. Это еще хороший день. Шлакового времени здесь не 20–30%, как на «Мосфильме», а 50–60, а то и 70%. Закономерно шлаковое время в кино, не бывает же иначе, ну что за глупости. Но здесь шлакового времени какой-то огромный процент. Как говорится, время на творчество можно только украсть у самого себя. Вот замечательный актер – Стрельчик, не при нем будь сказано. Я даже не имел возможности снять его в свое удовольствие. Ведь это удовольствие: в такой сцене работать с таким актером. Но понимая, что что бы ни случилось, сумею ли я найти время на свою сцену или не сумею, – а мне нужно было снять себя в этой сцене в двух гримах: в одном гриме чистой приставки носа, который мы сейчас делаем, и в дру-

гом гриме — чтобы я мог сыграть сцену, которую я чувствую... Я пошел на это. Вот у меня еще одна досъемка. А дивана этого у меня не будет, а стены этой у меня не будет, а досъемку мне давать не будут. Потому что не будет времени на монтаж. Не жалко им денег. «А на монтаж у него времени не будет, а если у него не будет времени на монтаж, он же нам картину в срок не сдаст, а если он нам картину в срок не сдаст, мы же премии не получим». Ведь они же говорят: коллектив людей, коллектив людей не получит! Коллектив людей — это от премии не зависит. Мне казалось, это моя группа, я бы отдал своей группе все постановочные. Зная все уже заранее, я заранее рыдаю в этой картине. Сыграл Бурков грандиозно — с моей точки зрения. Понимаете, здесь перевоплощение, превращаясь в правду жизни, становится очаровательным. Как сегодня превратился — неожиданно, очаровательно. Но ведь жалко, что мы не могли дожать сцену в целом и снять по кускам. Ну разве можно 70-метровую сцену — даже по их законам! — снять за полсмены. Ну, за 6 часов. Да еще с трюковым лицом, без носа.

Ведь самое смешное — эти последние три дня. Или четыре. Пять. Какие-то жутко сумасшедшие дни все это время. Работа вот такая. Вся экспедиция у меня так прошла, по тому, что если не съемки, так я сидел ночами, пытаюсь распределить, организовать. Гипс доставать нужно было для группы — гипс доставал, билеты нужно было достать — за билетами ездил... Не только это. А стелил дорогу... да... Мостовые стелил режиссер-постановщик. Это ерунда. Рабочих дирекция не дает. Рабочие — это безлюдный фонд, а выпить нужно каждому. Это железный закон. Ты зарабатываешь — пей на свои. А если у меня зарплата маленькая? Конечно, шутишь. Это все какая-то чудовищная история. Счастливая в то же время. Если счастливо кончится. Тогда все — счастье. А если я в монтаже зарежу или не сложу картину — ой, я с ума сойду. Или картину просто сожгу. Негативы. Славные есть вещи в картине. Но ведь если я четко знаю...

(Пример: «Ты знаешь, ты сейчас страшный».)

...а мне страшно, если я четко знаю...

(Пример: «Впервые сейчас посмотрел как бы со стороны».)

...всё, что я знаю про картину до того, как я должен ее сложить, это еще все предположение, пусть верное, пусть дорога

1. Фильмы

НОС

правильная, но это только предположение, только за столом можно сделать. Это еще в монтаже Гоголь наговорит мне разных слов. Как я мучился. А ведь знаешь, там есть явная ошибка у Гоголя. Он писал неверно. Он ведь все писал неправильно. «Нос» написан тоже неправильно. Как это может быть: вторая экспозиция посередине куска?.. Смотри, как там развивается. Проснулся человек, нашел в хлебе нос. Этот человек – Иван Яковлевич. Он попытался сунуть его куда-то, но ничего не вышло. Дальше – туман. Дальше что происходит?

(Пример: «Пей кофе, и ты готов».)

...пить кофе некогда. Дальше – вторая экспозиция – Ковалев. Кто такой Ковалев? Я вставил вторую экспозицию в начало, как пролог. Ничего не получается. Встал человек, пропал нос, история про Иван Яковлевича... Какой Ковалев? Ничего не знаю. Откуда Ковалев? Ах, он в прологе был? Так это же надо вспомнить. Значит, вторая экспозиция здесь, и только здесь. Ничего не понятно. Все неправильно. А только так.

Примечание:

За время монолога Ролан Быков совершенно лишился носа.

«Ленфильм», август 1977

К сожалению, у меня нет фамилии журналиста, который записал этот монолог. «Нос» Н.В.Гоголя, любимого автора Быкова. Что это было. Что за работа?!. «Ленок, пойми, нам трудно, – говорила мне ассистент режиссера. – У Пчелини (режиссер Пчёлкин) работа художника состоит в том, чтобы актеры, снимаясь в своем, галстуки не перепутали. А здесь кареты, кринолины, шляпы. Вон Упоров, его шпагу художница под матрасом держит, чтоб на базе не украли, нам трудно, Ленок». Замдиректору трудно, у него жена по-женски больна; у администратора трудности с бумагами – жена цыганка. Сплошные трудности, художник картины ушел от жены. Поэтому, когда он пришел на объект и стал говорить, что что-то не так сделано, рабочие крикнули: «Где ты раньше был?!» – и бросили на него вниз с балкона бревнышко. Сплошная гоголиада, начиная со смены директора. С ним Быков проехал по всем инстанциям и обо всех строительных работах договорился, но ни один договор им не был оформлен, при-

Ролан Быков
МОНОЛОГ В ГРИМЕРНОЙ

шлось с ним расстаться. Время потеряно, весна на носу. Идет подготовка к Первому, все мощности задействованы. И приехавшему в Ленинград Быкову пришлось снова, что называется, «прошивать» весь город, чтобы разместить заказы для достройки на натуре. Первое, что услышал Быков, поселяясь в номер «Советской» от нового директора, были слова, сказанные при мне: «Мамуль, мартышку хочешь? У меня две. Мне две не нужно, возьми мартышку, мамуль». Восемь суток Быков не спал, но сумел вырвать картину из небытия. Вот-вот были готовы распусться почки, и надо было успеть снять сцену Благовещения, праздник, когда выпускают птиц. Люкс в «Советской» – разделенное дверью-гармошкой пространство. Днем толпится народ и Быков диспетчеризирует всю работу группы, а ночью стучит его преданный «Рейнметалл». Первый, самый трудный, объект подготовлен. Сцена Благовещения. На фоне золотых куполов Исаакиевского собора по Неве проплывает парусник, вдалеке проскакал всадник; проводив его, камера видит у реки поющих прачек, а дальше камера приближается, и появляется одинокая, стоящая на мосту фигура майора Ковалева, с тоской глядящего на бегущую воду. Крупно его лицо, перевязанное черной материей. У него пропал нос. А без него нет жизни. «Человек не человек, птица не птица, а просто возьми и выброси в окошко». Он готов чуть ли не броситься в воду от отчаяния. А совсем рядом – радость. Гуляющие выпускают к празднику из клеток птиц. Эта панорама замечательно снята оператором Анатолием Мукасеем. К счастью, без брака. Его хватало благодаря второму оператору. Он, покуривая трубку, говорил, что ему важно понимать, о чем снимают. Мукасей ему неоднократно внушал, что его задача не это понимать, а грамотно переводить фокус. Плывущий по Неве парусник – это отдельный подвиг Коли Конюшева, второго режиссера. Он именем Быкова заставил расконсервировать с зимы ходовую часть парусника. Он счастливый с командой проплыл на нем по Неве, а потом две недели бегал от команды, потому что директор со звучной фамилией Говендо отказывался выплачивать деньги морякам. На следующий день после этого монолога Гриша Говендо пришел в номер со словами: «Всё, ... твою мать! Ку-ку! Съёмки кончились!» Окно в номере было открыто. «Я тебе так кукукну, что ты у меня сейчас с 11 этажа полетишь!» В этот же день Быков вернулся из Москвы с разрешением задержаться на досъемки. Нет, умолкаю, как говорится, «сюжет, достойный кисти Айвазовского».

ПИСЬМО В.И.СТРЖЕЛЬЧИКУ

Дорогой Владислав Игнатьевич!

Долго не решался сесть за это письмо: право же, положение мое непросто, ибо, не желая того, а по стечению обстоятельств, я наношу Вам совершенно незаслуженную обиду.

Обстановка на картине сложилась очень трудная, перерасход в 70 тыс. на телевизионной картине поставил меня в тупик. Я не смог снова ставить вопрос о пересъемке брака (а часть материала снова попала в брак).

Кроме того, я уже не смог обойтись без 3-х сцен доктора, в которых я Вас не успел снять, так как несколько кусков из «кладбища» и «слухов» также оказались в браке, и мне пришлось возвращаться к тем кускам, где снимался Басов и без которых я, снимая Вас, хотел обойтись.

Самое обидное и то, что роль сыграна вами блестяще.

Мне пришлось монтировать сцену из того, что есть, донять один крупный план Басова и один крупный план свой. Сцена не получилась, и получилась ли окончательно, даже не знаю. (Думаю, что в результате не будет особо заметно заплат.)

Я очень прошу Вас не сердиться на меня и не ставить под сомнение мою искренность, мою любовь к Вам как к актеру, как к художнику.

Ролан Быков
ПИСЬМО В.И.СТРЖЕЛЬЧИКУ

Есть еще одно обстоятельство, которое позволяет и мне и Вам отнестись к этому спокойно: плохо с Володией Басовым. Это должно быть сугубо между нами, но он снова в больнице, и его супруга, Бог ей судья, нынче крута с ним. Тем, что он сейчас остался в картине, лишает ее серьезного довода в спорах, которые могут стать официальными: «Он дожил до того, что его уже переснимают в фильмах».

Еще раз приношу вам свои извинения, обязательно ответьте мне. Жизнь идет, и мне хотелось бы, чтобы меж нами оставались прежние добрые отношения.

С уважением и любовью
Ваш Ролан Быков.

Москва, 01.12.77

Доктора в картине играл Владимир Басов. С Быковым его связывали очень добрые отношения. Он снялся в одном объекте. И в следующий приезд оказался не в форме и остриженный. Пришлось его отправить домой. Так возник на картине Владислав Стржельчик, блестящий артист из прославленной товстоноговской труппы. Как случилось, не знаю, но актер острого рисунка, с большим чувством юмора не попал в интонацию фильма. Пришлось ждать выздоровления Басова и, несмотря, на сроки и деньги, переснимать сцены с ним. Так родилось это письмо, потому что Быков чувствовал вину перед Стржельчиком.

ЧУЧЕЛО

Мосфильм, 1983

Автор сценария **Владимир Железников**

Режиссер **Ролан Быков**

ДО И ПОСЛЕ «ЧУЧЕЛА»¹

Письмо пришло из Кишинева, когда со дня премьеры фильма прошел ровно год...

Пишу Вам потому, что не нахожу себе места. А все из-за фильма «Чучело». Ведь все так и было! И было у нас, в нашем классе! Может, не было картин и жила Лорка у родителей, но мы лупили ее беспощадно. За что? За веснушки, за широкую улыбку, за то, что не носит модных тряпок, не боится сказать правду про нас. А вообще-то и за то, что самый лучший мальчишка в классе предложил ей дружбу. И он точно так же струсил, а мы... мы радовались, когда видели в ее глазах слезы. Она никогда не жаловалась на нас. И в школе ничего не знали.

А потом она уехала в деревню к бабушке. А мы радовались. И вот этот фильм.

Мы только сейчас поняли, что мы такое натворили. Я себе говорю: «Забудь все, ведь ничего не было, ведь ничего не вернешь!» Но я не могу забыть ни Лору, ни Лену Бессольцеву.

¹ Юность. 1985. № 9.

Ленка навсегда укор мне. Я знаю, что во всем виноваты мы, я. И Вы ничем не сможете помочь ни мне, ни Лоре. Но у меня к Вам огромная просьба: дайте, пожалуйста, адрес Кристины Орбакайте и ее фотографию. Чтобы со стены на меня смотрели глаза Ленки, чтобы я никогда не смогла сделать кому-нибудь больно...

18 апреля 1985
Л.Н.

Первая встреча со зрителем. Аплодируют долго. Смотрят из зала особыми, «зрительскими» глазами, ни на какие другие не похожими... Кто-то вытирает слезы...

В горле ком — едва сдерживаюсь. Санаева молодец — не сдерживается, ревет вовсю, даже не замечает этого. И шепчет: «Смотри, плачут, плачут!» Никулин улыбается — у него отношения со зрителем особые, Кристина тоже пытается улыбнуться. Взрослое платье выглядит на ней чужим — совсем девочка. Дрожат руки, плечи, ее знобит... Железников бледен...

Крики: «Браво!», «Спасибо!»... Дрогнула душа. Неужели?

Я часто очень сожалею, что зритель не видит самого замечательного своего лица в такой момент, своих глаз — не знаю ничего прекраснее, какая духовная высота! Стоять на сцене «над» этими глазами и смотреть «сверху» неестественно и неловко — вот отчего актеры кланяются зрителю! В этом, наверное, не столько традиция уважения, сколько желание уравновеситься, преодолеть барьер рампы, черту отчуждения. Но она существует, сколько ни кланяйся. Неожиданно чувствуешь свое одиночество, самое странное и самое отчетливое. Все ждешь чего-то, и вдруг понимаешь, что ждать больше нечего: все... картина кончилась.

Приносят микрофон... С волнением читаю первые записки, не могу разобрать, что написано, вспоминаю, что без очков уже плохо вижу, к счастью, очки на месте... Пытаюсь сориентироваться, что интересует больше всего. С чего начать?.. Вижу, что чаще всего повторяется вопрос, который я не люблю, но у которого, как все привыкли, больше всего «прав» на начало. С него и начну.

«ПОЧЕМУ ВЫ ПОСТАВИЛИ ЭТОТ ФИЛЬМ?»

Это король вопросов, вопрос-старейшина. Он распространен, как фамилия Иванов, как школьное «Катерина — луч света в темном царстве» или «В Платоне Каратаеве Лев Толстой изобразил нечто круглое». Мы, может, и «Грозу» забыли, и «Войну и мир» не читали, а про «луч света» и «нечто круглое» все равно знаем — это уже как и та знаменитая фраза: «Для детей надо творить так же, как и для взрослых, только немножко лучше!» — что она означает, не знает ни один человек на свете, но я почему-то думаю, что для детей творят гораздо хуже тогда, когда ссылаются именно на нее, на эту фразу.

«Почему вы поставили этот фильм?» звучит как «Почему вы не поставили совсем другой фильм?» — можно только пожалеть плечами. Этот вопрос очень любят корреспонденты и дети. Корреспонденты — потому, что он сразу дает им преимущество перед создателями фильма: те решительно не знают, что отвечать, а дети понятия не имеют, о чем спрашивать, а спросить очень хочется.

Сколько себя помню, я всегда мучился от таких вопросов... Я тогда первый сезон работал в Московском ТЮЗе. В те годы существовала традиция «театральных поклонниц». Толпы неистовствовали вокруг наших великих оперных теноров — С.Я.Лемешева и И.С.Козловского. «Лемешистки» и «козлистки» не уступали по фанатизму сегодняшним «динамовцам» или «спартаковцам», разве что их было меньше. Игра в «свою симпатию» бывала и скромнее; наши юные зрительницы «выбирали» себе кумира и чинно ходили за ним после спектакля небольшой толпой. Появилась поклонница и у меня. Однажды она решилась подойти: «Скажите, трудно выучить роль наизусть?» И пока, задыхнувшись от унижения, я искал, как ей ответить: мягко, умно или уничтожающе, она заговорила сама: дескать, она первая начала за мной ходить и не хочет, чтобы за мной ходила другая, та, которая вон сзади, что она первая меня выбрала, потому что я в спектакле «Суворовцы» самый маленький и всегда с краю... Я сам во втором классе влюбился в девочку, которая была косая на один глаз, но зато

быстрее всех бегала. То, что она быстрее всех бегала, вызывало восхищение, и я бывал счастлив, когда удавалось ее догнать, а то, что она была косая, заставляло трепетать от сочувствия и желания доказать ей, что она лучше всех. Но она стала бегать еще быстрее, так что догнать ее случалось все реже, и я ее разлюбил.

Есть еще один любимый вопрос зрителя: «Какая ваша роль самая лучшая?» В ответ считается приличным задуматься, посмотреть вверх, потом внутрь себя и со скромностью требовательного к себе художника ответить: «Та, что еще не сыграна!» Но после этого почему-то тут же задают вопрос: «Почему вы поставили этот фильм?» — и вы снова в тупике. Если после просмотра фильма не ясно, почему он поставлен, говорить не о чем — остается только признать его неудачу. Если же на самом деле попытаться найти «причину» того, что фильм поставлен, это все равно что попытка приблизиться к горизонту — сколько ни движешься к нему, расстояние не уменьшается... Потому что каждый фильм — итог всей жизни, истоки его часто лежат в далеком детстве, а побудительные мотивы творчества — одна из загадок за семью печатями. Попытки же ответить «почему» чаще всего превращаются в пошлость. Конечно, хотелось бы и самому найти ответ, «проследить» за собой, «выведать» у самого себя, да вот ни у кого не получается. Хотя попробовать хотелось бы! Я люблю сказку о Турандот, которая рубила женихам головы, если они не могли ответить на ее коварные вопросы. Иногда хочется быть Калафом, отгадать все загадки и оказаться мужем прекрасной Турандот. Риск — благородное дело!

Действительно, почему я взялся за «Чучело», когда самым серьезным образом готовился к совершенно другим работам? Меня положительно захватила работа над сказочной трилогией «Русь былинная», построенной как триптих: детство, отрочество, юность. Чудо свершения человеческой души на всех ее этапах — обретение богатства. Фольклорный материал — моя давняя мечта. Параллельно писал сценарий автобиографического фильма «Мама, война!» о своем поколении (мальчишек войны); это я обязательно должен когда-нибудь сделать. Лет пятнадцать я пишу смешную и грустную комедию

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

«Соблазнитель» с игрой жанров, с переходом из одного жанра в другой, как в античной мениппее. У меня уже был готов сценарий «музыкального криминального приключенческого» фильма с главной комедийной ролью для себя... Отчего же я все это бросил и стал снимать «Чучело»?

Есть такое понятие — социальный заказ. О нем можно спорить, но он существует в душе художника независимо от споров; это чувство времени, чувство кровной связи с жизнью твоих соотечественников, с проблемами, которые решает сегодня твоя страна.

В «Чучеле» В.Железникова я сразу ощутил социальный заказ, и даже более — я воспринял повесть как «социальный приказ». Я был захвачен ею, ее героями, драматургией, остротой конфликта между высокой нравственностью, имеющей глубокие корни, духовностью, добротой и стихией мещанского равнодушия, жестокости. Я увидел в героине и себя, и многих, кого люблю, потому что каждый из нас так или иначе находится или находился в положении «чучела».

Не скрою, что в одно мгновение увидел весь тяжкий путь, по которому придется пройти, пожалел свои выношенные замыслы, которые опять приходилось откладывать, но вспомнил слова Е.Б.Вахтангова, которого считаю своим учителем: «С художника спросится».

Кому-нибудь может показаться, что я ответил на вопрос «Почему я поставил “Чучело”?», но это не так, далеко не так! Я только еще «назвался груздем», а теперь надо «лезть в кузов». Декларации и общие слова сегодня пустой звук, пока не становится ясно, что они означают конкретно, на деле. В том-то и сложность, что сегодня решительно все, чуть ли не от мала до велика, владеют искусством говорить одни и те же слова и при этом идти в совершенно разные стороны, кому куда выгодно. Все за детей! Все за высокий художественный уровень кинематографа, все за его воспитательную силу! Но это на словах, а на деле один — «за», а другие — «против». В этом все дело.

Эта публикация, построенная на письмах зрителя, рабочих дневниках, фактах и осмыслении всей полемики вокруг фильма, должна помочь мне разобраться, «кто есть кто».

Фильм «Чучело» для меня сегодня лучший тест, по которому я определяю подлинное лицо воспитателя и педагога, независимо от их деклараций. Особенно когда читаю письма зрителей, четко разделившихся в оценке фильма...

О ПИСЬМАХ ВООБЩЕ И В ЧАСТНОСТИ

«Мосфильм». Ролану Быкову

Не можете ставить фильмы, лучше не беритесь. За «Чучелу» вас надо за решетку посадить. Чему учите детей? Как можно в наше время, в нашем Советском государстве показать безнаказанных недорослей-преступников? Бить беззащитного ребенка, девочку, пинать, издеваться. И после этого носить красный галстук как ни в чем не бывало. А учительница у Вас — бездарная баба. А при чем Вы со своей дирижерской палочкой? Как говорится, играть «отходной» обиженному старику. Даже в Ваших глазах слеза заблестела, уж больно жалко старика. А Кристина далеко пойдет, молодец девочка!!!

Быкова Т.Т. (г. Ставрополь)

Глубокоуважаемый Ролан Быков!

Вот уже которую неделю потрясена, ошеломлена Вашим фильмом «Чучело». Люди уходили после этого просмотра молча, сосредоточенные, заплаканные. Высокая художественная правда, боль за человеческое достоинство, сила настоящего примера — все это в Вашем фильме присутствует в таком страстном, яростном ключе, что лента эта тревожит самое главное в нас самих. Это не фильм, это жизнь, это правда, сказанная в глаза, это чистое, высокое пламя. После этого фильма хочется быть лучше, чище, порядочнее духовно и эмоционально богаче. Спасибо Вам, спасибо всем, кто работал над фильмом, и конечно же, удивительной Кристине. Орбакайте, блистательно сыгравшей, нет, прожившей жизнью своей героини, своей прекрасной сверстницы.

Ник Б.О., пенсионерка, жена старого коммуниста (г. Одесса)

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

...Как писал сатирик Михаил Жванецкий: «А ваши письма мы пишем сами и сами отвечаем». Думая об этом, я вспоминал Александра Сергеевича Пушкина: «Но мне порукой ваша честь, и смело ей себя вверяю»... Пишем я храню около тысячи. Из них «ругательных» всего 49 – процент небольшой. Однако именно ругательные письма интересны – в них довольно распространенные, я бы даже сказал, обиходные точки зрения по многим сложным вопросам нашей жизни. Иногда человеку важно самому услышать, что он говорит, самому прочесть, что он пишет. Почитать, сопоставить, подумать. Я, может быть, даю этим письмам неправомерно большое место, но иначе не получится диалога. К тому же и мои «ругатели» не смогут упрекнуть меня в необъективности...

Надо договориться сразу, что никакой фальсификации писем тут быть не может. И хоть, конечно, мучает вполне понятная боязнь саморекламы, но выхода все равно нет – не подправлять же соответственно критические письма. В интересах общей драматургии буду печатать письма по ровну – хорошие и плохие – и общий баланс скромности надеюсь сохранить...

Р.Быков! С гневом и отвращением посмотрели мы фильм «Чучело». Как Вам не стыдно гнусный пасквиль, насквозь фальшивый вестерн выдавать за «произведение искусства». Я 47 лет проработала в школе, стыдно мне, что неискренний, малоодаренный человек (а я Вас именно таким и считаю) взялся не за свое дело. Пошло, неестественно. Откуда этот «суд Линча»? Откуда избивание детьми друг друга! И еще: как могли Вы вместе с «заботливой» экстравагантной мамашей А.Пугачевой (ей важна реклама) позволить играть такую роль маленькой, хрупкой девочке, связанную с тяжелейшими душевными переживаниями?

Не скрою, что мотивированное и исчерпывающее письмо мы (4 педагога-ветерана, из которых двое б. директора московских школ) направили в вышестоящие организации, где должны понять нас, коммунистов-ветеранов партии и труда.

И еще! Вспоминаю все Ваши выступления в кино, в частности, в пошлой кинокартине с Софией Ротару, нечто «любовное», когда вы на коленях, перебирая интимные части ее

туалета, умоляете петь. К счастью, фильм этот получил заслуженную оценку и в прессе, и в общественном мнении.

Стыдно, отвратительно! А эта вереница мерзких типов из актерских династий (Санаевы и пр.)!

Постыдитесь. Признайтесь публично, что к/ф омерзительный, пошлый, никому не нужный! Эх вы!

Соловьева Л. В. и другие (без обратного адреса)

Здравствуйте, уважаемый мастер!

Большое, огромное Вам спасибо за умный, благородный, мужественный фильм.

Так получилось, что сначала мне пришлось прочитать одну отнюдь не положительную рецензию на Ваш фильм. И уже затем посмотреть картину. И если Вы сомневаетесь или если Вас хотят заставить сомневаться в правильности того, что Вы сделали, пошлите всех к черту! Сначала снимают волосы, а затем голову... Лысым терять нечего. Поэтому будем, надо обязательно бороться! Бороться за нас, за наше будущее, за наших детей. Вы сделали большую, тяжелую работу. Вы поставили, нет, Вы показали нам нас самих. Спасибо Вам! Огромное спасибо Юрию Никулину. Очень радостно, что он полон сил и энергии. Спасибо ребятам за отличную игру. Впрочем, они-то как раз не играли. Они жили. Хочется верить, что в их жизни подобного уже не произойдет.

Еще раз благодарю Вас за все! От всей души желаю Вам дальнейших творческих успехов. Вы делаете огромное, доброе дело! Спасибо Вам!

Денисов Петр, военнослужащий (г. Хабаровск)

С тех времен, когда писались изящные письма, рассылаемые в надушенных конвертах, прошли века. С той поры, когда разгневанный Иван Грозный писал свои послания предавшему его князю Курбскому, полные, как пишет академик Д.С.Лихачев, особого средневекового русского юмора, лет прошло и поболее. Но во все времена вельможи и думные дьяки, челядины и просто умеющие писать сочиняли хитроумные послания, рассылая их по множеству важных адресов. В Венеции, в знаменитом Дворце дождей, до сих пор сохрани-

лись специальные «щели» для таких писем. Они есть и со стороны улицы, и в стенах между залами, внутри самого дворца. Каждый мог написать письмо и улучшить момент, чтобы опустить его в щель незаметно. Но при этом существовал закон: если письмо оказалось анонимным и удавалось отыскать автора, его казнили. Эти времена ушли, но одно ясно: доносов всегда было немало — просто грамотных стало больше.

Меня поражает, отчего письма, критикующие картину, большей частью анонимные? Правда, есть письма развязные, я бы даже сказал, беспардонные — в таких случаях подписываться, может быть, и совестно. К сожалению, требование вежливости иногда происходит в форме махрового «трамвайного хамства», а призыв к доброте делается с такой злобой, что остается только настаивать на «недоброте» как на своем последнем достоинстве. Но одна подпись на подобном письме оказалась весьма интересной: «Кто писал? Неважно!.. Ивановы, Петровы, Сидоровы!» В этой надписи разгадка, тут образ: Ивановы, Петровы, Сидоровы — это уже все! Весь народ! Самая характерная черта анонима — он смело берет слово от имени всего народа, при этом трусливо скрывает свое имя, страшась ответственности.

...Сколько ни думаю о зрителе как о точке отсчета, сколько ни удивляюсь его тонкой прозорливости или подчас абсолютному непониманию, — всё больше вижу, что он для меня загадка, головоломка, разгадать которую не легче, чем ответить на вопрос «Почему вы поставили этот фильм?»...

ЗАГАДКА ЗРИТЕЛЯ

Так случилось, что я знал зрителя еще с довоенного времени. Довоенный зритель был совсем иным, нежели сегодняшний. Вспоминая его, старые актеры шутили: «Это был зритель, который не был еще ударен телевизионным ящиком по голове».

Не было телевизора. Если бы нам, московским мальчишкам, рассказали бы, что это такое, мы бы не поверили, реши-

ли бы, что это фантастика, как «Гулливвер у лилипутов». Потому что не было не только телевизора, не было всего того, что ему соответствует. По Москве еще ходили лошади с телегами, которые грохотали железными ободьями по булыжной мостовой. И если мы, мальчишки, видели колосса на дутых шинах, которые бесшумно катили по асфальту, мы гордились страной: «Вот как быстро меняется у нас жизнь!» И мы на самом деле чувствовали, что «жить стало лучше – стало веселей».

Тогда не было еще электропроигрывателей, не было магнитофонов. Перед самой войной на улице Горького, где сейчас магазин «Подарки», появилась вывеска «Говорящее письмо». Там можно было записать маленькую мягкую пластинку и отправить по почте в любой город. И несмотря на то, что это было почти что чудо, в ателье записи не ходили, «фирма лопнула», вывеску пришлось снять, «говорящее письмо» умолкло. Да и немудрено, в такое даже не верили. У нас на кухне говорили, смеясь, как над абсурдом: «Ой! Чего врут! Говорят, туда приходишь, у тебя берут голос и отправляют куда хочешь!» А особенно доверчивые старушки переспрашивали: «Это, конечно, все под наркозом?»

Радиоприемники были ламповыми, громоздкими, они были редкостью. У нас в доме, например, ни у кого не было радиоприемника. На улице Горького прямо напротив телеграфа жил мой дядя, о котором мама говорила почему-то шепотом: «У них отдельная квартира», – вот у «них» был радиоприемник, и мы с братом специально ездили на него смотреть.

Новостью тех лет был патефон. Встречался он нередко, но при этом твердо считался роскошью. Сейчас большой набор благополучия – квартира, машина, дача. А в те годы это были шифоньер, швейная машинка, патефон.

Действительно! Люди брали патефон, выезжали всей семьей за город, куда-нибудь на Воробьевы горы, в Коломенское. Стелили на земле чистые скатерти, ставили самовары, пили чай и... заводили патефон. И сами слушали, и другим вокруг, у кого не было патефона, давали слушать. Пластинки – это было главное! Утесов, Русланова, Шульженко, Ляля Черная, Вадим Козин. Патефон – это к тому же танцы. Танцы входили

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

ли в моду — фокстрот, танго. Девочки по секрету учили мальчиков. Кто учил девочек, для меня до сих пор остается тайной, тем более что эти танцы считались не вполне разрешенными и не было полной ясности, можно их танцевать или нет. Танцплощадки еще только начинали разворачивать свои возможности, и практически их не существовало. Танцевали дома, в комнатках (отдельная квартира была большой редкостью).

Вот у нас было 13 кв. метров жилой площади — папа с мамой, я с братом, вся наша мебель, — и гостей набивалось человек 20—25. Как помещались? Сейчас не знаю, но было весело, и были танцы, и танцевали даже вальс, и были «танцы до упаду». Но самым любимым для всех было тогда кино! Достать билеты, особенно в выходные и праздничные дни, было трудно. Если мужчина в выходной день доставал билеты в кино для всей семьи, он неделю ходил в героях. За билетами отправлялись компаниями, брали двоих-троих покрепче, а то к кассе подойдешь, да тут-то тебя и вытолкнут.

И надо себе представить, что было со мной, когда прибежала ко мне моя четырехлетняя подруга, которая имела на мою жизнь решающее влияние (потому что мне было тогда тоже около четырех), и сказала:

— Бежим! Там записывают всех, кто хочет смотреть кино бесплатно и сколько угодно!

Я так кинулся бежать, что она меня и догнать-то не могла, она бежала сзади и только всхлипывала:

— Подожди! Ну подожди!

Только в четыре года можно вот так верить в счастье, достаточно вовремя добежать, тебя запишут, и все твои желания исполнятся. Важно только, чтобы записали! Но, увы, когда мы прибежали, оказалось, что записывают в самодеятельность, выступать на детских утренниках в выходные дни. Никаких шансов у нас, маленьких, попасть в этот список не было. Подруга моя откровенно, в голос, рыдала, утирая слезы подолом. Я, как мужчина, естественно, едва сдерживался. И тогда женщина, которая записывала, чтобы показать нам всю несостоятельность наших претензий, строго спросила меня:

— А что ты умеешь делать?

— Я ничего не умею делать! — закричал я, ничуть не смутившись, — Я хочу кино посмотреть бесплатно сколько угодно!.. — и с ходу добавил: — С ней!

Подруга тут же поддала рёву, чтобы сразу стало ясно, что без нее никак нельзя. Женщина, поняв всю сложность моего положения, спросила:

— А ты стихи знаешь?

— Знаю! — ответил я, став вдруг въедливым и непреклонным. — Мама учит.

— А не испугаешься стихи со сцены рассказать?

У нас как раз сейчас концерт идет.

Ах, этот знаменитый вопрос взрослых: «А не испугаешься?» Довольно подлый вопрос! Потому что, во-первых, сразу пугаешься, оттого что даже не знаешь, чего надо бояться, а во-вторых, понимаешь, что ты теперь непременно должен ответить, что нет, не испугаюсь. Я и сказал:

— Нет, не испугаюсь!..

Женщина взяла меня на руки, понесла по каким-то коридорам, лестницам и вынесла на сцену. Она поставила меня на стул, чтобы меня было видно, и громким голосом объявила мое имя.

Как только зритель услышал мое имя, все стали хохотать. Из зала переспрашивали:

— Как? Орлан?

— Рларлан?

— Тарларлан?

Зритель тогда не считал, что актер на сцене должен говорить, а он, зритель, молчать. Почему? На сцене могли говорить свое, в зрительном зале — свое, могли обмениваться мнениями, поговорить «на любую тему». И если актер что-либо спрашивал у своего партнера на сцене, ему вполне могли ответить из зала. Надо мной хохотали. Я обиделся, но сдержался. У меня все-таки был шанс — меня могли записать кино посмотреть бесплатно и сколько угодно. Я даже помню, что я читал:

Ходят волны кругом — вот такие!

Вот такие большие, как дом.

Мы, бесстрашные волки морские,

Смело в бурное море идем!

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

Я очень старался и поэтому споткнулся о первые же слова: «Ходят волны кругом – вот такие!» И вдруг подумал: «А какие они – такие»? Ведь если я говорю «такие», я же должен показать – «какие»! А волн к тому времени я еще не видел... «Большие, как дом» я показал легко, просто встал на цыпочки и потянулся руками вверх, как делают зарядку. Но как, думаю, волков-то показать? Я даже не знал, что «волки морские» – это имелись в виду матросы. Я думал, что это настоящие волки, только какие-то такие – «морские». Я сделал зверское лицо, ощерил зубы и всем телом стал изгибаться как червяк.

– Мы, бесстрашные волки морские! – зарычал и запел я одновременно.

Зрители стали умирать со смеху! Тут я не выдержал, слез со стула и, обращаясь к женщине, которая записывала и которую поэтому я считал главной, стал показывать пальцем на зрителей и кричать:

– Я не буду говорить стихов! Они надо мной смеются! Нельзя смеяться над человеком! – Я где-то слышал эти слова, и они мне очень нравились.

Как только зритель из моих уст услышал: «Нельзя смеяться над человеком!» – все стали хохотать до слез... Женщина снова взяла меня на руки, снова поставила на стул и успела шепнуть добрым голосом:

– Продолжай, у тебя хорошо получается.

Когда человеку в четыре года говорят добрым голосом, он же верит! Я смотрел на зрителя и думал: «Они с ума сошли – они так хохочут, что могут не услышать, как у меня замечательно получается». И тогда я принялся орать стихи дурным голосом.

Зрители стали хохотать еще громче. Тогда я стал орать благим матом. В зале засмеялись еще пуше, это уже был не смех, а стон... Несмотря на это, я доорал стихотворение до конца, слез со стула и ушел за кулисы. Мне аплодировали. Женщина сказала:

– А теперь надо идти кланяться...

Тут я обиделся окончательно, даже слезы на глазах выступили, и сказал: «Не пойду кланяться!» Я знал, что кланять-

ся — унизительно, что это стыдно. У нас во дворе, когда ругались, часто говорили:

— Что я тебе буду кланяться, что ли!

И поэтому я, готовый заплакать, почти кричал:

— Не пойду кланяться!

И вот тут моя подруга четырехлетняя, имевшая на меня все-таки решающее влияние, своим противным голосом, которого я не выдерживал и готов был сделать все, что угодно, лишь бы она перестала, заныла:

— Ну иди-и-и-и-и-и!.. Тебе же говоря-а-а-а-а-ат!

И я пошел кланяться!.. Но, к сожалению, забыл спросить, как это делается. А когда вышел на сцену, вдруг вспомнил, как кланялась бабушка, когда молилась. Стал я на колени — и давай кланяться.

Зал положительно рухнул от хохота. А я кланяюсь и думаю: «Чего же я не спросил, долго нужно кланяться или нет?» Посмотрю в кулису — они смеются, и женщина, которая записывала, и моя подруга. Думаю: раз смеются — нужно еще кланяться... Зритель уже плачет от смеха, люди не выдерживают, на пол садятся, а я все кланяюсь, и кланяюсь, и кланяюсь... Так я кланялся, пока не стукнулся лбом об пол. Гулко прозвучал удар — все даже ахнули. Тогда я встал на ноги и сказал:

— Всё! Хватит! — и ушел со сцены.

После этого я получил прозвище «Ромка-артист». А прозвище для человека в четыре года — это уже должность! Тут никуда не денешься, артист — и все! Я вырос в большой московской коммунальной квартире, такой большой, что сейчас самому даже не верится, что когда-то такие квартиры были. У нас было 43 (!) комнаты при одной кухне. Как говорится, есть что вспомнить! И эти 43 комнаты стали моими 43 театрами, потому что не было дня, чтобы не открылась какая-нибудь из дверей и кто-то не говорил бы «по-свойски»:

— Ну-ка, артист, заходи! Давай! Чего-нибудь изобрази, расскажи, спляши, спой!..

И я пел, плясал, рассказывал. Меня гладили по голове, говорили, что я молодец, иногда за работу давали даже поесть.

ЧУЧЕЛО

Вот так, можно сказать, и по сей день. Так что я рано стал «профессионалом». Но если всерьез, то слово «артист», которое с того времени прилипло ко мне, стало проклятием всего моего детства и даже отрочества, оно преследовало меня повсюду, ранило меня, настигало неожиданно, иногда превращая все радости детства в ад. Когда жаловались на меня маме, обязательно говорили:

– Твой арти-и-ист-то! – и почему-то всегда прибавляли: – С погорелого театра!

Когда я встречался со сверстниками в глухих углах нашего двора, то всегда, еще до выяснения отношений, слышал:

– Ну ты артист!

Душа леденела, столько это слово вмещало презрения и ненависти, и я бросался на обидчиков.

А уж когда подрос, как досадно было в ответ на искренность услышать от сверстниц полное игривого девичьего недоверия:

– Ой-ой-ой!.. Ну ты и артист!..

Родственники приезжали, дяди, тети, что-нибудь рассказываешь, доказываешь, даже плачешь, а в ответ над тобой смеются:

– Вылитый артист! Вылитый! Ох артист!..

Это было мукой... Я был «чучелом»! Если бы я тогда знал, что пройдут годы, и я пойму, что, может быть, я никогда не бываю так искренен, как именно в тот момент, когда я артист. Прикрытый ролью, как маской на маскараде, я могу пойти на такую искренность, какая, может быть, и непозволительна в жизни. Я могу рассказать все самое сокровенное о своих любимых, и никто не скажет мне, что это нескромно. Я могу с беспощадностью все поведать о своем враге, и никто не упрекнет меня в том, что я неблагороден.

Однако думаю, что если бы тогда, в детстве, я так не настрадался от этого слова «артист», я бы, может быть, никогда так остро не чувствовал внутренней необходимости полного доверия ко мне зрителя. И сегодня я даже думаю, что без той детской муки не пришел бы ко мне фильм «Чучело» с его взрослой болью и детской правдой...

ДЕТСКАЯ ПРАВДА

С годами я понял, что желание «быть правдивым» — одно из благих пожеланий, которые отнюдь не всегда исполняются. Быть правдивым учатся. Это тяжкий труд, непрерывное напряжение души. Иногда это бой с собственной тенью. Иногда — пустые хлопоты. Это борьба: то с пошлостью, то с незнанием, но чаще всего с самонадеянностью опыта.

Первой задачей нашего съемочного коллектива было найти главную героиню. Я не впервые принимался за фильм с участием детей-актеров и начал поиски вполне уверенно.

Героиня была хорошо выписана в повести, и мы понимали, что найти существо «некрасивое, но прекрасное» в кино очень сложно. Это образ более литературный, нежели кинематографический: на экране, если человек некрасив, трудно убедить зрителя в том, что он прекрасен. Хотя — бывает все. «А Джульетта Мазина?» — у кинематографистов на все есть расхожее мнение. В нем-то чаще всего и гибель...

Когда меня спрашивают, есть ли у меня свой секрет поисков детей-актеров, я невольно чувствую себя обманщиком. Я ищу, пока не найду, — вот и весь секрет. Поиск детей-исполнителей — это особый способ изучения жизни, времени, это проверка себя, верности своих представлений. Это изучение динамики детства, его тенденций и перспектив, оно похоже на определение координат идущего в океане корабля.

В подборе детей-исполнителей, может быть, самое важное — удержаться от желания самому придумывать детство, его некий особый мир. Легенды и мифы о детстве — самые распространенные из сегодняшних предрассудков нашей школы, кинематографа и вообще мира взрослых. Мы апеллируем к нашему жизненному опыту, забывая о том, как стремительно меняется вся наша жизнь. К тому же воспоминания — не вполне действительность: только факты и события остаются из прошлого, все оценки — из настоящего. То, над чем мы в детстве плачем, в зрелые годы нас уже только смешит. «Золотым времечком» детство становится на расстоянии прожитых лет: мы забываем, сколь оно драматично, сложно, сколько таит в себе обид и разочарований.

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

«У нас тоже были бойкоты, но они происходили в гораздо более позднем возрасте — классе в 8-м, 9-м!» — заметил мне однажды человек рождения начала века. Мне пришлось ответить ему: «Я снимал фильм как раз о том, как все изменилось с тех пор, как вы учились в восьмом классе». Мы становимся взрослыми именно тогда, когда отказываемся от детства, когда меняем отношение к его проблемам. Так рождается во взрослом мире деформированное представление о реальности детства, мы снисходительны к нему, но на деле упрощаем его.

Кто он, ребенок? Что значит в духовном смысле это непростое слово «несовершеннолетний»? Что в нем несовершенно? Тело или душа? Или он все же вполне человек с самыми настоящими человеческими проблемами, со своей особой правдой?

Наши поиски формулы детского кино иногда напоминают мне поиски философского камня средневековыми алхимиками. Но даже алхимики в тайных письмах римскому папе предлагали рецепты смесей, которые надо было помещать в чрево женщины, «ибо только живое рождает живое». Теперь золото ищут геологи, а добывают старатели. Слово-то какое замечательное — «старатели»: стараться надо, чтобы найти золото! Мы не сможем «выдумать» золото человеческой души, мы сможем отыскать его только в реальной жизни.

Когда я работал в Театре юного зрителя, актрисы-травести, исполнявшие роль детей, своей основной актерской задачей чаще всего считали изображение возраста. Дети в их исполнении были звонкоголосыми бодрячками, они должны были «сверкать глазенками», поддергивать штанишки и заламывать кепочки. Всем казалось, что это замечательно: взрослые нахваливали, хотя юные зрители иногда с недоумением узнавали в сценических детях «тетенок». Считалось, что у актрис-травести всего одна проблема — молодость. А так: позвонче крикнет, порезвее прыгнет — вот и ребенок.

Именно в эти годы поднялась звезда Лидии Княzewой, ныне народной артистки СССР, которая буквально на моих глазах совершила одну из самых принципиальных театральных революций — нахождение кардинально нового подхода к решению образа ребенка. От природы она обладала великолепными,

даже уникальными данными: была прекрасно сложена и сочетала в себе самые широкие по актерскому диапазону возможности — и трагические, и героические, и лирические, и даже комедийные. Князева с первых же ролей отбросила голое изображение возраста как задачу не вполне художественную. Она стала в каждой роли ребенка искать сложный внутренний мир, индивидуальный, неповторимый характер, истоки будущей человеческой личности. Раскрывать драматизм детства и его вечную надежду.

Принципиально новый подход к образу ребенка был понят не сразу. Об актрисе писали, что исполнение детей ей не удастся, что она играет каких-то «старичков и старушек». Но очень скоро победа Князевой становится очевидной, успех — абсолютным.

Подъем в театре разворачивался и проходил в основном в пятидесятые годы, а несколько позже он начался и в кино. Уже в шестидесятые годы подход к образу ребенка как к задаче вполне художественной полностью победил в практике «Юности» — объединения детских фильмов на киностудии «Мосфильм», — в фильмах «Друг мой, Колька», «Звонят, откройте дверь!», «Внимание, черепаха!» и др. С закрытием на «Мосфильме» объединения «Юность» этот процесс несколько остановился, и снова в фильмах о детях и для детей незаметно стало процветать «изображение возраста» и все, что называется традицией «пупсикового обаяния». На экране замелькали все те же бодрячки времен старых трагедии, только теперь их изображали уже сами дети. Объемный образ детства превращался в плоский плакатик, рождался выдуманный взрослыми «детский мир», свойственный якобы исключительно детству, полный душевный комфорт, что вело к тотальному упрощению всех проблем роста и становления личности.

В картине «Чучело» все, что касается изображения жизни детей и детства, от подбора исполнителей до решения каждого образа и каждой сцены, строится на том, что дети анализируются и оцениваются без всяких скидок. И это, естественно, в первую очередь касается образа Лены Бессольцевой в исполнении Кристины Орбакайте.

КРИСТИНА ОРБАКАЙТЕ НЕ БУДЕТ ИГРАТЬ

Можно ли сейчас представить, что, увидев Кристину Орбакайте, я сразу же, с первого взгляда, отверг ее? Против ее фамилии я собственной рукой поставил три минуса, что означало не просто «не то», а совершенно противоположное тому, что я ищу, «чтобы даже похожих не предлагали».

Мне показали ее на киноплёнке в самом начале поисков. Кристина начала было сниматься в одном фильме, но его производство было остановлено. Она неплохо играла свои сцены, но мне «не подходила» ни по каким статьям: я искал открытое существо — она была сдержанна и немного замкнута; я искал девочку наивную, с «распахнутыми в мир глазами», — у Кристины не было таких глаз; я искал характер мягкий и податливый — в Кристине же чувствовалась и сила, и воля, и даже какая-то жесткость.

Я долго искал девочку с наивными глазами, но такие попадались крайне редко и были двух типов: один — наивность, переходящая в недоразвитость, такая была не нужна; другой — пять минут разговора с «наивными глазами» — и вы видите, что вас десять раз вокруг пальца обведут, вы и не охнете.

Я был потрясен! Наивность осталась только как болезнь или притворство?

Я поехал в пионерские лагеря, где были собраны дети со всей страны, из самых дальних городов и поселков. И я снова был потрясен — картина точно та же. И вообще, должен сказать, что особая разница в детях центра и окраин ушла в прошлое: телепрограммы везде одни, средний уровень примерно одинаков.

Я находил интереснейшие кандидатуры! Никогда не забуду девочку из Уфы. Это было прекрасное существо. Не простое по характеру, со всячинкой. Она была хороша собой, поэтична, такой, каких иногда в 6-м травят, а в 9-м обожают, и я даже подумывал: не переделать ли роль Лены Бессольцевой на красавицу?

Я пробовал на пленку девочку из самодеятельного детского театра на Красной Пресне, способную и умную, но уже привыкшую «играть возраст», упрощать жизнь образа на потребу взрослым.

Становилось ясно, что сегодня чистота и наивность, наверное, имеют «другие черты лица». Я понимал, что стою перед необходимостью сделать чуть ли не открытие в социальной психологии: определить новое «лицо» чистоты и наивности.

Как фоторобот, я постепенно составлял «устный портрет» будущей героини. Столкновение высоких идеалов со стихией мещанского мировоззрения, думал я, наверное, сегодня требует от человека особых усилий. Мещанин смеется над добротой как над глупостью, над наивностью как над недоразвитостью, над мягкостью как над слабостью. Для того чтобы все это выдержать, надо быть, наверное, человеком сильным, даже волевым, может быть, даже замкнутым (не открывать каждому свою душу). И тут я вспомнил о трех своих минусах против фамилии Кристины Орбакайте. Может быть, она?

КРИСТИНА ОРБАКАЙТЕ БУДЕТ ИГРАТЬ

Репетиции и пробы прошли блестяще. Нельзя сказать, что я нашел Кристину, я выстрадал ее. И дело было, в конце концов, не в самом таланте юной исполнительницы (встретить такую одаренность я и рассчитывать не мог), дело было в том, что я нашел героиню с сильным характером. Был открыт новый герой с темой «сила мужества и добра».

И тогда стало ясно, что и чистота на белом свете осталась, и наивность, но опасна наша взрослая самонадеянность, когда мы, даже опытные, не учитываем динамику жизни и еще более активную динамику наших детей. Сегодня слова «все течет, все меняется» устарели безнадежно, сегодня надо говорить: «не так все течет, как все меняется».

Однако я заметил интересную вещь: дети меняются в сторону чего-то неизменного, сохраняя тайну самого феномена детства. Наверное, этим объясняется, что от самых маленьких до самых больших они прирожденные актеры. Конечно, те, которые актерски одарены. Это неправда, что все дети талантливы для сцены или кино, — есть талантливые, а есть — и нет.

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

Талантливый ребенок в возрасте до шести лет становится актером за первые две недели работы, двенадцати-тринадцатилетние чуть дольше — им нужен месяц-полтора.

Когда Кристина пришла в картину, ей было всего одиннадцать лет. О возрасте двенадцать-тринадцать лет раньше существовала легенда: говорили, что это «возраст бездарности». Я и сам в это верил. Имелось и «обоснование» — дети растут, «все уходит в ноги», тут не до таланта. Но оказалось, что это не возраст бездарности, а возраст неоткровенности. В двенадцать-тринадцать лет такое происходит в душе, что подростки «и под пистолетом» не расскажут, что у них внутри. А ведь искусство сегодня — это мера откровенности. Так что главная задача режиссера — заставить подростков играть на уровне самых затаенных своих чувств и эмоций. И тогда выясняется, что двенадцать-тринадцать лет — идеальный актерский возраст. Дети в этом возрасте — классические актеры! Они в смятении и жаждут успеха, как высшего счастья, они страдают от своего бесправия и жаждут повелевать, они склонны впадать в отчаяние и свято верят в свою звезду.

Образ Лены Бессольцевой сложен для исполнительницы со всех сторон. Будь это взрослая роль, все говорили бы, что нужна исполнительница на уровне самых крупных актрис мира, ибо роль самой высокой степени сложности: и трагические сцены, и лирические, и сцены для простушки, и комедийные, и героические. И заплакать надо, и засмеяться, и сыграть истерику, и сцену, полную скрытой внутренней силы. И бегать, и падать, и танцевать — и все это вместе! Но самое сложное — понять чужую душу как свою, любить, приходиться в отчаяние, не терять надежды и победить. Сюжет-то сюжетом, но надо же понять, как побеждают, чтобы все поверили.

Кристина Орбакайте сыграла совершенно новый образ, это, смею думать, какое-то начало героя нашего времени. И, как всякий новый образ, как всякое новое решение, образ Лены Бессольцевой еще ждет своих искусствоведов. Сейчас самое интересное — как же столкнулся образ с жизнью? Как его принял массовый зритель?

«Я – ЧУЧЕЛО»

Здравствуйтесь, уважаемый Ролан Быков!

К сожалению, не знаю Вашего отчества. Недавно в «России» посмотрела Ваш фильм «Чучело», над которым теперь думаю каждый день. Скажу сразу, что пошла в кино только потому, что мне в тот день, точнее вечер, было нечего делать. Но фильм меня потряс! Может быть, потому я старалась не разреветься, что вспомнила свое детство, а оно было не очень радостным. Восемь лет (!) я была в положении Лены. Одноклассники жестоко (для их возраста) мстили мне за то, что я заикалась и ходила в немодной одежде. Сейчас это могло бы показаться смешным, но я до сих пор вспоминаю это время с отвращением. Да, очень точно подчеркнули в фильме эту жестокость подростков, этого я еще не видела ни в одном фильме. Сейчас, с высоты своего 21 года, я могла бы и забыть своих одноклассников, но прошлое забыть очень трудно. Сейчас-то я давно уже не заикаюсь, одеваюсь прилично, и никому уже не придет в голову смеяться надо мной. Но я очень хорошо все помню, и Ваш фильм мне напомнил, что некоторые вещи ни забывать, ни прощать нельзя.

Эта девочка в роли Лены – настоящее открытие для нашего кинематографа, я считаю, что Кристина Орбакайте со временем станет одной из великих трагикомических актрис нашей страны...

(Л.П-к, Москва)

Здравствуйтесь, уважаемые создатели и участники фильма «Чучело»! Вот уже второй день хожу под впечатлением от вашей картины. Всё перед глазами кадры фильма, Лена Бессольцева. Я удивляюсь, как ребенок сумел так точно показать, что чувствует героиня фильма, чем живет, о чем думает.

Фильм поразил реальностью, актуальностью своей. Ведь в жизни моего брата в 4-м классе было нечто похожее: учительнице не понравилась его прическа, и она заставила весь класс связать ему руки, скинуться по копейке (!) и повела в парикмахерскую с целью постричь его наголо. В классе успела выстричь клочок челки. К счастью, отец мой всего это-

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

го не допустил — я училась с братом в одном классе и, не зная, что мне делать, пошла к папе на завод — сообщить. С тех пор прошло десять лет, но я до сих пор с болью в душе вспоминаю тот случай. Как обидно за свою незащищенность. Ведь после этого случая староста класса, девочка, с которой дружил Олег, выпроводила брата за двери, а всем ребятам посоветовала — объявить бойкот. Еще долго потом учительница не здоровалась с ним и говорила на уроках: «Это не ученик». Удивляюсь жестокости некоторых людей! Люди ведь могут быть добрее. Сказать, что фильм понравился, — нет, скорее он поразил правдой. Здесь сконцентрированы многие пороки в жизни ребят, показана удовлетворенность родителей, взрослых своими детьми, а не знают они порой, чем живут эти юные души, на что способны. Вот и все. Надеюсь, Вы смогли понять меня правильно. С благодарностью помню о Вас и никогда не пройду мимо жестокости и равнодушия.

Оксана К., студентка (Москва)

Здравствуйте! Извините, что пишу Вам. Я просто не могу не писать. Только что пришла из кинотеатра. Смотрела фильм «Чучело». Я просто совсем не ожидала, что он произведет на меня такое впечатление. Я плакала в переполненном зале. За моей спиной какие-то девочки хохотали почти над каждым кадром. Несколько человек даже ушли (почему?). Но мне совсем не мешал этот шум. Я его почти не слышала. Я вся буквально впиалась в экран, растворилась в нем. Может, Вы не поверите, но я в чучеле узнала себя. Вот так. Почему так со мной случилось, не знаю. Мне ужасно казалось, что все, что происходит на экране, происходит со мной. Я даже чувствовала, как меня били. Весь фильм я дрожала как в лихорадке. Слезы текли по щекам. А когда она отрезала волосы и кричала: «Я чучело!» — я сама вскрикнула, и у меня даже на мгновение потемнело в глазах. Почему мне казалось, что это все было со мной? А может, и не казалось? Может, правда, было? Может быть... То, что меня когда-то дразнили «Чудище», это правда было. И когда-то называли предателем так же незаслуженно. И тоже били. Но мне тогда было не больно, не страшно. А во время фильма я действительно была там, на месте

этой девочки, и мне было очень страшно. Когда все старались узнать, кто же их предал, у меня похолодела спина от страха, но я знала, что Лена скажет: «Это я предала», — и я тоже скажу.

Никогда еще ни один фильм не производил на меня такого впечатления. Никогда я так не переживала. Когда Лена кричала: «Я не хочу жить!», я тоже кричала вместе с ней, и мне было ужасно страшно и больно. Я даже не знала, что у меня могут быть такие чувства. Откуда это взялось? Может, я еще что-то могу? Я учусь в 10-м классе. Перебиваюсь с четверки на тройку. Я начала чувствовать класса с седьмого, что меня что-то тяготит, что-то рвется во мне, а выйти наружу не может. Никто этого не знает, и я, хоть убей меня, никому это не скажу. Извините, что пишу так плохо. Я просто тороплюсь, чтобы все успеть написать. Это самые первые, самые настоящие мысли. Огромный, страшный фильм «Чучело».

Таня, 10-й класс (г. Дубна)

ЛЕНА БЕССОЛЬЦЕВА – КРИСТИНА ОРБАКАЙТЕ

Успех Кристины Орбакайте в роли Лены Бессольцевой бесспорен. Даже тов. Быкова Т.Т. из Ставрополя, которая в своем письме предлагает меня за картину «за решетку посадить», заканчивает письмо так: «А Кристина молодец, далеко пойдет девочка!» И я благодарен ей за эту последнюю фразу, ибо тут произвольное признание фильма в его главной части — в образе положительного героя. Автор письма даже не отдает себе отчета в том, что если в спектакле «Гамлет» сам Гамлет «молодец и далеко пойдет», то спектакль явно получился.

...Так как же все-таки удалось Кристине так глубоко проникнуть в живую жизнь образа? Отчего зритель отмечает слияние роли и исполнительницы? «Художественность до эффекта документальности», как пишут зрители.

И если действительно К.Орбакайте создала тот образ, о котором мы сегодня говорим, то это — во-первых: наверное, успех целого направления развития в советском кино образа ребенка как образа человека в самом полном смысле этого

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

слова, где возраст только подробность, обстоятельство, а главное — сложная внутренняя жизнь, поиск неповторимой индивидуальности, нахождение истоков будущей личности;

во-вторых: это, как всегда, его величество случай, ибо не оказавшись на этой роли именно Кристина, еще не известно, что было бы со всеми самыми верными принципами;

в-третьих, — а это, наверное, и есть самое главное, — уникальная актерская одаренность юной исполнительницы, давшая ей возможность найти свой путь к сердцу зрителя...

ЗАГАДКА ЗРИТЕЛЯ

...Люди в нашей огромной квартире делились по самым разным плоскостям и направлениям. Плата за электричество породила деление на «индюков» и «всех остальных». «Индюки» имели индивидуальные электросчетчики, а «все остальные» платили с общего, вводя сложнейшие системы расчетов: «с носа», «с электроточки» — по-разному, мнений было много... В связи с отоплением (топили дровами) жильцы делились на «парадных» и «дворовых». У «парадных» подвалы для хранения дров находились прямо в парадном, а у «дворовых» — во дворе. Во двор ходить было гораздо дальше, а в парадном подвале было сыро, и шел неразрешимый спор: кому хуже? Было деление на «ту» и «эту» половину коридора, и я, маленьким, мог часами находиться в меланхолии, думая, почему наша половина, которая всегда называлась «эта», если я попадал в другой коридор, тут же становилась «той»? Только спустя много лет я понял, что жизнь в нашем доме дала мне много уроков «наглядной диалектики».

По всем линиям и плоскостям, разделявшим нас на разные категории, сосредоточивались переплетения больших и малых конфликтов, и жильцы все время должны были группироваться и перегруппировываться. Например, люди могли дружить как владельцы индивидуальных счетчиков и сталкиваться на почве хранения дров. Многоплановость взаимоотношений порождала вечное брожение умов. Конфликт практически не мог быть единичным, он тут же замыкал всю цепь

конфликтных ситуаций. Происходила цепная реакция, носившая характер «пулеметной очереди», и разобраться, где «свои», где «чужие», было невозможно. Начинал действовать закон «все со всеми против всех» и «все до одного против одного», при этом вся штука в том-то и состояла, что «одним» у нас практически никто остаться не мог. Люди постепенно адаптировалась к постоянному накалу страстей, привыкали, умели от улыбки мгновенно переключаться на «разговор» любой тональности, вплоть до самой высокой, и тут же как ни в чем не бывало приходили в состояние полного покоя и умиротворенности: нянчили детей, варили, стирали, говорили о политике, судачили, делились горем и радостью, плели интриги, пели хором песни и прочее. И, несмотря на то, что в 19-й комнате жил работник МИДа, а в 16-й — уборщица с винзавода, в 12-й — директор подмосковного пушного совхоза, а во 2-й — проводница поездов дальнего следования, у нас господствовало полное равенство.

Интересно, что были и «факторы объединяющие», например, книга. Если она попадала в наш дом, то уже самостоятельно путешествовала по всем коридорам и комнатам, так что даже хозяин сам не мог ее допроситься и вообще не знал, где она.

Но особенно резко жители нашего коммунального дреднута делились как зрители. Тут шло деление на две четкие категории: на тех, которые ходили в театр, и на «всех остальных», которые, «как нормальные люди», ходили в кино. Тех, кто ходил в театр, не любили. А уж когда наступал день спектакля, их просто ненавидели. Этот день почему-то становился известен заранее. С утра обстановка постепенно накалялась. Уже накануне идущие в театр теряли имена и фамилии и превращались в «этих» («Эта» и «Этот»). И если «эта» по случаю оказывалась на кухне, там сразу воцарялось гробовое молчание, даже примусы гудели враждебно и чуть не взрывались.

К определенному часу, когда «эти» должны уже были «выходить», все соседи случайно оказывались у дверей своих комнат — кто подметал пол, кто просто так стоял, задумавшись. «Эти» шли в театр парой — муж с женой, одетые во все лучшее,

ЧУЧЕЛО

оставляя за собой запах одеколона. Мы, маленькие, чтобы по-трафить взрослым и для собственного удовольствия, шли сзади и кривлялись, вихляя тощими задами. Мы вдыхали запах одеколона, закатывали глаза и изображали на лице наслаждение. А потом хором выдыхали запах обратно:

— Х-х-х...

Взрослые же провожали парочку глазами, переглядывались, качали головами и переговаривались, давась от смеха:

— «Ети»-то! «Ети»-то... прямо, ой... в тиятер пошли.

Хождение в театр казалось буржуйской претензией на какую-то особую жизнь, которой окружающие не были достойны. Таких претензий не любили.

А ведь тогда не любили и людей в очках, говорили:

— А еще в очках!

Считалось, что очки человек носит только для того, чтобы показать, какой он умный, а так-то они вообще не нужны. Даже примета была — «десять очкариков встретишь — желание исполнится». Не любили людей в шляпах. Фраза «А еще в шляпе!» — обошла потом все эстрадные фельетоны. Одним словом, не любили всего этого: «В очках, в шляпе, да еще и в театр ходит!» Подозрение возникало — «наши ли это люди»?

С точки зрения нашего коридора, нормальный человек должен был ходить в кино. Мужчины в кинотеатрах к концу сеанса обычно спали — жены по дороге домой рассказывали им, «чем там кончилось». Фильмов выходило немного. Все успевали посмотреть все фильмы, все любили одних и тех же актеров — М.Ладынину, Л.Орлову, Н.Крючкова, Б.Андреева, Петра Мартыновича Алейникова. Эта любовь была всеобщей, даже всенародной. И если бы какой-нибудь человек осмелился при народе сказать: «мне, мол, Алейников не нравится», — не знаю, что и было бы...

— Всему народу нравится, а тебе не нравится? Может, ты «враг народа»?..

Это же был «наш» Алейников, он был как наш Днепрогэс, как наше метро.

— Может, тебе еще и метро не нравится? — резко тогда ставился вопрос о вкусах.

В то время зритель еще отождествлял актера и его роль. Я помню, как Михаил Иванович Жаров, в те годы молодой, стройный, кудрявый, сыграл несколько ролей подряд, связанных с выпивкой. О нем сочувственно говорили:

– Хороший мужик, жаль, что алкоголик.

Рассказывали, что пожилой актер, сыгравший в картине «Ленин в Октябре» роль шпика (того самого, который говорил знаменитую фразу: «За яблочко! За яблочко»), жил напротив нашей школы, на тихой Лужниковской улице, которой сейчас уже нет. Так не только наши ребята из всех прилегающих улиц и переулков, а даже из пригородов Москвы приезжали его «убивать». И милиция не могла ничего поделать – круглый год все стекла у него были выбиты, хотя никто точно не знал, живет он там или нет. Петр Мартынович Алейников сыграл однажды роль Вани Курского (в картине «Большая жизнь»). Роль так к нему пристала, что потом, когда выходил фильм с его участием, все говорили:

– Пойдем, там Ваня Курский играет.

И если дотошные спрашивали: «Так он Алейников или Курский?» – им отвечали: «Ну что особенного? По отцу – Алейников, по матери – Курский!»

Но вот однажды, в кинокартине «Глинка», Алейников сыграл Александра Сергеевича Пушкина. Это была сенсация! Люди по нескольку раз ходили на фильм, только чтобы снова увидеть этот эпизод. И когда Алейников появлялся в кадре Пушкиным, стоящим в театральной ложе на премьере «Ивана Сусанина», раздавался гром аплодисментов, и зал умирал от хохота. Я сам видел, как в проходах люди даже падали с приставных стульев на пол, и сквозь смех слышались веселые выкрики:

– Ваня Курский – Пушкин!.. Ну дает!..

Вспоминая об этом, я думаю, как же с тех пор изменился зритель... Вот Юрий Никулин... Известный коверный, которого знают все от мала до велика, киноактер, снискавший себе небывалую популярность, создав знаменитую киномаску «Балбеса» в гайдаевской троице – Никулин, Визин, Моргунов. Эта маска стала настолько популярной, что однажды, где-то не так далеко от Москвы, я купил его фигурку в этой

1. Фильмы ЧУЧЕЛО

роли — изделие местной керамической промышленности. Сенсация прилавка была объявлена специально: на двойном листочке в клеточку крупными буквами было написано: «Никулин — Балбес. 1 рубль 25 коп.». Была очередь. Покупатели, протягивая чеки, говорили одно слово: «Юрочку!» — продавцы только успевали заворачивать, и все смеялись, И вот этот столь популярный, любимый народом комик появляется сегодня на экране в фильмах «Когда деревья были большими», «Ко мне, Мухтар!» или «Двадцать дней без войны» — и никто не смеется. Наоборот, зритель только удивляется широким возможностям артиста:

— Какой он разный! Как он перевоплощается! Какой у него диапазон!..

А ведь раньше только «театралы», те самые, которых так не любили в нашем доме, увидев во МХАТе Хмелева в роли Каренина или Ивана Грозного, получали удовольствие не только от того, что он блестяще играет свои роли, но еще и от того, что сегодня он — Каренин, а завтра — Грозный!

Слился сегодня театральный зритель с кинематографическим, между ними не только пропасти нет, но иногда даже черты не проведешь. Сильно качнулся наш многомиллионный зритель в сторону «ценителя искусств», и это заслуга всего нашего кино, да и не только кино. Во многих грехах можно упрекнуть и нашу литературу, и наш театр, и наш кинематограф, но в одном, несомненно, их великая заслуга — они воспитали нашего зрителя как «ценителя искусств». Не потребителя, не человека, относящегося к искусству и литературе как к «сфере обслуживания», а именно «ценителя искусств».

<...>

Юрий Владимирович Никулин рассказывал мне, как однажды он пришел в кинотеатр и сел в задний ряд уже после того, как погас свет, посмотреть, как реагирует зритель на одну из его серьезных ролей. И когда он появился на экране, а зал замолк, узнав своего любимца, вдруг громко зазвучал голос:

— Никулин!

В зале захихикали.

— Очки надел, думает, не узнаем... Сейчас чего-нибудь стащит!..

ЮРИЙ НИКУЛИН – ДЕДУШКА БЕССОЛЬЦЕВ

К кандидатуре Юрия Никулина мы тоже пришли не сразу. Сначала я долго уговаривал Оболенского, актера, известного еще в немом кино и «заново родившегося» за последнее десятилетие. Он представлялся мне наиболее подходящим для изображения «ушедших поколений». Но Оболенский был занят, он слезно просил меня не уговаривать его, да и я сам склонялся к более современной фигуре.

Решил попробовать себя. С большим удивлением увидел, что вовсе не подхожу к роли. Даже не поверил первой пробе, попробовался во второй раз, в третий – и решительным образом отверг свою кандидатуру. Да и сложность производства картины рождала сомнения...

Двадцать лет назад в поисках актера на роль Айболита я писал Юрию Владимировичу Никулину даже в Австралию, где он гастролировал с советским цирком. Я, как и многие, очень люблю этого актера. Не сразу я привык к мысли, что дед Бессольцев – Юрий Никулин. Мне всё мешало представление о необходимости особо подчеркнутого внешнего благородства, седой шевелюры, строгого лица. Но интуитивное обращение к Никулину уже было моей внутренней борьбой с решением, лежавшим на поверхности. Хотя по-настоящему я смог понять ценность и точность приглашения Никулина на эту роль только когда начались съемки центральных сцен фильма – дуэта дедушки и внучки.

Умение молчать в кадре, умение слушать – это вообще редкий дар, дар души. Все мы больше любим говорить сами, а слушать почти разучились. С трудом слышим. Это часто и рождает глухоту взрослого мира к миру детства.

Юрий Владимирович сразу, с первой же репетиции, поактерски стал «пристраиваться» к Кристине внутренне. Быстро помог ей преодолеть природную застенчивость, и я глазом не успел моргнуть, как они уже весело общались между собой. Опытный мастер понимал, как трудна роль «его внучки», и его желание помочь юной партнерше на глазах превращалось в самую искреннюю любовь старшего Бессольцева к Лене.

ЧУЧЕЛО

Я часто наблюдал за превращением человеческих категорий в глубоко художественные — в этом для меня особая магия искусства.

Умение молчать, воспитанное в цирке, умение слушать, рожденное чуткой душой, делают Никулина особым актером. Для картины же «Чучело» этот дар оказался бесценным — родилась важнейшая для всего идейно-художественного построения фильма духовная связь между Леной и дедом, между судьбами, разделенными временем, между поколениями замечательной русской фамилии, несущей в себе духовную традицию нравственности, милосердия и мужества.

Никулину свойственна глубокая, чисто национальная тема «чудака»; это и сделало его близким и родным зрителю. В картине Николай Николаевич Бессольцев, «чудак», отдающий остаток жизни последней страсти — восстановлению картин своего предка, и его внука — близкие друзья. Как близкие друзья, они говорят друг с другом о самом главном и сокровенном, жалеют друг друга, спорят и ссорятся, ищут выход. Взрослый и ребенок, разделенные годами и конкретными жизненными интересами, теряющие между собой духовную связь, — острейшая проблема нашего мира.

Дуэт Юрия Никулина и Кристины Орбакайте выражает редкую сегодня гармонию человеческих отношений взрослых и детей, такую необходимую — и такую важную.

Бессольцев душевно деликатен, он не ругает внучку, не читает ей нотаций, без чего, нам кажется, мы не выполняем своего родительского долга, «не высыпает» девочке за ее грубость, проявленную сгоряча. Он прощает, хотя и очень расстроен. (Потом Лена так же будет прощать предавшего ее Сомова.)

Он старается понять, вникнуть, он слушает! Он слушает и молчит. Он уважает ее и ее горе! Он относится к ребенку как к человеку!

Кто из нас это умеет? Кто из нас способен на искреннее уважение к ребенку как к личности? Не в этом ли неумении понимать, любить и уважать наших детей наши главные проблемы?

Образ Бессольцева несет в себе корни народной нравственности, это потомок целого рода прекрасных русских людей,

тружеников и воинов, — и это высокая инстанция Добра. На хороших людях, как говорят, «мир держится», тем более на таких, кто умеет постоять за добро...

ЗАГАДКА ЗРИТЕЛЯ

...И все-таки актерам до войны было легче. Довоенный зритель верил на слово: сказал актер на экране хорошие слова, и зритель не сомневался, что это хороший человек; сказал плохие — зритель сразу понимал, что «это гад», он и в жизни такой же! А сейчас какие хочешь слова говори, зрителю даже в голову не придет, что он должен делать какие-то выводы: «мало ли кто что говорит, всем верить?»... Зритель и горящим глазам сегодня не очень-то верит. Это когда-то — поведет особым взглядом любимец зрителя, Николай Крючков, и сразу ясно: «Орел!» Или еще раньше, в немом кино: сверкнул во весь экран глаза, подведенные гримом, — зритель чуть не в обморок: какая страсть! До войны девчата говорили: «Глаза горят, значит любит!» Сегодня и глаза горят — и врет. А бывает, что у обоих глаза горят, у него и у нее — и оба врут. Так удобнее...

Вся трудность современного актера в том, что зритель изменился как человек. Изменился его способ думать. Воспринимать. Он более культурен и менее доверчив. У него большой опыт общения. Тем более что он теперь ценитель искусств или, на худой конец, как говорил о себе Частный пристав в гоголевской повести «Нос», «большой поощритель всех искусств и мануфактурностей», словом, «дураков нет». Доверчивые люди не перевелись, и верить друг другу тоже не разучились, и правду умеют говорить, но и неправду тоже, глядя по обстоятельствам. Я однажды спросил на съемке у молодого администратора:

- Зачем обманываешь?.. Ведь нет необходимости.
- Чтобы не разучиться! — не моргнув, ответил тот.

Люди иногда живут с какой-то двойной бухгалтерией: одна для окружающих, другая для себя.

Ложь не новость на белом свете, но сегодня она в обиходе, как пяточок в метро. Мы даже не несем за нее перед собой от-

ветственности, ее необходимость как бы подсказана «здравым смыслом». В небольшой лжи или полуправде сегодня стараются не уличать — неприлично. Если мы и боремся с ложью, то чаще с чужой. И никто себя не винит, мы говорим — «время такое». «Се ля ви» — наш обиходный французский. Все изменилось...

Вы заметили, что современные собаки не гоняют уже кошек, как прежде? Или нейтралитет, или дружат, или так: кинется пес за кошкой для острастки, та лениво изогнет спину, для приличия пошипит, и пес уже в сторону. Весь ритуал для вида, формально. Я где-то даже читал, что одна современная лиса прижилась в курятнике и сторожила кур. А куда денешься? В лесу иногда как в городе: и машины ездят, и пешеходы ходят...

ЖИЗНЬ В ГОМОСФЕРЕ

Слово имеет наука: «Цивилизация, техническая цивилизация, НТР — всё это хорошо усвоено людьми. А вот духовная культура, культура, духовное начало — понятия достаточно расплывчатые» (академик Д.С.Лихачев).

Действительно, мы легко произносим слово «бездуховность», оно вполне вошло в наш обиход, особенно когда мы говорим о проблемах современности или воспитания. Что это такое, мы можем объяснить, составив бесконечный список душевных изъянов и человеческих недостатков: безнравственность и низость помыслов, равнодушие и жестокость, вещизм и эмоциональная тупость, отсутствие высокой сознательности и развитого эстетического чувства, узость интересов и мелочность души — это очень много для четкого понятия, действительно, оно становится расплывчато.

Но если понятие «бездуховности» осмыслено нами хоть так, то слово «духовность» мы произносим очень редко и с явной опаской. На каком-то этапе мы просто цепенеем перед этим словом: от него так близко до слова «дух», а это слово мы сегодня слышим чаще как понятие «запах» или в смысле гегелевского и прочего идеализма. «Духовность—дух—духовен-

ство» — семья слов одна, но через корень этой семьи проходит граница времен, прошлого и настоящего, великих открытий и не менее великих заблуждений.

«Я давно уже остро ощущаю необходимость найти точный термин, который вмещал бы в себя комплекс понятий, связанных с внутренним миром человека, его развитием, с тончайшими и сложнейшими системами связей людей между собой, человечества со всей природой планеты и с Вселенной. Нечто всеобъемлющее, как ноосфера Вернадского, как биосфера, но заключающее в себе иную основу — человечность, гуманность, одухотворенность», — говорит академик Д.С.Лихачев.

Мы давно ждем от науки нового обращения к человеческой душе, смелого вторжения в ту область, в которой ушедшие эпохи поиск истины связывали с именем Иисуса Христа. Мне всегда казалось, что давно пора создать «Историю человеческой духовности», «Фундаментальную теорию нравственности», «Теорию и историю великих заблуждений», «Феноменологию детства» и т.д. — всё то, что принято называть познанием «жизни человеческого духа». Поэтому я с таким волнением читал слова Д.С.Лихачева:

«Вы понимаете, я веду сейчас речь об очень важной, четко просматриваемой области важнейших жизненных интересов, стремлений, нужд и надежд народа, людей, каждого человека. Именно человека, а не абстрактной усредненной статистической личности. Это огромная сфера, охватывающая гуманистическую сущность общества и, я даже сказал бы, всего живого, всего сущего на планете и даже во всей Вселенной. Человеческая сфера... или, для подобия с принятыми уже понятиями этой категории, — на международной латыни — гомосфера. Именно гомосфера! Термин найден...»

Открытие термина — это иногда определение целого направления усилий человеческой мысли. Есть ли у него будущее, покажет жизнь, но я всей душой уже сегодня приветствовал бы его. Великие достижения всех времен и народов в области художественного мышления могли бы быть рассмотрены заново с точки зрения критерия духовности, весь субъективизм творчества обрел бы наконец свою конечную объектив-

ность вполне реально, и открылся бы новый импульс борьбы с бездуховностью, с властью предмета и факта над человеческой душой. Критерий духовности мог бы указать ту границу нравственности, которую все более нарушает современная наука и цивилизация, он мог бы стать критерием оценки самых сложных современных явлений с новой стороны, он мог бы ответить на множество самых сложных вопросов, и в особенности на проблему нашего отношения к будущему...

ТОСКА ПО БУДУЩЕМУ

Наши отношения с прошлыми веками не однозначны: с одной стороны, мы свысока смотрим на времена карет и парусников, но с другой — грустим по «прекрасным дамам», тоскуем по рыцарям и мушкетерам и испытываем нечто вроде упрека, когда думаем о тех, кого называли «невольниками чести». И нам вовсе нет дела до того, что во времена «плаща и шпаги» убийство становилось делом доблести, — нам важна сама доблесть, нам нет дела, что романтическая литература идеализировала своих героев, нам важен сам идеал, сам герой. Они стали той твердой и вполне конвертируемой валютой, по которой мы, наследники всего опыта и гуманизма прошлых веков, можем оценивать нашу духовную жизнь.

«Рыцари без страха и упрека» приходят к нам в ранней юности с первыми прочитанными книгами как наше личное открытие. И здесь, в столкновении с новыми временами и поколениями, ностальгия по ушедшему и как будто безвозвратно утерянному становится тоской по будущему, болевой точкой души, рождающей мечту о прекрасном, о благородстве и справедливости. У картины «Чучело» свои отношения с прошлым, имеющие для всего содержания огромное значение. В откликах зрителей, в письмах — а письма были и остаются бесценными документами истории человеческого духа — есть замечательные «автопортреты» юношей наших дней, написанные совершенно произвольно, искренне и просто — в потоке размышлений и чувств. Меня не на шутку волнует, что фильм вызвал к жизни именно такие письма: в них все

оценивается по критерию духовности — и в этом для меня что-то самое главное из всего, что произошло...

Письмо из Краснодара (отрывок):

Здравствуй, Кристина! Я не знаю твоего домашнего адреса, поэтому пишу на киностудию, чтобы переслали тебе. Сегодня я посмотрел фильм «Чучело», о котором уже много и противоречиво написано в газетах. Я потрясен твоей игрой, великой силой души и величайшим милосердием твоей Лены Бессольцевой. Ты прекрасна. Грация твоих жестов, трепетность прекрасных длинных рук, воздушная легкость твоей походки выдают твою хореографическую подготовку. Ты, наверно, занимаешься балетом? «Некрасивость» твоего лица прекраснее самых совершенных лиц. На нем отражается каждое движение твоей души, каждая мысль. В нем прелесть чистого юного существа и многострадальная терпеливость — милосердие русской женщины. И твой звенящий голос, его ирония, его нежность. Гениальное простодушие не от простоты, а от величайшего самопожертвования и милосердия. О, как милосердна ты и как недосыгаемо велика в сравнении с ничтожным предавшим тебя Сомовым! Я полюбил твою Лену Бессольцеву, образ которой неразделим с тобой, с твоим обликом.

Как ты умеешь смеяться! Даже в смятении, в горе — вдруг серебряный смех. Самая большая и бесспорная удача фильма — ты. Последние кадры: снимают головные уборы юные курсанты, отдавая честь твоему мужеству. Их головы обриты, как и твоя. Ты тоже воин, воин-победитель с обритой, но не склоненной головой.

Фильм не жесток. Я знаю — так не бывает, так могло быть, но не должно повториться! Фильм заставит многих задуматься над своим отношением к жизни, к себе, к друзьям и врагам. Пылает чучело, но не сгорает в огне твоя великая душа. Добро торжествует. Жестокость страшна в мире, ибо она порождает жестокость. Но жестокость не ожесточает твою Лену. Она не сломилась. Лишь захотела стать еще безобразнее для тех, кто ее считает такой, и обрилась наголо. Но от этого становится прекрасней, одухотворенней...

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

Письмо с Дальнего Востока (отрывок):

Пишет Вам курсант с Дальнего Востока... Вот уже третий раз смотрю фильм «Чучело». Да какой же Вы человек, если поставили такой фильм!!! За все свои 19 лет я посмотрел много фильмов. Пересмотреть все, конечно, не удастся. Это «Судьба человека», «Летят журавли», «Белорусский вокзал»... Фильмы замечательные, но то фильмы о том времени, которое мое поколение знает лишь из рассказов. А тут появился фильм о сегодня, о нашей жизни. Я не могу сказать, что Ваша кинокартина хороша. Просто, по-моему, нет слов, которыми можно выразить свои чувства. Фильм прекрасен, замечателен, и даже более того! Это даже не фильм — это же вопль чистой человеческой души: «Люди, смотрите, оглянитесь! Что же мы делаем!» Он рассказывает о нашей жестокости, о мещанстве, о пошлости и, конечно, о той хрустальной чистоте, которую мы должны нести всю жизнь, крепко-крепко прижав к груди, чтобы не разбить ее и не потерять где-нибудь в суете...

О ПОДЛИННОМ И МНИМОМ

Говорят, что истина рождается в споре. Хотя бывают споры, в которых истина, наоборот, умирает и вместо нее рождаются химеры. Сегодня жизнь известных истин полна неожиданностей — они то и дело превращаются в загадки.

Буря современной физики разом опрокинула кажущуюся окончательную ясность ньютоновского мира. Наука открыла новые тайны — это дало ей возможность совершать невиданные открытия. Нечто очень похожее произошло в гомосфере — с духовным миром людей, только несколько наоборот: на смену тайне смысла жизни и всем вечным вопросам пришла, изгнанная из науки, кажущаяся окончательная ясность мира, массовой культуре не нужны новые тайны, она умудряется закрывать старые, ей не нужны открытия, она жаждет сенсаций.

Я подозреваю, что уровень рождаемости истин в спорах сегодня сильно снизился. Вместо того чтобы стремиться к серьезному знанию, позициям, искать аргументы, все чаще спо-

рят, как на ринге, — главное активность и упреждающий удар: «не тот прав, кто прав, а у кого больше прав!» Зачем доводы, когда важны выводы: «Есть два мнения: одно мое — другое глупое!» Обыватель строит полемику на своем уровне.

Картина «Чучело» еще до выхода на экраны приобрела репутацию спорной. Логика восприятия фильма была приблизительно такая: «Мы-то поняли, но поймет ли верно картину широкий зритель?» Первые зрители благодарили за картину чуть не со слезами на глазах, но при этом выражали опасения, что учителя картину, конечно же, не примут. Подавляющее количество учителей приняло картину всем сердцем и поняло гораздо глубже других, но многие поговаривали, что детям картину, пожалуй, показывать не стоит, — не разберутся.

На детской аудитории вся эта история повторилась, как в зеркале, — старшие сомневались, что картину поймут младшие: десятиклассники не надеялись на семиклассников, семиклассники сомневались в пятиклассниках. Фильм был показан трем тысячам секретарей комсомольских организаций средних школ, собранных из разных городов и республик в подмосковном лагере ЦК ВЛКСМ. Он обсуждался в отрядах, на общую дискуссию пригласили и меня.

Некоторые явно «заруководившиеся» ребята выразили сомнение: «Фильм замечательный, мы его поняли верно, но поймут ли его так же верно рядовые комсомольцы?» «Заруководившимся» был дан шумный и решительный отпор, да такой единодушный и веселый, что они потом долго краснели — ярче, чем повязки на рукавах дежурных.

Центральный детский кинотеатр города Москва опросил даже учеников 3–4-х классов. У этого возраста восприятие еще, так сказать, черно-белое: мир четко делится на хорошее и плохое, на «наших» и «ихних». «Понравилось, — писал Миша из 4-го, — что Лена была смелая и добрая. Не понравилось, что Валька ловил собак и обзывался на взрослых». «Не понравилось, — писал Костя из 3-го, — что Димка предал Лену. Он был ненастоящий мужчина и испугался Правды».

Это был первый период спора по картине, картина оказалась неожиданной, требовала не совсем привычной степени откровенности.

Но, конечно, самый важный период спора начался тогда, когда обнаружился уже не предполагаемый, а подлинный зритель, решительно не принимающий фильма и обвиняющий его в отсутствии правды жизни и даже вредности. Пресса решительно поддержала картину. Но появилось много публикаций, сталкивающих «два мнения» по фильму. Читателям как бы предлагалось самостоятельно выбрать одно из них. Этот период для меня закончился спокойной и доказательной статьей в газете «Правда», которая как бы подытожила дискуссию и выбрала наконец одно мнение из двух — картина состоялась. К этому времени были опубликованы данные опроса широкого зрителя в «Советском экране» — зритель решительно поддержал фильм.

Однако для меня спор далеко не закончен. «Чучело», с моей точки зрения, в полном смысле слова «вызвало огонь на себя», оно дало возможность обнаружить «противника», его позиции, как говорится, «засечь его огневые точки». Среди «ругательных» были письма полковника милиции в отставке М.П.Галкина (оно было опубликовано в «Литературной газете») и учительницы русского языка и литературы Л.Б.Сущенко. <...> Они наиболее типичны для «ругательных» писем, в них образ человека, критикующего картину, предстает обобщенно. Я считаю чрезвычайно важным ответить на эти письма публично, не уходя от самых «узких» мест и «острых» формулировок. Дело серьезное. Нельзя не отвечать на подобную критику — это значило бы «отдавать инициативу», говоря спортивным языком.

Письмо Л.Б.Сущенко:

Уважаемая редакция, здравствуйте! Посмотрела кинофильм «Чучело» и не могу молчать, более того, хочется кричать от недоумения, возмущения, даже негодования, хотя пишу сегодня не по горячим следам, а уже немного остыв.

«Нудно... Муторно... Тяжелый фильм, да еще две серии... Ой, да Быков вечно, как понакрутит...» и т.п. — вот отрывочные отзывы зрителей, выходящих из кинотеатра. Я же была просто потрясена, разбита, раздавлена, и не ужасами увиден-

ного — нет! — а самим фактом: как такое «творение» вообще могли выпустить у нас в Советской стране на широкий экран и миллионную аудиторию, причем не для закрытого спецпоказа (что, кстати, тоже смысла не имело), но даже без возрастного ограничения, — зачем? С какой целью? Вот уж воистину «искусство принадлежит народу» — бери его, народ, и делай с ним что хочешь. Ни о чем другом думать в этот вечер не могла — разболелась голова, болело сердце...

Давайте теперь разберемся, на чью мельницу мы льем воду такими фильмами. На Западе уж наверняка рукоплещут, увидев в таком обличье наших детей — наше будущее. А ведь дети — это лакмусовая бумажка, отражающая процессы, происходящие в обществе, общеизвестно, это наше лицо. Вывод же напрашивается один: общество, в котором главное достояние — дети, брошено на произвол судьбы, деградирует в целом. И действительно, судя по фильму, кто ими (детьми) занимается?

Закомплексованная учительница с полурасстроенной психикой, которая вместо обучения и воспитания (в широком смысле этих слов) лишь истерично взвизгивает и откупается от них конфетами, обеспокоенная более устройством личной жизни (причем втягивает в это весь класс, что тоже, естественно, служит поводом для насмешек) и менее всего судьбами своих учащихся доверенного ей класса («А с нами до Поленова никак не доберется», — помните?).

В этих сценах (бедная Е.Санаева) всё нелепо: начиная от выговора, который зачитывает сам себе учитель перед своим классом (?!), — и заканчивая умильно-идиллической картинкой приветствования Лены Бессольцевой по поводу передачи ее дедом дома и картин городу. Достовернее всего на этом фоне выглядит сокрушающийся из-за «убытков» Валька, хватающийся за голову и повторяющий неоднократно: «Дурак!.. Ох и дура-ак!» — именно так и воспринимается все это несовершеннолетними зрителями: с пониманием, сочувствием, поддержкой. А отъезд классного руководителя без класса в Москву? Каково? Нагромождение одной нелепости на другую, как будто специально: дети поучают: «Маргарита Ивановна, это непедагогично», предостерегают: «Маргарита Ивановна, же-

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

стокость порождает ответную жестокость!», фамильярничают: «У вас пятно на платье! — А... ерунда, пропало платье!.. — Расскажите лучше про мужа, Маргарита Ивановна!» — ответная улыбка и т.д. и т.п. И всё мимо, мимо...

Чего греха таить, такие учителя встречаются еще в школах, но это наша общая беда, а не повод для юродствования — отсюда идет отношение к Учителю вообще. И нужно сообща подумать, каким образом избавиться нам от подобных Маргарит, где и как готовить достойную смену для народного образования. А кость из помойной ямы всегда можно достать и обсасывать ее и смаковать... но результат подобной «работы» будет равен нулю. Извините за столь низменное сравнение. Однако можно с уверенностью сказать, что из показанного нам класса ни один в будущем зерен на ниву просвещения не бросит. А, например, в нашей самой обычной средней школе работают 8 выпускников, и с успехом, и не один год, и уходить пока не собираются. Думается, что этот факт не единичный.

Между прочим, о том, что перед нами в фильме учитель родной словесности, литературы (а литература, как известно, учебник жизни), мы узнаем лишь в финале «эпопеи», вскользь. Одним словом, карикатура, а не учитель, но ведь «Чучело» — это не комедия.

А сами дети? Это примерно класс шестой... Закормленные, разодетые, жестокие, циничные до безграничности. А интересы?! Тряпки, поцелуи, бесцельные шатания по улицам, заграничная музыка и пр. Я не ханжа, но что из этого следует? Один — живодед, другая — грубиянка, третий — драчун... — сборище хулиганов, а не класс, организованная банда малолетних преступников с главарем (Железная Кнопка); кстати, у учительницы это опасений не вызывает, все в радужном цвете. Никто не занимается в кружках, секциях, нет любимого дела?! — неправда!!! Не может этого быть! Скажете, специально усилены акценты? А зачем искусственно нагнетать атмосферу? Не будем забывать слов В.И.Ленина «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», — а почему? Да потому, что самый массовый, надолго западающий в душу, глубоко воздействующий (в силу специфических особенно-

стей) на умы особенно подрастающего поколения вид искусства, значит, имеющий в первую очередь огромное воспитательное значение.

Что же пропагандируют нам создатели этой киноленты? Торт со свечками, грубые словечки, встречаемый на «ура!» стиль отношений с родителями («Да пошла она!» – это о матери), наконец, кульминация фильма – сжигание чучела – прямо ку-клукс-клан в готовом виде! Это что же, наша советская школа способна воспитать «такое»? Так зачем нашим советским детям навязывать надуманные проблемы там, где их нет, и уводить от насущных? Это может делать человек; только очень далекий от школы.

Петька – гроза окрестных улиц? – да, это явление типичное; но кто позволит такому Петьке явиться в школьный класс, стирать что бы то ни было с доски и «вещать» о чем-то с горящей сигаретой в руке?! Где при этом завуч, директор школы? А, видимо, вон он – сбоку, на крылечке, с неизменной из года в год глупой дежурной улыбкой встречает и провожает учащихся... Или кто это – Александра Васильевна – бесплатное приложение к школе? Это возможно, спрошу я вас? Настораживает и выбор песни:

Жизнь невозможно повернуть назад,
И время ни на миг не остановишь.
Все идут старинные часы, –

садиistically распевают на всю улицу дети, травя (зайца), – что это? Наследие гитлерюгенда?

Единственный человек, сеющий «разумное, доброе, вечное», выставлен огородным пугалом, заплатником, а кличка у его внучки между тем «миллионерша» – странно...

Одна из серьезнейших проблем общества в действительности, та проблема, решить которую попытались с помощью реформы школы, а вернее, сама реформа была вызвана, возможно, этой проблемой, – это ответственность родителей за воспитание своих детей – в фильме косвенно отражена, вернее затронута. Кто занимается (или не занимается) воспитанием этих школьников? Бабушки и дедушки. Или эти дети растут

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

и формируются в неполных семьях (пример с Мотей). Ни одной порядочной семьи, просто оторопь берет.

Роль детали в построении сюжета очень велика. Можно долго и упорно доказывать одно, но вот на именинах благополучнейшего Димы Сомова выходит из кухни бабушка и под уничтожительным взглядом внука ретируется обратно: «Ухожу, ухожу...» — уже на деле получается совсем другое! Мелочь? Случайность? Нет, пример для подражания!

Даже сама героиня картины при живой матери живет почему-то с дедом, каким бы заслуженным он ни был.

И решение этой проблемы подсказано недвусмысленно — суворовское училище! Лейтмотивом — врезающимся, однако, в самых острых моментах в канву повествования — проходит этот ответ через весь фильм. Интернатное содержание, строгая воинская дисциплина, общее увлечение (вон как они старательно и слаженно дуют в трубы!), форма, конкретное дело — идеальный выход из создавшегося положения. Вот только с девочками как быть? А «трудной» девочке лучше все-таки уехать... в другую школу, пусть даже победительницей. Личность сильнее коллектива? «Чучело, прости нас!» — а если бы у Лены не хватило сил? Вспомним душераздирающий крик на темном экране: «Не хочу жить! Я не хочу больше жить!» Трагедия неизбежна.

Я — учитель и не склонна возводить единичное, из ряда вон выходящее событие в степень (и то, не скрою, примеряла этот случай к своей дочери, и меня бросало то в жар, то в холод), но рядом со мной сидела совсем измученная женщина, которая, прижимая к себе дочь, без конца спрашивала: «Анечка, у вас не так? А над тобой не издеваются? А школа, что же, не может защитить?» Ужас!

Не касаюсь художественных особенностей фильма, но в идейно-тематическом плане считаю, что это произведение к литературному направлению социалистического реализма никакого отношения не имеет, попытаюсь доказать это на уроках и классных часах со своими старшеклассниками. Поскольку фильм идет и ребята его смотрят, направить их мировоззрение должны мы, взрослые, родители и педагоги.

На первый случай хочу предложить им беседу-диспут «Какой математический знак можно поставить между понятиями «модный» и «современный»?»

Как домашнее сочинение-рассуждение на следующие темы:

1. Как ты относишься к строчкам «Полюбила я некрасивого».

2. Что значит модный, красивый и современный?

3. Модный и красивый — это форма или содержание?

Может быть, мои суждения слишком прямолинейны и запоздалы, но, судя по откликам, я не одинока. В заключение убедительно прошу компетентные организации оградить нас от подобных кинофильмов, за 2 часа разрушающих то, что мы строим годами, а «Чучело» вообще снять с проката, и чем скорее, тем лучше, и не потому, чтобы не смущать детские души грубой реальностью жизни (от которой мы их действительно порою излишне оберегаем), а чтобы не развращать эти неокрепшие души неофашистскими замашками и не противоречить самим себе.

Написала Вам — и как будто легче стало, будто стряхнула с себя что-то гадкое, мерзкое...

До свидания!

*С уважением, Сущенко Людмила Борисовна,
учитель литературы и русского языка средней школы
г. Новосибирска*

ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЮ

Когда-то в литературе давно ушедших эпох, когда у читателя было гораздо больше свободного времени и чтение книг считалось вполне солидным занятием, в ходу были длинные и витиеватые обращения к читателю. Писатель смиренно просил о снисхождении к длиннотам, а пока плел кружева изящной словесности, затейливо перестраивая очередной композиционный пассаж и незаметно сообщая читателю всю необходимую экспозиционную информацию. Сейчас, когда времени нет и читать приходится на ходу и второпях, обра-

щения к читателю немислимы и считаются кокетством. Однако...

Я прошу тебя, любезный читатель, действительно набраться терпения. Собрать свои нервы в кулак, призвать свою волю, попросить выключить телевизор, сделать магнитофон хотя бы немного тише и сосредоточиться. Сосредоточиться и читать дальше. Читать дальше, даже если нет терпения и сил, — не уходи в сторону, считая, что все это «не твои проблемы», — чуть-чуть терпения.

Я не обещаю тебе головокружительных поворотов сюжета, я не расскажу тебе ни об НЛО, ни об экстрасенсах, ничего не сообщу об Анатолии Карпове и Гарри Каспарове, но я постепенно и, очевидно, медленно, шаг за шагом хочу вместе с тобой проникнуть в мир новой «экзотики» современности, в которой привычное и даже надоевшее оборачивается неизвестным и таинственным, как когда-то казались экзотическими пирамиды Египта. У пирамиды Египта ныне идет бойкая мелочная торговля сувенирами... И все, что нам известно с пеленок, то, что мы называем часто чепухой, то, на что у нас нет времени и желания, вдруг окажется совершенно захватывающей картиной нового, важного и не терпящего отлагательств.

Товарищам Сущенко Л.Б. и Галкину М.П.

Уважаемая Людмила Борисовна!

Опыт актера научил меня очень внимательно относиться к «случайностям речи». Они чаще всего связаны с подсознанием и могут произвольно выдать то, что человек скрывает или сам до конца не осознает. Вот, например...

Вы пишете: «хотелось кричать от недоумения». Как так? Вы учитель русского языка и знаете, что «от недоумения» не кричат, а стараются понять, удивляются — одним словом, недоумевают. У Вас же: «хотелось кричать от недоумения, возмущения и даже негодования». Меж недоумением и возмущением лишь запятая, попытки осмыслить непонятное нет. Недоумение у Вас вызывает возмущение и даже негодование. Так ли уж случайна эта стилистически-смысловая неловкость?..

Вы пишете: «ни о чем другом весь вечер думать не могла, разболелась голова, сердце...» Но разве можно «думать о чем-

либо другом», разве может у нас с Вами «не болеть голова», когда мы думаем о причинах детской жестокости, стихии мещанской психологии, проникающей в сознание наших детей, вещизме, корнях детской преступности? А пьянство, лихоемство, разрушение семей, рост количества школ и больниц для неполноценных детей, рост нового сиротства и количества детских домов через сорок лет после войны? Разве может у нас «не болеть от всего этого сердце», как оно болело у А.С.Макаренко, В.А.Сухомлинского, у тех сотен и тысяч учителей, боль которых открылась мне на встречах со зрителями и в письмах по поводу фильма «Чучело»?

Никогда раньше, ни в кино, ни в театре, ни в литературе, не открывалось мне столь прекрасное лицо нашего современника. Какое счастье, что оно реально, что этот наш современник существует: духовный, честный, а главное, равнодушный. У авторов писем тоже после фильма «болит сердце». Среди них очень много учителей, и они тоже «ни о чем другом думать не могут», но, в отличие от Вас, не сетуют на меня за это. Напротив, благодарят за «честность и мужество», за то, что фильм учит доброте, помогает любить, зовет к гражданской активности. Сколько в письмах душевной красоты, боли, любви к людям, к детям! Вы же сетуете. Не оттого ли, что от недоумения не желаете думать, а сразу возмущаетесь?..

Уважаемый Михаил Петрович!

Главное, что для меня неприемлемо в Вашем письме, — это Ваше отношение к главным героям фильма. Почему Вы так страстно, с таким негодованием, близким к презрению, отнеслись к героине фильма? Как Вы только не обозвали ее! И «кустарь-одиночка», и «замкнутая личность», и нет в героине «и следа общественных институтов». А вывод у Вас один: все это «противоречит всем принципам и сути коммунистического воспитания»!

Тут я должен специально остановиться и отметить, что для большинства критических писем в адрес картины характерна одна странная черта: главных героев фильма, которые почти не сходят с экрана, Лену и ее деда, либо «не замечают», либо не придают им должного значения. И наоборот: зритель, кото-

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

рый активно принимает картину, в первую очередь пишет о главных героях фильма, особенно о героине. Тут, я считаю, альтернатива восприятия картины – отношение к главным героям и оценка их роли в фильме. По этому основному вопросу мне придется обращаться сразу к обоим оппонентам.

Первый вопрос к учительнице русского языка и литературы: скажите, можете ли Вы представить себе разбор «Идиота» Ф.М.Достоевского без анализа образа князя Мышкина? Какую оценку поставили бы Вы ученице, если бы, разбирая пьесу А.Н.Островского «Гроза», она не коснулась бы образа Катерины? Как можно разбирать «Ромео и Джульетту» В.Шекспира, коснувшись основных героев лишь слегка?

Вы уже умеете профессионально разбирать произведение, определять его драматургию, основной конфликт, противоборствующие силы.

Вместо этого Вы лишь упоминаете о главных героях в самых несущественных моментах своего письма, Лена у Вас вдруг попадает в «трудные», потом Вы мимоходом признаете ее даже победительницей и тут же уходите в сторону, опасливо спрашивая: «Личность сильнее коллектива?»

Кто же все-таки Лена и ее дед? И какие они?

Невооруженным глазом видно, что Лена Бессольцева, да еще в исполнении Кристины Орбакайте, полна жизни и искренности. Она духовна и чиста, милосердна и способна на самопожертвование. Она требовательна к себе и добра к другим, она скромна и честна, умеет любить и прощать. И при всем этом обладает завидным мужеством, силой духа и способна постоять за свои высокие идеалы в любых экстремальных обстоятельствах. Как бы мы отнеслись к такой дочери? ученице? сестре?.. Ведь все это в наши дни, когда основной жизненной установкой мещанина стала требовательность к другим и безоглядная доброта к себе, когда так распространены «однолюбы», обожающие только себя и прощающие только себе, когда обыватель сознательно отказывается от мужества как от «глупости», твердит: «против всех не попрешь», в идеалы не верит и бороться ни за что не хочет.

Образ Лены Бессольцовой отразил истоки духовности настоящего героя нашего времени как противопоставление сти-

хии мешанства: общественной безнравственности, равнодушию, жестокости, обывательской деградации личности и гражданского бессилия! Это — открытие нового героя, сочетающего в себе доброту и силу характера. (А то иногда бывает: или добро без силы, или сила без добра.)

Бессольцевы представлены в картине как полномочные представители целой династии прекрасных русских людей: из крепостных, талантов-самородков, земских врачей, патриотов, сестер милосердия, учителей, воинов; их высокая моральность и доброта прослеживаются как традиция народного духа, оживающего в портрете прародительницы и венчающего весь фильм.

Как же Вы, Михаил Петрович, не оценили силы характера главной героини? Прийти вот так на день рождения, не испугаться компании, которая ее была, прийти после всего этого в класс и не допустить новой вспышки жестокости? Это ли не мужество пионерки и будущей комсомолки? Найти силы взять ответственность на себя и поступить благородно — это «непротивление злу»? Или раз она совершила все это не по какой-нибудь «официальной линии», это уже «противоречит всем принципам и сути коммунистического воспитания»? А доброта для Вас — не инстанция? Нет, все усилия нашего общества, искусства, комсомола — всей воспитательной системы — особо направлены на то, чтобы коммунистическое сознание рождало общественную, социальную активность, было не «формальным» и не только «официальным», а именно человеческим содержанием души, — это основа подлинной гражданственности.

Я познакомился и с еще одним Вашим гневным письмом по поводу моего фильма, в котором, ссылаясь на великую традицию русского фольклора, Вы пишете:

«Ведь с возникновением древней русской литературы, начиная с эпоса, былин, сказаний, сказок, и в современных художественных произведениях и поэзии, так или иначе, в них всюду яркой звездой сияет борьба добра со злом. Это неиссякаемый народный родник, вселяющий в души людей носители, светочи добра и торжества справедливости, непреодолимые силы».

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

Да, непреодолимые. Но не так все просто.

Возьмем сказки. Пожалуйста — «Мальчик-с-пальчик»! Все-го-то «с пальчик», куда как непредставителен! И к тому же — один! Один из всех братьев и сестер не испугался, людоеда победил, всех спас. Вот уж, по Вашей логике, «кустарь-одионочка»! Но ведь и Илья Муромец один ходил на тьму-тьмушую врага, и Добрыня Никитич один воевал, когда надо. Тоже «кустари-одионочки»? Да и не все просто складывалось в их жизни: Илья Муромец вынужден был убить своего сына, Добрыня Никитич в одной из былин покончил жизнь самоубийством. А что Вы скажете о любимом сказочном герое Иване-дураке, я и подумать боюсь. И один как перст — братья-то с малолетства его предали (и сколько он их потом ни просал, предавали вновь и вновь). И сам-то он, встречаясь с трудностями, «не весел, все головушку повесил»! Да и подвиги за него Конек-Горбунок совершает — вот ведь какая незадача! Но любим народом во все века — Иван-дурак! Оттого, что он «дурак» только перед лицом предательства своих родных братьев, оттого, что чист и добр сердцем, оттого, что живет в народе вера, что за добро судьба обязательно отплатит добром. И прощает народ слезы Иванушке и то, что он «головушку повесил», потому что во все времена люди знали, как трудно одолеть злой наговор и предательство. А уж если говорить об использовании традиций русского фольклора, то весь финал фильма — приход деда в класс — сделан точно по сюжетно-философской формуле нашей сказки: «узнать имя — значит победить!» Всех узнал дед, всех назвал по имени, всех раскусил — вот она, победа в той войне, которую мы ведем, товарищ Галкин, и воюем мы не с нашими детьми, а за них, за их души, — это большая и принципиальная разница.

ИЗМЕНИЛ ЛИ Я ЖАНРУ?

А вообще, любят ли в жизни хороших людей? Все ли их любят? Или не любят вообще? По-настоящему хороших: добрых, порядочных, милосердных? Уважают ли их? А если они еще и талантливы? Смелы?..

Двадцать лет назад я поставил озорную и совершенно новую по тем временам картину «Айболит—66». Основной конфликт фильма развивался между добрым Айболитом, которого замечательно сыграл О.Н.Ефремов, и злым Бармалеем, которого играл я сам. Драматургия фильма определялась четко как конфликт личности и ничтожества. Бармалей при первой же встрече ограбил доктора, выбросил его и всех его друзей в море и завладел кораблем. Чего же ему еще было нужно? Почему он преследовал доктора, гнался за ним по джунглям, болотам и пустыням, не ел, не спал ночей, доходил до «трагического» апофеоза и, будто знаменитый шекспировский герой, кричал: «Осла! Полцарства за осла!»? Что ему, в сущности, было нужно? И вот оказывалось, что ничтожеству нужно было самоутвердиться перед личностью: «Чем ты лучше меня?» Мой замысел — «фантазия на тему глобального мещанина» и «комплекс неполноценности смешного и ничтожного существа перед великой личностью» — закономерно нашел воплощение в комическом конфликте.

Когда вышел фильм «Чучело», многие спрашивали меня: «Вы всегда ставили комедии, лирические фильмы, с поисками условного языка, почему Вы изменили своему жанру?»

Этот вопрос сначала ставил меня в тупик, и я сам не понимал, отчего так случилось. Но постепенно приходило прозрение. Я не изменял жанру. Просто конфликт между ничтожеством и личностью решительно изменился — из комического он на глазах превратился в трагический: мещанин и обыватель, ничтожество и бездарность не испытывают больше комплекса неполноценности перед личностью. Появился комплекс тотальной полноценности обывателя перед личностью, а это уже не смешно.

Если бы «Сказка о рыбаке и рыбке» кончилась тем, что старуха не оказалась бы у разбитого корыта, а, напротив, стала бы владычицей морскою, и служила бы ей «золотая рыбка» и была бы при ней «на посылках», это была бы самая грустная сказка на свете...

Нет, хороших людей любят, на них мир держится. Их ценят, их судьба волнует, их ищут днем с огнем, их находят... Иначе отчего же тогда люди плачут на фильме «Чучело»?.. Мо-

ЧУЧЕЛО

жет быть, *не все* любят, не все уважают – это другой вопрос. И в нем очень важно разобраться...

Товарищу Сушенко Л.Б. (лично)

Вот Вы пишете, Людмила Борисовна: «Зачем нашим советским детям навязывать выдуманные проблемы там, где их нет, и уводить от насущных? Это может сделать только человек, очень далекий от школы». А в конце письма Вы разъясняете, какие проблемы кажутся Вам «насущными»: мода, мода и еще раз мода!

Мода в любом словосочетании – с содержанием, с формой, с красотой, с современностью. Исключение только о «любви к некрасивому». Но в ту же сторону: «тряпки и ухажеры!» Вот о чем надо дискутировать в школе и размышлять дома: «тряпки и ухажеры» в их высшем «философском» значении, и отсюда – неразрешимость проблемы «Можно ли носить джинсы?..»

Что тут сказать? Один учитель из спортивной школы г. Гомеля прислал письмо в газету «Правда», в котором, ссылаясь на свой 28-летний опыт, утверждал, что нет таких школ и нет таких детей, как показано в картине «Чучело». «Правда, – пишет он, – у нас в школе за мою практику был один случай, когда ученик убил одного учителя»...

Как же показана школа в фильме на самом деле? Прекрасное старинное здание, только что отремонтированное, сверкающее белизной, с мраморными вестибюлями. Идеальная чистота – всю картину полы «только что вымыты». Декорации сделаны по образцу лучших школьных классов московских школ – победителей соревнований школьных интерьеров. Вся школа утопает в зелени – не школа, сад. Наглядная агитация на высшем уровне. Ученики в новенькой школьной форме, все в галстуках, опрятные и умытые. Ребята трудятся на колхозном поле, с удовольствием поют у костра песню Соловьева-Седого «Подмосковные вечера». В школе есть свой духовой оркестр, исполняющий знаменитые «Взвейтесь кострами» и «Солнечный круг, небо вокруг!». И вся школа ангельскими голосами поет в хоре песню Александры Пахмутовой «Беловежская пуша». По школе видно, что тут и успеваемость, и сбор металлолома – все в должном проценте. А учащихся

возят на экскурсию в Москву в специальных автобусах, хотя понятно, что в таком городке достать шикарные туристские автобусы не так просто.

«Никто не занимается в кружках, секциях, нет любимого дела? — неправда!!! Не может этого быть! Скажите, специально усилены акценты? А зачем искусственно нагнетать атмосферу?»

А ведь действительно «неправда», и три восклицательных знака к месту: «Неправда!!!» В фильме и идеальная школа, и интересные мероприятия, кружки, и общешкольный хор, и свой духовой оркестр. Да любая комиссия из самой строгой инстанции вынуждена будет оценить работу в этой школе как образцовую по всем показателям. Но когда я однажды беседовал с директором подобной школы и произнес слово «духовность», то услышал энергичный ответ: «Да, духовности мы сейчас придаем огромное значение, у нас в школе уже есть духовой оркестр!»

Опять эта «случайная оплошность речи!» Но не будем строги, хотя одно бесспорно: во многих, даже самых прекрасных с точки зрения ведомственного благополучия школах духовность понимается как что-то вроде «внеклассного чтения», «самодеятельности», отдельных «мероприятий», стоящих за чертой официальной школьной программы.

Вот об этом и говорит фильм «Чучело», в первую очередь об этом, когда он касается школы: мы много думаем о новых школах, прекрасных и чистых, но слишком мало думаем о душах школьников; мы заботимся об их одежде, развлечениях — свободном времени, но мало заботимся о воспитании чувств.

Фильмом «Чучело» я стремился обратить внимание зрителя на то, что давно стало обычным, «приелось», «примелькалось», к чему мы приучили себя относиться как к «неизбежному» и даже «не имеющему решающего значения». Это одна из обязанностей искусства — подходить к явлениям жизни с точки зрения высокого духовного критерия. В этом смысле искусство обладает возможностями световой вспышки, когда «привычное» «примелькавшееся» предстает перед нами в своей подлинной духовной сущности.

ЧУЧЕЛО

Я понимаю, Людмила Борисовна, что после картины «Чучело» можно почувствовать себя и неудобно «в доме педагогического благополучия», может захотеться кричать «от недоумения», «возмущаться и негодовать». Можно и не один вечер «больше ни о чем не думать», может и «голова заболеть, даже сердце». Но это общественно полезная боль, надо же, в конце концов, открыть глаза! Необходимо!

И еще Вы пишете: «Что же пропагандируют нам создатели киноленты?»

Это я выделил слово «нам», Людмила Борисовна. Не могу удержаться, чтобы не остановиться еще на одной «случайной» стилистически-смысловой речевой оплошности. По-русски правильно было бы просто: «что пропагандируют?», а у Вас: «что нам пропагандируют?» Получается, что я пропагандирую Вам, Вы пропагандируете мне. Как будто просто вкрался одессизм, но это не просто стилистическая оплошность: одно словечко «нам» — и фильм «Чучело» из области искусства переносится в... «сферу обслуживания». Отсюда и тон письма, Людмила Борисовна, и апелляция к «компетентным организациям», как к жалобной книге: «неудовлетворен покупатель, недоволен, примите меры...»

Людмила Борисовна, неужели Вы рассказываете своим ученикам, что Лев Толстой в «Анне Карениной» пропагандирует нам самоубийство? А Вильям Шекспир по этой логике пропагандирует Вам удушение жен из ревности? Вы заканчиваете свою мысль грозным окриком: «Это что же, наша советская школа способна воспитать такое?» А кто, Людмила Борисовна? Надо, наконец, осознать, что все, кого воспитывала царская гимназия, в основном уже на пенсии. Да, наша школа... И не только это, но и многое другое, что гораздо драматичней и отвратительней: и тех, кто сидит в тюрьмах, валяется на койках в вытрезвителях, занимается стяжательством, бросает детей, всех хамов, глупцов, подлецов, бюрократов, трусов и даже предателей родины воспитывала, но не смогла воспитать наша школа вместе с нашей семьей. Только вот эпитет «советская» вставлен Вами, Людмила Борисовна, некстати. Я понимаю, Вы-то хотели обострить вопрос чисто демагогически: помалкивайте, дескать, о наших недостатках, либо Вам придется их

связывать с общественно-политическим строем нашей страны. Наивно, Людмила Борисовна. Не надо защищать ложью наш общественно-политический строй, он в этом не нуждается. Да и вряд ли есть надобность за уши притягивать политику и «стращать ею слабонервных». Особенно там, где дел по горло и где гражданская честь и мужество – самая точная политическая позиция. И ни при чем тут «гитлерюгенд» и «бойскауты» – за такие демагогические дивертисменты, как говорил Остап Бендер, «бьют канделябром». Помните слова Ленина: побольше знания фактов, меньше претендующих на коммунистическую принципиальность словопрений. Наше советское искусство несет в себе великое реалистическое «знание фактов». Мы знаем и должны знать еще глубже все, что мешает нашей школе и семье, как мы знаем и о том, что та же самая школа воспитала всех честных тружеников, победителей самой страшной войны, ученых и художников: всех умных, добрых, честных, принципиальных, талантливых... И нет им числа!

О ЦЕННОСТИ ЯИЧНОЙ СКОРЛУПЫ

Уже завершив ответ Сушенко, я случайно наткнулся в прошлогодней «Работнице» на небольшую заметку, помещенную в подборке об экономии и вторичном сырье: *«Признаюсь честно, у нас лоджия завалена тряпьем и газетами – выбросить жалко, а сдать – времени не выберу. Если хлеб засохший есть, кладу его в специальный ящик. Скажут крышки да пробки от банок и бутылок отдельно собирать – заведу специальную кастрюльку. Больше того, я знала, что яичная скорлупа – хорошее удобрение. Собираю и соседям, имеющим огород, отдаю».* Под заметкой подпись – Л.Сушенко, педагог, Новосибирск.

Может быть, это совпадение и в Новосибирске есть еще одна учительница Л.Сушенко, но думаю, что это одно лицо. Почему-то догадываюсь.

Не скрою, что заметка о вторичном сырье во многом примирила меня с Людмилой Борисовной. Огорода у меня тоже нет, но я тоже начал теперь собирать яичную скорлупу, буду дарить соседям...

ЕЩЕ ПИСЬМО

А это письмо было напечатано в иркутской газете «Советская молодежь» под рубрикой «Откровение»:

Здравствуйте! Меня зовут Светлана. Я учусь в десятом классе. Сегодня я посмотрела кинофильм «Чучело». Я вышла из кинотеатра и не могла смотреть прохожим в глаза. На душе ужасно тяжело, и я решила написать Вам.

Я читала в Вашей газете отклики моих сверстников об этом фильме. Они смотрели глазами доброго, умного зрителя. Я же воспринимала его совсем по-другому.

Когда я была в шестом классе, я была в числе «сильных, имеющих влияние». И у нас в классе была девочка, похожая на Лену. Я уже не помню, за что мы ее ненавидели. Может, просто за то, что мы были «сильные», а она «слабая». Мы — «дружные» — травили ее как зайца. Мы называли ее «Доской». Мы ее презирали, плевали в ее сторону, морально уничтожали ее. В девятый класс она уже не пришла. И я уже забыла о ней. И тут — «Чучело».

Я видела все. Я плакала, кусала губы и понимала, что мы были ничтожными и злыми в шестом классе. Как поздно я это поняла! Теперь я даже не знаю, где она — «Доска». Но я прошу у нее прощения! Прости нас, наше «чучело», наша «доска».

Прости нас, Лена! Может, и у Вас в классе есть «Чучело». Поймите его, пока не поздно!

Светлана

Меня тронуло это письмо. Я верю в искренность его автора. И все-таки тревожно на душе, не проходит боль, и я мысленно все еще смотрю на своих героев глазами дирижера, которого сыграл сам, провожая в нелегкий жизненный путь свою Лену Бессольцеву и ее деда. Слишком много писем от тех, кто был или остается «Чучелами» и «Досками».

Работая над фильмом, выстраивая образ Лены Бессольцевой, я волей-неволей вынужден был у нее учиться. И действительно, как можно было, раскрывая ее страдание, бояться раз-

делить ее участь? Как можно рассказывать о мужестве этого слабого и хрупкого существа, а трусить самому? Я знаю, что это не всегда получается. Как говорила наша великая современница Фаина Георгиевна Раневская: «Талант, как прыщ — он может вскочить на любом лице!» Но все-таки есть в искусстве моменты, созидающие душу самих художников: я трепетал от страха каждую секунду при мысли, что не смогу соответствовать своей героине, она положительно не позволяла мне ни устать, ни проявить слабость. Я верю: она помогла мне — она поможет и другим.

ЗАЧЕМ ОРКЕСТР!

— Зачем Вы ввели оркестр? Что он означает? Без него вполне можно было бы обойтись! — часто спрашивают меня.

— Обойтись можно было бы без многого, можно обойтись и без фильма «Чучело», только зачем? Для меня оркестр и дирижер были крайне важны — я лично обойтись без них не мог. Как-то один мой коллега, когда предлагалось из двух серий фильма «Чучело» сделать одну, подошел ко мне по-дружески и абсолютно конфиденциально заявил: «Хочешь, я помогу? Я вижу, без чего тут можно обойтись». «Зачем нам возиться с “Чучелом”?» — сказал я. — Давай возьмем “Войну и мир” Льва Толстого. Клянусь, мы из его четырех томов сразу два сделаем!» При чем я вовсе не имел в виду особые достоинства своей картины. Просто закон искусства оттого и закон, что он распространяется на Всё. Если произведение не состоялось, то безо Всего можно обойтись. Но если это не так, то не стоит отвергать то, что не сразу понятно. Оркестр и дирижер в фильме «Чучело» — фигура несколько условная в этом реалистическом фильме. В конструкции фильма ей найдено, думаю, точное место — она обрамляет действие, разделяет его главные части и этим служит свою первую службу. Но условный образ обычно выполняет несколько ролей, особенно когда он сочетается с реалистическим повествованием. Я люблю условность как ограненный драгоценный камень, в котором происходит таинственное мерцание света при малейшем движении

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

и повороте. В условном образе есть столь любимое мною «мерцание смысла», его многозначность, многомерность. Дирижер мне был нужен как важное утверждение: «Я сам был свидетелем всей истории, я пережил это вместе с моими героями». Оркестр музыкантов для меня образ не новый, он был и в «Айболите—66», и в фильме «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», но там я как бы представлял собственную реальность в условном мире, не скрывал своего авторства, подчеркивал его. «Айболит—66» так и начинался: «Я — автор, и это у меня такое лицо (одна половина лица у меня была веселая, а другая грустная). И это очень важно, чтобы сразу было видно лицо автора!» В «Чучеле» же лицо дирижера мне было важно как открытый факт моего сочувствия, сострадания. У лица и глаз свой язык — есть чувства, которые ничем другим выразить нельзя. То, что я мог открыто выразить свое личное отношение к происходящему, позволило мне, как ни странно, более объективно и сдержанно рассказать всю историю...

Что же касается оркестра, то у него много ролей в фильме. Мне хотелось показать сверстников моих героев с той ответственностью, которая наложена на их детские плечи погонями, ответственностью мужчин, будущих защитников Родины. Мне хотелось, чтобы на экране возник образ сверстников моих героев, близких к искусству, музыке, не допускающих «ни одной фальшивой ноты», в том же смысле, в каком говорилось об этом в картине «Айболит—66». И, наконец, главное: для фильма было необходимо отдать доброте и ее героине, ее милосердию и самопожертвованию воинские почести. Я совершенно всерьез считаю человека, способного на то, что сделали внучка и ее дед в картине, «подлинным героем».

Я получал интересные письма как ведущий ежемесячной передачи «Спор-клуб» и не раз встречался с поразительными суждениями: «Если Вы не примете мер по отношению к этим вора и не пресечете всякие их безобразия, то я Вам прямо заявляю, что сам начну воровать и безобразничать!»

Вот формула обывателя, столь распространенная сегодня: нравственность только в обмен — «баш на баш». Вот почему Лена Бессольцева и ее дедушка представляются мне подлинными героями наших дней. Для этого и оркестр... Но в услов-

ном образе есть и большая творческая возможность для самого зрителя определять и уточнять его значение. Письма подтверждают богатство восприятия образа оркестра: зритель пишет и о «воинских почестях Лене», и о «чеховском оркестре» из «Трех сестер», о прощании с героями и зрителями — по-разному...

ПРИТЧА О БЕДНЯКЕ И ЛОТЕРЕЙНОМ БИЛЕТЕ

Однажды бедняк пришел к своему духовному наставнику:

— Бедность моя достигла предела, дети пухнут с голоду, жена болеет и нет денег на лечение — что делать?

— Нет ничего проще, — ответил духовный наставник. — Надо купить лотерейный билет и выиграть сто тысяч.

— Сто тысяч — это как раз то, что нужно. Но мне всегда не везет, как я узнаю, какой билет купить?

— Нет ничего проще. Ты пришел ко мне в четверг, сегодня у нас июль, так что покупай двадцать седьмой билет.

Бедняк послушался, купил двадцать седьмой билет, выиграл сто тысяч и со слезами на глазах пришел благодарить:

— Ты спас меня, отче, но как ты узнал, что нужен именно двадцать седьмой билет?

— Нет ничего проще, — ответил духовный наставник. — Ты пришел в четверг — это четыре, июль — седьмой месяц, четырежды семь — двадцать семь!

— Но четырежды семь — двадцать восемь?

— Глупец! — рассердился духовный наставник. — Ты выиграл, и еще споришь!

...Сегодня многие художники-практики, к которым принадлежу и я, страдают склонностью к обобщениям, как головными болями. И пусть многие из нас ошибаются — это не всегда такое уж несчастье. Искусство — такая область, где часто именно ошибки в теоретических предпосылках служили причиной многих открытий. В этом смысле искусство иногда «глаголет устами младенцев»...

Так что примите мои извинения...

ГОСТЬ АВТОСАЛОНА¹

- Когда ты все успела рассказать Маргарите?
- Я? Маргарите?
- Стоп! Удивись: «Я-а? Маргарите?» Поехали...
- И дыхания больше, Ролан Антонович, дыхания...
- Когда ты все успела рассказать Маргарите?
- Я? Маргарите?
- Ты еще смеешься...
- Сто-о-оп! Тебе вопрос – ты смеешься? А твоего смеха не слышно.
- И дыхания пусть больше будет, Ролан Антонович!
- Да! Дыхание! Побежали вокруг стола! Еще круг! Догони ее.
- Мотор!
- Еще круг! Звук! К барьеру!
- Когда... ты... все... успела...
- Стоп.
- Почему стоп?
- Дыхание.
- Вы же сами просили дыхание?
- Пусть поменьше.

¹ Интервью журналу «Автосалон». Записал М.Болотовский.

– Перерыв пять минут. Время, время, ребята! Нас в четыре отсюда попросят.

– Мы из газеты «За доблестный труд», здравствуйте.

– Очень приятно. Что дальше?

– Мы насчет...

– Да, вспомнил. Договаривались. Времени нет, совсем нет... Пять минут?

– Нас, собственно, интересует Ваше отношение к автомобилю...

– К автомобилю... Мне кажется, что автомобиль в городе приобретает черты, присущие человеческому сообществу. На дороге я как бы слышу автомобильный разговор: узнаваем голос каждой машины в диалоге автодвижения – грубые голоса самосвалов, окрики «Волг», вкрадчивый шепот «Жигулей» и вежливое гудение троллейбусов...

– Товарищи журналисты! Вы долго будете отвлекать нашего режиссера? Ролан Антонович, два часа всего осталось...

– Гашу, гашу сигарету... Кристина, Митя – к барьеру! Вы извините... Озвучиваем «Чучело».

– Ролан Антонович, мне нужно их дыхание!

– Кристина, Митя – бегом вокруг стола! Догони его. Быстрее...

– Мотор!

– К барьеру!

– Когда ты все успела рассказать Маргарите?

– Я? Маргарите?

– Ты еще смеешься?

– А ты заметил, как Маргарита сегодня разрывалась?

И нас ей было жалко...

– Стоп!

– Почему стоп?! Все было отлично.

– Дыхания нет! Пусть еще побегают.

– Ребята, побежали...

– Ролан Антонович, не могу больше...

– К барьеру!

– Когда ты все успела рассказать Маргарите?

– Стоп, елки-палки.

– Несинхронно.

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

— Пусть отдохнут.

— Вы говорили про разговор машин...

— Да, про разговор машин. Иногда они даже ругаются, частенько даже неприличными словами. Дорога — это мир, мир, во многом объяснивший мне меня самого.

— Зеркало?

— Если хотите. Человек за рулем — как на ладони. Видны все его личные достоинства и недостатки, и то, что в жизни кажется просто гнусным, на дороге может стать преступным. Дорога — как катализатор.

— В чем главный закон дороги?

— Главный закон дороги... Уважение к другому. Даже к дураку. Хотя я очень не люблю дураков. Я говорил:

...дорога — это катализатор. Спесивая глупость: «Я еду!»

...она и в жизни видна. Дурак многолик и всякий опасен на дороге, он, скажем, все время обостряет обстановку до аварийной. Болтается из ряда в ряд. Подрезает. Я понимаю, когда подрезает таксист, — он это делает грамотно. Он делом занят. Дурак летит, обгоняет, но на следующем светофоре он — рядом с тобой. Спасение дороги — профессионал. Он способен не просто грамотно ездить — он способен предотвратить аварию. Интуиция московских таксистов уже дважды меня спасала. Люблю на дороге сильных людей.

— Ролан Антонович, время идет, два куска еще озвучивать.

— Минуту. Кристина, Митя — к барьеру!

— Когда ты успела все рассказать Маргарите?

— Я? Маргарите?

— Ты еще смеешься?

— Несинхронно!

— «Смеешься» несинхронно!

— Я синхронно смеюсь.

— Митя! Это ты несинхронно говоришь «смеешься».

— Дыхания никакого. Еще два круга!

— Ой! Стул!

— Бегом, бегом...

— Мотор!

— К барьеру!

— Когда... ты... успела...

— Что за дыхание! Стоп!

— Итак, вы любите на дороге сильных людей? У нас порой и так жалуются, что на улицах и трассах царит культ силы...

— Я люблю не культ силы, но силу... Это истинно две разные вещи. Уважаю Мужчин. Люблю водителя мужественного, душевно интеллигентного. Подчеркиваю: душевно. У нас тьма нахалов с высшим образованием и без него. Очень уважаю таксистов. На них часто жалуются водители, и порой справедливо. Но надо понять одно: таксисты вносят странный, но строгий порядок в хаос дороги. Они ездят по-хозяйски, пусть не давая нам, любителям, ездить по-своему. Это к добру. Я скептически отношусь к двум третям автолюбителей.

— А к женщинам за рулем?

— Скептически к девяти из десяти. Правда, бывают исключения...

— Итак, бывают исключения?

— Как и во всем. Как и в кино. Я предпочитаю не снимать детей «звезд», и когда мне предложили на главную роль в фильме «Чучело» Кристину Орбакайте, дочь одной из самых популярных артисток страны, — я отнесся и к этому скептически. Я искал наивную девочку для фильма о столкновении доброты и жестокости, фильма о чистом сердце, которое сталкивается с бессердечием и миром бездуховности, о страшно сложном возрасте 12—13 лет, когда человек в своих часто несерьезных делах и поступках осваивает гражданскую и человеческую позицию. А оказалось, что мои представления о наивном человеке архаичны, и девочки-куколки с хлопающими, как петарды, ресницами совсем не наивны — они изрядные хитрюги и пройдохи; а оказалось, что лицо наивности сегодня — это лицо борющегося человека, знающего правду, ведающего идеалы, человека чистого. Это лицо может выглядеть суровым, замкнутым, волевым. Сегодняшняя наивности — это наивность Дон Кихота. Для меня это стало социальным открытием — и горьким, и хорошим. Еще оказалось, что главная удача фильма — в его главных героях, в самой Кристине и в ее «деде» — его роль играет Юрий Владимирович Никулин.

— Ролан Антонович, группа готова.

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

- От слов «Я теперь решила стать красавицей».
- Мотор.
- К барьеру!
- Я теперь решила стать красавицей...
- Зачем же ты все сказала ребятам?
- Стоп! Что там все время звенит?
- Это у него брелок звенит.
- Какой еще брелок? Сними ты к лешему этот брелок, пожалуйста... К барьеру!
- Я теперь решила стать красавицей!
- Стоп! Где дыхание?
- Пять кругов! Побежали! Ну, ну...
- Ролан Антонович, сил нет...
- Как нет? Давайте я с вами побегу! Ну, за мной... Побежали, побежали... Эгей!
- Поберег бы он сердце. Корреспонденты тут еще пришли... Всё не вовремя.
- За мной, еще два круга...
- Мотор!
- К барьеру!
- Я теперь решила стать красавицей!
- Стоп! Митя, на ее крупный план не дыши!
- Что же, мне вообще не дышать?
- В сторону! В сторону дыши...
- Ролан Антонович! Пять минут перерыва – что-то у нас заело с техникой...
- Я вам говорил, что главная удача фильма – в героине. Кристина талантлива, по природной одаренности матери не уступает. Этот фильм требует от актера высокой степени сопереживания. Ведь это – не комедия, речь идет о детской жестокости. Эта тема у нас почему-то находится на положении странном. Порой ее неосторожно вскроют, затем осторожно закроют. Человек, не усвоивший с детства принцип доброты, не способен любить. Это значит и то, что он не способен быть патриотом, ибо быть патриотом – суть любить, любить свою Родину. Настал момент, когда нельзя более находиться в положении наблюдателей. Мы говорим о хулиганах – говорим «они». Мы говорим о малолетних преступниках – говорим

«они». Мы говорим «они», и в этом вся беда. Лишь тогда, когда будет сказано «мы», а не «они», — мы поймем, что творится с нашими детьми. Питательной средой для многих из них служат ложь и пороки — то, что они видят в своих семьях. В фильме мои дети прощены мной, это моя боль, моя беда. Я мечтаю, чтобы люди, посмотрев мой фильм, задумались над этим.

- Ролан Антонович, техника готова.
- Хорошо, ребята. Давайте сначала вторую сцену.
- Я теперь решила стать красавицей...
- Зачем же ты все сказала ребятам!
- Ну, захотела и сказала...
- Стоп. Не сходится.
- Что не сходится?
- Два куска не сходятся по дыханию.
- Что же, нам бегать снова?

— Приседаем, вместе приседаем... Кстати, многое из того, что нас печалит или радует в жизни, мы видим на дорогах. Дорога — артерия земли. Я чувствую ее тромбофлебиты. Приседаем, приседаем... Это кровеносный узел — большой узел современных проблем, не только транспортных, но и нравственных. Вы что-то хотели спросить? Что я думаю о наступающем дне 1 сентября? Еще Монтень в XVI веке говорил...

- Ролан Антонович, группа готова.
- Так что же говорил Монтень?

— Монтень говорил: «Боюсь реформ». Мне казалось, мы уже стали находить приемлемые формы движения. Стало больше интеллигентных инспекторов ГАИ. Стало меньше из рук вон плохо едущих частников. Степень уважения друг к другу на дороге возросла. Впрочем, не берусь судить. Мой восьмилетний опыт автомобилиста не дает мне такого права.

- Ролан Антонович, полчаса осталось!

Бегу. На прощанье хочу сказать читателям вашей газеты: я славлю профессионализм шофера! Я славлю виртуозов-таксистов, разворачивающихся в двухрядном переулке, тяжеловозов с тремя прицепами, славлю всех, к кому применимо определение «профессионал». Постараюсь лишь, чтоб

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

шофер будущего был добрее. Ведь шоферы в детстве тоже были детьми.

– Мотор!

– К барьеру!

– Я теперь решила стать красавицей...

Ролан Быков в озвучании, этом очень трудоемком процессе, был асом. Он умудрялся на озвучании улучшить свои роли, добавляя новые краски, словцо, междометие. Этого же он добивался от актеров и детей. У него и маленький Кузя в «Автомобиле» себя озвучивал. Ему очень нравилось говорить: «Я готов!» А взрослые говорили: «Подожди, Сашенька, мы еще не готовы».

Но до озвучания фильм надо было снять, а после – выпустить, добиться его выпуска на широкий экран. О том, каких трудов и нервов это стоило Ролану Быкову, говорят его письма, написанные в тот период: соавтору сценария Владимиру Железникову, председателю Госкино Ф.Т.Ермашу, руководителю страны Юрию Андропову...

ПИСЬМО В.К.ЖЕЛЕЗНИКОВУ

Володя!

Я заболел действительно — но если бы не заболел, то взял бы сейчас бюллетень. Оказалось, что необходимо остановиться — картина гибнет на глазах: и это, поверь, не какие-то там ощущения, а самая реальная действительность.

Причины целых три:

1. Сценарий сделан так и не был.
2. Никулин совершенно не может играть нашего деда.
3. Митя Егоров — совершенно не интересен и банально отрицателен.

Всё это, как мне думается, издержки того, что я прервал подготовительный период, не успел многое решить, а на ходу не всё удалось. Но сейчас от меня требуется всё мужество и вся сосредоточенность на нерешенных задачах.

Ты несколько путаешь меня: я исходил, что мы с тобой авторы сценария и работаем вдвоем. Я понял, что тебе трудно было заново переосмыслить и строить уже не раз переосмысленное, оттого-то я тебе с самого начала предложил третьего человека. Как я понял, ты подумал, что этот третий человек нужен мне для той половины работы, которую я брал на себя, как и все хлопоты на всех этапах сценария. И был спокоен — ибо точно знал, что ту работу, которая падает на меня, я вы-

полнил. Более того, меня творчески как раз устраивало то, что ты подключишься позже и будешь «свежей головой».

Всё время, которое у меня остается от режиссерских забот, я продолжаю тратить на сценарий, но этого времени явно недостаточно. Мы с тобой оговорили всё необходимое, но твоя работа по ряду самых разнообразных важных и менее важных причин сводится к «зашел», «заскочил», «что-то принес». Ты видишь, как мне необходимо всё, что ты мог сделать, потому что всё «до крошки» тут же пошло в работу, в картину и уже в материале: рыжий — Мартанова, реплики Петьки, реплика учительницы о деньгах. Сейчас мне нужна ясность — в какой мере я могу на тебя рассчитывать. Ибо работы много, работы — воз, работа ясная (в том смысле, что ясно хотя бы, что не ясно).

Сейчас самым срочным образом надо сделать всё в доме деда. Что есть рассказ девочки? Комментарий? Допустим, этот комментарий углубит раскрытие происходящего, но не ослабит ли он непосредственности восприятия? Не ослабит ли он работы зрителя, не ограничит ли его фантазию, его способности, его возможности соотнесения происходящего в фильме со своею жизнью?

Я думаю, что рассказ — это параллельное действие. И оно только интереснее оттого, что смещено во времени. Это в идеале! Это сегодня мечта, и до ее реализации как до небес. Что значит параллельное действие в этом случае? В рассказе должно что-то решаться, что-то происходить, мы должны ожидать чего-то, должна быть какая-то альтернатива, выбор исхода, и подход (отъезд деда) должен быть пронзительной неожиданностью.

Москва, 05.01.83

В ГОСКИНО СССР ТОВ. ЕРМАШУ Ф.Т.

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Я с самым серьезным вниманием отнесся к заключению сценарно-редакционной коллегии по материалу, просмотренному 20.04.83 г., я с глубоким уважением отношусь к людям,

его подписавшим, поэтому считаю необходимым обратиться к Вам с этим письмом.

При запуске в производство к/к «Чучело» (по одноименной повести В.Железникова) я писал на Ваше имя подробное и аргументированное письмо о том, что идейно-художественные задачи фильма требуют нестандартного подхода к определению метража картины, я с самого начала работы был убежден в крайней необходимости не только строго мотивированного и внятного изложения сюжета, но и параллельной разработки истории деда и его взаимоотношений с внучкой, раскрывающей их богатый духовный мир, в котором заключены великие гуманистические традиции народа. В ответ на это метраж фильма был определен в 2700.

В процессе воплощения замысла острая необходимость в более подробном и глубоком раскрытии духовного богатства основных героев фильма (Лены и ее дедушки) привела к тому, что понадобилось решительно увеличить по метражу сцены в объекте «Дом деда», где в дуэте деда и внучки осмысляются происходящие события и раскрывается красота их внутреннего мира. За этот счет удалось сделать всё возможное для того, чтобы в полной мере раскрыть подлинное духовное богатство главных положительных героев фильма. Именно эти изменения привели к увеличению метража и необходимости двух серий, о чем профессионально и аргументированно говорилось на обсуждении материала 20.04.83 г. и мною, и художественным руководителем объединения, народным артистом РСФСР кинорежиссером А.Сахаровым.

Этого решительного изменения сценария в материале нельзя было не заметить, тем более что я специально указывал на него и предварительно, и после просмотра. (Всё остальное снято строго по сценарию с тенденцией высветления всей истории.)

В этой связи в заключении сценарно-редакционной коллегии странно выглядит утверждение, что в «материале произошло ужесточение авторской интонации по сравнению со сценарием», тем более что это не соответствующее факту утверждение легло в основу всех замечаний и рекомендаций.

И совсем уже странным и противоречивым выглядит в заключении утверждение об отсутствии оснований для двух се-

ЧУЧЕЛО

рий рядом с решительной поддержкой нашего действенного стремления акцентировать и развивать те эпизоды, где раскрывается подлинное духовное богатство Лены и ее деда, то есть именно того, что акцентировано и развито в материале и что привело к настоящей необходимости увеличения метража картины. Тут, извините, рекомендуются взаимоисключающие решения, ибо изложение чистого сюжета едва укладывается в определенный при запуске метраж, а увеличение метража как раз и продиктовано заботой о линии деда и внушки.

Вызывает удивление еще одно утверждение заключения: возраст героев фильма неожиданно для меня определен, как 11–12 лет. В сценарии действовал и действует 6-й класс, а это, как известно, 12–13 лет – возраст не только иной, а принципиально иной, нежели 11–12 лет, что я, как человек, более тридцати лет изучавший проблемы детства, могу заявить с полной ответственностью. К сожалению, за свою долгую жизнь и искусство для детей я не впервые встречаюсь с тенденцией низведения серьезных человеческих проблем жизни детей-подростков до малосущественных и несерьезных под видом заботы о достоверности этакой детской импульсивности и несознательности. Такая тенденция – печальное заблуждение взрослого мира, и она чрезвычайно пагубна в деле воспитания. Тем более что подросток восьмидесятых годов резко отличается от своего сверстника не только сороковых или пятидесятых, но даже и семидесятых! И это серьезное и тревожащее подчас изменение является одним из серьезных мотивов фильма, весь пафос которого заключается в страстном желании действительно помочь в воспитании детей способом кинематографа, сделать проблемный и острый фильм, который мог бы стать основой для большого разговора с нашими детьми.

Хочу вам напомнить, Филипп Тимофеевич, что картина была запущена в ответ на постановление ЦК КПСС о фильмах для детей. И тогда сценарий всем казался и важным, и нужным. Определяя увеличенный метраж фильма, мы твердо договаривались о том, что сценарий предполагает широкий адрес: и детей, и всех, кто заинтересован в их воспитании.

Трудно в производстве, которое продолжается год, угнаться за всеми капризами точек зрения, и то, что постановление ЦК КПСС отодвинулось от нас по срокам, вовсе не снимает с нас ответственности за его выполнение. Я убежден, что делаю нужную и глубоко гуманную картину, соответствующую всем требованиям.

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ГОСКИНО СССР ЕРМАШУ Ф.Т.

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Обращаюсь к Вам с убедительной просьбой посмотреть мою картину «Чучело» (Мосфильм, реж.-пост. Р.Быков).

Вовсе не упрямство, не самодурство движут мною, когда я настаиваю на том варианте фильма, который представляется мне единственно верным, единственно возможным и наилучшим. Мною руководит только любовь к людям, желание помочь нашим детям, воспитателям и родителям, мною руководит только честь, совесть, большой опыт и ответственность художника перед народом.

Почти год назад, как только я понял, что имеется крайняя идейно-художественная необходимость как можно больше развить линию деда и внучки, раскрывающих душевную красоту и силу главных героев картины, я обратился к Вам с просьбой посмотреть материал и решить вопрос об увеличении метража картины. Сам факт, что Вы на разных этапах не захотели смотреть материал, послужил сигналом к предвзятому и негативному отношению к картине и ко мне. Ваша точка зрения — что картина должна оставаться в жестких рамках планового метража (2700 м) — была известна всем. И все, вместо того чтобы объективно оценивать материал и будущую картину, искали любые аргументы, лишь бы подтвердить Вашу точку зрения.

К моему большому сожалению, мне пришлось резко ограничить будущую картину и расстаться с идеей большого двухсерийного фильма в 4500 (5000) м. Я проявил невероятные усилия, чтобы сделать картину как можно короче: в итоге со-

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

крашено 1100 метров (!) отснятого и смонтированного материала. Только после последнего просмотра, на котором присутствовали Б.В.Павлёнок и А.В.Богомолов, сокращено более 500 метров. И сегодня конструкция фильма находится на пределе своих возможностей необходимой прочности. Так что сокращение еще 700 (!) метров абсолютно невозможно! Да и требование беспредельных сокращений становится слепой формальностью.

Мне пришлось провести необходимые консультации со специалистами по вопросам воспитания в нашей стране, они проведены всесторонне и на самом высоком уровне (Минпрос СССР, Академия Педнаук СССР, ЦК ВЛКСМ), и я смог убедиться, что именно в том виде, в котором картина существует сейчас, она наилучшим образом служит делу воспитания наших детей. Не скрою от Вас, что я встретился с самой высокой оценкой моей работы.

Очень прошу Вас разрешить и посмотреть картину.

С уважением, Ролан Быков

05.10.83

**ГЕНЕРАЛЬНОМУ СЕКРЕТАРЮ ЦК КПСС,
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА
СССР АНДРОПОВУ Ю.В.**

Глубокоуважаемый Юрий Владимирович!

Только крайняя необходимость вынуждает меня обратиться непосредственно к Вам по вопросу, который носит принципиальный и глубоко идейный характер.

На киностудии «Мосфильм» я закончил работу над картиной по одноименной повести В.Железникова «Чучело». Повесть вышла недавно, уже четырежды переиздана, получила премии А.Гайдара и Я.Корчака. Повесть ставит острые и наиболее важные вопросы воспитания. Ее успех — глубина образов положительных героев, страстная проповедь доброты и нравственности, острый сюжет и эмоциональность воздействия. Для меня, человека, более тридцати лет занимающегося в ис-

кусстве проблемами воспитания, экранизация этой повести стала социальным заказом времени, выполненным по велению сердца.

Сценарий был принят, утвержден и запущен в производство в ответ на постановление ЦК КПСС по проблемам детского кино 1982 г.

По предварительным отзывам фильм получился волнующим и безусловно нужным. Не скрою, что его художественные достоинства оцениваются высоко, особенно теми, кто в нашей стране отвечает за дело воспитания подрастающего поколения на самом высоком уровне. Картину в порядке необходимых консультаций в черновом варианте смотрели:

Прокофьев М.А. — министр Просвещения СССР,

Кондаков М.И. — президент Академии педагогических Наук СССР,

Петровский А.В. — действительный член Академии Педнаук СССР, один из основных специалистов по проблемам взаимоотношений коллектива и личности, доктор психологии,

Швецова Л.М. — секретарь ЦК ВЛКСМ,

Федулова А.В. — секретарь ЦК ВЛКСМ,

Михалков С.В. — детский писатель, академик АПН СССР, Герой Социалистического Труда, председатель Союза писателей РСФСР,

Чухрай Г.Н. — секретарь СК СССР, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской премии,

и мн. др.

Все без исключения безоговорочно говорят о том, что фильм крайне нужен, что он будет иметь серьезное и важное влияние, что он должен быть в том объеме, в котором я его показывал, и что сокращения снизят его воздействие и даже приведут к идейным искажениям.

«С этим фильмом можно будет работать и с детьми, и с родителями, и с учителями», — говорил Министр просвещения Прокофьев М.А.

«У вас лечебный фильм, он как прививка доброты против эгоизма, мешанства, предательства, черствости, он поможет детям строить себя», — сказал Член-корреспондент Академии меднаук Бадоян Г.О.

1. Фильмы ЧУЧЕЛО

«Фильм жесткий, но очень нужный и взрослым и детям. Есть такие люди, которые хотят стерильного искусства для стерильного общества... Встать на защиту такого фильма — правое дело, прямая обязанность нашей партийной организации», — сказал в своем выступлении на партийном собрании С.В.Михалков. (В Союзе писателей.)

В чем же проблема? Почему я решил беспокоить Вас?

Госкино СССР, тов. ЕРМАШ Ф.Т. не желает принимать фильм в том виде, в котором он сейчас существует. Он апеллирует к тому, что фильм запускался в меньшем объеме и что сейчас он на 20 минут больше. Слов нет — завышение метража картин нежелательно и часто не диктуется такой уж необходимостью. Однако именно тут типичный случай, когда произведение по своим задачам, по своим внутренним законам не укладывается в отведенные ему рамки. Понимая это, Госкино СССР не раз и не два принимает решения об увеличении метража фильмов, за последнее время четыре фильма подряд из односерийных превратились в двухсерийные. Но именно для нашей картины формальные признаки оказались важнее, потому что у Госкино СССР есть желание уничтожить остроту проблемы фильма, сделать его стерильным, «безопасным» и тем самым свести на нет все усилия по созданию фильма, действительно вмешивающегося в жизнь.

Я сделал всё возможное, выполняя желание Госкино СССР сократить фильм: мне пришлось отказаться от желания сделать его в виде двух серий, я уже сократил 1100 полезных метров отснятого и смонтированного материала, я на 100% выполнил все замечания, сделанные мне художественным советом 2-го творческого объединения, где делался фильм, я выполнил почти в полном объеме все конкретные замечания, сделанные мне студией, но требования сократить еще 700 метров (20 минут) уже невыполнимо, это исключено без того, чтобы фильм погиб. Я потратил 6 месяцев на все эти сокращения и переделки и сделал максимум. При этом хочу особо отметить, что не потратил ни одной лишней копейки, не просил дополнительных средств или сроков, не прошу их и сейчас — мы полностью укладываемся в смету. В плановые сроки я сдавал картину и объединению, и Госкино СССР.

Единственное, что календарно задержало производство, — это предынфарктное состояние, с которым я был уложен в больницу.

У моего сегодняшнего столкновения с Госкино СССР много аспектов. Но если дело касалось меня, я никогда за свою жизнь не обращался за помощью, хоть иногда крайне в ней нуждался. Но не обо мне речь. Дети — слишком серьезная государственная проблема, и только ответственность художника перед народом, перед партией заставляет меня обращаться к Вам и просить помочь мне проводить в жизнь те принципы, которые сегодня утверждаются в нашей стране во всех партийных документах последнего времени по вопросам воспитания. Я убежден, что наша работа очень нужна государству и защитить ее может только государство. Весьма сожалею, но должен заявить, что Госкино СССР встало по этому вопросу на путь яростного администрирования, формальных претензий и охраны ведомственного достоинства. Я убежден, что, при всем моем нежелании конфликтовать с Госкино СССР, обязан это делать ради людей, ради интересов страны, рада принципиальности в искусстве.

Я обращаюсь к Вам, Юрий Владимирович, с убедительной просьбой посмотреть мою картину и, если Вы сочтете нужным, поддержать ее. Я понимаю, как Вы заняты, и все-таки обращаюсь к Вам. За мною стоят люди, святое дело воспитания, дети. И последний мой довод — это то, что, несмотря на всё административное давление, 2-е творческое объединение «Мосфильма» решилось на то, чтобы принять картину. Поверьте, что это нелегко было сделать.

*С самым искренним уважением, режиссер-постановщик
«Мосфильма», член СК СССР, заместитель председателя комиссии
детского кино СК СССР, Засл. арт. РСФСР Ролан Быков
01.11.83*

Первый помощник Генерального секретаря ЦК КПСС Ю.В. Андропов Шарапов каждый день бывал с бумагами у него в больнице. На письмо Быкова Андропов сказал Шарапову: «Помогите Быкову».

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ГОСКИНО СССР Ф.Т.ЕРМАШУ

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Обращаюсь к Вам с несколькими самыми серьезными просьбами:

1. Оценка картины в прессе, мнение широких масс кинозрителей, оценка, данная фильму детьми на Неделе детского фильма в этом году, и особенно выступление газеты «Правда», когда из борьбы мнений газета решительно выбрала категорическую положительную оценку — всё это ставит точку в определенном периоде жизни фильма.

Напоминаю Вам Ваше обещание отправить фильм на фестиваль. Скоро кончится фестивальный срок картины. Вот уж миновал фестиваль в Минске, в ФРГ, в Каннах, в соцстранах — осталось немного, я не могу не беспокоиться. Сейчас решается вопрос о Венеции. Очень прошу Вас еще раз обратить внимание на мою картину.

2. Прошу пересмотреть вопрос с оплатой и санкциями, наложенными на картину. По всем показателям смета фильма полностью соблюдена, выработка очень высокая, есть даже экономия смен на натуре. Тем не менее я «оштрафован» за свою работу на 10%.

К тому же в первом варианте картина принята как односерийная, но приказом по Госкино СССР был сделан новый вариант (на что были выделены специальные сметные ассигнования), в этом приказе метраж не был оговорен специально, так что две серии признаны де факто. Я прошу Вас или принять официально две серии, или не считать зрителя как на двухсерийный фильм. Иначе картина чисто финансово наказана трижды. (Да и студия тоже.)

3. Много лет по отношению ко мне происходят непонятные для меня вещи: после «Айболита-66» мне не давали снимать 3 года, после «Автомобиля, скрипки и собаки Кляксы» — 8 лет, сколько мне ждать сейчас? За 25 лет работы на студии я всё время сталкиваюсь с тем, что обычно называется «травят». Разве не «травлей» можно объяснить тот факт, что я 15 лет до-

бывался постановки фильма «Ревизор», 5 лет стоял с этим фильмом в плане студии — дали его Л.Гайдаю. То же произошло с фильмом о Денисе Давыдове — сценарий был написан для меня, меня даже пригласили на студию им. Горького, и снова всё то же — фильм дали снимать реж. Хубову. Б.В.Павлёнок назвал сценарий А.Володина, который я принес и над замыслом фильма работал год, антисоветским. А через два месяца преспокойно разрешил его делать реж. Любшину.

За 25 лет ни с одним своим фильмом, ни с одной своей ролью я не был послан Госкино СССР (и, соответственно, СК СССР) ни на один фестиваль. Моя картина «Внимание, черепаха!» получила на фестивале в Хихоне (Испания) Гран-при, с фильмом выезжали документалисты, о призе мне даже не сообщили, сам приз потеряли. И я через много лет случайно узнал и о Гран-при в Испании, и о премиях в Аргентине.

Картина «Телеграмма» вообще кем-то была запрещена в прокате, кем — и сейчас невозможно выяснить и почему. (?) Потом она четыре года подряд шла по телевизору и сейчас «проникает» даже в прокат. А она, кстати, не устарела и посвящена памяти войны и ее героям.

В мои 55 лет я всё еще заслуженный артист. Званий не просят. Я и не прошу. Я привожу этот факт как пример, который ничем, кроме травли, объяснен быть не может. Меня начальник Комитета Безопасности г. Горького однажды спросил: «Почему заслуженный? Что натворил?» — вот как относятся люди к этому странному для всех факту. За любую половину моей работы — хотите, режиссерскую, хотите, актерскую — можно вполне рассматривать этот вопрос, а за обе вместе, при большой общественной работе, — вообще ничего не понятно.

Мне нужна ясность, Филипп Тимофеевич! Если ни одной из моих просьб выполнить Вам не захочется, я прошу Вас ответить мне только одно: каковы Ваши аргументы?

Я бы мог исписать страниц сто, приводя только факты своего странного положения, скрытого и прямого издевательства, — пришло время мне понять, в чем дело?

Извините, но я вынужден Вам сказать прямо: все, все без исключения, к кому бы я ни обращался за разъяснением, кивают на Вас, объясняя одним Вашим личным отношением ко

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

мне.

Я не верю в это и поэтому прямо обращаюсь к Вам со всеми этими вопросами.

*С уважением,
Ролан Быков*

P.S. Особенно ударило меня приглашение режиссерских курсов преподавать и стыдливый отказ после того, как я согласился: «Вы понимаете, мы не ожидали, что Вас не утвердят!»...

Я тоже не ожидал...

*Режиссер «Мосфильма», Засл. арт. РСФСР Р.А.Быков
Москва, 20.06.85*

Не знаю точно, было ли отослано это письмо или осталось в архиве Быкова. Всё же владелец французской фирмы «Космос», купив картину, послал ее на фестиваль детского кино в старинную столицу Франции город Лаон, и она получила главный приз. Этот же господин отправил «Чучело» на всеевропейский детский фестиваль в Виши, и какая-то замечательная женщина привезла два желанных Гран-при. Кристине – за главную роль и Быкову – за лучший фильм. Ни Союз кинематографистов, ни Госкино не послали картину ни на один фестиваль.

В 1985 году фильм «Чучело» получил Государственную премию СССР.

ПОМОЩНИКУ ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ КПСС В.В.ШАРАПОВУ

Многоуважаемый Виктор Васильевич!

Извините, и еще раз извините, что я Вас опять беспокою.

Ф.Т.Ермаш, который всё время последнее говорил о картине хорошо и сказал как-то, что возможны только «косметические поправки», вдруг приказал убрать кульминацию фильма – сцену костра, оставив только информацию – костер вспыхнул, девочка крикнула «Мама!» – и сцена закон-

чена.

Это — уничтожение фильма. Эта сцена, к которой тяготеет всё предыдущее действие фильма и из которой вытекает всё последующее поведение героини. Без нее моя героиня теряет красоту души и мужество и вместо этого становится чуть ли не истерической и капризной. Виновные при этом эмоционально лишаются вины. Финал (раскаянье) становится фальшивым, и картина полностью опрокидывается.

Принято решение «отстранить» меня от монтажа картины, хотя на самом деле отстранить меня не от чего — картина давно закончена (в 1983 году), счет в банке закрыт, выдано разрешительное удостоверение от 6 января 1984 года № 1100484.

Так или иначе, Ф.Т.Ермаш снова вернулся к уничтожению смысла картины. Умоляю, помогите. Если можно, я займу у вас минимум времени 5–10 минут — примите меня. Я столько отдал картине. Самое обидное на свете — победить и проиграть победу!!!

Неужели все, кто поддерживает картину: Минпрос СССР, Академия педнаук СССР, газета «Правда», «Советская Россия», Президиум Академии Наук СССР, режиссура и, главное, учителя (!!!), — никто ничего не понимает? Все в кинематографе с волнением ждут решения судьбы фильма. Но я не в силах защитить его без помощи. Картина крайне нужна государству, неужели государство ее не защитит. Я не смею просить Вас, чтобы вы ознакомились со стенограммами обсуждений, — это потребует много времени; но все обсуждения, включая подготовленное и проведенное без меня, — это триумф картины. Ее видели десятки тысяч людей, неужели она погибнет?

Вы видели фильм, вы спасли его уже дважды, помогите!

*С глубочайшим уважением,
Р.Быков*

Борьба за «Чучело» была изнуряющей. И только девиз Быкова «Я побит — начну сначала!» давал силы для отстаивания своего детища в том виде, как было сделано. Перед последней поездкой на Старую площадь к генералу Шарапову — помощнику Андропо-

1. Фильмы

ЧУЧЕЛО

ва – Быков не мог вставать, у него была температура. Его трясло. Нам с «Мосфильма» прислали «козлика», он, конечно, смотрелся комично среди машин, которые ждали на площади своих пассажиров. Я дрогла в нем больше часа, но свершилось чудо, в машину сел выздоровевший Быков, ему помогли.

Генерал Шарапов вместе с помощником Черненко были в Доме кино на премьере. Мест им в Большом зале не хватило, люди сидели на ступеньках. Когда зрителей очень много, картину показывают одновременно и в Белом зале. Им пришлось идти туда. Картина обоим понравилась. И когда у власти оказался Черненко, Леонид Печёнев принял эстафету у Шарапова и дальше помогал картине. Без помощи этих двух людей едва ли картина увидела свет. Вся жизнь Быков был благодарен Виктору Шарапову и Леониду Печёневу.

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

Ленфильм, 1986

Авторы сценария **Вячеслав Рыбаков,**
Константин Лопушанский, Борис Стругацкий,
Алексей Герман

Режиссер **Константин Лопушанский**
Ролан Быков в роли Ларсена

ОБРЕТЕНИЕ ОТЦОВСТВА¹

ДВЕ РОЛИ – ДВЕ ВОЙНЫ

В жизни каждого актера есть роли, которые независимо от своей значимости являются основным строительным материалом для творческой биографии. У меня это Акакий Акакиевич из «Шинели», Бармалей из «Айболита–66», трубач Колпаков из к/к «Звонят, откройте дверь!»... Среди этих наиболее взволновавших меня ролей – роль командира партизанского отряда Локоткова из фильма «Проверка на дороге» по роману Ю.Германа «Операция “С Новым годом”» и роль профессора Ларсена в фильме «На исходе ночи»².

Оба фильма – киностудии «Ленфильм». И оба – первая большая картина таких режиссеров, как Алексей Герман, имеющий сегодня громкое имя одного из лидирующих режиссеров страны, и молодой режиссер, имя которого пока еще мало знакомо кинозрителям, – Константин Лопушанский.

Разные времена, разные поколения, разные люди. Но оба они на разных этапах жизни обратились к теме войны: А.Гер-

¹ Журнал «Аврора». Записал Д.Лесной.

² Рабочее название фильма «Письма мертвого человека».

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

ман – Великой Отечественной, К.Лопушанский – к теме войны грядущих времен, страшной ядерной катастрофе, угроза которой сегодня черной тучей нависла над человечеством.

Подходит возраст, необходимо оглянуться на прожитое, пройденное, проанализировать, найти внутреннее в своей связи, когда смотришь на себя вполне отстраненно и думаешь, что осталось немного, и надо уже жить и работать только «начисто» (черновики делать уже нельзя). И для меня очень важно, что, несмотря на ощущаемое расстояние между этими войнами, между образами двух своих героев, налицо несомненная связь в их глубинном духовном содержании, связь времен и задач, стоящих перед людьми.

Я очень люблю роль Локоткова. Она делалась, как делаются самые любимые работы. И дело не только в той творческой атмосфере, которую умеет всегда создать Алексей Герман. Картина создавалась в такой обстановке, когда можно сказать, что весь коллектив занимался общим делом. Она была делом всей съемочной группы, что бывает, к сожалению, не на каждой картине.

Рождался почерк, я бы даже сказал, рождался кинематограф Алексея Германа, кинематограф факта, реконструкции времени, глубочайшего реализма, правды фактуры, подробности, быта войны, если можно так сказать. Это особый кинематограф. Он представлен у А.Германа в ряде фильмов: о тыле – «Двадцать дней без войны» или о той войне с бандитизмом, которую вела наша страна в двадцатые годы, – «Мой друг Иван Лапшин». Это суровая правда жизни, из которой сама собой вытекает добрая и даже нежная интонация любви к людям, гуманистическая интонация, свойственная лично режиссеру. Любви к людям живым, а не надуманным, подлинным героям, любви без всякого извинения, без всякого превращения героя в памятник.

Я играл героя войны. Само приглашение на эту роль Алексеем Германом актера моего плана было, я бы сказал, довольно смелым. Я никогда не играл таких ролей: сам считал их «не моими».

Когда я стал сниматься, я понял, почему А.Герман пригласил именно меня, – ему не нужны были внешние признаки

героя. Это картина о партизанской войне, об очень серьезных взаимоотношениях человеческих в этой войне, сложном пути главного героя, которого играл В.Заманский, о человечности как принципе победы. О человечности как о главной черте сражающегося народа. О человечности, которая, несмотря на смерть и грязь, боль и кровь, не умирает в людях.

Определяя внутреннюю тему своего героя, я произнес про себя как-то слово «отцовство». Я вспомнил пьесу американского писателя Артура Миллера «Все мои сыновья». И эти слова стали для меня эпиграфом роли, лозунгом роли, знаменем роли. Сыновья в моем отряде — люди разные: прекрасные и заблудшие; все милы, все любимы по-разному: горькою любовью, суровую, но сильную — отцовскою.

Я помню, Алексей Юрьевич сказал же тогда: «Ну а как ты это сыграешь? Это литература, это пусть критик потом пишет». Но актеры работают по-разному. Я знаю, что литературную мысль всегда можно как-то реализовать, хотя путь от написанного словом образа до его экранного воплощения бывает довольно сложным.

И вот однажды, ругая в кадре молодого партизана, который упустил врага, я совершенно произвольно и неожиданно для себя схватил его за ухо и стал крутить с вывертом. Так наказывать может только отец. Это эксцентрическая краска, но она вдруг ожила в этой живой атмосфере, созданной режиссером на экране.

Когда мы играли финал и тема отцовства уже звучала, А.Ю.Герман вполне приветствовал мою актерскую импровизацию, тоже родившуюся в кадре, когда, выталкивая буксующий грузовик, мой герой, подбадривая ребят, кричал: «Давай-давай, сыночки!»

И вот это слово «сыночки» завершало фильм и ставило точку в раскрытии темы отцовства и человечности как духовное решение темы войны.

И когда сейчас пришлось размышлять над ролью профессора Ларсена в фильме «На исходе ночи» — человека условной национальности, гражданина условной средневропейской страны, личности абстрагированной, — то в первую очередь встал вопрос об отношении к факту войны, к тому, что есть

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

оптимизм в сегодняшнем, сугубо особом значении этого слова.

Очень интересно ответил Михаил Сергеевич Горбачев на вопрос французского тележурналиста, когда тот назвал взгляд нашего руководства пессимистическим:

— Нет, это не пессимизм, речь идет об ответственности, об ответственной позиции при трезвом взгляде на положение вещей. А оптимизм в сегодняшнем, привычном понимании этого слова — в некоем «розовом» отношении к настоящему и будущему, оптимизм, внушающий успокоенность, мне кажется, есть предательство.

Размышляя о побудительных мотивах создания такого рода фильма, я подумал вот о чем: активность масс, борющихся за мир, необычайно велика. Но в то же время она, подходя к какому-то уровню, теряет динамичность, тогда как силы войны умножаются. Мне кажется неслучайным, что именно теперь вышел американский фильм «На следующий день», у нас — роман Эдуарда Скобелева «Катастрофа», не случайно и мы взялись за работу. Пришла пора перестать бояться фильмов, создающих эмоциональный дискомфорт, душевную растревоженность, зовущих в сутолоке дней остановиться и задуматься наконец.

Есть миф о Персее, который победил горгону Медузу, фурию войны. Никто не мог этого сделать, ибо взглянувший на нее тут же превращался в камень. Персей отрубил ей голову, глядя на отражение медузы в своем щите. Отражение спасло Персея и мир — от войны. И сегодня катастрофу можно предупредить, воспользовавшись феноменом ее отражения в духовном сознании: в искусствах, в науках.

Решение роли пришло не сразу. Важно было представить себе, что происходит с характером, психологией человека, когда он находится за чертой мыслимого, когда по всеобщему убеждению уже наступил «конец света». Я все время ставил себя в положение своего героя и видел, как это мучительно: в сцене поисков лекарств на старой разрушенной бирже, превратившейся в рынок и вертеп, Ларсен сталкивается с людьми иной реальности, с людьми, которые практически уже живут в противогазах. Эти люди стали как бы какими-то новыми

«хоботными» существами: трудность разговора в противогазе рождает какой-то новый упрощенный язык, который волей-неволей упрощает и сознание...

Какая же задача была для моего героя главной в той ситуации? Ясность обреталась постепенно. В конце концов «формула спасения» была выражена в идее сохранения человечности в этих совершенно нечеловеческих условиях.

Мне кажется, в сегодняшней нашей жизни сложилось много условий для потери человеком его человеческого лица. Никогда еще аморальность и безнравственность не имели такого расцвета в мире, как теперь. Никогда еще ложь не становилась такой обиходной, как разменная монета. Никогда еще так не попиралась духовность — так громко, так откровенно, такими большими силами. Особенно там, где человек кичится разумом, — в высших сферах, в интеллектуальных областях, в мире свободной, раскрепощенной личности.

Возьмите хотя бы науку. Потеря ею нравственности как общечеловеческой цели — явление, уже довольно обозначившееся в самых разных областях.

А сейчас, я думаю, уже стоит вопрос о нравственности политики. «Цель оправдывает средства», — говорили иезуиты. Нерон казнил родную мать. Наполеон «вынужден был» расстрелять в Африке тридцать тысяч пленных, ну а Гитлеру просто «пришлось» поставить уничтожение неарийцев на конвейер. Придумали даже политические термины для обозначения отношений с позиции силы — аннексия, контрибуция и прочее. И слишком мучительно и долго утверждается мысль, что без дипломатии, опирающейся на общечеловеческие интересы, сегодня уже не обойтись.

...Но что значит «остаться человеком»? Сохранить в себе конкретного человека — отца, мужа, коллегу, когда нужно помочь людям — конкретным, близким и далеким, оставшимся в живых. И волей-неволей сегодня, когда работа над ролью подходит к концу, я прихожу к тому, что роль Ларсена, «идею Ларсена», как я определил ее в рабочей формуле, можно было бы назвать обретением отцовства, обретением той главной черты характера, которая для Локоткова, русского простого, даже, можно сказать, сельского человека, была естественным

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

состоянием его души. В образе Ларсена я с большим интересом обнаружил связь между русским мужиком Локотковым и абстрактным «средним европейцем», ученым.

Все — мои сыновья! С этого начиналась и этим кончилась роль в фильме Германа. Обретение отцовства, понимание значения этого слова как новой ответственности за все, что происходит в мире, осознанной ответственности, которую не может заменить никакое прекрасодушие, сложилось, мне кажется, как основное направление роли в фильме Лопушанского.

О картине и роли хорошо говорить на двух этапах: когда не снято еще ни одного кадра и можно говорить о фильме как о предположении, как о рождающемся замысле — спокойно, вольно... или когда фильм уже сделан и добавить нечего. Но работа актера это не только роль и сценарий. Есть третий компонент — режиссерское решение темы. Более того, должен сказать, что материал вне режиссерского решения сегодня вообще не смотрится зрителем. Мы играем и роль, и сценарий, и режиссера. Может быть, это странно звучит — «играть режиссера». Еще нет соответствующего термина, обозначившего бы это совершенно определившееся в последнее двадцатилетие явление.

Но режиссура — это не только профессия, а в каком-то смысле — не столько профессия, сколько мышление, сколько позиция. Этому не учатся. Это или бывает, или не бывает в человеке, хотя и оно развивается и растет, хотя профессионализм, безусловно, необходим. Именно для того, чтобы глубокое, интересное, парадоксальное мышление воплотилось в конце концов в метры, пленку, производство.

Алексей Герман и Константин Лопушанский очень разные люди. А.Герман — крупная, уже сложившаяся фигура в нашем кино, со своим почерком, со своей биографией, я бы сказал, со своим направлением — стремлением к буквальному реализму. К.Лопушанский еще весь в начале, во многом он еще учится, хотя о нем можно сказать, что это человек, в полной мере обладающий своеобразным, самостоятельным мышлением. Но мне интересно вот что: ни Герман, ни Лопушанский войны не видели! У меня, как у человека, которого война коснулась не-

посредственно, вообще было некоторое недоверие: как они сумеют вскрыть эту тему? Но только поначалу.

Снова и снова буду удивляться великому чуду искусства, которое является уникальным методом исследования. Искусство режиссера невозможно без личного эмоционального подхода. Но как же все-таки может быть, чтобы человек, не зная войны, ставил фильм о войне?! В этом-то и состоит чудо. Внутренняя жизнь человека реконструируется. Художник своим сердцем поверяет далекие времена — так пишутся исторические романы: так А.Толстой писал о Петре, Пушкин — о Борисе Годунове. Так фантазия Жюль Верна проникала в будущее, так реконструировался мир через художественный образ, подобно тому как была создана таблиц Менделеева, предсказывающая существование элементов, которые еще только предстояло открыть.

Поэтому-то одинаково правдивы картины В.Ордынского, провоевавшего пять лет в артиллерии, и никогда не воевавшего А.Германа. Поэтому-то К.Лопушанский может говорить о войне, которой еще не было. Он рвется к тому, что сейчас называют гиперреализмом, но я не люблю новых слов — нормальный реализм, очень четкое ощущение деталей. Лопушанскому явно удалось создать правду, почти документальную, художественную правду для тех событий, которые едва только возможны для человека. Через простые вопросы воссоздает он атмосферу будущей войны: а как сделать свет, когда электростанции не работают? а как дышать, когда воздух вокруг заражен? а где похоронить умершего, если выходить на поверхность небезопасно? а что есть? пить? как взаимоотношиться друг с другом?..

Две роли, две войны... Мне кажется совершенно естественным, что у меня в душе эти роли находятся во внутреннем родстве, одна как бы наследует другой. Честное слово, я не задумывал этого! И в той роли я ошупью шел к теме «все — мои сыновья», к теме отцовства, и в этой — тема возникла как естественный выход, продиктованный поиском решения. Для меня важно, что открытие отцовства, нежных возможностей человеческой души, чувства ответственности старшего за младшего или более мощного духом за слабого, ответствен-

1. Фильмы

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

ности командира оказалось чрезвычайно близким молодому А.Герману. Для меня очень интересно и то, что К.Лопушанский обретение отцовства выделил как главную современную задачу человечества, выделили ее даже в сюжете, ибо решение проблемы эта картина видит в ответственности за наших детей. То есть за будущее человечества, то есть за человечество.

Фильм «На исходе ночи» еще не закончен. Наверное, рано говорить о достоинствах или недостатках картины, когда она еще в пути, но это и не послесловие к фильму. Это размышление о том, что меня сейчас волнует как одна из серьезнейших проблем сегодняшнего мира и одна из главных тем в искусстве: о задаче в экстремальной ситуации сохранить человечность, а для мужчины и вообще для взрослого мира — ощущение отцовства.

ПИСЬМА К ЖИВЫМ¹

Никогда с такой остротой не ощущал я, что род человеческий на краю пропасти, пока не начал работать над ролью Ларсена в фильме «Письма мертвого человека»...

Создание роли — это всегда процесс исследования и познания. Актер, как мы говорим, воплощает образ, то есть превращает его во плоть, в живую материю. Происходит чудо рождения. Думая об этом, я однажды пришел к выводу, что библейская легенда о непорочном зачатии имеет свою живую основу. Непорочное зачатие действительно возможно. Разве не так? Кто рискнет не согласиться со мной, что шекспировская Джульетта действительно существует? И Гамлет, и Григорий Мелехов, и катаевский Гаврик и другие — все они рождены одной лишь творческой волей, и они живут среди нас более явственной жизнью, нежели многие люди, рожденные как положено природой. Причем обретение плоти в актерском образе происходит буквально, но оно возможно лишь тогда, когда, как говорил К.С.Станиславский, познается жизнь человеческого духа. Познается, постигается...

Передо мной стояла задача сыграть ученого, крупного физика, лауреата Нобелевской премии. Сценарий, написанный

¹ Для журнала «Юность».

К. Лопушанским, Н. Рыбаковым и Борисом Стругацким, вначале был лишь предположением фильма и назывался «На исходе ночи». Говорилось, что это будет фильм об атомной войне, об атомной зиме — у него было очень много параметров и вариантов, когда он запускался в производство. И не очень ясно было, каким же он будет в результате. Собственно говоря, наверно, и не могло быть до конца ясно, предстояло исследование. Есть романы и рассказы, которые нельзя придумать, а можно только написать; есть фильмы, которые могут быть рождены только в процессе съемок. Особенно такой фильм, который был задуман К. Лопушанским. В самом замысле была заложена необходимость исследования, поиска. Это всегда сложный путь, но он все-таки наиболее плодотворен.

Естественно, что сюжет об атомной войне всегда относили к жанру научной фантастики. Договариваясь с режиссером о жанровом решении будущего фильма, мы сошлись на том, что о какой же фантастике может идти речь, когда уже есть программа СОИ? А Хиросима и Нагасаки уже бледнеют перед теми безграничными возможностями... (Ловлю себя на том, что употребляю слово «возможности» применительно к накопленному сегодня в мире атомному потенциалу, и это — чудовищно.) Сатанинское превращение слова! Ведь «возможность» — это надежда, тут всегда был знак плюс. Мир пришел к тому, что положительные слова превращаются в сатанинские, в перевертыши, и об этом очень часто приходилось думать, работая над ролью. Так вот, размышляя о жанре будущего фильма, мы пришли к выводу, что его можно назвать лишь научно-гипотетическим. А потом слово «научно» стало интересовать все меньше: мы поняли, что художественная гипотеза ничуть не уступает научной, да и вряд ли «наука» и «искусство» — слова, которые противостоят друг другу, — оба эти слова сориентированы на реальность, что правдиво, то и научно. Снимая фильм, мы не могли бы придумать ни той бомбы, ни спасения от нее, то есть тех реалий, которые предполагает жанр научной фантастики. Нам предстояло решить вопрос духовно-философский: оценить атомную катастрофу с позиций всего человечества, с позиций землян, как единство конечных интересов с позиций планетарного сознания.

Не скрою, в начале работы над фильмом и потом, когда мы искали оптимальные варианты, казалось необходимым «найти виноватых» и разоблачить их, заклеить перед человечеством на веки вечные, — и это была психология людей, живущих в мире без войны. Но постепенно, шаг за шагом, эта страшная, чудовищная война становилась для всех нас реальностью. Мы погружались в эту реальность конца света, в его быт, в его будни. Мне странно сегодня даже думать об этом, но можете мне поверить, я был там и видел всё своими глазами. Я могу свидетельствовать как очевидец: оттуда нет возврата. И когда мы всё это ощутили всей своим существом, всей душой и плотью, мы пришли к неожиданному, чрезвычайно взволновавшему нас выводу: обращаясь к миру, пора говорить слово «мы». «Мы все находимся перед лицом собственной гибели; мы все окажемся одинаково виноваты, правые и неправые, высокие и низкие — все!»

Роль Ларсена бедна по своей драматургии. Почти весь фильм мой герой молчит и думает. Действуют другие персонажи: они спорят, стреляются, гибнут, бегут, и только Ларсен переживает всё молча, страдая, может быть, больше, чем все. И первая задача — это было понять, о чем он думает? Что он решает? Какой путь проходит маленькая звездочка человеческой души в вечном мраке космоса? К чему он стремится? И тут пришлось понять многое: и то, что человечество воистину находится на грани гибели, и то, что апокалипсическое сознание может затормозить инстинкт самосохранения и люди смогут стремиться к гибели с тем же упорством, с каким они всегда стремились сохранить свою жизнь. Я понял, что это апокалипсическое сознание может оказаться лавинным, оно может обрушиться на наше сознание и подчинить себе огромные массы. Более того, я вдруг понял, что мы в своем большинстве не только не понимаем всю опасность, которая нависла над нами, но и не хотим понимать.

Когда отдельные фрагменты еще не готового фильма были показаны по ленинградскому телевидению, многие мои знакомые, люди неглупые, образованные и вполне гуманные, говорили мне: «Зачем это? К чему такая чернуха? И без того страшно!» Я и сейчас слышу: «Не видел и не пойду!» Люди не

хотят себя беспокоить, боятся дискомфорта, гонят от себя мысли о возможной войне. С одной стороны, это, кажется, можно понять — жизнь идет своим чередом, что толку понапрасну себя беспокоить. Но понапрасну ли? Боязнь взглянуть опасности в лицо пугает не меньше, чем сама опасность ядерной войны. Ведь не говорят больным раком о какой-нибудь другой неизлечимой болезни. И то мы рассуждаем, вправе ли мы скрывать от больного реальность положения. Как можно прятаться от реальности? Ведь тогда надо поверить в то, что мы обречены. Но поверить в это, думаю, не только невозможно, но даже преступно, недопустимо...

Во всей сложности работы, в поисках самого существа решения роли помог вдруг Шекспир, а конкретно Гамлет с его монологом «Быть или не быть?» Я неожиданно понял, что и Гамлету, и моему Ларсену гораздо легче «не быть!» нежели «быть!». «Не быть» — это разом освободиться от всех страданий, от нечеловеческой муки, боли и страха. В то время как «быть!» означает продолжать немислимую борьбу, находить титаническое мужество для того, чтобы остаться человеком.

Остаться человеком стало смыслом всей роли, стало главной идеей Ларсена и обращением к зрителю. Остаться человеком перед лицом гибели мира, всех близких, перед сознанием своей вины.

И тут особой темой стала вина Ларсена... Но и эта тема претерпела свою метаморфозу и получила развитие. Вначале казалось, что Ларсен должен быть человеком военно-промышленного комплекса, лично виновным в произошедшем. Но постепенно выяснялось, что это не главное. В вине Ларсена гораздо важнее было найти вину всего человечества, вину перед собой, перед будущим, перед детьми в первую очередь...

Тема детства, как разрешение всей философской концепции проблемы мира, сразу увлекла меня в сценарии. Дети — всегда были и продолжают оставаться для меня самой главной из тем в современном искусстве. Ларсен и дети — тема, определившая для меня выбор роли, и та тема, которая вела и меня, и режиссера к финалу фильма, как ориентир, как далекий маяк и итог.

Остаться человеком — много это или мало? Я помню, как Борис Стругацкий, обсуждая с нами отснятый материал, пер-

вый обратил наше внимание на то, что это самое главное и во-все «не мало»! Остаться отцом, мужем, другом, товарищем, ученым и естественно, чисто по-человечески позаботиться о малых и слабых в ситуации конца света — это очень много. Мы живем в мире, когда обстоятельства всё более становятся важнее ценностей, особенно тех ценностей, которые касаются всего человеческого, сердечного, духовного. Дети в фильме оказались самым важным экзаменом человечности. Ларсен нашел в заботе о них не только смысл своего призрачного существования, он обрел отцовство. Обретение отцовства — одно из прозрений героя.

Обретение Ларсенем чувства отцовства, ответственности не только как убеждения, а как инстинкта — кажется мне принципиальным решением. Мы мужчины, мы должны помнить о нашей ответственности за наших детей, за нашу землю, за весь род человеческий.

Как писал Адамович, давайте взорвем бомбу в своем сознании, в воображении. Работая над ролью Ларсена в фильме «Письма мертвого человека», я сделал это, и самая большая моя мечта — чтобы наш фильм помог взорвать атомную бомбу в сознании зрителей, особенно тех, кто сегодня решает судьбу человечества, надеясь, как выразился ученый А.Б.Мигдал, выступая по телевидению, «отсидеться в бункерах с искусственными соловьями и кондиционерами». Им в первую очередь адресованы наши письма, письма мертвого к живым. И когда меня спрашивают: «Куда же отправляются в фильме дети, ведь везде война?» — я не устаю отвечать: «Они идут к вам, к зрителю, к людям, правительствам и парламентам, они идут за спасением, они несут наши письма — письма мертвых к живым».

ПИСЬМО КОНСТАНТИНУ ЛОПУШАНСКОМУ

Костя!

Наш конфликт вполне созрел. Ты меня опять обманул — уже в который раз.

Ты опять хорошо помнишь о правах режиссера, но они тогда подлинные права, когда режиссер выполняет свои обязанности перед актером и фильмом, перед студией и искусством. И потом у актера не только обязанности, но и права есть, как это тебе ни покажется странным. (Тем более, если этот актер играет такую роль, как Ларсена, и тем более, если такой разрыв в опыте.)

Одна из основных обязанностей режиссера — выполнять данное им слово, ибо режиссер — тот, с кем можно было бы договариваться о роли, об условиях съемки и т.д.

Я снимаюсь у тебя уже четыре месяца, сегодня 41-я смена по числу, по производству, наверное, 50-я. (Я ведь не был вместе с вами в экспедиции!) Кроме того, в том метраже, в котором я должен был сняться по договору, я снялся 2–3 раза. И это произошло не вполне по творческим соображениям, а от:

- а) неумения готовиться к съемкам,
- б) недоработанности сценария,
- в) нечестности в работе по отношению к товарищам и ко мне в частности,

ПИСЬМО КОНСТАНТИНУ ЛОПУШАНСКОМУ

г) молодом режиссерском самодурстве
и т.д.

Ты картину снимаешь, как ты говоришь, «за свои деньги». Это не совсем так, и даже вовсе не так. Ты картину снимаешь за мое время — т.е. за мои деньги, и лишние силы, и здоровье. (Буквально! Я на твоей картине 14 дней болел, простудившись на съемке!)

Ты считаешь, что на это имеешь право, ну и считай себе в тряпочку, я-то так не считаю. И вот тебе мое слово:

я более не снимусь ни в одном кадре, пока ты не выполнишь то, что обещаешь уже полгода: напоминаю, ты признал (после очень моей большой работы), что сценарий надо доработать, и неоднократно, на всех этапах твердил, что сделаешь это, и даже уже сделал.

- Первый раз ты обещал это после проб, и обещал сделать к началу съемок.
- К началу съемок (в подготовительный) ты ничего не сделал, и обещал сделать к объекту «музей!».
- Во время съемок объекта «музей» ты обещал это сделать на каждой неделе.
- Наконец, у тебя было 10 дней, и ты ничего не сделал снова (и не написал, и материал не показал, и мы не собрались со Стругацким, — а об этом договорились твердо!).

Итак,

1. Я должен посмотреть весь материал (весь — это весь!).
2. Мы должны иметь день-два-три (сколько нужно, в разумных пределах) для того, чтобы договориться, обсудив всё со Стругацким.
3. Мы должны в разумных пределах найти общий язык.
4. После этого я выделю в своей жизни все необходимые дни, чтобы закончить роль.

Речь идет об идейном и смысловом содержании картины, о создании образа Ларсена как фигуры действенной и значительной, речь идет о правде жизненной и художественной, о введении тем звездных войн и атомной зимы.

Р.Б.

26.07.1985

1. Фильмы

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

«Чучело» и «Письма мертвого человека» стоили Быкову обширного инфаркта. Снимаясь у Лопушанского, он сыграл еще хорошую роль у Краснопольского и Ускова в фильме «Соучастие в убийстве» и, закончив в нем озвучание, загремел в больницу. «Письма» долго монтировались, помогал Аранович связать концы с концами, помогал Герман, сочинивший авторский текст. Пользуясь болезнью Быкова, его роль дали на озвучание другому актеру. Это было для него непереносимо. Никто не собирался ехать в Москву, чтобы записать больного Быкова. И я от его имени давала телеграммы на «Ленфильм», «Мосфильм», Ермашу, Сизову. Их заставили приехать в Москву. И Быков, будучи на реабилитации в санатории, за два дня на студии озвучил роль. Картина «Письма мертвого человека» и Быков получили Государственную премию РСФСР. Она прозвучала как картина о мире, несмотря на свое апокалипсическое содержание.

Я – ИВАН, ТЫ – АБРАМ

Беларусьфильм, 1993

Автор сценария и режиссер **Иоланда Зоberman**
Ролан Быков в роли Нахмана

Этот фильм снимался совместно Францией и Белоруссией. Действие разворачивается в тридцатые годы перед еврейским погромом в приграничном местечке Польши. Ролан играл Нахмана, главу большой распадающейся семьи. Он говорил об этом в одном из интервью: «Когда я снимался в роли еврея во французском фильме “Я – Иван, ты – Абрам”, у меня была одна из центральных ролей, меня там просто вырезали. Я написал письмо, что я отказываюсь от того, чтобы меня упоминали в титрах, и т.п. Мне ответили, что ну тогда заплатите за рекламу, и мы вас вычеркнем. Заплатить я не мог, и понятно, что всё так и осталось. Но когда режиссер приехала в Москву, – я там две реплики говорил картавя, грассирующе “р”, – она сказала: “Давайте переозвучим. Не надо картавить”. И я вдруг понял, что нарушаю некую конвенцию. И французы просто меня вырезали. Нельзя, по сегодняшний день нельзя нарушать эту конвенцию, по которой за роль еврея дают премии и Оскара». Фильм вышел, и получил Приз молодежного жюри в Каннах, – но колоссальная работа Ролана пропала. А что это была за работа, видно из его письма режиссеру. Я была на съемках с Роланом. После одной из сцен в доме Нахмана играющий его сына Александр Калягин вышел из декорации и спросил: «Есть у кого-нибудь сердечное? Он так играет – сердце не выдерживает».

РАЗГОВОР С ИОЛАНТОЙ

1. Как ты хочешь, чтоб я снимался? Как художник или исполнитель воли режиссера и оператора? Как модель, я не очень удобен, и это во мне не самое интересное. Я с удовольствием в твоём фильме буду художником – это немного сложнее поначалу, зато результат будет намного интересней.

2. Вопрос об исполнительнице роли жены Сары: если она старше меня на четверть века – это требует объяснений. Сейчас можно будет подумать одно – мезальянс, женился из-за денег, но тогда он не может быть корнем нации и столпом веры – это уже другая история – всему причина его женитьба. У Нахмана должно быть всё как положено, и только в этом случае есть фильм и история разрушения патриархальной семьи.

Если будет старуха, невозможно сохранить характер. Если только он не женился на своей матери или на мачехе после того, как погиб отец. Но тогда надо переписывать сцену в коридоре, нельзя говорить: «Тебе не нужна молодая или красивая, а другая»; тогда всё наоборот.

Но при любой благородной причине будет разрушена драматургия роли – зритель ранее времени узнает о его благородстве и добром сердце – да и вся драматургия первой половины разрушается, да и от чего бегут дети, непонятно.

А старить Нахмана вовсе нельзя, тогда будет совсем неприятно его чувство к Рахили. (А я кстати и из-за этого оттенка в роли захотел сыграть.) Есть потрясающая Галя Волчек — меня ж...

3. Вопрос о том, чтобы «короля играли». Половина правды моей роли в руках режиссера и оператора. Я никогда не сыграю Нахмана, если его не сыграют окружающие — массовка и персонажи (все до единого!).

В сцене базара (уважение, ненависть, страх, подобострастие — но при всех случаях внимание), в сцене синагоги (почтение, нелюбовь, страх), а главное в семье — все без исключения, кроме, может быть Сары — и боятся, и не понимают, и уважают, и ненавидят — но острое внимание (он центр!).

Это же и к оператору — снимать, как если бы он был Людовик. И тогда надо договориться об условиях его присутствия в кадре, особенно в сценах 77-й и особенно в 95-й. Это зависит от всей конструкции роли.

(Примеч. на полях: Это главное для роли. Я день должен прожить в этой декорации.)

4. О конструкции роли. В доме должен быть хозяин и его место в смысле «трон». Где его счеты, гроссбухи, бумаги? Где он молится? Его место за столом и его домашний ритуал, его порядок.

Думаю, он труженик. Что бы ни происходило, он должен чем-то заниматься, работать. Надо найти место, где он считает на счетах, где он чинит сапог, одевается, раздевается...

Самая сильная сцена с сыном — 82-я! После нее в сценарии ничего не может быть ниже этой сцены — лучше пусть он не появляется. Но если он есть, сцена должна быть сильнее, чем предыдущая, и такая возможность есть!

Я очень прошу принять мое предложение даже если не будет внутреннего согласия: прошу снять актерский дубль — есть такое понятие. Мордхе-сын танцует, и Нахман понимает, что тот сошел с ума и это навсегда. Мордхе бьет в исступлении посуду, и Нахман с покорностью подает ему разбить самую дорогую в доме вещь (вазу, статуэтку), сам подает в руки — и Мордхе разбивает ее. После... Нахман (он бос, как и Мордхе) начинает тан-

1. Фильмы

Я – ИВАН, ТЫ – АБРАМ

цевать вместе с сыном, может быть даже на столе... они ранят себе ноги, появляются капли крови на скатерти, закачивается – они танцуют, крепко обняв друг друга и Мордхе плачет...

(Как в 1-й сцене, которую я хотел бы закончить тем, что прижал голову Абрама, а тот плачет.)

ВОПРОСЫ:

- 1) 6-я сцена: дань или покупка (почему платит)
– если платит, нужны деньги, есть ли, какие?
– кто экономят?
- 2) 7-я сцена: на каком языке, русском или польском?
или на русском с польскими словами?
- 3) 53-я сцена: — ремарка (обхватив себя руками), почему?
– может ли быть массовка (3–5 человек)?
- 4) 61-я сцена: — разговор с сыном виден или слышен?
– нельзя ли раздеваться (сапоги)?
- 5) 77-я сцена: — мордобой (?).

РЕКВИЗИТ:

1. На все сцены – КОЛЬЦО, такое же у Сары.
2. В сцене № 1 – керосиновая лампа и ножницы (о ритуале).
3. Золотая массивная цепь и часы.
4. Ножка и все для починки сапога: шило, молоток, гвоздики, нож, точило...
5. Деньги.
6. Очки.
7. Клеенчатый портфель.
8. Счеты, книги, бумаги, гроссбухи, чернильница, ручка, химический карандаш и пр...
9. Часы – ходики, или большие с гириями, чтобы подтягивать...
10. Святая книга и всё для молитвы.
11. Дорогая ваза, хрусталь (с дублями), чтобы разбить...
12. Игровой реквизит – кровь на столе (если предложение будет принято).

Календарь

Дом Нахмана (надо оставить на второй приезд)

<...>

Но тогда надо уехать раньше на два дня.

12. /70а/. ДОМ НАХМАНА /Начало
21/7 краха/ – Ночь.

Приход Анджея. Вопросы: На каком языке играть? На русском? С акцентом или нет?

Решение: на контрасте – Анджей в ярости, кричит (боится), Нахман спокоен внешне, но очень испуган, как потом выяснится.

Вышел в пальто, но когда оно запахнулось, под ним оказалось исподнее – рубашка кальсоны, кофта...

13. /70е/. ДОМ НАХМАНА (Предчувствие) – Ночь.
22/7

Вопросы: Обязательно крыльцо, или они уже в доме, Мордхе дрожит, Нахман как никогда (как-то по-новому) серьезен, мы таким его еще не видели...

Предложение: все слушают – Сара, Абрам, Рахиль, жена Мордхе (отдельные планы).

М.б. отец с сыном разжигают камин, им обоим стало холодно и сидят в темноте, не зажигая света – освещение только от камина.

Костюмы, реквизит:

Рубашка без ворота, кальсоны, ярмолка, пальто /кофта?/...

Р: кольцо...

Тот же с изменением: /м.б. халат, м.б. в исподнем.

1. Фильмы

Я – ИВАН, ТЫ – АБРАМ

14. /77/. ДОМ НАХМАНА (Сборы в дорогу, крах). Одет по-праздничному, одевает сюртук и брезентовый плащ.
- 25/7. Решение: Сборы в дорогу хозяина – общий сюжет для всех, все исполняют то, что им положено – жена собирает поесть и пр.
- Финал сцены: дети пропали – гнев Нахмана, он все время подозревал, что Мордхе, и жена, и все сочувствуют детям – вот тут может пойти в ход ремень и даже пощечина.
- Пик неприятия зрителем Нахмана!*
- 15/82/. ХИЖИНА МОРДХЕ (Король Лир и Корделия) Брюки, тапки, рубаха без ворота, кофта. (Жилет – ?)
- Решение: Прошу не ограничивать в метраже хотя бы в одном дубле.
- Перелом восприятия Нахмана!*
16. /95/. ДОМ НАХМАНА (Танец) – Пока не знаю – в зависимости от
- 26/2. Ночь. решения сцены.
- Рис. Решение: Это последняя сцена Нахмана на экране, после 82-й сцены нельзя уходить в зрители, нельзя оставаться без поступка.
- Скорее всего он был в сюртуке, сорвал сюртук, и они оба в брюках рубахах, босые, или на Нахмане еще и жилет...*
- Тут Нахман понял, что сын останется сумасшедшим на всю жизнь – собственно наступил последний час. И когда Мордхе начинает бить посуду, Нахман подает ему в руки тарелку, а потом самую дорогую вазу, и тот ее разбивает... Нахман поднимается

Ролан Быков
РАЗГОВОР С ИОЛАНТОЙ

на стол, и они оба «танцуют» последний танец, обнявшись, и Мордхе плачет...

М.б. от осколков они поранили босые ноги...

Прекрасная Иоланта!

После предложенного договора я не должен был возвращаться к продолжению наших отношений — всё уже испорчено.

Я обманут бельгийцами, сегодня французы обманывают Норнштейна (я поеду расторгать договор), обманы со всех сторон — мне не хочется общаться с вашими продюсерами.

Мы можем договориться с Вами лично: два приезда на необходимые дни — в эти дни снимают только меня в моих сценах. (Я не буду сидеть зря пока снимаются другие!) Можно прибавлять дни (в пределах 16-ти), можно репетировать, делать выходные дни, но ждать не могу — это для меня исключено.

В один приезд снимается:
ДОМ НАХМАНА (2–3 дня)
БАЗАР (1 день)
У ДОМА (1 день)
4–5 дней. (Резерв 2 дня)

Во второй приезд:
ДОМ КНЯЗЯ (1 день)
ХИЖИНА МОРДХЕ (1 день)
СИНАГОГА (1 день)
3 дня. (Резерв 1 день)

Если Вас лично это устраивает, если можно уточнить договор без кабальных условий со взаимными обязательствами, я с удовольствием буду сниматься.

Всегда Ваш Ролан Быков

Режиссер была документалисткой и к художественному кино оказалась совершенно не готова, снимала по 15–20 дублей, не отрываясь от монитора. Проанализировав сценарий и свою роль, Быков был вынужден обратиться к ней с этим письмом. Иоланта пригласила Быкова на съемки после того как увидела «Комиссара». Роль должна была быть крупной. А после монтажа получился отрывок образа.

2. ЗАМЫСЛЫ

ПИСЬМО В БЮРО РЕЖИССЕРОВ КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» от режиссера-постановщика киностудии «Мосфильм» Р.Быкова

Уважаемые товарищи!

Я много лет добивался экранизации гоголевского «Ревизора», вот уже двадцать лет я мечтаю поставить это гениальное произведение русской классики. Это моя мечта. Это вполне созревший замысел — это была очень большая работа.

В первый раз я рассказывал о своем замысле в организовавшемся тогда экспериментальном объединении, куда я был приглашен Г.Н.Чухраем именно для того, чтобы поделиться своими самыми сокровенными замыслами, — и первый замысел, о котором я рассказал, был замысел «Ревизора». Это было 9 лет назад.

Замысел встретил интерес, внимание, сочувствие, но был сочтен несколько несвоевременным. И я год от года снова и снова возвращался к нему, предлагая даже существовавшему тогда объединению «Актер» осуществить его, предварительно поставив спектакль в театре киноактера.

В этом году я снова поднял вопрос о постановке «Ревизора». Я ставил этот вопрос и перед организованной комедийной мастерской, и перед генеральной редакцией, а также перед генеральной дирекцией. На этот раз дело сдвинулось с мертвой точки. Я написал заявку, она была рассмотрена,

2. Замыслы

РЕВИЗОР

и студия включила «Ревизор» в план. По предложению студии я обратился с этим к председателю Госкино тов. Ф.Т.Ермашу, который передал мне отказ; мотивирован этот отказ следующим: «Мы сейчас не будем этого делать». Я решил немного выждать, я надеялся и даже был уверен, что я смогу убедить Ф.Т.Ермаша в необходимости этой экранизации, я хотел раскрыть перед ним свое виденье картины, свою мечту многих лет работы в театре и кино.

Не прошло и двух месяцев, как я узнаю, что эта работа поручена режиссеру Л.И.Гайдаю, и не где-нибудь, а именно в Экспериментальном объединении, где более, чем где бы то ни было, известно о моих планах. (Я, естественно, и в этот раз разговаривал о своем замысле с Г.Н.Чухраем.)

Я прошу режиссерское бюро о помощи.

Во-первых, мне хотелось бы понять, в чем дело?

Чем объясняется это недоверие ко мне?..

Во-вторых, мне думается, что этот случай необходимо обсудить на бюро режиссеров с точки зрения нарушения этики и режиссерского товарищества.

В-третьих, мне думается, что стоит обсудить на режиссерском бюро вопрос об элементарных обязанностях творческих объединений перед режиссерами, открывающими свои режиссерские замыслы. Я имею в виду в данном случае Экспериментальное объединение.

Я никогда не обращался за помощью к вам, уважаемые товарищи. Я долго сомневался, обращаться ли за помощью в этот раз. И понял только одно — это касается не только меня, и мимо этого не должна проходить ни режиссерская общественность студии, ни режиссерское бюро.

*С уважением,
Ролан Быков*

Ответа на свое обращение Быков не получил. О некоторых своих неосуществившихся замыслах Быков как-то с горечью сказал: «Несбывшимся платишь за то, что живешь».



1957.

ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Ролан Быков – актер и режиссер. 1951–1959



В роли Яшки Юдова
(пьеса В.Губарева «Павлик Морозов»)



В роли Петьки Маремухи
(пьеса В.Беляева «Старая крепость»).



В.Коростылёв. «О чем рассказали волшебники».
Бармалей – Р.Быков, слуга – В.Горелов.

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР МГУ

Ролан Быков – главный режиссер. 1957–1959



Уважаемый товарищ!
Приглашаем Вас
на
СПЕКТАКЛЬ
студенческого театра Клуба МГУ
П. Когоут
„ТАКАЯ ЛЮБОВЬ“
(пьеса в 2-х отделениях)
Постановка
Родва БЫКОВА
Художник
Александр Авербах
Режиссер
Левид Илгизовский
Администратор **З. Филлер**
Секретарь **В. Козлов**
Музыкальный руководитель **М. Митин**
Хор **Александр Александрович**
И. Мухоморов

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Человек в мантле . . . — В. Шестаков
— А. Ляшниц
Ляда Матисова . . . — И. Саввина
Петр Петрус . . . — З. Филлер
— В. Шестаков
Ляда Петрусова . . . — А. Демидова
— И. Янопольская
Милан Стибор . . . — В. Калинин
— В. Меерзон
— А. Кузнецов
Стиборова . . . — И. Янопольская
— И. Литвинова
— О. Капкаева
Тонек . . . — Э. Церковер
— А. Столярков
Машинист . . . — И. Янопольская
— И. Литвинова
Вацлав . . . — И. Литвинова

Постановочная часть:
Зав. постановкой частью
А. Столярков
Машинист сцены
В. Тихонов
Свет: **В. Юмнинский, А. Алешин, И. Тучков,**
Е. Левада
Костюмы: **Т. Яровиксия, И. Литвинова**
Ремизант **Н. Андреева**
Главный режиссер театра
Ролан БЫКОВ

Труппа театра. В центре Ия Саввина, Павел Когоут, Ролан Быков.



С автором пьесы «Такая любовь» Павлом Когоутом (в центре).



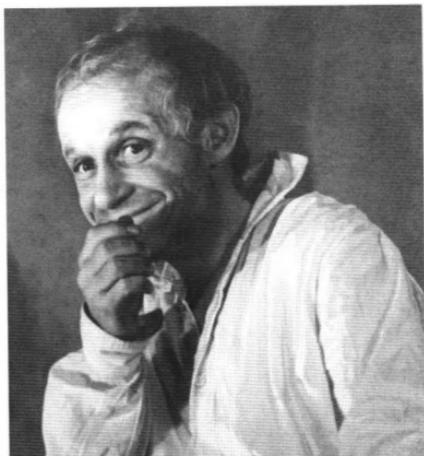
Александра Яблочкина на открытии Студенческого театра.

ШИНЕЛЬ. 1959

Режиссер Алексей Баталов

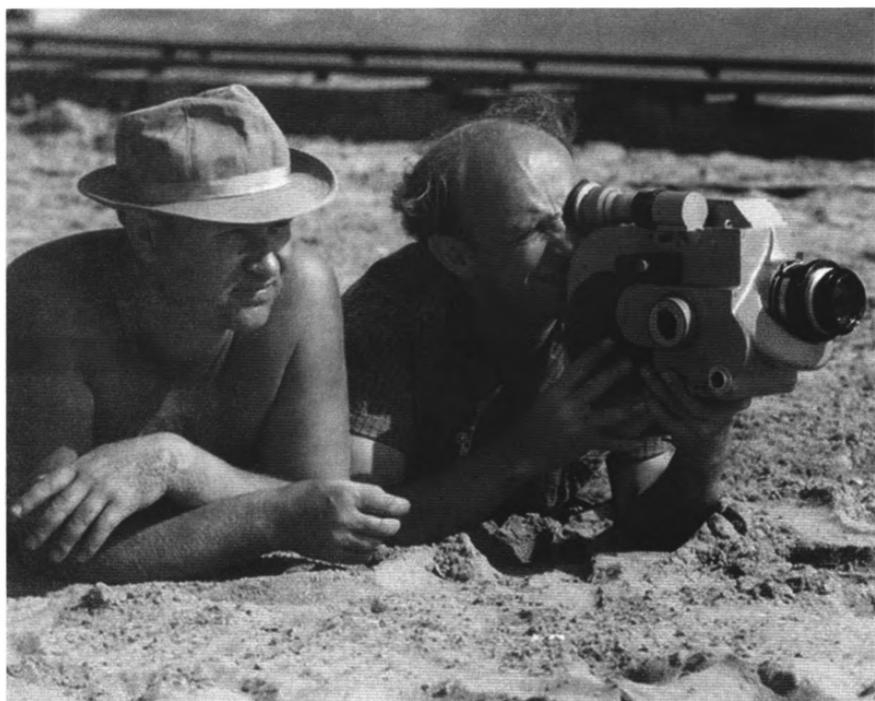
Ролан Быков в роли Акакия Акакиевича





АЙБОЛИТ–66. 1966

Режиссер Ролан Быков



На съемках фильма.



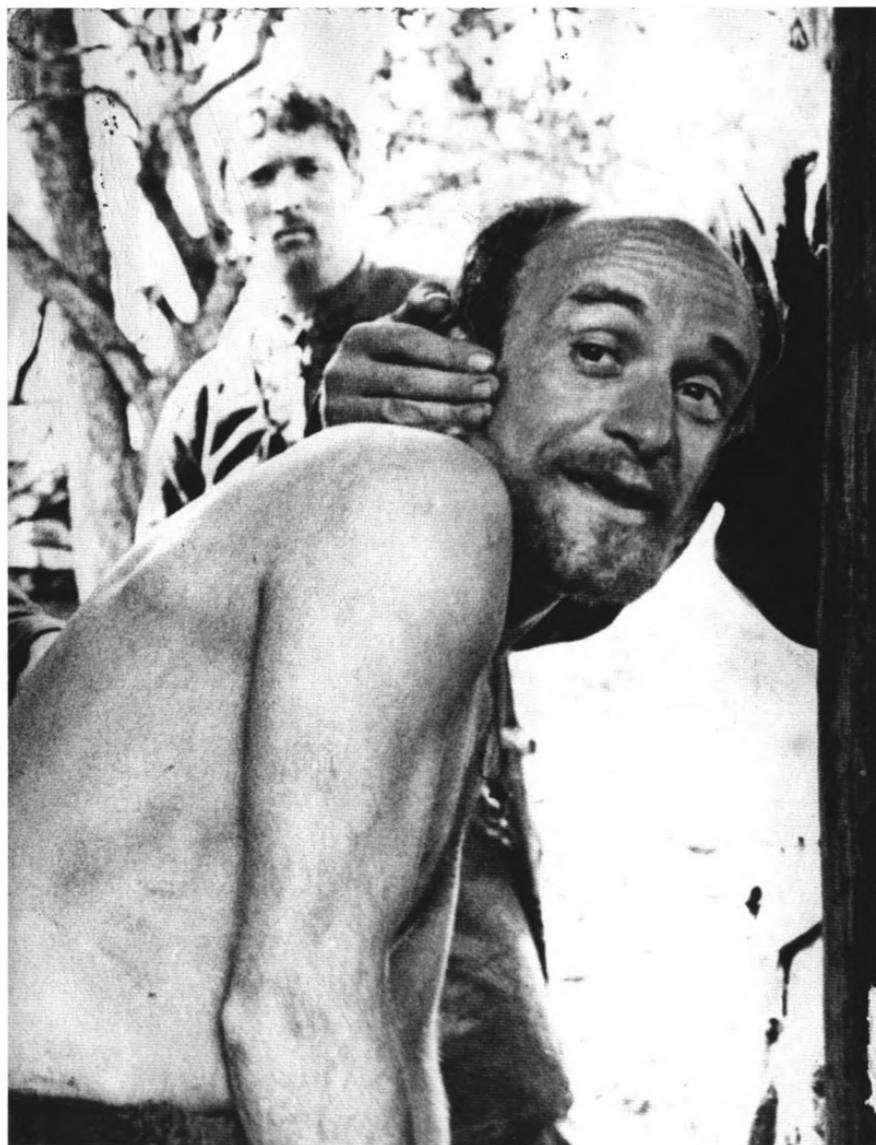
Бармалей (Р.Быков) и слуга (А.Смирнов).

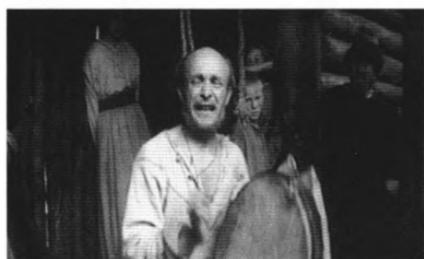
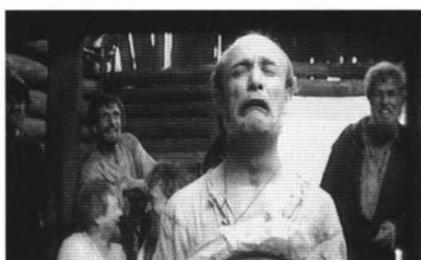


АНДРЕЙ РУБЛЕВ. 1966

Режиссер Андрей Тарковский

Ролан Быков в роли Скомороха





КОМИССАР. 1967

Режиссер Александр Аскольдов
Ролан Быков в роли Магазаника



Мария – Раиса Недашковская, Клавдия – Нонна Мордюкова.





ВНИМАНИЕ, ЧЕРЕПАХА! 1970

Режиссер Ролан Быков



Ролан Быков, Алексей Баталов и Рина Зеленая на съемках фильма.



Работа режиссера с актером.



На съемочной площадке.



Кадр из фильма.



На съемках.

ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ. 1971

Режиссер Алексей Герман

Ролан Быков в роли Ивана Локоткова



«Давай-давай-давай, сыночки!»



Командир партизанского отряда Локотков – Р.Быков.



Локотков (Р.Быков) и Лазарев (О.Заманский).



Исполнители главных ролей Р.Быков и О.Заманский с режиссером А.Германом.

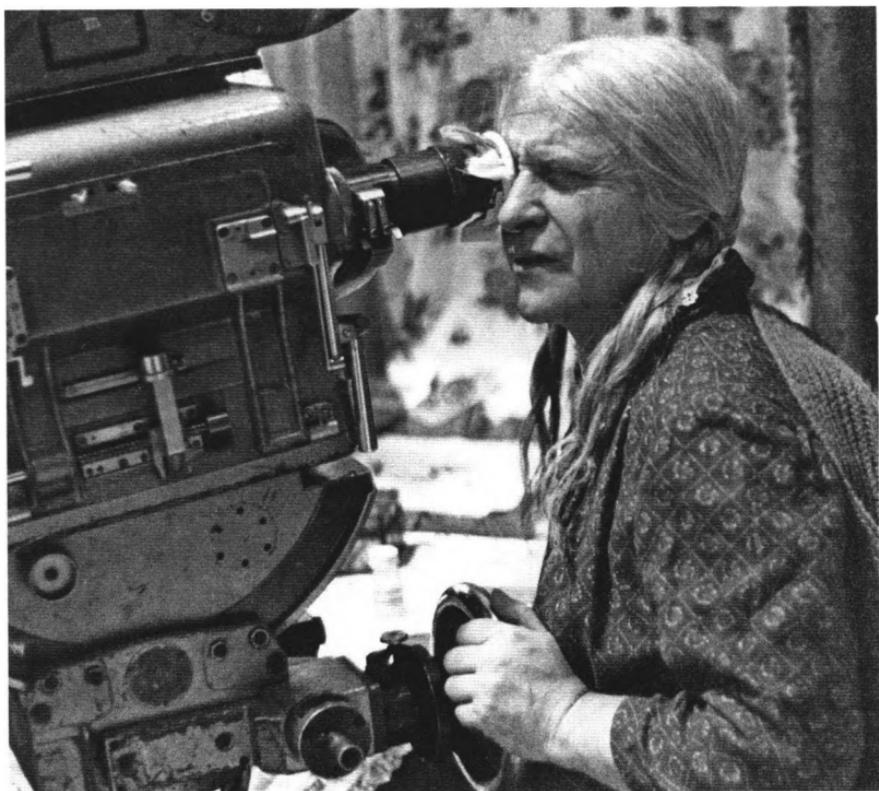
**АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА
И СОБАКА КЛЯКСА. 1974**
Режиссер Ролан Быков



Дирижер оркестра.



С Сашей Чернявским, исполнителем роли Кузи.



На съемочной площадке.



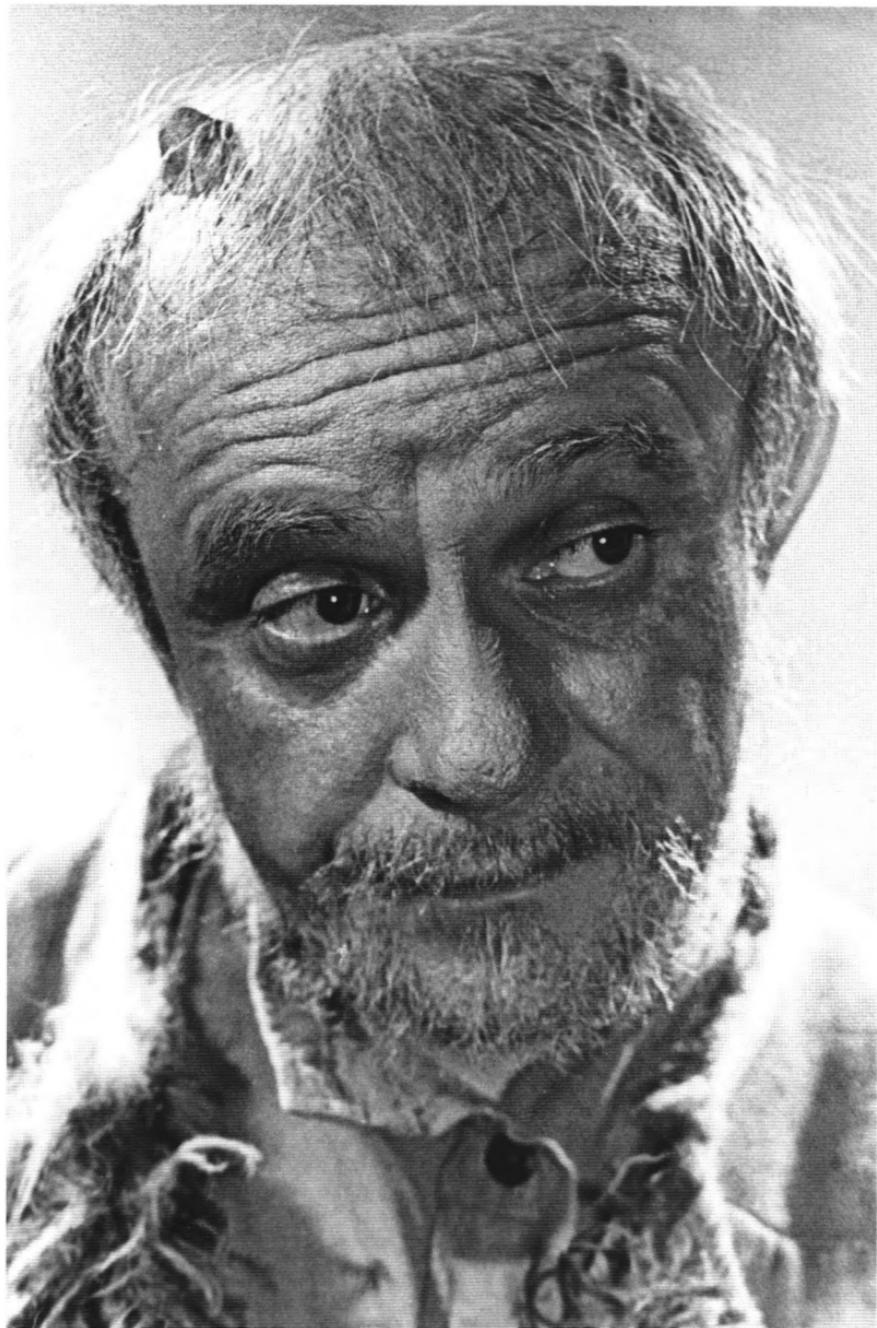
Кадр из фильма.

РОЛАН БЫКОВ – ПУШКИН
в спектакле «Медная бабушка». 1971



ДЕРЕВНЯ УТКА. 1976

Режиссер Борис Бунеев
Ролан Быков в роли Шишка



НОС. 1977

Режиссер Ролан Быков



На съемочной площадке. Фото Ю. Роста.



Елена Санаева и Ролан Быков в гриме майора Ковалева.

Доктор –
Владимир
Басов.



Чиновник
газетной
экспедиции –
Евгений
Евстигнеев.



Майор Ковалев – Ролан Быков.

ЧУЧЕЛО. 1983

Режиссер Ролан Быков



Школьники, игравшие в фильме.



На озвучании.



Учительница –
Елена Санаева.



Юрий Никулин, Кристина Орбакайте
и Ролан Быков. Момент съемок.



Лена Бессольцева –
Кристина Орбакайте.



ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА. 1986. Режиссер Константин Лопушанский.
Ролан Быков в роли профессора Ларсена.



Я СЮДА БОЛЬШЕ НИКОГДА НЕ ВЕРНУСЬ. 1990.

В роли девочки Любы – Нина Гончарова.



ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА. На съемках неоконченного фильма.



Ролан Быков на трибуне IV Съезда народных депутатов СССР. 1990.
Фото Ю.Абрамочкина / РИА Новости.

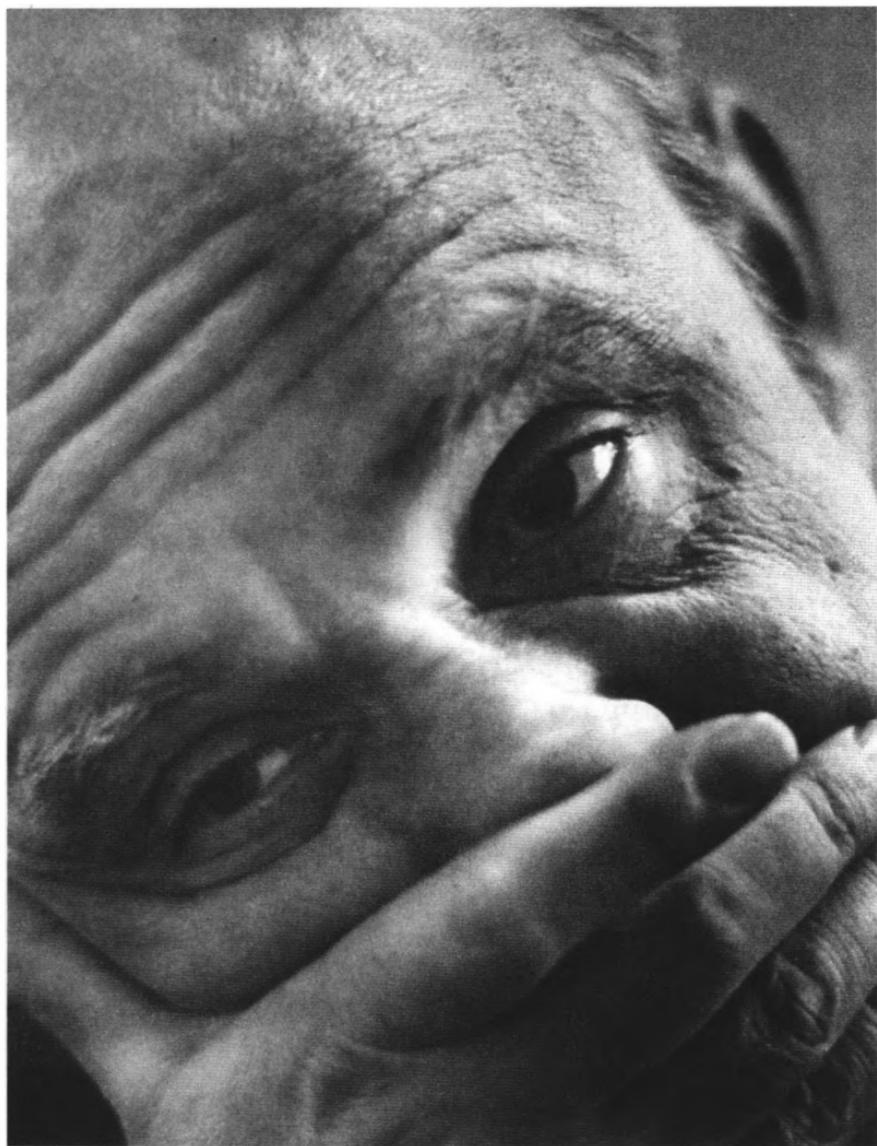


Елена Санаева, Ролан Быков и Стас Намин на церемонии открытия
XX Московского международного кинофестиваля. 1997.

Фото О.Ласточкина / РИА Новости.



1997. Одна из последних фотографий.



Ролан Быков (1929–1998)

БЛОНДИНКА

ПИСЬМО ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ГОСКИНО СССР А.В.БОГОМОЛОВУ по поводу режиссерской трактовки сценария А.Володина «Блондинка»

Уважаемый Анатолий Васильевич!

Заранее прошу извинить меня, если мое письмо окажется слишком пространным. Конечно, о режиссерском решении лучше всего судить по готовому фильму, но мне кажется, что возникла необходимость предварительно изложить основные позиции фильма, который я хотел бы снять по сценарию «Блондинка».

Насколько я знаю, Александр Володин всегда был труден для режиссуры. Особо сложный вопрос — вопрос трактовки его произведений. И не оттого, что его сценарии несовершенны, как раз наоборот: Володин всегда предлагает режиссеру «большой вес», так сказать, вес «на побитие рекорда», а это не всегда легко. А.Володин решительно предлагает режиссуре новый характер и поиск нового критерия оценки человека. И трудность поиска этого характера почти всегда состоит в диалектическом столкновении того, что нам кажется, и того, что существует на самом деле, о чем мы говорим «так считается» или — «так есть»! Володин всеми силами старается очистить подлинное от мнимого. Он всегда абсолютно определен в своих привязанностях: он ратует за живую, реальную, истинную ценность человека и его жизни в обществе. Но при

2. Замыслы **БЛОНДИНКА**

этом Володин чужд назойливой тенденциозности, и смысл его произведений отнюдь не арифметическая сумма смысла отдельных сцен. А. Володин пишет не просто сценарий, а будущий фильм. Он пишет в расчете на творчество режиссера и актеров, в расчете на творческое прочтение сценария, в расчете на зрительское восприятие как на конечный итог. Он пишет с доверием, что его поймут, и ответить на это можно только полным к нему доверием.

Для меня все это вовсе не теория, а практика: я столкнулся со своеобразием творческой манеры А. Володина в работе над ролью трубача в фильме «Звонят, откройте дверь!». Стояла задача — на примере жизни скромной и, как может показаться, неяркой, создать образ личности крупной, высокодуховной, образ, доходящий по звучанию до подлинной патетики. Вот уже почти 15 лет на своих вечерах я показываю отрывки из этого фильма — и каждый раз вижу по-настоящему взволнованные лица зрителей и слезы на их глазах. Это дорогие слезы! Это не слезы умиления или жалости — это слезы духовной общности, слезы благодарности за верность чистоте призыва пионерского горна. Трубач Павел Колпаков, который может показаться с первого взгляда человеком вполне заурядным, на самом деле оказывается рыцарем верности: он чист, бескорыстен, искренен, его нравственность идейна, его доброта мудра. Именно в этом открывается и другая сторона этого образа — само существование этого человека имеет антиобывательскую, антимещанскую направленность.

«Блондинка» для меня — прямое продолжение линии фильма «Звонят, откройте дверь!», а вовсе не фильма «Странная женщина». «Блондинка» — это фильм вовсе не о том, как не умеют любить, а именно о том, как умеют любить! Это фильм вовсе не о том, как теряют любовь, а именно о том, как любовь сохраняют! Это всё не о неверности, а как раз о верности! Сценарий страстно утверждает, что настоящая, большая, «та самая» любовь существует! Сценарий говорит о том, о чем мы часто забываем! об одном из великих предначертаний жизни женщины — нести в себе верность самой идее высокой любви, любви беззаветной, до самопожертвования.

Это обыватель твердит о том, что настоящей, большой, «той самой» любви в жизни не существует. Но у этих «размышлений» обывателя есть свое логическое продолжение: вслед за отрицанием высокой любви отрицаются высокие идеи вообще — все, как обман! Так морально-бытовая позиция превращается в позицию политическую. В этом смысле фильм «Блондинка» имеет огромную внутреннюю силу: он может быть направлен против обывательского прагматизма, против девальвации чувств, против тех, для кого собственное благополучие является критерием мыслей, чувств и поступков. Героиня «Блондинки» для меня — родная дочь трубача Павла Колпакова, она бесконечно бескорыстна, это существо ее любви. И если в фильме «Странная женщина» всё так или иначе движется по эгоцентрическому кругу, то в «Блондинке» всё развивается по линии самопожертвования ради верности долгу. Героиня фильма ценою собственного благополучия оказалась верной долгу своего чувства и женского предназначения — а это для меня главное. В этом случае героиня фильма вслед за Павлом Колпаковым из «Звонят, откройте дверь!» оказывается рыцарем верности: она чиста, бескорыстна, искренна, ее драма высоко нравственна, ее неблагоразумие — мудрость и справедливость. И тогда этот фильм — моя тема и остро ощущаемый мною социальный заказ!

Однако если могло показаться, что тема этого фильма вторит теме фильма «Странная женщина», если могло показаться, что фильм покровительствует женщине, нарушающей свой супружеский долг (и что об этом фильм), то это серьезно. Если сценарий может трактоваться как еще одна попытка создания замкнутой семейной драмы, то я со всем вниманием готов отнестись к предупреждениям об опасности такого рода. Я непременно учту это в работе над киносценарием и совершенно уверен, что уже на первом этапе подобного рода сомнения отпадут. Так как в творчестве А.Володина чрезвычайно важна трактовка, она сразу же проявится в написании киносценария, и разночтения сразу же станут невозможны.

Очень важным элементом фильма станет погружение всей истории в среду творчества: творчества Льва, матери, бутафора, сына героини и снова Льва, творчества тех, кто начинал

2. Замыслы **БЛОНДИНКА**

20 лет назад, и творчества тех, кто начинает сегодня или начнет завтра. Мысль о том, что творчество вечно, что поиск вечен, что здравствует племя «молодое, незнакомое», одна из прекрасных мыслей Володина, есть в сценарии неразрывная связь между силой чувства героини и творческим началом в человеке, в людях вообще.

Для меня лично всё приобретает из-за этого черты автобиографичности: я был один из тех, кто участвовал в студиях сороковых и пятидесятых годов, как раз я организовал первый в стране студенческий театр при МГУ (откуда, кстати, вышли Ия Саввина, Алла Демидова и др.). В фильм, с согласия автора, войдут какие-то личные мотивы и чувства. Но об этом сейчас писать подробно преждевременно.

И еще одно замечание, которое сегодня кажется мне весьма существенным: фильм должен быть более смешным, нежели он разработан сейчас. Юмор даст ему еще большее здоровье, снимет излишнюю напряженность, которая может вдруг возникнуть. Юмор сделает всё, даже драматические ситуации, более глубокими и объемными. Причем я говорю о юморе как о форме выражения любви к нашим героям, а не как о превращении «Блондинки» в комедию. В целом я мечтал бы о слезах зрителей в финале, тех очистительных слезах, которых так не хватает нашему зрителю. О слезах духовной общности, о слезах благодарности за чистоту и силу души героини.

Еще раз извиняюсь за столь пространное письмо и хочу Вас заверить, что за моими доводами стоят многие дни и даже годы раздумий, тридцатилетний опыт работы в искусстве, опыт работы над фильмом «Звонят, откройте дверь!» и вера в то, что мне доверяют.

С уважением и надеждой на то, что Ваш ответ не заставит себя слишком долго ждать.

Ролан Быков
Москва, 02.04.79

ПИСЬМО АЛЕКСАНДРУ ВОЛОДИНУ

Милый Володин!

Что я сейчас понял. В продолжение всех наших разговоров, раздумывая о том, как показать время — проходит двадцать лет, я вдруг понял, что надо бы сделать так, чтобы, задав движение времени, забыть о нем... И тогда вдруг окажется, что уже двадцать лет прошло, окажется неожиданно, как удар, как цена всего... Боже мой! Два, три движения души и всё! И вся жизнь! Всё хорошо, всё в конце концов хорошо кончилось, только жизнь прошла. Всё хорошо — и так будет вечно.

Что желают Павленок с Богомолывым? Они не были готовы к разговору, они несли чушь и жевали мякину. Опытный Павленок набрел на единственное — кто такой Лев? Во Льве ему почудился личный враг. Кто он: хиппи? левак? сопливый интеллигент с непонятными поисками в искусстве и враждебными уже оттого, что непонятными? Из-за кого всё? Вот мы и «договорились» с ними прояснить Льва, и не просто прояснить, а сделать из него «общественно значимую фигуру!» Это немислимый бред, но это дает некоторые очень интересные возможности, которые, может быть, даже улучшат сценарий.

Что сейчас Лев? Некто, кого любит Ира. Человек непонятный и не показываемый зрителю. Его драматургическая на-

2. Замыслы **БЛОНДИНКА**

грузка в том, чтобы оставаться тайной. Чтобы ясно было только одно: Ира выбрала трудную любовь, с этим парнем она или не будет, или намучается, ничего хорошего от него ждать не приходится. Дальше оказывается, что он ничего не достиг, и Ира все-таки играет в его жизни ту роль, на которую шла, — в трудный момент помогает ему.

Они уперлись во Льва. Что ж, можно из этого сделать только хорошее. Мне кажется, что, во-первых, не стоит сдавать позиций: он был тайной — пусть остается тайной, его не показывали вначале — пусть так и остается (не надо его самого в прологе, чтобы мы его видели). Я предлагаю: 1 — сделать ему более определенное и внушающее доверие происхождение, для этого прописать его судьбу и может быть переписать семью и 2 — сделать сцену в поездке Иры к нему, когда Ира его ищет, на «следах» его жизни ее голгофу и его странный портрет; 3 — определить финал фильма как счастливый... в одном уточнении: «Всё, наконец, хорошо... только жизнь прошла».

Кроме этого, может быть, поставить себе задачу написать почти киносценарий. Прописать всё то, что накопилось из постановочных вещей у меня. 1 — времена года; 2 — время: подруга, Гагарин и неожиданность 20-ти лет, как сцену!.. 3 — задать контраст пролога, эпилога и фильма; 4 — написать сцену с сыном (до слез); 5 — переписать журналиста и т.д. Это отдельно.

ЛЕВ

Павлёнок просит сделать Льва... общественно значимым — так, чтобы если уж Ира страдает, чтобы было за что!

Бог с ней, с этой позицией! Но в ней есть его подозрение, что Лев — враг. Кто он? Хиппи — «почему вагончик?», чего он ищет? Что он, левак? Он за что? За разные выкрутасы в искусстве?.. А не Растропович ли он? (Да еще Лев.)

Но договорились, что за неделю сделаем Льва... «общественно значимым?»

1. Пролог: то, что сделано в дописке, очень хорошо, но (!) — это не те годы — это сегодня — раз, было здорово, что мы вначале Льва не видели, — два, и для меня нет моего начала фильма...

Опишем спектакль-мюзикл: я ставил тогда «Король Пиф-Паф, но не в этом дело» В.Коростылёва. Можем оставить его или повеселиться! Соединение пантомимы, музыки и действия, введение киноязыка в кинематографическом варианте в театр. От Льва только руки и часы, метромер, включение и выключение магнитофона...

2. Происхождение Льва, семья: сделать безусловного сына войны, с участием отца-героя, с рабочей долей (похожей на мою), с невиданными талантами, курсовой или дипломом, которую предлагают доработать диссертацией. С «непонятным» увлечением искусством и пр.

3. «Следы мамонта»: замотивировать, почему Ира не сразу его нашла для того, чтобы она его искала и тогда... она идет «по его следу», а этот «след» огромен, как след мамонта. Он тут был! Где-то разрушил, где-то взорвал, где-то перевернул... и шел, шел, шел дальше... Это могучий человек, задачи ставит каждый раз невиданные, отрывается от реальности, часто успевает сказать «Шагом...», а «марш!» сказать не успевает... Ира идет по некому зигзагу его жизни, и... это снова о ней! Информация о нем, а сцены о ней. Ибо... Она встречается с тем, что плотно «он ее в это время забыл», как он не думал о ней, она встречает его с другой женщиной и в результате... понимает, что он таким странным образом тоскует о ней – она нужна! И тогда, когда мы ожидаем увидеть его на новом витке, ожидаем его нового дела... Он ничего: оказывается, никуда всё это время не может уйти от искусства, и сейчас всё бросил ради него...

4. Финал Льва: вроде бы жизнь не удалась. Но Ира, вернувшись ко Льву, дала вдруг его жизни цену. Сколько ему в финале?

Со сценарием А.Володина «Блондинка» ничего не вышло. Он был не очень сделан. Энтузиазма в Госкино не вызвал. Возиться с ним – дописывать, переписывать, уточнять – Володин, очевидно, не

2. Замыслы **БЛОНДИНКА**

очень хотел, поэтому вяло реагировал на предложения по сценарию, которые делал Быков. Спустя некоторое время, полный мыслями о «Блондинке», Ролан встретил в Госкино В.Любшина. В разговоре выяснилось, что он пришел по поводу этого же сценария. «Слава, ну ты ведь штрейхбрехером не будешь?!» – спросил Быков. Как человек благородный, Любшин отступил. Объясняться с автором Быков не стал. Их связывали после картины «Звонят, откройте дверь!» добрые отношения, и «Фокусника» Володин писал на Ролана, и юбилейный вечер Володина в Доме кино вел Быков. «Вам этого делать не надо, не ведите этот вечер, Ролан Антонович! У Володина сын в Америке и т.д., и с валютой он имеет дело», – говорили накануне Быкову «специальные люди». «Еще чего, как же я предам Сашу», – сказал мне Ролан. Он выложился на этом вечере. А «Блондинка» так и не ожила ни в чьих руках.

ПОСЛЕДНЯЯ МОЛИТВА

ПИСЬМО ЧИНГИЗУ АЙТМАТОВУ

Глубокоуважаемый и дорогой Чингиз Торекулович!

Очень долго пытался Вас найти, связаться с Вами — и вот случай отправить Вам это письмо.

После того, что я снялся в фильме «Письма мертвого человека» (не знаю, видели ли Вы этот фильм, он об атомной войне), со мною что-то случилось. Целый год я «был там». Целый год я пытался осмыслить конец света, апокалипсис. Я пережил его в своем воображении, я ощутил его душой и телом, я действовал и размышлял «там». Понял твердо одно — «оттуда нет возврата». Понял, что апокалипсическое сознание лавинно, оно будет не менее сильным, нежели инстинкт самосохранения. Может быть, даже более сильным.

Я вдруг заново понял Гамлета, где «быть» — тяжело и почти не нужно, хотя и долг, а «не быть» — это горькое, но столь желанное освобождение от всего, с чем нельзя больше мириться. Мы все готовы к гибели. Готовы более, нежели мы думаем. Я сейчас ощущаю это так живо, что это уже моя плоть, — произошло воплощение.

Я очень нуждаюсь в Вас, я это ощущал давно, но после «Плахи» чувствую в Вас необходимость. Я не знаю, дали ли Вы согласие кому-нибудь на экранизацию, но даже если дали, всё

равно обращаюсь к Вам с просьбой — дайте свою «Плаху» мне, это для меня выход.

Кино все-таки обращено к более широким массам, нежели литература. Она вечна, и это всегда было ее величайшим преимуществом, но вечности может не быть. Мне кажется, что надо спешить обращаться к массам, к миллионам, к миллиардам.

Я случайно узнал, о чем приблизительно идет у Вас там разговор, и хотел бы поделиться с Вами мыслями, которые возникали у меня, когда я «оттуда» смотрел в объектив камеры. (Пусть даже мои размышления покажутся Вам наивны.) Наши манифестации «За мир, против атомной бомбы!» как-то переродились за последние годы. Стали чем-то вроде «хорошего тона» в деликатном деле гражданского долга. «Оттуда» они показались мне длинной и многолетней похоронной процессией за гробом человечества. В них уныло повторяется один и тот же образ — «идуших с плакатами». Их лица безлики, наше выкрикивание хором лозунгов кажется унылой тишиной. В этой унылости, неизменности, в самом повторении образа идущих — родился вдруг образ потери надежды. Мы смотрим на всё это годами, а сами знаем, что ракеты монтируются, что их всё больше, что программы взаимного уничтожения становятся всё страшней и беспощадней.

Сегодня уже многие убедились, что у массовых манифестаций должен появиться развивающийся образ напряжения и массовости. Я уверен, что законом развития массовых выступлений может и должно стать искусство. Нужны грандиозные, режиссерски разработанные массовые спектакли, вплоть до инсценировок крупных исторических событий. При этом рождение и развитие телемостов дает возможность уникального, одновременного воздействия на миллиарды людей. Тут возможна подлинная трансформация массового сознания.

Когда я сидел «там» (в подвале, оставшись один на земле), я даже плакал, думая о таком несложном механизме, как массовое сознание. Что же им в конце концов движет? Сенсация, слух, кумир, мода, паника, шовинистическое или ритуальное

возбуждение, социальное ожидание. Ведь это всё подвластно воздействию искусства!

Я не теоретизирую, я ставлю в душе один спектакль за другим, я ставлю события, их развитие, я разрабатываю зрительское потрясение. Я сейчас высчитал – нужно несколько часов, чтобы современный человек что-то воспринял. Для этого должно произойти «погружение» – очень редкий вид современного восприятия. Одним таким замыслом я хотел бы с Вами поделиться. Допустим, он называется «Последняя молитва». Это светская молитва. Тут нет прямого религиозного содержания. Это молитва по форме.

Я придумал, как из детей сделать огромный орган. Он будет внешне как орган, он будет звучать, как орган и он будет живым. Это будут сверхдлинные платья на худеньких телах хора, они при большом объеме будут казаться тонкими, как у органа. Косые, стоящие прямо воротники позади «платьев» будут создавать полный эффект органных труб. Это будет орган, и он же станет огромным экраном.

Я провел один опыт: рождение голографического изображения без всякой голографии. Я подвесил один за другим много теней и пустил изображение из кинопроектора: отразившись на каждом тюле, изображение ушло в глубину. Я его снял заново, получилось нечто необъяснимое.

А потом придумался спектакль-манifestация. Запел нежными голосами орган, самый высокий и нежный в мире, и родился голос. И началась молитва конкретному президенту страны, имеющей атомную бомбу. Это и стихи, и заклинания, даже древние, из книг ведм, это мольба о мире. И во время этой молитвы на органе, который одновременно экран, начинается атомная война. Орган-экран вспыхивает. В сочетании моего «голографического» изображения и пиротехники рождается полный, физически ощутимый эффект горящих детей в образе органа. И сгорает всё. И превратившись в маленьких «старушек», одетых в черный траур по погибшей земле, они уходят в темноту (ибо спектакль этот идет на воздухе под открытым небом), а несколько из них, вышедших из огня, сжигают перед нами пряди своих волос, оторванные куски платьев и отдают свой «пепел» президенту...

2. Замыслы

ПОСЛЕДНЯЯ МОЛИТВА

Этот спектакль сначала надо разыграть при прессе (это будет прилет к первому президенту), потом позволить кинохронике снять не более чем минутные киноматериалы (это будет прилет ко второму) – тут должен родиться слух, поддержанный газетами и телевиденьем. Потом показать такой спектакль по одному из национальных телевидений (опять-таки с участием президента, уже третьего) и так дойти до глобального телемоста, который связал бы страны и континенты. Это будет и сенсация, и вовлечение президентов в гласное выражение чувств. Это может получиться всерьез. Нужен самолет (Боинг), нужен хор и конструкция, нужны минимальные киносъёмки, нужна великолепно разработанная пиротехника, кинопроектор на 70 мм и... согласие президентов атомных держав «принять детей мира». При этом нужна, конечно, прекрасная музыка, разные варианты самих «моливтв», отличная режиссерская работа.

Но это к тому, о чем, как я слышал, может пойти у Вас разговор. А искал я Вас, чтобы попросить у Вас «Плаху» и сказать Вам, что особенно после «Плахи», но даже и без нее, я в Вас очень нуждаюсь. Простите за навязчивость и длину письма.

Передайте привет Вашей славной супруге, я помню наш короткий разговор о «Чучеле», спасибо за него, мне так нужна была тогда Ваша поддержка.

*С глубоким уважением,
Ваш Ролан Быков
1987*

Это только малая часть замыслов. «Гроза», «Записки сумасшедшего», «Медный всадник», «Международный конгресс ведьм», «Заколдованная принцесса», «Вася Куролесов», «Риголетто, или Король забавляется», о котором зампред Госкино Баскаков сказал: «Что вас так власть интересует? Вы вообще герой запрещенных картин», – и с порога завернул заявку. И это далеко еще не всё.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

В девяностых в преддверии Дня Победы, во время праздника и какое-то время спустя, на наших глазах, в событиях и лицах, как бездарный фарс, был разыгран великий миф о Персее. Будь ты сыном бога, победи саму пифию войны Медузу Горгону, соверши подвиг ради любви, придут те, кто прятался за твоей спиной, и захотят отобрать все: любовь, царство и саму победу. Воровать победу не ново. Оттого и дали герои мифа свои имена вечному космосу — созвездиям Персея, Андромеды, Кассиопеи, Кита, Финея.

Овидий назвал тех, кто прятался в пещере, пока Персей боролся с морским чудовищем, защищая Андромеду. Назвал по именам всех, кто со своими прислужниками пришел на свадьбу Персея, чтобы предъявить свои права и на его невесту, и на царство, и на саму жизнь героя. Сегодня мы не знаем этих имен — что нам они, но именно в них содержится одна из главных тайн великого мифа, потому что эти люди — реальные, исторические фигуры. Обратитесь к источникам — это люди, представляющие знать, деньги и власть. Плевать они хотели на то, что он сын бога и победил, они — конечные победители любой войны, они жадны и циничны и гордятся этим.

Если перевести должности и положение в обществе героев Овидия на сегодняшние измерения, то можно поименно на-

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

звать нынешних героев вечного мифа и пофамильно назвать их прислужников: это представители света, денег и власти Старого и Нового света — фигуры совершенно реальные и исторические. Они цинично разыграли вечный миф, как обычную для конца века политическую оперетку, транслируя ее по радио и телевидению, кроя и перекраивая историю, и напяливая на себя одежды героя.

Хотя не все так просто: не столько победа Персея нужна была гостям на его свадьбе, не столько прекрасная Андромеда, сколько они хотели поживиться за счет победителя. И сегодня для их нынешних двойников важна не столько победа, сколько то же желание поживиться за счет победителей.

Я вырос во время войны от 10 до 15 лет. Воевал мой отец, брат и мои однокурсники по театральному институту. Я знаю, что главные победы свершились под Сталинградом и Курской дугой. Потом оказалось, что главная победа свершилась на Малой земле под Новороссийском, а в девяностые годы объявилась толпа чуть ли не живых свидетелей и самозванцев-исследователей из предателей родины, типа Резуна, и поднялся галдеж с предъявлением заверенных наскоро справок, что и воевали не так, что и Г. Жуков — не Жуков, и даже не мог им быть, и что не советские войска — освободители Освенцима, и что победа второго фронта не имеет к нам никакого отношения, да и победы-то, как оказывается, не было, а был сплошной позор и подлость против собственно-го и других народов.

Как за дуэльный пистолет я схватился за кинокамеру, я снимал в Америке, Англии, Франции, Германии, Японии, Китае, Монголии и по всей России, но в открывшемся мне мировом обозрении я увидел дорогой мне до слез мир. Я всматривался в него, и мир улыбнулся мне. Как же он прекрасен! Как мил. Как добр... Что же это было в 41-м? И что будет с нами сейчас, завтра — вот главный вопрос. Сочтемся славою, но то, что легло в основу войны, имеет продолжение в трагическом сегодня. Все, как мотив шарманки, повторяется! От первой мировой войны, через вторую сюжет к концу века четко ведет к призраку третьей. Может быть, она даже уже идет, разворачивается и на глазах делается неизбежной.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

Уже сложились коалиции – Север–Юг, уже сложилась формула третьей мировой войны – терроризм, уже определилась ее религия.

Христианство было религией бедных и обиженных, униженных и оскорбленных – оно было духовно богато и социально активно, и оно победило сильный, богатый, вооруженный, но развращенный и гниющий языческий Рим. За две тысячи лет христианство стало религией богатых, духовно обеднело, потеряло свою социальную активность и пришло к безбожию. Сегодня религия бедных – это ислам. Она объединяет народы Юга, она завоевывает позиции среди чернокожего населения, она активна и даже агрессивна до фанатизма.

Приезжавший к нам профессор Янов представлял свою книгу «Веймарская Россия» и призывал принять меры: «Россия – Веймарская республика! Уже есть кандидатура на роль Гитлера!» В ответ я предложил несколько соображений: «Господин Янов, насколько я понимаю в театре, роли рождаются, когда складывается драматургия. Что за силы рождали драматургию Второй мировой войны, кто привел Гитлера к власти и всем его победам перед 1941-м? По свидетельству сэра Уинстона Черчилля, Германия с 1922 года восстанавливала свой потенциал – Америка и Англия дали ей в ответ на контрибуцию Франции в один миллиард фунтов стерлингов два миллиарда, а СССР за эти деньги предоставил ей полигоны для танков, самолетов, артиллерии, научные институты для химического оружия, а на севере строил подводные лодки. Нерешенным оставался только один вопрос – против кого пойдет Гитлер, на Восток или на Запад? Сегодня, если Россия – Веймар, то пойдет ли она против Юга, что провоцируется всеми силами, средствами и возможностями, или пойдет, наоборот, во главе Юга против Севера – еще не известно». И тут господин Янов, который до этого держался вполне респектабельно, брызгая слюной, совсем не по-профессорски сорвался на фальцет: «Тогда вас уничтожат! Уничтожат! Уничтожат!»

Смена Козырева на Примакова рифмуется со сменой Литвинова на Молотова. Расширение НАТО на Восток риф-

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

муется с захватом Чехословакии и разделом Польши – рифмуется территориально! Эсэсовцам в Латвии дают ордена. Батка Бендера стал национальным героем нынешней Украины. Средства массовой информации ведут себя странно. Призрак третьей мировой дышит в лицо гарью Балкан и Ближнего Востока, Афгана и Чечни.

Последняя географическая империя – СССР – пала. Все шумно радуются. Но вместо старых географических империй сложились новые – финансовые империи. Они намного страшнее и отвратительней географических. Если старые географические империи сегодня выглядят даже патриархально и наивно, то от новых – холодеет кровь. Императоры географических империй вынуждены были даже как-то заботиться о «пастве», нынешние империи грабят и держат в кабале не хуже старых, с беспредельным цинизмом объявляя всех свободными. Цинизм без предела: «Отдай кошелек, нефть, алюминий, ресурсы и свободен!» Самое веселое, что об имперских настроениях Москвы нынче толкуют с подачи современных империй, называющих себя свободным миром. Финансовые империи сегодня творят свою историю, а будет ли потом кому писать их летопись?

Конец века – конец эры! Призрак апокалипсиса. Война, бомба, гибель культуры, расцвет канныализма технологий, экологическая катастрофа. Искусство сползло в сферу обслуживания: Пушкину, Данте и Байрону трудно соперничать с рестораном, проституткой и масскультурой. Освальд Шпенглер в начале века писал: «Цивилизация – конец культуры... Мы были на уровне орлов – мы оказались на уровне лягушек». Человечество израсходовало духовность, накопленную в Средние века, упала сама духовная потенция – мир может сам похоронить себя. Вполне.

Пока еще виден свет в конце туннеля, есть дорога к храму. Но для этого нужно творить новую цивилизацию.

Однако... Свет этот может и погаснуть, если мы не остановимся, – и «живые позавидуют мертвым».

Я прожил почти две трети этого века – я свидетель. Я хочу сделать исповедальный фильм.

ИЗ ИНТЕРВЬЮ¹

Я создаю документальный фильм к 50-летию окончания Второй мировой войны. Эта картина для меня принципиальна, потому что сегодня чрезвычайно важна правда о войне, правда о Победе, как и любая правда о России.

Собрал материал, отснял большое количество эпизодов у нас в стране и за рубежом. Могу сказать, что та задача, которую я ставил, выполняю. Фильм вырастает из картины правды о войне до картины правды о России. Эту ленту выпускает Международный фонд развития кино и телевидения для детей и юношества, который я возглавляю. Наш фонд является правопреемником Всесоюзного центра кино для детей. У нас есть студии на Украине, в Киргизии, Туркмении, Узбекистане, других государствах бывшего СССР – сегодня в фонде 17 российских студий и 8 зарубежных. Словом, всё детское и юношеское кино бывшего Союза. Мы не изменили своим принципам – делаем картины в духе лучших фильмов Чухрая, Шукшина, Наумова. Главное – в героях наших лент нет ни одной проститутки, гангстера или рэкетира. Мы делаем доброе кино. И свой нынешний фильм «Портрет неизвестного солдата» я тоже стараюсь снять в этом нравственно-воспитующем духе.

ИЗ ИНТЕРВЬЮ²

<...> Картина «Портрет неизвестного солдата» снята к 50-летию Победы, но именно в юбилейные дни я бы не хотел ее показывать. Это картина конца XX века, и ее появление не должно быть связано ни с какой конкретной датой, хотя их там три: 50 лет Победы, 50 лет ООН и 50 лет взрыва атомной бомбы над Японией. Эти три даты составляют наше прошлое, настоящее и будущее. Они говорят, что мы на грани Третьей мировой войны.

¹ Правда. Беседу вел В.Артеменко.

² Беседу вела Е.Ермакова.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

Я построил анализ картины на анализе политики У.Черчилля периода перехода от Первой мировой войны ко Второй, и если его положить как лекало, то Третья мировая должна начаться через два года.

— **Мрачное пророчество.**

— Мрачное... Но дерущиеся стороны уже подготовлены: Север—Юг. Остается один вопрос: на чьей стороне выступит Россия. Сформулировалась религия войны. В свое время христианство победило языческий развращенный Рим как религия бедных. Но за 2000 лет христианство превратилось в религию богатых. А религия бедных сегодня одна — ислам. Даже формула третьей мировой войны сложилась — терроризм. И тут никакие СОИ не помогут, потому что взрыв торгового центра может быть произведен и атомным, и водородным оружием. Все будет привезено в чемоданах. Единственная эффективно действующая международная организация — НАТО. Но она совсем не тот «общий дом», о котором мечтал Рузвельт. Это военная организация, которая была всегда против Восточного лагеря. И включение в НАТО агрессивных по отношению к России стран не делает НАТО более мирным сообществом. А статистика говорит сама за себя: Югославия, Чечня, Афганистан, Таджикистан — всюду столкновения с мусульманами.

— **Фильм построен на документальном материале?**

— Только! Но еще туда вошли некоторые мои роли, отрывки из фильмов... Я не чувствую морального права, да и не хочу, выступать ни в роли историка, ни в роли человека, претендующего на объективизм. Я претендую на убедительность в доводах. Я — артист, режиссер, художник, и кроме того, у меня есть научные работы.

Работая над этим фильмом, я понял, что нет большей протитутки, чем документальный кадр. Нет большей продажной твари! Документальный кадр — самое большое вранье. Решает не кадр, а монтаж и комментарии. Возьмите немецкую, американскую, английскую, советскую хронику — она вся похожа. Сначала стреляют, потом ведут пленных, потом показывают разрушенную технику. Сюжет одинаков.

Когда я монтировал один эпизод высадки второго фронта, случайно перепутали материал, дали высадку в Сицилии,

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

и я прекрасно все смонтировал. Не придираешься! У меня есть уникальные документальные кадры – идут американские пленные по французскому городу, и французы их лупят! Своих освободителей! Я был во французском посольстве. Мне сказали, что это инсценировка. Такого быть не могло! Но я умею отличить инсценировку от подлинных кадров. И я попытался узнать через немцев, почему такое было? Где? Не могу пока установить, но знаю, почему такое было. Потому что французы Родину немцам отдали, лишь бы не бомбили их города. А эти американцы, освободители, начали стрелять, разрушать...

Для меня кадры из фильма «Большой вальс» (1938, реж. Ж.Дювивье) – символ нашей довоенной жизни. Этот фильм – бóльшая объективность, чем такая хроника. Для меня «Большой вальс» – такой же документ, как разговор Сталина и Черчилля.

– **Какие эпизоды фильма Вы сами снимали и в каких странах?**

– Я снимал в Америке, Франции, Германии, Англии, Японии, Китае, Монголии – целая галерея ветеранов, очевидцев, участников войны. Я запомнил слова одного восьмидесятилетнего монгола, мудрые слова:

– Все ветераны горюют о том, что молодежь не помнит войны, не ценит их подвиг. Но ведь это же замечательно, что они не помнят. Это наша заслуга! Если бы мы проиграли войну, они бы всю жизнь это помнили...

Сначала я хотел в фильме начать спор с подонками, которые воруют у России победу. А потом понял – спор бесполезен. Помните миф о Персее? Я лишь недавно постиг его смысл. Он о том, что будь ты хоть сыном бога и победи ты хоть саму войну, когда кончится все, придут люди, которые прятались во время войны, и скажут: это всё наше. А тебе поставят памятник! И в моем фильме все это говорят его герои – англичане, американцы, французы.

В фильме есть эпизод с русским Иваном, рожденным от французской испанки. Я его спрашиваю: «Так кто же ты? Русский? Француз? Испанец?»

Он отвечает: «Франция», – и показывает мне древнеримский виадук, который спас его отец, когда немцы заминиро-

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

вали город. Виадук стоит до сих пор... Не вмещается весь этот материал в две серии...

— Это ваш регламент?

— Да. Картина должна идти в один день. Она не должна прерываться. Сейчас я прервал работу. Очень много организационных дел. А когда я работаю над фильмом, я ничего другого не могу делать. Картина — очень строгая девушка. Ее нужно беспредельно любить. Ее одну. Тогда она твоя. Зайти на минутку к ней невозможно. Ты ее потеряешь.

— А компьютерные технологии вы используете в фильме?

— Конечно. Весь наш главный компьютер *SGI Onyx* забит моими военными картами. Карты — очень убедительны. Видно пространство, где воевал наш народ. Понятно, что такое наш солдат, который победил 80% гитлеровских армий. Видно, что на то место, где воевали американцы, надо наезжать камерой, чтобы его рассмотреть на карте мира. Такие вещи говорят сами за себя. К сожалению, я сначала снял Россию и плохо ее смонтировал. Может быть, я нашел бы другой путь. Но именно Россия, уход наших войск из Германии на весь мир, на всю историю и вместе с войсками возвращение в Россию для меня основополагающий момент.

Работая над фильмом, я все время обращался к древним мифам. В них — удивительная мудрость. Первая режиссура, по-моему, началась в XVI веке в философских произведениях Бэкона. Когда этот англичанин начал трактовать мифы, он начал воплощать слова в плоть. Правда, у него все мифы истолкованы в поддержку английского абсолютизма. Но если от этого отвлечься и подойти с точки зрения духовных критериев, то можно увидеть совершенно потрясающие вещи. Например, почему к Данае можно проникнуть лишь превратившись в золотой дождь? Да потому что она заточена в подземелье дворца Акрисия. Став золотым дождем и подкупив стражу, вы проникнете к Данае. Компьютерная техника превратит этот образ в визуальный — падают золотые капли и отскакивают от холодных каменных стен темницы монетами...

В мифах таится огромная мудрость. В свое время я даже написал статью «Щит Персея». Почему медузу Горгону можно было победить лишь увидев ее отражение в щите? Да потому

что войну войной победить нельзя! Человек каменеет! Вот к какому выводу пришли древние. Войну можно победить ее собственным отражением. Только миром, разумом, переговорами.

Мифы – пророчества. Не случайно многие трактуют миф о Фаэтоне как предсказание атомной войны. Встал Фаэтон, сын Зевса, на огненную колесницу отца и не смог с ней справиться. И чтобы спасти Землю, пришлось Зевсу поразить сына молнией!

На эту тему есть русский миф. Простой и конкретный. Помните, Илью Муромца охватили железные кольца. Что делать? «Нагнись, – сказал ему Святогор, – я вдохну в тебя силу». Илья Муромец нагнулся, сила вошла в него, он порвал кольца, но их сразу стало в два раза больше. И так повторялось три раза. А на четвертый Илья Муромец сказал: «Больше нельзя. Земля держать не будет!» Это миф об установленном пределе для человека Богом. Древние знали об этом и выражали свои знания в образных системах. Мы – забыли.

Образные системы позволяют понять человека, его взаимоотношения с другими людьми, с природой, миром, Вселенной. В свою очередь истинная образная система должна признать Тайну как единицу измерения. Что получится? Религия! Образная система познания. Притчевое изложение законов... Но церковь, к сожалению, много тысяч лет назад получила монополию на духовную жизнь. Было сделано много прекрасного, но движение мысли человеческой в этом направлении было остановлено.

– Скажите, в фильме вы даете свою оценку Второй мировой войне?

– Никаких критериев оценок войны нет. Сначала меня очень веселило то, что в каждой стране есть своя легенда войны. Но когда я разобрался, то понял – для каждой страны эти легенды правильные. Нельзя упрекать американцев за их наглую легенду о том, что воевали и победили фашизм только они. Это просто клип. Для понимания простыми людьми, для того, чтобы они были настоящими патриотами Америки. А настоящая история – для специалистов. Народу нужны легенды!

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

Действительно, какое дело парню из Оклахомы до парня из Ельца? Он даже представления не имеет, что существует какой-то Елец. Он дальше Техаса ничего не знает да и знать не хочет. Когда я был в Бразилии и объяснял, что у меня сигареты с палехским рисунком из России, меня долго не могли понять. А потом вдруг поняли: «А!! Это за Японией, за концом Света...» Какие могут быть критерии оценки войны? Китайцы считают, что в Европе победили русские, а в Азии — китайцы. «Как китайцы?» — спрашиваю. — Они никого не побеждали. Их самих спасали, когда они вели партизанскую войну. А потом дали власть в лице Мао Цзэдуна». Но для Китая победа в войне заключается в победе коммунистической идеологии. В Европе победил русский коммунизм, в Азии — китайский. И тогда все верно.

Что-то понять можно только в сопоставлениях. Избрав сопоставление путем к истине, я предлагаю зрителям открывать ее самим.

— Сколько вы работали над фильмом?

— Почти два года. Но урывками. Мне не хватило времени снять три страны: Испанию, Италию и Африку. У меня есть хроникальный эпизод — африканцы в плену. Я ее даже резать не стал. Черные ребята в шинелях танцуют африканские танцы, играя на кастрюлях. А что, в плену разве плохо? Кормят! И такие они все веселые, солнечные, и так здорово танцуют... И в этом есть большая правда. В произведениях искусства очень сложно с фальсификациями. Субъективизма в них много. Вранья — нет! Как в настоящих сказках. Как в лучших фильмах нашего детского кинематографа, которому мы — работники Международного фонда развития кино и телевидения для детей и юношества — помогаем выжить в таких непростых условиях.

1995

К несчастью, этот замысел и эта во многом сделанная работа остались незавершенными. На картине кончились деньги, а потом кончилась жизнь.

**ПИСЬМО ГЛАВНОМУ ВРАЧУ ЦЕНТРАЛЬНОЙ
КЛИНИЧЕСКОЙ БОЛЬНИЦЫ
А.П.НИКОЛАЕВУ**

Уважаемый Александр Петрович!

В настоящее время я работаю над созданием художественно-публицистического фильма «Портрет неизвестного солдата», который стал для меня очень важным этапом творчества. После опубликования новых, ранее не известных исторических фактов, а также сделанных мною при детальном изучении массы малодоступных документов открытий, подбора ошеломляющих хроникальных материалов авторская позиция требует моего непосредственного участия в фильме не только в качестве исследователя, но и как объекта исследования.

В философском смысле весь отрезок времени — до, на протяжении и после войны — это бесконечная борьба Духа.

Считаю необходимым для усиления художественной силы картины снять этапы моего преодоления болезни. Средствами игрового кино получить материал такой художественной силы невозможно.

Эта съемка ни в коем случае не нанесет ущерба репутации вверенной Вам больницы, так как весь материал будет снят и подан «обезличенно», т.е. на крупных планах моего лица, рук, движения лекарственных препаратов и крови в капельнице или шприце.

2. Замыслы

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА

Для более ясного представления я предлагаю Вашему вниманию режиссерские экспликации.

Также гарантирую минимальный состав съемочной группы – 2 чел. и наличие единственной видеокамеры на автономном питании.

Прошу Вас разрешить мне съемки столь важного для меня эпизода во время прохождения лечения в Вашей больнице.

День съемки прошу Вас назначить лично.

С уважением,

Ролан Быков
Конец сентября 1998

Две последние недели своей жизни Ролан провел в реанимации ЦКБ Кунцева. И это письмо – свидетельство неукротимости его духа. Он планировал снять поступающий через капельницу состав, который пойдет по сосудам, мы это видим на мониторе, и выйдет к корням огромного дерева, дающему надежду всему живому. С 12 до 20 вечера я была с ним каждый день, никто не мог отказать ему в моем присутствии. Пустили и Пашу, который был поражен его мужеством. И конечно, моя огромная благодарность врачам, что не гнали меня. В ночь с 5 на 6 октября Ролана Быкова не стало.

3. КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

ВЫСТУПЛЕНИЕ В ВТО¹

Очень радостно приветствовать вас, дорогие гости, у нас дома; очень приятно видеть столько дружеских лиц; и нет слов для того, чтобы объяснить, как эта встреча волнует, как она интересна и как занимательна.

Жаль, конечно, что мы с вами так мало знакомы, и выступающий, например я, не может точно знать того, что хотелось бы услышать его собеседнику, — но это все-таки поправимо: думается, что если каждый из нас сегодня поделится своими сокровенными мыслями, расскажет о самом дорогом в своей творческой жизни, то разговор сложится наверняка интересным и полезным. Потому что слишком многое нас объединяет: и наша молодость, и любовь к сцене, к глазам зрителей, и мечты о вершинах настоящего искусства и творческого мастерства. Нас объединяет общее восхищение искусством Античности, шедеврами Шекспира и Пушкина, Толстого и Бальзака, Достоевского и Шиллера, Репина и Рембрандта, Чарли Чаплина и Галины Улановой. Я думаю, без липших слов ясно: то, что нас связывает, гораздо сильнее того, что нас разделяет.

¹ Встреча с театральной молодежью проходила в дни Московского всемирного фестиваля — этими обстоятельствами и определяется стилистика речи выступающего.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

А раз так, то давайте поведем наш дружеский разговор молодых представителей театрального искусства мира как разговор о том, что волнует каждого из нас, лично, и более всего — о своей жизни и творчестве в театре, о мире и дружбе! Для меня это так же просто, как арифметика: будет дружба — значит, будет мир, будет мир — значит, будет и жизнь, и творчество в театре.

Я собираюсь говорить от имени двух человек, от своего и своей жены Лидии Князевой. Оба мы артисты одного и того же театра, обоим нам выпала на долю честь встречать и приветствовать наших дорогих гостей; и мы, как это ни удивительно для супругов, полностью разделяем мнение друг друга.

Мы — артисты Московского театра юного зрителя.

Этот театр имеет свою большую и славную историю. Он родился из разъездного театрального фургона, который тридцать лет назад убогая лошадка по имени Валька стала возить по московским дворам, собирая вокруг московскую детвору. За эти тридцать лет он превратился в один из крупнейших театров Союза. Сейчас это специальный театр для детей, имеющий свое прекрасно оборудованное здание в центре Москвы, со своим репертуаром и специальным обслуживающим персоналом. Цены на билеты — чрезвычайно доступны, государственная дотация детским театрам позволяет сделать билет в 4—5 раз дешевле, чем во взрослый. Насколько я знаю, в мире не так уж много специальных драматических театров для детей, в большинстве стран их вообще нет, а потому то, что дает опыт работы в детском театре, может оказаться чрезвычайно интересным.

Работа в детском театре с необычайной остротой ставит перед актерами ряд принципиальных вопросов театральной этики, мастерства актера, театральной формы и даже общего подхода к театральному искусству. Многое из того, что в театре для взрослых иногда с трудом поддается объективной оценке, в детском театре определяется простым и жестким фактом — в зале не слушают! Детский зритель не промолчит

вежливо в скучном месте, он не поймет, где актер или автор нарушили законы правды, он не станет разбираться в этом и после спектакля — он просто перестанет смотреть и слушать. У него ведь в театре и без того очень много дела. Вы подумайте, сколько сразу народа сидит в зале! Мальчишки! А девочек так много, что даже не сразу понять, какую из них надо дергать за косу! Потом необходимо рассмотреть потолок, еще огромную люстру, послушать непонятные, даже таинственные звуки, доносящиеся из оркестровой ямы, словно из сказки, — всё интересно! У него собственный билет, собственное место, он уже чувствует себя совсем взрослым. Это всё новые, потрясающе острые ощущения, и всё, что окружает в театре детского зрителя, ему не менее интересно, тем то, что происходит на сцене. Поэтому происходящее на сцене должно его захватить полностью, иначе дело плохо — зритель начинает делиться с соседом своими впечатлениями, громко грызть конфеты и т.д.

Один из наших крупнейших актеров, режиссеров и педагогов Алексей Дикий говорил: «Спектакль — это часы, опустите в их механизм самый дорогой бриллиант, и они остановятся». И вот если так называемый театральный зритель может оценить хотя бы тот факт, что это бриллиант, то нашему зрителю это даже в голову не придет: «часы стоят» — остальное его не интересует, ему не интересно, он смотрит по сторонам.

Надо признаться, что некоторые артисты детских театров клянут свой жребий. Они говорят, что дети ничего не понимают, шумят, не могут оценить хорошего, падки на дешевый юмор — всё это глубокая неправда и маскировка своей беспомощности. Ибо когда на сцене что-то происходит, в зале никогда не возникает шум, который может помешать артисту. Бывает шум негодования, волнения или радости, — но он помогает артисту, как аплодисменты, как награда за его игру.

Мне кажется, что первое любопытное отличие детского театра — это то, что его зритель чрезвычайно чуток к неправде, выражает это немедленным падением интереса к происходящему на сцене, и поэтому детский театр является настоящей школой театрального искусства.

Я заметил одну очень интересную вещь: всё, что не относится к сути происходящего на сцене, всё, что не развивает ос-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

новой событийной линии в спектакле, нашим зрителем не принимается.

Восприятие спектакля нашим зрителем положительно имеет значение естественного отбора по Дарвину. Если на сцене идет подлинная жизнь, происходят события и ты за что-то борешься — зритель твой, он не останется равнодушным, он отдаст тебе свою любовь и сердце навсегда; но если этого нет — кончено! Он тебя забыл и забросил. Нашего зрителя не купишь ни эстетской выдумкой, ни каким-то внешним ухищрением, ни извращенной фантазией, ему чужды предрассудки моды и вкусовщины. С нашим зрителем можно разговаривать только языком подлинного искусства — языком действий, событий, взаимоотношений и борьбы.

Но это ни в коем случае не значит, что детский зритель не воспринимает условности, театральности, остроты формы! Наоборот, театр, как игра, необычайно близок детям по своей природе. Формула Станиславского «если бы» и «будто бы» — стихийная прочная основа всякой детской игры.

Примеров много. В этом сезоне наш театр закончил работу над спектаклем, который решен театрально условно, где актеры гримируются на глазах у зрителя, где декорации строятся также актерами из игрушек, деревья из лесенок, корабль из качелей и т.д. Мне в этом спектакле пришлось участвовать не только как артисту, но и впервые попробовать себя в режиссуре — и вот по этой работе, во многом, может быть, спорной, бесспорен один факт: наш зритель идет на любую театральную условность, если в ней есть смысл, если она не самоцель и не демонстрация экстравагантности или выдумки режиссера. А ведь это бывает и очень часто: у нас вот такие, *по сути плохие*, спектакли с претензией на театральность называются формализмом. Видел я недавно спектакль «Гамлет». Шел он четыре часа, и все эти четыре часа мне пришлось восхищаться режиссером и художником. К концу второго часа я уже устал восхищаться ими, мне пришло в голову скромное желание последить немного за бедным Датским принцем. Но не тут-то было — у режиссера было все продумано, и если я от него «отвлекался», мне отпускалась новая порция режиссерской выдумки, и я снова забывал и про тень отца Гамлета, и про тень

самого Гамлета, скользящую по сцене. И вновь я до головной боли восхищался режиссером. И что удивительно, на этот спектакль поначалу трудно было достать билеты! Да и сам я ходил неделю как шальной, всем рассказывая о знаменитой режиссуре этого спектакля.

Вот такие, как я, и способствовали некоторому успеху этого во многом формального спектакля.

И вот я представляю себе, что было бы, если бы такой спектакль пошел бы у нас, — нет! Никакого успеха он не имел бы. Наш «неблагодарный» зритель не станет смотреть на голую выдумку, не поможет ни громкое имя, ни боязнь прослыть непонимающим, для него это все чистая абракадабра.

Поэтому наш великий театральный учитель Константин Сергеевич Станиславский любопытнейшим образом определил так называемую специфику детского театра: «Для детского театра нужно играть точно так же, как и для взрослого... только немножко лучше»!

У детского театра есть и вторая особенность, которая делает его школой актерского мастерства: это его разнообразный репертуар. Один из крупнейших деятелей советского детского театра народный артист СССР Брянцев, выступая на Всесоюзном совещании детских театров, очень точно определил эту черту. Он сказал, что в детском театре сочетается три театра: театр для самых маленьких — это один театр, со своим репертуаром, с соответственным составом труппы, с творческими особенностями и т.д. Затем театр для среднего возраста, также со своими чертами, и, наконец, — театр для юношества, т.е. театр в обычном смысле этого слова, где могла бы идти любая доброкачественная пьеса классического и современного репертуара. Каким же широким диапазоном должен обладать артист, чтобы суметь играть и роли классического репертуара, и сказочные персонажи, где так много песен, где артист должен иногда уметь двигаться как акробат, владеть искусством куплета, как артист оперетты, и волею своей фантазии уметь создать образ зверя, птицы, рыбы, а иногда и просто вещи, а иногда и того, чего вовсе не бывает на свете.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Один из крупнейших деятелей советского театра В.Э.Мейерхольд предъявлял к театру требование синтетического актера. Это требование не всегда принималось драматическими театрами как непереносимое. А в детском театре его диктует повседневная жизнь, и детский театр и в этом смысле также является школой актерского мастерства.

<...>

Дети верят! Хочется рассказать вам такой случай. Однажды у одного из наших юных зрителей в антракте отобрали рогатку, обыкновенную рогатку, из которой мальчишки всего мира стреляют кошек, собак и т.д. Долго его ругали, усовещивали, объясняли, как он неправ, — он молчал. И на вопрос, зачем он принес с собой в театр рогатку, ответил: «Надо!» Зачем — он объяснять не желал. Только после того, как к нему нашли правильный подход, он пошел на откровенность. Оказалось, что он уже смотрел один раз этот спектакль и пришел во второй раз специально и только для того, чтобы... убить Бабу Ягу! Ему объясняли, что это артистка, даже познакомили с нашей актрисой, которая играет Бабу Ягу, он всё прекрасно понял, но заявил, что он не против самой актрисы, он только против Бабы Яги, которую всё равно надо убить, потому что она обижала Ваню и Таню. Случай этот имеет две стороны: одна необычайно привлекательна — в маленьком человеке много дней после просмотра спектакля остро жило желание справедливого вмешательства в жизнь! Зритель нам верит! И примеров такой действительности театра необычайно много. И потом, какой театр мира не мечтал о постоянном зрителе?! В наш театр дети ходят в течение десяти—пятнадцати лет своей жизни. Впервые они малышами смотрят «Красную Шапочку». Они становятся старше, становятся юношами — смотрят Гоголя, Гюго, Дюма, Мольера, Гольдони, Островского. Становятся взрослыми и приводят к нам своих детей, и для нас это, конечно, великое счастье! Не впадая в какое-то бахвальство, мы можем заявить, что наш театр за свои тридцать лет воспитывал целые поколения.

И если бы сидящие сегодня здесь имели бы возможность, какую имеем каждый день мы, — заглянуть в зрительный зал нашего театра, который всегда полон, и увидеть девятьсот че-

ловек стриженных первоклашек и девочек в беленьких фартучках, или на вечерних спектаклях юношей, которым уже ясно, что в жизни стоит либо быть великим, либо вообще не быть, или девушек, гордых, недоступных и неожиданно смешливых, — если бы вы могли это только увидеть, многое из того, что я говорил, стало бы понятным само собою! Им нельзя лгать ни на йоту. Они естественно тянутся к реализму и содержательности. Они не простят и не поверят на слово!

И если бы вам удалось посмотреть на этот зал, вы бы еще раз смогли убедиться в том, какое огромное дело мы делаем сегодня с вами. Как важно, что мы сегодня собираемся вместе по-дружески беседовать о деловых вопросах, укрепляя всемирную дружбу молодежи и мир. Мир и дети — вещи столь неразрывные, столь глубоко обуславливающие друг друга, что для нас, работников детского театра, всю жизнь отдающих детям, в существовании и укреплении мира залог и единственная возможность нашего личного счастья.

ДЕТСКИЙ ТЕАТР И ВРЕМЯ¹

Про сегодняшнее «завтра»
завтра скажут — «сегодня».

Пословица

1.

Есть события, которые сами по себе ничем особо не примечательны, но в них, как на случайной любительской фотографии, произвольно фиксируется Время. Проходят годы, и вдруг Время обнаруживает себя в них непредвзято и искренне.

Кажется, совсем недавно, хотя это было уже четверть века назад, в московском Доме актера отмечалось закрытие первого Всесоюзного фестиваля театров для детей — событие, сегодня почти забытое. На заключительном вечере каждый театр показывал специально подготовленные шуточные номера, сведенные в большой театральный «капустник», и я, тогда молодой актер Московского ТЮЗа, сыграл на нем самого Александра Александровича Брянцева. Из белоснежной ваты сделал венчик белоснежных волос, бороду и усы, изобразив знаменитого главного режиссера ленинградцев в виде и образе верховного патриарха детских театров. Помню, Александр Александрович хохотал больше всех, и номер имел успех, хотя шутить в сторону корифеев не полагалось, и наша смелость граничила с дерзостью.

¹ Статья для журнала «Театральная жизнь» была напечатана по случаю 60-летия Ленинградского ТЮЗа.

Основатель Ленинградского театра юного зрителя Александр Александрович Брянцев был по-настоящему любим, уважаем и всеми признан как лидер советского детского театра и крупный театральный деятель. В его творчестве преобладали доброта и праздничность, в его деятельности проявлялась воля и требовательность. В его внешнем облике сочетались прозаичность и сказочность: он был похож на мудреца и одновременно на лукавого, хитроватого мужичка. И то и другое переплеталось в нем органически, что весьма импонировало времени: с одной стороны — типичный интеллигент, с другой стороны — простолюдин, в нем как бы соединялись старые и новые времена. Он был выдающимся театральным режиссером, тонким стилистом и знатоком старины, когда ставил спектакль «Конек-Горбунок», и он же был выдающимся хозяйственником, когда занимался вопросами строительства нового ТЮЗа; свободно чувствовал себя в сфере инстанций, мог плакаться, стучать кулаком, добродушно ладить и слезно жаловаться. Он был бесконечно дружелюбен с единомышленниками и абсолютно принципиален с противниками. Он был вовсе не чужд теории, но в своей деятельности больше уповал на практику. В теории категорически шел за К.С.Станиславским и в основу размышлений о театре для детей укладывал его учение о театральной этике. Требовательность ко всем, кто работает в области искусства для детей, была его принципом. Непременным условием творчества он считал морально-нравственное соответствие личности художника высокой задаче воспитательной деятельности. Но, может быть, самым главным итогом жизни и деятельности А.А.Брянцева и всего Ленинградского ТЮЗа было укрепление авторитета самой идеи детского театра в масштабе страны: Брянцев стал фигурой государственной в области театра для детей, подобно тому как Корней Иванович Чуковский или, скажем, Самуил Яковлевич Маршак были государственными фигурами в детской литературе. У авторитета советского детского театра появились фамилия, имя и отчество — он приобрел человеческий облик, — и это стало вершиной в развитии детского театра «ленинградского периода», фундаментом всего его дальнейшего развития.

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

2.

Сама идея театра для детей за время, о котором идет речь, стала бесспорной, однако всё ее дальнейшее развитие пошло под знаком самой острой полемики. Лозунг, который гласил: «Детский театр — театр педагогический», укрепил положение детского театра в стране, но с течением времени всё больше требовал своей расшифровки; что он означает на деле и куда ведет? Кто посмеет поднять руку на воспитательную миссию театра для детей, но с другой стороны, кто может отнять у всего искусства его роль воспитателя и просветителя человечества? Разве Лев Толстой не просветитель? Разве искусство и литература не воспитательны? Разве театр в целом не кафедра, с которой многое можно сказать людям? Тогда что означает лозунг «педагогичности» театра для детей как его специфики? Нет ли здесь предательства тавтологии, которая приводит нас только к видимости позиции и демагогическому тупику?

Вся деятельность Ленинградского ТЮЗа, его руководителей А.А.Брянцева и Л.Ф.Макарьева была направлена на воспитательную роль театра для детей не как на его отличие от всякого прочего театра, а именно как на его неразрывную связь со всем театром, со всем искусством в целом. Не пропасть, якобы отделяющая детский театр от «взрослого», оказалась важна, а именно их единство. Детский театр для ленинградцев в их лучших спектаклях всегда находился на территории искусства — и это сделало его подлинно воспитательным. Театр воспитывает самим предметом искусства — это его непреложный закон, это особый способ воздействия на человеческую личность в отличие от всех других, потому что родители, воспитатели, школа, государство или милиция воспитывают тоже, но все своим особым способом. Способ театра — это воспитание человека через познание объективного мира, через открытие и утверждение самых высоких идеалов. И детский театр в этом смысле неразрывен со всей жизнью и развитием нашего искусства, нашего народа, нашей страны. Искажение жизненной правды в искусстве для детей, «поиск» какой-то особой, якобы «педагогической» правды на деле ли-

шает его всякой воспитательной силы. Не может быть произведения, слабого в художественном отношении, но имеющего, дескать, воспитательное значение. Если спектакль, проповедующий, допустим, любовь к матери, в художественном отношении слаб, то он оставляет зрителя равнодушным к самой этой идее, он дает юному зрителю опыт равнодушия в любви к матери, и если воспитывает, то только равнодушие. Намерения в искусстве не заменяют ни таланта, ни позиции.

В те времена, о которых идет речь, полемика вокруг истинной и мнимой педагогичности театра для детей была, мягко говоря, яблоком раздора. Воспитатели и учителя, нимало не смущаясь тем, что вовсе не являются специалистами в области театра, с художниками сцены разговаривали строго и безапелляционно. Они учили, обрушивались и требовали, они говорили от имени государства, они апеллировали к инстанциям. Они наивно верили, что опыт воспитания человека средней школой должен распространяться и на искусство для детей, которое должно находиться на территории педагогики и быть неким приложением к ней, так сказать, «примером из жизни» для назидającego учителя или, на худой конец, чем-то вроде внеклассного чтения, если речь шла о классике. В конце концов всё сводилось к упрощению и иллюстративности: идея произведения должна была складываться из арифметической суммы мыслей отдельных сцен. К чести учителей и школьных работников должен сказать, что когда они сталкивались с произведениями, изобретенными по этой методе, они почему-то не радовались и критиковали их за упрощение и иллюстративность.

К сожалению, часто, не очень разбираясь в теории искусства для детей, критика горячо поддерживала педагогическую агрессию в сторону детского театра. Весь теоретический багаж иногда сводился к знаменитой фразе: «Для детей надо творить так же, как для взрослых, только немножко лучше». Этой фразой жонглировали, как в цирке. Меня всегда умиляло в ней слово «немножко», как будто нельзя уж было больше расщедриться, тем более что словечко «лучше» совсем уже затуманивало смысл: что значит лучше? Народная пословица гласит: «Лучше искусства — только искусство!» Тогда о чем

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

речь? На деле это «лучше» либо оставалось неким общим и оскорбительным сочувствием широко распространенной невзрачности искусства для детей, либо означало «понятней» (в смысле упрощенной). Тут уж от заботливого и благопристойного: «Дети этого не поймут!» – было рукой подать до комфортабельного: «Детям и так сойдет!»

Детский театр, став авторитетным, привлек к себе целую армию людей, не имеющих отношения к искусству, не обладающих талантами, знаниями, элементарными творческими возможностями. Для этих людей бесконечные дебаты вокруг специфики искусства для детей стали прикрытием, возможностью самых разных спекуляций, смысл которых состоял в оправдании своей творческой несостоятельности.

И когда на конференции, которая состоялась в ВТО в дни завершения упомянутого фестиваля детских театров, из уст Леонида Федоровича Макарьева в определении итога воздействия спектакля на юного зрителя прозвучало слово «катарсис» – все замерли. Это было для нас ново, и это было принципиально.

Речь шла о спектакле «О чем рассказали волшебники» по пьесе В.Коростылёва, поставленном в Московском ТЮЗе Р.Быковым, Е.Васильевым и В.Гореловым. Это был режиссерский дебют молодых актеров театра, ставший возможным благодаря огромным усилиям МК ВЛКСМ, сумевших провести в Москве фестиваль молодежи под эгидой первого фестиваля молодежи и студентов в Москве. Спектакль был молодым, новым и задиристым, он откровенно тяготел к условности, и вместо корабля на сцене раскачивались настоящие качели. Он стал возможен еще и благодаря поддержке нашего нового главного режиссера, тогда молодого Б.Г.Голубовского, который только что пришел в театр. И несмотря на его поддержку, несмотря на премию на фестивале, наш успех был под вопросом – слишком силен был авторитет тех старших, кому спектакль не нравился. Нам буквально грозили пальцем и произносили пугающее по тем временам слово «Мейерхольдовщина!». И вдруг со стороны непререкаемо авторитетных ленинградцев мы встре-

тили самую горячую поддержку. Защитником был Леонид Фёдорович Макарьев. Слава человека, обладающего изумительным даром красноречия, была визитной карточкой этого удивительного режиссера и педагога. Однако я был всегда уверен, что его красноречие — это не просто дар, оно было подкреплено самыми глубокими знаниями, культурой, опытом и ясным умом, что не всегда правильно оценивалось окружающими. Считалось, что он просто «умеет говорить», — на это уповали нерасположенные к нему люди. Л.Ф.Макарьев, разбирая спектакль, сумел отыскать его координаты, определить его местонахождение в стихии развития театрального искусства: он определил его как место впереди. Слово «катарсис», которое он взял для определения существа воздействия спектакля на юных зрителей, было для многих новым подходом к делу, оно ориентировало на искусство. Он высоко оценил «потрясение смехом» юного зрителя, в котором подчеркивал его воспитательное значение, когда сталкивается добро и зло. Он говорил о катарсисе как о традиции театра и как о самом современном. Речь шла о необходимости для детского театра твердо стоять на позициях подлинного искусства, что всегда было главным в практике А.А.Брянцева и Ленинградского ТЮЗ. <...> Сама круглая сцена, вынесенная к зрителям в Ленинградском ТЮЗе, делала поиск театра в области формы органическим и необходимым. Театр стремился к праздничности, спектаклю-игре, к театральности.

Надо сказать, что слово «театральность» в начале пятидесятых годов произносилось иногда шепотом. Никому не хотелось прослыть формалистами и декадентами. Поиск в области формы происходил в сфере как бы особого разрешения, когда дело касалось Н.Охлопкова, или в сфере риска и дерзости, когда речь шла о театре Н.Акимова, вахтанговцы тоже «грешили» условностью, но существовала турандотовская традиция, так что тут тоже был случай особый. В основном же в те годы количество пиломатериалов иногда определяло художественные возможности театра в области оформления спектаклей. Дома строились чуть ли не из настоящих бревен, на сценах громоздились целые города. Имитация восхода солнца, дождя или проезда поезда (по заднику двигался макет целого

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

железнодорожного состава с «настоящими» огоньками в каждом окошке) вызывал дружные аплодисменты в зрительном зале. И дело вовсе не в том, что решения декораций, близкое кинематографической имитации природы, не имело самых талантливых и высокохудожественных решений, дело в том, что всякое иное решение вызывало подозрения о намерениях. Театры юного зрителя даже в сказках стремились к натуралистическому и иллюстративному решению, когда слепо следовали ведущему стилю внешнего решения спектаклей. Считалось, что в этом и заключен принцип верности традициям русского реалистического искусства. Существование в Ленинградском ГЮЗе круглой сцены, вынесенной в зрительный зал, даже в самых острых ситуациях помогало театру. Однако когда речь зашла о строительстве для ЛТЮЗа нового здания, А.А.Брянцев настоял и на сохранении круглой сцены, и на том, чтобы она была снова как бы вынесена в зрительный зал. Тут, с одной стороны, горячо защищались традиции театра, а с другой — его уникальные по сравнению с другими театрами возможности поисков в области театральной формы. Может быть, и были потери по сравнению со сценой-коробкой, но ленинградцы предпочли свои принципы любым удобствам. Именно детский театр, как и детская литература, накапливали опыт в области свободного развития формы, именно в детском театре, в результате острой борьбы за сохранение в нем принципов искусства, накапливался опыт вокруг принципиальных вопросов идейно-художественной направленности спектаклей и их воздействия, ибо во всем остальном проблемы творчества были едины. И случилось в конце концов так, что в пятидесятые годы именно детские театры вывели на сцену новую силу — первое послевоенное поколение театральной молодежи.

3.

В те годы на столичных сценах блистали созвездия великих актеров, учеников К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, Е.Б.Вахтангова и В.Э.Мейерхольда. Дух за-

хватывает, когда только представляешь себе всю эту плеяду замечательных актеров, стоявших на сцене чуть ли не одновременно, находящихся в зените славы и творческих сил, защищенных званиями и наградами. Трезво оценивая ситуацию, можно сказать, что молодежи не под силу было соперничать с мастерами.

Ролей ждали годами. Молодежный спектакль был мечтой, молодежная массовка — реальностью, исполнение главной роли молодым Михаилом Ульяновым в театре им. Е.Вахтангова — сенсацией. Во МХАТе, например, где состав старшего поколения был особенно многочисленным и сильным, молодые актеры в основном заняты были в «черных людях» знаменитой «Синей птицы», даже роли детей Митиль и Тильтиль исполнялись актрисами если не старшего, то среднего поколения.

Самые разные организации пытались помочь молодежи, принимались меры, систематически проводились конкурсы и смотры, бушевали дискуссии, процветала молодежная секция ВТО, но лидировать продолжало старшее поколение: это объективно отражало расстановку сил, хотя и до определенного момента.

Впервые новое поколение всерьез заявило о себе, когда целый выпуск ГИТИСа (педагог — замечательный И.М.Раевский) поехал в Таганрог работать в театре им. А.П.Чехова. Я помню их гастролы в Москве, проходившие в помещении драматического театра им. Станиславского и Немеровича-Данченко. Эти гастролы потрясли всю театральную общественность. На спектаклях спрашивали: «Где находится МХАТ? Вот где МХАТ!» Было ясно, что талантливых людей много, что театральные ВУЗы воспитывают молодежь в самых лучших традициях, не хватало опыта, самостоятельности и авторитета. Молодежь мечтала о своем театре: был коллектив, именовавший себя «Романтиками» (под руководством С.Туманова), был коллектив «Воиновцев» (под руководством К.Воинова), — но справиться со всеми трудностями они всё еще не могли.

Решительный перелом наступил только тогда, когда новое поколение заняло ведущие позиции в репертуаре своих театров. Это произошло впервые в Центральном детском театре

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

и в Московском театре юного зрителя. Сюда пришли новые драматурги, отсюда пошла и новая режиссура. Так вокруг выпускника школы-студии МХАТ, получившего опыт в ЦДТ, был организован «Современник», сыгравший решающую роль в подъеме нового театрального поколения. Тут же, в стенах ЦДТ, получил одобрение столицы Г.А.Товстоногов — лидер сегодняшней режиссуры. Отсюда главный режиссер сегодняшнего МХАТа О.Н.Ефремов, отсюда же Анатолий Васильевич Эфрос. Через ЦДТ и МТЮЗ вошли в драматургию В.Розов, М.Шатров, М.Львовский, В.Коростылёв. В МТЮЗе студенческая молодежь МГУ нашла организатора первого Студенческого театра в стране, автора этих строк. Студенческий театр в те годы серьезно влиял на творческий климат Москвы, дал много имен актеров и режиссеров, например, нынешнего главного режиссера театра им. Ленинского комсомола, М.Захарова. Это факты...

Московская театральная молодежь ориентировалась на своих учителей, на искусство МХАТа или театра Е.Вахтангова, на великих современников, но практически она смогла укрепнуть и выйти на самостоятельный путь, опираясь на практику и жизнь именно детских театров, и первый учитель их профессиональной жизни — дети!

Новое поколение подняло творчество ТЮЗов на новый этап, на новую высоту, по-новому стал играть и решаться образ ребенка: не возраст был предметом рассмотрения, не умиление возрастом — в центре всего встало отношение к юному существу как к личности, предметом исследования стал духовный мир ребенка, рассмотрение в нем черт будущего, перспективы его характера. Это была подлинная революция в театре для детей, его новая глава.

4.

Творчество Ленинградского ТЮЗа на новом этапе развития театра для детей связано с личностью его нынешнего главного режиссера З.Я.Корогодского. Ленинградский ТЮЗ времен А.А.Брянцева, и особенно после его смерти, не сразу на-

шел себя в новых условиях. Перед новым главным режиссером встали задачи чрезвычайной трудности: сохранения и развития традиций замечательного театра в условиях смены поколений и совершенно новых тенденций в жизни театров для детей.

Когда К.Я.Шах-Азизов, самая крупная фигура в детском театре после А.А.Брянцева, человек выдающихся организаторских способностей, обладающий необычайной волей и всеми данными серьезного политика, руководил Центральным детским театром, — это было совсем другое время. Кроме того, что в театре одно время работала М.О.Кнебель, кроме того, что там расцвели и О.Н.Ефремов, и А.В.Эфрос, — это было время, когда театральная молодежь Москвы творчески голодала. Этот голод стремительно стал убывать в шестидесятые-семидесятые годы. Константин Язонович в новых условиях пришел постепенно к конфликту с режиссурой и с труппой. Он оставался замечательным директором театра, подлинным театральным деятелем, человеком умным и решительным, но режиссера-соратника, личность, достаточно крупную для того, чтобы правильно себя сориентировать, так и не нашел. Мода на возраст в эти годы сменилась модой на молодость. Молодое поколение стремительно завоевывало ведущее положение в прославленных труппах. В театрах для детей происходила утечка творческих сил.

Именно эта ситуация встретила Зиновия Яковлевича Корогодского, когда он возглавил Ленинградский ТЮЗ. Перед ним встала задача решить проблему, которую не удалось решить, скажем, такому столпу театра для детей, как К.Я.Шах-Азизов, так много сделавшему для советского театра. При этом борьба вокруг идеи детского театра в новых условиях закипела с новой силой, она потребовала огромного напряжения, новых идей и новой тактики.

Может быть, не пришло время во всем объеме говорить о сделанном, З.Я.Корогодский в пути, и полон сил, но кое-что ясно уже сегодня.

Одной из самых сильных сторон деятельности З.Я.Корогодского, является разработка брянцевской традиции об этичности художника как основе его творчества в искусстве

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

для детей. З.Я.Корогодский настоящий воспитатель и педагог, и не только потому, что преподает актерское мастерство: вся его деятельность, как режиссера, как руководителя театра, направлена на воспитание в труппе художника в человеке и человека в художнике. Сегодня, когда ранний прагматизм — явление не столь уж и редкое среди творческой молодежи, усилия главного режиссера Ленинградского ТЮЗа вызывают самое глубокое уважение. Театр по основному составу молод и не перестает заботиться о своей молодости — постоянный приток молодежи стал системой. Но забота о молодости — это забота не только о возрасте труппы, это забота о ее духовном и творческом потенциале. Театр старается держаться на принципах студийности, поиска, обеспокоенности за каждый прожитый день. Мне пришлось, в ряду многих других старших актеров и режиссеров, встречаться с молодой труппой, и я был взволнован этими встречами.

Я смотрел на молодые их лица и почему-то думал о хоккейной команде юниоров, которая может играть в первой лиге и выиграть у любого прославленного коллектива. Но театры, к счастью, побеждают не тем, что забивают друг другу шайбы в ворота, соревнования между ними происходят совсем в иной области — в области завоевания мыслей и чувств сегодняшнего зрителя, в области установления прочных связей во взаимоотношениях зрителя и театра. В этом Ленинградский ТЮЗ сегодня вне конкуренции, он не только сохранил за собой славу любимого, или одного из любимых театров ленинградцев, он сделал работу со зрителем, работу вокруг своего театра целой действующей системой, имеющей уже свою историю и свои достижения. Именно эта сторона деятельности Ленинградского ТЮЗа «нового созыва» в первую очередь вернула театру лидерство в семье детских театров страны.

5.

Координально изменил Ленинградский ТЮЗ подход к работе со зрителем. Его главным союзником сегодня является школа и учителя. Идея «педагогического десанта», «театраль-

ной десятилетки» — всё это не просто работа со зрителем, а в конечном итоге привлечение самых широких слоев учеников и учителей к самой конкретной работе. И уже не учитель учит театр, куда вести его по творческим путям-дорогам, а учится сам, участвуя в жизни театра систематически и активно.

Это вовсе не значит, что нет конфликтов и борьбы, просто театр постепенно приучил своего старшего и младшего зрителя к нравственности этой борьбы, где спорящие призывают на помощь разум, где несогласие признано естественным и вполне объяснимым.

Хотя надо сказать, что и в новых условиях продолжают нападки на сам предмет искусства в театре для детей, только сейчас это делается не так открыто и более изощренно. Против искусства в детском театре сегодня открыто бороться уже нельзя. Теперь надо скрываться за каким-нибудь верным лозунгом, например, совершенно правильным в целом призывом бороться с тенденцией «овзроslения репертуара театра для детей». И этот лозунг абсолютно верен, когда есть это самое «овзроslение», и совершенно абсурден, когда этого самого «овзроslения» нет.

Именно в Ленинградском ТЮЗе, где его главному режиссеру принадлежит интересная и еще совсем не изученная идея «театральной десятилетки» как некоего параллельно идущего, планомерного содружества со школьной программой, как ее художественной интерпретации театром, сегодня особо разрабатывается проблема возрастной ориентации спектаклей от сказок К.Чуковского до «Бориса Годунова» и «Гамлета». Сегодня то здесь, то там рождаются интереснейшие эксперименты межвозрастного состава детей в группах эстетического воспитания. Опыт, проводимый в Новосибирске или в Ростове-на-Дону, чрезвычайно интересен. Я был свидетелем урока, на котором школьники разных возрастов, от самых маленьких до самых старших, все вместе обсуждали мой фильм — это было как раз в Новосибирске: никогда, ни в одной аудитории я не встречался с таким всесторонним и глубоким разбором. И это были вовсе не разные степени понимания фильма, где младшие понимают хуже, а старшие лучше, вовсе нет, разные

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

возраста интересовали разные вещи, разные возраста открывали совершенно иные грани фильма, и именно это рождало в аудитории полный взгляд на картину, делало интересным обмен мнений, неожиданным и более глубоким, нежели обычно.

З.Я.Корогодский первым в театре для детей стал бороться за смешанный зрительный зал, приближенный к реальному положению ребенка-зрителя в жизни, к его взрослому окружению и опыту общения с окружающим его разным по возрасту миром. И это чрезвычайно интересно, опыт театра смыкается с научным экспериментом. Ориентация З.Я.Корогодского и сегодняшнего состава театра на научный подход к новым проблемам тоже в какой-то степени развитие идей Александра Александровича Брянцева быть театром всегда современным, быть театром передовым и новым, не гоняясь за «новизной».

Обвинения театра по поводу «овзроslения его репертуара», которое задавалось несколько лет назад, сегодня отпало как напраслина, однако тут не всё так просто. Атаке подверглась постановка «Бориса Годунова» и «Гамлета», зачем театру для детей такая серьезная классика, дети... «этого не поймут», или «кому уже нужен “Гамлет”, пусть идет во взрослый театр». Вот тут-то и проявляется все та же обывательская позиция по отношению к искусству для детей, к детскому театру, которому вроде бы «не дано решать в искусстве самые серьезные творческие задачи. Творческая практика З.Я.Корогодского подчинена самым серьезным задачам в искусстве для детей, среди которых развитие всё той же борьбы за авторитет театра, за его творческий диапазон, за его абсолютную художественную компетентность. Это всё та же линия борьбы за то, чтобы советский театр для детей твердо стоял на позициях подлинного искусства. Она приводит нас к необходимости нового и нового роста всего нашего театрального дела, обращенного к детям.

Я не ставил себе задачей анализировать спектакли Ленинградского ТЮЗа, размышлять над отдельными работами актеров или режиссеров. Мне казалось важным в дни славного юбилея театра постараться, насколько хватит сил, рассмотреть путь Ленинградского театра юного зрителя, который

этот театр прошел на моих глазах за 30 лет. Мне казалось до чрезвычайности важным обнаружить в истории детского театра глубокую связь со всей историей развития театрального искусства в нашей стране, потому что только эта общая точка зрения может сегодня, в дни юбилея театра, раскрыть его значение и масштаб его деятельности.

Ленинградский ТЮЗ снова находится в каком-то важном моменте своей истории, он стоит перед проблемой, вечной для театрального организма: соединения своих высоких принципов со своей повседневной практикой. Ему снова и снова нужны авторы, новые темы, новые спектакли. Ему необходим рост актерского мастерства молодежи, ему растить свой общий уровень и открывать индивидуальности. Признанный лидер сегодняшнего театра для детей, Ленинградский ТЮЗ выглядит молодым и устремленным в будущее.

1982

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ¹

Вопросы сценической речи, которые поднимает журнал «Русская речь», сейчас становятся чрезвычайно острой проблемой для нашего театра. Да и не только для театра, они столь же остро стоят и в кинематографе. Если отбросить чисто техническую сторону дела, то принципиальные проблемы художественного слова и в театре, и в кино, в общем, одни и те же. Меня же эти вопросы волнуют давно и принципиально, и практически.

Сейчас в советском театре, приблизительно десять лет как, происходит смена поколений. Это сложный и весьма мучительный процесс. Он несомненно прогрессивен и отражает в себе самые разные процессы в современном искусстве. Не вдаваясь в анализ происходящего, можно наверное сказать, что назревает общий взрыв реализма в мировом искусстве вообще и у нас в частности; реализма в самом широком смысле этого слова, который объединяет в себе устремления к предельному жизнеподобию, с одной стороны, с поисками самого отвлеченного, самого условного языка, с другой.

И для размышлений в области сценической речи, в области художественного слова, очевидно, важна ориентация на самые общие процессы в современном искусстве вообще.

¹ Написано для журнала «Русская речь».

1.

Любая регламентация сценического и современного разговорно-бытового, литературного будет ограниченной и даже ошибочной, ибо все определяется конкретными задачами драматургических, режиссерских и актерских решений.

В последнее время мне пришлось сыграть самые разные роли, самых разных авторов, у самых разных режиссеров. Работая над этими ролями, я пришел к выводу, что актеру необходимо свободно избирать способ создания образа, и не внутри какой-то одной школы и манеры исполнения, а, напротив, задачи произведения могут продиктовать любую «школу», любую манеру, их сочетание или даже совершенно новый подход к работе над ролью. И это, в свою очередь, диктует принципы подхода к художественной речи.

Играя в телефильме «Вызываю огонь на себя» (режиссер С. Колосов) полиция Тереха, я совершенно сознательно шел на то, чтобы придерживаться традиций, скажем, Малого театра: острая речевая характеристика, нагрузка на слово, «забытовленность» речи и т.п., ибо «Вызываю огонь на себя» – это в общем старая драматургия, где роль развивается и выражается в сюжете, в поступках, прямо иллюстрирующих характер. Композиция роли замкнута, задания прямые, грубые – все это диктует рельефность и зримость характера. А если еще учесть, что в фильме режиссер широко использует хронику, станет ясным, что задача несколько усложняется и уточняется необходимостью добиваться крайнего жизнеподобия в этой «забытовленной» речи. Очень хотелось показать истоки предательства, путь превращения человека в ничтожество, саморастление алкоголика и убийцы, и была необходимость сделать это на уровне репортажа. Так искался общий замысел роли, и это продиктовало подход к речевой характеристике образа. Была избрана распространенная манера безграмотного косноязычия.

Режиссер Ф. Довлатян в фильме «Здравствуй, это я!» избрал манеру совершенно иную. Его путь близок так называемому «поток жизни». Хроникальность в этом случае буквальна. Лепка роли характерностью внешнего плана немислима, ибо

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

характер дается в непрерывном движении и превращениях, он складывается как объективный вывод из эпизодов фильма в целом. Само понятие «характер» изменяется по своему содержанию: это уже не статическая категория, а динамическая, не сумма черт, а сумма действий, самых разных и даже противоречивых.

Я заметил, что такая режиссерская манера часто ведет к нивелировке творчества актера. Подчас в подобных фильмах пейзаж играет роль актера, а актер роль пейзаж. Для меня это объясняется разрывом, который иногда наблюдается между искусством режиссера и актера, а иногда и низкой культурой работы с актером как в кинематографе, так и в театре. Но так или иначе в этом фильме мне пришлось искать свой подход к манере исполнения роли.

Началась работа конфликтом с режиссером, а закончилась полнейшей переработкой всей роли и сценария. Решение пришло не сразу, поэтому роль сыграна неровно. Драматургия, особенно в кино, предлагала всегда отточенный, отобранный диалог, лаконичность которого никогда не ставилась под сомнение. Однако это совершенно не похоже на жизненную речь. Общаясь, мы чаще всего говорим очень много, повторяясь, произвольно подыскивая слово, отвлекаясь от темы, перескакивая с одного на другое и т.д. Задачи буквальной хроникальности заставили пересмотреть, во-первых, диалог. Диалоги у наших героев стали длинными, манера речи в художественном отношении изменилась принципиально. Требование звукооператоров в кино обычно сводится к чистому звучанию каждого слова. Возник конфликт и со звукооператором картины — произношение казалось неразборчивым. Отход от канонического произнесения текста привел к тому, что нельзя было каждую секунду слышать каждое слово. Ставилось под сомнение восприятие зрителем. Однако прокат картины показал, что зритель сразу воспринял манеру, отбирая из диалога его суть и смысл, не напрягаясь для того, чтобы услышать каждое слово. Само устремление драматурга и режиссера, а вслед за ними и актера было направлено на то, чтобы по возможности отсутствовало отличие сценического диалога от разговорно-бытового. Я не думаю, что с этой задачей мы справились

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ

абсолютно, но избранный нами путь представляется мне единственно верным. Успех этой картины именно по телевидению не случаен, ибо, с моей точки зрения, здесь он носил более демократичный характер, нежели в киносети: жизнеподобие отдельных сцен в картине, ее язык оказались весьма органичными для телевидения.

Примеры можно продолжить, но мы неизбежно придем к одному и тому же выводу: наличие или отсутствие разницы между сценическим и современным разговорно-бытовым произношением всегда диктуется конкретными творческими задачами. И это одна из черт развития современного искусства, которое сегодня начинает отличаться взаимопроникновением школ, манер, освобождением от канонических раз и навсегда установленных рамок.

2.

Отмирающие и даже давно умершие в речи бытовые произносительные нормы могут иметь место в сценической речи абсолютно независимо от эпохи, жанра, независимо от того, классическое это произведение или нет, современная ли пьеса, переводная.

Я видел в Чехословакии «Ромео и Джульетту». Это один из изумительных примеров модернизации классики. Модернизация отнюдь не внешняя: и эпоха, и стиль — все шекспировское. Модернизация касается существа современного понимания шекспировской трагедии. В спектакле свободная и естественная манера игры актеров. Достоверность чувств и мыслей потребовали от актеров и достоверной речи.

Спектакль «Без креста» в Московском театре «Современник» потребовал от актеров острой речевой характерности. Тендряковский язык, острый и характерный, с использованием отмирающих произносительных норм, продиктовал театру именно это решение.

Самый убедительный пример для меня — готовящийся к выпуску фильм молодого режиссера А.С.Михалкова-Кончаловского «История Аси-хромоножки, которая любила

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

одного, да не вышла замуж, потому что гордая была». Начиная с необычного названия, картина необычна от начала до конца: и по форме, и по содержанию, и по способу творчества. В фильме на главных ролях заняты актеры и люди, чрезвычайно далекие от искусства, тщательно подобранные, но не играющие просто себя, а роли. Они принесли в картину живую жизнь, живое отношение к происходящему и живую речь. Это в данном случае стало художественным, как речь героев Солженицына, со всеми устаревшими речевыми нормами, жаргоном и другими признаками разговорной речи. Самое же интересное в этом смысле — это путь профессиональных актеров в картине И.Саввиной, А.Соколовой, А.Сурина. Художественное слово обогатилось жизнеподобием, социальным адресом — а живая речь приобрела черты художественных обобщений.

И тут непонятность отдельных слов, выражений, неразборчивость произношения, хроникальность звучания текста, импровизация в кадре — всё это становится категорией художественной, отличающей самые прекрасные тенденции современного реализма.

Можно опять приводить множество примеров, но и здесь мы приходим к выводу, что твердые регламентации и в этой области вряд ли возможны.

3.

То же самое можно сказать и о границах стилизации художественной речи. И они определяются задачами произведения, жанра и зависят от индивидуальности актера. Изумительна по выразительности стилизованная речь А.Райкина, манера И.Смоктуновского или А.Баталова. Более того — встречаешься с необходимостью стилизации речи до абсолютно условной.

Только что я закончил работу над фильмом «Айболит—66». Это фильм музыкальный, синтетический по своим принципам, с поисками условного кинематографического языка, более близкого древней культуре театра. В нем зверей исполняют

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ

живые актеры, совершенно не заботясь о буквальном сходстве. Актриса Л.Князева играет обезьянку, актер Е.Васильев – собаку. Стилизация речи оказалась абсолютно необходимой, вплоть до звукоподражания и даже вымышленного звучания и словотворчества.

Наиболее высокая культура стилизации речи – в театре имени Е.Вахтангова («Принцесса Турандот» и «Стряпуха», «Шестой этаж» и «Первая конная»).

Поразительна и работа Л.Князевой в Московском ТЮЗе. В пьесе Л.Кассиля «Будьте готовы, ваше высочество» она играет Джунгахорского принца. Никакой Джунгахории никогда не существовало, эту страну придумал Лев Кассиль, но речь героя Л.Князевой и джунгахорский язык вне всяких сомнений. Герой пьесы говорит с акцентом, которого вообще не существует на свете, и этот акцент правдоподобен.

Стилизация художественной речи – сегодня чрезвычайно сильный прием, но только один из бесконечного числа приемов и возможностей слова.

4.

Отвечая на вопрос о произнесении стихотворного текста, я с самого начала должен оговориться, что не могу считать себя профессионалом в этом виде искусства. Я много читал со сцены, любил это и люблю по сей день, но абсолютно убежден в собственном дилетантизме в этой области.

Очевидно, и тут все диктуется замыслом автора или исполнителя. Ясно одно: стихи на то и не проза, чтобы читаться как стихи. Музыка и ритм стиха важны так же, как и слово. Чтец создает музыку стиха почти как композитор. Но и тут теоретически представляю себе возможность обратного решения: разрушение стиха, доведение его до прозы, если вдруг именно в этом открываются новые возможности для создания какого-то нового и неожиданного произведения.

Гораздо сложнее со стихами в кино. Я, например, не знаю органического вхождения в кинематограф стихотворного слова. Не могу привести такого примера. Однако я уверен, что это

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

происходит совсем не оттого, что стихотворная речь не может быть органически использована в кинематографе. Просто еще никому не удавалось сделать это: кинематограф очень молод и в поисках поэтического и условного искусства делает только первые шаги. Во всяком случае, я лично совершенно не знаю, как произнести рифмованную речь в кино. Это для меня важный вопрос, ибо я все время подбираюсь к экранизации Ростана «Сирано де Бержерак».

5.

Очень много современных актеров великолепно владеют сценической речью. Есть актеры, которые свободно избирают манеры и «школы», есть просто яркие индивидуальности, а есть и отдельные актерские удачи, которые имеют в этом смысле принципиальное значение. Первым мне хотелось бы назвать итальянца Марчелло Мاستрояни, который для меня во многих отношениях — эталон современного актера. <...> И у нас в этом отношении очень много блистательных мастеров старшего и молодого поколения. Ф.Г.Раневская владеет выразительностью речи в совершенстве, мастерство Аркадия Райкина — это целая школа, манера И.Смоктуновского, А.Баталова — пример самого щедрого сочетания личной индивидуальности и тончайшего мастерства.

А новое актерское поколение часто совершенно не владеет художественным словом.

6.

Я сначала сознательно из своих размышлений исключил техническую сторону дела. Она своеобразна и отлична в театре и кино, но и тут и там является важнейшей частью вопроса.

Театр — это не только сцена, а в первую очередь зал и зритель. Просто тише — это еще не значит реалистичнее, просто неразборчивей — это еще не значит жизнеподобней. Старая техника речи, предполагающая опертый звук, посылаемый во

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ

все резонаторы — лобный и грудной, поставленный голос, чеканное слово — все это может быть для каких-то произведений или даже вообще устарело. Однако никогда не устареет задача элементарной слышимости и разборчивости. И это не просто техника, нет! Это то самое главное, что отличает художественное слово от разговорно-бытового как в театре, так и в кино. Не устарела задача высокотехнической художественной речи, полного подчинения себе своего речевого аппарата. Техническая сторона дела должна быть столь отработанной, чтобы и мысли о ней не возникало. Это тайное оружие актера. И современное искусство в этом отношении более щепетильно, нежели старое. Сейчас похвала актерской дикции для меня звучит как обвинение.

Именно эта проблема сейчас наиболее остра. Речь идет о несомненном отставании техники художественного слова у современного актера, особенно молодежи. И тут возможно разное проявление этого факта: отсутствие элементарной слышимости, забвение возможностей слова, неумение пользоваться стилизацией или острой речевой характерностью, однообразие творческой манеры, увлечение так называемой «современностью» звучания вне зависимости от жанра, стиля автора и конкретных задач произведения.

Самое нетерпимое — дилетантизм в этом вопросе. Однако на данном этапе эта черта молодого актерского поколения вполне понятна: она имеет самые глубокие причины и самые благие намерения. Молодежь остро чувствует пошлость и отжившее в старом искусстве. Отказываясь от него, она часто чуть ли не принципиально отказывается и от технических завоеваний. Это, с моей точки зрения, явление временное. Нетерпима и режиссерская кустарщина в работе с актером, и мне кажется весьма назревшим вопрос более глубокой подготовки режиссуры в области технических сторон профессии актера.

С другой стороны, нетерпимо неумелое использование выразительности слова, например, стилизация речи «под народ», всяческое «пейзанство» или любая манерность, ибо это смыкается с самой ужасной пошлостью современного искусства — грубой социологией, все еще бытующей псевдосоциальностью или псевдонародностью тех или иных «сочинений». Но

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

это одна и та же проблема, проблема речи на уровне искусства, проблема создания художественного слова. Эта проблема назрела как проблема речи в творчестве, как проблема самых жгучих вопросов современного реализма, как проблема, связанная и с практикой, и с теорией искусств. Это часть общей проблемы современного искусства: отсутствие твердых и неизблемых регламентаций, гибкий подход к самым различным «школам» и манерам исполнения и полное подчинение всех компонентов творчества задачам воплощения смысла, образа и самым разным задачам авторов.

1967

АКТЕР УХОДИТ В РЕЖИССУРУ

Недавно на страницах газет и журналов, на почтенных совещаниях и обсуждениях в кулуарах возник удивительный для меня вопрос: «Кто первый – автор, актер или режиссер?» Хотя спорить, собственно, не о чем. Автор первый уже хотя бы потому, что он первым написал произведение, режиссер, таким образом, второй, а актер, разумеется, третий. Это, я бы сказал, номера на майках бегунов, а уж кто окажется первым – другой вопрос. Первый – тот, кто впереди, это уже дело конкретное. В классическом виде <постановка> мне представляется не бегом соперников, а эстафетой, где каждый этап одинаково важен. Но бывает и иначе.

Во времена Гражданской войны невиданный успех имели, например, постановки «Разбойников» Шиллера, исполняемые совсем не актерами. Кто же был первым?.. Великий Шиллер?.. Да, несомненно, но и не только он, – великим было Время.

Во времена Живокини и Щепкина, Давыдова и Варламова актерам часто приходилось играть немудреные водевильчики, а режиссура находилась еще в зачаточном состоянии. Но даже тут великие актеры умудрялись протаскивать гуманные человеческие и даже демократические и гражданские идеи. Родилась традиция русского водевиля, с лирическим финалом и образом маленького человека. Кто же тут первый? Конечно, великие Живокини и Щепкин, Варламов и Давыдов.

Евгений Багратионович Вахтангов с группой московских студентов, тогда совсем еще не актеров, поставил сказку Карло

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Гоцци «Принцесса Турандот». Поставил совершенно иначе, нежели она была задумана автором. Спектакль стал знаменем нового театра. Кто же первый? Да конечно же, Евгений Вахтангов!

И если вы играете Александра Володина, само собой, стихийно возникает неодолимое желание не переставить ни одного слова в его тексте. И это уже ваша внутренняя актерская потребность, пафос вашей работы над этой ролью. Иногда же, напротив, пафосом роли становится импровизация. И совсем дело не в том, кто же все-таки первый. Проблемы взаимоотношений актера и режиссера, неотделимые от отношения к автору, действительно более сложные, нежели — первый, второй, третий. И это, во-первых, оттого, что они всегда конкретность, они всегда — в движении, они всегда так же разнообразны, как разнообразны человеческие лица. И конечно же, эти вопросы — вопросы творческого возраста, зрелости, старости, вопросы развития режиссуры и актерского мастерства, вопросы актерского реализма.

С режиссурой мы, актеры, встречаемся, во-первых, как со своими педагогами, наставниками и часто даже — учителями жизни. Именно это надолго определяет существо отношения актера к режиссеру. Это сразу ставит перед молодым творческим организмом ряд самых жгучих специфических проблем — от желания подражать до желания освободиться от подражания. И ни у кого нет такого количества штампов, как у молодого актера. В литературе это называется «наваяно литературными образами». У нас это называется мягче — «школа».

Для меня лично первой проблемой возник нелепый и мучительный вопрос: «Должен ли актер быть умным?»

1. ДОЛЖЕН ЛИ АКТЕР БЫТЬ УМНЫМ?

Казалось бы, что за вопрос?.. Какие тут могут быть сомнения?.. Чему может в творчестве помочь глупость?..

Однако именно этот вопрос мучил меня все годы обучения в театральном училище имени Б.В.Щукина при театре имени Е.Вахтангова, куда я поступил в 1947 году.

Это было иное время. Авторитеты тогда были в большей моде, нежели сейчас. Сцены московских театров украшали такие созвездия замечательных мастеров сцены, что голова шла кругом от одного сознания, что ты принят в театральный институт и когда-нибудь, страшно подумать, встанешь на одни подмостки с... кем? С ними? Это было невозможно себе представить. В моде среди молодежи была скромность.

Педагоги, которых мы, первокурсники, знали как замечательных вахтанговских актеров, честное слово, поражали нас тем, что они ходят и говорят, как простые смертные люди. Старшекурсники, и те казались нам чем-то вроде полубогов и, по секрету вам скажу, носили даже шляпы! А это непросто было позволить себе молодому человеку сорок седьмого года.

После первого же показа наших самостоятельных работ за первое полугодие обучения один из старшекурсников, о котором мы были наслышаны как о признанной «звезде» института, откровенно беседовал с нами, оценивая наш первый показ. Подбородок чуть раздвоен, глаз чуть прищурен, плащ, элегантный шарф – одним словом, артист. Стоим, слушаем, волнуемся. Одного пожурит, другого похвалит, и вдруг обратился ко мне:

– А ты ничего. Есть органика, юмор... Ты пойдешь...

Ну, сами понимаете, какое у меня было ощущение – при всех услышать о себе такое, да еще это щекочущее душу словечко «пойдешь», которое, как мне показалось, сразу приобщило меня к лику актеров. Но он вдруг разом срубил мне голову:

– Только вот умный ты, – добавил он неожиданно.

И в голосе у него было столько искреннего сочувствия, что сердце у меня оборвалось, и я уже твердо знал, что всю жизнь буду несчастен.

– Как это? – переспросил я, готовый сделаться не только дураком, а полным идиотом, если потребуется.

– Главное – это нутро! – сказал он каким-то особым голосом и стукнул себя кулаком куда-то между грудью и животом. – А это всё, – и он постучал себя красивыми тонкими пальцами по лбу, – это всё актеру не нужно, А ты, видать, актер от ума. Подумай...

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

И я думал. Я ломал себе голову. Я готов был вывернуться наизнанку, чтобы узнать, есть ли у меня это самое проклятушее нутро или нет?! Я мучил своих друзей и знакомых. Я приставал к своим педагогам. Одним из самых наших замечательных педагогов был ныне покойный Владимир Иванович Москвин. В судьбе почти каждого из шукинцев он сыграл часто чуть ли не решающую роль. Он пользовался у нас особым творческим доверием, и поэтому мы чаще, нежели других кумиров, терзали его нашими сверхсложными проблемами.

— Владимир Иванович, — приставал я к нему. — Вот мне сказали, что я актер «от ума», и я знаю, что это очень плохо — быть актером «от ума», а как бы мне стать актером не «от ума», а от чего-то такого, отчего бы надо?

Согласитесь, что вопрос был сложен. И я получил на него соответствующий ответ:

— Отстань. От чего тебе надо, от того и будь. И не забивай себе голову дурацкими вопросами.

Но вопрос для меня был не таким уж дурацким. По всему выходило, что надо быть актером не от ума, а от таланта, а талант был вещью темной и, как казалось, это нечто такое, что всё получается как-то само. Говорили мы об интуиции, толковали о подсознании. И стал я замечать удивительные вещи: часто умный, старательный студент уступал в соперничестве на сцене студенту менее умному, менее старательному. Бывало, что абсолютный глупец, на сцене выглядел умницей, а умница вдруг оказывался на подмостках беспомощным и глупым. И даже больше! У меня была плохая дикция, и пока я ею не занимался, меня еще хоть с трудом, но понять было можно. А вот когда я стал ею заниматься, а занимался со всей старательностью, когда узнал, как надо произносить все звуки и куда надо опирать язык, — меня перестали понимать даже мои родные. И еще больше... Мне стало казаться, что я стал играть гораздо хуже, чем раньше, в детской самодеятельности, — и в этом, конечно, была доля правды.

Мучился я страшно. Работал с утра до ночи. И всё меня манило таинственное слово — подсознание. И снилось оно мне в виде прекрасной полячки из гоголевского «Тараса Бульбы».

И я снова приставал к Владимиру Ивановичу Москвину:

— Что такое подсознание? И как узнать, есть ли у меня подсознание?.. И можно ли развивать подсознание?..

Владимир Иванович, во-первых, был человеком добрым. И хоть мои вопросы доставляли ему почти физическое страдание, однажды он мне ответил:

— Не знаю я ничего про твое подсознание, спроси лучше у профессора по эстетике. А по-житейски, я так думаю — наверное, должно быть сознание, тогда под ним, глядишь, что-нибудь да и окажется.

Я тогда плохо понял своего педагога, и разве это был ответ для меня? Все знали, что я актер «от ума», а то, что педагоги не говорили мне этого, я приписывал их доброте или неким педагогическим соображениям. А легенда о том, что актер должен быть чуточку глуп, всё больше обрастала убедительными доводами, всё больше у нее оказывалось сторонников. Даже некоторые педагоги интимно поверяли это студентам. И шутили, сравнивая это с супружеством, где прочная семья возникает чаще всего там, где жена глуповата или, на крайний случай, глупее своего мужа. В этом мне разобраться было совсем уже сложно, шел мне семнадцатый год. Я учился, тая в себе невыносимую боль, что я актер от ума и что с этим уже ничего не поделаешь!

И вдруг первый раз, делая очередной этюд, я на сцене заплакал. Это родилось само собой, по ходу развития этюда. Я совсем не ожидал этого, да и не рассчитывал никого поражать своей эмоциональностью. Рыдания душили меня, я держался из последних сил, слезы градом катились из глаз, и с этим ничего нельзя было поделать. Финал этюда изменился сам собой, сказав несколько слов «обидчику», я выскочил со сцены — ушел, хлопнув дверью.

Обычно мои этюды бывали комедийными, и все были удивлены. Мой педагог, Вера Константиновна Львова, человек огромного дарования воспитателя, очень сдержанно похвалила меня, придав похвале несколько ироническую окраску, дескать, «Ах, разобиделся!». Замечание, казалось бы, было направлено на моего героя, но косвенно было обращено ко мне, как к автору

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

этюда, решившего сцену сентиментально. Тогда я этого не понимал. Я плохо слушал детальный разбор этюда и прислушивался к тому, что происходило во мне. А во мне происходила целая буря: «А я-то актер не от ума... От ума не заплачешь! Ведь не заплачешь от ума!.. А может это у меня “нутро”?..» Всё во мне пело.

Где ж мне тогда было знать, что актерские слезы бывают так же фальшивы, как и отсутствие их, что эмоциональность актера и экзальтация – вещи полярно противоположные, что актер часто плачет там, где должен плакать зритель, что пожалеть себя – самый несложный из эмоциональных механизмов актерской техники.

Долго, очень долго приходится разбираться актеру в своем творческом механизме. Именно в своем, не похожем ни на один другой, глубоко личном, индивидуальном... интимном, Таким интимным, что подчас кажется, что не существует никакой актерской профессии как таковой и что всё творчество – сплошная исповедь, где театр – великая исповедаля, а зритель – пастор. Где же мне было знать, что актерское художественное подсознание – это интимный мир, мир памяти чувств и взрыв осознания, не понятого ранее, взрыв связи бессвязного, осознание себя, чувства, факта или образа целиком. Где же мне было знать, что подсознание может открывать свои тайники, когда ты становишься самостоятельным, когда освобождаешься от ученичества и школярства!.. Мы, актеры, часто шаманим, шаманим везде, где что-то неясно, где что-то не понятно. И тогда вместо образа являются схемы и эскизы, а вместо теоретически ясных положений актерской профессии – всевозможные заклинания типа эпигонского «Не верю!» или «А тут, мой дорогой, кусок самовыявления!»...

Нет слов, огромным открытием был К.С.Станиславский, и его «не верю!», очевидно, было боевой формулой против формулы старого реализма – «похоже изображаю!» Но когда видишь подчас: в ситуации принципиально иной применяются старые приемы, с грустью думаешь: а ведь мы всё еще шаманы, и заклинаний в нашей профессии больше, нежели Знания.

Оттого-то и возникают легенды о необходимости придурковатого актера и таинства этого сомнительного блага. И острее всего мне пришлось это почувствовать на первой же

встрече с классикой. На втором курсе я работал над ролью Кузовкина в замечательном тургеневском «Нахлебнике».

Педагогом был у меня на этом отрывке тогда еще совсем молодой Евгений Симонов. Все были увлечены работой. Всё шло довольно успешно. Но вот наступило время работы над знаменитым монологом Кузовкина. У Тургенева это одна из самых сложных сцен в пьесе, да и вообще-то, наверно, и в мировой классике это одна из самых сложных сцен. Дело не только в величине монолога, — а он, кстати, занимает четыре страницы печатного типографского текста, — дело в том, что этот огромный монолог следует сразу за кульминационной сценой пьесы в целом — Кузовкин признаётся дочери в том, что он ее отец. И вот после этого признания он вдруг начинает свой большой монолог, рассказывая со всеми подробностями, как случилось так, что она оказалась его дочерью. С монологом ничего не выходило. Я приходил за час, за два до репетиции, одевался в костюм Кузовкина и бродил за тихими кулисами, повторяя себе: «Я Кузовкин... я Кузовкин...» И чем больше я уверял себя, что я — Кузовкин, тем больше чувствовал, что это ерунда, потому что я совсем другое — я самый несчастный человек на свете, потому что родился актером «от ума»...

Наконец, когда я совсем уже от рук отбился и вообще ничего не мог с собой поделать, Евгений Симонов пригласил на нашу репетицию Рубена Николаевича Симонова¹, замечательного советского режиссера, актера и педагога. Рубен Николаевич пришел, посмотрел один раз отрывок от начала до конца, подумал и вдруг — представьте себе наше удивление — сказал:

— Не знаю. Не знаю, как это надо играть... — и ушел.

Следующая репетиция была назначена только через неделю. Рубен Николаевич пришел на репетицию с несколькими журналами «Артист» за какие-то прошлые годы. В журналах было несколько закладок, и репетиция началась с того, что мы вслух прочитали о том, как и кто играл эту роль, начиная со Щепкина.

¹ Рубен Николаевич Симонов — народный артист СССР. В те годы главный режиссер Вахтанговского театра.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

— Итак, — начал Рубен Николаевич, — Щепкин с этой сценой не сладил. Но, как вы видите, даже он монолог сократил на треть. Нам труднее, и мы сократим монолог наполовину!..

Делово, просто — сели сократили монолог.

— Второе... Тут необходимо заволноваться. Заволноваться еще больше, чем от признания в том, что вы отец. Для этого необходим трамплин. Трамплин, как лыжнику, — нужен взлет, немислимый взлет волнения, иначе немислим монолог такой величины.

— Третье, — продолжал Рубен Николаевич, — в чем же трамплин?.. Может быть, так?

И Рубен Николаевич четко и последовательно повел мысль:

— Он признался, что он ее отец. Он понимает, что это для нее ужасно — шут оказывается ее отцом! А она?.. Что она?.. В ней дело, а не в вас, в ней! Главное — признает она вас отцом или нет? Бросится ли она вам на шею или отвернется? Признается всем или будет просить сохранять это в тайне?.. Значит, должно произойти главное — признание или отвержение! Не признает?.. От этого же можно с ума сойти — вот и трамплин. (!) Вы всё говорите, а она всё молчит! И тогда чем длиннее сцена, тем она более эмоциональна: она молчит, значит, не признаёт? Это не монолог, это сцена, где один говорит, а другой отвечает молчанием, — это уже совсем другое!.. И надо это определить грубо, чтобы всё стало зрителю ясно... Смотрите...

Рубен Николаевич излагал это делово, спокойно, крайне логично, и всё становилось до ужаса ясным! До ужаса оттого, что к восторгу от такого блистательного разбора сцены примешивалось ощущение собственной беспомощности: я шаманил там, где надо было разбираться. А разбираться оказалось так интересно, так захватывающе, что вдруг пришло в голову, что это может быть самое интересное в творчестве. Рубен Николаевич вышел на сцену, повернулся к нам спиной, попросил студентку, которая играла мою дочь, подойти к нему и стал тихо, не оборачиваясь к нам, говорить:

— Вот видишь? Это твой отец, жалкий, ничтожный шут, но что поделать — отец... Жалко его, противно, но всё же жалко... Подойди к нему, подойди к нему, — стал умолять Рубен Николаевич, — вам сейчас обоим тяжело, положи ему руку на плечо...

Со всеми нами что-то происходило. Я и Евгений Рубенович замерли. Дочь подошла к отцу, и пока он говорил всё это и умолял ее подойти, она на глазах бледнела. Она подошла к нему и осторожно, каким-то неловким, вороватым движением положила ему руку на плечо, и вдруг Рубен Николаевич закричал шепотом:

– Противно! Он шут – это как улитка! Отдерни руку!

Секунду помедлив, она попыталась отнять руку, но в этот момент Рубен Николаевич – Кузовкин резко обернулся и судорожно прижал ее ладонь к своему плечу. Рука медленно сползала с плеча, глаза Кузовкина были полны ужаса и слёз. Текста он не помнил и поэтому стал импровизировать. Он спрашивал, отвечал сам себе за нее, они разговаривали: он текстом – она молчанием.

– Прикосновение! ЕЕ прикосновение! Или поищите что-нибудь в этом роде. Необходим трамплин – надо заволноваться.

– Можно я попробую? – попросил я.

– Давайте, спокойно, только спокойно, всё по порядку, никуда не надо торопиться...

Я сыграл отрывок от начала до конца, я забыл все вымарки и проговорил монолог полностью, я даже не почувствовал его длины. Я не думаю, что это было превосходно или даже хорошо, но, очевидно, для нашего студенческого уровня второкурсников это было вполне прилично. Репетиция была окончена. Она продолжалась всего 25 минут. Я был растерян. Рубен Николаевич вытирал слезы – он играл Кузовкина вместе со мной. Режиссура его – несомненно, актерского происхождения. Это было счастьем!

Нет! Конечно же, актерское творчество – профессия! Профессия в самом великом смысле этого слова. Вот отчего настоящего артиста называют мастер, а настоящего мастера – артист своего дела. Филигранная точность ювелира и вдохновение художника. Они взаимосвязаны, они – дальняя точка пересечения, от которой берет начало «гамбургский счет»!

Для меня открылось, что такое анализ. Для меня это продолжает открываться и по сей день. Я тогда остался обычным студентом с пятеркой по мастерству актера за семестр. Но меня более всего тогда поразило одно обстоятельство – ре-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

жиссируя студенту-второкурснику, Рубен Николаевич заставлял ориентироваться его на Шепкина!

В душе моей легенде о глуповатом актере был нанесен сильнейший удар. И вот прошло много лет, и я позволю себе назвать одно имя – из тех, кого в нашем училище называли «умствующим».

Его всегда любили и уважали. Он всегда выделялся из общей студенческой среды. Но над ним подчас подтрунивали, когда он вместо милых сердцу студента забав, разглагольствований и развлечений, захватив под мышку буханку черного хлеба и пачку книг, уходил в общагу заниматься. Это был студент Михаил Ульянов. С упреков в умничании начинали и Алексей Баталов, и Иннокентий Смоктуновский, и Сергей Юрский. Я не буду называть имена погасших звезд, которые тогда в училище более всего полагались на «нутро», а на экзаменах на вопрос, что такое Ренессанс, отвечали: «Лошадь Дон Кихота!» – их творческая судьба не сложилась.

И если сейчас разбираться в том, что же надолго определяет отношение актера и режиссера, то это в первую очередь и с самого начала – отношения ученика и учителя!.. И тут важно не испугаться учителя, не бояться стать обожающей институткой, создавать себе кумиров! И не пугаться того, что на первых порах рационализм мешает в творчестве. А он мешает. Ибо сознания еще нет, анализ примитивен, опыта анализировать нет, а учиться анализировать надо. Честное слово, я бы сейчас ввел специальный теоретический курс в актерских вузах – «Анализ роли».

Но вот беда! Дальше всё наоборот. В психологии творчества назревает катаклизм, который обязательно нужно выдержать, как стихийное бедствие. В тебе, недавнем ученике, начинается внутренний спор с самим собой и с твоим учителем. И тогда осложняются отношения актера и режиссера, актера и его роли. А этот процесс намного мучительнее ученичества. На моих глазах очень талантливые люди не могли преодолеть этого периода и простились с актерской профессией. Этот период похож на переходный возраст, когда отношения родителей и детей запутываются и осложняются. Но как бы там ни было, на всю жизнь остается в актерской психологии творче-

ства отношение к режиссеру как к учителю и наставнику, как к человеку, который в конце концов должен сказать «что» и «как»! И это же самое лежит в основе актерской этики, законов поведения актера с режиссером. Я помню, как всех нас поразила Юрий Владимирович Толубеев на съемках гоголевской «Шинели». Фактически он был окружен молодежным составом творческого коллектива, и творчески и жизненно мы были, образно говоря, ему «по пояс», но именно он был самым внимательным и самым обязательным по отношению к режиссерской точке зрения. И это была не просто какая-то внешняя воспитанность или вежливость. Это было нечто совсем иное! Это было проявление высочайшего профессионализма — Юрий Владимирович мог сыграть *всё*! Он точно выполнял то, о чем просил его режиссер, но это ему совершенно *не мешало* делать свою роль неповторимой, толубеевской. Да потому что, как мне всё более и более начинает казаться, работа актера и режиссера — работы разные!

Однако!.. <...>

2. АКТЕР СТАНОВИТСЯ ПЕЙЗАЖЕМ

Совсем недавно сравнительно молодой кинорежиссер, похлопывая меня по плечу, полушутливо говорил:

— Актера надо унижать!..

Шутка имела приблизительно такой смысл: если актера не унижать, он не будет находиться в той степени растерянности и потери себя, которая, дескать, необходима для того, чтобы слепо выполнять волю режиссера. Легенда о том, что актер должен быть чуточку глуповат, продолжает существовать. Она формулируется сейчас, конечно, совершенно иначе и звучит вполне интеллигентно: «Актер — идеальная глина в руках режиссера», или еще милей: «Актер должен быть непосредственным!»... Что на деле звучит вполне комфортабельно: «Делай, что говорят!»... Будь этакой женошкой-душкой у строгого мужа. И самое интересное, что это часто приносит свои несомненные плоды: в руках волевого мастера на глазах рождаются не только образы, рождаются актеры!

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Вообще признак режиссуры для меня определяется одним — скольким актерам дал путевку в большое искусство этот режиссер. Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Дикий, Герасимов, Ромм, Райзман — всё это целая история рождения актерских имен. Но режиссура имеет свое развитие. Она постоянно в поиске. И очевидно, соответствовать этому должна и работа режиссера с актером.

Возьмем для примера новое в кинорежиссуре — так называемая пластическая режиссура, где неожиданно пейзаж играет за актера, а актер уже идет на уровне пейзажа. Вот где нужен диктат режиссера, вот где, казалось бы, актер должен превратиться в статиста, перестать быть художником, стать чистым исполнителем. А так ли это? Может быть, в этом случае надо избрать какой-то другой метод работы с актером?..

Таким счастливым случаем была для меня встреча с режиссером Фрунзе Довлатяном на картине «Здравствуй, это я!». Начиная эту картину, Довлатян откровенно шел за Марленом Хуциевым. Создал он картину, разумеется, совершенно своеобразную, но ориентация у него была твердая. Предложенная мне манера актерского исполнения с самого начала мне крайне не понравилась. Я был растерян. Даже подумывал о том, что не смогу выполнить предложенный режиссером стиль — «Не играй, всё пробрасывай, всё — между прочим, предельно к живой человеческой речи!» А я помню, какими бледными схемами предстают на экранах подобно разыгранные роли. Актер становится автомашиной, проехавшей в кадре, деревом, растущим под окном, прохожим, пассажиром, квартиросъемщиком, зрителем, соседом, человеком, сидящим напротив, пробежавшей кошкой, афишной тумбой — всем, но только не полнокровным художественным образом. На жизнь похоже — на искусство никоим образом. В подобной режиссуре актер чаще всего выглядит бледно. А так ли это безысходно? Ведь мне же самому нравится такая режиссура. Ведь это же явное развитие режиссерского кинореализма. Это же целое открытие современного кинематографа. А может быть, дело в том, что надо пересмотреть границы актерского реализма и научиться играть в предложенной режиссером манере? Но для этого как минимум необходимо понимание режиссером того факта, что

актеру это необходимо, что в его чисто актерском хозяйстве должны быть возможности остаться актером и, сливаясь с жизнью «под хронику», все-таки создать художественный образ. Таким несомненным пониманием Довлатян обладал стопроцентно, и более того, он оказался талантливым и изобретательным в этом отношении, идя на очень смелый эксперимент, вовлекая актеров в весь процесс создания картины.

Мы обратили внимание сначала на диалоги. В этом сценарии, художественным пафосом которого была внешняя опозитивированная хроникальность, диалоги были старомодные. Отлично отработанный кинодиалог, который положено «играть». Лаконичный диалог абсолютно не соответствовал желанию режиссера добиться жизнеподобия. Лаконично и сжато изъясняющийся в жизни человек — явление редкое, уже характер и биография. В жизни люди говорят с повторами, отвлекаясь, употребляют много слов для объяснения простой мысли. И потом, в жизни человек... импровизирует. Довлатян смело принял эту форму работы, она, несомненно, дала свои положительные результаты, и если бы в сценарии это было бы заложено как замысел, он не так бы пострадал конструктивно, как в этом случае. Но люди! Люди, мне кажется, получились. Громко заявили о себе сразу два актера — Армен Джигарханян и Маргарита Терехова. И я полюбил свою ранее нелюбимую роль больше иных. Ведь положила руку на сердце, и пусть на меня не обижаются Агабабов, он написал очень хороший сценарий, роль Олега Пономарёва была только слабо обозначена и вполне служебна: русский друг при армянском герое, который в конце умирает. Работа над ролью, позволение импровизировать, волевое закрепление импровизации режиссером — всё это дало возможность нашему актерскому цеху попытаться идти на уровне жизнеподобия, оставаясь художниками.

Что это? Конфликт с режиссером? С автором? Совсем напротив; это режиссер, отыскивая новый стиль режиссерской манеры, находит новый стиль работы с актером, обязывая его становиться автором роли, судьбы, «образа», создавая сложнейшие для своей работы условия, чтобы дать возможность актерам приноровиться к его манере. Тут есть понимание главного — у актера при всех случаях жизни есть своя работа. Можно помогать акте-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

ру вмешательством в существо роли, можно, оказывается, помогать актеру, заменяя вмешательство и диктат созданием естественных условий для живой актерской импровизации. И тот и другой путь возможен, но и они не единственные.

Есть еще одна разновидность «пластической» режиссуры. Если в первой актер становится пейзажем, то во второй – пейзаж становится актером. Проезд танков или пушки, мелькающие деревья, пламень, бушующий как живое существо, танцующие дома и пляшущие автобусы – всё становится самостоятельным языком символов. Но и тут, мне думается, актер может соответствовать стилю, избранному режиссером. И не только может – обязан! Есть такая вещь, как актерская пластика! Она вполне может поспорить с пластикой камеры и изображения. Я мечтаю сняться в такой картине, где бы мне было дозволено чуть ли не станцевать роль! И тогда я тоже смогу передать через язык символов, через внешнюю пластику правду о человеке, о его характере и судьбе. Такую попытку я уже один раз сделал в роли Акакия в «Шинели».

3. ПЕЙЗАЖ СТАНОВИТСЯ АКТЕРОМ

Однако сегодня не менее удивительным «творческим чудом природы» стала режиссерская пластика. Пластические решения как самостоятельная система образности в театре и кино развиваются необыкновенно. Пластика режиссуры начинает постигать Ее Величество Литературу, приближая театральное или кинематографическое действие к свободному выражению мысли Его Величеством Словом. Она смещает пространство и время, материализует саму мысль, она может самые скрытые внутренние эмоции выражать в непосредственных видимых образах, она может оперировать огромными обобщениями, вплоть до символов, она вводит в симфонизм театра и кино бесчисленное количество совершенно новых и неожиданных звучаний. При этом режиссерская пластика приобретает завидную самостоятельность и выразительность.

Фабрика в спектакле «Добрый человек из Сезуана» в Театре на Таганке (Ю.Любимова) или вращающиеся вокруг солнца

березы в фильме «Летят журавли» (М.Колотозова – С.Урусевского), нелепые колеса в «Дон Жуане» на Малой Бронной (А.Эфроса) или лейтмотив травы под ветром в фильме «Зеркало» (А.Тарковского) – всё это особый, самостоятельный, емкий образный язык.

В фабрике единство и неумолимое повторение движений работающих делает до боли осязаемыми и изнурительный труд, и беспросветность существования угнетенных. Брехтовская мысль обретает новый объем, атмосфера сцены безжалостно ярким лучом высвечивает героев.

Ставшие классическими березы М.Колотозова – С.Урусевского над умирающим героем трепетного А.Баталова потребовали огромного количества комментариев, обнаруживающих смысл этого прекрасного кадра. «Нелепые» колеса у А.Эфроса по смыслу чрезвычайно многомерны: в них время, вернее времена, в них отчужденность проблем Дон Жуана от земного, практического, работного, близкого к заботам о хлебе насущном, в них непонятность, недоговоренность, тайна, нераскрытая загадка.

В траве под ветром фильма «Зеркало» – шемящий и тревожный образ беспокойства; беспокойства, данного нам с детства, от мурашек по коже (цыпок) в прохладные вечера до вечного сматывания духа перед таинством тленного и вечного.

Так язык пластической выразительности становится самостоятельным, так, можно сказать, пейзаж становится актером, обогащая и кино, и театр всё новыми и новыми возможностями.

Однако не зря сказано, что недостатки есть «продолжение наших достоинств». Повальное, ставшее модой, достигающее подчас размеров стихийного бедствия эпигонское увлечение режиссерской пластикой приводит к элементарному позерству и глубокомыслию молчащего осла. На грубом жаргоне городских окраин это называется (простите меня) «брат на понт». И тогда, как правило, актер становится пейзажем. Бледными схемами предстают в таких произведениях люди, они превращаются в неких персонажей, теряют живую индивидуальность. Актер становится предметом: автомашиной, проехавшей в кадре, афишной тумбой, пробежавшей кошкой.

(Нет окончания.)

РОММОВЦЫ¹

По телефону он мне сказал: «У нас будет сорок минут. Я думаю, что этого более чем достаточно».

Речь должна была идти о том, что я хочу бросить театр и перейти в кино. В то время я был главным режиссером Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, мне было тридцать лет, и я решил все начать сначала — порвать с театром и уйти в кино. Театр я любил и люблю по сей день, но, снявшись в первых своих ролях, я буквально заболел кинематографом. Встретиться с Михаилом Ильичом я хотел для того, чтобы поговорить о переходе на «Мосфильм», в знаменитое роммовское объединение. Я шел к Ромму, потому что слышал, что если хочешь идти в кино, то надо идти к Ромму. И я приехал из Ленинграда в Москву специально для того, чтобы поговорить с Михаилом Ильичом.

Мы встретились. Разговор, на который по договоренности мне было отведено сорок минут, продолжался четыре часа, несмотря на то, что Ромм был действительно занят. За все четыре часа разговора о моем переходе из театра в кино не было сказано ни слова. Положение сложилось весьма деликатное.

¹ Октябрь. 1994. № 5.

Речь шла о чем угодно, только не о том, из-за чего я приехал. Говорили о живописи, театре, кино, литературе, музыке, политике, о самых разных вещах. Постепенно я забыл, зачем пришел, Ромм вообще, казалось, не помнил об этом. Мне было интересно слушать его, и я не заметил, как беседа пошла на равных. Разговор меня захватил.

Михаил Ильич обладал редким даром общения, это была уникальная черта его личности и огромная часть всей его деятельности. Он был бесконечно любопытен к людям, заранее расположен к ним, умел их слушать, обожал удивляться их рассказам и сам был удивительным рассказчиком. Он обладал даром речи! Нет, это вовсе не умение красно говорить, остроумничать или ладно сочинять. Дар речи — редкий дар, за ним глубокий ум, наблюдательность, привычка к анализу и исследованию, редкая память, талант художника и особая страсть делиться интересным и удивительным.

Кому посчастливилось общаться с Юрием Олешей или Михаилом Светловым, обладавшими феноменальным даром эксцентрического экспромта и шутки, кто слышал головокружительные импровизации Николая Акимова по самым сложным и спорным вопросам искусства, кому случалось насладиться шедеврами устного рассказа особо одаренных людей, тот знает, что дар речи — это самое настоящее высокое искусство. Это, может быть, та драгоценная часть нашей культуры, без которой неполным будет наше духовное существование и само царственное слово литературы лишится доли нашего понимания и сочувствия. Я думаю, что дар речи помогает полнее выразить мир и время там, где оно иначе не может быть выражено. Рассказы Ромма были шедеврами устного творчества, глубокими по содержанию и чрезвычайно артистичными по исполнению.

Меня поражало, как удивительно Михаил Ильич превращает любую проблему в свою собственную, как он «присваивает» себе всех, о ком идет речь. Именно присваивает. Будь то фигура далеких исторических времен или человек наших дней, у него ко всем было не только свое отношение, но оно было сугубо личным, глубоко конкретным. Он как бы находился в близких взаимоотношениях со всеми — писателями,

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

стратегами, учеными, президентами и всеми, о ком заходила речь. Многих он просто стирал в порошок, кого-то одобрял, в ком-то очень сомневался, кого-то давно не любил или был демонстративно равнодушен. Казалось, его кабинет то и дело наполняется толпами людей разных эпох и народов, историческими личностями или людьми, знакомыми только ему одному, — и все тут же становились и моими знакомыми. Музыка была его личной, в ней проживал он свою личную жизнь. Живопись — это была не просто сама живопись, а еще и мнение Ромма, теория выразительности кадра и одновременно размышления о вечном. Меня он не расспрашивал, а положительно допрашивал. Иногда в голову приходила вялая мысль о том, что меня экзаменуют, но она тут же почему-то куда-то улетучивалась. От смешного он хохотал с явным удовольствием и тут же бросался анализировать, почему это так смешно. Перебивал самым невежливым образом, вежливо извинялся и перебивал снова. Если случилось, поражал, не скрывая своего удовольствия, и с явным удовольствием поражался сам. Неожиданно ругал кого-то и так же неожиданно молчал и жадно слушал. Нет, он вовсе не «вел» беседу, он жил в разговоре, втягивая собеседника в живую стихию движения мысли. Причем все многочисленные отклонения в различные темы и области в конце концов оказывались связанными меж собой, что поражало более всего.

Разговор так и не закончился — он прервался. Оказалось, что до отхода поезда оставалось двадцать пять минут, и я едва успел на «Красную стрелу». На другой день в 11 утра у меня должна была начаться репетиция, а уже в 10:30 мне позвонили в театр из Москвы:

— Куда ты делся? Срочно нужно быть в Москве, тебя ждут в отделе кадров «Мосфильма».

Репетиция была отменена. Я сел в дневной самолет и в тот же день, назавтра после разговора с Роммом, оформлял документы на «Мосфильме». Оказалось, что Михаил Ильич наутро посоветовался с объединением и, получив поддержку, предложил руководству «Мосфильма» сразу взять меня в штат. Рекомендации Ромма было для этого достаточно.

Михаил Ильич Ромм был одним из тех редких людей, для которых разговор с человеком имел иногда решающее значение. Для него между разговором и поступком не было пропасти, они были неотделимы.

Я попал в объединение, о котором всю жизнь буду вспоминать с огромной любовью. Это было роммовское объединение.

Ромм снимал «Девять дней одного года». Я стоял в сторонке, наблюдал со всем свойственным мне прилежанием, старался «вникать» и в основном интересовался поведением Михаила Ильича. После очередного снятого кадра рука Ромма увлекла меня в незамысловатое мосфильмовское «антр ну», для чего достаточно сделать два шага в сторону и слегка понизить голос. Михаил Ильич не стал сразу спрашивать «Как?», в первую очередь ему необходимо было поделиться несказанной радостью.

– Потрясающе! – горячо шептал он. – Они... праздник!.. Актеры! Актеры!.. Это праздник... Это потрясающе!

Я внутренне дрогнул. По своей отвратительной привычке присваивать себе людей, которые мне нравятся, я давно уже считал Ромма «своим Роммом», хотя отношения наши, при всей их положительности, были, в общем, достаточно далеки. Поэтому я только слушал и кивал головой, и это должно было означать, что я совершенно согласен; при этом я видел: он явно преувеличивает. К этому времени я уже слышал, что Михаил Ильич влюбляется в своих актеров, а теперь видел, что это такое.

Алексея Баталова я к тому времени знал уже абсолютно и был его категорическим болельщиком, я снялся у него в его режиссерском дебюте «Шинель», и у нас за плечами была целая совместная жизнь. Я видел, что Алексей осторожен и, как всегда в сложных ситуациях, закрыт – не хочет ошибаться. Мне, как его болельщику, всё время хотелось большего. Я видел и то, как Алексей краем глаза успел зафиксировать наше «антр ну» и понять его правильно. Я видел, как каждую секунду стрелка симпатии группы, подрагивая, приближалась к полюсу «Баталов» и как Михаил Ильич искренне рад этому.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Татьяна Лаврова плавилась на глазах, существовала на грани полного отчаянья, и это тоже очень шло к ней.

Михаил Ильич был влюблен, он был не в силах скрывать эту любовь, и было видно, что он готов к всеобщему восхищению и жаждет этого.

...Картина шла к концу, материала я не видел, мое положение человека, нового в объединении, позволяло мне быть только в курсе отголосков кулуарных разговоров. Я ревниво слушал, как говорили, что Смоктуновский, с которым я тогда не был знаком, потрясающий, а Баталов... не доигрывает. Я тут же пошел с этими грустными новостями к Алексею и встретил столь редкую в нем бурю:

— Ты хоть мне не говори этого! Ты-то хоть мне этого не говори! — бушевал Алексей Владимирович, употребляя слова и выражения, звучащие в его устах столь неожиданно и обаятельно. — Когда на меня начнет работать этот мелодраматический сюжет, я стану не только сильным, я могу стать отвратительно сильным... отвратительно...

Алексей в кино был много опытней меня, я это тогда уже знал, а, не просто так думал, я сразу успокоился за него, хотя поговаривали, что даже Михаил Ильич недоволен.

И когда шло обсуждение на «Мосфильме», где я сидел и помалкивал (не помню, в каком это было помещении, но помню, что в комнатах яблоку упасть было некуда), Михаил Ильич сказал:

— Вот тут у меня запечатанный пакет, я в нем заранее написал, кто и что будет говорить, — и вы увидите, я не ошибся...

Все хохотали — это оказалось действительно так. Но меня поразило, как страстно и почему-то немного ожесточенно Михаил Ильич говорил о блистательной работе Баталова. Было ясно, что это не просто мнение Михаила Ильича: Ромм открыто признавался в ошибочности своих сомнений во время работы, волнуясь и, как всегда в таких случаях, плотно сжимая губы в паузах и чеканя слова.

— Это был праздник! — закончил Михаил Ильич, и голос его дрогнул.

Вокруг Смоктуновского и Баталова шли споры. Работа Смоктуновского в этой картине не могла не восхищать, но

я был абсолютно согласен с Михаилом Ильичом, что роль у Баталова неизмеримо трудней и что он ни на йоту не уступил Иннокентию Михайловичу.

Есть люди, с которыми соглашаешься внутри себя, — Михаил Ильич Ромм был именно таким человеком. И именно это делало его прирожденным руководителем, руководителем в области творчества, что, наверное, самое уникальное умение на земле.

Сейчас, когда я встречаю людей, входивших в роммовское объединение, я вижу, что они, каждый в отдельности, остались теми же, но если их собрать вместе, то того, что было, уже не получится. Общность этих людей изменилась. Ромм, стоявший во главе живого организма этого объединения, определял иной предел возможностей для каждого из тех, кто его окружал.

Они были едины. И одновременно каждый отстаивал свое. Договориться эти люди не могли. Сами подумайте, могли ли договориться такие разные режиссеры, как Алов, Наумов, Швейцер, Ордынский, Чухрай, Чулюкин, Басов, Райзман. Это было невозможно.

Представьте себе, что только что кончился просмотр снятого в объединении фильма. Начинается обсуждение. Встает, к примеру, Владимир Наумов и говорит, что все увиденное им — замечательно. Но, думается, лучше было бы сделать все... как оказывалось, наоборот. Он говорил об остроте формы, потому что аморфность формы делает аморфной мысль, и важно сейчас продумать форму материала. Потом говорил Михаил Швейцер. «Конечно, — начинал он печально, — форма — это очень важно, но он не чувствует философии вещи. Если в вещи нет философии, то она в какой-то степени обречена...»

Потом выходил Василий Ордынский и говорил, что он не знает, как тут обстоит дело с формой или с философией, но вот земли в этом материале он не увидел, и правды, обыденной правды жизни он не увидел, и поэтому дело плохо. Владимир Басов выступал всегда быстро и коротко, потому что всегда снимал и спешил на съемку или озвучание. «Извините, — говорил он вежливо и торопливо. — Я не вдаюсь в то, что задумал режиссер. Могу сказать только, что надо сократить

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

десять минут, но лучше двадцать, иначе никто этого смотреть не будет».

Потом выходил Григорий Чухрай и говорил, что это всё хорошо, но нужно повернуть материал так, чтобы, как говорится, зазвучала гражданская тема, которая в этот момент...

Все ждали, как на этот раз разрешится вечный конфликт Леонида Малюгина и Сергея Антонова. Обычно они брали слово в финале. Известно, что если Малюгин скажет «да», Антонов скажет «нет», если Малюгин скажет «нет», Антонов скажет «да». Все хохотали. Ромм хохотал больше всех. Малюгин читал подготовленный заранее, напечатанный на машинке текст, в котором красным были подчеркнуты наиболее важные места, и однажды закончил чтение примерно такой фразой: «В конце концов, это сентиментально!» Уже давно к тому времени побелевший Антонов взорвался: «А почему “сентиментально” — обязательно плохо?! Мы живем в такое ужасное время, когда плачут только от злости и ненависти. Да почему же “сентиментально” — это плохо?»

И тогда все молодые люди, как коршуны, бросались на слово «сентиментально» и терзали его на части, тренируя ум и слово.

И все это был Ромм, художественный руководитель.

Я ушел в роммовское объединение из театра, но я не предал театр. Хотя мы много с Михаилом Ильичом говорили о том, что театр умирает, и театр действительно переживал в тот период спад, я оставался верен театральности как таковой. На художественном совете объединения, среди товарищей, восхищавших меня один более другого, я вдруг услышал слово «театральность», сказанное с пренебрежительной интонацией. Когда хотели сказать «пошло», говорили: «Ну, это театральность». Когда хотели сказать «неправдиво», говорили: «Ну, это театрально!» Я молчал и думал про себя: «Ну уж в этом смысле кинематограф, как истинный провинциал, отвергает то, в чем не смыслит». Я бережно хранил в себе «театральность» и мечтал не в первом, не во втором фильме — потому что понимал, что нужно научиться кинематографу, — но в третьем фильме обязательно попробовать внести истинную театральность в кинематограф. Так вызревал во мне замысел «Айболита» — картины с большим элементом театральности.

Конечно, этот замысел я принес Михаилу Ильичу Ромму. Михаил Ильич сказал: «Поговори, пожалуйста, об этом с другими, а со мной — в конце». Я спросил: «Почему?» — «Потом, потом скажу. Вот поговори с другими».

Я поговорил со всеми, с кем мог, все мне сказали, что это невозможно. Мне говорили: зачем собаку должен играть актер, почему актер будет лучше, чем настоящая собака?

Прикладывая к голове руки, как бы поправляя и без того аккуратно лежавшие волосы, Юлий Яковлевич Райзман говорил: «Вот сейчас снимается картина “Ко мне, Мухтар!”». Если взять на роль Мухтара актера — ничего не выйдет, даже если Мухтара будете играть вы».

Михаил Ильич дождался, когда все выскажутся, вытащил меня из комнаты, где шел художественный совет, в коридор и сказал: «Вот теперь слушай мое мнение, Роланчик. Из этого ни черта не выйдет, но я буду обеими руками “за”. Это надо пробовать, черт побери, это талантливо! Чем черт не шутит! То, что должно получиться, — не получится, а то, что не должно выйти, — почему-то выходит! Может, и выйдет...»

Помню, как однажды после художественного совета все объединение стихийно собралось и поехало в «Арагви». У Михаила Ильича был день рождения. За столом оказалось много к тому времени уже очень известных режиссеров. Уже были сняты «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Если дорог тебе твой дом», «У твоего порога», «Мир входящему», «Мичман Панин» и многие другие блистательные картины этого объединения. Все эти знаменитые люди чувствовали себя легко и просто. Не было ни тени официального, юбилейного. Как всегда, мы с наслаждением слушали знаменитые рассказы Ромма, не менее, чем даром общения, славившегося своим даром речи.

Рассказы Михаила Ильича о съемках, об учениках, поездках, о бесконечных встречах с людьми любили все, кто их хоть раз слышал. Они были иногда неожиданными, рассказывались по случаю, но иногда мы собирались специально для того, чтобы послушать Ромма. Никто не удивлялся, когда официально сообщалось всему объединению: «Такого-то числа, допустим, в 15:00, Ромм будет рассказывать о поездке в Америку».

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

О поездке в Америку с делегацией кинематографистов Ромм рассказывал несколько часов. Картина игорного дома в штате Невада, где играют на автоматах, была нарисована с таким блеском и юмором, что врезалась в память, будто я сам был там и видел все своими глазами. Признаюсь, что потом много лет я рассказывал об игорном доме в штате Невада своим знакомым, и не помню, всегда ли ссылался на Михаила Ильича. Это был не просто рассказ о событиях со всеми подробностями — это была высокая журналистика, поразительная реконструкция события, включая его анализ и философское осмысление. Это большая удача, что многие рассказы Ромма сохранились на магнитофонной пленке, что они начали издаваться в грамзаписи. И я мечтаю о том времени, когда кто-нибудь скажет: «У меня полное собрание рассказов Ромма».

Рассказ о том, как смотрели «Девять дней одного года» в Ленинграде, стал одним из моих самых любимых. Ромм вернулся оттуда, и все объединение собралось послушать, как прошла премьера.

Михаил Ильич начал с того, что режиссер, завершив перезапись, не заканчивает работы над фильмом. Не заканчивается эта работа и премьерой в Доме кино... Режиссер должен быть лоцманом своей картины и должен суметь провести ее через все подводные рифы до положенного ей успеха. Как всегда, чуть отклонившись в сторону, он рассказал, как это делалось на «Мосфильме» когда-то: режиссер мог прийти на студию и, зная мощь и быстроту мосфильмовской молвы, сказать двум-трем людям, что, мол, вчера смотрел картину такой-то (по имени-отчеству назывался член Политбюро). Он был в таком восторге от... (называлось имя героини)... Слух мгновенно доходил до начальства. И хотя все знали, что этот режиссер мог и придумать, но достаточно было и оттенка сомнения («а вдруг?»), чтобы картине уже никто не препятствовал. После этого отступления Михаил Ильич рассказал, что было в Ленинграде.

Монолог о дураках вызвал вокруг «Девяти дней» кулуарные волнения в девять баллов. Просмотр на Кировском заводе вдруг был отменен. Картину попросил показать обком пар-

тии. Михаил Ильич блистательно рассказал, как собирался зал на просмотр, как по внешнему виду входившего сразу было понятно, какую должность он занимает. Все расселись, и тут Михаил Ильич услышал тишину. Она была красноречива. Михаил Ильич понял, что надо действовать. Он вышел к экрану и сказал: «Я показывал картину в Политбюро. Она очень понравилась... А теперь начнем наш просмотр!»

Мы, слушавшие этот рассказ, сидели обалдевшие. Кто-то спросил: «А вы показывали?» Михаил Ильич широким движением руки перечеркнул перед собой пространство указательным пальцем и закончил, как Эмиль Гилельс какой-нибудь этюд Рахманинова: «Не имеет никакого значения!..»

И в тот вечер в «Арагви» все старались пересесть поближе, чтобы лучше слышать Михаила Ильича. Рядом с ним оказывались то одни, то другие. Когда возле Ромма оказался Басов, Михаил Ильич спросил: «Володя, зачем вы так быстро снимаете картины?»

Басов грустно посмотрел на Ромма и ответил: «Михаил Ильич, вы думаете, если я буду снимать медленнее, они будут лучше?»

Все в тот вечер смеялись, шутили, читали стихи, пародировали друг друга. А в конце тот же Володя Басов произнес тост: «Когда у меня что-то не получается, я иду к Ромму. Когда меня кто-нибудь обижает, я иду к Ромму. Когда я чувствую, что творится несправедливость, я иду к Ромму. Когда я хочу поделиться своей радостью, я иду к Ромму». Этот тост мог тогда сказать каждый из нас. Сегодня как-то особенно не хватает людей, подобных Михаилу Ильичу, к которым хотелось бы и можно было бы прийти со своей болью, обидой или удачей.

...И вот тут я хотел бы вспомнить, как в неуютных углах лестничных клеток, около павильонов в новом корпусе, рядом с вокзальной урной на совершенно вокзальной мосфильмовской скамье-диване, на котором можно ночевать с семьей и вещами, одетый в легкую трикотажную маечку, часто сидел, сгорбившись, Михаил Ильич и курил свою неизменную сигарету, втягивая в себя, как казалось, ее всю за одну затяжку.

— Выгнал! — сказал он мне как-то, потрясенный.

— Кто? — не сразу спросил я, чувствуя, что его душат слезы.

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

— Пожарник... — Михаил Ильич требовательно смотрел на меня.

— Кого? — спросил я, боясь услышать ответ.

— Меня! — добавил Михаил Ильич, не упуская возможность поразить рассказанным. — Меня... Автора «Ленина в Октябре»... Художественного руководителя... Народного артиста... Лауреата... Вот так!

И захохотал...

Проходит время, и вдруг оказывается, что фигура человека может после смерти чрезвычайно вырасти. Чуть ли не на глазах она начинает возвышаться над временем, притягивает к себе, как источник жаждущих, к ней протаптываются тысячи тропинок, рождается дорога, даже путь, устанавливаются коммуникации настоящего с прошлым. Фигура Михаила Ильича Ромма внешне всегда была вполне респектабельна. Он прожил большую и завидную жизнь в искусстве, всегда был замечен в ряду других заметных фигур, всегда был безусловен, признан, отмечен. Однако прошло совсем немного времени, и вдруг оказалось, что значение доброго имени Михаила Ромма чрезвычайно возросло. Это случилось как-то само собой, выяснилось и сразу стало естественным.

Может быть, это произошло оттого, что он до старости сохранил молодость души, а мы сегодня часто так быстро стареем; может, оттого, что его способ жить в кино среди людей и для людей сегодня встречается не так часто, или оттого, что мы подчас тоскуем по авторитетам и творческому общению с ними, — может быть, от всего этого вместе.

Мы часто вспоминаем о нем. Как бы Ромм определил сегодня стиль наших отношений в жизни и кинематографе? Мы никогда не узнаем этого, а как важно нам было бы это знать! Мы понимаем, что многому научились у него. Но важно понять, что еще многому надо учиться у Ромма.

Михаила Ильича Ромма Быков считал учителем в профессии кинорежиссера. И всегда сохранял благодарную память о нем и той атмосфере, которая была им создана в объединении. После смерти Ромма такой радости испытывать уже не доводилось.

СВЯТЫЕ ЦЕРКВИ ИСКУССТВА¹

Вы спрашиваете, что такое клоун. Для меня это очень большой образ. Собственно, артист – это клоун. Когда хотят нас оскорбить, так и говорят: «Клоун». Я вспоминаю такой случай. Поздно ночью на стоянке такси оказался знаменитый артист Юрий Толубеев. Он был очень известен, люди узнавали его на улицах. И вот на той же стоянке в ожидании машин оказались молодые люди, которые сразу узнали Толубеева. Они стали причитать: «Да неужели это действительно вы, да неужели вы – знаменитый Толубеев?!» Чуть ли не руки целовать пытались. А когда пришло такси, они сели в машину. Толубеев пытался возразить, сказать, что он первый в очереди. Молодые люди оттолкнули его со словами: «Иди отсюда, КЛОУН!» Да, мы клоуны.

Я сыграл когда-то в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» роль скомороха. Я тогда понял, что здесь мои истоки, истоки моей профессии. Долго добивался, чтобы меня допустили в специальное хранилище, чтобы познакомиться с подлинными скоморошьими текстами. Я хотел понять, что это были за люди, – ведь по репертуару можно понять человека. В конце концов меня допустили в это хранилище, заперли

¹ Литературная запись Н.Табачниковой.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

там, и я читал скоморошьи вирши конца XVII—XVIII веков. Были среди них и сомнительные тексты, которые могли принадлежать перу какого-нибудь светского поэта, были и соответствующим образом стилизованные. Я многие из них запомнил, но не решусь ни одной строчки произнести вслух, так как всё это — очень грубые тексты. Возникла мысль о зрителе, которого только таким образом и можно было заинтересовать. Отсюда и родилось в «Андрее Рублеве» — снять штаны и показать задницу.

Я долго думал тогда, откуда взялась наша профессия клоунов, потешных людей, лицедеев. Как говорил Андрей Тарковский, это была первая интеллигенция в России. Я когда-то видел женщину, напоминавшую какую-то крестьянку из самой захолустной деревушки, — с двумя зубами, очень плохо одетую. А это была учительница. Какой же была интеллигенция в XVI веке? Как она выглядела? Как существовала? Я понял тогда, что интеллигенты были устной газетой. Обычный человек знал за всю жизнь сто историй и сплетен, а скоморох — тысячу. Он ходил из города в город и нес какую-то информацию, какие-то события, случаи. В этих текстах было очень трудно найти сюжетную канву. Мне удалось, пожалуй, выделить только антиклерикальный мотив. Юмор был, прямо скажем, грубым. Зато изумительное сложение: рифма изначальная, мужская, женская, средняя, обратная, проза внутри стихотворения. Иной раз скоморохами ходили целые деревни. Голод. Так просто ничего не выпросишь, а посмешишь — заработаешь. И пришло людям как-то в голову, что для заработка не обязательно молотом махать или лопатой, — можно и как-то иначе работать. Я думаю, что это вполне интеллигентная мысль.

По существу же я понял, что скоморох есть в каждом. Когда ребенок говорит: «Посмотри, как я...» — это тоже скоморошье начало. Я в каждом хорошем актере, в каждой хорошей актрисе вижу клоуна. Это то, что ничем нельзя заменить. Даже когда влюбленные смешат друг друга, они клоуны. Везде одни и те же слова: «Посмотри, как я...» В этом проявляется исконное желание живого зеркала, которое человек носит в себе.

Мне посчастливилось: я видел великих клоунов. Думаю, что самым великим из тех, кого мне довелось знать и кто по-

кинул наш мир, был Леонид Енгибаров. Мне посчастливилось — мы были с ним друзьями. Мы вообще росли поколениями, мы дружили, нас очень многое объединяло. Я должен сказать, что в эти 73 года социалистического строительства искусство в нашем обществе занимало особое положение. Оно стало церковью. Сейчас врут, что люди были рабами. Люди были верующими. Искусство было церковью, а великие в искусстве были пасторами. Леонид Енгибаров родил в нашем цирке, на нашей эстраде новое направление в клоунаде — философскую клоунаду.

Философская клоунада — это было то обобщение, которое боялось слов, потому что наш язык пронизан канцеляритом, не только его лингвистическое устройство, но и философия. Это язык, в котором нет слова «любовь», слова «друг», нет взаимоотношений людей. Там вместо людей — субъекты, там всё личное вытраивается. И вот этот язык демагогический, лживый царствовал во всем. Потому слово стало лишь уделом запрещенных книг, самиздата, диссидентства. Что было проходимо, так это пантомима, клоунада. Когда она была философской, она обращала цирк в храм, а успех у зрителей был молитвенным. Таков был успех поэзии, особенно отдельных поэтов, успех кинематографа, особенно отдельных фильмов, успех артистов, особенно отдельных из них. Такой был успех у клоуна Енгибарова, искусство которого стало церковью.

Мы, собственно, начинали вместе. У нас была поразительная встреча. Я увидел грустный трюк Енгибарова. Я никогда не думал, что в цирке может быть грустный трюк. Мне кажется, что Енгибаров был первым, кто это сделал (во всяком случае, мне прежде не доводилось такого видеть). Трюк состоял в следующем: шла перемена декораций, и Енгибаров искал местечко, где он мог бы прилечь отдохнуть. Но в этом месте он мешал, там надо было что-то отвинтить. Он устраивался в другом месте, но именно там он снова мешал, потому что там надо было что-то привинтить. Он ходил по цирку и нигде не находил себе места, чем страшно смешил зрителя, потому что всё время извинялся. Он укладывался с удовольствием в самое укромное, по его мнению, местечко, потом пугался, что помешал, и страшно извинялся. Делал он это очень потешно,

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

зритель хохотал. А он каждый раз всё с большим и большим недоумением смотрел на смеющегося зрителя, как бы говоря: «Что вы смеетесь, разве что-то смешное в этом есть? Я просто не могу найти место, где отдохнуть». Тем самым он смешил публику еще больше. И наконец, он находил себе место за аренной, где-то между аренной и публикой. Дико извиняясь, он стелил пиджачок и укладывался. Но здесь он мешал больше всего, оттуда его просто вышвыривали. Он тогда смотрел такими глазами на зрительный зал...

Зритель понимал, что грустно, но хохотал, потому что было очень смешно. И актер уходил под овацию зала. Леонид, не поворачивая головы, отставив руку в сторону, помахивал головой и рукой с жестом отрицания, мол, не надо хлопать. Так и уходил, не повернувшись к зрителю. И овация странно стихала, превращаясь в виноватость зала. Все ожидали. Что он выйдет на поклон, прекратит играть, но он так и уходил, а зритель оставался в какой-то степени огорченным собой.

Клоун Енгибаров сыграл много великих пантомим. Он был известен. Он получал медали на фестивалях клоунов, он занимал только первые места. Его снимали в картинах, его трюки были поразительны. Он, будучи студентом циркового училища, стал первым делать балансирование на свободной проволоке, жонглирование разновесами и т.д. И тем не менее Енгибарову было трудно в цирке. Он рос и рос, и успех его рос, и ему не находилось места в цирке, в результате чего он даже был вынужден уйти на эстраду.

Леонид Енгибаров пришел к синтетическому актеру «снизу», с арены цирка, а не «сверху», из театрального вуза, мхатовского, вахтанговского или другого. Синтетический актер — мечта всех режиссеров с той поры, как только появилась профессия и искусство режиссера.

Синтетический актер — мечта Гордона Крэга, Вахтангова, Мейерхольда; синтетический актер — актер, свободно пользующийся любым жанром и в слиянии этих жанров находящий нечто актерски новое; это то, к чему сейчас идет, с моей точки зрения, развитие современного актера.

Мне кажется, что эстрада, цирк сейчас могут дать очень многое нашему искусству, и именно искусству актера, потому

что, действительно, с детства воспитывается балерина, с детства воспитывается акробат, с детства воспитывается клоун. И то, что выросла общая культура эстрады и цирка, и они завоевали большие мировые позиции, выражено в искусстве Леонида Енгибарова. Он, таким образом, не особняком для меня стоит, несмотря на свою уникальность, несмотря на свою удивительную особенность. Он плоть того высокого мастерства, которого добились нынче цирк и эстрада, он — выражение этих больших направлений, которыми отличается советское искусство.

...Так вот, о нашей встрече. Когда Енгибаров сыграл этот трюк, я вбежал к нему в гримерную и, не поздоровавшись, сказал: «Вы знаете, что вы гений!» «Вы тоже», — сказал он. Мы тогда так дружили. «Ты — гений, ты — гений». Дружба с Енгибаровым была удивительно светлой. Мы никогда не ссорились, может быть, потому что не так часто встречались, но дружба была очень творческой. Мы стремились показать друг другу новые работы, обменяться впечатлениями. Помнится, мы тогда увлекались пантомимой, мы придумывали и делали пантомимы. Я был одним из первых, кто показывал Лёне рыб, пришивание руки и многое другое. Пантомимы были своеобразными застольными шутками. Мы показывали друг другу эти вещи, шли как бы на равных. И вдруг Лёня серьезно занялся пантомимой и оторвался вперед. Его пантомимы, с моей точки зрения, были новым творчеством, потому что это были пантомимы глубокого философского содержания.

До сих пор много играют пантомим, автором которых был Енгибаров. Но, к сожалению, далеко не все говорят о его авторстве. Например, мало кто знает, что игра на невидимой скрипке придумана была им. Пантомима «Церковь» была подарена ему каким-то болгарским мимом, но так, как он ее исполнил, ее не исполнял никто.

Он был и великолепным цирковым артистом, акробатом. Он и писал — это был мим, которому было что сказать и хотелось сказать. Он снимался в кино. У меня в «Айболите—66» он должен был играть центральную роль среди клоунов, но мог приехать только на один съемочный день. Он приехал сразу после свадьбы, и это было естественно для него.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Леонид был истинный клоун, истинный артист и истинный автор и саморежиссер, хотя с ним работал и режиссер. Очень важно все-таки понять, что произошло с Енгибаровым в конце его недолгой и прекрасной жизни. Он был в великолепной форме и ушел в отпуск, сделав спектакль «Причуды мима». Это была страшная история. Он не мог работать в цирке, ушел на эстраду и не хотел показывать программу в Москве, пока не обкатает. Он освоил 12 эстрадно-цирковых профессий, и этот спектакль был волшебным. Сделан он был уже в «Театре Леонида Енгибарова», но по определенным причинам в афишах написали «Ансамбль Леонида Енгибарова». Казалось бы, чего уж там. Но эта формулировка вдвое уменьшала его заработка. И он был в этом отпуске в каком-то очень тяжелом состоянии, но даже на фоне стресса он не прекращал тренировки. Он никогда не отдыхал, и организм не выдержал.

И все-таки я думаю, что это было в определенном смысле убийство. Его так долго душили, притесняли, загоняли в какой-то угол, спровоцировали уход из цирка, переход на эстраду, создание своего коллектива, что было бы благом, если бы и здесь не началось то же самое, если бы здесь сразу же не обнаружилось, что и дальше, и в новой ситуации он пойдет той же дорогой... Именно потому, что талант, именно потому, что гений, именно потому, что неординарен. Минские гастролы имели большой успех, и он готовился к Москве, чтобы сказать свое слово, то последнее слово, которого не хватало, чтобы его имя звучало так, как официальные имена. Очень редко актер мог благодаря таланту подняться до того же, до чего можно подняться только путем проституции — политической, личной или какой угодно. А он, Енгибаров, мог подняться на этот уровень благодаря таланту и творчеству — достичь этого официального уровня.

Он был совершенно очаровательным человеком, что тоже может быть важно. Когда он видел нечто, ему глубоко нравящееся, он мгновенно бежал делать сам что-то свое. Он должен был уравновесить себя в этом. Он должен был сегодня придумать что-то не хуже, а может быть, и лучше увиденного.

Он был человеком сумасшедшего обаяния — для всех. Это артистизм, заложенный природой и выраженный в удивительной фигуре Леонида Енгибарова.

Если мы говорим, что искусство в те годы было церковью, то были и святые этой церкви. И Леонид Енгибаров стоит в этом смысле в одном ряду с Шукшиным, Высоцким. В ряду святых той церкви, которая существовала для всех верующих того времени.

1994

Смерть Леонида Енгибарова была большим горем для Быкова, они близко дружили. С ним он задумал спектакль «Клоун и сто девушек» в Мюзик-холле. Накануне они встретились, чтобы обсудить канву. Настроение у друга было подавленное. Он не прекращал репетиции, которые с большой нагрузкой шли по четыре часа. «Сбрось нагрузку», – советовал Ролан. Енгибаров ушел из цирка, собрал коллектив, придумал спектакль. Дело осталось за афишей, и вот некий Лейбман, который ведал афишами, зачеркнул слово *театр* и написал *ансамбль*. А это другие расценки для артистов. Люди собирались уходить от Енгибарова. Опять бороться, доказывать – руки опускались. И вот вечером расстались, а утром приехавшему в Ленинград Быкову сообщили, что Лёня умер. Он не поверил своим ушам. Тут же вылетел в Москву. Стал выбивать место на кладбище. С трудом дали на Ваганьковском. Не было регалий. Повели Быкова куда-то к железнодорожным путям. Он стал объяснять, кто такой Енгибаров. «У нас не выбирают». Пошел к директору: «Ты меня знаешь?» – «Знаю, как-то выпивали в ВТО». «Я хотел споловинить, но не получилось. Сунул ему все деньги, что взял: “Пойдем, я тебе покажу, где будет лежать Лёня! У березы, около церкви”». На похоронах в ЦДРИ этот Лейбман говорил, как он любил артиста и по сути его сделал.

Самое горькое, что сердце Енгибарова, которое сжалось и не разжалось, было абсолютно здоровое. Если бы его мама дала ему коньяку, вместо шампанского, когда ему стало плохо, возможно, он был бы спасен, как спасен был знаменитый хирург Вишневский, он упал, ему стало плохо и ему влили в рот столовую ложку коньяку. Он еще долго прожил. Но мама Леонида этого не знала.

Ролан помнил всегда своего друга и грустил о нем. В 1985 году одна женщина, любившая Енгибарова и после его смерти (он ушел в 1972-м), подарила Быкову книжку «Последний раунд» и подпи-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

сала ее – «Ролану Быкову, большому другу автора этой книги». Это коротенькие новеллы. Книга вышла незадолго до смерти автора. Он успел ее увидеть. Переизданная с добавлениями книга вышла через 12 лет. Этот уникальный артист успел вкусить успеха и славы. Мама его, увидев диплом со словом «клоун», не удержалась от слез.

«Помню ревуший зал после последней клоунады “Бокс” и, что совсем невероятно, вызовы после моего ухода, вызовы, как будто это театр, а не цирк. Смеющиеся лица зрителей, рядами уходящие вверх от барьера манежа, и только одно лицо, залитое слезами, лицо справа в четвертом ряду, лицо моей мамы». Она плакала уже от счастья. И это были необыкновенные ощущения Леонида – свободы и счастья.

Какой он был акробат, какое сильное и гибкое тело! Его знаменитая стойка на одной руке и смеющееся лицо, когда он на этой руке поворачивается к зрителям и из-под козырька свободной руки на нас смотрит! А его номер на свободной проволоке! Это всё такое чудо и радость. Он сам сочинял все свои номера, оттачивал их, часами сидел за столом и каторжно трудился на манеже. Лучший клоун на Международном конкурсе в Праге в 1964 году. Мало кто из коллег мог это вынести.

Разные города, арены и сцены, удачи и неудачи, были и падения, «буквальные падения, после которых долгие дни разглядываешь белый потолок», пишет Енгибаров. Он сочинил около тридцати пантомим и определил для себя, что «клоун – не профессия, а мировоззрение». «Жонглировать десятком предметов и еще стоять на руках – этому, я утверждаю, особенно трудно и сложно научиться. И сложно это не только потому, что по ночам у вас будут болеть плечи от бесконечных тренировок, распухать кисти рук и наливаться кровью глаза... Всё это, конечно, тяжело, и все-таки это рано или поздно забывается. Вот только одно никогда не забывается – это когда ты стоишь на двух руках, медленно отрываешь одну руку от пола и понимаешь, что у тебя на ладони лежит земной шар».

Нежный, ранимый, бесконечно талантливый друг, романтик, умница с замечательным чувством юмора – вот какого друга потерял Быков!

К РАЗГОВОРУ О ЖАНРАХ

К разговору о жанрах я, наверное, подготовлен менее всего. Из всей теории жанров мне достаточно одной знаменитой фразы: все жанры хороши, кроме скучного. И еще я очень люблю фразу Оскара Уайльда о критике: если бы критики не открыли улыбку Джоконды, то ее никто бы не заметил. Всё дело в том, что жанр – вещь живая, а определение его предмета критикой – уже менее живая. Жанр есть существо приема в рассказе. Жанр – не исходное, а производное. Можно прийти к жанру, но, наверно, меньше всего можно идти от него, хоть и такой путь, вероятно, существует.

Как говорил мой педагог, молодой тогда Евгений Симонов: ситуация рождает интонацию. Роль здесь играет и задача, которая стоит перед художником, его настроение, его существо, конкретность его человеческого дарования. (А я согласен говорить о жанрах только в том единственном случае, когда речь идет о творчестве талантливых людей.) Существуют люди, настроенные философски, существуют люди, настроенные иронически. И жизнь без этих разных точек зрения становится менее понятной. Представляете себе существование одной только трагедии. Человечество поглупело бы до невозможности. Или представьте себе существование одной только комедии. Человечество впало бы в идиотизм. Однако и сегодня существует

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

чистая трагедия. Мы видели великую греческую актрису Аспасию Папатанасиу, видели Лоуренса Оливье в «Отелло», видели прекрасную прокофьевскую Джульетту—Уланову и самого прекрасного Отелло, которого я знаю, — Чебукиани. И неважно, что это балеты. Уланова и Чебукиани были похожи на шекспировских героев, несмотря на то что не сказали ни одного шекспировского слова.

Существуют разные жанры, потому что существуют разные темы, разные задачи, разные подходы к материалу. Жанры развиваются, преобразовываются. Вот «Мещанин во дворянстве» Мольера — бытовая комедия. Спустя много лет тот же сюжет превращается у Брехта в «Карьере Артуро Ui» в памфлет. В чем суть превращения бытовой комедии в острополитический памфлет? Очевидно, суть в том, что мещанин уже достиг «дворянства», поднялся даже выше, и уже не посмеивается над ним художник, а клеймит его. Так один сюжет закономерно потребовал разных жанров для своего воплощения, и эта смена выбора жанра вскрывает движение жизни и истории.

Но то, что существуют чистые жанры, вовсе не исключает возможность существования смешанных композиционных решений. Наука устроилась лучше всего. Существовали биология и, к примеру, химия. Надо было найти что-то на стыке, и образовалась биохимия. Все новые научные образования: физико-математические, физико-химические и многие, многие другие — выражают естественное углубление и расширение сферы познания человека, это объективный закон — слияние наук. И это объективный закон — слияние жанров. Именно глобальное развитие реализма как способа искусства, а не копиистического его повторения привело Гоголя к сюрреализму, к гротеску. Именно это развитие реализма приводит нас к слиянию жанров, к диффузии, проникновению одного жанра в другой.

Ничего нового в слиянии жанров нет. Мы знаем о существовании в конце Средневековья, в начале Возрождения такого жанра, как мениппея, в котором все жанры жили спокойно вместе, и никому не приходило в голову рассматривать целое с точки зрения частного. И это справедливо, потому

что человек может шутя горевать, грустя шутить. И эти двойственные определения есть тоже шаг к познанию жизни, ее сложности.

Конечно, бывают вопросы, когда смешивать ничего нельзя. Когда я встречаю подлеца и говорю ему в лицо гневные слова — это памфлет, жанр чистый, и тут слияние жанров было бы беспринципностью.

Для меня богом, в смысле свободы обращения с жанрами, как с солнцем, луной, небом и землей, является Пушкин. Свобода обращения с жанром у Пушкина так естественна, органична, как естественно, органично обращение людей с жанром в обычной человеческой речи.

В «Айболите—66» мною впервые были смешаны жанры: театральные, драматические, музыкально-драматические, хореографические, вокальные, эстрадные, цирковые. Меня осуждали, слово «театральный» в кино носило ругательный оттенок. Мне говорили, что из этого замысла ничего не выйдет, так как кино тяготеет только к правде. И тогда я подумал, что кинематограф — муза зазнавшаяся. Муза низкого происхождения, не такого, как божественные Терпсихора и Мельпомена, родившаяся на ярмарке, рядом с каруселями и другими аттракционами, в сараях, заплыванных семечками; она постепенно стала властительной и богатой, стала влиять на влиятельные круги, но долгое время все-таки оставалась провинциалкой — типичный комплекс провинциала отвергать всё, в чем не смыслишь.

Сейчас смешно говорить о том, что кино должно идти только по одному пути, пути жизнеподобия. Развиваются жанры, рождаются новые, часто спасая кино от утлости и однообразия. Родился мюзикл, развиваются жанры поэтического кино, стираются грани между документальными и художественными жанрами. Когда на экране телевизоров мелькают далекие айсберги, события в Белфасте, поет Кобзон, Таривердиев рассказывает о музыке, Валентина Леонтьева о хороших людях, происходят спортивные состязания, льется сталь — перед нами новый жанр: мозаика документов — огромное жизненное панно, вечносерийная передача о времени, искусстве и жизни.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Определяя жанр в картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», я шутливо его обозначил «кувыркалиада». И приходил я к этому жанру из задач, которые сам себе поставил. Искусство всегда условно. И сегодня искусство глубоко проникает в нашу жизнь, становится ее принадлежностью. Отсюда внутренние связи между искусством, любовью и детством, которые мне и хотелось раскрыть в фильме. Так возникло несколько этажей реального, преобразующегося в условное, и напротив, условного, открывающего свою реальность. Если в «Айболите—66» слить условное и реальное было легко, потому что клоуны и трагики, Айболит и Бармалей, все фигуры условные, как говорится, все свои, то в фильме «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» задача была более высокая и серьезная: соединить, слить реальное и условное. Причем такая задача не есть трюк, не есть фокус, она определена, как я уже говорил, внутренней задачей. Необходимость такого воплощения рождалась из желания вмешиваться в жизнь, из размышлений о восприятии подростков и вообще о восприятии тех зрителей, которые сохранили в себе детство. А, по моему убеждению, таких большинство. Мы всё чаще обращаемся к ребенку: «Понимаешь, понимаешь, понимаешь?..» Он перестает понимать. Недозагружена сфера чувств, сфера подсознания. Всё чаще люди стремятся высказываться на уровне формул, точных чисел, знаков плюс-минус. Эта черта времени вводит вас в заблуждение. Модным стало быть на уровне научно-технической мысли. Мне же кажется, что *образ* более емкая и более точная величина, чем число. Даже математики подчас переходят к художественной образности, чтобы точнее сформулировать свою мысль. Я слышал, как один известный физик говорил другому: «Не обращай ты к этой формуле, она же как публичная девка». Он говорил о формуле как о человеке, говорил образно, и другому стали понятны претензии к формуле, действительно хилой, имеющей отклонения, непостоянной и т.д. Наоборот, образность — это великая сила, которая дает гениальные результаты в смысле постижения мира.

Разговор как будто вышел за рамки нашей темы, но, мне кажется, нет, не вышел. Я говорю о своей задаче пробиться сквозь шум к сердцу человека. Для этого мне и нужен был этот

особый жанр, который я определил так шутливо. Мне нужна была такая композиция, где бы удобная мыслишка не влетела в проторенную колею. Моя «кувыркалиада» — это прежде всего праздник.

Однажды один американец рассказывал англичанину о Бродвее.

— Бродвей, — говорил он, — это море огней.

— Да, да, — говорил англичанин.

— Бродвей — это машины, люди, реклама.

— Да, да.

— Бродвей — это музыка, театры, кабаре...

— Да, да, — отвечал англичанин. — И при этом всё это, наверное, не очень бросается в глаза.

Нельзя говорить о Бродвее, который не бросается в глаза. Нельзя говорить о празднике без изобилия, о празднике без пресыщения. Когда-то во время роскошных, многодневных пиров умирало несколько человек от вин и обжорства. И потом говорили: «О, это был знаменитый пир». Мы же уж очень поверили «а ля фуршетам».

Помню, когда я был маленьким, 1 Мая для меня было особым праздником. Нужно было побывать повсюду, всё увидеть: и Красную площадь, и Парк Культуры им. Горького, и покататься в трамвайчике, и купить себе «уди-уди» и «петушка». А придя вечером домой, свалиться на кровать без задних ног. Вот это был праздник.

Такой праздник я хотел создать и в своих картинах. И понятны они только в том случае, если это иметь в виду. Потому что если это размышление о жизни, тогда я иначе и в другом жанре буду решать вопрос о зле и не так уж буду посмеиваться над Бармалеем, потому что это серьезная проблема. Если это не праздник, я иначе поставлю вопрос о треугольнике во дворе и о жизни Кузи в фильме «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». И быть может, получится драма, и быть может, Кузя в конце погибнет. Всё зависит от отношения к материалу изображения. И поэтому я еще раз повторю, что мой фильм — это праздник. Жанровое ли это определение — не знаю.

Мои картины короткометражные, вот что иногда удивляет зрителя. Ощущение перебора, якобы нестройности, смеше-

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

ния жанров — характерная черта современного кинематографа. Претензии критиков связаны подчас, как мне кажется, со штампами мышления и штампами восприятия. Как говорится, симпатичный мальчишка с замечательными вихрами, хорошо бы только их причесать. Современный кинематограф не хочет быть слишком причесанным, и это глубоко естественно и закономерно. И уже критика, как мне кажется, должна разобратся в жанровых модификациях, увидеть их внутреннее преобразование, их развитие, их слияние и благодаря этому понять и объяснить современное состояние искусства.

1978—1979

КАРАУЛ – ЗАЩИТНИКИ!

1.

Нет, пожалуй, человека среди авторов, актеров, режиссеров, критиков или руководителей искусством, который бы так или иначе не защищал бы комедию.

Очень жаль только, что из-за этого никак нельзя понять, от кого ее защищают и кто тот грозный враг, который потребовал такой массовой, такой многоречивой, такой многостатейной защиты, такого обилия заседаний, конференций и дискуссий по поводу грустных комедийных дел.

Забота о комедии стала чуть ли не правилом хорошего тона для программных статей и отчетных выступлений, и этим в целом пока исчерпываются достижения на комедийном фронте. Выражаясь языком футбола, максимум защитников и почти ни одного форварда! В этой ситуации совершенно естественно, что защитники начинают «играть» между собой, и комедию приходится защищать от самих защитников.

В этом смысле в теории и на практике комедийных дел наметилась определенная и последовательная тенденция всячески защитить комедию от самой комедии, заботливо оградить ее от юмора и сатиры, от больших социальных проблем, от обобщающих комедийных характеров, от того, что составляет «особый» взгляд на действительность – *комический!*

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Всеми уважаемый драматург М.Ю.Блейман в статье «Грустные заблуждения мастеров смешного» пытается дать этой тенденции уже исторически-научное обоснование, утверждая, что комедия, как особый жанр, досталась нам в виде грустного пережитка традиций классицизма, и развитие реализма вполне интеллигентно предопределило ей постепенное вращение в современную драму.

Причем и тут мы встречаемся с фактом защиты комедии, защиты от штампов, мелкотемья, косности — с усталым пожеланием похоронить их даже вместе с самой комедией, с «особостью» комедийного творчества!

О каком отсутствии «особости» комедии идет речь в статье?

Если речь идет о том, что комедия должна отражать живую жизнь, быть разнообразной по темам, глубокой и содержательной, то, разумеется, никакой «особости» по отношению к драме, трагедии или поэзии у нее нет. Если речь идет о том, что комедия не должна быть ходульной и банальной, с примитивными злодеями Коршуновыми и картонными героями Петушковыми, то, слов нет, искусство Чаплина может действительно доказывать отсутствие у комедии «особых» привилегий на халтуру и второсортность жанра.

Но ведь об этом вряд ли кто-нибудь стал бы спорить! Тут, пожалуй, и без Чаплина всё ясно, и вопрос стоит уже не о печальных заблуждениях мастеров смешного, а о печальной практике мастеров халтуры, подделки и самого старомодного комедийного ремесла, у которого, конечно, нет никакой «особой» монополии на стереотипные и серые произведения перед каким-нибудь другим, самым «серьезным» жанром.

Тогда весь пафос статьи М.Ю.Блеймана направлен против комедийной макулатуры и выражает самое добрейшее пожелание писать комедии получше, поглубже и поталантливей. Это доброе напутствие, выдаваемое в статье за суть современных проблем комедии, на деле представляется мне выражением усталости перед решением конкретных практических вопросов, которые как раз смогли бы сделать это доброе и вполне благонамеренное пожелание конкретной практической программой. И стоит ли, даже из самых добрых побуждений, в обстановке угрожающей всеобщей защиты комедии от коме-

дии заменять постановку вопроса о конкретных причинах, мешающих созданию настоящей комедии, достойной вашего времени и нашего человека, общими призывами работать получше и писать поталантливей?!

Не напоминает ли это старого актерского анекдота о режиссере, который на вопрос молодого актера, как ему играть сцену, ответил: «Эту сцену надо сыграть талантливо!»

Наше время характерно пафосом смелых практических принципиальных реорганизаций; и если призывы к членам сельхозартелей работать получше сами по себе не обеспечивали немедленного подъема сельского хозяйства, смело менялся устав сельхозартелей, как устаревший и не обеспечивающий развития и прогресса.

И мне думается, что сейчас перед нашим искусством стоит вопрос о смелом изменении «устава комедийных дел» организационно, теоретически и принципиально!

2.

Но вместе с отрицанием «особых» прав комедии на второсортность и ограниченность, М.Ю.Блейман говорит уже об отсутствии «особости» комедийного творчества вообще. Под сомнение ставится специфика самого комедийного жанра вообще, его особенности трактуются вдруг как пережитки классицизма, а его безграничные возможности как «рамки», ограничивающие художника-реалиста. Это чувство стыдливости в разговоре о комедии, которое проявляют иногда многие наши мастера, явление довольно распространенное. И оно выражает лишь одно – грустное положение дел на комедийном фронте. Может быть, и есть чего стыдиться нашим мастерам, размышляя о наших комедиях, тем более что за них, по неопытности, берутся в основном молодые и начинающие режиссеры, но, право, из-за этого не стоит отпевать многострадальную героиню дня как раз тогда, когда ей предстоит чуть ли не заново родиться, помолодеть и расцвести!

И совсем уже не стоит под эту грусть подводить исторически-научную базу.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Слов нет, может быть, в Олеге Попове пропадает великий трагический актер, я лично, очевидно вместе с многочисленными зрителями и поклонниками его таланта, не испытываю от этого никакой печали! Творчество Олега Попова дорого мне именно своей специфически комедийной стороной, совершенно «особой» и совершенно определенной!

Юрий Никулин недавно доказал, что даже цирковой клоун, если талант его разнообразен и разносторонен, может выразить и драматические стороны жизни. Но от этого его комедийное дарование не померкло и не исчезла грань между его комической маской клоуна и образом, созданным в картине «Когда деревья были большими».

И если великому комическому таланту Н.В.Гоголя был свойственен высокий трагизм, то, мне думается, что тут дело вовсе не в отсутствии «особости» комедийного творчества, а в том, что комический и трагический взгляд на жизненные явления иногда имеют общие точки соприкосновения, как крайние полюсы самого острого и самого страстного отношения к жизни!

Трагизм Гоголя «особо» отличается от трагических интонаций Шекспира или Рассина, в нем в первую очередь торжествует комический взгляд на мир. Его герои до трагичного смешны или трагичны до смешного! И это особый трагизм, свойственный великому комическому таланту.

И тот факт, что наши замечательные комики И.Ильинский и Ф.Раневская великолепно в трагических и драматических ролях, тоже ровным счетом ничего не доказывает — потому что есть глубокая грань между тем, что они открывают для зрителя в комедии и драме.

Такая же глубокая разница в постановках Е.Вахтангова «Турандот» и «Гадибук» — в одном выявляется трагическое, в другом комическое содержание живой и реальной жизни и искусства.

И в решениях тех проблем, которые сейчас стоят перед людьми, заинтересованными в развитии комедии, всех сейчас интересует именно эта разница — то особое, что делает ее создание особо затруднительным, то специфическое, которое требует немедленного признания, понимания и уважения!

В противном случае, если у комедии нет своей особенности и своих особых проблем, то и разговаривать нечего, и решать нечего, договоримся писать получше — и дело с концом! И снова восторжествует практика общих призывов вместо немедленного принятия конкретных мер!

3.

Во-первых, мне кажется, стоит начать с того, что комический талант художника открывает в жизни совершенно свое особое содержание, недоступное никакому другому художественному мышлению, ни драматическому, ни трагическому, ни поэтическому!

Эти художники отличаются от всех прочих тем, что, вскрывая жизненные явления, они при этом создают особый мир восприятия жизни, они создают особого героя. Этот герой всегда положительный, всегда реальный и живой, всегда современный и всегда народный. Этот герой — юмор, смех!

Добрый, злой, грустный, веселый; воплощение добра и положительного идеала, бесстрашный рыцарь всепобеждающего человеческого духа, которому дозволено бороться с самыми отчаянными врагами, ибо в нем самом всегда торжествует победа над злом, позитивная программа силы и здоровья человека!

Одним словом, комическое дарование всегда отличается созданием особого положительного героя, выражающего живой положительный идеал общества.

И трудности создания комедии стоят в одном ряду с трудностями создания положительного героя в нашем искусстве! Это трудности борьбы между казенным и живым положительным идеалом, с одной стороны и между мещанским и народным — с другой. Это особый и большой вопрос, которого у меня сейчас нет возможности касаться в этой статье, но суть его состоит в том, что очень часто мы выдаем за положительного героя того, кого мы в живой жизни сами мало уважаем и никогда перед ним сами не преклоняемся. Открытие живого человеческого идеала равно самым великим открытиям науки и во всей сложности проблем, стоящих перед нашим народом,

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

представляется мне делом не простым и при всех случаях боевым, а подчас и спорным. Комедия разделяет с нашим положительным героем все трудности роста нашего искусства на новом этапе борьбы за чистоту коммунистического идеала.

И специфика комедии представляется мне как раз в том, чтобы в любом проявлении комического дарования художника создавался бы главный герой, отражающий подлинную глубину и правду высокого, живого, положительного идеала, юмор, смех как точка зрения автора, как конкретный выразитель *идейного содержания* комедийного произведения!

И тут особое место в деле развития комедии занимает именно это понимание или непонимание специфики комедийного жанра, и во многих случаях в подходе к комедийному произведению торжествует практика самого определенного непонимания специфики жанра в главном – в выражении комедией *идейного содержания*!

Многие помнят печальный опыт кинокомедии «Осторожно, бабушка!». Мне он памятен особо – я снимался в этой картине в роли библиотекаря и, как помнится, бесконечно в ней переснимался.

История создания картины в нескольких словах состояла в следующем.

Перед нами был сначала любопытный сценарий о стариках, которые дали «сто очков вперед» молодым. О тех стариках, в которых сильна закалка комсомольцев двадцатых годов, и о тех молодых, которые настроены иждивенчески и только ждут, когда им предоставят все условия для их отдыха. Мы все надеялись, что получится веселая и озорная комедия по типу «Веселых скворцов» – замечательной комедии о стариках, у которых, как говорится, «есть еще порох в пороховницах».

Комедия не встретила своих противников, ничего ни у кого не вызывало сомнений, кроме некоторых оттенков: были даны небольшие поправки – во-первых, чтобы старики не были уж такими старыми (не надо смеяться над возрастом), чтобы молодые не были такими уж инертными (зачем чернить нашу молодежь?) и, наконец, чтобы особого конфликта между стариками и молодежью не было (не надо противопоставлять поколения!).

Комментарии, как говорится, излишни – ибо эти «небольшие поправки» делали комедию бессмысленной и бессюжетной.

А главное, дело реально совершенно не обстояло таким образом и не было никакой опасности в том, что зрители будут смеяться над старостью, чернить молодежь и противопоставлять поколения!

Ибо, во-первых, чтобы противопоставить молодежь и стариков как поколения, их надо, во-первых, выразить как поколения, чего в сценарии и не ночевало! Во-вторых, ни о каком издевательствах над старостью не могло быть и речи, потому что старики прославлялись, и сам факт старости не мог бы обеспокоить зрителя. То же самое было и с молодежью!

Представьте себе, что человек на карнавале одел на себя маску поросенка. Было бы по меньшей мере удивительным, если бы к нему всерьез были бы предъявлены требования, чтобы он хрюкал, давал бы приплод и привес. Он надел маску в шутку, для смеха и не пытался оскорбить присутствующих на карнавале общением со свиньей! Трудно предположить такое непонимание «жанра карнавала», но почему же тогда подобное непонимание жанра комедии встречается на каждом шагу!?

История, намеченная в сценарии «Осторожно, бабушка», была по-хорошему, по-человечески смешна! Юмор комедии, как ее основной положительный герой, был бодрым, задорным, азартным человеком, который смеялся над инертностью с точки зрения большого жизненного заряда и энтузиазма, свойственного людям настоящего комсомольского огонька!

Позабывшись о персонажах самой комедии, об их жизни и возрасте, совершенно не позаботились о том, для кого эти персонажи оживут на экране, – о живых людях, сидящих в зрительном зале. К этим людям отнеслись с непозволительным недоверием, как к людям ограниченным, неспособным понять шутки и истолкующим рассказанное как поношение стариков и молодежи!

В результате – старики не такие уж старые, молодежь в общем слегка заблуждается, противопоставления поколений никакого – а зритель никак не может понять, в чем дело, потому что, естественно, намеченный живой комедийный кон-

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

фликт уступает место совершенно другому, надуманному и притяннутому, и история о строительстве Дома культуры неожиданно заканчивается историей организации концерта двумя непутевыми стариками. Так что невозможно понять, о чем в конце концов шла речь, с чего началось и чем кончилось.

Лишившись смысла и даже сюжета, картина смешила зрителя лишь потешными выходками талантливых артистов, и ее основной герой — юмор — стал примитивным, бессодержательным, глупым потешником.

Люди смеялись, часто очень смеялись в зрительном зале, а выходили и на чем свет ругали картину и ее создателей.

Так произошла защита персонажей кинокомедии «Осторожно, бабушка» от самой комедии, от ее сути, от ее идейного содержания! Забота о персонажах, об их жизни и благополучии нашего зрителя, особенно тогда, когда забывают о главном — о том, как жизнь персонажей будет воздействовать на живых людей! Забота о персонажах пошла за счет интересов юмора, смеха, который в каждой конкретной улыбке зрителя всегда имеет живые имя, отчество и фамилию!

4.

Трудно в небольшой статье охватить вопросы, мешающие развитию нашей комедии, их много, они весьма разнообразны. Они лежат в русле преодоления всевозможных заблуждений, организационной ограниченности и пр. и пр.

Можно только смело заявить, что для разрешения всей суммы вопросов и задач необходимо как можно скорей создать любую по форме организацию, которая специально занималась бы вопросами комедии. Чтобы эта организация объединила бы усилия многих областей нашей культурной жизни, так или иначе заинтересованных в развитии комедии, чтобы эта организация была бы достаточно представительной и мобильной для смелых открытий в области условий создания комедии в организационном, теоретическом и принципиальном смыслах.

Есть, конечно, опасность, что это «объединение» может пойти по использованию во многих случаях печального опыта «комедийных дел». Может быть, об этом в какой-то мере беспокоится М.Ю.Блейман в своей статье. Может быть, поэтому ему кажется, что лучше сначала не объединяться, пока не вывели комедию на широкую дорогу искусства с тех задворок характеров и тем, на которых она еще часто у нас проживает.

Но и тут мне не хотелось бы разделять этого беспокойства. Во всех случаях объединение комедийных сил приведет к ясности позиций, и кончится, наконец, время всеобщей «защиты» комедии, определятся тенденции и точки зрения, и тогда можно будет бросаться в открытый бой с рутинной, косностью, неверными тенденциями и прочими смертными врагами нашей комедии.

1977–1978

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЕМИНАРЕ В РЕПИНО

Вопрос о настоящем герое, герое, воплощающем идеалы нашей молодежи, вот уже много лет обсуждается нашей творческой интеллигенцией. Меня лично этот вопрос волнует как основной и первоочередной.

У меня такое ощущение, что за последние годы, несмотря на общие усилия, мы всё дальше отходим от настоящих героических тем и всё меньше ищем героя в нашей современной действительности. Думаю, что это явление не случайное, и оно не может объясняться личной незаинтересованностью наших кинематографистов во всем героическом. Это не так. Наоборот, я всё время чувствую стремление современных художников браться за темы огромной значимости, которые могли бы обеспечивать художественные открытия и решать самые серьезные идейные задачи. Однако желаемое очень редко становится действительным, и я чаще всего встречаюсь с тем, что свои самые серьезные замыслы художники по самым разным причинам не реализуют, и много, очень много фильмов, уж простите мне откровенность, ставится пока... перед той основной картиной, за которую художник собирается взяться «завтра». И я с огромным огорчением чувствую, как наш кинематограф, который с первых шагов у нас и на мировой арене поражал масштабом социального и политического

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЕМИНАРЕ В РЕПИНО

содержания, сейчас несравнимо снизил уровень идеологического насыщения своего искусства! Он зачастую не несет сколько-нибудь значимой социальной и политической нагрузки, он часто шарахается от сложных тем, от крупных проблем и всё дальше и дальше уходит от своего героя! Героя — властителя дум, героя — нравственного и социального идеала, героя — подлинного гражданина.

И причин тут очень много, самых глубоких и самых серьезных. Разрешение, наверно, требует максимума усилий и минимума истеричности. Это может быть решаемо только самой последовательной цепью усилий всех: режиссеров, критиков, социологов, политиков и руководства. Я хотел бы остановиться только на размышлениях вокруг поисков образа героя, так, как я о нем говорил.

Когда-то в советском кинематографе основным социальным героем в самых первых полотнах наших мастеров был революционный народ, моряки «Потемкина», рабочие Сормова в «Матери», крестьяне в «Земле».

Как личность герой сложился у Бориса Чиркова в трилогии. И его революционное героическое происхождение — абсолютно. Умный, смелый, сокрушающий самодержавие и строящий новую жизнь. Политически грамотный, могущий наизусть цитировать классиков марксизма, вызывающий именно из-за этого симпатии зрителя, бесконечно преданный делу человек, Максим Чиркова остался классикой нашего кинематографа и тем героем, который, думаю, навсегда останется эталоном героя своего времени и одновременно определяющим героическую линию и сегодня. Это была и остается могучая линия советского кинематографа, развивающегося в охлопковском Василии, ванинском комманданте и секретаре райкома и завершающаяся в великом щукинском Ленине.

<...>

Мне рассказывали, что Римский Папа специально указал, чтобы католическая церковь способствовала распространению наших советских фильмов, ибо первое — они моральны (и тут я согласен с папой), и второе — они не несут в себе революционности! (И тут уже остается развести руками!)

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Однако стоит задуматься над этим явлением, если это действительно так. Более того, это похоже на правду, я предполагаю, что Римский Папа вполне мог бы так высказаться. Ибо очень часто и мне, простому смертному, думается, что наши фильмы, претендующие быть острыми и социальными, на самом деле начисто аполитичны и лишены социального содержания.

Я размышлял над действительным успехом фильма «Женщины», успехом зрительским и довольно широким. И вдруг я понял, что это наш первый фильм, в котором кто-то считает деньги! Он рассказывает, почему пальто! Ведь честное слово, в нашей кинематографии нет оптовых и розничных цен, нет старых денег и новых, как будто могут быть социальные темы вне конкретных экономических проблем быта и государства. Как будто можно создать социальный тип общественного героя, который может сам по себе, без всякого действительного дела стать нам понятным и любимым. Разумеется, я говорю о том, когда мы претендуем на подлинное социальное содержание, а не на его подделку. «Непридуманная история» классифицируется как фильм о рабочем классе. Помилуйте! Что там о рабочем классе? Только то, что там действуют рабочие? Не мало ли? Есть ли в фильме хоть одна проблема современного рабочего класса?! Ведь это фильм о складывающейся семье, тема та же самая, что и в комедии «Взрослые дети», и, кстати, более органичная для этой незамысловатой комедии. Именно то, что в «Непридуманной истории» были претензии говорить о чем-то большом, рассказывая нечто иное, только помешало этой картине.

Я всё время думаю, отчего у нас нет фильмов или так мало фильмов на острые политические темы?! У нас в стране бурно развивается политическая мысль. Во всем мире идет жестокая идеологическая борьба. <...>

Спрашивается, а почему не показывать ее великих дел?! Всё равно — на уровне ЦК партии, или на уровне Госплана, или на уровне простого труженика. Почему сюжет фильма не может развиваться там, в самой гуще нашей жизни, нашей советской действительности? Кто-нибудь этого не разрешает? Не думаю. Дело в политической инертности и социальной пассивности

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЕМИНАРЕ В РЕПИНО

нашего кинематографа. И тут мы рискуем отстать не только от самих себя, но и от зарубежных кинематографистов, ибо за рубежом политическая и социальная мысль всё больше и больше проникает в кино. И не случайно, это единственный путь, который может вернуть кинематографу зрителя и одолеть мировое телевидение, которое всё больше само имеет возможность удовлетворить запросы развлекательного товара. Только тогда, когда кинематограф будет великим искусством, он выйдет из своего тупика — ибо создание галлофильмов и суперфильмов — последняя попытка зарабатывать зрителя. Расчет на удивление зрителя в своем зародыше несет поражение: всё, что второй или третий раз, уже не удивляет.

Острота политических и социальных тем — самая верная дорога в поисках нашего советского социального героя. А он есть. Сколько людей, сколько замечательных деятелей науки, государства, партии и искусства, производства, строительства вызывают у нас восхищение, желание подражать!.. И если мы беремся за эти темы, мы подчас убоги по мыслям и глубине вскрытия вопросов, мы невероятно приблизительны и недопустимо трусливы, когда отваживаемся. Именно трусливы и именно когда отваживаемся. Механика дела такая: а давайте жажнем серьезную тему! Как жажахнем!.. Только... так-сказать осторожно, очень осторожно!.. Тема — это хорошо, но осторожность не мешает... Такие, размышления, разумеется, здравы, но только в том случае, если в конце концов главным становится тема и желание создать героя, а не то, когда главным становится осторожность.

Да! Героя надо делать героически, самому поднимаясь до героя! Это главное партийное задание советского художника-коммуниста!

Фильмы для юношества — мне кажется, это в первую очередь фильмы о великом гражданине. Ребенок стихийно гражданственен. И наш советский ребенок особенно. На наших и ихних делит он свой двор, улицу, класс. На наших и ихних он делит всё в мире.

И нельзя думать, что вместо этого ему можно преподавать честность, рассказывая, что если обещал вернуть зонтик, верни, или еще что-либо в этом роде.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Гайдаровские, кассилевские и катаевские герои занимались революцией, человеческой справедливостью, войной, миром — великими делами. Герои же нашего современного юношеского фильма, детского фильма и, к сожалению, взрослого фильма, который тоже смотрит юный зритель абсолютно так же и точно так же, как и взрослый, герои этих фильмов нынче очень часто не становятся великими гражданами.

Я сам слышал от своего сына после «Великолепной семерки»: «Там были коммунисты и фашисты, коммунисты, конечно, победили!»... Отобрал он, отобрал сам своего героя у буржуазного полукоммерческого кино. Наплевал он самым решительным образом на всю подоплеку фильма — до подоплеки ли ему! На экране кто-то защищал простой народ, и этот кто-то был для него прекрасен!

И уровень размышлений для юного зрителя всегда должен быть соответственен его высоким размышлениям о жизни. Ведь это именно дети в чистом виде решают вопросы справедливости и чести, интересуются всем в принципе, с философской направленностью осмыслить жизнь. Ребенок растет тогда, когда занимается своими взрослыми делами. Он становится гражданином, в атмосфере гражданственности отыскивая реальный нравственный и социальный идеал. Он поверил бы и фальшивому идеалу — ребенок доверчив, но он не поймет, что это идеал.

Я играл Петьку Маремуху в инсценировке «Старой крепости». Спектакль заканчивался вступлением героев в комсомол. И путь ребят в комсомол — это основной внутренний путь спектакля. И тут зашел разговор об авангардизме молодежи. Кто-то предложил, чтобы этого самого авангардизма не было, — расширить роль чекиста, коммуниста Омелюстого. Наши герои гоняли голубей, дрались, врали, ссорились — в замечательной книге Беляева создан замечательный образ детства наших отцов. Не заставишь же героя войны, чекиста заниматься нашими немудреными детскими делами! Нет! Да еще мы совершаем всякие проступки, и естественно, расширение образа Омелюстого могло быть сведено только к размышлениям над нашими делами, а вмешательство в наши дела смогло стать только разъяснением самых простых вопросов.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЕМИНАРЕ В РЕПИНО

Усиление образа Омелюстого привело к его катастрофическому ослаблению. Вместо борьбы героя с белыми бандами на сцене оказался человек, который всё свое время отдает не таким уж героическим, не требующим особого напряжения и героизма делам — он объяснял. Он стал обычным и ненавистным героем для юного зрителя — главноуговаривающего. Он объяснял всё подряд и всем подряд: и Ваське, и Петьке, и старому рабочему, и его престарелой сестре, и отвратительному Котьке Григоренко. А тут еще в пьесе всё время происходили таинственные события, за которыми кто-то скрывался, а кто — неизвестно. И вот при появлении на сцене Омелюстого во втором акте по зрительному залу понеслось убежденное и презрительное: «Шпион, шпион... шпион!»

Дети были воспитаны в уважении к чекисту, в преклонении перед героем революции. Они не могут понять, что им подменили их высокий идеал средневысчитанным и «исправленным» — они делают свой вывод!

Юный зритель забирает себе героев «Великолепной семерки» как коммунистов и великих граждан и отдает во враждебный лагерь Омелюстого.

Я рассказал о случае редкостном, анекдотическом, но сплошь и рядом мы в своих произведениях выдаем за героев тех, кого в жизни мы часто не любим! Идеал только тогда заражает нас, когда он жив!.. Живой, реальный, современный!..

И тут крайне опасен наносной «педагогизм» нашего искусства, обращенного к детям. Именно «наносной» и именно «педагогизм». Потому что к подлинной педагогике он никакого отношения не имеет. Это весьма распространенное явление — бороться за педагогичность искусства для юношества. На взгляд — прекрасное устремление. Кто же за антипедагогичность. А на деле?

Что это за такие хлопоты?! Неужели подлинное искусство может быть всерьез антипедагогичным?! Может быть, речь идет о Мопассане? Или об определенных местах «1001 ночи»? Оказывается, нет! Речь идет не об определенной и, конечно, закономерной адаптации искусства для детей. Речь часто идет об адаптации самого предмета искусства, остроты проблем, глубины мысли, художественности и жизненной правды.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Называется это в быту «Дети не поймут!», «Детям этого не надо!», «Дети не так поймут», «Это детей не интересует», а практически — «Детям и так сойдет!» А почему сойдет?

<...>

Детских кинотеатров почти нет, серьезные драматурги, режиссеры, актеры уходят из детского искусства. Не было еще ни одного фестиваля детских фильмов (говорят, наконец будет). Ни одного решения об изменении положения детского кино тоже нет. Создание киностудии имени Горького в виде козла отпущения за всех — не выход. И абсолютно справедливо и прогрессивно то положение, что вместо фабрики второсортного искусства студия смело осталась почти того же направления, что и была!..

Исторически дело сложилось таким образом, что детским кино занимается не весь кинематограф, а только прекрасные энтузиасты, отдавшие этому великому делу жизнь. А если дело требует энтузиазма, а потом проходят годы, а оно снова требует энтузиазма, а потом еще и еще — это уже не дело, а бедственное положение!!!

Искусство для детей, кино для детей — это, с моей точки зрения, самое передовое и самое содержательное искусство, это искусство жанрового разнообразия, большой доли приключенческих, фантастических лент и обязательно искусство *великого гражданина!*

И тут мы должны пойти дорогой смелых поисков, огромной требовательности, повышения этой требовательности. Я думаю, чтобы обеспечить победу в этой борьбе за высокое искусство для детей и юношества, надо быть современными деловыми людьми. Деловыми! Проводить в жизнь все мощные мероприятия — от материального поощрения работников искусства для детей до особых действенных программ, так, как строится дом: проект, потом фундамент, потом здание, потом его отделка, а уж потом праздник и все краски мира!

Именно все краски мира! И именно всего мира! Поэтому и современность, и обязательно — классика! Что за детское кино без классики?! Может ли быть детская библиотека без Пушкина, Лермонтова, Толстого и Достоевского? Без Рабле, Свифта, Вольтера, Бальзака, Майн Рида, Купера и т.д. И это

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЕМИНАРЕ В РЕПИНО

особая и еще одна проблема. И сейчас она у нас острее, чем когда бы то ни было.

Когда-то выпускались «Дети капитана Гранта», «Остров сокровищ», «Гулливер». Дети с детства знакомятся с классикой, они растут на ней, они ее изучают в школе. Я был очень обрадован, когда совсем недавно должен был рецензировать автореферат диссертации «Кино и школа». Ученые уже всерьез изучают этот вопрос, изучается вопрос взаимоотношения литературы и кино; наблюдения самые удивительные — экранизация классики и изучение литературы, а значит основное идеологическое воспитание, взаимосвязаны и прямо влияют одно на другое.

Экранизация классики для детского кино должна стать не только равноправной программой, а, я бы не побоялся сказать, — равноценной!

У меня есть замысел — экранизировать вольтеровского «Кандида»! Произведение великое и прекрасное. Это может оказаться в результате удивительно современным кинематографом. Огромным по мысли и общественной значимости, это очень современно по отношению к проблеме мира и войны, к абстрактному гуманизму и абстрактному оптимизму. И потом это удивительно своевременная мысль — в обстановке нарастающего разрыва между кинематографом и массовым зрителем, между стремлением кинематографистов искать новые формы и непониманием зрительного зала. Причем конфликт серьезен. Всё зависит от величины задач. Если вы поставили себе задачу подняться на шестой этаж, вы конструируете лифт, а если подняться к звездам — вы конструируете ракету. Мы всё конструируем лифты, а охота подняться в космос. Но приходит массовый зритель; приходит и с желанием лететь в космос (кто может — летит), но приходят и с желанием подняться на шестой этаж, а это, согласитесь, на космической ракете трудно. И надо искать путь друг к другу, надо, не сдавая позиций высокого художественного содержания, обязательно оставаться понятным зрителю. «Кандид» всегда будет понятен, и не просто понятен, а зрелищен и интересен, и не просто интересен, а самое главное в том, что в нем интересно самое серьезное и самое глубокое. Философский уро-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

вень, вооруженный всем арсеналом приключений и зрелищности. Казалось бы, что может быть лучшим?! Да это еще и кинокомедия, кинокомедия, которую нам обязательно надо поднимать по уровню мысли вообще, но пока... пока я встречаюсь с плотным отсутствием воодушевления от этого замысла. Я не понимаю, отчего он встречает стопроцентное сопротивление. Зачем? — Отвечаю: затем-то и затем-то. А с изнанки? Так я не собираюсь «Кандида» ставить с изнанки! Это как в том анекдоте: Зачем в слове «змея» мягкий знак? — Но там же нет мягкого знака. — А если вставить? — Зачем? — Вот я и говорю — зачем?..

Но эта подозрительность вызвана не просто отношением ко мне как к режиссеру или к Вольтеру, как к нежелательному просветителю, нет! Это отношение проистекает из практического положения с классикой в нашем кинематографе: ее либо делают для экспорта, отсюда округлость решений и некая среднесть по величинам. В этой атмосфере действительно не найдешь концов. Под сомнение ставится замысел от крайне плохого, принципиально плохого положения к самому подходу экранизации классики.

Но о чем бы я сегодня ни думал: о герое, о педагогичности высокого искусства, о необходимости выходить на простор социальных тем, делать наше искусство боевым, — я всё время думаю, что это не должно быть делом личного энтузиазма, это дело народное, государственное. И если я за энтузиазм, то за всеобщий — и за самих энтузиастов, и за людей, руководящих ими.

ВЫСТУПЛЕНИЕ В ГОСКИНО НА КОНФЕРЕНЦИИ ПО ПРОКАТУ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Р.А.БЫКОВ, секретарь правления СК СССР, кинорежиссер:

И все-таки, как ни прав Митта, — а в подавляющем большинстве конкретных утверждений он прав, — с моей точки зрения, все-таки прокат начинается с творчества. И все-таки кино — это искусство. И даже при том, что инстинкт продолжения рода или инстинкт самосохранения в нас живучи, люди все же отличаются от своих далеких предков каменного века.

(Мне кажется, очень трудно выполнить то, что сказал наш председатель: говоря «что делать?» не оборачиваться на то, «кто виноват?».) Ведь нельзя говорить о настоящем и будущем, не анализируя достижений и ошибок прошлого. В особенности — ошибок.

Я помню первую статью о сером фильме. Это было давно. Написала ее Людмила Белова. После этой статьи ей пришлось уйти со студии. Она от этого пострадала мало — занялась наукой, стала ученым. Студия пострадала больше. Так или иначе, исчезали беловы, уходили умные, талантливые, принципиальные редакторы, исчезли традиции. Что произошло — вы знаете.

Что отличало то время, время подъема кино в начале шестидесятых. Активная жизнь объединений. Сегодня по базовой модели предлагают, чтобы объединения назывались студиями,

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

а студии — объединениями. С точки зрения терминологической это правильно: «объединение» означает объединение отдельных единиц, а студия и есть такая единица; словом «Мосфильм», конечно, можно назвать объединение студий. Но слово «объединение» возникло из иных источников. Это именно сближение, объединение творческих людей в коллектив единомышленников для создания фильмов. Ведь тогда объединения были подлинно творческими коллективами, носителями творческой атмосферы, создателями творческого климата. И в этой атмосфере, в этом климате наше киноискусство приносило богатый урожай.

А если погода плохая и климат портится — тут уж ничего не может расти. На моих глазах погибли объединения — творческие коллективы. Остались лишь административно-производственные единицы.

Когда-то объединение напоминало литературно-художественный журнал, а потом получилось, что литературно-художественный журнал стал подчиняться администрации типографии, в которой он печатался. Произошло чрезвычайное: искусство из абсолютной ценности стало придатком к производственному процессу, которому, конечно, мешало разнообразие жанров, разнообразие индивидуальностей. На студиях установилась такая негласная иерархия: кино это, во-первых — производство, во-вторых — прокат, в-третьих — организация, в-четвертых — техника. О том, что это киноискусство, вспоминали всё реже, и чаще — в журнальных статьях.

Если в основе всего того, что мы называем кинематографом, лежит творчество, то главной ячейкой должно быть творческое объединение, а главным принципом — творческий подход. Причем к решению любых проблем, даже административных, экономических и производственных.

Для меня совершенно однозначно, что, начиная с проблем искусства и кончая проблемами проката, все упирается в создание творческой атмосферы, той почвы, на которой все растет, того климата, в котором все созревает.

Перестройка в искусстве — дело непростое. Конечно, прекрасно, если мы получим кинотеатры, оснащенные самой современной электроникой. Прекрасно, что к руководству сою-

зом пришли новые люди. Но это не все. Творческая обстановка в кино, люди, общественное мнение — вот главная школа. Хотя, конечно, и то, что говорил Митта о технике и о планировании кинематографии, правильно.

Да, у нас плохо дело со зрителем. Да, мы зрителей не знаем, и мы должны его знать. Да, нам необходима социологическая служба. И все же нам нужно быть очень осторожными в своих выводах. Ведь опрос зрителей — дело очень тонкое.

Я сам провел такое исследование в детской аудитории: у выхода из зала поставил две урны — красную и синюю. А после сеанса мы попросили детей в красную урну класть использованный билет, если им понравился фильм, и в синюю урну — если фильм не понравился. На разных сеансах мы показывали разные фильмы, и хорошие, и откровенно слабые, и дети их смотрели по-разному, но почти все билеты, независимо от качества фильма, они бросали в красную урну. Что же — все фильмы им понравились? Конечно же, нет! Я старый тюзовский актер и знаю, как трудно бывает на слабом спектакле удержать внимание детского зала.

Да просто им в кино ходить нравится больше, чем не ходить, потому-то почти каждый кидал свой билет в красную урну.

Иногда цифры могут так запутать, так обмануть, что уж лучше полагаться на опыт, интуицию, на свои впечатления. Ведь цифры можно фальсифицировать — это тоже бывает.

И еще по одному вопросу хочу поспорить с Миттой. Я не согласен с тем, что мы остались такими же, какими были созданы природой. Аудитория, люди меняются — и не за тысячи, а за десятки лет. И это хорошо отражается именно в истории кино, особенно в смене актерских поколений.

Рождение советского кинематографа. Шедевры «Броненосец «Потемкин»», «Потомок Чингис-хана». Героем этих фильмов была масса, и это естественно. Это отражало атмосферу революции, настроение масс. Чувство общего единения. Герой — интеллигент, врач, офицер — был врагом. И зрители ликовали, когда он летел в воду с борта революционного корабля.

Потом появился герой — человек, один из многих. Это был революционер-профессионал, большевик. Интеллигент в это

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

время все еще был проклятым социал-демократом в пенсне, предателем революции. Идеалом был простой парень с окраины, парень как все. А героями времени — Николай Баталов, Борис Чирков, наконец, Чапаев — Бабочкин. Историко-революционная тема достигла вершины в фильмах Ромма и Юткевича, в образе Ленина, созданном Щукиным и Штраухом. Заметьте, герой, идеал — тоже революционер, но — интеллигент, уникум, мыслитель!

И все же «Парень из нашего города» продолжал царить в сердцах зрителей. Героем времени стал Крючков. Он может водить и танк, и трактор. Он и пляшет, и на баяне играет. Он отважен, весел и прост. В это время интеллигент уже стал прощенным очкариком — «Депутат Балтики» или Паганель, милый и смешной.

Шло время. И.Хейфиц искал героя на роль молодого рабочего, представителя третьего поколения династии Журбиных. Казалось, его должен сыграть прямой продолжатель Крючкова — Рыбников. А Хейфиц выбирает интеллигентного юношу, мхатовца Баталова. На студии многие сомневались в этом выборе. Оказалось, что рабочий Баталова отвечал требованию времени. С тех пор герой Баталова пятнадцать лет лидировал в кинематографе. И уже герой Рыбникова в «Весне на Заречной улице» пошел учиться в вечернюю школу и переживал, что не понимает Рахманинова.

Интеллигентный герой завоевывал экран. В фильме «Девять дней одного года» рядом с Баталовым—Гусевым вровень встал Куликов—Смоктуновский, который играл неоднозначного героя, приглашающего к спору. Прошло совсем немного лет — а как меняется герой-интеллигент, герой-ученый! Баталов и Смоктуновский — это избранные, физики, люди с другой планеты. В фильме «Здравствуй, это я!» Джигарханян и Быков тоже играли физиков, — но были совсем простыми, обыкновенными людьми. Это был процесс демократизации героя. Стали даже поговаривать об опасности дегероизации.

Теперь о развитии женской темы. К сожалению, в кинематографе долго не было женских образов, равных по значению героям Ульянова, Смоктуновского, Баталова. Актрисы играли «девушек без адреса», правда, с гитарой. Иногда это была

«Королева бензоколонки». И все действие, как в старом водевиле, кончилось свадьбой. Затем появилась Нонна Мордюкова и ее героини – вдовы. Ходила актриса во вдовах 18 лет. Татьяне Дорониной выпали роли покинутых женщин.

И вдруг один за другим фильмы – «Сладкая женщина», «Странная женщина», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Частная жизнь»!

Да, в нас живет программа пещерного человека. Но все-таки с того времени прошло уже много тысяч лет. Духовная жизнь человечества имеет долгую эстетическую историю. И она нас интересует в первую очередь. И в ней мы черпаем и будем черпать силы, традиции, вдохновение. Но это совсем не значит, что мы должны отказаться от фильмов, рассчитанных на «оздоровительные», по терминологии Митты, функции кино. За время административного наступления, которое шло под флагом борьбы за идеологию (а на самом деле это было мещанско-обывательское стремление чиновника и бюрократа обеспечить себе ведомственное благополучие, и ничего больше), кинематографу нанесен немалый вред. Почему случилось так, что картины, многие годы лежавшие на полках, вышли в свет, и никто не может понять, по какой причине они так долго лежали? Почему они были запрещены? Разве острая постановка вопроса – это антипартийная позиция? Напротив, это позиция партийная, позиция настоящего искусства.

За эти годы воспитанная этим временем режиссура создала порочный замкнутый круг: серый режиссер – серый фильм – зритель каменного века. Кстати, зритель тоже «сереет» под действием этой серятины.

Мы спорим о разнице между фильмом элитарным и массовым. Прав Митта: никакого спора здесь нет. Хочу немного уточнить. Бывают омерзительные массовые фильмы, на которые зритель ходит и плюется, плюется и ходит. А надо, чтобы ходил и не плевался. В этом наша задача в отношении массового фильма. И тогда не будет разницы между массовым и немассовым фильмами, а в основе будут лежать творчество, блеск таланта, та духовность, которая может пробить любую неустроенность, любую неорганизованность. Нашему кине-

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

матографу духовность нужна в первую очередь, нужна высокая нравственная позиция.

Закончить хочу рассказом о том, как однажды перестроили русский театр. Собрались в «Славянском базаре» двое и спросили друг друга: «Каким должен быть общедоступный русский национальный театр?» От этого разговора берет начало МХАТ, его уникальная в мировом искусстве практика. Теория пришла потом. Это была высоконравственная теория, которая провозглашала: надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве; она требовала уважения к зрителю: театр начинается с вешалки. Это было — основа системы Станиславского, перевернувшая историю театра всего мира. Это была Этика I. Ее влияние испытали на себе большинство театров мира.

Мне кажется, настало время для решения основной задачи всей нашей жизни — создания Этики II, этики кинематографии. И в этой этической системе смысл нашей конференции можно выразить в одной фразе: «прокат начинается с творчества».

Конец 1986 или январь 1987

Говоря о советском театре, кино, литературе, вы не могли не упомянуть партийность позиций, иначе вас тут же обвинили бы в абстрактном гуманизме. И попробуй выплыви с этим навешенным ярлыком.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ВО ВГИКе

Я не учился во ВГИКе — меня не приняли тогда, в 1947 году. Но я работаю со вгиковцами вот уже тридцать лет. Я могу оценивать ВГИК только с точки зрения результата — кто же выходит из ВГИКа и Высших курсов?

Моя судьба сложилась в кино непросто: приглашали меня с детства и никогда не утверждали, дело не доходило даже до кинопроб. У меня по тогдашним меркам были плохие данные для кино, до меня актеры моих данных таких ролей, какие сейчас играю я, не играли. И судьба моя сложилась через дебюты, дебютантов. Именно дебютанты, в первую очередь вгиковцы, разрушая штампованный подход к актеру, стали приглашать и снимать меня сначала как характерного и смешного, паренька и хулигана (Сегель и Кулиджанов — «Это начиналось так»), потом меня стали приглашать на трагические роли (дебютант А.Баталов — в «Шинель»), потом я твердо занял место второго лирического героя (дебютант С.Кулиш, дебютант Ф.Довлатян — «Мертвый сезон» и «Здравствуй, это я»), потом я, наконец, сыграл роль, которая на нашем театральном языке называется амплуа социального героя (дебютант А.Герман — «Проверка на дорогах»), и вот теперь роль, которая у нас называется интеллектуальным героем (дебютант К.Лапушанский, «Письма мертвого чело-

3.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

века») — и вотя уже всего сыграл в кино *сто* (!) ролей. Это много, если учесть, что десять лет я отдал театру и снял 12 фильмов как режиссер.

Итак, моя жизнь сложилась благодаря дебютантам (мастера меня, как правило, не брали), и я должен быть признателен ВГИКу. Но вот в чем я вам должен признаться, положи руку на сердце: за последние годы я чуть ли не поклялся себе, что пусть меня пристрелят, я и под пистолетом не пойду к дебютанту. Они меня сделали, они меня и чуть не убили. Никогда не было таких дебютантов, как за последнее десятилетие. Это ужас! Сегодня этого сказать нельзя: блистательные работы Мамина, Тумаева, Дыховичного — всех еще не успел запомнить по именам, но это предмет моей личной гордости, я люблю присваивать себе людей и произведения, и это уже для меня мой или в крайнем случае наш Мамин, наш Тумаев, наш Дыховичный или Снежкин¹ (хотя я тут могу и не быть объективным).

Но они сегодня исключение. А масса — это служащие. Я слышал разговор двух дебютантов: «Ты свою спихнул? Я спихнул! Первая категория — конец света!»

Я работал с бездарностями — думал, это случайно, потом с обыкновенными жуликами, пришедшими в кино своровать, ухватить, здорово пожить, поразвлечься. Я работал с ребятами без стыда и совести, которым в принципе наплевать и на искусство, и на зрителя, и на смысл всего этого. Меня поражало, как снимать не умеют.

(Нет окончания.)

1986

¹ У Сергея Снежкина Быков сыграл главную роль в картине «Эй, на линкоре!» в 1985 году.

ВСЁ ВАЖНО ДЛЯ ИСТОРИИ¹

Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что все бы
на земле совратились, а ты лишь единый верен остался...

Ф.М.Достоевский. «Братья Карамазовы»

Документальная картина Л.Рошаля и А.Иванкина «Соло трубы», снятая В.Никоновым, — это история двух людей: ныне живущей женщины весьма и весьма преклонных лет и ее сына, погибшего во время войны, который в своих дневниках предсказал начало войны с точностью чуть ли не до дня. Этот мальчик, Лёва Федотов, был одноклассником писателя Юрия Трифонова и явился прототипом Антона Овчинникова в его повести «Дом на набережной».

Короткометражный игровой фильм И.Дыховичного «Испытатель» снят на «Мосфильме» в объединении «Дебют» по сценарию А.Червинского оператором Г.Рербергом — новелла о семье военного летчика, жившего в Доме на набережной.

В обоих фильмах возникает образ этого дома. Наверное, лучше всего этот образ представлен у Юрия Трифонова в повести, которую он так и назвал. Для моего детства этот образ очень существен.

Когда-то, еще до войны, мы с ребятами договорились на спор добежать от Первого Зацепского переулка, которого сейчас уже нет (как и многих других старых московских переулков и улиц), то есть приблизительно от Павелецкого вокзала до Спасской башни. Нам было лет по девять. Кому пришлось

¹ Искусство кино. 1987. № 11.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

в голову добежать, я не помню. Но мы добежали. Мы добежали, потому что для ребенка наших лет идея добежать до Спасской башни была почти равна идее мировой революции.

Где-то еще на Пятницкой мы поняли, что бежать уже не можем, — едва шевелили ногами. Но как не бежать, если остановиться равносильно предательству! Мы добежали, и я помню это полное отсутствие дыхания в легких, полное отсутствие крови в ногах... Мы добежали. И когда мы бежали мимо Дома на набережной, вид его, должно быть, прибавил нам сил — мы были детьми того времени.

Я жил в коммунальной квартире, но мне и в голову не приходило, что я могу жить в таком доме. Почему-то у нас на Зацепе этот дом называли Домом правительства. Мы знали, что в нем жили люди, имевшие большие заслуги перед революцией, и никаких особых чувств, таких, как зависть, этот дом у меня не вызывал. Мы считали, что там живут лучшие люди. Лучшими мы себя считать не могли.

В отличие от меня один из героев Трифонова чувствовал это по-другому: «Но вот от чего Глебов не мог освободиться, что мучающе сопровождало его все годы, начиная с самых ранних, это глубоко на дне теснящая душу обида... И ни ее побороть, ни возвыситься над нею не выходило. Как не изживаемая болезнь: то тяжело, то ничего не заметно, а то такое лихо, что нет сил терпеть... А началась эта мука — назвать ее можно *страданием от несоответствия* — в далекие поры... когда Шулепа поселился в доме на набережной. Глебов-то в своем двухэтажном подворье жил с рождения. Рядом с серым громадным, наподобие целого города или даже целой страны, домом в тысячу окон уютился на задворках... Серая громада висла над переулочком, по утрам застила солнце, а вечерами сверху летели голоса радио, музыка патефона. Там, в поднебесных этажах, шла, казалось, совсем иная жизнь, чем внизу, в мелкоте, крашенной по столетней традиции желтой краской. Вот и *несоответствие!* Те не замечали, другие плевать хотели, третьи полагали правильным и законным, а у Глебова с малолетства жженье в душе: то ли зависть, то ли еще что».

Как видите, я относился к третьим. Может быть, я был немного младше Трифонова, может быть, жил не так близко от

этого дома, чтобы учиться с ребятами, живущими в нем, только дом этот имел в моей жизни огромное символическое значение и воспринимался как реализация слов из песни:

Вся страна ликует и смеется,
И весельем все озарены,
Потому что весело живется
Детям замечательной страны.

Дом, возникший на набережной над двухэтажной Москвой, был моей личной гордостью. Кроме всего прочего, это был еще и очень красивый дом. И по какой-то внутренней закономерности там, за углом, помещался центральный детский кинотеатр, а точнее, Первый детский. На нижнем его этаже была игротека. Чего греха таить, мы с братом и школу, бывало, прогуливали, чтобы в ней побывать. В этой игротеке можно было поиграть в такие игрушки, о которых в те времена и помыслить было немислимо. И слова «жить стало лучше, жить стало веселей» мы связывали с образом Первого детского, который так назывался потому, что предполагалось — таких кинотеатров будет много.

Многое, что предполагалось тогда, не получилось, и многое не предполагалось из того, что произошло потом.

Но почему сегодня молодых режиссеров заинтересовала эта тема? Что они могут рассказать о времени, которого не пережили?

Когда семнадцать лет назад Алексей Герман пригласил меня на роль командира партизанского отряда Локоткова в картину «Проверка на дорогах», которая тогда называлась «Операция “С Новым годом!”», у меня поначалу было даже некоторое недоверие: как он сумеет вскрыть эту тему? Как можно, не зная войны, ставить фильмы о ней? Но недоверие мое быстро рассеялось.

А чему, собственно, удивляться? Тогда нужно удивляться, как А.Толстой писал о Петре, Пушкин — о Борисе Годунове... В этом-то и состоит великое чудо искусства, которое является уникальным методом исследования: внутренняя жизнь человека реконструируется, художник своим сердцем поверяет да-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

легкие времена. Так фантазия Жюль Верна проникала в будущее, так реконструировался мир через художественный образ, подобно тому, как была создана таблица Менделеева, предсказавшая существование элементов, которые еще только предстояло открыть.

Поэтому-то одинаково правдивы картины В.Ордынского, провоевавшего пять лет в артиллерии, и никогда не воевавшего А.Германа. Поэтому-то А.Иванкину так удался образ Лёвы Федотова, который, если б остался жив, сейчас был бы моим ровесником, человеком чуть старше меня.

Мы читаем о гениях. Изучаем их биографии, исследуем истоки их гениальности. Но обычно, говоря о гениях, мы имеем в виду итог их жизни, результат каких-то человеческих усилий. А это фильм о гении, который умер в столь юном возрасте, что гением его признать довольно смело, но и не признать нельзя.

Юноша обладал даром прорицания. В свои шестнадцать лет он написал в дневнике, что ждет начала войны «в конце этого месяца или в начале следующего» (запись сделана 5 июня 1941 года). Он предсказал, что немцы будут рассчитывать на блицкриг — будут торопиться закончить войну до зимы. Он предсказал блокаду Ленинграда и битву под стенами Москвы...

Снова и снова возникает совершенно поразительная мысль, в правильности которой я всё больше убеждаюсь. Вот есть поля, где растет рожь, где земля родит хлеб. Есть земля, где вообще ничего не растет, даже бурьян. Я убежден, что искусство тоже имеет почву, где растет хлеб земли. Вот такая почва найдена в этих двух фильмах. И сразу все образуется, сразу все становится талантливym, принципиальным, важным — потому что здесь растет.

Найденное Александром Иванкиным кинематографическое решение заинтересовало меня до чрезвычайности. Когда я говорю, что здесь растет, я имею в виду, что в документальном кино произошло нечто совершенно особенное. Обычно, когда мы имеем дело с документальным кино и с тем, что туда вставляются кадры кинохроники, мы даже эстетически как-то привыкли к тому, что эти кадры не совпадают со всем остальным материалом. Нам даже кажется, что это закономерно: вот — съемка, а вот — архивная пленка. В этом сопоставлении

для нас есть даже какое-то особое содержание. И оно действительно существует. Глядя сегодня на запечатленные в документальных кадрах старые времена, сознаешь, что они ушли, и ушли безвозвратно. Это в нашем восприятии уже сложилось. Мы так чувствуем и, может быть, именно это и ценим.

Но в фильме «Соло трубы» впервые для меня (может быть, я не видел других фильмов такого рода) кинотека ожила, перестала быть только знаком времени. Ожила — благодаря героям фильма. Вы начинаете воспринимать хронику как личный сюжет героини, вы просто ощущаете, что это она плывет с мужем на том пароходе — из Америки в голодную Россию — и на недоумение американца отвечает, что лучше будет есть селедки с черным хлебом, зато — жить дома.

Это принципиально новый структурный элемент в монтаже фильма. Он рождает безусловное доверие. Женщина рассказывает о своей жизни, о поездке на пароходе с подробностями, например, что на пароходе было много народу... И ее рассказ будто подтверждает, что эти документальные кадры сняты на том самом пароходе. Я невольно поймал себя на том, что ищу ее глазами в толпе — я поверил этим кадрам и ее рассказу. Возможно, я поверил бы и без этих кадров, иллюстрирующих каждое слово, — почему я не должен верить — ведь люди на пороге смерти вообще не могут лгать. Но эти кадры привнесли иную степень доверия, эмоциональный пафос. И если время высушило слезы в голосе героини, то в голосе режиссера я их отчетливо слышу.

Вообще должен сказать, что столкновение работ молодых режиссеров с «уставом профессионализма», который представлял я, нанесло удар, и довольно сильный, моему профессионализму, удар, который я воспринял с благодарностью: благодарен бываешь, когда тебе дают по темени: «Опомнись!» Вот такое же «опомнись» было в картине Ивана Дыховичного. И для него, другого режиссера этого же поколения, этот дом оказался существен как образ, хотя он снял картину с совершенно иной точки зрения, даже, я бы сказал — с противоположной стороны. В картине Дыховичного этот образ прозвучал совершенно иначе — как исчезали из этого дома люди, для которых он был построен, те, первые.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

Картина мне показалась эстетизированной, меня даже это сначала раздражало — как можно эстетизировать такие проблемы! Но по впечатлению, которое осталось после фильма, я убежден, что главное все-таки не эстетизирование, а раскрытие существа. Дыховичный не торопится. Он дает возможность рассмотреть. Это тоже ново и принципиально.

Мы уже привыкли, особенно на языке профессионального кино, к бойкому рассказу о событиях наших дней. Вот в картине у Дыховичного есть покой. Там протяженности кадра придано значение времени, и в этой протяженности есть глубочайшее уважение к тому, о чем идет речь. А первое впечатление, что это эстетизирование, — пожалуй, ошибочно.

Я вовсе не против темпа, с которым кадры сменяют друг друга в телевизионной передаче; просто наша привычка к спешке — печать, которую время оставляет у нас на лице и характере, на образе нашего мышления и манере разговаривать. А тут вдруг с экрана одернули: «Остановитесь! Оглянитесь!! Задумайтесь!!! Что это было? И для чего?»

Картина А.Иванкина менее эстетизирована, сделана непритязательно. И даже хочется обвинить режиссера в этой непритязательности — уж такой материал! Казалось бы, можно сделать просто гениальную по форме картину... Но вот у меня родилось сомнение: если бы картина была с точки зрения кинодокументалистики какая-то экстраординарная по форме, вот это и было бы недозволительным эстетизированием.

В искусстве существует оплата золотом. Фильмы делаются на разные валюты, по разному курсу. Так вот, «Соло трубы» сделано «на золото», потому что две показанные в нем судьбы — это чистое золото.

Я боюсь, что мы сейчас затираем слово «духовность», что оно становится у нас дежурным, обозначающим слишком многое. Но эта картина духовна. Духовны в первую очередь ее герои. Люди такого плана, как Лёва и его мать, во все времена служили залогом того, что в жизни еще не все потеряно. Они являлись противовесом бездуховности, которая всегда существует, точно так же, как всегда ей противостоят такие люди. И даже если они не участвуют в истории активно и напрямую как исторические личности, они одним своим существовани-

ем служат сохранению духовности. Они оберегают знамя. Они как бы выполняют заповедь, провозглашенную Достоевским устами старца Зосимы; она вынесена в эпиграф статьи, но мне хочется повторить ее здесь: «Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался...» Без таких людей иссяк бы колодец, замутились бы ключи, ибо они — духовная основа общества.

Ведь будь Лёва немного иным, он со своей глухотой и плохим зрением мог бы во время войны отсидеться. Но вся его суть не позволяла ему этого сделать. Он добился того, что его послали на фронт, и закрыл собой ту брешь, которую обязан был закрыть, нашел, образно говоря, свою амбразуру. В утверждении духовности он продолжил жизненный путь своих родителей, которые воспринимали революцию как нечто чистое и возвышенное, как то, ради чего стоит жить. Это уже потом, это после Роза Лазаревна с болью видела, как меняются ценности и цели. И эта боль иногда с такой силой сжимала ей грудь, что хотелось выброситься в окно. Но мужественный человек не может позволить себе этого сделать и снова говорит себе: «Верь до конца...»

Сохранить в себе человека в совершенно нечеловеческой ситуации — к этому стремился я, работая над ролью профессора Ларсена в фильме «Письма мертвого человека». К этому же стремится картина молодого А.Иванкина. В конце повести Трифонова, когда Антон Овчинников встречается с автором в последний раз перед эвакуацией в 1941 году, он с ним советуется, что с собой взять — дневники, научно-фантастический роман или альбомы с рисунками? И Трифонов, не понимая еще огромности вопроса, поскольку сам еще мальчишка, удивлен: «Его заботы казались мне пустяками. О каких альбомах, каких романах можно было думать, когда немцы на пороге Москвы?» А Антон сказал тогда: «Я и эту встречу в булочной запишу. И весь наш разговор. Потому что все важно для истории».

Главное сохранить верность своим принципам. Это спустя годы понял и написал Ю.Трифонов, это же поразило Л.Рошала и А.Иванкина, и это составляет главный предмет нашего с вами разговора, читатель.

Очень давно я написал сценарий фильма «Мама, война!», один эпизод из которого я хотел было привести здесь, но уже

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

не умещаюсь в рамках избранного жанра. Если я когда-нибудь поставлю этот фильм, он будет о детстве моего поколения, о тех, кого война застала мальчишками, кого вела по детству жгучая и несбыточная мечта оказаться на фронте и, погибнув смертью храбрых, чудом остаться в живых. О том поколении, для которого женщина на плакате «Родина-мать зовет!» была олицетворением собственной матери.

Дело не в самом сценарии, а в закономерности его появления. Не случайно Е.Евтушенко поставил «Детский сад» — это воспоминания, очень близкие моим, и есть даже сюжетные совпадения, — и не случайно молодые люди другого поколения интересуются этим Домом на набережной. У этой темы очень глубокие корни. Меня так взволновало их обращение к ней именно потому, что и в музыке моего детства тоже солировала труба. И нам, по-видимому, одинаково дорога мысль о восстановлении утраченных идеалов.

То, что новое поколение советской режиссуры так интересно и талантливо выступило на эту тему, мне кажется чрезвычайно значительным еще и потому, что авторы фильмов, выражаясь языком Н.В.Гоголя, проявили «твердую осмотрительную многосторонность», продемонстрировали то, что Николай Васильевич называл «полным взглядом на вещи».

И то, что они подошли к проблеме с разных сторон, сообщает ей объем, замыкает некий круг и одновременно открывает перспективу.

Процесс потери идеалов в жизни был размыт, шел постепенно. Эта ржа напала на нас не вдруг. Она подстерегала нас, как та, которая точит железо, ждет малейшей царапины на тонкой защитной пленке, чтобы исподволь начать свою разрушительную работу. И для меня очень важно, что среди молодых режиссеров есть люди, которые взялись за исследование истоков наших духовных болезней.

Обе картины ждут углубленного киноведческого анализа. Его обязательно нужно сделать. Но мне кажется, что анализ с точки зрения духовного критерия представляет сегодня для кино не меньший, а гораздо больший интерес. Потому что разговор может идти о решающем в искусстве.

О V СЪЕЗДЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ. О СЕКРЕТАРИАТЕ¹

Сначала было «Чучело», потом был инфаркт, а потом сразу как-то непосредственно после этого V съезд кинематографистов. Это был очень революционный съезд. Он был очень какой-то высокий по взлету, по эмоциональному напряжению, по социальной мысли. Это осмысление того, что происходит в стране, о необходимости коренных изменений. Съезд был эмоционален, возможно, чем-то излишне горяч по форме, но, несомненно, по существу своему это было очень значительное явление в жизни кинематографа, а может быть, не только кинематографа. Мы вроде бы тогда были первыми. Съезд избрал совершенно новый секретариат, в принципе. Хотя какие-то люди остались в секретариате. И пришли в секретариат люди, которые были, так мягко скажем, не в чести. Картины которых запрещались, роли которых запрещались, которые не имели такого официального признания. Возглавил секретариат Климов Элем. Хотя многим казалось, что нет фигуры, которая может возглавить секретариат. Я, например, это точно не видел, и когда Александр Николаевич Яковлев предложил на Правлении избрать Климова, сказал, что есть другое предложение, и предложил Ульянова. Ульянов тут же отказал-

¹ Интервью-беседа.

ся. Мое предложение оказалось никем не поддержано, да я и сам почувствовал какую-то неуверенность, когда это говорил. А потом я с удивлением и радостью увидел, что Климов — это действительно очень серьезная личность, очень общественная, крупная, с неожиданной суровостью в лице и с неожиданной улыбкой, и мне как-то показалось, что все правильно, все хорошо. Я помню, что я поклялся себе тогда два года не заниматься творческой работой. Два года не снимать, не играть, не выходить ни на один концерт, постараться не писать никаких статей, чтобы не отвлекаться от главного дела — от перестройки, от нахождения новых путей в кинематографе для детей и юношества. Должен сказать, что кинематограф для детей и юношества к этому съезду подошел просто с пустыми руками, как докладывал Кулиджанов на съезде. «Юность» на «Мосфильме» — Объединение детских и юношеских фильмов — была закрыта, а у студии Горького из 120 фильмов, которые сделала за, как говорится, отчетный период, было только 7 сделано детских и окупилась только два. Так сказать, были рассеяны кадры, которые были в «Юности», умерли такие сказочники, как Птушко и Роу. Разрушились цеха комбинированных съемок, снизилась средняя стоимость фильма. Если в шестидесятые годы фильм в среднем стоил 450 тысяч, то сейчас он стоит 380 тысяч. Надо понимать, это снижение не на 70 тысяч, а надо понимать — это снижение невиданное, потому что за это время подорожало все: от гвоздя до литра бензина. Значит, если раньше было 450 тысяч, в шестидесятые годы, то сейчас это, наверное, где-то 2 млн. И при этом, конечно, при снижении верхнего давления финансового, наш кинематограф постигла гипертония, поэтому погибли такие жанры как сказка, приключенческий фильм, фантастика, исторические фильмы, фильмы о животных, кинокомедии. Потому что это дорогие фильмы, трудные в производстве, они сталкивались еще с десятикопеечным билетом на детские фильмы. Это создавало вообще немыслимую ситуацию экономического удорожания детского кино. Сейчас эта проблема тоже не решена. Нельзя же по праву сильного прятать голову в песок. Да, хорошо бы детям платить 10 копеек за билет, но ведь все подорожало. Ведь себестоимость никто не

снижает. Кто же датирует? А никто и не хочет датировать. Все желают, чтобы кинематограф сам датировал детское кино. А кинематограф, особенно переведенный на хозрасчет, наверное, не будет этого делать, тем более что если раньше разница между билетом взрослым и детским была сорок копеек — 10 и 50, то сейчас разница будет в 85 копеек — 15 копеек и рубль. И в условиях хозрасчета вдвое менее выгодным становится детское кино. Ситуация сложная. Ни кадров, ни технической базы, ни традиций, ни престижа; всё это ушло только в разговоры, развивается один жанр — детская повесть. Так, в нашем кинематографе не развивается жанровое кино, да и особых путей для развития у него сегодня нет. Вот такие размышления грустные. А я все-таки отдал детскому кинематографу много лет жизни. Мне показалось, что раз представляется такая возможность, и я многих критиковал, и ко многим людям предъявлял претензии, то я сформулировал это так, когда меня избрали секретарем Союза. А теперь претензии только к себе.

Вот почему я два года выполнял свое обещание, данное самому себе, нигде его не рекламировал, хотя уже задышался от творческой такой кислородной недостаточности. И когда отказывался от роли Луки в фильме «На дне», просто плакал. Потому что был утвержден, был неуверен, попросил еще пробы. Пробы опять были хорошими. И я отказался. На меня очень был обижен Юлий Карасик. Я отказался потому, что я чувствовал, что нет времени. <...>

Где же находятся все проблемы, связанные с детством? Нет четко выраженного, социально представительного в районном комитете партии, ну, что ли, отдела, человека, который бы за это отвечал. То же самое и в исполкоме. Он повторяет структуру райкома партии. В райисполкоме инспекторы исполкома ведают районным отделом народного образования, а там люди с окладами, очень маленькими, фактически и представляют на этой лестнице социальной важности наши проблемы. Это очень слабое социальное представительство интересов детей. А ведомства у нас, занимающегося проблемами детства в целом, практически нет. У нас есть, конечно, министерства среднего и высшего образования, но это совсем в другом ракурсе проблем детства. Вот и вдруг оказывается,

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

я считаю исторической заслугой Лиханова¹, лично Лиханова и всех других, кто ему помог в организации Детского фонда. Потому что возникла первая централизация проблем детства. Возникли именно из этих уст первые цифры. Когда впервые Лиханов объявил, что в нашей стране детская смертность в 5 и в 2,5 раза выше, чем в цивилизованных странах, для меня лично, несмотря на то что я детством занимаюсь много лет, это было... как будто меня, не знаю, как будто паровой молот стукнул меня по голове. У меня как будто началось прозрение. Я стал узнавать другие цифры. И когда «Правда» напечатала цифры, что шведский школьник стоит тысячу рублей, а наш ни пятьсот ни двести, ни 100, а 60 рублей, я вдруг понял, что дело серьезно. А когда вдруг для меня стали известны цифры — это мы все знаем, — что кооперативная квартира, квадратный метр кооперативной квартиры в Москве стоит 450–500 рублей, и не бог весть какая жилая площадь, ее потом приходится перестраивать, потом приходится менять обои, поправлять паркет и т.д. Не бог весть какого качества и не бог весть какие помещения подсобные. Так вот, квадратный метр стоит 450–500 рублей, а оказывается, квадратный метр общественного здания в среднем по советской стране стоит 250 рублей — вдвое меньше даже этой плохонькой площади. И вот на этом фоне квадратный метр школы стоит 37 рублей. А квадратный метр свинарника, положим, не самого лучшего, стоит 43 рубля. А архитектура очень четко представляет собой реальное социальное положение. Спросите у любого нашего человека, он за детей. Я за детей — скажет любая инстанция. Но нет человека, который даже бюрократически отвечал бы за это.

Внутри кинематографа до сего дня и до октября месяца Госкино будет еще существовать, не было даже общественной организации, которая ведает детским кино. Даже в отсталых странах, даже в маленьких странах Африки уже давно есть национальный центр детского кино. У которых ничего нет, ки-

¹ Альберт Анатольевич Лиханов — журналист, писатель, общественный деятель. Занимался проблемами детей и подростков, в 1987 году организовал Советский детский фонд (ныне Российский детский фонд). В 1989-м избран Народным депутатом СССР.

но-то нет. А национальный центр есть, потому что есть это какое-то обязательство. Во всем мире никто не берет с детских фильмов налог. А у нас до сего времени детское кино существовало, центр детского кино существовал как один стол в общей комнате, где еще три стола, еще три комиссии занимаются разными очень серьезными делами. Почему я считаю, что все слилось и пересеклось на детстве. Да потому что отчет о детстве написать можно, а дело — это ведь совсем другое.

Вот мы все сейчас ругаем кукушек. Женщины, которые оставляют своих детей в родильных домах, домах малюток. А ведь мы не зря это с таким негодованием делаем. Ведь нашим матерям было сложнее. Матерям наших отцов было еще сложнее. Ведь не бросали же детей. Ведь сейчас сирот больше, чем после Отечественной войны. Значит, это бедствие, которое происходит сейчас на уровне войны, Великой Отечественной. Как же так могло случиться? Можно ругать этих девочек. Они достойны, конечно, всяческого осуждения, даже презрения, которые не только оставляют своих детей, а убивают, душат, чтобы им было легче дальше жить. Я себя спрашиваю: как же это стало возможным? Как же это стало возможным? А почему же это невозможно для девушки, если это возможно для нашего общества? Почему же, если возможно, чтобы школа стоила 37 рублей квадратный метр, а советский ученик стоит 60 рублей. Почему же ей-то невозможно бросить ребенка? Если возможно одно, то это этика. Это тот этический закон, действующий в обществе, которое воспитывает не призыв, не лозунг, не декларация воспитывает, а тот реальный закон, который существует в жизни. И если реален закон, отношение общества к детству таким вот способом, значит совершенно спокойно она, презренная нами, для себя имеет внутренние права оставить свое дитя. И это бедствие сегодня на уровне войны. И это бедствие сегодня порождено нашей бездуховностью. Нашим разрывом с реальными жизненными человеческими ценностями. Вот в какой клубок я завязываю сегодня все. Для меня так это завязалось, для меня это так все взаимосвязано. Когда я ишу пути, как же найти дорогу к решению совершенно конкретного вопроса по подъему детского и юношеского кино и телевидения, я думаю все время об этой совокуп-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

ности вопросов экономических, социально-структурных, нравственных и духовных.

<...>

Да, я вот начал с того, что сделал Союз. Союз сделал многое: и подготовил модель, и заново отнесся к фестивалю, постарался перевернуть все. Сегодня Союз где-то начинает задыхаться. Потому что с 8 февраля, как говорят, у Егора Кузьмича Лигачёва лежит наша модель. С 8 февраля еще — довольно много уже времени. Лежит без движения. Что Союз по этому поводу делает, на сегодня решил организовать конференцию, в начале года, где ставит заново вопросы V съезда, в новых условиях. Потому что мы все время сталкиваемся с очень серьезным сопротивлением бюрократической системы. Уже не кого-то лично, а уже системы. <...>

Все это упирается в бумажную волокиту такого рода, что два года нечеловеческого труда при поддержке Верховного Совета, ведь было специальное решение комиссии Верховного Совета обеих палат — Совета Национальностей и Совета Союза, комиссий по культуре народного образования. И несмотря на вот такую поддержку, такой документ Советской власти, в конце концов. Несмотря на это, дело идет, уже прошел год, второй, мы двигаемся. Но пока очень медленно. Мне сейчас это помогает. Но когда Рязанов меня упрекнул на Пленуме, что вот кишка, дескать, лопнет, я, конечно, был обижен на Рязанова. Я ответил ему: самое обидное, что ты на моих похоронах скажешь — я его предупреждал. И действительно, нагрузка сверхчеловеческая. Одного я не могу понять упрека в том, что это какая-то корысть и попытка влезть в генералы. Генералом я не был, не являюсь. И по моему характеру, по отношению ко мне людей, никогда не буду. Генеральских погон мне не видать. Не видать по логике моей жизни. И генерал сегодня это не тот, который нахватал, так сказать, должностей, это старое отношение к должностям, когда каждая должность что-то давала корыстно. Давала деньги, давала премии, давала поездки. А тут у меня сошлось. Уже в газетах возмущались, почему звание не дают. Дали звание народного артиста РСФСР. Как бы я сказал бы, вернули. А тут у меня успех в «Чучеле», Государственная премия и успех «Письма мертвого человека» и две

Государственные премии подряд. А тут еще выставили «Проверку на дорогах» на Госпремию. Правда, это 17 лет назад был сделан кинофильм, но подряд, а тут еще успех «Комиссара». Да просто естественно произошло. Сейчас вернулись, как говорится, целой пачкой мои роли на экран. И получилось, что много. Но ведь, простите меня, это опять не для газеты, а для тебя говорю, отдают же ордена, которые завоеваны в 41-м году сегодня. Так же тоже нельзя. Если в течение девяти лет не давали ничего снимать на «Мосфильме», если ни с одной своей премьерой я никуда не ездил, если о своих Гран-при я узнавал через 10 лет случайно, через случайных людей, то могу вам сказать, что это продолжается по сей день. И о Гран-при «Чучелу» в Лаоне я узнал случайно, и о Гран-при в Виши, на II Обще-европейском детском фестивале, и о призе Кристине Орбакайте никто даже не знает по сей день — это нигде не опубликовано. И со своей картиной «Письма мертвого человека» на Кипре я не был. Как мне рассказывали работники посольства, жаловались. Приехал Озеров и еще какая-то актриса, которые ничего не могли сказать о фильме, потому что они его не делали. Это естественно. И там были несколько расстроены люди. Сегодня количество должностей — это не признак генеральства. Сегодня, а конкретно у меня, за это забран мой фильм, который я бы уже поставил, или, может быть, даже два, мои роли, которые я меньше 6—8 в два сезона не играл. Значит, мои 6—8 ролей. Ну и финансово я очень страдаю. Поймите, раз я не снимаюсь, не снимаю картин, живу на окладе, то это приблизительно 25% того, что я зарабатывал обычно. Значит, я не могу себя упрекнуть в корысти. Но не могу не согласиться с тем, что надо ставить фильмы, и об этом тоже говорил мне Рязанов. И говорил мне Гребнев, и говорили товарищи: но как ты можешь не ставить. Меня уговаривают ставить приблизительно так: ну что ты гонишься за этим, так сказать, бюрократическим престижем. Я вижу ласковое сочувствие в глазах у людей, которые всерьез думают, что я, почти шестидесятилетний человек, вдруг увлекся этими цацками и этими названиями. Конечно, это смешно, такое предложение, но думаю я о другом. А почему вдруг мои товарищи, уважаемые мной, так ошибаются? Два вопроса. Во-первых, ошибаются ли? И вто-

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

рой вопрос — так как я знаю, что ошибаются, — почему ошибаются? Ошибаются ли или не ошибаются мои товарищи? На это ответить может только время. Если действительно будет детский центр, действительно будет детский дворец и действительно к VI съезду мы подойдем с некоторыми решенными проблемами детского кино, то — ошибаются. Дело движется. Может быть, даже скорее, чем в других, быстрее, чем в других областях. И на студии Горького новые худруки, новое объединение, и студия Горького начинает поворачиваться к детскому кино. И на «Мосфильме» есть объединение «Юность», и детский центр уже есть, и есть уже решение Верховного Совета, и есть уже поддержка Госкомтруда, и есть уже поддержка Детского фонда, и есть уже поддержка ЦК ВЛКСМ, есть уже поддержка Министерства образования. С Ягодиным¹ я говорил, общими усилиями идти к таким целям, которые мы себе ставим. А мы себе ставим цель создания общесоюзной программы для детей и юношества на телевидении. Пусть к 2000 году. Как говорят нам, что будут технические возможности и материальные. Но если в двухтысячном году будет такая программа, то в прошлом году нужно было начать готовить кадры, программы и разрабатывать систему. Это не много времени осталось. Это надо делать немедленно. И то, что детский центр возьмет на себя эту инициативу и будет разрабатывать это, это очень важно. А это начнется после учредительного съезда с октября месяца. Мы ставим себе целью создание кино-, видео-, телеиндустрии для детей и юношества. Да, я не боюсь этого слова, хоть сейчас это может показаться прожектерством.

И в детском центре предполагается создать межрегиональный центр детских центров, который, мы думаем, будет центром для объединения всех союзов творческих в республиках, тогда они смогут поднять детский центр у себя. Совершенно самостоятельный, не обязательно с московским управлением. Я думаю, что выросли силы сегодня, можно выделить силы, которые могут возглавить развитие детского кино в республиках. И вот такой Сааремааский манифест, который мы напи-

¹ Геннадий Алексеевич Ягодин — в 1985—1991 гг. министр образования.

сали в Прибалтике, его пока нигде не публикуют, но это манифест как раз национального детского кино.

<...>

Так вот, возвращаюсь к этой теме, правильно ли меня упрекают. Есть одна сторона: мне думается, что мои товарищи неверны только в упреке моего посягательства на генеральство. Только в этом. А ведь в остальном-то правы. И вот я вчера вышел на сцену, впервые за два года¹, в городе Москве и вдруг сказал зрителям: я два года ничего не ставил, ничего не играл, и сегодня чувствую, когда я встал на сцену, что я вернулся на родину. Здравствуйте!

1987

Читатель знает, как стремительно развивались события в СССР. Парады суверенитетов, политические и экономические. Спираль закручивалась всё туже. Вплоть до Беловежского соглашения о создании СНГ. После 1990 года Быкову пришлось начинать всё сначала. Без выходных, без отпусков, без своих фильмов и ролей. Но с созданием 78 художественных фильмов для детей и юношества, своей телестудией и передачами «Дом на Чистых прудах» и «Домовой» для российского телевидения, подошел он к финалу своей жизни. Умирал он в дни объявления дефолта. Последние десять лет жизни были годами титанического труда, надежд и жестокого разочарования. Время укрощало его бойцовский характер, но он не отступал от намеченных целей, чего бы это ему ни стоило. А стоило в конечном итоге жизни.

На V съезде кинематографистов мне довелось быть среди гостей. Если Виктор Цой пел: «Мы ждем перемен», то и многие кинематографисты их жаждали. Напомню, что шестая статья Конституции о руководящей роли партии действовала во всей своей полноте. Только через несколько лет I съезд Народных депутатов поддержал А.Д.Сахарова об отмене этой статьи.

Многие до сих пор считают, что со снятием этих обручей, державших страну, она развалилась. Многие члены партии, возглавлявшие крупные предприятия (а беспартийных среди них не было),

¹ То есть за два года после V съезда.

КАК СТАНОВЯТСЯ РЕЖИССЕРОМ

ринулись в бизнес. И очень скоро всё посыпалось – вместе с кинематографом.

Съезд же, высказав претензии к руководству Госкино и Секретариату Союза, решил избрать новых секретарей Союза кинематографистов. Кстати, не выбрали и моего отца, много лет возглавлявшего самую тяжелую комиссию – бытовую. Он занимался проблемами квартир, путевок – а сам жил в двухкомнатной кооперативной квартире и мне построил кооператив, машину поменял через Союз дважды за 12 лет.

Может быть, кто-то из выступавших на съезде в запальчивости пару раз был некорректен. Но сказать, как Сергей Соловьев через много лет в «Новой газете», что этот съезд был безумием, – не могу.

То, что «Война и мир», «Ватерлоо» – великие фильмы, ни тогда, ни сейчас никто не сомневается. То, что на секции режиссуры сами режиссеры не выбрали делегатами съезда С.Бондарчука, С.Ростоцкого, кажется, Озерова и кого-то еще, – глупая фронда. Но они были и членами коллегии Госкино, и от их мнения зависел запуск с картинами многих режиссеров. Здесь, мне кажется, корень проблем в простоях многих талантливых кинематографистов. Двести картин лежали на полках. Двумстам режиссерам практически невозможно было запуститься с новой работой. Сознание кинематографистов V съезда не могло принять того, что если «Освобождению» Озерова дана зеленая улица и для некоторых картин – общесоюзная премьера, то почему «Проверка на дорогах» на полке 17 лет, «Комиссар» Аскольдова – 20 лет, и он с волчьим билетом изгнан из кинематографа.

Первым секретарем Союза СССР избрали Элема Климова, он через пару лет ушел с этого поста. Далее избрали секретарем Союза РСФСР (СССР перестал существовать) Сергея Соловьева, и мы лишились недостроенного на треть нового Дома творчества в Пахре и старого в Болшево, потеряли свою долю в Пицунде. А строилось это в том числе на деньги, которые аккумулировал Союз, продавая и наши физиономии по 8 копеек за штучку. Мой отец вместе с Марьямовым пробивал, а потом и открывал Дом ветеранов кино.

Когда на очередном съезде Союза стал выступать Сергей Соловьев, его, что называется, «снесли» со сцены и сразу вне очереди выпустили Быкова, надеясь, что и его «снесут», но он ушел под

Ролан Быков
О V СЪЕЗДЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

овации. Потому что очень логично и доходчиво объяснил сидящим в Кремлевском зале, что когда рухнет космонавтика, угольная промышленность, наивно надеяться, что какая-то отрасль уцелеет. К тому же прокат рухнул, в кинотеатрах торговали мебелью и машинами. Он, кстати, говорил и об ответственности прокатчиков, кинотеатры тогда были государственными. Хозрасчет для кино был не благом. Ведь легче купить пакетом американское кино, чем прокатывать наше. Спустя много лет идет битва за 20% наших фильмов. Ну, у нас и образование теперь – сфера услуг. Итак, спустя много лет люди кино не стали жить лучше и веселее. Тогда был диктат идеологии (хотя, по моему мнению, ее полное отсутствие пагубно), теперь диктат денег. Вот и вспомнишь проклятие китайцев: «Чтоб тебе жить во время перемен». Нет, идеология должна быть – это идеология добра, справедливости, красоты и любви. Как говорила моя свекровь: «Обмани меня, но улыбнись мне».

Нет сил и желания приводить в этом сборнике огромное количество материалов, посвященных битве за Фонд, за его жизнеспособность, за то, чтобы он выполнял декларированные им задачи. Может быть, если мне удастся написать небольшую книгу о Быкове, там будет отдельная глава об этой стороне его жизни.

4. ОБ ИСКУССТВЕ

КНИГИ ЕЩЕ НЕТ...

I

Есть только ее звук. Ее ощущение...

Она только бродила во мне, как кислая брага, как самогон, для которого не хватило дрожжей, сахара не хватило, не хватило не знаю чего, чего-то, что положено.

Есть ее необходимость, есть давно. Как в четырнадцать лет желание. Был онанизм вроде умных разговоров, вроде постельных откровенностей, мудрых и единственных, что-то вроде интимности. Интимность поражает каждого, как каждому данный Бог. Начать всё и в смерти закончить. Как каждому данное триединство: родился, жил, умер. Начало, продолжение, конец. Бог-отец, Бог-сын, Бог-дух святой. Отец – конкретно, сын – тоже. Что далее – дух! Дух! Дух! Всё, что есть продолжение, всё, что есть третье, – всё духовно. Будущее, надежда – всё есть дух!

Нет – это не религиозно. Это жизненно, почти практицизм. Религия – вывод практицизма. Религия – идея третьего, идея продолжения. Или свершения, или результата. Результата практически быть не может. Бог-отец есть, ибо есть мой отец; Бог-сын есть, ибо есть я. Продолжение – суть повторения: я отец и сын, мой сын. Потом будет он – отцом и сын его будет сыном. На этом конкретность кончается, тре-

4.

ОБ ИСКУССТВЕ

тье — это уже — дух святой. Это предположение. Это то, что из отца и сына вечно не получится — это Дух! Это духовно — тут начинается искусство.

ИСКУССТВО

Искусность. Искушение. Ремесло и дьявольщина. А всё вместе — божественный промысел. (И слово промысел буквально, от добычи рыбы и зверя, от повала леса, от практического созидания — от третьего.)

Третье — бог дух святой — вечно. Оно и в первом, и во втором. И в отце, и в сыне. Но чисто абстрактно, как понятие, как понятие Народ, История, Религия, Искусство — всё абстрактно, всё третье, как вывод, как прошедшее и будущее, как великий переход от факта к образу.

К ОБРАЗУ!

Образ в искусстве. Образа в углу грязных изб, иконостасов, великие образы художников, образы, образа!

Только не надо думать, что третье — это нечто. Нечто или не существующее, или данное избранным: богам, святым, великомученикам. Оттого-то и существуют на самом деле Боги, святые и великомученики, что третье дано всем и каждому. Каждый отец-внук, каждый внук-внук... каждый с Адама и Евы, Каина и Авеля — третий. Каждый — дух святой, но не конкретно, а как воспоминание и будущее, как образ.

И в каждом одном есть триединство: он же отец, он же сын и (о Боже!) он дух святой. Ибо Образ есть духовная конкретность и отца, и сына.

Человек сердится... Разве это он? Это он в гневе? Это его образ.

Человек любит... Разве это он? Нет. Это его образ — его, допустим, представления о себе любящем.

Или вообще — человек идет по дороге. Даже в этом — отсветы и зарницы, блики и отражение игры образов, пусть демо-

нов, пусть навязанных образов в виде прикладной мифологии. От вечного — до моды, но это третье!! Это Дух. Это духовно. Это Дух святой.

И тогда — актер... артист... лицедей... не зря скоморохов отрицала церковь. Не зря скоморохи были гонимы. Ведь они компрометировали Бога! Они вываливали в человеческой грязи понятие образа (третьего). В пьяном угаре бездельников и пьяниц, бродяг и воров, цыган безмятежных, первых интеллигентов, для которых как прозрение первой интеллигентной мысли было отбросить мотыгу и заработать хлеб насущный постижением образа.

И церковь это богохульство предала анафеме — актер первое познание третьего, как и алхимики, как и книжники, как и ведьмы, что ведали неведомое, как и нынешняя и прошедшая интеллигенция, — все они преданы анафеме, ибо они практически вошли в третье, в жизнь духа святого, и расположились в нем, не гнушаясь святотатства, как первое и второе, нарушив гармонию триединства, посягнув на образ и образа.

ЦЕРКОВЬ

Церковь — не только история. Не только факт меж веками, не только храм, и не только поп. Не только невысказанные кровавые жертвы или жертвенные войны. Или ложь и грязь вплоть до великой инквизиции и элементарной уголовщины, это внешнее. Это то, что бывает и без соборов и куполов. Подумаешь, ложь! Она существовала и до церкви, вон, видишь, существует и после нее. И будет существовать, когда рухнет последний храм. Не взорванный, не снесенный, а разрушенный ветром и водой, просто временем. Попов не будет — поповство останется.

Церковь придумали прекрасно. Как придумали театр и университет, как стадион и вокзал, как самолет и метро, как всякое постижение, и не принципиально, что церковь для Бога, а метро для черта. И не принципиально, что церковь — служение образу, а метро — служение скорости. Это мелочи, это внешнее.

4.

ОБ ИСКУССТВЕ

Во всем практическом после отца и сына — есть образное в человеке, есть третье.

Как ни прекрасно сотворена церковь — сколько кошмара и ужаса, тупости и лжи принесла она людям.

Как ни изумительно придуман театр — сколько (о Боже!) грязи!

Как ни замечателен самолет, машина — сколько смертей.

Как ни замечательна свобода — сколько убийц.

Как ни велико будущее, оно становится прошедшим. (И даже проклятым прошлым.)

Бог-отец, Бог-сын Бог, Бог — дух святой.

Ох ты мой дух!

Ох ты гой еси, мой святой! Меньше или больше в тебе святости, чем в отце и сыне? Не меньше, не больше. Ни больше, ни меньше. Только совсем иначе...

Совсем... Совсем иначе...

II

Я отец. От меня происходит сын. Но я сам есть сын.

Любовь не причина ни моего рождения, ни рождения моего сына. Мой сын и я порождены грехом. Понятие «грех» — мне не понятно.

Это выдумка. Это единственное бытовое и ничтожное, что затесалось в Библию, прекрасную и мудрую легенду. Это то, что отец и сын в самом начале обвинили третье! — Духа святого. Грех — это образ!

Толстой относился к греху как к мерзости. Антиклерикал был клерикален. Это его дань прозрению его. Это пошлость всякого отрекшегося от пошлости. Чтобы отречься от пошлости, надо быть пошляком. Толстой им был тоже. Поэтому и писал о войне и мире как о главном. Он не был вечен, как Гоголь, он не написал «Записок», хотя и исходил из них как предположение о прозрениях Пьера и Андрея. Но он пытался постичь практику Третьего! Духовного! Он даже без юмора относился к себе. Но он сам опровергал всё, что создавал. Он взрыв образности, он есть духовность, он есть Третье. Он пе-

вещ греха как понятия человечности, как существа образности, как воплощения в Третье.

Почему написанное слово — более великая откровенность, чем метро? И то и другое от дьявола.

ДЬЯВОЛ!

Кто же он? Во-первых, он — Третье! Он синоним. Бог и дьявол — Третье. Только это уже реальная борьба внутри первого и внутри второго. Но и тот и другой — образ.

(Смотри-ка! Вместо триединства — двуединство, и меж ними два (?) — четыре группы немцев. Немцы еретики духовного.)

СХОЛАСТИКА!

Она вернулась к нам как новый вопрос. Как великий вопрос времен и народов. Как реакция на непознанное. Она, как известно, метафизична. Но Боже! Что же идеализм и материализм? Почему (прости меня, мой Владимир Ильич и всякие немцы), почему же меж идеализмом и материализмом пропасть? В политике?

Так политика суперпроститутка — верховная, почти божественная. Как просто святая святых мифологии сказок и притч. Политика — мудрость отца и сына, но отнюдь не святого духа. Политика это цены и товар, это погода, это даже климат, это просто условия жизни людей среди людей — не больше. Это рельеф местности — горы, низменности, реки и овраги. Чаше овраги и низменности, иногда реки и горы. Но политика — практическая мудрость практической жизни. (Мудрость тут употребляется как понятие внутри вопроса, для ясности.)

А вообще-то, меж материализмом и идеализмом нет пропасти. Первое от отца и сына, второе от святого духа. Только не надо бояться слов. От святого духа — это от образа от прошедшего, данного нам в воспоминаниях, и от будущего, данного нам в мечте. И то и другое — образ.

ОБ ИСКУССТВЕ

Образ — идея идеалистическая. Образ — отражение. Отражение от чего-то. Что-то материализм. Но материя существует по каким-то законам. Да?

А закон? Что такое закон? Что такое притяжение позитронов? Закон! А закон это разве не идея? Разве это не образное существование материи?

Что первично? Материя! Материя! Материя! Ибо существование ее и история ее суть изменение всяких законов, вплоть до всемирного тяготения. Но!

Но разве это принципиально? Мало ли, что бывает в жизни? В жизни люди рождаются с двумя головами.

А это нарушение Закона. В искусстве с двумя головами родиться можно. Но только в искусстве это *исключение*. В жизни это не принципиально.

III

Пропуская несколько томов глупостей и умностей, примитивных открытий и истерических откровений, хотелось бы сразу к тому, к чему не успею прийти за всю жизнь.

К теории искусства надо отнестись как к теории святого духа, если такая теория может существовать.

Как показало богословие, такой теории, кроме откровения шаманов, быть не может. Шаманы были последними реалистами в теории Бога и искусств. (Шаманами были Эйзенштейн и Станиславский.) Почему? Шаманы создали Заклинания!

Врачи после шаманов вылечили, может быть, и больше людей. Попы спасли, может быть, и больше душ. Но хороший врач несет в себе шаманство, как и хороший поп. Об актере и говорить не приходится.

Мы — последние шаманы. И что очень интересно, мы не вырождаемся!!!

(Боюсь, что Фрейд был одним из рядовых шаманов, но смотрите-ка, какое это произвело впечатление!)

IV

Сейчас вместо всех нас есть Новое... Новое — это стихия. Это прекрасное слово (типично шаманское и типично образное), это *тенденции*...

Что такое тенденции? Это даже не закономерность. Это тяга к познанию закономерности (попытка осознать Духа Святого).

Если вы думаете, что термин Дух Святой — это от богословия, вы люди, застрявшие в терминах; нет, термин — Дух Святой — это почти китайский иероглиф сути жизни, сути поэзии, сути образности.

Образности! Образность! Это — самая Великая наука будущего. Ибо физика — это проблема вроде проблемы питания, дорог, жилья, населения — практицизма.

А искусство — это суть проблем человеческих: как быть? Или не быть...

Эта рукописная запись в толстой тетради осталась в таком виде; очевидно, повседневные заботы делали написание такой книги об искусстве призрачной. Такой замах требовал полной аскезы.

Ролан не зря тосковал по столу. Еще в Вахтанговском училище он возглавил научное общество. Но если бы он пошел по этому пути, не стал бы тем Роланом Быковым, которого мы знаем. «Но умище куда же деть?!» — так говорила одна из сотрудниц его Фонда. Это так и осталось тоской о несбывшемся.

ИСКУССТВО – ДЕТИ – ВРЕМЯ

I

Рождение феномена Искусства своими корнями уходит в самые далекие доисторические времена, к истокам человеческой цивилизации. Мышление древнего человека было наверняка более художественным, нежели научным, — человек еще очень мало знал, он был примитивом. Не в силах понять законы Вселенной, человек шифровал непонятное и таинственное в образной системе. Речь человека была бедна, скудость запаса слов ограничивала возможности общения, и тогда на помощь человеку приходил образ. Гневный взгляд, выразительный жест, нахмуренные брови — красноречивей сотен слов. Человек сам становится образом собственного гнева, образа угрожающего, образа силы, жестокости и непримиримости. Творят свой образ влюбленные, раскрывая себя неожиданно и интимно, нежно и страстно. Образ постепенно становится самым универсальным средством общения, воздействия и познания мира. Рождаются Искусства, как самые разные сферы образной системы человеческого сознания.

Родился танец. Он стал сферой эмоционального общения, как таинство и ритуал, как телесная молитва. А когда люди научились вполне общаться понятиями, искусство танца оставило за собой религию и любовь, праздник и обряд — всё, что могло быть выражено в пластике, в ритмически организо-

ванном времени. Античные люди определяли душу искусств, как неких живых существ, они называли их нежно музами и награждали звучными, почти божественными именами: Терпсихорой, Мельпоменой и пр.

Музы новых времен рождались совершенно иначе. В век бурного прогресса, развития науки и техники в суеде и суматохе новые музы попросту изобретались, проектировались, конструировались и появлялись на свет божий, как первые модели будущих роботов, без звучных имен, могучие технически и убогие духовно. Музы радио, кино и телевиденья родились сравнительно недавно, еще живы на свете люди, которые родились, когда их еще вообще на свете не было. Из всех существующих муз их отличает общность происхождения – все они порождены, так сказать, грубой технической мыслью и утилитарными задачами. Сосем недавно нам приходилось считаться с их юным возрастом и с тем обстоятельством, что родились они не в мире эмоций и грез, не как откровения духа и образного познания, они были порождением научно-технического мышления. Сегодня они уже стали подлинными музами и по праву занимают место рядом с самыми древними. При этом они продолжают совершенствоваться технически. Их достижения и космические связи волнуют и поражают нас, как тайная жизнь царских фамилий у Александра Дюма и Мэриме. Популярность подстерегла эти юные создания с самого рождения, они стали модными, вплоть до того, что наш двадцатый век называют не только веком ядерной физики, космоса и кибернетики, наш век галантно называют по именам юных муз – веком радио, кино и телевидения.

Технические возможности радио, кино и телевидения создали огромную, невиданную ранее аудиторию, и именно величина этой аудитории стала одной из основных специфических особенностей юных муз. Родилось нечто принципиально новое в воздействии на человека огромного потока информации. Все изменилось. Изменились люди. Просто на глазах меняется их способ восприятия, особенно детей и подростков, которые выросли в совершенно новой атмосфере – атмосфере глобального воздействия массовых средств информации. Родились поколения, для которых радио, кино и теле-

видение так же естественны и безусловны, как земля и небо, как воздух и солнце, как автомобили и запах бензина на улицах. <...>

II

Несколько лет назад я спросил у ныне покойного ректора Московского университета академика Петровского, какой вопрос занимает его сейчас более всего. Он не задумываясь ответил: «Я бы хотел знать, как сегодня надо учить? Как сегодня надо просвещать?» Для меня этот вопрос, который академик Петровский ставил перед собой незадолго до своей смерти, явился как бы его завещанием, как бы итогом всей его жизни. Огромный опыт привел ученого от ответов к новым вопросам. Эти новые вопросы давали ему новое движение мысли, открывая новые перспективы. К таким новым и новым вопросам приходит сегодня кинематограф для детей и вся сфера искусства, обращенного к детям и изучающего детство.

Чем дольше я занимаюсь вопросами кинематографа для детей и о детях, чем больше по крупицам собираю о нем сведения, чем серьезнее задумываюсь над проблемами и тайнами человеческого детства, тем всё дальше отодвигается для меня горизонт истины, тем стремительней встают передо мной новые вопросы. Вдруг открываются самые неожиданные картины абсолютно неведомых миров и нехоженых земель. Думаю, если академика Петровского мучил вопрос о том, как сегодня учить, нас, кинематографистов, обязательно должен мучить вопрос, а как же сегодня надо ставить фильмы? Как именно сегодня находить путь к сердцу юного зрителя? Как создавать произведения, наиболее активно воздействующие на него? Как не отстать от времени? Как угнаться за наукой и техникой в их бешеном преобразовании мира? Как быть услышанным в этом бурном потоке века массовой информации?

Недавно при совете по кибернетике Академии наук СССР была открыта лаборатория функциональной теории искусства. Одна из научных проблем, которую изучает эта лаборатория, — проблема лечебных возможностей искусства. Я не

специалист в этом вопросе, но сам факт рождения такой лаборатории, сам факт такого подхода к искусству взволновал меня до глубины души! Искусство – лечит! Не просто врачует духовную жизнь человека, как оно это делало века, а лечит как медик, а не только, как художник! Нет, пафос научно-технической революции обязательно должен как-то захватить сферу искусства! Это призыв времени, это его лозунг, для меня это тот самый социальный заказ, о котором мы говорим как о главном внутреннем стимуле современного художника. БАМ – великая стройка коммунизма, через десять лет будет построена важнейшая железнодорожная магистраль, важнейшая в хозяйственном и стратегическом отношении коммуникация. Но через десять лет всем, кому сейчас по десять, станет по двадцать! И это тоже великая «стройка»! И на эту стройку вышли учителя, преподаватели, воспитатели, ее ведут школы, институты, профтехучилища, техникумы и университеты. Ее ведут спортклубы, дома пионеров, станции юных техников. Ее ведут литература и искусство, ее ведет кинематограф для детей и юношества.

Вне всяких сомнений, самое главное в искусстве для подрастающего поколения – это воздействие. А воздействие прямой связью зависит от восприятия. И если восприятие как-то изменилось, способы воздействия должны обязательно это учитывать. Произведение, в котором излагается самая благая мысль, но которое не воздействует на зрителя, не заражает его своей идейной концепцией, становится вредным, ибо тогда декларация идеи добра практически оборачивается воспитанием равнодушия к добру. Можно доказывать в фильме, что служить добру очень хорошо, но если художник не сумел заронить в своем зрителе хотя бы зерна этого добра, то идеал служения добру не просто не дошел до зрителя, а стал своей противоположностью – стал идеей безразличия к добру. И эта идея вполне заражает зрительный зал, она вполне воздействует.

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

1. О ТОМ, КАК СОВРЕМЕННАЯ МОДА СДЕЛАЛА ГОЛОВОКРУЖИТЕЛЬНУЮ КАРЬЕРУ

У современных явлений есть какая-то удивительная черта — они как бы стали живыми существами. Они имеют свои тенденции, оказывают влияние, прогрессируют и даже имеют свою психологию. Политика то и дело меняет характер, экономику — лихорадит, финансы — капризничают. Условные понятия вдруг приобрели некую образную конкретность: города растут и хорошеют, как красны девицы, всевозможные идеи оплодотворяют друг друга, будто они находятся в биологической связи, и распространяются, точно они какие-нибудь вирусы. А всякие тенденции время от времени приходится оздоравливать, как городских детей, страдающих малокровием. Даже вещи, окружающие нас, рождаются и умирают совсем как люди. И кладбища паровозов или кораблей образно не менее содержательны, нежели человеческие погребения. Потрепанные автомашины вдруг ласково именуется «старушками», и между ними, как между ветеранами спорта, устраиваются соревнования. А в газетах потом сообщают: «Первым финишировал такой-то, мол, Форд, образца 1912 года». А фамилия водителя приводится при этом в скобках, как некоторая подробность, не более того.

Я как конкретный человек всё больше и больше чувствую себя поставленным за скобки. Наиболее значительную часть

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

суток я не имею ни имени, ни фамилии, ни своих склонностей, ни своего лица.

Я все что угодно, только не конкретный человек, я существую как понятие: я квартиросъемщик, жилец, сосед, прохожий, человек, сидящий напротив. Я посетитель, покупатель, сослуживец, член кассы взаимопомощи. Я клиент, абитуриент, пациент, потребитель, пешеход, провожающий, отъезжающий и больной. Как жилец — я обязан вовремя платить квартплату, как сосед — быть взаимно вежливым, как покупатель — проверять деньги не отходя от кассы, как пассажир — компостировать билеты — заранее и как член кассы взаимопомощи — вовремя возвращать денежные ссуды. Как клиент, я имею право на внимательное к себе отношение, как пациент — тоже. Курить я должен только в установленном месте, сорить не должен вообще. Выходить я должен только там, где написано «Выход», а входить только там, где написано «Вход». И если я вдруг оказываюсь выступающим — я должен укладываться в регламент. Ее Величество Регламентация давно разлиновала меня, как тетрадку в клеточку, на правила и параграфы, на права и обязанности, Но если раньше это касалось в основном внешних аспектов в моей жизни, то сейчас я все более и более регламентируюсь внутренне. И благодарить за это я должен свою новую возлюбленную — современную моду.

Мода по нынешним временам сделала головокружительную карьеру. Из «столичной штучки» она вдруг стала на глазах особой весьма солидной и уважаемой в самых широких демократических кругах. Она явно освоила современные скорости и опережает время, как сверхзвуковые самолеты опережают рев собственных двигателей, и я вынужден гнаться за модой, как ее отзвук, будто я гонюсь за собственной тенью, которая находится впереди меня и утром, и в полдень, и вечером.

По открытиям и нелепостям мода соперничает разве что с телевидением, а по охвату интересов населения — намного превосходит его. Но она так же, как и телевидение, прочно во-

шла в мой дом, в мою «домашнюю» жизнь, туда, где я всегда имел свое имя и фамилию, свои тенденции и свой характер. И у меня не оказывается тех замков и запоров, чтобы уберечь дорогую моему сердцу собственную индивидуальность — эту последнюю (если не мнимую вообще) свою суверенность. Речь идет о моей дорогой индивидуальности, а это нынче гвоздь современных проблем, поэтому проблемы моды становятся для меня одними из тех, которые нынче гордо именуют себя современными.

Из привилегии избранных мода, как подарок цивилизации, стала всеобщим достоянием. Она соприкасалась с широкими человеческими массами — и это решительно изменило ее характер. Потому что всё, к чему в наш XX век прикасаются широкие массы, немедленно превращается в новые невиданные проблемы, когда самое простое явление возводится в степень миллионов людей, умножается на радио и телевидение, увеличивается на всеобщую регламентацию и стихию неорганизованности. Это делает современные проблемы глобальными, это же подчас перерождает их по существу. Благо неожиданно становится злом — и наоборот. Проблема моды превращается в некую общую проблему модных тенденций. И тогда моду можно толковать как образование среди людей понятия модного позитивного идеала в одежде, искусстве, в быту и т.д.

Ну что ж: глобальность — слово тоже вполне современное, и оно вполне к лицу красавице моде, делающей блистательную карьеру общечеловеческой проблемы.

Мода пошла вширь — она стала контролировать не только пряжки и кружева, не только имена и прически, она сейчас контролирует науки, искусства, общественные проблемы — решительно всё! И будь ты о семи пядей во лбу, ты ничего не сможешь сделать без ее благословения. Даже если ты на любой из жизненных беговых дорожек финишируешь первым, этого никто не зачтет тебе как рекордный результат. Только мода делает эти соревнования официальными и утверждает рекорды. Научные и технические открытия, открытия в ис-

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

кусстве, способные продвинуть в любой области самые прогрессивные тенденции, сплошь и рядом оказывались на разных этапах непринятыми и забытыми, когда они появлялись в стороне от осведомленности моды. Кулибин впервые в мире построил арочный мост, однако в Россию этот мост пришел из-за границы, и дело не в том, что в своем отечестве пророков нет, дело в том, что модным было в те времена экспортировать всякую научную и техническую мысль.

Мода определяет общие измерения спроса. Достижения сегодня вне вязы моды не подписываются общественным мнением. Мода чудовищно переплелась с рекламой, ворвалась в экономику и торговлю, диктует программу кинематографу, и, как некогда поэт маленьким детям, преподает, «что такое хорошо, что такое плохо»!

Она сейчас дальше, чем всегда, «углубилась» в человеческую психологию и чувственность, захватила интимный мир, сделала его предметом любопытства и сенсации.

Важна уже не стихия моды, не конкретность ее «игры», ее приливов и отливов, ее причудливое движение, по которому, как по кривой осциллографа, можно расшифровывать разные общественные загадки. Не так уже важна сама конкретность направления моды в данное время, гораздо важнее, что она комфортабельно расположилась сегодня на оси современных проблем, где на одном полюсе человек, а на другом полюсе — массы.

Потому что мода пошла вглубь — она стала системой ориентации в самых различных областях человеческой жизни. Она стала одним из новых средств связи между людьми. Связи закодированной и близкой к образной, а поэтому несколько более свободной от логики. Она, как печная труба, создает некую эмоциональную общественную тягу, которая организует движение интересов мельчайших частичек огромных человеческих масс. И вследствие этого становится компромиссной связью между человеком и окружающим его миром.

Но тут же она становится новой формой власти над человеком. «Лихая мода, тиран, недуг новейших россиян», какую она уже существовала во времена Пушкина, сейчас во всем мире стала настоящим диктатором. И очень интересно про-

следить, как причудливо возникли вокруг понятия моды всякие лингвистические изменения.

Знаменитая «капризность» моды, ее голос, так недавно срывающийся на «крик», — всё это нынче ушло в прошлое. «Последний крик моды» — формула недопустимо бестактная по отношению к современной моде. Мода перестала кричать. Она теперь разговаривает на равных, она признана как факт и как проблема. Она, можно сказать, сама вошла в моду. Она больше не кричит. Она диктует. А кричать и нервничать теперь приходится тем, кто ей не угоден. Например, «крик души» — формула вполне еще современная, «крик моды» — забыта за ненадобностью. Душе есть от чего кричать, моде более не от чего, она обрела голос в современном мире, ее слышно и так. (Татаро-монгольское иго — дань платят моде.)

Но как новая власть над человеком, мода совсем не исходит от одного лица или даже группы лиц. Это та форма власти, которая еще не контролируется человечеством полностью, но она чрезвычайна — эта власть.

Она пользуется совершенно особыми механизмами. Она опирается на самого человека, она запрограммирована в его психологии, общественной, социальной принадлежности, в его желании утвердить себя среди людей. И человек идет в добровольную кабалу к моде, оттого что иначе он не может. Как частичка огромных масс, он боится потерять общее направление и оказаться вне повестки дня. И мода, являясь давлением на человека извне, осуществляет свою власть изнутри, через самые интимные механизмы человеческих привязанностей и вкусов. Влияние моды входит в те компоненты, которые образуют в человеке, так сказать, то внутреннее давление, которое уравнивает давление на человека извне. И может быть, те или иные катаклизмы человеческих жизней можно было бы в этом смысле назвать «кессонной болезнью», когда разом рвутся и лопаются внутренние связи человека с окружающим миром, как рвутся и лопаются кровеносные сосуды при резком перепаде давления.

И может быть, прекрасное гриновское несбывшееся — это тоска по безвозвратно утраченному в человеческой личности. Может быть, всё, что сбылось для меня, сделало несбывшимся

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

всё остальное. И если хороший конец осмыслить именно в этом смысле, то, наверное, нет ничего более грустного, чем «хеппи-энд». Тогда «хеппи-энд» в переводе на русский может приблизительно означать: «Ничего, и так сойдет...»

И мода, как соглашатель, заставит человека пойти на уступки, она подсунет ему общепризнанный модой позитивный идеал, и, не заметив подделки, человек будет считать себя счастливым. А потом будет долго жить в человеке ощущение чего-то несбывшегося, которое будет вечно «манить к далеким берегам». И он будет проявлять чудовищные усилия, чтобы отстоять свою индивидуальность среди стихии унификации. А мода незаметно, из компромиссной связи между человеком и окружающим его миром, станет вдруг предателем, оказавшись механизмом власти многих над одним, в отличие от власти одного над многими. Так мода (а все они, современные проблемы и явления, таковы) становится перевертышем, перерождаясь всякий раз из блага во зло, из спасителя в губителя, А из союзника во врага и диктатора.

Да. Мода, несомненно, сделала головокружительную карьеру как современная проблема, она захватила сейчас столько титулов и должностей, что ей может позавидовать любая другая. Мода — явление глобальное, она и перевертыш, она и современна, и новая форма власти, и причина, образующая внутреннее давление в человеке, уравнивающее его с внешним миром.

Подумать только, какие страсти!

Обыкновенная мода, совсем недавно пустая «столичная штучка», подружка изысканных портних и сапожников, парикмахеров и текстильщиков, нынче явление крупное, общечеловеческое и противоречивое. Хотя, собственно, удивляться нечему. Всё решительно перевернулось в большом современном мире, всё совсем не так, как прежде.

Когда-то, когда еще не была создана Эйнштейном теория относительности, основоположник квантовой теории Макс Планк, будучи еще совсем молодым, пришел к семидесятилетнему профессору Филиппу Жолли и сказал ему, что решил заниматься теоретической физикой.

ОБ ИСКУССТВЕ

— Молодой человек, — ответил маститый ученый, — зачем вы хотите испортить себе жизнь?.. Ведь теоретическая физика уже в основном закончена. Стоит ли браться за такое бесперспективное дело?..

Буквально через несколько лет принципиальные открытия Макса Планка и Альберта Эйнштейна перевернули все понятия о современных науках. Оказалось, что в теоретической физике не только ничего не закончено, наоборот — всё нужно начинать сначала. Как шутил Резерфорд, все современные науки поделались на две категории: на современную физику и... коллекционирование марок.

Одним словом:

Был этот мир глубокой тьмой окутан.

Да будет свет! И вот явился Ньютон.

Но сатана недолго ждал реванша.

Пришел Эйнштейн — и стало всё как раньше!¹

С проблемами, которые нынче гордо именуют себя современными, происходит нечто очень похожее. Ранее понятные и простые, они становятся чем-то совершенно противоречивым и непонятным. Всё вокруг стало научно-фантастическим. Понятия, живущие и развивающиеся, как живые люди, и становящиеся условными понятиями. И неисчислимое количество тайн: тайна роста преступности, тайна демографического взрыва, тайны проблем молодежи, тайны растущего количества самоубийств, тайны человеческого подсознания и т.п. И может быть, если подойти к теории относительности как к некой философской модели, то у общественных явлений тоже может быть найдется «четвертое измерение». А что? Подобное размышление чрезвычайно модно, отчего же не оперировать с модой ее же оружием. Физики, как когда-то женщины, долго задавали тон современной моде. Они стали тенорами XX века, и сейчас мамы выдают дочерей замуж за физиков, даже не спрашивая о зарплате. Так что способ мышления физиков можно с интересными вариациями перенести

¹ Самуил Маршак. «Сатирические переводы».

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

на иные явления. Может быть, «четвертое измерение» современных проблем состоит в их глобальности, когда они пере рождаются по существу?.. Ведь они-то в самую первую очередь существуют во времени!

<...> *(Нет двух страниц.)*

В языковых изменениях разговорной речи всегда можно проследить движение моды. Вышли из моды некогда солидные слова «шеф», «мэтр», лишились они своего прежнего содержания, и стало немислимо старомодным настаивать на своем превосходстве, апеллируя к должности или прожитым годам. Оттого, как нескромности, боюсь я подчеркивать свой возраст, оттого никак не могу решиться на солидность в походке и благопристойную сдержанность. И не оттого ли недавно в моде была седая прядь в прическах юных девушек, которая как бы отвергала привилегию на седину, принадлежащую почтенному возрасту.

Скоро мне сорок лет. И я чувствую, что у сегодняшней моды совершенно определенное к этому отношение. И если в годы моей юности, когда я был студентом (1947–1951), мода к сорокалетнему возрасту относилась с подобоострастием, то теперь ее чувства сильно охладели. Никакой ренты не дает нынче мода ни возрасту, ни опыту, ни приобретенной популярности. А в одном из романов Станислава Лема есть дерзкое и очень грустное для меня сегодня предположение: придет время, когда старость будет считаться верхом неприличия.

В наши студенческие годы на сценах московских театров блистали созвездия таких замечательных актеров, что одно это приводило в трепет наши молодые сердца. Основным действующим возрастом актера был возраст зрелого человека (приблизительно 45–50 лет). В этих условиях молодежи приличествовало быть скромной. Однако в тогдашнее понятие скромности входили не только этические нормы поведения по отношению к старшим. В нем заключалось обязательное и безоговорочное согласие не иметь притязаний на самостоятельное слово в творчестве. Даже мхатовская молодежь, которая во многих отношениях находилась в привилегированном положении, все-таки в основном играла «чер-

ОБ ИСКУССТВЕ

ных людей» в спектакле «Синяя птица». (Закутанных в черный бархат и совершенно невидимых зрителю.) На долгие годы затягивалось ученичество молодого актера, что подчас приводило к полной потере всякой творческой перспективы. Я помню, что в те годы на театральных капустниках очень модной была песенка, исполняемая на грустный мотив песенки «Сурок»:

Уж скоро стану я седым —
И мой дружок со мною,
А всё считаюсь молодым —
И мой дружок со мною!

Возраст молодого актера был даже определен официально — к смотрам творческой молодежи допускались молодые актеры в возрасте до 30 лет. Режиссерам же срок молодости продлевался еще больше — к смотрам творческой молодежи допускались молодые режиссеры в возрасте до 35 лет.

Пять лет, вырванные войной, сильно изменили в те годы такие понятия как молодой человек. С одной стороны, как назвать молодым человеком солдата, провоевавшего четыре года, видевшего смерть и боль? А с другой — как лишить его положенной ему молодости? Бывшие солдаты садились на студенческие скамейки рядом с десятиклассниками, и понятие «молодой человек» стало весьма растяжимым. Это было явлением массовым. Например, на курсе театрального училища им. Б.Шукина выпуска 1951 года десятиклассником оказался я один. И некоторая задержка творческого роста молодежи была прямым последствием войны.

К тому же театр, который всегда строится на самой сильной части труппы, естественно отдавал предпочтение зрелым мастерам театра, которые в ту пору находились в полном расцвете.

Однако дело было не только в этом. Сама мода на возраст была иной. И это определялось всем пафосом послевоенного времени, всем укладом нашей жизни тех лет.

Тогда на сцену Большого театра Союза ССР или Колонного зала Дома Союзов бессменно выходила знаменитая Боброва.

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

Она обладала удивительным голосом, праздничным, взволнованным, звенящим. Без всяких ухищрений нынешних конференсье, без тени заискивания перед зрителем вела она торжественные концерты. Каждый очередной номер она объявляла громко и с особым подъемом, перечисляя все звания, все лауреатства артиста, а потом все звания и ордена театра, в котором служил этот артист, а потом все звания композитора, если это была песня, и наконец все звания поэта, который написал слова для этой песни. И радио разносило по всей стране этот звенящий торжеством и волнением праздничный голос Бобровой прямо после громового баса Левитана:

– Говорит Москва!..

И потом Боброва:

– Начинаем праздничный концерт... который мы транслируем из Колонного зала Дома Союзов!.. Выступает...

...Я помню. 1945 год. Три парохода плывут по реке. «Герцен», «Рабочий» и «Гражданка». Это плавучий пионерский лагерь Московского городского дома пионеров и пионерского актива города Москвы. Белый верх, темный низ, красные шелковые галстуки. Гремит оркестр. Волжские просторы. На берегах деревеньки. Маленькие девочки машут платочками. На борту знаменитый ансамбль песни и пляски под управлением Локтева.

Вся страна ликует и смеется,
И весельем все озарены,
Потому что весело живется
Детям замечательной страны!

А потом Сталинград. Митинг на площади павших бойцов. Вокруг руины. На затоптанном людьми пепелище стоит сложенная из фанерных листов халабуда. В ней сидит старик. На фанерном листе мелом написано: «Улица Ленина, дом № 1». Мы стоим на площади ровным прямоугольником. Кто-то из организаторов митинга плеснул в костер бензину. Пламя столбом взвилось к небу. Ветер бросил его на нас, обжигая лица. Мы стоим не шелохнувшись. Белый верх, черный низ, красные шелковые галстуки! Гремит оркестр.

4.

ОБ ИСКУССТВЕ

Все мы теперь сталинградцы!
Все мы теперь волгари!

А потом Колонный зал Дома Союзов и отчетный концерт. Спят люстры. Гремят овации. И Боброва своим удивительным голосом объявляет нас.

— Начинаем отчетный концерт... который мы транслируем из Колонного зала дома Союзов!..

Мы стоим на сцене в сиянии люстр и сами сияем не меньше, чем они. Белый верх, черный низ, красные шелковые галстуки! Гремит оркестр.

О детстве счастливом, что дали нам,
Веселая песня звени.
Спасибо великому Сталину
За наши чудесные дни!

У нас на глазах слезы.

И снова праздничный голос Бобровой.

...И Боброва, и Левитан говорили как бы от имени всей Москвы, от имени правительства, от имени всей страны.

Мы пели от имени всех детей, от имени всей пионерии. Это рождало интонацию. И ее определяла Победа. Победа, которая захватывала всех законной гордостью. И когда Боброва объявляла артистов, выступающих на праздничных концертах, само перечисление заслуг и званий было чем-то ритуальным. Интонация монументальности была естественной, интонация праздничности была перенесена и на будни. В моде была непоколебимая уверенность, зрелость и опыт. В моде были титулы и звания. В моде был возраст.

И когда на роль молодого Сергея Мироновича Кирова был назначен недавний выпускник Щукинского училища Михаил Ульянов (театр им. Вахтангова, спектакль «Крепость на Волге»), это стало настоящей сенсацией. Ведь до Ульянова эту роль репетировал Народный артист республики, пятидесятилетний Михаил Державин! Назначение на подобную роль молодого артиста кое-кому казалось чуть ли не политической бестактностью. Тогда трудно было предположить, что начи-

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

нается смена моды на возраст модой на молодость. Этот процесс только начинался, и его горизонты были на ту пору еще в утреннем тумане. На какой-то момент возник острый конфликт между приходящей новой модой и инерцией старой. И мне на самом себе пришлось испытать, что это такое — с открытым забралом стоять против инерции недавней моды. В 1958 году я, тогда 28-летний артист Московского театра юного зрителя, был назначен главным режиссером Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. Это было, кажется, первое назначение молодого главного режиссера в крупный театр.

— Нами это было воспринято как пощечина! — сказал мне несколько лет спустя один крупный московский педагог и режиссер.

На первой встрече с труппой мне пришлось сказать:

— Я себя чувствую невестой на свадьбе, но это первый случай, когда молодостью невесты не очень довольны.

Мне снисходительно аплодировали.

Я не выстоял. За свадьбой последовал очень быстрый развод. Разочарование было обоюдным. Группа была престарелой. Из 66 человек театра имени Ленинского Комсомола 46 были старше сорока лет. Моложе тридцати только один. Главный режиссер был самым молодым в творческом коллективе.

Первым быть очень трудно, и поражение первого грозит стать смертью неизвестного солдата. Почетно, но я оставался живым. Дороги назад я не видел, дорога вперед представлялась бальзамированием трупа. Такое настроение было продиктовано нежданно пришедшим одиночеством. Мне было 30 лет, я ушел в кино начинать всё сначала.

Старая мода тогда еще не уступила командных позиций, а новая еще не обрела силу, не стала еще потоком. Очень много молодых актеров или режиссеров так и не смогли состояться, попав под удар столкновения приходящей моды и инерции старой.

Одним из первых главных режиссеров в старых театрах был Л. Дурасов (сейчас режиссер Центрального телевидения). Он блеснул тогда несколькими постановками и неожиданным исполнением роли Пушкина в кинокартине «Глинка». Судьба

его сложилась чрезвычайно сложно. Огромных усилий стоило ему остаться в седле. Но сейчас вряд ли кто помнит, какие надежды возлагались на него.

А кто помнит сейчас замечательный коллектив, который именовал себя «Романтики»? Им руководил тогда Семён Туманов, ныне кинорежиссер «Мосфильма», режиссер, который для молодежи моего поколения был ориентиром и надеждой. (Я недолгое время тоже был в группе «Романтиков».) Театра создать не удалось, коллектив распался.

Существовала еще одна серьезная попытка. Была еще в те годы группа Константина Наумовича Воинова, ныне тоже кинорежиссера «Мосфильма»; состав группы был очень сильным, однако театра создать опять-таки не удалось.

И может быть, это совпадение не случайно, что все эти люди, и я в том числе, перешли работать в кино. Театр закрывал дорогу первым попыткам омоложения, и кинематограф милостиво принимал добровольных изгнанников.

Но всё это было первыми шагами на том пути, по которому впоследствии пошел и «Современник», и Театр на Таганке, и, разумеется, в масштабе непрофессионального театра — наш Студенческий театр МГУ. (Мне посчастливилось быть одним из его организаторов и первым главным режиссером.) Успех молодых коллективов несомненен, трудности их налицо. И победы, и ошибки их — принципиальны, но уже существует общая атмосфера доброжелательности зрителя, уважения и признания молодых театральных организмов. На арену вышло молодое поколение, которое ныне празднует свои десятилетия. Десять лет уже существует и Студенческий театр МГУ. И в первом же спектакле театра, «Такой любви» П.Когоута, который бал поставлен мною десять лет назад, родились актрисы и актеры, которые нынче стали популярны в театре и кино: Ия Саввина, Алла Демидова... А рождение актерских имен — объективный признак жизнеспособности театрального организма.

Моя судьба сложилась в общем очень счастливо, я был поднят той волной моды на молодость, которая в конце концов сменила моду на возраст. А сейчас назначение молодых главных режиссеров стало повальной модой, молодые актеры ве-

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

дут репертуар наравне со старшими, и если посмотреть, кто же сейчас наряду с мастерами старшего поколения представляет собой ведущую силу в советском театре, то окажется, что это — поколение Михаила Ульянова. Того самого, назначение которого на роль Кирова было в свое время сенсацией!

Несколько лет назад ранним утром я проснулся в номере гостиницы южно-уральского города Новотроицка от крика ребятишек за окном.

— Живая старушка! — кричали мальчишки. — Живая старушка! Живая старушка!

Как выяснилось, к кому-то из молодых новоселов приехала на свадьбу престарелая мать. И дети бежали посмотреть на живую старушку. Они выросли в городе, где старость — это сенсация!

Между двумя этими сенсациями — назначением Михаила Ульянова на роль Кирова и случаем в городе Новотроицке — лежит для меня расстояние смены моды на возраст модой на молодость. И я помню, как начинались систематические смотры молодежи, всевозможные фестивали, организованные московским комсомолом. Как пересматривались тарифные ставки молодым актерам и шаг за шагом отмирал возрастной ценз на московских сценах. И не случайно Московский ТЮЗ и Центральный детский театр, где в силу специфики репертуара молодежь стала играть несколько раньше, нежели в других, вдруг выставили много совершенно новых в ту пору имен актеров, режиссеров и, что очень важно, драматургов. Это Олег Ефремов, Анатолий Эфрос, Виктор Розов, Михаил Шатров, Михаил Львовский, Вадим Коростылёв и др. Именно театры, в которых ранее, чем в других, появились признаки победы моды на молодость, выдвинулись тогда вперед. А те театры, в которых этот процесс задержался, много лет еще переживали и переживают по сей день состояние кризиса¹.

¹ Все-таки это — не мода! Ах, если бы эта «мода на молодость» восторжествовала в политике, экономике, технике, управлении и т.п. так же, как узкие брюки и мини-юбки! — *Примеч. Ролана Быкова на полях.*

Мода на молодость — это не предпочтение молодого возраста любому другому. Нет. Это смена ориентации, это рождение нового общего позитивного идеала. И зрелый возраст сделал моду на молодость своей силой, своим неожиданно открывшимся резервом новых творческих возможностей. И многие из старших мастеров переживали второе свое рождение и заново пришедшую молодость. Самые молодые идеи отличают творчество такого мастера, как Михаил Ильич Ромм, организационные и творческие принципы которого откровенно ориентированы на молодежь. Пафос нового, пафос новаторского захватил все передовое в нашем искусстве, и именно молодостью и молодым поиском отмечено творчество театрального режиссера номер один — Г.Товстоногова. Мода на молодость стала международным явлением. И в основе ее лежит смена общего респектабельного идеала на идеал поисков и надежды. Это то прогрессивное, что может лежать в моде, когда она может подхватить прогрессивную тенденцию, активизировать ее и даже сделать модной.

У моды всегда самые благие намерения, но в конце концов в каком-то отдельном месте обязательно начинает действовать закон «перевертыша». Живое явление, становясь модой, начинает почему-то терять в весе, перерождаясь в нечто противоположное изначальному. Мода оказывается вдруг «грошом, брошенным на всех», и пафос новаторства превращается в подражание новому как старому. Вслед за молодым новаторством, новаторством подлинным, немедленно потянулось стихийное, всеобщее, тотальное, унылое новаторство, от которого немедленно наступает гастрит. Пафос молодой дерзновенности вдруг становится потерей элементарной скромности. И раздуваются неожиданной «пузатостью» однокашки, и экранизируется классика с похлопыванием по плечу, и кричит на меня благим матом молоденький сценарист:

— Относись ко мне как к Льву Толстому!..

А совсем недавно молодой кинорежиссер, который успел поставить фильм, получивший международную премию, похлопывая меня по плечу, самодовольно заявил:

— Актера надо унижать!..

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

И вдруг оказывается, что международный приз сам по себе никаких творческих возможностей не прибавляет, а недостатки может увеличить. И увеличить прямо пропорционально возросшей мере честолюбия, которая может стать несоизмеримой с собственными творческими возможностями. Молодежь имеет успех. Успех значительный, подлинный. Но кто знает, может быть, успех пережить гораздо труднее, чем неудачу. Первый успех, говорят, окрыляет. Это, конечно так, если крылья даются, чтобы летать. Потому что первый успех приходит сначала только в гости. И часто вместо полетов на новых крыльях начинают ползать перед успехом на четвереньках, не приведи господи – повернется и уйдет. И мода становится тогда идолом, а желание повторить успех – религией. И тогда рождается змея страха, страха, что успех повернется и уйдет. И человек становится назойлив к успеху, и тот уходит. И как важно не встать на путь отчаянья от страха собственной несостоятельности. Как важно ни в коем случае со страху не пойти ни на какую человеческую и творческую даже маленькую подлость, которая незамедлительно приведет к предательству и вырождению существа таланта. Как важно художнику не продать себя за успех, за иудины тридцать сребреников, не поддаться от отчаянья ни в сторону дешевой фронды, ни в сторону наглой конъюнктуры. Долго ли заново сделать модой соперничество до подсидки, а подсидку до предательства и оговора! Мода на молодость сама по себе не гарантирует ни мужества, ни силы, ни тем более мудрости.

Я часто думаю, отчего люди повторяют собственные ошибки, ошибки явные и подчас непоправимые. Может быть, оттого что в юности мы пользуемся опытом детства с его иждивенчеством и жадной радости. Наступает зрелость, и мы приходим к ней с опытом юности – не бережем того, о чем потом жалеем, и более горячи, нежели правы. А потом наступает старость, и мы приходим к ней с опытом зрелости. И тогда хочется учить и даже тогда, когда вместо этого надо попросту спросить, как дела, чего нового?

Мода на молодость становится огромной ответственностью молодежи. Ибо в самой молодости, как она ни привлекательна, нет никаких гарантий от межвозрастных явлений:

трусости, ненависти, предательства, гражданской инертности и тому подобное. Можно спросить: «Все ли взрослые хорошие? А если нет, то откуда они получаются?» Ведь молодость неоднородна!

Кто знает, может быть, рост преступности среди молодежи, ставший национальной трагедией Америки, самым непосредственным образом связан с общим прогрессом? Ведь идея человеческого раскрепощения сама по себе не может вызывать сомнений. Однако человек раскрепощается в целом. Внутри социальных групп происходит общее раскрепощение, без каких бы то ни было психологических и нравственных ограничений. Раскрепощаются все, и вместе с добром раскрепощается, наверно, и зло? Вместе со всем человечеством раскрепощается и новый мещанин. И мода на молодость не может быть воспринята им иначе, нежели благословение времени. И тогда находят выход все низменные, животные силы, спрятанные в нем страхом перед окружающим миром. Силы, упрятанные в убудочном индивидуализме мещанина, и раскрепощенный, он может предать, изнасиловать и убить!..

Но о мещанине потом. Я всё время выхожу на эту тему, почти не завися от собственного желания. И это происходит потому, что между модой и новым мещанином существует некая греховная связь, и что от них рождается тот суррогат, который мы по ошибке иногда именуем культурной жизнью людей. Однако всё по порядку....

О смене мод мне осталось добавить только одно: обидно! В молодости была мода на возраст, а как стал я зрелым — пришла мода на молодость. Но может быть, наше поколение именно поэтому не стало ни рабом моды, ни ее жертвой...

2. О ТОМ, КАК МОДА ВЫШЛА ЗАМУЖ ЗА АНТОНИОНИ

Всем известно, какая мода ветреница. На то она и мода, чтобы не иметь постоянной ориентации, а шараться из стороны в сторону, из одних объятий в другие. И вдруг мода в течение многих лет никак не может отстать от Микеланджело

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

Антониони. Меняются направления кинематографа, вслед за новыми волнами следуют еще более новые, а Антониони продолжает оставаться одним из самых модных кинорежиссеров мира. Фестивальные премии сыплются на него, как из рога изобилия, каждый фильм приносит ему фестивальное признание. Это уже стало походить на то, что Антониони стал лауреатом-профессионалом. Благосклонность моды в отношении него стала настолько постоянной, что мода и Антониони перешли на «ты». Они сыграли свадьбу, и после картины «Крупным планом» мода, можно сказать, стала его законной женой.

Надо сказать при этом, что у моды «губа не дура», выбрала одного из самых интересных кинорежиссеров мира, человека, который сделал ряд сенсационных открытий в кинематографе. Что ж, мода потянулась к культуре, к образованности, пожелала выйти в люди.

Одно из интереснейших и не сразу понятых в кинематографе открытий Антониони — немилосердная затаенность кадра. Немилосердная по отношению к привычке зрителя рассматривать кинематограф как развлечение. Антониони принципиально порывает с этим зрителем. Кадр несет в себе паузу. Он предельно лаконичен по информации, например: человек идет. И чрезвычайно протяжен по подробностям: человек идет по дороге, шагает, шагает, шагает, шагает, когда уже не может, когда уже зрителю давно ясно, что он шагает, а он всё идет и идет по размокшей дороге, мимо каких-то искалеченных деревьев, всю ночь напролет, и еще ночь, и еще день... («Крик» Антониони). И ясная информационная мизансцена, повторяющийся пейзаж, когда уже рассматривать больше нечего, постепенно становится символом, содержанием уже самим по себе. Сама размокшая ночная дорога становится зримым образом смысла картины. Кадр затянут — и зритель может думать. Думать над смыслом картины, благо его никто не отвлекает новой информацией по сюжету. И тогда все последующие сцены смотрятся зрителем уже совершенно иначе — глубже, внимательней, всё становится освоенным лично и, как музыка, направляет зрителя внутрь себя. Зритель втянут в авторство. Он, как при чтении книги,

имеет возможность перечитать страницу, с той только разницей, что Антониони сам предлагает ему ту страницу, которую зритель должен перечитать еще и еще раз. Пауза Антониони иногда очень похожа на красноречивое молчанье. Молчание влюбленных, мудрых стариков, старых друзей. То, что надо сказать словами, — сказано. А теперь сказанное оформляется во внутреннем мире каждого. Недосказанность кадра становится особым выразительным средством, когда досказать всё до конца означает только искажение подлинности. Потому что нельзя досказать всё там, где слова бестактны и приближительны...

И мода немедленно схватилась за Микеланджело Антониони. Кадр молчания был подхвачен кинематографическими массами, и потянулись сотни километров затянутых проходов по дорогам всего мира. Мудрое антониониевское «Молчание — золото!» превратилось в общедоступное: «Молчи, за умного сойдешь!»

И сходят за умных. И идет человек по длинной дороге, которая должна отображать и символизировать человеческую жизнь. А она все никак не отображает и не символизирует. Да оттого, что сам фильм не обязывает вас думать об этой дороге как о дороге жизни, а герой не несет в себе общечеловеческой судьбы. Со значением говорят о весьма значительных вещах, а иначе получается разговор со значительными паузами о пустяках — глупо, хотя и удовлетворяет желание поговорить об умном, перебить аппетит, что ли, потому что потом долго ни о чем умном говорить не хочется. И возникает желание вернуться к сюжету, к благородным старым формам, или выдумать еще бог весть что, но только чтобы уйти от этого глубокомыслия при отсутствии мысли, от провинциального и жалкого желания — непременно сойти за умного.

Однако сам Антониони тут ни при чем — это всё козни его молодой супруги, красавицы моды. И их личную жизнь можно было бы вполне считать счастливой, если бы мода, служа ему верной службой, постепенно не поработила бы его. В объятьях моды таится огромная опасность диктата извне. Не потому ли Антониони так часто в различных интервью и выступлениях декларирует свою независимость от каких бы то ни

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

было тенденций, что попал в какую-то новую кабалу, тяжелую и мучительную, терзающую его, как тайный недуг? И не закабалает ли его тот самый зритель, у которого имеет успех этот интереснейший итальянский режиссер?

В самых первых частях фильма «Приключение» исчезает основная героиня фильма. Она присутствует в фильме до последнего кадра, но уже на экране не появляется. Это типичный для Антониони женский портрет: современная, раскованная, странная на первый взгляд, со сдвинутой психикой, ищущая забвения в страсти и не находящая его. Герой картины подавлен ею, и она имеет над ним некую таинственную власть, но не настолько таинственную, чтобы зритель не мог догадаться, о чем идет речь. Сознание ее прикрыто приличествующей современной моде таинственной дымкой, подсознание, наоборот, обнажено. (Прекрасное тело, по возможности, тоже.)

Всю картину герой старается освободиться от этой власти над собой, и тянется к ней снова и снова. И необходимостью становится для него покорение близкой подруги этой женщины, да не просто, а именно той, которая всегда его недолюбливала.

И в финале фильма, добившись любви этой замечательной женщины, он вдруг, по непонятной для него причине, грязно изменяет ей с какой-то куртизанкой в пустом ночном баре. А потом сидит на фоне вулкана один на скамье, а она подходит к нему. У него по щеке сползает слеза. («Какой он плохой») А она кладет ему холодную руку на воспаленный лоб. («Дескать — ничего, такова жизнь».)

Она понимает его!

Она ему сочувствует!

Она страдает, но это, видите ли, чуть ли не ее миссия!

Это недосказано у Антониони, но недосказанность — уже ширма! Новая программа старого — мешанин поднимает свой индивидуализм до философской проблемы и желает рассматривать свое грязное рыло с позиций — «полюбите нас черненькими».

А странная женщина, которая стоит в центре фильмов Антониони, это ведь было. Была на заре кинематографа замеча-

тельная актриса Вера Холодная. Покоряла она целые поколения немого кино своими роковыми глазами да роковыми страстями. Играла красиво про красивую любовь. «Сделайте мне красиво!» – кричал у Маяковского прямодушный обыватель. И делали. И делают! И кладет она ему руку на холодный лоб, и остается прекрасной там, где, наверное, естественней и прекрасней для человека растерять сгоряча свою милость. И диктует здесь художнику гидра мещанина, мещанина нового, интеллигентствующего, или интеллигента, впадающего в мещанство. Того самого мещанина, который стал недавно завсегдатаем международных фестивалей и любителем искусств. И полюбил он на всю жизнь искусство для избранных массового производства, а главное, собственную приверженность ему. И звучные имена знаменитостей ласкают его слух, как когда-то пение канарейки.

Как я боюсь этого «ценителя изящных искусств»! Как я боюсь нынешних поклонников всевозможного новаторства! Так и слышится мне в голосе восторженных поклонников его знаменитая фраза из «Ионыча»:

– Пава, изобрази!

И Пава до конца дней изображал:

– Умри, несчастная! – говорил он театральным голосом.

И больше всего на свете страшно для художника оказаться искусством на дому. И вспоминаются страстные слова Герцена:

«Искусство... не может выносить аршина; самодовольная в своей ограниченной посредственности жизнь, запятнана в его глазах самым страшным пятном в мире – *вульгарностью*». «Искусству не по себе в чопорном, слишком прибранном, расчетливом доме мещанина, а дом мещанина должен быть таков: искусство чует, что в этой жизни оно сведено на роль внешнего украшения, обоев, мебели, на роль шарманки; мещане – шарманщика прогонят, захотят послушать – дадут грош, и квиты».

И тут мещанин вступает в тайную преступную связь с современной модой.

**3. О ТОМ, КАК МОДА ВСТУПИЛА В ПРЕСТУПНУЮ СВЯЗ
С СОВРЕМЕННЫМ МЕЩАНИНОМ**

Спешите стать новатором! Провинция ударилась в новаторство, как в амбицию. Провинция всегда страдала амбициозностью: «И мы не лыком шиты!» Сейчас новации и посещение памятников старины стали правилами хорошего тона. Так и хочется в помощь создать пособие или путеводитель по новаторству и модным идеям. А то идет такая самодеятельность, что общее образование масс ценителей искусств поднялось до уровня слухов и кулуарных разговоров.

– Посмотрите направо – предисловие по Фрейду. Посмотрите налево – отчуждение и некоммуникабельность. А вот она – современная женщина, раскрепощенная и раскованная. Происхождение относится к годам возникновения жестокого романса городских окраин. В литературе известна как роковая женщина.

– Было... Всё было... И достает он огромный револьверт!.. Рауль, Гастоном звали! – читывала еще Настя из пьесы «На дне».

Рос молодой обыватель – желал красивых чувств!

Нынче увеличились скорости – сместились понятия о расстояниях. Всё перепуталось. Исчезло географическое понятие провинциализма, на смену пришло понятие провинциализма как способа мышления. Обиталища провинциалов перемешались со столичными поселениями. И летит провинциал из Москвы в столичный Свердловск или Новосибирск. Мещанин перестал быть сословием, он потерял свое социальное единство, растворился в слоях человеческого общества, усреднился, впал в амбицию – желает «во дворянство», чтоб «служила золотая рыбка и была бы у него на посылках».

Кстати, «Мещанин во дворянстве» – сюжет очень старый. Первый же обеспеченный достаток мещанина разрешает ему потянуться к аристократизации себя. «Мещанство – последнее слово цивилизации, основанное на безусловном самодержавии собственности, демократизирует аристократию и аристократизирует демократию. В этой среде Альмавива равен Фигаро. Снизу всё попадает в мещанство, сверху всё само па-

дает в него по невозможности удержаться» («Герцен об искусстве»). И мещанин интеллигентствует, а интеллигент впадает в мещанство по «невозможности удержаться».

Сколько лет смеялись люди над незадачливым героем мольеровской комедии! Смеялись люди над тем, как не умел он правильно говорить звук «О», или звук «У», как учился хорошим манерам и фехтованию. Смеялись. А ведь не до смеха. Ведь он научился! Он научился и правильно говорить звук «О» и звук «У», танцевать научился, и манеры у него, в общем, ничего себе, если не пьян. Но вдруг эта смешная ситуация мольеровской комедии перекочевала неожиданно в «Карьеру Артуро Уи» Бертольда Брехта. И там уже хорошие манеры изучались не так простодушно. Из комедии нравов в страстный политический памфлет перекочевал этот мольеровский сюжет, а такое переселение говорит о многом. Ибо в мире, где политика стала безнравственной и породила коричневую чуму, нравственные проблемы срослись с общественными.

И не смешные притязания неуча мещанина стали темой комического, а карьера диктатора, школа лицедейства на собачьей свадьбе немецкого бюргера со старой прусской аристократией. Вот какие возможности возникли в посягательстве на дворянство. Потому что и прямо, и косвенно мещанин тянется к мировому господству. Мещанин присваивает себе великую культуру мира и утверждает нынче, что произошел он из гоголевской «Шинели», и свидетелем этому берет не кого-нибудь, а самого Фёдора Михайловича Достоевского, а уж он-то знал. Вы, дескать, накормите Акакия Акакьевича, а потом увидите, что сытый он совсем не тот. Дайте ему шинельку на меху, но лучше две, чтоб одна в шкафу про запас. А вместо квартирки-каморки виллу на Лазурном берегу, а вместо места переписчика — должность и оклад. Пусть он обзаведется семьей, машиной, народит деток, станет, как положено, избирателем, неважно за кого, за консерваторов или лейбористов, все они одним миром мазаны, а он посмотрит, за кого ему сегодня голосовать. А потом убедите его хотя бы на словах, хотя бы во время избирательной кампании, что всё на свете крутится вокруг него, а потом изобразите его в кинематографе в анфас

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

и в профиль, да не просто поклёп какой или напраслину, а изобразите его одиноким «по Ремарку» и сложным «по Фрейд», пусть он поедет в Монте-Карло на всемирный фестиваль, а она там будет класть ему холодную руку на воспаленный лоб и всё такое — тогда вы действительно увидите, что он уже не тот, бедный Акакий Акакиевич. А ведь не сродни они ему вовсе! Он был гоним, а они сейчас сами травят и травят уже все вместе человеческую личность, поэтов, художников. Так травят, как травили когда-то псами хитроумного идалго Дон Кихота. Нет. Мещанин нынче сам образован и про Дон Кихота всё знает не хуже Сервантеса. Потому что он научился хорошим манерам и стал интеллигентным, а рядом интеллигент впал в мещанство «по невозможности удержаться» — и поди теперь разберись, где та гуманная черта, которая отделяет естественное желание неуча учиться от тупого мещанского желания выглядеть и ценить.

Спешите стать новатором! Мещанин в амбиции! Классики ему и памятников старины! Микеланджело над сервантом и памятник народного искусства на письменный стол. Он же наследник. Наследник всей мировой культуры. И поэтому — дайте ему классику, и он поднимет ее до себя. И тогда отомстит, наконец, Грушницкий Печорину за то, что всю жизнь Печорин был личностью, а он ничтожеством. Он не станет убивать Печорина, совсем нет. Просто Грушницкий выйдет на экран переодетый Печориным — и нет Печорина, как будто и не было!

И станет Печорин, который на самом деле переодетый Грушницкий, красоваться страданиями и собственной мнимой сложностью, и его гордость и честь будут заменены чванством мещанина. А чтобы было красиво и щипало за душу, поскачет он на прекрасном коне по диким горам со страшным хохотом, и эхо разнесет этот хохот по камням, многократно повторив этот хохот. А грузинка молодая будет красиво петь и красиво одеваться. Потому что мудрый старый солдат-денщик не сочувствовать станет Печорину, даже не понимая его, как у Лермонтова, а жалеть, наставлять и всё понимать гораздо лучше, как у Росточкого. И запросто будет звучать с экрана лермонтовская речь скороговорочкой будничной речи —

должно же быть похоже на жизнь, неважно на какую и на чью, — как я разговариваю, так и они, чего уж тут.

Классики ему! И обязательно «Ромео и Джульетту» на широком экране. И мещанин изобразит их в кинематографе, чтобы было красиво и под музыку. И понравится всем новый широкоформатный англо-итальянский фильм, где героям будет, наконец, ровно столько лет, сколько им было по-настоящему. И станет эта подробность главной правдой великой шекспировской трагедии на сегодняшний день. Потому что не признается мещанин ни за какие блага на свете, что Монтекки и Капулетти — это он сам и что душил, душил и будет душил любовь и старого и малого, потому что любовь — явление, которое несет в себе семя искусства, а оно в чистом виде убивает мещанина, как чистый кислород какую-нибудь подводную тварь. И ни при чем вдруг станет в фильме всё, что было причиной гибели влюбленных, сама родовая вражда. А превратится всё неожиданно в модные проблемы молодежи, незаметно будут опущены и сокращены философские размышления монаха — и всё сойдется. А Монтекки и Капулетти не будут больше носителями человеческой тупости, а станут вдруг импозантными фигурами экзотического Средневековья.

Нет, решительно нельзя нынче мещанину без классики и памятников старины. У него к старой культуре тяга нищего и порочный интерес убийцы. Он желает классики, свободы для себя и решетки для дальнего (в отличие от понятия ближнего). Он кричит о демократиях громче самих демократов и балует с фашисткой проституткой, мечтая как-нибудь при случае сделать ее своей законной супругой, чтоб потом валить всё на нее и не отвечать за свое окостенелое равнодушие. Оно спокойней, есть ответственный за притеснение дальнего, а на худой конец и ближнего. Он — мещанин — в этом не участвовал. И совесть — поразительное изобретение современной цивилизации — совесть мещанина будет чиста. Как за спиной сварливой жены будет сидеть мещанин, упорно отдавая власть и отказываясь от борьбы как от мужского достоинства.

А новаторство, памятники старины и классика — это же всё *после обеда*. «А после обеда человек становится сыт и впадает

ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

в сладостное затмение. В это время хорошо газетку почитать. Читаешь — там бунт, там холера... Оно и приятно» (Чехов. «Сирена»).

Избивали мещанина все великие авторы всех времен, от древних до наших дней. Тупым рылом совали в грязь, клеймили его от имени культуры и искусства, а теперь — простите! Мещанин сам стал разговаривать от имени муз и академий, и наступили славные времена — где бы спросить, все стали объяснять и доучивать. «Я, как член МОПРа, получаю молоко в спецбуфете», — говорил один из персонажей комедии «Сильное чувство» Ильфа и Петрова, и его спрашивали: «А вы член МОПРа?» — «Да нет, — отвечал он, — просто я получаю молоко как член МОПРа». Так же и с мещанином нынешним, он ведет себя как знаток искусств. Нет, он не знаток искусств, просто разве запретишь ему вести себя, как он хочет. Наслышался мещанин о всяком умном, да и научился кое-чему действительно, а мода тут как тут — потчует его готовыми суждениями, благо ему самому думать не надо. И тогда подайте ему классики и памятников старины — он желает «сладостного затмения» после обеда и трудового дня. А после обеда «приходят такие мечтательные мысли, будто вы генералиссимус или женаты на первой красавице в мире, и будто эта красавица плавает целый день перед вашими окнами в этаким бассейне с золотыми рыбками. Она плавает, а вы ей: “Душенька, иди поцелуй меня!”» (Чехов. «Сирена»).

А что?.. Послеобеденные виденья героя чеховского рассказа вполне сгодились бы для современного авангардного кинематографа. Можно снять сцену, где отупевшему от сытой жизни человеку мерещится сначала, что он генералиссимус, а потом, что под его окнами плавает первая красавица в аквариуме с золотыми рыбками. Это прозвучит поэтическим «наплывом» и еще бог весть чем. Виденья нынче в моде. Снимите «виденья», и все увидят, что вы современный кинематографист и всё такое.

И то, над чем смеялся Мольер в «Мещанине во дворянстве», — нежданно-негаданно станет основой самого страстного политического, антифашистского памфлета. А то, над чем потешался Антон Павлович Чехов, без зазрения совести

переходит из области комического в область философских раздумий над жизнью. Оттого, что мещанин совершенно потерял юмор и воспринимает себя всерьез!

И ни при чем тут ни Феллини, ни Антониони, ни Фрейд, ни Хемингуэй, как ни при чем ни Шекспир, ни Толстой, ни Мольер. Ни при чем тут человеческая интеллигентность или отсутствие образованности. Ни при чем тут ни большой кинематограф, который поехал на международные фестивали охотиться на золотых и серебряных Львов, ни малый, который не делает этого. На фестивалях и вне их, среди сторонников искусства и его противников, между возрастами и профессиями, среди самых разных программ и убеждений комфортабельно расположился новый мещанин, интеллигентствующий и интеллигент, впадающий в мещанство «по невозможности удержаться»!

И тогда мода, проникшая в искусство, модное в нем, становится проклятием художника, закабальет его и, что самое неприятное, отдаст его в дружеские объятия нового ценителя искусств — современного мещанина. Случалось ли вам попадать в объятия пьяного полужнакомого человека, который вдруг начинает признаваться вам в самой искренней и давней любви, лобызать вас и тут же поносить вас с правом старого друга? Если случалось, то вы отчетливо себе представите, как смертельно я боюсь иногда ценителей искусств и поклонников талантов. И так иногда хочется во всё горло закричать: «Караул, любят! Караул, защитники! Караул, убивают!»

О приключениях моды, наверно, можно было бы написать серию детективов, где она не хуже Джеймса Бонда совершала немыслимые «подвиги», при всех случаях это была бы настоящая экзотика современности. Ведь аксессуары старой экзотики ушли в прошлое, дальние страны оккупированы ордой туристов, африканские животные остались только в заповедниках да зоопарках, индейцев жалко — они вымирают, а у пирамиды Хеопса идет грошовая торговля безвкусными сувенирами. Нынче в словаре экзотика расположилась где-то возле слова современное: современные проблемы, современная

Ролан Быков
ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

молодежь, современная мода. Приключения моды – область действительно бесконечная. Она – существо явно авантюристического характера и поразит нас еще не одним приключением.

Как говорится – продолжение следует!..

Быков Роланд Анатольевич
Москва Г–270, до востребования
1969

Эта статья так и не была нигде напечатана. И хоть я сохраняла каждую бумажку Ролана, как случилось, что пропало две страницы, – не ведаю.

«ГИПОТЕЗЫ»

РОЛАНА БЫКОВА¹

Это моя большая, тридцатипятилетняя работа по фольклору. Мои серьезные размышления как ответ на восклицание Проспера Мериме: «Почему русские не знают своего фольклора?!» Действительно, не знают. Вот я вам скажу несколько фактов: вы знаете, что Илья Муромец убил своего сына? Знаете, что Добрыня Никитич покончил жизнь самоубийством? Знаете, что взаимовлияния культур при миграции сказочных сюжетов не было и быть не могло — это одна из вещей, которую я разрабатываю в своей работе о фольклоре? Барьер языка — менталитета — мышления не дает возможности разным народам понять друг друга. Если сюжетная основа и переходит, то она переосмысливается в полную противоположность. Взять «Храброго портняжку». В немецком варианте это ремесленник, который возвышает свою хитрость до находчивости, ловкости, смекалки. Есть восточный вариант, где герой — скотовод. И уже не ловкий, а просто подонок. Иногда, как вариант, прибавляется, что с умной женой. Для издевательства над ним. В русском же варианте это, естественно, пахарь, который ловит всякую мошку и слепней на говне, а не на варенье. Он приходит к матери: «Мама, я богатырь, я должен за народ по-

¹ Время. 1997. 19 октября. Записал И.Герб.

страдать!» Тогда, узнав, что есть такой богатырь, к нему приходят проситься в помощники Алеша Попович и Добрыня Никитич. И обижаются потом, что когда надо делать какое-нибудь богатырское дело, тот им как бы и не доверяет. А на самом деле он и сам не совершает ни одного подвига. Ему достаточно, что он самоуверился в своей великой миссии, что он уже в легенду превратился!

То есть сюжет — только кувшин, который может быть наполнен всем чем угодно. Если язык взаимопроникает вместе с сознанием, как произошло у нас с татарами, — тогда другое дело. Очень интересно говорил мне об этом Дмитрий Сергеевич Лихачёв: «Роланчик, вы тоже путаете понятия нации и национальности...» Я делаю вид, что не путаю и даже понимаю, о чем идет речь: «Ну что вы, что вы, Дмитрий Сергеевич...» — «Да нет, это очень просто, — говорит он. — Есть одна великая русская улица — Невский проспект. И одна великая русская река — Волга. На Невском проспекте жили “шутланды”, потомок которых стал великим русским поэтом Михаилом Лермонтовым. Жили датчане, потомок которых Владимир Даль написал первый русский толковый словарь. Жили поляки, потомками которых были потом Гоголь и Достоевский. И немцы, потомком которых был Лев Толстой. А на великой русской реке жили татары, потомок которых Карамзин с подлинной фамилией Кара-Мурза написал первую русскую историю!»

В этом смысле именно Россия — первая транснациональная нация, а не Америка. Она дала опыт взаимопроникновения языков и мышления, и поэтому то, что происходит сейчас, как в кривом зеркале, в этнических войнах, — это идиотизм, случившийся, как я полагаю, в корыстных целях. Просто сепаратизация — это форма наиболее ловкого и быстрого пути к мертвому телу бывшей общенародной собственности. Взаимопроникновение культур может идти только очень сложным историческим путем взаимопроникновения языков, образов жизни, подлинного слияния. Все остальное — легенда. Одна культура к другой не приживляется.

Я размышляю о том, почему фольклор никогда не разбирали с точки зрения смысла, духовного критерия. Леви-Стросс,

Пропп, Фрэзер, структуралисты – они разбирали структуру сказки как этнографическую модель. У меня была вечная мечта прочитать 12 томов «Золотой ветви» Фрэзера. Наконец я увидел адаптированный двухтомник, начал листать и не увидел ничего, что бы меня заинтересовало. Кроме источников – откуда происходит миф. Фольклор сам по себе не изучался. И я понял причину: фольклор несет в себе язычество. И церковь, и государство теснили его, когда выходил наружу его ценностный ряд. Нет ничего безнравственной греческих богов. Это жуть. Когда я дошел до африканского фольклора без всяких арабских примесей, то, прочитав его, понял его этическую позицию: «Когда они все спали, мы их убили. Когда они напали, мы все убежали. В обоих случаях мы – молодцы!»

Фольклор не попадает в официальную разнарядку культуры. Сколько Авенариусу нужно было разрешений, чтобы напечатать былины! У Афанасьева из пяти томов сказок в результате появились три. При царе-батюшке вырезали всю матерную часть. При советской власти – всю религиозную. Матерную сказку выпустили немцы тиражом в тысячу экземпляров, назвав раритет «Золотой русской сказкой».

Почему с русским фольклором боролись? Потому что русский эпос – антивластный. Все начальство – отрицательное: и богатей, и поп, и урядник! А самый саркастический образ – Владимир Красное Солнышко. «Красное Солнышко» – это женственный эпитет. И подлее его никого не было. На пир Муромца не пригласил. Послал воевать. Когда тот вернулся, все отобрал. Насчет мужества: когда Соловей-разбойник зашвистел в полный свист, в полный шип – Владимир окарачь пополз... И еще важно, что в русской былине нет фантастического элемента. Кроме, правда, единственного случая – вопроса денег. Когда деньги – сразу фантастика! Садко – богатый гость. Откуда деньги? Со дна морского, царевна... целая история. До финансовых вопросов все совершенно реалистично, а тут реализм кончается.

Я долго думал, что я структуралист. Когда я поехал в Тарту с вопросом о Гоголе к замечательному ученому Юрию Михайловичу Лотману, он долго меня слушал, шарахал во все стороны глазами, шевелил усами и сказал мне в конце концов: «Да,

вы структуралист. Но какой-то дикий». И потом дал мне свою книжку по структурализму, перед которой я положил шесть словарей и прочел полстраницы. На чем и закончил чтение трудов структуралистов.

Я не хочу вас нагружать, чтобы не было винегрета, но вот многие фольклористы говорили, что Василий Буслаев не реконструируется. Но, по-моему, мне удалось реконструировать Василия Буслаева как венец русской былины, именно ее антивластного направления. Я реконструировал и праздник Ивана Купалы. Правильно, его очень сложно реконструировать, и только режиссер может это сделать. Допустим, где-то прыгают через костер, где-то через крапиву. Где-то купаются в воде, где-то в росе, если нет воды. А что общее? Венок – и при купании в воде, и при купании в росе. Не буду рассказывать всю свою реконструкцию, но к какому чисто бытовому выводу я пришел? Купала – это праздник дьявола, черта. Тут и папоротник расцветает, и Лысая гора в это время действует, и приворотные травы в этот день собирают. Весь год – с Богом. А один день – с чертом... Венок – вот ключ. Что такое венок? Маска. Раздевались догола, но вешали веночек-маску. Все можно, потому что никто тебя не узнает!

А финалы сказок... Наша сказка кончается свадьбой: «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало». Тоже, между прочим, сарказм по поводу хеппи-энда. А в немецкой сказке после свадьбы – обязательно наказание. Почему у нас сначала заколотили сватью бабу Бабариху и отправили в море, а уж потом свадьбу сыграли, а у немцев – сперва свадьба, а потом наказание?

Я же – мальчик войны: «Ага, думаю, вот откуда жестокость немецкой нации!» Пока не понял, что я полный идиот в своих предположениях. Мышление нации складывалось в разные времена. Немецкой нации – в Средневековье, когда вопрос наказания был вопросом очищения души. И вопрос не в том – свадьба или нет. А в том, наказан порок или нет. Наказан, и слава Богу. Справедливость – превыше всего. Вот финал.

Русская нация складывалась совсем в другой период, определивший ее судьбу и ее менталитет. Внутри крестьянской общины была полная демократия, почище греческой. А сама об-

щина в целом была в рабстве! Вот и весь наш менталитет. Поэтому в языке и в жизни мало кого интересует слово «свобода». Зато очень интересует слово «воля». Русские и в цепях вольны, свободны.

Это — одна из гипотез. Другая — философия детства.

Смотрите, первым, кто ворвался в изучение человека, был Фрейд. И тут же пришел не к числу, а к образу, к образной системе: к Эдипову комплексу. Если мы понимаем Эдипа, мы понимаем и человека. В чем разошлись вершины русской театральной школы — Михаил Чехов со Станиславским? В том, что Станиславский считал: характер — отгадка человека, а Чехов считал, что загадка! Придумывали много легенд, почему уехал Михаил Чехов. А он уехал потому, что его безумно любил Станиславский, и он его любил, а работать вместе с ним не мог. И уезжал Чехов от своего гуру. Потому что пришел к диаметрально противоположному учению.

В итоге всё сливается...

ЗАПИСКИ ДЕПУТАТА

ВЫПИСКА ИЗ СТЕНОГРАММЫ

**встречи в Администрации Президента
Российской Федерации с представителями
творческой интеллигенции, культуры, науки
и искусства с выступлением Быкова Р.А.**

Когда я думаю о согласии, я думаю в основном о той основе согласия, которая должна быть между людьми, я думаю о потере социальной общественной духовной идеи, которая не заменяется бездумной проповедью «золотого тельца», которая сегодня отсутствует в обоснованиях наших действий хотя бы декларативно. Я с удовольствием услышал, что кто-то называл Договор о согласии декларативной частью, и вспомнил замечательную легенду о Святых горах. Нужно было строить монастырь в Пскове, нужно было сразу святое место. Святого места не было, были Синичьи горы. Повесили на дерево икону, пустили пастушка-дурачка. Он прибежал: икона-чудо, горы названы Святыми, вроде бы обманули. А в этих горах оказался похоронен Пушкин, и горы оказались Святыми.

Не страшно, как возникает документ, не страшно, как развивается, как он входит в жизнь. Важно, что идея согласия носится в воздухе. Она есть необходимость, она есть основное и неотъемлемое условие движения. Стыдно было смотреть на столкновение властей, дошедшее до неприличия. И дело не в драке, которая была. Драки бывают и в парламентах страны. Дело в том, что чуть ли не в один и тот же день парламент проголосовал за отказ от приватизации населением квартир

и проголосовал за приватизацию квартир собственных. Вот когда оно кончилось. Все дело в том, что согласие это все-таки должно обрести идею общественную. Я присутствовал, меня пригласили, когда собирался «Выбор России»¹, председательствовал Егор Тимурович Гайдар и говорил, где сделана была ошибка. Искали ошибку. И тогда я взял слово и сказал, если вы будете искать ошибку в тактике поведения, это будет ошибкой чудовищной. Не ошибку надо оценивать, а реальное положение.

Я достаточно взрослый и помню, как однажды, борясь с космополитизмом, люди доходили до уже абстрактных сумасшедших явлений, и в «Известиях» одернули этих людей и написали — «Невежды из Бийска». Невежды из Бийска сняли в каком-то институте портрет Павлова, русского ученого, на том основании, что он был там нарисован в мантии кембриджского университета. А недавно я слышал передачу «Реабилитация сонаты Бетховена “Аппассионата”». Взволнованным голосом женщина-искусствовед доказывала, что это хорошая соната, несмотря на то что ее любил Ленин.

Вот я взял программу телевизионных передач. Канал «Россия» — «Впервые замужем», или канал 2x2 — «Дорога на Санта-Фе», канал «Москва» — в 15:30 «Летят журавли», короткая журналистская аннотация: «Бездна эмоций и великая камера Урусевского, а на деле — мерзкая история, как девушка ждала-ждала фронтовика, да выскочила за кого поближе... Ах, он искуситель; ах, он на тальянке играет, ах, буря окно распахнула, а снаружи налет — как не уступить? Пошло все это и глупо, а в оригинале еще называлось “Вечно живые”! Зато единственная Золотая пальмовая ветка, Оскар, и тех три, а Пальма — одна».

Вы знаете, те же люди, которые писали, что Канны — это загнивающий фестиваль, те же люди пишут о том, что, к сожалению, не нашлось картины, которая достойна Канн. На этом дешевеньком политическом заработке, на этих копейках,

¹ Т.Гайдар собрал людей, чтобы обсудить причину поражения «Выбора России» на выборах — одной из причин Р.Быков тогда назвал «демчванство». С людьми не разговаривали, не объясняли суть реформ.

которые получают эти люди, на этом понимании — престижно то, что было отвергнуто (и похвалить нечего, отвергай старое, и будешь молодец!), на этом пути нет согласия.

Нет согласия в том, что обижены и оскорблены все, кто любил свою советскую Родину, ничего особого не имел за душой, воевал, выходил из плена, сидел в лагерях, и у них есть дети, и не все дети не любят своих родителей, вы знаете, есть которые любят, есть которым больно и обидно. Франко-фашист похоронил всех фалангистов и республиканцев и написал: «Патриоты Испании».

Может быть, пора похоронить белых и красных? Может быть, пора подумать о том, что история народа — это не история власти, это история народа в условиях власти, это история народов, любви, наук, образования, культуры. Вот сидит Вячеслав Тихонов. Он, если отвергать искусство, которое было в те годы, вроде бы и не артист, может, и не сыграл ничего, может, и не сыграл князя Болконского, может, не сыграл блистательно «Семнадцать мгновений весны»?

Может быть, не было Улановой? Может быть, не было МХАТа? Может быть, не было Большого театра, не было БДТ, не было Гагарина? Может быть, просто ничего не было? Может быть, никто никого не любил? Может быть, не было любви и дружбы? Может быть, не было этого великого подвига войны? Конечно, было.

Как-то надо бы отделить, если мы говорим о согласии и о том, что разделяет людей. Так или иначе партии и организации вынуждены будут считаться с настроениями масс. Поэтому надо хотя бы разобраться в том, что происходит, потому что я, например, начал любить всех, кого и не любил тогда из своих, скажем, соперников или несоперников. Да, я обожаю всех старших, потому что уже это было нечто нравственное. Как может говорить о согласии общество, в котором нравственных людей, извините, в простонародье называют лохами? А мне заявляют прямо в глаза: порядочный человек сегодня — импотент.

Как можно не подумать о том, что рынок требует очень серьезной нравственной, образовательной революции? Все говорят, и программа вырисовывается такая — давайте сделаем

ЗАПИСКИ ДЕПУТАТА

страну не хуже, чем Америка, а может быть, и получше. Давайте сюда Америку — будет Америка, но здесь — Россия. Здесь может быть лучше только как в России.

Здесь нельзя забывать, что в России не было Драйзера, никто не написал «Гений» и «Финансист», не было Фолкнера, не было «Человеческой комедии» Бальзака, нет сегодня Хейли, никто 250 лет не писал о взаимоотношении нравственности и денег, любви и денег. В России вы не найдете книг собственно о деньгах. Мамин-Сибиряк «Золото» — все воры, «Приваловские миллионы» — все бандиты, «Угрюм-река» Шишкова — все волки, «Дело Артамоновых» Горького — богатство это вырождение. И даже замечательная лирическая повесть, не имеющая отношения к деньгам, «Два капитана» Каверина, начиналась с того, что в первых главах Ромашка берег деньги... естественно, как вывод, в последних главах он предавал Родину. А в кино деньги не показывали, никто не вынимал их в кино, не платил, были кейсы, в которых были деньги у шпионов, а сейчас мафиозников.

Если взять глубже русскую былинку, то русская былина — абсолютно реалистическая — имеет фантастический элемент только в одном случае: когда разговор идет о деньгах. Бытовая реалистическая былина. Откуда у богатого Садко деньги? Со дна морского. Тут начинается фантастический элемент. Откуда у Вольги деньги? А он в рыбу превращается, в птицу, он — Вольга.

Дело все в том, что это очень серьезный вопрос культуры. Дело в том, что он выдвигает сегодня культуру (я очень рад предыдущему выступлению), особенно в ее социальной, возрастной направленности (я выделяю это), потому что уж для нас культура — то, что нажили, так уж доживем; может быть, стоит вопрос о культурном обслуживании?

Но для того чтобы уточнить все государственные программы, они должны быть социально, то есть возрастно направлены. Чем меньше возраст, тем больше туда нужно давать. Потому что сегодня общество, я бы сказал, сделало аборт от детей: если вместо старых министерств — новые, если вместо старых экономических организмов — частные, то вместо старой организации детства в стране ничего нет.

Комсомол рухнул, он имел монополию на детей. Монополия рухнула. Сами комсомольские лидеры, я не побоюсь этих слов, многие из них стали лидерами теневой экономики, заполнили мгновенно и первые съели всю недвижимость, все финансы, перепрофилировали специалистов. И это место почти мгновенно оказалось занятым. Может быть, нужно думать всерьез, если мы говорим о программе согласия, о механизме.

Я работаю над темой детства, я 16 апреля сделал первый доклад в Академии образования как академик, и я хочу сказать, что я как раз и говорил о той роли, которую играет детство в обществе, в государстве, в науке. Детство — это воспроизводство ежедневно синкретического сознания, сознания древнего человека, это вечное спасение, потому что постиндустриальный человек разделится на двоих. Это либо очень умный, образованный, с болезнью печени и двумя инфарктами или без болезни печени и двух инфарктов, но не очень умный и не очень образованный. Постиндустриальный человек ушел от своей гармонии, которая несет в себе детство. И сегодня детство нужно изучить, как бионика изучает инженерное совершенство живого организма, для того чтобы постичь инженерное совершенство природы.

Сегодня институт детства, институт культуры не имеет формулы. Я спрашивал у многих наших руководителей — денег нет. Бывает, можно подождать, если все не умрет. Но механизм в чем? Из-за чего, что станет лучше? Почему станет лучше? Где найти место культуре? Есть ли доля культуры во всем, что сейчас делится? Ведь сейчас же идет дележ бывшей социалистической собственности. Он прогрессирует. Это ясно, но доля культуры есть. Я совершенно потрясаюсь, когда продают здания. Здание же просто произведение архитектора. Ему-то или его потомку заплатить надо?! Или национальной лиге архитектуры!

Я как-то сказал — отчего не взять акциз на культуру, когда происходит приватизация, когда происходит покупка домов, когда происходят аукционы? Мне сказали так: надо снизить бремя налогов. Конечно, надо.

Бремя налоговое надо снижать, никто не заработает, никто прибыли приносить не будет, не будет бюджета, денег, — но

разве я говорю об этом? Я говорю о богатеньких, которые хотят стать еще богаче. Пусть, только пусть чуть повременят, ибо доля культуры в здании, которое они приобрели, есть, ибо доля культуры в тех механизмах, которые произвели, есть. Не говорю — помогите, говорю — отдайте. Отдайте чужое, отдайте культуре ее, которое ей принадлежит.

Это не просьба, это просто должна быть формула в государстве, что есть доля человека, а есть в этом деле доля культуры, и надо отдать, это чужое, это брать нельзя, особенно там, где речь идет о превращении миллиона в десять, пусть будет в девять, этот акциз может быть большой в той узкой рамке, которую можно сегодня определить, она может потом расти именно в процессе приватизации и превращения одной формы собственности в другую, но эта линия, это направление должно быть, и должно быть в культуре.

Собственно говоря, я прочел всю программу — парламентаризм, культура парламентаризма, финансы, культура финансов, рынок, культура рынка. Культура — то, что сейчас происходит, мы видели, это был бескультурный парламентаризм. То, что сейчас происходит, — правовое бескультурье. Пришло время утопии, а время утопистов кончилось. Пришло время гипотез, а гипотезы нынче не оплачиваются. Как же увидеть тот свет, который может привести действительно к подлинному согласию. Не к тому согласию, когда все согласны, а к тому согласию, когда есть национальная идея. К этому согласию нужно прийти. Мне кажется, что здесь крупнейшая, серьезная недоработка, и может быть, программы согласия — это конкретность работы с детьми.

Кончается эра Рыбы, двухтысячелетие с Рождества Христова, начинается эра Водолея. Есть предсказание гороскопа России — огромного расцвета. Стоит вопрос о рождении экологической нравственности, экологического сознания, потому что все так называемые передовые технологии каннибальские, они говорят Земле только «дай», а самая передовая, которую можно взять из Земли больше и быстрее, это идет саморазрушение. Наверное, возникнут те ученые — экологически нравственные, экологически моральные, которые решат технологию нового поколения и сделают их не канни-

бальскими, а нравственными. И возьмите еще одиннадцатую заповедь — не убий природу; но природа, с моей точки зрения, погибла в душе.

Когда произошла гибель того общества, старого, оно погибло в душе. Приезжал один английский марксист и говорил: все хорошо, но так я себя чувствую одиноко в Англии, так мало марксистов, приехал к вам — не нашел ни одного. Папа Римский писал лет тридцать пять тому назад, что он настоятельно рекомендует католической церкви пропагандировать советские фильмы, потому что они: а) всегда моральны; б) не содержат никакой революционной идеи. Они не содержали никакой революционной идеи, государство постепенно становилось аполитичным. Здесь погибает общество, в душе, — здесь оно и восстанавливается. Здесь погибла природа, в сердце, — здесь ее и можно восстановить. Здесь погибло единство, здесь его и можно восстановить. Культура, искусство, дети. Надо что-то придумать, механизм, не шадящий, как манная каша, от которой зубы выпадают. Не надо шадить. Пусть люди искусства ищут пути, но из заповедной зоны, их надо определить. И не одновременно, когда дают деньги и получить их нельзя еще (я сейчас год деньги получаю, но про себя не хочу говорить), а как система, которая может развиваться и даст возможность самим людям культуры развивать этот механизм и толкать его вперед.

Спасибо за внимание. Извините, что долго.

ПИСЬМО ЧЛЕНУ ПРЕЗИДЕНТСКОГО СОВЕТА А.Н.ЯКОВЛЕВУ

Глубокоуважаемый Александр Николаевич!

Еще Аристотель в 324 г. н.э. говорил, что строй, который не уделяет необходимого внимания новым поколениям, должен погибнуть.

Надо признать, что проблемы детства как-то выпали из всех наших структур: советских и партийных, ведомственных и общественных (хотя это закономерно — из наших структур выпал и сам человек). А самое ужасное, что мы не видим этого, привыкли.

Будет организован Комитет культуры при Президенте (Он необходим!), но совершенно ясно, что проблемы культуры для детей останутся на последнем месте. Чудовищным словом «инфраструктура» названо все, что составляет базу жизни человеческой: жилье, магазины, бани, парикмахерские, кинотеатры, парки — и все это на остаточном принципе. То, что остается от остаточного принципа, идет на культуру, а на то, что осталось от последнего остатка, — детям. Мы не осознаем и этого, привыкли.

Верховный Совет организовал Комитет по проблемам женщин, семьи и детства, привычно думая, что в нем объединяются общие интересы, но это давно не так: ребенок и семья,

Ролан Быков
ПИСЬМО А.Н.ЯКОВЛЕВУ

ребенок и школа, ребенок и государство, ребенок и общество, в особенности *ребенок и рынок*, — это сегодня дисгармонические структуры, они часто конфликтны и даже непримиримы. Но мы не привыкли считаться с реальностью.

А реальность совсем иная: 30–40% семей разрушено, миллионы сирот при живых родителях, растет внутрисемейное напряжение, детская смертность, детская преступность, дебилизация, шизофренизация, вот уже и СПИД; 40% наших детей нервнобольные, 50% — больны желудочно-кишечными заболеваниями, 90% — находятся в пограничном состоянии между здоровьем и болезнью, и из окончивших школу здоровых практически нет. А мы из всего этого не делаем никаких выводов, хотя эти бедствия в сотни раз превосходят и Чернобыль, и землетрясение в Армении взятые вместе. Но мы даже не задумываемся над этим.

У нас никогда не было ведомства, которое могло бы оценить это. А нет ведомства — нет и ведомости; нет ведомости, нет и проблемы. Государство и общество в этом смысле как бы даже и не знают, что у них есть дети. А детей у нас 80 млн!

Я убежден, что без создания *специальной общественно-государственной программы детства все другие наши программы — политические, экономические и культурные — обречены на неудачу. Нужен отдельный, особый и Чрезвычайный комитет Детства при Президентском Совете — только тогда он сможет разработать и осуществить программу спасения детей — нашего единственно реального будущего.*

Если мое предложение покажется Вам верным, прошу Вас вынести его на Президентский Совет, поддержать и взять эту комиссию под свою опеку и контроль.

*С глубоким уважением,
Народный депутат СССР,
Народный артист СССР
Ролан Быков
6 октября 1990*

МОНОЛОГ ДЕПУТАТА¹

После заявления Э.Шеварднадзе об отставке на съезде был объявлен перерыв. Обычно его журналисты используют для того, чтобы побеседовать с депутатами, сверить свои мысли и наблюдения с теми, кто непосредственно участвует в выработке политического курса страны. На этот раз все было иначе. Ко мне подошел Народный депутат СССР, президент Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества Ролан Быков и обратился с необычной для нас, журналистов, просьбой: «Возьмите у меня интервью...» Уже один вид известного мастера кино не оставлял сомнений, что это для него едва ли не вопрос жизни и смерти. Я молча включил диктофон.

РОЛАН БЫКОВ: Чрезвычайно важным и в чем-то даже этапным стало для меня выступление на съезде Эдуарда Шеварднадзе. Его заявление об уходе с поста Министра иностранных дел СССР навело меня на мысль уйти вслед за ним в отставку с депутатского поста. Сделать это немедленно. И как я поступлю, общаясь с собственной совестью, точно еще не знаю. Не хочу сделать опрометчивого шага, но сегодня я убедился в самых худших своих подозрениях.

¹ Известия. 21.12.1990. Записал А.Степовой.

Я пришел на съезд с двумя предложениями, которые передал в секретариат. У меня две законодательные инициативы: закон о государственном служащем и закон о суверенности и правах гражданина СССР.

То, что происходит вокруг нас, — это не политика. Это наша «теневая» экономика выплывает на политическую арену под мифическим флагом борьбы за свободу.

Давайте подумаем вместе. Та ли у нас государственная собственность, что, допустим, в Англии, когда там проводилась национализация железных дорог и угольных копий? За них в Англии выплачивалась компенсация. Это была своего рода государственная собственность. Наша, советская собственность была завоевана без компенсации. Но очень дорогой ценой. Если подсчитать миллионы погибших людей с обеих сторон — красных и белых, если подсчитать, сколько людей погибло в лагерях и за идею укрепления этого строя и, опять-таки, за государственную собственность, если подумать о том, сколько потерял и отчего отказался наш народ, то нелепо сравнивать нашу социалистическую государственную собственность с так называемой буржуазной государственной собственностью.

В нашей стране она оказалась юридически голой, незащищенной. Ее-то мы не меняем, а меняем только все вокруг. Грозимся, что перейдем на рынок. Все принимаемые нашим парламентом законы только внешняя шумиха. Если не меняется закон о собственности (а это централизованная, она же государственная собственность), то ее расцентрализация — это и власть, и собственность. Похоже, первым это понял наш Президент.

Неужели можно, как котенку задними лапками, откинуть эти 73 года и засыпать их песочком, оправиться и уйти? Позволительно ли это? Или это сбывшаяся мечта покончившего с собой Щелокова, которому сегодня не надо было бы кончать с собой? Он мог бы организовать совместное или малое предприятие, которое под крышей МВД занималось бы антиквариатом, бриллиантами.

Можно ли у нас говорить о «теневой» экономике, мафии? Думаю, это бестактно по отношению ко многим руководящим

инстанциям. О мафии можно говорить только в условиях правового государства. У нас все иначе. Внешнеторговые организации, включая Внешэкономбанк, могут создать акционерные общества. И эта общегосударственная, такая драгоценная собственность становится почему-то акционерной. Демократические или консервативные Советы могут организовывать банки, а их руководители одновременно возглавлять и Советы, исполкомы, и коммерческую организацию. Как это все прелестно!

Вот и получается, что Моссовет может отдать банку, который сам организовал, более тридцати зданий, хотя это вряд ли муниципальная собственность. Вот таким образом выборные должностные лица могут распределять землю и недвижимость. И одновременно объявлять, что цирк на Цветном бульваре якобы задолжал Моссовету. А может, всё наоборот? Может цирк, объехавший весь мир, заработавший достаточное количество валюты, давно окупил землю, на которой стоит сам цирк? Наверное, все-таки второе.

У нас в экономике есть очень много честных людей, замечательных тружеников. И в политике у нас есть много светлейших голов, отдающих жизнь делу, убежденных демократов, реакционеров, консерваторов. Сегодня я понял, что Верховный Совет страны не столько занимается законотворчеством, сколько является либо политической трибуной партии, либо подменяет правительство. Выходящие же законодательные акты больше похожи на постановления правительства.

Лозунг «Вся власть Советам!» был бы прогрессивным, если бы в стране оставался царь или капитализм, буржуазная республика. Должна быть одна власть — власть Закона. Другой власти не может быть. Не должна быть и КПСС выше закона, выше власти.

Да, я верю в благородных политиков всех лагерей. Я вижу искренне бьющиеся сердца, я вижу, как принимается валидол по углам. Я помню, как сгорел Сахаров... Мы не сможем двигаться вперед, пока не издадим два закона. Повторю: первый закон — закон о государственном служащем, который бы решительно отделил его от государственной собственности, вырыл бы пропасть между ним и рынком. Иначе на рынок вый-

дет не наша экономика, а наша власть. И это уже будет не рынок, а та подворотня на Первом Зацепском переулке, которую я знаю со времен войны.

Я живу в кино много лет и все видел. Кино делают святые люди, но вокруг них всегда полно жулья. И я вижу: какая же это беда — юридически девственная государственная собственность! И я понимаю, что в истории криминалистики не было такого великого ограбления, как ограбление трехсот-миллионного народа особо циничным способом.

Второй неотложный вопрос — закон о суверенности личности. Мне объясняют: термин суверенности употребляется только в отношении государства. Конечно, я это понимаю, и все же...

Сейчас идет спекуляция на всеобщем сепаратизме. Да и мой Центр создан на сепаратистском приеме. Я выскочил из системы Госкино, и вот результат: в 1988 году — шесть фильмов, а в 1990-м уже около сорока. Но я вижу и другое: у нас в стране всегда все отбирали и продолжают отбирать у слабых и у тех, у кого нет правительственных защитников. У наших детей ничего нет. Поэтому вписаться в рыночную экономику они не смогут. Поэтому я ставлю вопрос о создании правительственного или президентского комитета по защите прав детей.

У нас не было настоящей национальной политики. У нас была политика против всех национальных культур, против всех языков. Появился новый советский язык — канцеляризм. У канцеляризма есть одна особенность: отсутствие таких слов, как честь, совесть, любовь... На канцеляризме не выговаривается слово «достоинство», которое выговорил сегодня Эдуард Амвросиевич Шеварднадзе. Пример Шеварднадзе — это поступок мужчины, честного человека. Пример Шеварднадзе — это серьезный поступок.

«НЕ ДЕЛАЙТЕ ИЗ МЕНЯ ЧУЧЕЛО»¹

После «бархатной революции» в Чехословакии одному из пражских хирургов запретили делать операции лишь на том основании, что он коммунист. До какого же страшного абсурда может дойти идеологическая борьба, когда мы забываем, что все мы люди и все мы живем в одной стране. Лечим больных, учим детей, снимаем фильмы...

Сегодня политика приблизилась и к нам, зашла в наш дом, залезла в наш карман. Коммунисты снова набрали силу и авторитет. К сожалению, этому способствовала наша экономика, которую иначе как ларьковой не назовешь, и соответственно ларьковая политическая жизнь.

То, что коммунисты сейчас в Думе, это хорошо. Они все-таки отражают интересы довольно большей части людей. Но не большинства. А Россия нуждается сейчас в стабильности, надо думать об этом. А что нам обещают коммунисты? Что надо отобрать дома для детей. Но я-то помню, как в свое время

¹ Ответ Ролана Быкова на компрометирующую статью в коммунистической газете. По словам автора той заметки, Быков, поддерживая Ельцина, перечеркнул все свои сыгранные роли и фильмы, а суть его человеческая — это полицией Терех из фильма «Вызываю огонь на себя». Записал С.Стремилловский.

Московский горком партии отобрал у детей первый детский кинотеатр, ныне это Театр эстрады. Я помню, как спорил с секретарем горкома КПСС в Набережных Челнах, где коммунисты выстроили для себя роскошный дворец, а дети в это время ютились в какой-то пятиэтажке на первом этаже, но там же у детей был не Дворец пионеров, а подъезд пионеров. Я сказал тогда с трибуны съезда, что этот секретарь, наверное, спит и видит, как бы отдать дворец коммунистов детям. Потом, мне рассказали, он будто бы ответил: «Не сплю и не вижу». Дети так ничего и не получили. Я помню, как получил инфаркт, когда секретарь МГК КПСС Гришин по доносу бывшей заместительницы начальника Метростроя запретил «Чучело». Эта дама заявляла, что лучше меня разбирается в воспитании детей, что мое «Чучело» — это политическая диверсия.

Я, конечно, не в восторге и от новых времен, так как мое первое столкновение с западными продюсерами кончилось также микроинсультом. Но именно со стороны коммунистов я вижу желание неугодных деятелей культуры сделать «врагами народа», вот и меня уже записали в «полицаи».

Между прочим, многих из поддерживающих Зюганова я считаю родными мне людьми, любимыми людьми, отцами нашими. Я меньше всего отделяю себя от наших отцов, но я вижу, что они заблуждаются, не до конца представляют себе, как все сложится потом. Мне не меньше наших стариков жалко того, что ушло время, когда сотни миллионов людей чувствовали себя выше денег, но это то же самое, что жалеть об ушедшей молодости, — ее ничем не вернуть.

Коммунизм наша страна уже прошла, коммунизм расцвел, разложился и умер. И сегодня мы переживаем эту агонию.

Демократия — это довольно серьезная перестройка мышления. Б.Н.Ельцин пока единственный лидер, который смог стать лидером нового направления. Перед нами возникла реальная ситуация: Ельцин — это продолжение реформ, продолжение движения вперед России, коммунисты — это еще одно возвращение назад, которое ничем не гарантирует не только что-то лучшее, но приведет к реставрации ужасающего старого.

Вы никогда не задавали себе вопроса: почему в свое время надо было одновременно ремонтировать Большой театр, Би-

блиотеку им. Ленина, МХАТ, Третьяковскую галерею? Да потому, что кончилось, прожрали всё.

Некоторые говорят: но Ельцин ведь сам бывший коммунист, он сейчас только перекрасился в демократы. Однако нельзя забывать, что все новое вырастает из старого. И когда люди делали первый автомобиль, они его сделали в форме кареты, а когда люди делали первый пароход, они его сделали в форме парусника.

У меня нет такого уж отрицания коммунистической идеи, которая, должен сказать, представляется мне весьма близкой к православию. Но у меня совершенное, полное отрицание той практики, системы, на которой настаивают коммунисты.

Мы не можем выбирать между демократами и коммунистами, потому как коммунистов уже сорок лет как нет и демократов еще сорок лет как не будет.

Дело в чем? Когда мы говорим о коммунистах, речь идет только о Зюганове. Но когда мы говорим о Ельцине, речь идет о его окружении, и многие недовольны именно его окружением, но ведь мы не знакомы с окружением Зюганова. А я размышляю о некоторых фамилиях, я помню, как приходили коммунисты к власти сначала в коалиционном правительстве, потом всех перестреляли и остались одни. И я боюсь, что коль Анпилов поддержал Зюганова, то в итоге останется один Анпилов.

Всё очень непросто.

Я не на все могу ответить своему собственному брату, у него очень серьезные доводы, направленные против Ельцина, мне бывает трудно ему возразить. Но я говорю: «Надо сделать выбор».

И не надо спекулировать на чеченской теме. Когда связывают Чечню и избрание Ельцина — это некоторая путаница. Чечня не только российская проблема, это мировая, как Ольстер и Ближний Восток, как фундаменталисты в Алжире и баски в Испании. Для меня лично прекращение войны в Чечне очень желательно, ну нет человека, у которого сердце не обливалось бы, глядя на Чечню. И теперь появилась надежда, Президент объявил о своей программе выхода из этого непростого положения.

Для того чтобы бороться с тем, что нам не нравится, нужна стабильность, Ельцин это сохранит. Приход коммунистов — это откат и все сначала.

Многие пугают меня: зачем помогаешь Ельцину? Но я и раньше не боялся, и сейчас не боюсь, и тогда действовал по убеждению, и сейчас действую по убеждению, соответственно тому, что я понимаю. И что бы я еще хотел сказать той женщине, которая написала, что я полицей. «Не пугайте, тетенька, мы уже пуганые».

1996

«ЖЕЛАЮ РАДОСТИ ОТКРЫТИЙ»¹

— Ролан Антонович, вы знаете детский мир изнутри. Каков ваш, без взрослых предрассудков, взгляд на проблему «дети и бизнес»?

— Дети начинают заниматься бизнесом гораздо раньше, чем мы это себе представляем, причем они проходят всю лестницу истории бизнеса:

Пойдем на баштаны — в совхозе арбузы поспели. — Набег.

Что ты мне принес? Не принес — получишь в глаз! — Дань, рэкет.

Давай сменяемся. — Бартер.

Одолжи до понедельника. — Беспроцентный кредит.

Давай накопим на подарок маме. — Сбербанк.

Сыграем в пристенок (расшибалку, очко). — Игровой бизнес и т.д.

Но это, скорее, все же игра. Играя, скажем, в дочки-матери, дети на своем игровом полигоне моделируют реальность и отрабатывают свое будущее. «Дети и бизнес», по существу, еще одна игра и сама по себе не опаснее казаков-разбойников. Во время войны я работал: пилил-колол дрова, продавал на зацепской

¹ Интервью «Детской деловой газете», 1993. № 7. Вопросы задавал Г.Прус-лин.

толкучке вещи, менял их на хлеб. Нынче снова дети вынуждены подрабатывать на хлеб насущный, а кое-кто зарабатывает и на водку и наркотики, так что есть о чем подумать. Но и тогда, и сейчас главным элементом этого «бизнеса» является игра.

В каждой игре важны правила — это ее нравственный потенциал, те границы, в коих зарождается цивилизованный и нравственный человек. Однако у нас бизнес пока — игра без правил и возможны серьезные нравственные травмы. Важно не отрывать проблему от конкретности — а она в реальной обстановке мира взрослых. Вопрос «дети и бизнес» в большей степени превращается в общенациональную проблему «мы и бизнес», — а тут вовсе не все так просто.

Поразмышляем. Возьмем какие-то тесты, например:

А. Лингвистический ряд. Не секрет, что слово «богач» имеет некоторый негативный оттенок. Словарь даже есть: как говорят о богатстве. Во всем мире спокойно произносят «прибыль» (слово, не вызывающее сомнений и у нас), но у нас об этом же чаще скажут «нажива» (слово явно негативного характера, звучащее даже с оттенком ненависти). А ведь язык — это уже мышление, вон куда пошло — речь о менталитете и необходимости его коррекции.

Б. Былины. ...В русских былинах почти отсутствует фантастический элемент. Он появляется крайне редко, но всегда по одним и тем же обстоятельствам — там, где встает вопрос о деньгах и источниках богатства. Откуда у богатого гостя Садко взялись деньги? Сразу же деликатное прикрытие фантастическим объяснением: это со дна морского, там русалка, морской царь и прочая невероятность. То же и с Вольгой: он вообще то рыбой становится, то птицей — вот и денежки!

В. В литературе. У нас не было Драйзера («Финансист» и «Титан»), не было Бальзака, Фолкнера, Кронина, Хейли. У нас о бизнесе написаны считанные книги: Мамин-Сибиряк — «Золото» (все бандиты!), Шишков — «Угрюм-река» (волки!), Горький — «Дело Артамоновых» (подлецы и вырожденцы!); и если у Каверина в «Двух капитанах» в первой главе Ромашка бережет деньги — в последней он предает (продает) Родину.

Анекдоты (вещь, для меня весьма убедительная: они в нашей жизни — последнее прибежище устного творчества):

5.

ЗАПИСКИ ДЕПУТАТА

– У соседа корова сдохла. Ну что мне с этого? Пустяк, а приятно!

Или:

– Отпусти меня, рыбак, – сказала золотая рыбка, – я тебе всё что хочешь сделаю. Только чур что тебе, то и твоему соседу, но только вдвое.

– Как так?

– Тебе дом, а соседу – два.

– А если мешок золота?

– Соседу два мешка.

– Рыбка... выбей мне один глаз!

«Дети и бизнес» – это сегодня, во-первых, проблема менталитета и времени; это, во-вторых, проблема культуры и времени; это, наконец, правовые проблемы: ребенок и труд, ребенок и заработная плата, проблема детской собственности: тут пока нет законодательства, а без правового государства бизнес не имеет нравственных категорий – и это самое важное в подходе к детям. Так что ответ пока неоднозначен, он требует существенно индивидуального подхода. И не может быть ответа «да» или «нет»: оба ответа неверны и опасны, требуется «полный взгляд на вещи».

Почему не «дети и духовность», «дети и школа», «дети и образование», «дети и здоровье», наконец, «дети и детство»? Все эти вопросы мы не можем оставить лишь в «той» жизни (и стоит ли дарить их только тоталитаризму да обзывать взрослыми предрассудками?), надо решать их заново. К тому же без их решения невозможно определить место, которое занимает такая аппетитная проблема, как «дети и бизнес». Хочу подчеркнуть: она вписывается в решение общих проблем, еще не отмененных и никем не решаемых.

– Многие полагают, что понятие «бизнес и творчество» психологически несовместимы. А как вы считаете?

– Кто эти многие?.. Бизнес, как и любая иная деятельность, предполагает разное: талант и бездарность, творческий подход и ремесленный, в сущности, бизнес – сфера проявления самых сногшибательных проявлений таланта: фантазии, свободы,

страсти, интуиции, знания. А подчас бизнес и невероятное выявление бездарности, подлости, обмана, криминала — и нет ни любви, ни родства. К сожалению, чаще последнее... Но ведь и любовь в этом смысле не исключение: умирают за вздох любимой — любовь, бьют смертным боем, убивают — тоже любовь...

— Перестанут ли когда-нибудь взрослые тети и дяди считать подростков «чучелами»? Что должны они сделать, чтобы помочь ребенку избавиться от чувства угнетенного иждивенца и почувствовать себя маленьким, но полноправным гражданином?

— ...Только не надо политизировать проблемы детства. В Декларации по правам ребенка строго запрещается и считается преступлением втягивание детей в политические и, вслед за ними, военные игры взрослых.

Что за фрукт такой — «чувство угнетенного иждивенца» у детей? Неужели не божье чувство — забраться на спину отца, спрятаться за юбку матери, попросить у родителя купить велосипед (необязательно же просить нагло и грубо, можно и преодолевая рубежи застенчивости)? Неужто сделать подарок чаду своему — значит унижить и подвергнуть угнетению? Неужто у дитя надо отобрать чувство благодарности к отцу-матери? Ребенок — это ребенок, член семьи, права у него иные — право на семью, на мать и отца, на любовь родителей и так далее. Не надо потакать этакому «бездетному» обществу, ни одна проблема, сколь бы привлекательна она ни была, не может отменять детства.

И еще: формула «маленький, но полноправный гражданин» достойна Книги рекордов Гиннеса — это шедевр времен переходного периода от тоталитаризма к подлинно демократическому государству.

— Ваше отношение к международной встрече «Дети и бизнес»? Пожелания участникам?

— Любая встреча детей — счастье, а тут международная и деловая! Важно лишь, чтобы была встреча именно детей, а не «бизнесменов от общественности» вместо детей (слишком много делается взрослых дел вокруг детских проблем).

Участникам желаю ощутить радость открытий во всем, что может дать встреча, — дружбе, поэзии, знаниях, любопытностях, а может быть, и бизнесе. Я за встречи детей по любым поводам, кроме войны...

6. РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

КНИГА М.Г.ЛЬВОВСКОГО¹

Размышления, замечания

Дорогой Михаил Григорьевич, перечитываю и снова радуюсь встрече с Вами. Книжка получилась светлая. Она просто Ваш портрет. Поразительно, как не тяготят Вас ни опыт, ни понимание искусства. (Иные даже раннюю седину носят как шапку Мономаха.) И спасибо Вам за добрые слова обо мне. Вы, как всегда, щедры. Сожалею, что огорчил. Надеюсь на снисхождение. Не сердитесь...

О чем, стало быть, речь?.. Я всегда верил, что придет время, и о сделанном мною напишут правду. (Как ее сегодня пишут о других.) И Левшина² в свое время сочинила очень добрую и бойкую книжку обо мне. Я, конечно, благодарен ей – книжка написана хорошо и с любовью, но в ней Ролан Быков – не «деятельность и путь», не «принципиальная позиция», но (Ах!) «необычайно яркая личность». Стоял вопрос не о художнике и времени, а о выставлении оценок «отлично» и «отлично с минусом» в его ученический дневник.

¹ Письмо Михаилу Львовскому написано перед выходом его книги о Ролане «Человек, которому верят» (М., 1990).

² Речь идет о книге Инны Левшиной «Ролан Быков» (М. : Искусство, 1978) в серии «Мастера советского кино».

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

И.Левшина очень хвалит меня, похвал в моей жизни достаточно. Я не об этом. Я о том, что через мою судьбу проходит время, а подлинная история нашего времени потому и требует реанимации, что она искажена, фальсифицирована или вообще не написана. Левшинский образочек «фонтанирующего» Ролана Быкова, энергичного и громкого, оратора-декларатора, неуемного импровизатора и т.п. вполне обаятелен и даже, может быть, правдив. Это ходкий и вполне товарный портретик. Он тиражировался в газетах, журналах и всех устраивал, потому что сложился у И.Левшиной (и до нее) вне времени, проблем и борьбы.

Если писать всерьез портрет советского художника сегодня, нельзя обойти проблему восстановления исторической истины... Иначе книжка не будет актуальна. Сегодня это интересует широкого читателя в первую очередь! Никакая, даже рекламная книжка без новых фактов и свежего взгляда на нашу историю сегодня невозможна, тем более о Ролане Быкове. (Ни большая, ни малая.)

Как Вы понимаете, прежняя ориентация критической мысли, фальсификация истории, ложь, сознательная борьба с подлинными достижениями искусства, подозрительность к новому, ненависть ко всему неординарному, делячество и продажность среди нашей братии — все это не могло пройти мимо меня. Я всю свою творческую жизнь испытывал не только давление сверху и сопротивление среды, я сознательно замалчивался руководством кинематографа и его думными боярами. Со мной боролись как с фактом и явлением и травили меня во сто крат больше, чем очень многих. Недостало только умереть «под занавес» после «Чучела» от инфаркта...

...А вы представьте себе на секунду, что это произошло, и «Чучело» вышло *после*... И «Проверка на дорогах», и «Письма мертвого человека»... И «Комиссар»... Все это ПОСЛЕ... Ведь я был недалек от этого, мне вполне хватало своего «позора мелочных обид»... Как бы тогда сложилась Ваша книга?.. (Не по интонации — по сути.)

Благодаря Господу Богу, я жив. Мне действительно повезло. Я выдержал, как и на предыдущих этапах. Но самое трудное, что пришлось выдержать (и еще придется), — это глухое непонимание «своих». Я все время шел «не по прейскуранту» достижений, слишком часто с большим отрывом (и как актер, и как режиссер). Я не сторонний свидетель времени, наоборот, я его движитель, разведчик и на разных этапах — лидер. Я не беспокоюсь, что окажусь недостаточно оцененным, речь о другом. Неосмысленный, незафиксированный опыт пропадает понапрасну. Пропадут важные, актуальные идеи, опыт борьбы — вот что меня действительно волнует и даже бесит. В результате, проиграв все сражения, «они» победят, а я, выиграв все бои, проиграю свою войну в целом — вот что невыносимо.

Моя дорога проходит по разным департаментам: театр, кино, телевидение (многое обращено к детям); при «ведомственном» делении нашей критики это делает меня «бесхозным». (Не говоря уже об отношении к искусству для детей.)

Сегодня ситуация, как ни странно, усложнилась. Я получил звание, лауреатства, стал секретарем, художником, членом коллегии, преподаю. И я чувствую, что из одной зоны проклятия я попал в другую. Я опять в «городе виноватых»: теперь виноват в том, что не гоним. Я опять подозрителен и снова должен доказывать, что не верблюд. А самое главное, что как актер и режиссер я опять простаиваю. Раньше не давали, теперь — нет времени... Но на деле причина все та же, потому что враги все те же и опасность не меньшая. И опять надо победить...

И последнее — в 1989 году мне шестьдесят. Получилось, что Ваша книжка очень вовремя. Мне очень хочется, чтобы она была замечена. Она может всерьез прозвучать, надо ее доделать. В материале есть содержание, тут может быть открытие давно известного как принципиально нового. И если я Вам еще не надоел как «герой», просмотрите эти мои записки. Может быть, что-то придется ко двору.

Я ни в коем случае не собираюсь нарушать суть и строй Вашей работы, я хочу только:

— уточнить факты, если они изложены неточно;

6.

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

- уточнить «свой» текст, который идет от первого лица;
- внести некоторые предложения;
- кое о чем попросить в порядке одолжения.

1

НАЧАЛО

Начало о том, что меня «узнают», почему-то не кажется удачным – узнают всех и каждого по-своему. Лучше бы начать с какого-нибудь «скандала» в хорошем смысле. С любого поворота, который сразу говорит читателю: то, что вы узнаете о Ролане Быкове, раньше не рассказывалось...

Как актер, я один из лидеров демократизации советского киногероя. Но пока в нашей истории даже термина такого нет. Зато есть термин «дегероизация» – ярлык, который был ко мне приклеен. Это одна из причин запрещения «Проверки на дорогах». Заместитель председателя Госкино СССР говорил А.Герману: «Убери из картины Р.Быкова – разрешим фильм». Демократизацию киногероя принимали за пресловутую дегероизацию неслучайно, сама демократия казалась подрывом основ. Это одна из причин запрещения снимать фильм о Денисе Давыдове на студии им. Горького, даже попробоваться на эту роль.

Постепенно стало известно, что Ролан Быков «нерекомендован», и А.Герман рассказывал, что приглашал меня на роль в «Проверку на дорогах», проявляя чудеса гражданской храбрости... И это же причина запрещения роли А.С.Пушкина во МХАТе в 1972–73 году. Трубоч Колпаков в «Звонят, откройте дверь», Физик Пономарев в «Здравствуй, это я!», актер Савушкин из «Мертвого сезона» так и не были осмыслены как открытие героев времени. Критики писали, что Ролан Быков продолжает тему «маленького человека», начатую в фильме «Шинель». А по поводу исполнения роли Савушкина в «Мертвом сезоне» в Таллин, где шли съемки, приезжала специальная комиссия, которой поручалось снять Р.Быкова с роли. (Слава богу, комиссия приехала поздно...)

Что же это было?.. Шла борьба за подлинного героя времени, борьба с тем мнимым героем, которого навязывали, борьба с фальшивым, чиновно-державным идеалом. Я однажды поспорил с Ф.Ермашом о хуциевском Пушкине, я спросил его: «Вам нужен А.Пушкин, которому Вы могли бы дать звание Героя Социалистического Труда и посадить рядом с собой в президиум?». «Да!» – крикнул он мне. Кстати, почти такой же разговор был у меня с Ангелиной Степановой во МХАТе, когда меня снимали с роли Пушкина (она была против того, чтобы играл я). «Вы представляете себе А.Пушкина выше ростом?» – «Да!» – отвечала она очень похоже на Ф.Ермаша. «Более красивым?» – «Да!»... «Блондином?» – спросил я... «Блондином!» – ответила А.Степанова. «Но тогда это будет Дантес!..» И я гордо удалился с чувством собственного достоинства и... без роли-судьбы.

Так шла демократизация героя в советском театре и кино – это был путь от сталинского классицизма к гуманистическому и реалистическому искусству. Думаю, что перестройка в искусстве происходит всегда, и не обязательно «благодаря», бывает и «вопреки».

(Собственно говоря, неприятие героев В.Высоцкого, В.Шукшина – проблема та же.)

Я все ждал, что будет сказано, наконец, отчего Ролан Быков был так неугоден начальству и столько лет мил зрителю? Факт ли это только особого везения – или это все-таки гражданская позиция, с которой актер ни разу не сошел вот уже 35 лет? За что и травили, запрещали роли и фильмы, не утверждали и не разрешали сценариев, издевались. Я не обладаю фасом Савелия Крамарова или профилем Вячеслава Тихонова, отчего же такое стойкое внимание и признание зрителя? Думаю, что для зрителя я сложился как человек, который «не врет». У меня совершенно конкретное паблисити – мне доверяют, верят.

Создать концепцию Ролана Быкова, его места в движении нашего театра и кино – вовсе не награда, скорее необходимость. (Это касается очень многих, просто в данном случае речь обо мне.)

О ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОМА ПИОНЕРОВ

Я сказал Вам, что там были А.Митта и В.Соколов. Мне неловко, ибо там были не только они: был и В.Андреев (ныне главный режиссер Малого театра), и режиссер студии Горького Б.Рыцарев, и актеры театра Маяковского С.Мизери и В.Печников, народный артист И.Кваша («Современник») и Л.Топчиев — тоже Народный, долго был во МХАТе, теперь где-то главный режиссер, и замечательный А.Баранцев из «Моссовета», и Н.Прокопович из «Станиславского», Артем Иноземцев — тоже народный, актер и режиссер театра и кино из Вильнюса, В.Бровкин и И.Ларин — очень интересные режиссеры Центрального телевидения и мн. др. Нас, всех кто учился у замечательной Ольги Ивановны Лариной, называли «Родник» — и, что сегодня особенно интересно, у нас преподавали технику речи, танец и историю театра... А экзамены принимал сам Иван Николаевич Берсенев.

(Сейчас такие дома пионеров и студии невозможны, педагогам приходится «гнать численность» и пр.)

Может быть, это просто подробность моей жизни? Но и как подробность рекламной книги она очень интересна читателю — вашу книгу наверняка будут читать дети.

Считаю существенным тот факт, что я на сцене уже 50 лет. В Доме пионеров с 1939 года, когда первый раз снялся в кино-журнале (в роли кота из сказки о Бабе Яге); потом меня не раз приглашали на «Мосфильм» и студию Горького сниматься в главных ролях («Здравствуй, Москва», «Сын полка» и др.). При этом меня ни разу не допускали даже до фотопроб. С 1943 года, когда мы с матерью возвратились из эвакуации, я стал лидером театральной студии и к 1947 году имел за плечами уже немалый опыт, гастроли по стране — в Ульяновске, Сталинграде, Астрахани (опять-таки почему-то в роли Кота, на этот раз «в сапогах»). Я уже даже ставил спектакли и капустники, писал сценарии... В своем кругу был признан, в своей судьбе не сомневался.

2

КОНКРЕТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Борис Моргунов в те годы представлял новое направление мастеров художественного слова. То, что он успел дать нам за короткое время подготовки к экзаменам, осталось у нас троих на всю жизнь — это была новая школа художественного слова, близкая по принципам Яхонтову (образность через смысл, логику, отношение, ритм). Он занимался с нами троими: мной, А.Иноземцевым, В.Соколовым. И помогала ему тогда в этом его жена Наташа, искусствовед по профессии, существо столь высокое и интеллигентное, столь удивительное само по себе, что подготовка к экзаменам стала школой и особым временем жизни... И еще очень важно, что была весна, полная чего-то совершенно нового и в нас, и в искусстве, и в стране: слово «театральность» везде тихо повторялось и звучало как слово «революция». Молодежь много спорила, говорили ночами — атмосфера была отравлена жаждой творчества, пили тогда в основном газировку или просто воду из-под крана. Пьяными бывали от влюбленности и мечтаний. Будущего хотелось так, что била дрожь...

<...>

Мама показала мне журнал «Смена», в котором над моим портретом с грустным до чрезвычайности лицом буквами более, чем крупными было написано: «Человек, которому везет!» Мама плакала: «Это тебе-то везет?»... «Да еще как! — говорил я ей. — Конечно, везет! Не просто везет, мамочка, а НЕСМОТЯ НИ НА ЧТО!»

На весенних экзаменах я провалился во МХАТ и во ВГИК. Во ВГИКе сумел только пройти до Т.Ф.Макаровой на первом туре. А во МХАТ на моих документах знаменитый Блинников написал: «Никаких данных, плохая дикция»... Я стал готовиться к осенним в ГИТИС. Но меня пропустили только на второй тур, а на третьем художественный руководитель курса И.М.Раевский практически не стал меня слушать — я ему сра-

зу не понравился: «Мне не нужны готовые актеры», – говорил он потом. (И.М.Раевский вообще не любил ребят из самодеятельности)...

Я тут же понял, что жизнь разбита, и... решил броситься под машину. Даже выбрал место на углу, около гостиницы «Националь». Там было оживленное движение и, кажется, даже ходил трамвай. Не знаю, что было бы, но в момент девятого вала душевной бури кто-то положил мне руку на плечо – это был Артем Иноземцев, мой друг, с которым мы вместе поступали и который видел, как хлынули по моему лицу слезы, когда я не нашел себя в списках пропущенных на второй тур...

– Попробуй еще в Вахтанговское, – тихо сказал он.

Он чувствовал себя виноватым за свое счастье – его приняли... Протянул мне зачем-то сломанную авторучку, потом откусанное яблоко – больше у него ничего не было... Зачем? Можно сказать, мальчишество, но оно и по сей день для меня свято – так отдают последнюю рубашку. А мы тогда дружили именно так...

Началась история моего поступления в Вахтанговское. Это была эпопея. Помогали мне все: друзья ругали максимализм И.Раевского, О.И.Ларина подолгу смотрела мне в глаза и гипнотизировала: «Ты пройдешь!», Борис Моргунов и Наташа вели со мной свои самые замечательные репетиции, а потом было решено, что я очень неубедительно выгляжу и что меня нужно одеть во что-то более или менее приличное.

Одеть было нечего, купить не на что. Все решили, что на худой конец сойдет пиджак Б.Моргунова, из которого он немного вырос. Пиджак был мне велик, но я примерил его, все пришли в восторг. На мне был настоящий пиджак цвета маренго, длинные рукава не смутили, я тут же подвернул их вовнутрь. Широкие плечи показались мне настолько шикарными, что я уже не обращал внимания на длину. Оставалось найти под такой пиджак рубашку.

На галстук я все-таки не решился. Все говорили, что под такой пиджак нужна «бобочка» – голубой трикотаж. Трикотажа не было. Зато нашлась рубашка старшего брата. Он служил на

флоте и как-то, приехав в отпуск, выбросил свою старую голубую «бобочку» — это был почти трикотаж (отечественного производства). Недостаток у него был всего один — он хорошо растягивался, но еще не мог стягиваться, особенно после стирки. Так что декольте у моей «бобочки» доходило почти до пупа. Выбирать не приходилось, декольте подтянули до горла, в ход пошла почти не ржавая булавка, которая наглухо стягивала ворот вокруг шеи, пиджак был широк — спереди почти ничего не было заметно.

Первый и второй тур прошел как в тумане. Наступал третий — жизнь летела под откос. В гимнастическом зале училища полно народа: комиссия, педагоги, студенты — откос все круче. Но я в пиджаке и голубой «бобочке». Читаю басню — хохот. Начал прозу — хохот. Сейчас, думаю, дойду до трагического места — перестанут смеяться, но тут меня прервали.

Давайте стихотворение...

Огорчиться не успел, начал стихотворение:

Стоят столы кленовые, хозяйка — нагружай!

Поспела свадьба новая под новый урожай!

(А.Твардовский — «Страна Муравия». Твардовского очень любил, читаю — как по воздуху лечу.)

Борис Евгеньевич Захава, ректор и председатель приемной комиссии, сияет веснушчатой лысиной и улыбкой. Смотрит прямо мне в глаза, в самый зрачок. Рот у него просто до ушей. Я тоже расплылся до ушей, сияю. Снова хохот. Чувствую, какой-то заговор — все за меня. («Нужели пройду?!») Вдруг: «Трк», тихо так — «Шлп!» — булавка расстегнулась и впилась в шею. А у меня удалая свадьба разворачивается. Взмахиваю руками, вскидываю голову — булавка входит еще глубже. Но не это страшно, пусть хоть вся вопьется, декольте — вот где погибель! «Бобочка», освободившись от булавки, с каждым словом опускается на сантиметр ниже — декольте растет, рубашка тихо уходит из-под пиджака. Останавливаюсь:

— Забыл, — говорю в ужасе.

Все хохочут, Захава сияет и понимающе трясет головой:

— Достаточно...

В самый последний момент успеваю поднять и запахнуть ворот пиджака. Лицо невозмутимое, вид глупый. Все смеются. Комиссия в открытую обменивается мнениями, явно одобряет. Все смотрят на Веру Константиновну Львову (она будущий худрук курса, за ней последнее слово). Вера Константиновна поджала рот, отрицательно качает головой и рукой показывает небольшое расстояние от пола... А потом объявили четвертый тур – этюды... а потом было собеседование... А спустя много лет оказалось, что Вахтанговское тех лет находилось в своем расцвете, в своем высшем творческом пике, и мне редкостно повезло. А еще повезло в самом главном – Вахтанговская школа оказалась наиболее мне близкой...

Надо же! Трижды подряд провалиться на вступительных экзаменах, чуть не умереть от горя, решиться на самоубийство и в результате попасть в лучшее театральное учебное заведение страны! Повезло! И надо сказать, мне действительно везет, но все вот таким же способом: всё рушится, не получается, летит под откос, здесь не поняли, там предали – в результате, глядишь, а всё к лучшему.

...Так я объяснил свое везенье матери. Она у меня и плакала, и смеялась... но все же больше плакала...

Дорогой Михаил Григорьевич! Я позволил себе что-то помянуть в этих абзацах только потому, что они идут непосредственно от первого лица. Прошу Вас не сердиться. Я, наверно, вышел из метража – сокращайте как хотите.

И еще позволю себе этюд о Первом Зацепском. Я, конечно, очень польщен, что мое детство прошло совсем в такой же обстановке, как у Владимира Высоцкого, но я старше его почти настолько, насколько Вы старше меня. (Вы ведь знаете, что это немало.) Наше детство несколько другое... Мы пели подлинные блатные песни, а у Володи уже была стилизация. Мы в свои годы не выговорили бы: «А тот, кто раньше с нею был», – это уже литература. Может быть, как-то скромнее сослаться на Владимира Семеныча? А то я начинаю себя чувствовать немного Эльдаром Рязановым и одновременно феллиниевской Джульеттой, которая кричит: «Смотри, с кем я!»

ЗАЦЕПА

Дом 5/11 по Первому Зацепскому проезду, где я вырос, располагался между двумя рынками — Дубининским и Зацепским, неподалеку от Павелецкого вокзала. Рядом Пятницкая, где жили Лев Толстой и отец Малого театра Н.А.Островский. А неподалеку Шипок, где выросли кинорежиссер Андрей Тарковский и поэт Андрей Вознесенский. А за мостом — столь известный сегодня Дом на набережной. Места знаменитые...

Квартира коммунальная — 43 комнаты, кухня общая — не скучали. Времена дотелевизионные (мы бы даже не поверили, что такое может быть), отопление голландское (топили дровами, сарай в подвалах), в кухнях примусы, керосинки не у всех, керогазы у «некоторых». Ведь это сейчас «малый набор» бытового благополучия — квартира, машина, дача. Тогда было проще — шифоньер, швейная машинка, патефон. В доме пекарня, булочная, банк, магазин канцтоваров, овощной магазин — запахи смешивались в особый букет, в котором преобладал острый запах мышей и керосина. Транспорт на улицах смешанный — на улице Горького двухэтажные троллейбусы, а у нас на Зацепе вместе с машинами — лошади, грохот железных ободов по булыжной мостовой. Тогда появились телеги с колесами на шинах, которые бесшумно катили по асфальту. И я гордился страной — вот такая у нас цивилизация!..

Крытый Зацепский рынок — чудо из арматуры, стекла и фанеры — был триумфом довоенного благополучия. В первые же бомбежки Москвы фашистские летчики, думая, очевидно, что это здание вокзала, сбросили на него сотни две бомб. (При этом на сам вокзал не упало ни одной бомбы.) Рядом были деревянные бараки, где семьи жили, разделенные друг от друга только матерчатыми занавесками. Бараки сгорели вместе с рынком. На освободившемся месте, у старого метро «Павелецкая», сразу возникли две статуи, почему-то это были лев и львица. От них ко 2-му Зацепскому, по обе стороны образовавшегося переулка, потянулись бесчисленные ларьки и павильоны, и вот тут, на месте сгоревших бараков и рынка, образовалась знаменитая зацепская толкучка. Она становилась все больше, заняла всю Зацепу, потом 1-й и 2-й Зацепские,

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

постепенно слилась с Дубининским рынком, и вокруг нашего дома родилось целое море, бушующее с утра и до вечера.

Тут процветал обмен: можно было обменять всё на всё: водку на хлеб, хлеб на пальто, пальто на муку, муку на мешок картошки, картошку на водку и снова всё по кругу. Кипели страсти, шныряли карманники, хлопотали фотографы у фонов Кавказа и Крыма, тут же играли в «три листика», в веревочку, слепые гадали на попугаях и морских свинках, умевших вытаскивать скрученные листочки с «судьбой». Гадальщики хриплыми голосами зазывали народ, рассыпая прибаутки:

А ну, подходи девки, бабы –
 Скажу, на что слабы!
 Гадает заслуженный зверек – дядя Дима,
 Гадает, не врет – недорого берет,
 гадает лично, точно, заочно!
 Пять рублей, пять рублей!
 За пять рублей дома не построишь,
 крыши не покроешь,
 ботинки не купишь,
 а интерес получишь!
 Гадает о дороге, о тревоге,
 о родном пороге.
 Кому родиться, кому жениться,
 кому с кем спать завалиться,
 кому родить,
 кому погодить,
 кому в тюрьму угодить...

...Я был маленькой рыбешкой этого моря. Жизнь была рядом, вокруг, вот она, на ладони, как естественная среда, неотделимая, нерасторжимая с твоей плотью, вся вместе, без всякого отбора – одним слоем...

Дом пионеров находился на Кировской – Стопани, дом 6. Располагался он в бывшем воронцовском дворце с мраморным залом, резными деревянными лестницами с чугунными сту-

пенями, буфетами, отделанными, как гроты, старинным фигурным паркетом. Чистота, прохлада, тишина. Там театральная студия и сам Иван Берсенев в сверкающей крахмальной белой рубашке, с темно-голубым, в горошек, галстуком-бабочкой, принимал у нас «экзамены»... Мы входили в пионерский актив Москвы: белый верх, черный низ, красные шелковые галстуки. Некоторое время я пел в знаменитом хоре В.С.Локтева. Звучит горн, стучит сердце, звенит от волнения голос:

О детстве счастливом, что дали нам,
Веселая песня, звени,
Спасибо великому Сталину
За наши счастливые дни!

А рядом с этим — родной двор. Он был небольшим, во дворе штабеля дров, горы угля для пекарни, бочки, ящики, и прочая тара. Напротив наших окон помойка — заветное место моего детства. В ней можно было найти всё, что только пожелает душа, чего и выдумать невозможно. Но для того, чтобы попасть во двор, надо было обязательно пройти через экзекуцию старших: получить щелобан (щелчок по лбу согнутой костяшкой среднего пальца), маклявочку (вариант щелобана), взвыть и расплакаться — тогда отпускали. Слезы высыхали быстрее чем моментально — и двор был твой. Тут всё было иным: язык, закон, дела и песни, которые пелись в определенной манере, с иногда звучащим «э» перед какой-нибудь согласной:

Э-там далеко, на севере э-далеком,
Я был влюблен, э-не зная почему,
Я был влюблен, и был влюблен э-жестоко,
Тебя, пацаночка, забыть я не могу.
Но где же ты, э-любимая пацанка,
В каких теперь ты служишь э-лагерях,
И не забыть мне маленькие ножки,
Одеты были что в фартовых э-сапожках...

Мы пели блатные песни, били чечетку, плясали цыганочку, играли в «отмеряло» и расшибалку, дрались и мирились.

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

Наш жаргон был полон воровских словечек, а сквернословие прилипало к нам, как загар, и от нас как бы не зависело. И были зацепские дворовые ватаги – «Ульяновка», «Маршировка» (нас звали «Пекарней»), и гоняли мы голубей, и дрались двор на двор, и были разбитые стекла, путешествия по пакгаузам Павелецкого, приводы в милицию; и были праздники, и самым любимым – 1 Мая.

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся Советская земля!..
Кипучая, могучая,
Никем непобедимая,
Страна моя,
Москва моя,
Ты самая любимая!

В главе «Вышел на подмостки» очень жаль, что ушла одна важная мысль: Центральный детский и МТЮЗ стали прорывом первого послевоенного поколения театра, которое и сегодня является ведущим.

В начале пятидесятых во всех крупных театрах царили великие имена. До сих пор легкий холодок проходит по коже от одного перечисления звезд того времени – театры держались на поразительном мастерстве и опыте поколения, знавшего К.С.Станиславского и выросшего на здоровой почве искусства двадцатых годов... В то же время в театрах царил ползучий «реализм», театральность приравнивалась к «формализму», а «формализм» к идеологической диверсии. В этой обстановке рождался молодой послевоенный театр. Характерно, что он рождался еще «до» восстановления имени В.Э.Мейерхольда, в атмосфере закрытия Акимова и Таирова, постановлений о Шестаковиче, ленинградских журналах и т.д.

Вот контекст появления на московской сцене нашего поколения. Только в этом контексте становятся понятными и «О чем рассказали волшебники», и «Такая любовь», помните, как

худсовет закрывал спектакль, — «мейерхольдовщина»!.. Только чудо спасло нас.

<...>

Без Студенческого театра МГУ с «Такой любовью» не существует театральной Москвы пятидесятых годов. Чего до сих пор не уразумела Иечка Саввина: в «Такой любви» впервые заново открывалось органическое сочетание двух направлений: глубокого психологического реализма (как это искали в «Современнике») и свободной режиссерской пластики (как это искали на Таганке). В моей «Такой любви» эти направления не сталкивались, а именно сочетались, именно органически — для послевоенного театра это было впервые, теперь именно это сочетание возобладало. Это не вчера — это сегодня нашего театра. Если я сегодня восстановлю «Такую любовь» — спектакль окажется опять новым. (Что, черт возьми, и надо сделать! Как бы это прелестно встало рядом с постановочными претензиями, скажем, «Перламутровой Зинаиды»!)

Я понимаю, что мой «спор» с И.Саввиной довольно мил, но спорить не о чем, ибо спора нет. Я вел ее к подробнейшему психологическому анализу. Играла она замечательно, но открытие было не столько в этом, сколько в самом выборе актрисы. Наши героини (от Тарасовой до Еланской), играя Катерину или Анну Каренину, были столь трагичны заранее, что ничего, кроме омута или поезда, их ждать не могло. Ия по данным была «простушка», а вовсе не героиня, без бровей и ресниц, с дивной улыбкой и ожиданием радости на сияющем лице, с движением чувства вблизи от кожи лица. Вот уж кто не был создан для гибели!

(Между прочим, когда в Паневежисе Мильтинис выбрал для «Смерти коммивояжера» Донатаса Баниониса, был огромный успех именно потому, что молодой Донатас никак не представлял из себя фигуры для самоубийства.)

Так начинался в кино и театре процесс демократизации героя. Я думаю, что все это более серьезно, чем спор с Саввиной. Тем более что она забыла о таких сценах, как «вихрь закрутившейся сплетни», «говорящих колесах поезда» и т.д. Здесь действительно я заковывал ребят в самый четкий рисунок. Но дело даже не в этом.

Для меня сегодня гораздо важнее официально вернуть Студенческому театру МГУ его реальную историю. Нельзя обойти вниманием то, что отъезд Павла Когоута из Чехословакии во время событий поставил Студенческий театр в положение анонима, над ним повисла фигура умолчания. И когда группа молодых авторов взялась писать историю Студенческого театра, они не посмели вспомнить о «крамольном спектакле», не вспоминали об этом и бывшие мои «артисты», они были крайне скромны. Более того, в журнале «Юность» (обещая Вам узнать, чья статья и когда она была напечатана) черным по белому было написано, что Студенческий театр МГУ организовал Сергей Юткевич. При этом Сергей Иосифович с опровержением не выступил, как и все мои дорогие Иечки, Алочки и прочие любимые ученики. Предательство было мгновенным и во многом автоматическим. Об этом рассказывать не буду, думаю, поверите на слово.

Мой спор — не с И.Саввиной или К.Парамоновой, не с глумливыми словами А.Германа... мой спор не о профессии и не о стилистике (реализм, эксцентрика и т.д.)... и вовсе не те обиды, о которых я невольно вспоминаю. В живой истории театра, кино и телевидения пятидесятых—восьмидесятых (даст Бог, и девяностых) годов, я не свидетель, а участник. Разведчик и на разных этапах — лидер: моя актерская линия — демократизация советского киногероя (1); расширение своего личного диапазона в кино до образа социального героя (это при моих-то «никаких» данных) — до меня актеры моих данных никогда не играли в кино ничего подобного (2); мне чуть ли не одному пришлось отстаивать в кино право на перевоплощение актера (3); мой спор — театрализация кинематографа и открытие его новых возможностей (4); открытие в нашем кино иронической сказки и возвращение послевоенному кино музыкального фильма (5); сочетание психологического реализма и живого полнокровного характера со свободной поэтической режиссерской пластикой (6); образ ребенка и т.д., и т.д., и т.п.

В «Такой любви» для меня и всего коллектива за так называемой проблемой «сохранения семьи и правом на чувство» стояло нечто более серьезное и важное: Петрус был не просто

«он» — герой пьесы проповедовал человеческую свободу, свободу чувств, Матисова — не просто полюбила, а поверила Учителю. Предательство Учителя была той трагедией, которую мы играли. Петрус своим поведением дискредитировал свое же «учение», Матисова своей смертью доказала его правоту... Трагедия доверия. Трагедия веры — от этого такой пафос обобщения и трагедичность интонации — от этого и попадание во время.

Там же: нет уж, извините М.Г., пресса не просто доброжелательно откликнулась, а так, как не откликалась ни на один спектакль ни до, ни после... писал даже «Советский водник»...
(Нет 18-й страницы.)

Честное слово, леденящая кровь легенда, как я ненужной эксцентрикой испортил замечательную бытовую комедию Фрида и Дунского «Семь нянек» — всё было не так:

1. Она не была столь замечательной, ни тем более бытовой, ибо то, что выдавалось за быт бригады, было самой обычной социальной сказочкой тех лет. Я и придумал формулу этой сказочке: «Семь Белоснежек и один гном». Только в этом случае моя работа могла быть хоть сколько-нибудь этичной.

2. С первой же пробы на фото и пленку авторы упрямо стояли на точке зрения, что играть роль должен я, и даже после фильма говорили, что это было бы лучше. (В те годы зритель был довольно снисходителен к условности возрастов героев, героинь и их исполнителей, тут В.Фрид и Ю.Дунский проявили обычную в те годы позицию. Я думал почти так же, когда пробовался.) Но не утвердил себя сам, когда нашел такую формулу: «Как бы я ни был похож на собачку — живая собачка всё же лучше»...

3. И еще о бригаде: она бы получилась, хоть это были дежурные персонажи из всех картин, иллюстрации. Но тогда в стране возникали бригады коммунистического труда. После этого фильм, что называется, «попал под трамвай» — вот и всё: образ иронической бригады ни при каких условиях не проходил...

А «эксцентрическое» утро (которое на самом деле было поэтическим), когда город делал зарядку, ни в какие противоречия ни с чем не вступало, как и весь разворот событий в клубе,

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

который призван был заменить полное отсутствие комедийного центра в комедии.

4. Во время «Семи няnek» и «Пропало лето» — два года я сознательно учился делать кино. Вторым фильмом должны были быть «Катера» О.Осетинского. Это был замечательный сценарий, четыре месяца я работал уже над режиссерским сценарием (и играть должен был я — ах, какая роль!), этот замысел до сих пор стучит в моем сердце, как «пепел Клааса», так началась в кино и моя Голгофа.

Конфликт на съемках «Служили два товарища» был в другом. В сцене побега авторы и режиссер предполагали роскошную сцену ДРАКИ, с дублерами-самбистами (которые тогда ничего не умели, и драки были жалкими потугами на американские). Я же предложил отказаться от драки, что очень обидело В.Фрида и Ю.Дунского. Они даже решили уехать со съемки, «раз они не нужны». Но они всегда были покладистей, чем хотели казаться, они остались и смотрели на сцену издалека: сцена шла без драки, и на вопрос, как же они смогли уехать, у меня был такой ответ: «Сели и уехали, а всё смотрели» — вот это я и назвал «вестерн по-русски». (А тачанка потом мчалась, погоня была настоящая и на целую часть, но из фильма ушел «вестерновский» побег с дракой.)

Там же: очень жаль, что сегодня тут нет ничего о том, что образ Корякина долгие годы ставился в вину артисту — начальство спрашивало: «Он положительный или отрицательный?»... Из-за этой роли картина была «під підозрением». (Женя Карелов переживал, В.Н.Сурин тогда его донимал тем, что из-за Р.Быкова картина никогда не поедет на фестиваль, а так могла бы получить Государственную премию.)

И вообще, можно ли сегодня всё это замалчивать?

1. Как запретили поэтический и прекрасный сценарий О.Осетинского «Катера» — там был первый мощный сигнал о бездуховности... Образ и сегодня актуален — думаю, и моя судьба в кино сложилась бы иначе.

2. «Айболит—66» практически сняли с проката. Показывают только в 9:00 и в 10 утра. По сей день картину не разрешают показывать по Центральному телевидению.

3. Можно ли не писать, что «Черепуху» запретили и не желали даже сделать замечания, чтобы исправить картину? Только после длительной борьбы Специальный секретариат Союза во главе с С.А.Герасимовым добился того, чтобы к картине вернулись. Ее приказали резать и заставили переснять «милитаристскую песню», которой в фильме не было.

4. Можно ли не писать о том, что «Телеграмма», тираж которой 1 200 копий напечатали, была запрещена и не выпущена на экран. Сегодня этого фильма нет даже в каталогах. (Хотя он при этом 4 раза прошел по телевидению.)

5. Можно ли не писать о том, что по роли в «Мертвом сезоне» специально выезжала комиссия «Ленфильма», чтобы снять с роли.

6. И так никто и не узнает, что погублены самые лучшие замыслы и самые зрелые годы. Восемь лет – восемь неосуществленных замыслов: «Ревизор» – 15 лет добивался, 5 лет стоял уже в плане; «Записки сумасшедшего» – мечта десятилетий, «Медный всадник», «Денис Давыдов», «Гроза» Островского, «Приключения Васи Куролесова»... Восемь лет каторжной работы, и при этом... ни одной жалобы, никому и никогда...

<...>

Вы правы, Михаил Григорьевич, я там, где Эдит Пиаф, Е.Леонов и др., но и там, где Шукшин, Енгибаров и Высоцкий. (Это вовсе не там, где «сынки» – Г.Панфилов, Э.Климов и Н.Михалков – на другой жилплощади.) И дело вовсе не в том, чтобы вы меня больше похвалили, надев венец мученика, я мечтал бы только об одном: чтобы кто-нибудь поставил меня, как говорится, на место! Пусть не на то, на котором я себя «вижу», давайте даже будем скромными, это вовсе не худо, но давайте отыщем мои координаты, мои параллели и меридианы...

Я слишком часто был страктован так глупо и пошло, что только диву давался. (И так, кстати, по сей день...) Опошлить иногда страшнее, чем убить, чем сжечь, – тут хоть костры далеко видать... Зона умолчания – это всё же зона!.. когда же я осмыслял сделанное сам, соглашались с одним – «умеет говорить». (Так и сейчас говорят: «язык подвешен».) Лапочка

моя Левшина в этом смысле была более снисходительна, писала о моей любви к «декларациям», вполне простительной, с ее точки зрения, при той неумности и энергии, которые она во мне одобряла.

И вдруг фраза: «Среди этих трудностей – восемь лет молчания. Поиски литературной первоосновы, которая...» Нет, это не так, все литературные первоосновы у меня были найдены, найдены и стояли в очереди до 2000 года. Восемь лет ушло на другое: на беспрестанную работу, восемь лет травли, запрещения готовых и разработанных замыслов, клеветы. Унижения – и при этом ни одной жалобы... И слава человеку, которому везет... А мне действительно везет... Везет приблизительно так, как нашей стране повезло выиграть Великую Отечественную войну...

В Савушкине, в Колпакове, в Корякине, в Пономареве, в Локоткове, в Магазикине, в Ларсене и всех других усилиях – борьба за человеческое достоинство, за живой человеческий идеал в противовес ханжескому, навязанному, официозному. И поиски истоков жизни духа. Поиск счастья жизни и причин ее трагедии, личной муки и личного мужества.

Обнимаю Вас и восхищаюсь, если Вы прочли мой опус до конца!

Всегда Ваш, Ролан Быков

7 февраля 1988

Михаил Григорьевич Львовский был добрым знакомым Быкова. В его пьесах он играл, еще будучи артистом ТЮЗа, а пьесу «Друг детства» ставил в театре Ленинского комсомола. Их связывали долгие отношения. К нему Быков приходил со своими замыслами, показывал отснятый материал, советовался. Михаил Григорьевич точно определил, что «Айболит-66» – это философская клоунада. «Надо встретиться с Мишей Львовским, определить свои координаты», – говорил Быков. Любя талант Быкова, по своей деликатности Львовский, став известным сценаристом, никогда не предлагал поставить свой сценарий, хотя мечтал об этом, по словам его жены. «Вагончик тронется, перрон останется» – песня из «Друга детства» Львовского. Для Быкова Львовский был тем перроном, к которому он стремился долгие годы. Михаил Григорьевич с ра-

Ролан Быков
КНИГА М.Г.ЛЬВОВСКОГО

достью согласился написать книгу о Быкове в бюро пропаганды киноискусства. Вот почему таким длинным получилось это письмо Львовскому, Быков с чужим человеком не стал бы так откровенничать и построчно, по пунктам, отмечать цифрами свои замечания к книге. Это письмо уже после смерти Михаила Григорьевича мне передала его вдова. К большому сожалению, одну страницу найти в архиве не удалось.

ВЫШИБЛЕННЫЙ ЗУБ ПОСТАВИЛИ НА МЕСТО¹

Москва резко вошла в мое сердце с самого детства. Она была и остается моим вечным праздником. День мой начинался с крика — я визжал от радости, что живу. Вставал я очень рано, в пять—полшестого утра, и получал от отца за то, что не даю ему выспаться. И я убегал в Москву! Падал в нее с утра и приходил только ночью. В семье меня звали квартирантом. Моей квартирой был весь этот город — моя дорогая Зацепя, Павелецкий вокзал, Щипок, Балчуг, Воробьевы горы, Парк культуры, Сокольники, Нескучный сад. Все это было пространством моего детства с самого раннего возраста — лет с пяти.

Мы тогда жили социально неразделенными. В коммуналке с сорока тремя комнатами и одной кухней — и работник МИДа, и директор зверосовхоза, и уборщица ликеро-водочного завода. Постепенно дом всё беднее и беднее становился, более пролетарским, но он не стал Вороньей слободкой. Это был странный дом. <...>

Как ни странно, самый праздник был не Новый год, а Первое мая. «Утро красит нежным цветом стены древнего Кремля» — эта песня была в крови московского мальчика, а я московский мальчик. И самое главное во всей довоенной жизни

¹ Неделя. 1997. Июль. Записала Е.Алексеева.

ВЫШИБЛЕННЫЙ ЗУБ ПОСТАВИЛИ НА МЕСТО

было — 1 Мая оказаться ближе к Красной площади. Однажды, мне было тогда лет восемь, я пробрался на крышу ГУМа, но слишком рано — всех нас сняла милиция, и мы не увидели парад...

Мы тогда делились на ватаги. Я получил очень жестокое амплуа — малышка. Малышка идет впереди всех, далеко впереди, и задирается. Это было, конечно, хулиганством. Надо было плюнуть, подставить ножку, кинуть чем-то. За это я получал первым, подходила ватага и говорила: чего маленького обижаешь? Знаменитая схема жизни и развлечений московских переулков и улиц довоенного времени. Если честно говорить, было страшно, но когда ты играешь роль, то страшно — не страшно, ты идешь и ничего нельзя сделать, это наше ролевое участие в жизни. Амплуа это, наверное, и определило где-то мою жизнь — не бояться получить, идти первым.

Не могу вам передать основного чувства Москвы, которое созрело в шесть—восемь лет. Этот город был настолько мой, что для меня лечь где-то и поспать немного — ну так, устал — было естественным. Я знал места, где можно спрятаться, где можно увидеть то, что не положено видеть маленькому. Мы очень свободно ориентировались в Москве. У моего старшего брата была манера — пошли путешествовать по Москве. И почему-то ему всегда надо было меня с собой таскать зимой. Я замерзал через тридцать минут, и он, проклиная меня, вел меня по музеям, просто по городу и очень многое мне открыл. С ним было потрясающе интересно ходить, он видел то, чего не видел я. Я многому научился у брата; сейчас говорят, что со мной интересно ходить.

Москва в моей любви, в моей крови, в моем естестве, и, может быть, поэтому, когда я первый раз приехал в Нью-Йорк, я сказал: ой, это мой город! Того же ритма. Мы никогда не обращаем внимания на то, в каком ритме живет человек, а ведь это важно.

У меня есть несколько моих московских тайн — например, Василий Блаженный и памятник Гоголю. Однажды, влюбленным юношей, я возвращался к себе на Зацепу часа в три утра через Красную площадь. Было лето. Шел я от Исторического музея к Балчугу. Василий Блаженный стоит на возвы-

шении, и когда сумрак, вы не видите храм. Но с каждым шагом он, как изображение на фотографии, проявляется и возникает во всей своей безумной красе. В то утро я это впервые заметил. Волшебная тайна этого поразительно русского по архитектуре памятника, объединившего в себе в гармонии разные начала, как и сама Москва.

А если стоять лицом к памятнику Гоголю (только не того, который стоит, а того, который сидит) и начать обходить его слева и потом резко обернуться, то окажется, что Гоголь за вами подглядывает. По моему ощущению, он видел не просто правду жизни, а тайну правды жизни. Он немного подглядывал за тем, что скрыто, о чем не говорят. Но при этом он всегда добр с самыми смешными и даже с нехорошими людьми. Хотя более резко о России, чем писал Гоголь, никто больше не писал, конечно, кроме Салтыкова-Щедрина. При этом он был выездным, а Пушкин нет. И именно Гоголь одним из первых получил государственную премию того времени — перстень от царя за «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Москва — моя дивная школа с потрясающими учителями. Мой Дом пионеров, где я первый раз сыграл, поставил первый спектакль. Сколько знаменитых теперь людей там воспитывалось — Владимир Андреев, Людмила Касаткина, Игорь Кваша, Александр Митта, Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Тамара Синявская — да всех не перечислить. Моя мечта — найти, на чьей даче находится черный фонтан, который стоял в нашем Доме пионеров и где плавали золотые рыбки, которых не съели даже в сорок третьем году. Моя Москва — это и Щукинское училище с замечательными преподавателями, Театр Вахтангова, МХАТ, родной, хоть я в нем никогда не работал, «Современник», мой Студенческий театр МГУ, который я организовал и создал без разрешения и по легкомыслию. Конечно, я мог за это сильно пострадать, но мне было 24 года и я рассчитал: ЦК подумает, что МГК разрешил; МГК подумает, что комсомол; комсомол подумает, что профсоюз; и никому не придет в голову, что я открыл театр без разрешения. Я придумал: если ленточку разрежет Александра Александровна Яблочкина, авторитет которой был такой, что когда она говорила, было ощущение, что говорит сама история

ВЫШИБЛЕННЫЙ ЗУБ ПОСТАВИЛИ НА МЕСТО

театра, — то тем более не возникнет никаких подозрений. Пришла хроника, пришло телевидение, все сняли. Ленточку разрезала Яблочкина, и когда она сказала: «Я стою на русской сцене 75 лет» — зал встал, его подняло, как ветром! Мое сердце никогда не согласится с тем, что церковь отобрала у театра здание, с этим согласиться невозможно; но я уже получил отповедь от самого Алексия II, а спорить с патриархом бессмысленно и нескромно...

Москва легла в основу моих трех фильмов. В «Семи нянках» я сумел сделать любопытную для кинематографа начала шестидесятых вещь — показал, как Москва делает зарядку. «Доброе утро, товарищи, все встали!» — и я снимал поднимающиеся дома. «Разведите руки в стороны!» — и краны разводили в стороны свои стрелы. «Глубоко вдохните, прогнитесь!» — и я показывал прогибающиеся мосты. «Вдохнули — выдохнули!» — и заводы у меня выдыхали. Я тогда очень переживал, что не справился с цветовым решением Москвы. Но в других двух картинах, в которых выразилась вся моя любовь к этому городу, я уже тщательно организовывал цвет. Во «Внимание, черепаха!» действие происходит осенью и город весь в золоте. Сценарий фильма «Телеграмма» я специально перевел с лета на празднование Нового года, потому что есть времена года, которые идут городу, а Москве идет осень, зима и весна. Сколько я истратил пожарной пены, заливая ею деревья, и город был в сказочном снегу. Я сейчас снимаю мировое обозрение, где пройдут и столицы мира, и малые города, а центром будет Москва. Хочется, хотя это очень трудно, передать органическое сочетание в Москве большого и малого, ее контрасты.

Каждое изменение в Москве для меня было болью. Я переживал появление Калининского проспекта, Дворца Съездов, гостиницы «Россия» — сейчас как-то привык, эти маленькие церквушки у гостиницы, как-то все это органически слилось, во всяком случае, в душе. Никак не могу привыкнуть к тому, что застроили проход, восстановив церкви на Красной площади, — слишком привык, что было два входа. Безумно счастлив, лично счастлив Храму Христа Спасителя — как же он на месте, как он организует пространство, как его не хватало!

Мне даже показалось, что он был, как вышибленный зуб, и его поставили на место. И улыбка Москвы теперь стопроцентная.

Говорят, Москва становится европейским городом. Нет, она становится только Москвой! Столицы Европы скорее тяготеют к Петербургу, потому что совершенство его признано. Это прекрасный, но немного искусственный город, он и был построен ради совершенства, а не рос естественно.

У Москвы появились персонифицированные лица – Лужков, Ресин, Музыкантский, Толкачев. Их, конечно, можно упрекнуть в очень многом. Господи, чего только нет в Москве, сколько безобразий происходит, сколько еще не сделано! Но с ними связывают, и я в том числе, явное превращение Москвы, движение, которое вселяет надежду. Когда Савва Кулиш снимал «Мертвый сезон» и впервые вывез за рубеж киногруппу, ему говорили: зачем за граница, когда есть Прибалтика, там и снимайте любое зарубежье. Но Кулиш им объяснил: так ведь витрины не те, машины не те, люди не так одеты. Я думаю, что скоро в Москве можно будет снимать Европу – есть места такой архитектуры, и появляются такие витрины, и по количеству дорогих иномарок Москва становится первой в Европе.

Но не это мне нравится. Мне нравится, когда в Комитете по государственным премиям, где я руковожу секцией кино и телевидения, мы награждаем за интерьер того или иного здания, чаще здания банка. Когда помещение начинает оцениваться с точки зрения культуры, это замечательно! Советская архитектура подчинялась страшному слову «инфраструктура», иностранному слову с тремя «эр», это слово рычит! Все, что волновало Пушкина, Толстого, Байрона, Данте, то есть жизнь человеческая – дом, баня, парк – называлось этим людоедским словом. Росли правительственные здания и коробки, коробки, коробки... Это меняется. Появляются живые дома с блеском, шиком. Проблема, кто в них будет жить и кто живет, конечно, одна из главных, но она, даст Бог, как-то решится.

Москва для меня – мой пароль в мир. Я из Москвы. Конечно, это ответственно, иногда так получаешь – мол, ты москвич. У москвичей есть большие обязательства перед людьми

ВЫШИБЛЕННЫЙ ЗУБ ПОСТАВИЛИ НА МЕСТО

из других городов. И всегда, приезжая в любой город, ты должен помнить, что тебе лучше живется. Может быть, с этим связано то, что я организовал 34 отделения своего Фонда, по России, открываю новые студии. У себя в Фонде на Чистых прудах лучшие апартаменты я отдал под Московский центр детских культурных программ. Комсомол и пионерская организация ничем не заменены, эта ниша пуста. В России сейчас 4 миллиона беспризорных детей. Я предложил Лужкову культурную программу, потому что сценарий жизни ребенка сложен даже в лучшие времена. Произошло разрушение домов пионеров как системы. Исчезли станции юных техников, юных натуралистов. В Москве был первый детский кинотеатр в нынешнем Театре эстрады. Это был лучший кинотеатр с огромной игротеккой, где мы, довоенные дети, впервые увидели электрическую железную дорогу. И я горжусь, что вот здесь, на Чистых прудах, будет первый детский киноvideотеатр, с новыми технологиями. Большая беда, что в Москве по существу исчезли детские театры. Талантливый человек Яновская, но ее талант вовсе не в русле искусства для детей. Новые детские спектакли МТЮЗа уже, собственно, и не детские. А Центральный детский театр стал молодежным. Необходимо восстановление Московского театра юного зрителя — со спектаклями о животных, современной повестью и нравоучительной легендой. Театр этот просто необходим, если понять, как скуден культурный сценарий для детей Москвы!

ЧТО НЕ ПОЗВОЛЕНО ЮПИТЕРУ, МОЖНО БЫКОВУ¹

В общем-то — никому ничего не надо напоминать. Но мы напомним.

Фильмы: 1965 — «Айболит-66», 1970 — «Внимание, черепаха!», 1975 — «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», 1977 — «Нос», 1984 — «Чучело».

Роли: 1960-й — Акакий Акакиевич в «Шинели», 1968-й — красноармеец Карякин в «Служили два товарища», 1971-й — Скоморох в «Андрее Рублеве», и еще, еще: от «Женитьбы Бальзаминова» до «Комиссара», от «Мертвого сезона» до «Приключений Буратино».

В германовской «Проверке на дорогах» он — небритый и мешковатый капитан Тушин. И — не вспомню гражданской проповеди сильнее, чем та сцена, где герой Быкова, упершись плечом, в напряжении всех сил выталкивает на твердое увязшую глубоко в грязи фронтовую полуторку, птицу-тройку нашего века.

...Он глядит с экрана прямо в глаза, он исходит криком: — Давай, давай, давай, сыночки!

И на крик сбегаются люди со всех сторон. И полуторка дрожит, раскачивается, заводится, вот-вот тронется...

¹ Новая газета. 1997. 1–7 сентября. Беседовала Е.Дьякова.

ЧТО НЕ ПОЗВОЛЕНО ЮПИТЕРУ, МОЖНО БЫКОВУ

В 1989 году на V съезде кинематографистов Ролан Антонович стал секретарем Союза кинематографистов, организовал Фонд развития кино и ТВ для детей и юношества. «Мне казалось, что я на это потрачу два года», — говорит он.

Восемь лет прошло. Но, похоже, детское кино в России выбирается из стагнации быстрее, чем взрослое.

2 сентября открывается XVII Международный фестиваль детского кино, и самое поразительное в его программе — даже не конкурсный показ и внеконкурсные программы, не «круглые столы», а фестиваль премьер новых российских детских фильмов. Их снято шесть. Пять из шести — на студиях Фонда Ролана Быкова.

— Ролан Антонович, почему вы восемь лет идете на чужую амбразуру? Почему вы тянете то, чем должно заниматься ведомство, умный чиновник?

— Я — не на чужую амбразуру! Я не нападаю, я защищаю *свой* мир, мир детского кино. Я уж всем надоел с этим. Мне на фестиваль с тридцатилетней историей дают ровно столько, сколько на маленькие, новые, региональные, и это — результат глухого непонимания! Никто не понимает, что происходит в России с детьми, что уже произошло в России с детьми! Когда я на Верховном Совете говорил о детях, мне пожимали руки все. И чем больше мне пожимали руки, тем больше я ужасался! Потому что на *свой* счет сказанного никто не принял...

У нас нет проблем с детьми, потому что никто за них не отвечает! Не зря многие говорят, что наше государство — бездетное. Но если говорить о детском кино, в СССР — наверное, так и сейчас! — люди до 21 года составляли 83% зрительного зала! А в России — сорок миллионов детей, со студентами — пятьдесят. Это аудитория величиной с Францию!

Наш Фонд открывает грандиозный электронный кинотеатр на Пресне. И это очень серьезно — программа детских электронных кинотеатров, соединенных с интернет-клубами, наша программа «Дети — экран — культура!» Московские

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

ребята с их интеллектом выйдут в информационную сеть. Я давно подал правительству эту программу. Она, по-моему, должна возродить еще и кинопрокат. Ельцин написал на проекте: «В десять дней подготовить указ!» Прошло сорок пять месяцев...

...Но если эта идея опять не войдет в бюджет на 1998 год — я же не могу их открывать сам! Впрочем, самые первые — открою. Осенью на Мантулинской, к Новому году — в подмосковном Королёве, бывшем Калининграде, а потом еще по области, в школах! Дети должны выйти в мир. <...>

— А ваше детство? Дом? Двор? Родители? Годы — понятно: война и сразу после...

— Коммуналка на сорок три комнаты, когда-то — номера для приезжающих при Павелецком вокзале. Там в сортире была табличка с надписью «Pour dames. Женская». У меня она до сих пор хранится. А годы, конечно, послевоенные: я пишу сценарий автобиографического фильма. Он называется «Мама, война!» Там действие происходит с 1937 по 1947 год...

Мама — из интеллигентных девочек, со стихами, с бойскаутами. А отец был по происхождению казак. Оказался на улице в 12–13 лет! А потом стал конником Первой конной... Отец прожил до 96 лет, работал до 92 лет. Я его заставил записать многое о своем детстве. Ух как он записал свой первый роман с девочкой — какая сцена! У лодки, на берегу!

Кстати, наш Фонд создает программу автобиографических фильмов о детстве. Это будет история столетия через судьбы, через детство, самая честная история, какая может быть! Владимир Железников, автор «Чучела», пишет о своем детстве — это 1920-е годы. Нам интересно детство шестидесятых годов, детство семидесятых — дети этих лет уже закончили ВГИК, они без работы, мы бы кому-то из них ее дали. Мы хотим сделать историю века в биографиях.

— Когда-то рассказывали, что вы пишете письма своему сыну. И что эти письма — замечательный роман воспитания...

— Он плохо писал сочинения. Ему было лет тринадцать. Драма с одним сочинением, со вторым. Я написал ему письмо — стилем конца XVIII века. Улучил момент, когда отверну-

ЧТО НЕ ПОЗВОЛЕНО ЮПИТЕРУ, МОЖНО БЫКОВУ

лась мать, и шепнул ему на ухо: «В дупле письмо!» Он понял, что это тайна, глазки засверкали: «Где дупло?»

Я шепчу: «Между первым и вторым томами Маяковского».

...А потом вдруг он мне так же тихо говорит: «В дупле ответ!» Ответ был абсолютно в том же стиле (он все-таки много читал). Я пишу второе — стилем конца XVII века. Он уловил разницу, ответил достойно!

И вдруг — начал писать рассказы!

— А теперь его, Павла Санаева, первую повесть «Похороните меня за плинтусом» выдвинули на Букера...

— Да... А старшему сыну, когда он был маленький, я писал стихи.

Я всю жизнь писал стихи, даже выпустил сборник, но так и не написал поэму о городе Глухове: «Наш город маленький стонал от всяких олухов и слухов. А город назывался Глухов. Глухой забор, глухой старик...»

— Это вы не о том городе, где снимали «Чучело»?

— И да, и нет.

— Как вы думаете, что бы стало нынче с героями «Чучела»?

— Я «Чучело-2» предлагал написать Железникову. Думаю, схема следующая. Героиня кончила педагогический. И вернулась туда. Дед умер. Ее дом — музей, на котором люди зарабатывают деньги, немножко приворовывая картины. К дому сделаны пристройки. Рядом уже гудит ресторанчик.

Тот парень, который ее предал, вошел в администрацию города, а тот, который водил собак на живодерку, стал новым русским. Сперва был шофером у этого начальника. А теперь делит со своим начальником досуг и прибыль. А она снова изгнана в конце картины. Но уже учителями.

Я не знаю, как Железников написал бы финал: сдалась она? не сдалась? уехала, осталась?

Я никогда не говорил об этом, но я снимал эту картину, думая о торжестве божественной идеи: распятие — воскресенье — вознесение.

Ее отъезд — ее вознесение, ее приход на день рождения с остриженными волосами — помните, да? — ее воскресенье.

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

После того как я сделал картину «Семь нянек» (там герой газетой почтовый ящик поджигал), горели все почтовые ящики по всей России! Я думал: «Боже мой! Что же я наделал!» И понял, что я этот поступок героя сделал в рамках обаяния...

А тут — я вывел эту школьную травлю из рамок обаяния. И ни одного случая, ни одного письма «Со мной — тоже так...» — *после* «Чучела» не было. А о том, что так было с кем-то *до* «Чучела», писали много.

— Я понимаю. Я вам не писала, но я из той же армии... Было дело.

— Каждый Чучело. И я Чучело. А знаете, когда я искал героиню, я искал девочку из своего детства. <...>

— Ролан Антонович, город Глухов из ваших стихов и «город виноватых» из вашей прозы (город, в котором «пошел на работу к девяти, и виноват до шести с перерывом на обед. А с шести, как вернешься домой, то виноват до утра уже! Перед женой, перед детьми, перед собственной совестью. А посреди площади постамент стоит. На нем мужик в два метра кричит: “Братцы, виноват! Зарплату пропиваю, жена у меня слегла, матери не пишу!” Даже милиционер, когда подходит, сразу говорит: “Виноват!”»). И тот город, который дважды эту девочку изверг из себя, — ведь это один и тот же город, по всей видимости? Как же так? Она же должна безумной быть, чтобы снова сунуться туда?! Не представляется ли вам взбунтовавшееся Чучело? Чучело, сумевшее себя забронировать?

— Нет-нет, она же не Железная Кнопка! Она такой не может быть! Это детская мысль — «Добро должно быть с кулаками!»! Добро сильно не тем, что оно побеждает, а тем, что оно существует. Его уничтожают, а оно живет! Пусть оно нынче немодно. Пусть его нынче «не носят». У меня в «Айболите» Бармалей кричал: «Добро побеждает? Добро побеждает? Что ж оно побеждает, побеждает да никак не победит?»

Но зло тоже никак не победит.

То есть драка есть драка, я сам не без кулаков... Мне много приходилось драться, особенно в детстве. У нас на Зацепе у меня в ватаге было такое амплуа — малышка, который идет впереди и задирается... Так что получал я первый.

ЧТО НЕ ПОЗВОЛЕНО ЮПИТЕРУ, МОЖНО БЫКОВУ

...А пятидесятилетие творческой деятельности можно было бы и раньше праздновать — я первый раз снялся не в 1947-м, а в 1939 году. А в 1934 году первый раз вышел на сцену — в возрасте четырех лет. Я читал стихи о волнах, не зная, что такое волны. Там были морские волки — я думал, это действительно волки, только не лесные, а морские. Еще мне сказали, что надо кланяться, но не сказали — как. Я встал на колени, стал залу кланяться, как бабушка, когда молилась. В зале умирали со смеху.

— **Вы снова собираетесь выйти на сцену...**

— Да. Мне предложил Валерий Рубинчик сыграть в Пушкинском театре Натана Мудрого в пьесе Лессинга. Театру «Модерн» Светланы Враговой я сам предложил пьесу Ионеско «Король умирает» — всю жизнь хотел это сыграть. И еще Театр на Юго-Западе — там очень сильный главный режиссер, Белякович, — предложил роль...

— **Кого, Ролан Антонович?**

— Короля Лира.

P.S. ...Он еще сказал замечательно: «Когда меня спрашивают, как по-настоящему снять Россию, я говорю одно: “Лица. Лица. Лица”».

А об очень важном: «Ролан Антонович, когда вы будете Лиром, кто будет при вас Корделией? кто Шутом?» — я спросить не успела. По кабинету свистели чертежи реклам электронного кинотеатра, проблемы авиабилетов, «круглых столов», субсидий и резолюций. Жизнь вынуждала идти на все амбразуры сразу. Жизнь за нехваткой простой бумаги писала поперек гербовой...

Но если Россия до сих пор живет в лицах, в лицах все новых ее детей, — это возможно еще и потому, что на лица сызмальства ложился отблеск страницы, рампы, экрана.

Эта преемственность — чуть не последний пароль.

И потому вся предфестивальная суета напоминала финал «Проверки на дорогах»: полуторку, увязшую в глубокой грязи, и крик с экрана:

— Давай-давай-давай, сыночки!

6.

РОЛАН БЫКОВ О СЕБЕ

В картине «Проверка на дорогах» Локотков вместе с «сыночками» полторку вытянул, а в жизни не удалось. В реанимации в последние дни жизни он с отчаяньем говорил: «Из-за этого Шанцева погибаю». – «Боже, что ты говоришь, Ролан!». А ему не удалось выбить оставшиеся деньги у зама мэра, чтобы, сделав чудесный ремонт в кинотеатре на Мантулинской, сделав красный зал, сделать синий в первом электронном кинотеатре Москвы – «Бармалей на Пресне».

7. 0 РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Михаил Козаков НЕИСТОВЫЙ РОЛАН¹

Он награжден каким-то вечным детством...

Анна Ахматова

Когда прощались с ним, с тем, что осталось от него, лежащим в дорогом ящике, в холодном здании Дома кино, куда пришли его давние друзья, коллеги, почитатели, я вглядывался в его изменившееся подгримированное лицо. Не верилось в эту каменную неподвижность... Не верилось в саму смерть как таковую. Какой-то чудовищный розыгрыш!.. Вот только непонятно чей... «Рола! Встань и рассмейся. Скажи нам, что это всего лишь не слишком удачная шутка, кадр из какого-то фильма. Что все мы лишь траурная массовка. Дай нам указания и сделай замечания, скомандуй, как нам, растерявшимся, себя вести... Ведь такие, как ты, не умирают, на них и при жизни нет клейма обреченности, изначального трагизма «мела и тлена»...

...В начале пятидесятых все студенты школы-студии МХАТ отправились на просмотр фильма «Школа мужества» с участием нашего студента Лёни Харитонов в Дом культуры КГБ... Советский кинематограф только начинал «раскручиваться» после недавней смерти Хозяина... И вот на экране я увидел ушастое худое-прехудое лицо, строящее рожи... Лицо сразу врезалось в память. Это был молоденький Ролан Быков,

¹ Московский комсомолец. 1998. 12 ноября.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

актер ТЮЗа... От горшка два вершка. В этом «атлете» ничто не предвещало будущей кинозвезды, снявшейся в сотне фильмов... Но однажды увидев это лицо — забыть уже было невозможно... Поинтересовавшись, я узнал, что Ролан, уже закончив Вахтанговское училище, всюю фонтанировал в тогдашнем ТЮЗе, играл все на свете роли — от чернильницы до сказочных королей...

Потом был университетский театр, где со сказочным же успехом он — режиссер Быков — ставил пьесу Когоута «Такая любовь»... И пошло-поехало... И главный режиссер ленинградского «Ленкома», и роли в кино, и, наконец, легендарный «Айболит—66»... В «Айболите» снимался шеф «Современника» Олег Ефремов... Он приезжал со съемок и материл Быкова: «Этот Ролка — городской сумасшедший! По сто раз одну и ту же сцену! Варианты, фантазии... Неуемный!» Много позже, уже в семидесятых, когда я снимался у него в маленькой роли в «Автомобиле, скрипке и собаке Кляксе», я на своей шкуре испытал и понял, что имел в виду Ефремов...

Весьма солидная компания — Зиновий Гердт, Алексей Смирнов, Георгий Вичин, Олег Анофриев, Николай Гринько, ваш покорный и сам Ролан — семь раз (!) снимала одну сцену с песенкой «А если мы вошли в экран из зрительного зала...». Семь раз мы летали в Таллин и «пытались войти в экран»... Никто, кроме Ролана, ну, может быть, еще Феллини, не мог бы заставить нашу компашку стать жертвами его неуемной творческой фантазии. И если бы так он снимал только эту сцену! Бесчисленное количество вариантов и дублей было снято и в музыкальной сцене «Погоня»... Этот псих уговорил меня прилететь еще и на юг, чтобы доснять один необходимый ему кадр для этой же сцены... Даже не помню, вошел ли он в картину... Почему мы терпели все эти измышательства? Да потому что понимали, чувствовали, что имеем дело с веселым Талантом, с человеком, одержимым искусством.

У Льва Толстого есть формула «Энергия заблуждения»... Когда пишу — я должен быть уверен, что это лучшее и необходимое. Потом могу сказать: извините, заблуждался... Так вот, Ролан излучал эту энергию! Ты попадал в ее сферу и ра-

достно ей подчинился. Если что-то мешало ему до конца осуществить задуманное, он переживал это как трагедию, как крушение мира!

Иду по «Мосфильму». Навстречу Ролан. Позади свита. Сам мрачен, как Гамлет перед «Быть или не быть», как Наполеон после Ватерлоо...

– Что с тобой? – спрашиваю.

– Нет, ты представляешь это, Алла Пугачева запретила Кристине обриться наголо... А без этого нет роли, нет картины, нет моего «Чучела»!

На глазах его были слезы. Он не понимал, не хотел и не мог понять, как эта гениальная девочка (он искренне верил в ее гениальность) так предала Искусство!

Он верил, что его «Чучело» перевернет и изменит мир! В этом весь Ролан. Человек неизбывного романтизма. Поэтому писал стихи. Какие? Это уже другой вопрос. Но писал, как ему казалось, трагические стихи, когда «Чучело» не выпускали на экран! Его «Бодался теленок с дубом», его «Архипелаг ГУЛАГ» могли не дойти до зрителя!..

И тогда он записывал в тетради:

Читал и слышал я, как распинают,
Как тайный суд вершится в тайный срок.
В конце концов все узнают и знают,
Но прошлое, к несчастью, не урок.

И все это старо до неприличья,
Распятые, крест, Голгофа и позор,
И в гибели ни капли нет величия,
Все буднично – и плаха, и топор.

В своих переживаниях он даже доходил почти до богоборства:

Неужели Создатель сам
Не позволяет нам созданий?
Неужто больно небесам
Соперничество созиданий?

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Милый, милый Ролик! Какой там Создатель, просто совмудаки и ничтожные чинуши берегли чистоту системы и свои привилегированные кресла... Надо отдать должное чудному смешному Ролану (бойтесь несмешных людей!), когда он, надписывая мне книгу стихов, оговорился: «Ты, конечно, понимаешь разницу: это книга не “Ролан Быков. Стихи”, это всего лишь “Стихи Ролана Быкова...”» Тут была важна его интонация, как бы ничего не значащее: «Стихи Ролана Быкова»...

Вот уж чего в нем не было точно, так это сальерианства! Почему? А всё потому же: был сам безмерно одарен и добр!

Реактивность его фантазии иногда даже ошарашивала собеседника... «Ролан, я хочу ставить новую пьесу такого-то. Там герой...» — «Я знаю, как это ставить! Жизнеспособность — это тема!» — «Ролан, герой кончает жизнь самоубийством». — «А-а... Тем паче!..» Вулкан, сказочник, Мюнхгаузен, Тартарен. Но безмерно чистый и грандиозно одаренный.

Картину Аскольдова «Комиссар» безнадежно закрыли. Ролан играл еврейского мужа. Он рассказал мне дома всю картину и проиграл все куски. Когда я потом впервые увидел этот фильм, я увидел его во второй раз. Первый был не менее талантлив.

Я репетировал во МХАТе пьесу Зорина «Медная бабушка». Пьеса о Пушкине. Я убедил Ефремова пригласить на главную роль Быкова. Ефремов согласился, но как умный и тертый театральный деятель сразу сообразил, что Быков у начальства в роли символа России вызовет возражения. Уже на уровне мхатовского сановного худсовета пришлось нам с Роланом поусердствовать. Бедный Ролан показывал отдельные сцены членам худсовета. Дальше пуше. Черновой прогон во мхатовском фойе, где сидела труппа и министр культуры Фурцева со своей свитой. Все играли без грима, и только Ролан в гриме. Надо сказать, что сходство было поразительным. Игра тоже. Но как ни убеждали почтенные пушкинисты (и какие! — М.Цявловский, Н.Эйдельман, В.Непомнящий, И.Фейнберг и другие), что лучшего сценического и экранного Пушкина представить себе трудно, тем не менее и пьеса, и Ролан были запрещены. Я покинул художественный театр. Ролан до конца жизни нес в себе эту травму.

Да, хлебнул Ролан дерьма за свою жизнь немало... «Рублева» закрыли. «Проверку на дорогах» — закрыли. «Комисса-

ра» — закрыли. Пушкина — отняли. С «Чучелом» нервы помогли...

Было время, когда я, притворившись представителем МХАТа, проник на заседание Моссовета, чтобы пробить ему, уже популярнейшему актеру и режиссеру, — однокомнатную квартиру на окраине Москвы.

Всяко было. Представляет он в «живом» эфире картину «Айболит—66». Передача шла из гостиной ВТО. Я там тоже что-то представлял. Быков в гриме Бармалея и Князева в гриме обезьянки вживую играли перед камерами сцену из фильма. Они шли последними, на закуску. Сыграли весело, вдохновенно, прекрасно... Когда «живая» передача закончилась — выяснилось, что именно они уже не вместились в эфирное время! Сыграли впустую, перед неработавшими камерами, ну разве что для коллег в гостиной ВТО... Боже, как расстроился Ролочка... Но на то он и Ролочка, чтобы в конечном счете оказаться Неистовым Роландом... Поколения полюбили и выросли на «Айболите». Нас не будет, а российские дети будут распевать: «Нормальные герои всегда идут в обход...»

Быков был (и есть!) натура ренессансная. Ему хотелось и могло всё! Играть, ставить, писать, воспитывать, рассказывать, петь, танцевать, любить, курить, пить вино, даже проносить речи на трибунах...

Однажды на «революционном» пятом Съезде кинематографистов, где его мощный темперамент и ораторское искусство всколыхнули Кремлевский дворец, в перерыве я подошел к нему и сказал: «Товарищ Ленин, вам не нужен Феликс Эдмундович?» Он потерял серьез и послал меня подальше. Но всё это беззлобно, по-детски...

Есть люди, которые до старости остаются детьми... Дети, как известно, бывают всякие. И злые в том числе. Бывают закомплексованные, которые потом во взрослом состоянии вымещают свои комплексы на окружающих людях, иногда даже на целых народах. Преодолеть комплексы дано немногим. Особенно если ты родился не слишком красивым, не Сильвестром Сталлоне, не в семье советских или антисоветских дворян... Если девочки в классе не падали от тебя в обморок, а мальчишки посильнее могли дать в глаз... Если твоя ак-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

терская фактура не вписывается в общепринятые эталонные установки театра и кино... Если тебе всю жизнь приходится доказывать, что ты не верблюд...

Как тут не обозлиться, как в жажде самоутверждения при случае не унижить рядом стоящих, а добившись успеха и славы, не забронзоветь... Поразительно, что Ролан уберется от этих пороков взрослых людей.

Он был и есть Клоун. А Клоун – всегда добрый ребенок, до старости, до гроба...

Поэтому для таких смерть – лишь переход из одного качества в другое... «Смертью смерть поправ...» Но нам-то не верится, что именно он, вот этот лежит в полированном ящике.

«Ролан! Брось прикидываться! Вставай. Лучше пойдем выпьем по рюмке».

Нет. Лежит. Глазом не моргнет. Слышит ли? Бог ведает...

Там, в «Великом быть может», где так хочется снова увидеться, боюсь, в нашем земном понимании общей сходимости не предвидится... Но всё же, всё же, всё же...

С Михаилом Козаковым Быкова судьба свела во МХАТе. После того, как от роли Пушкина в пьесе Леонида Зорина «Медная бабушка» отказались Олег Даль и Александр Кайдановский – выбор, как мне кажется, странный, – эту работу Козаков предложил Быкову. Что значит Пушкин для человека, любящего русскую литературу, поэзию, слово, не стоит говорить. Пьеса более чем достойная.

После того как Е.Фурцева вытолкала с просмотра автора пьесы со словами: «Вам здесь делать нечего» и закрыла спектакль, Козаков ушел из театра. Следующая встреча с Быковым произошла на картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». После нее мы семьями продолжали хорошие отношения. Но так как и Михаил, и Ролан были трудоголиками, то мы не слишком часто виделись. Но уважение и интерес к тому, что каждый из них делал, сохраняли всю оставшуюся жизнь.

Леонид Зорин «МЫ НЕ УМЕЕМ С НИМИ ЖИТЬ...»¹

В моей комнате на почетном месте висит застекленная фотография. Гость, который приходит впервые, редко не обратит внимания. Я уже знаю, что он скажет:

– Откуда вы его пересняли? Не помню я этого портрета.

Просто замечательный Пушкин!

– Да, – соглашаюсь я, – замечательный.

Это портрет Ролана Быкова в его лучшей, так и не сыгранной роли.

* * *

...В конце 1969 года исполнилось девяносто лет со дня рождения Иосифа Сталина. Эта мрачная юбилейная дата как бы положила начало все более настойчивым акциям по воскрешению страшной тени. Упрямо проталкивалось в театры творение некоего Соколова. Центральной сценой этого действия был не то сон, не то галлюцинация курсанта военного училища. Ему являлся товарищ Сталин, неторопливый отеческий голос звал юношу к подвигам во славу родины. Даже бывалое министерство засомневалось, но в дело вступили

¹ Из книги Л.Зорина «Авансцена» (М. : Слово, 1997).

высшие силы и авторитеты — пьеса была разрешена, внесена в рекомендательный список. (Ей это, правда, не помогло.)

Новости были одна к одной — закрыли картину о Чернышевском, на треть отснятую Верой Строевой, милой благонамеренной дамой, — суд над писателем мог породить нежелательные ассоциации, напомнить о недавних процессах. Обращение к классикам почти неизбежно обрекало на такие аллюзии — выдержанной «Литературной газете», отнюдь не отличавшейся дерзостью, запретили печатать этюд Эйдельмана «Счастье Герцена», а «Неделе» — статью Горенштейна о реформаторской миссии Чехова. В редакциях ощущалось уныние и ожидание землетрясений.

Они не замедлили последовать. В самом начале февраля закончилась драма «Нового мира»: была разогнана редколлегия, определявшая облик журнала, — стало ясно, что Твардовский уйдет...

Зима становилась все морозней. В ГУМе милиция задержала юных бельгийцев и итальянцев — они разбрасывали листовки в защиту Габая и Григоренко. Суд был скорым — их отправили в лагерь. Воздух стремительно убывал, вязкая духота этой стужи становилась жизнеопасной. Чтоб устоять и уцелеть, надо было садиться за пьесу. Все чаще снимал я с полки книгу, которую раздобыл в Ленинграде в минувшем июле, искал за строчками тайную незримую жизнь. Со стороны могло показаться, что я решил заучить наизусть письма Пушкина в лето тридцать четвертого.

Именно этот дремотный сезон я выбрал для своей пушкинской драмы. Не кишиневский расцвет, не Одессу — с Элизой и ее талисманом — и не Михайловское, словно сплетенное с Сенатской площадью, и не проклятый последний год с его каждодневной душевной дыбой из-за жены, из-за своячениц, из-за бесшумных предательств друзей, из-за царя и кавалергарда, трагический год длиною в месяц, к несчастью, слишком манкий для сцены. Нет, моя повесть пройдет в покойном, медлительном течении дней. Солнце взошло над державным городом и греет северную столицу, она словно нежится, опустев, под усыпительными лучами, все кинулись из нее на волю, на травку, на простор. Наталия Николаевна с детьми

тоже уехала в Заводы, Пушкин остался один в квартире, благо поблизости Летний сад, ходит туда в домашних туфлях. Но эта идиллия вероломна — трудно расслышать шаги судьбы. В эти часы была утрачена последняя возможность спастись, и жизнь понеслась к Черной речке...

Я сознавал, на что посягаю. Ибо помимо благоговения у каждого с Пушкиным свой роман. Можно сказать, что на все времена Пушкин вступил со своей страной в особые, в личные, отношения. Недаром же никого не смущает вмешательство в его брачную жизнь, чего поэт не прощал никому, не исключая и императора. Но поколение за поколением, от гимназистов до пушкинистов, судило Наталию Николаевну, что дало Пастернаку основание для колкой шутки: «Они предпочли бы, чтобы Пушкин женился на Щеголеве».

Бесспорно, смешно решать за Пушкина, кого он должен был выбрать в жены, верно и то, что к его избраннице мы были не очень-то справедливы.

Но — удивительная судьба! — суд поколений неумолим. И сам я, пишущий эти строки, ловлю себя на том, что меня не оставляет недоброе чувство. Всей моей трезвости и непредвзятости мало, чтоб справиться с этой обидой. Не сохранила, не сберегла, не увезла от двора в деревню, больше того, заставила мучиться. Я признавался себе, что радуюсь тому, что не должен ее писать.

Булгаков все сделал наоборот. Он вывел Наталию Николаевну, оставив Пушкина за пределами сцены. Я уважал его решение, полное высшего целомудрия, я даже мысленно восхищался аскезой, предписанной перу, но сам я стремился, я рвался к встрече. Без Пушкина драма теряла смысл, она была для меня пуста. Возможно, мне в эту смутную пору свидание с Пушкиным было важнее даже самой будущей пьесы.

Я понимал, что многим рискую, тревожа незабвенную тень. Заставить Пушкина произносить зоринский текст — немалая дерзость. Тем более что я дал зарок не подпирать себя цитатами, не обращаться к его стихам. Они превратили бы драму в игру, все это было б уловкой, попыткой укрыться за могучей спиной. Я вспоминал остроумную фразу: «Цитировать — все равно что в драке позвать на помощь старшего брата». И — по естественной ассоциации — еще и свой первый в жизни стишок. Мне

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

было всего четыре года, когда я, гордый собой, сочинил: «Сто тридцать лет тому назад родился Саша, старший брат». Не стану я звать «старшего брата». Надо понять, чего я стою.

Пора было отправиться в Ялту — сесть за работу, жизнь в Москве становилась бесплодной, больше того — опустошающей. <...> Март я встретил уже в Крыму. Всего только день на передышку, третьего марта я начал пьесу — и жизнь вновь наполнилась смыслом.

Настала пора маяты и счастья. Я с сожалением отрывался от вкривь и вкось исчерканных строчек. И торопил ночные часы — скорей бы пришло рабочее утро! Я уж не мог полномерно жить без диалогов с моим героем, мне в самом деле стало казаться, что наконец-то мы познакомились...

Это действительно было так. Даже титана нельзя писать, глядя на него снизу вверх. Либо молиться, либо любить и сострадать и болеть душою. Я вновь им увлекся, совсем как тогда, на самой заре своего детства, в прозрачные дошкольные годы, когда еще меж книгой и мною не было никаких средостений, когда мои отношения с автором были семейственны и жарки. Разница была разве в том, что с возрастом я стал несколько зорче.

Самое первое открытие — эта неистовая натура, этот неутомимый боец меньше всего стремился к борьбе. Гений, темперамент, достоинство будто навязывали образ жизни, к которому он был вовсе не склонен. Радуюсь тому, что я понял, вложил я в его уста признание: «Я рожден для мира — не для войны». Это как раз из диалога с умной Софьей Карамзиной, где он допытывается упрямо, будто надеется на ответ: «Если бы вы знали, с каким волнением я думаю о восхитительной судьбе вашего отца. Я хотел бы постичь, как удалось ему сохранить любовь и уважение вместе и общества, и властей? В чем тут отгадка? В чем счастливая суть этого характера? В его доброте? В смирении перед Промыслом? В чем? Признаюсь, я часто ему завидовал. Я спрашивал себя: почему мне не дано быть таким же? И чего не дано?»

Ответа не было. Есть ли ответ? Гений беречь себя не умеет, всегда, или почти всегда, лишен инстинкта самосохранения...

Какой он славный был человек! Всегда распахнутость, доброжелательство, всегда высочайшая порядочность. Какая естественность в каждом движении! Вот он идет по аллее сада, видит сидящего Муханова, бросается к нему на грудь: «Что не глядишь на меня? Жить без тебя не могу!» Муханов растерян, не всякий день встречаешься с такой непосредственностью.

Ах, как он щедр и как с ним скупы! Чуть ли не каждый прячет за пазухой нечто несказанное, утаенное, скрываемое от себя самого. Языков — вечный незримый барьер, неукоснительно держит дистанцию, Вяземский — многолетний друг, — с какой необъяснимой готовностью ищет он в нем слабое место, как отмечает любую промашку.

Я спрашивал себя, в чем тут дело? Людям пишущим рядом с таким исполином, возможно, свойствен сальеризм. Но как разгадать Карамзиных? Ближайший дом, родное семейство — а ему холодно и неудобно. Откуда этот колючий душок? Вот Вульф — приятель и собутыльник, — так много улыбок, так мало искренности. Чем все-таки он так им не мил? Чем все же он их так раздражает? В чем этот проклятый секрет?

Однако эти горькие мысли были не в силах разрушить мир, в котором я пребывал весь месяц. А в мире этом мне было радостно. Я ощущал себя лучше и больше, чем был на деле, я меньше зависел от всякой повседневной реальности. Какие-то странные ожидания однажды мне нашептали стихи: «Март над Ялтой и как издревле — Всё в цвету. Пахнут сливовые деревья. За версту. Где смирительная одежда, Мудрый лед? Оживает в душе надежда и — в полет. Мне и жаль ее, и обидно. Где тут прок? Неумно и недалновидно. Вышел срок. Или вновь меня ждут кочевья? Чад? Азарт? Пахнут сливовые деревья. Дышит март».

Я жил в таком напряжении духа, что мне казалось — в моей судьбе что-то должно перемениться, в нее должно войти нечто сильное, равное этой вешней горячке...

Не забуду вечер двадцатого марта, когда я писал последние строки. Дарья Федоровна Фикельмон просит Пушкина, почти заклинает: «Уезжайте. Скорее. Хоть ненадолго. Дайте двору от вас отдохнуть. Хотя бы от внешности вашей, от вида, от звука голоса, от усмешки. Вы раздражаете каждым словом, даже нечаянным. Вы враг себе, вы свой злейший враг».

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Ответная реплика Александра Сергеевича вырвалась словно сама собой. «Куда же мне деться? Я сам не рад». И стоило мне ее записать, из глаз моих хлынули слезы. Оставшиеся несколько слов я выводил во влажном тумане, не видя, не различая букв. Куда ему деться? Куда ему деться? Господи милостивый, куда?.. Я бросился вон из дома, сбежал с горы на пустую набережную; каменный мол уходил в море, я прошагал до его конца, вглядываясь в ночной горизонт. Под темным небом мерцали волны, подсвеченные одинокой звездой; чуть слышно стучась в прибрежную гальку, они окликали одна другую. Стало и ясно, и осязаемо, что ныне и прежде — единое целое, сегодняшний день и вчерашний век нерасторжимы, как небо и море. Жаркое лето в Санкт-Петербурге и эта таврическая ночь — мгновение в сто тридцать шесть лет, оно все длится и не угаснет, дышит во мне и вокруг меня. Вселенная сохраняет время, память — это язык природы, история — не наука, а воздух. В крошечной тьме я вернулся в дом.

Я прожил в Крыму еще несколько дней, переписывая и правя пьесу. Мое состояние не укрылось от обитателей Дома творчества. Помню, как своей пронизательностью меня удивила моя соседка. «Ну что? Приятно думать, что смог?» Этой красивой и яркой женщине выпала крутая судьба. Религиозное диссидентство в конце концов привело ее в ссылку, оно же принесло ей известность под именем матери Надежды. Без малого через четверть века мы встретились на московской улице. Я не спросил ее: греет ей душу мысль, что она-то смогла? Думаю, что ответ не прост. Религию по-прежнему душат, правда, в объятиях, и пожалуй, будет трудней совладеть с неофитами, нежели с былыми гонителями. На всякой вершине есть свое дно, во всякой победе есть своя пошлость — она обесценивает жертвы и подменяет праздник трагедии буднями бытовой пьесы с сильным комическим элементом.

...Вспоминаю уже далекий день, когда в Московском Художественном театре состоялась первая репетиция. Имя Пушкина делало свое дело — все собравшиеся были торже-

ственны. Олег Ефремов попросил меня рассказать о том, что я чувствовал и передумал, когда трудился над «Медной бабушкой»...

Что будет наиболее сложным для исполнителя роли Пушкина? Суть в том, что духовная работа, этот непосильный для смертного градус существования в мире, была для него привычными буднями, его нормальной температурой.

Отдача гения не может сравниться с тем, что он получает в ответ. Поэтому вечный осадок горечи болезненно тлеет в его душе. Женщины не могут любить так безоглядно, как любит он, друзьям не дано раствориться в дружбе. Все подсознательно жаждут меры, а гений меж тем ее отвергает. Поэтому гений и обречен.

Пушкина погубила не фронда — Вяземский заходил в ней дальше, а стал в результате большим сановником. Не оппозиционность художника — были оппозиционеры похлестче, они и выжили, и прижились. Его обрекала его натура, не признававшая иерархии, сознававшая свое равенство с царем земным и с Царем Небесным. Он вырос из своего круга, из эпохи, как из тесной одежды, но очень сомнительно, что когда-либо нашел бы он круг и эпоху по росту. «Мы не умеем с ними жить, Мы можем памятники ставить, Обожествлять, молиться, славить, Но не умеем с ним жить». Нужно сказать, я не ошибся. Трудней всего дается артисту естественное состояние в неестественном положении. Тут надобен высший пилотаж. Особенно если герой не вымышлен. Тем более если это Пушкин, с которым решительно каждый зритель имеет личные отношения. И наконец, когда необычное воплощено не в экстреме трагедии, не в парадоксе анекдота, не в фантазмагории сюжета, а, как уже было сказано, — в буднях, в особой повседневности личности, живущей не по нашим законам.

...Конкурс, объявленный Ефремовым, долго не давал результатов; на главную роль пробовались Пеньков, Кайдановский, Даль — все даровитые люди, — Пушкин, однако, не снизошел. Все же мы не теряли надежды, и Козаков — второй режиссер постановки — продолжал искать. То и дело он приносил в театр самые дерзкие предложения...

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Октябрь начался обнадеживающе — Ефремов решил попробовать Даля. Вести о репетициях были, пожалуй, оптимистичны. К несчастью, все это длилось недолго. Даль очень скоро «вышел из формы». В мире искусства такая формула зеркально соответствует формуле о «нарушении режима», принятой среди футболистов. Затем показывался Кайдановский, смотрели и Всеволода Абдулова. Кайдановский произвел впечатление незаурядной индивидуальности — нервный, остроугольный, мечущийся, бесспорно, прячущий свой секрет. Он мог бы быть вполне убедителен, если б столкнулся с другой судьбой — Гаршина, Николая Успенского; мне вспоминаются писатели, томившиеся через полстолетия после Александра Сергеевича, сами оборвавшие жизнь, — не было пушкинского солнца, не гаснувшего и в черные дни. В мыслящем, интеллигентном Абдулове было немало очарования, мешали сдержанность и умеренность. Забавно, но мне иной раз казалось, что безупречная воспитанность ограничивает его возможность... Положение оставалось неясным, пока не позвонил Козаков, — еще один шанс для «Медной бабушки»! Он обратился к Ролану Быкову, и тот, прочитав мои диалоги, готов поменять все свои планы, все отложить и все отставить, только б сыграть Александра Сергеевича. Он сразу приступает к работе. Вхождение Быкова в «Медную бабушку» было нелегким, почти драматическим. Мхатовские старики по традиции потребовали от него показаться в нескольких сценах, лишь после этого должно было состояться решение. Быков зашелся от возмущения. Когда он звонил мне, он был вне себя: «Я все готов отдать этой пьесе, я ради нее от всего отказался, зачем мне устраивают экзамен? Мне сорок два года, я что-то умею». С великим трудом я его успокоил — для Пушкина стоит и потерпеть...

Вижу его с удивительной ясностью — маленький, с большой головой, нависшей над легким, стремительным телом, редкие непослушные волосы весело разлетаются в стороны и обнажают внушительный череп несомненного гидроцефала (породу эту знакомый лекарь определил как весьма талантливую, нервную, редкостно восприимчивую). Глаза изменчивы и выразительны, хмурятся, вспыхивают, светлеют — вечное пламя и непокой. И пластика вполне соответствует этому взрывчато-

му состоянию — в движении, даже когда статичен, урчащий, разогретый мотор, готовый сорвать машину с места, птица на взлете, стрела в тетиве.

Его реактивность порою казалась какой-то языческой, первобытной, а жажда деятельности неутомимой. И впрямь — ее не сумели умерить ни новые роли, ни режиссура. Я не был особенно удивлен, когда на исходе восьмидесятых он страстно устремился в политику — слава Господу, депутатство закончилось — честолюбие Быкова хоть и яростно, но по природе своей созидательно. Сначала возникла детская студия, за нею едва ли не целый концерт — Быков успешно выходит в магнаты.

Но весь этот мир, обступивший его, мир делового человека с его неизменными атрибутами: документацией, заседаниями, офисами, кабинетным величием, строгим расписанием дня: вся эта жизнь — только игра, ибо лишь игра — его жизнь. Смысл ее всегда составляло неукротимое лицедейство. Всего одного ястребиного взгляда хватало ему, чтоб постигнуть секрет — ребенка, молодящейся дамы, тайного пьяницы, функционера, поэта, генерала, студента, вора, провизора, пролетария, профессора, мужика, старой бабы, ремесленника, флейтиста, лимитчика, властолюбца, мечтателя, меланхолика, таящуюся за важностью глупость и беспомощность, прячущуюся за говорливостью. И эта столикая карусель, кружившаяся в одном человеке, жила органично и непринужденно, не оставляя ни грамма сомнения в своей оглушительной узнаваемости. Подобный уровень достоверности не достигается рационально, при всем уважении к искусству анализа. В ее основе — почти младенческая, счастливая открытость природы. Любое соприкосновение с миром не вызывает в ней отторжения, даже когда оно объяснимо. Поэтому и «логист» Козаков, и интуитивнейший Быков, долго и бурно пожив на свете, остались до странности простодушны. Без простодушия нет гистриона.

Это никак не означает, что сам Ролан был не склонен к исследованию, не думал о тайнах своей профессии. Просто сначала падало яблоко. Уже потом доходил черед вывести закон тяготения. Быков сказал мне, что пишет книгу, он даже приготовил название — «Человек, похожий на человека». Он ставил вопрос: «Что делать актеру — играть или жить?» И он отве-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

чал как лицедей: «Сначала – играть». Лишь так ты приходишь к жизни на сцене. Когда я играю, когда представляю, тогда я похож на человека. Что он такое – живой человек? Три четверти своего времени – функция. Функция едока, ездока, прохожего, семьянина, работника». К своей профессии относился не богомольно, а беспощадно: «Актер – живая пошлость искусства. Он ведь обязан приспособиться, примениться к любой режиссерской школе – пластической, бытовой, символической». Такое жестокое определение было, конечно, яркой гиперболой, протестом против актерской зависимости – проглядывала бунтарская сущность. Но также не оставалось сомнений: творчество для него самого – способ и форма существования. Не цель, а возможность реализации всего, что в нем дышит, кипит, безумствует. Поэтому, когда он играет, ставит на сцене и в кинематографе, пишет, руководит, депутатствует, он пребывает в одном и том же яростном творческом процессе – творит же он собственную жизнь...

Февраль 71-го застал меня в Ялте. На сей раз в ней было зябко и снежно, а море было серо и мрачно. Но все это не так уж важно, я сразу закрылся в своей каютке и разложил на столе бумаги. Стало устойчиво и надежно. <...>

Дни мои проходили в работе и нервных телефонных звонках. Чаше других звонил Ефремов. Сперва он просил, чтобы я приехал 19-го, потом 23-го, я покупал и сдавал билеты. В конце концов он железно назначил показ министерству на первое марта, я с грустью уложил свои вещи и спрятал на дно чемодана рукопись – в Крыму уже бушевала весна, а пьеса захватывала все больше.

В эти же дни пришли известия о двух вечерах – в Доме кино и через день – в музее Пушкина. Быков и Козаков сыграли три сцены – по словам очевидцев, впечатление было незаурядным. Сначала об этом мне рассказала актриса Раиса Недашковская, пленительная партнерша Быкова в закрытом аскольдовском «Комиссаре». Затем из Москвы посыпались письма с примечательными подробностями. Вечер в Доме кино предварял Валентин Непомнящий, сравнительно молодой чело-

век, бесспорно, самое яркое имя в новом призыве пушкинovedов. Мне привели его слова: «После пошлых и мелкотравчатых пьес об Александре Сергеевиче Пушкине наконец появилась “Медная бабушка”. День ее премьеры на сцене будет счастливым днем моей жизни». Другой корреспондент написал подробно о реакции зала: «Это была манифестация. Быкова только что не унесли на руках».

Иною была моя реакция на эти блестящие коммюнике. Естественный человеческий отзвук был мне уже давно недоступен. Вместо радости я испытал тревогу, ругал Козакова за легкомыслие, а Быкова за его неумность. Я понимал, что эти овации уже обсуждаются в кабинетах. Они окончательно определяют жесткое отношение к пьесе.

Даты просмотра «Медной бабушки» переносились еще два раза, и дважды я сдавал свой билет, по крохам продлевая отсрочку. С тяжелым сердцем я ехал в Москву.

И впрямь. Все новости были невеселы. «Фантазия» снова не репетируется, «Стресс» тонет в ведомственной трясине. Еще безотрадней дела с моей «Бабушкой» — композитору Эдисону Денисову предложено прекратить работу, художнику не желают платить. Аникст, который сменил Купермана, вспыл и унес свои эскизы.

В день семнадцатой годовщины кончины отца — седьмого марта — я был приглашен на последний прогон, впервые увидел Быкова в гриме. Еще он не произнес ни звука, а я уже похолодел от предчувствия, от радостной благодарной дрожи. В каком-то чаду я смотрел на сцену, испытывая предсмертный восторг.

Девятого состоялся просмотр. В сопровождении двух сотрудников приехал заместитель министра. После завершения действия все проследовали в кабинет. С одной стороны за столом сидели высокие гости и «старики» — члены художественного совета: Тарасова, Степанова, Грибов, Станицын, а также Массальский и Петкер. С другой — близ Ефремова и Козакова — расположились пушкинисты Цявловская, Фейнберг, Эйдельман и Непомнящий. Им первым и предоставили слово. — Все четверо выступили солидарно — их отношение к пьесе известно, спек-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

такль удался, что же до Быкова, он вызывает восхищение. Эти слова возмутили старейшин. Тарасова обратилась к Цявловской:

– Татьяна... Татьяна... как дальше?

– Григорьевна.

– Татьяна...

– Григорьевна.

– Да, Татьяна Григорьевна. Никак не могу с вами согласиться, особенно в том, что касается Быкова. Так низкоросл, так неказист...

Эйдельман меланхолично шепнул: «Уверен, что она бы хотела в роли Пушкина увидеть Дантеса». В самом деле. Я тут же вспомнил, что в спектакле вахтанговцев эту роль поручили красавцу Лановому, первому любовнику труппы.

Непомнящий угрюмо сказал:

– А я нахожу исполнение Быкова абсолютно конгениальным пьесе.

Похоже, что слово «конгениально» сильно задело народных артистов. Во всяком случае, оно вызвало болезненно острую реакцию. Если до сей поры старейшины старались не слишком касаться пьесы, то тут они явно вознегодовали. Тарасова несколько раз повторила «конгениально, конгениально...», Грибов выразительно крикнул, Петкер воздел к потолку свои длани. Степанова холодно усмехнулась. Станицын шумно потребовал слова.

Он сказал, что сегодняшнее поражение не случайно, ибо стремление автора было практически невыполнимо. Пушкина нельзя воссоздать, нельзя написать, на то он и Пушкин. Незабвенный Михаил Афанасьевич это понимал превосходно. Казалось бы, несравненный талант давал ему право на эту попытку, но он целомудренно воздержался – в пьесе его «Последние дни» Пушкин так и не появился. Оратор еще долго и страстно, старательно возбуждая себя, разрабатывал благодарную тему. Петкер благоговейно кивал. Да уж, Михаил Афанасьевич не заставил бы Александра Сергеевича произносить написанный текст, тем более он не пустил бы Быкова на сцену Художественного театра.

Илья Львович Фейнберг очень учтиво, в соответственной ему мягкой манере, заметил, что ему кажется столкновение двух этих пьес не слишком оправданным. Непомнящий, ко-

торый однажды уже растревожил ареопаг, негромко, но очень внятно добавил:

— Вот и Булгаков стал дубинкой.

Слова эти произвели впечатление ничуть не меньшее, чем слова о конгениальности Быкова пьесе. Тарасова медленно повернулась. Она устремила на нечестивца взгляд Анны Карениной: обида, сдержанное страдание и гордость женщины, которую любят. Станицын выдохнул воздух из легких — с шумом и свистом — и двинулся к двери. Его дородное мощное тело колыхалось с королевским достоинством. За Станицыным — петушком, петушком — преданно семенил Петкер.

Я встал, ощущая во всем существе своем самую неприличную злость. Следя, чтоб слова звучали отчетливо, сказал, что сидящие здесь ученые — люди самой высокой пробы, гордость и украшение общества, цвет отечественной интеллигенции. Своим приходом на этот просмотр, своим присутствием на обсуждении они делают честь всему собранию. Хозяевам не мешало бы знать получше их имена и отчества и слушать суждения знатоков с должным почтением и вниманием. Те, кто не склонны уважать такой высокий профессионализм, в значительной мере теряют и собственный. Сцену ухода Станицына и Петкера исполнили не по системе Учителя, а топорно и неубедительно — наигрыш. Что же касается «Медной бабушки», то я говорить о ней не намерен, оставляю разбирать свои пьесы тем мытарям, кто за этот труд получает свои искомые степени. Скажу лишь, что бесконечно рад, что Булгакову воздается должное. Немало крови, сил и здоровья оставил он в этих священных стенах и вот дождался доброго слова. Это дает благую надежду еще живущему драматургу.

Конечно, в этой задиристой речи было чрезмерно много пороха, необязательного жара и некоторый налет фанфаронства. И все же всегда, когда я вспоминаю об этом пламенном монологе, я ощущаю двоякое чувство: с одной стороны, укоряю себя за то, что не был достаточно холоден, с другой — испытываю удовлетворение. Как видно, бывают в жизни минуты, требующие забыть политес.

Заместитель министра сидел насупясь, темный, точно зимняя ночь. Он сказал, что сегодняшнее обсуждение зашло

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

в тупик, в сущности, сорвано и будет продолжено завтра утром. Я вышел с Непомнящим и Козаковым. Внизу нас ждал подавленный Быков.

Позднее мне рассказала жена, бывшая в тот день на просмотре, — когда она шла к служебному выходу, мимо нее проносясь Ролан, запутавшийся в коридорах МХАТа. Он тщетно искал свою грим-уборную. То было мистическое видение — мечущаяся, как в лабиринте, словно подстреленная фигурка, Пушкин, не находящий пути.

Вчетвером мы отправились в Дом актера. Однако было не до обеда. Мы сдвинули рюмки в честь Ролана. Была жестокая несправедливость в том, что его вершинный день вдруг обернулся днем его драмы — каждый из нас это остро чувствовал.

Утром следующего дня мы снова собрались у Ефремова. Как выяснилось, заместитель министра вчера после конца обсуждения сразу же отправился к Фурцевой. Он сказал, что в театре случилось ЧП — чрезвычайное происшествие. В сущности, произошло надругательство над национальной святыней. Теперь ей надо принять решение.

Ждали долго. К одиннадцати часам дверь распахнулась — явилась Фурцева. Увидев меня, с напряженной гримаской выразила недоумение: «Сегодня здесь будет разговор не о пьесе и не о спектакле, а о внутритеатральных проблемах». Итак, присутствие мое нежелательно. Все стало окончательно ясно. Я повернулся и ушел.

Около часа блуждал я по улицам. Господи, только пошли мне силы. Кажется, все испытал в этот час — горечь, тоску, унижение, ненависть. Потом наступило оцепенение. И вдруг я ощутил злобный холод: довольно этих переживаний! Слишком большая сатисфакция и этой шайке, и этому времени, в котором барахтаюсь. Много чести!..

Ближе к вечеру позвонил Ефремов. Погром продолжался пять часов. Быков снят с роли директивно. К пьесе обещано вернуться, автор должен ее пересмотреть. Я понимал, что это конец. Дело не в Быкове. И не в пьесе. Скорее всего, в ее герое. Он вновь оказался не ко двору...

Вновь вспомнились мои старые строчки: «Мы не умеем с ними жить...»

Валентин Непомнящий

ВМЕСТО ПОДПИСИ ПОД ФОТОГРАФИЕЙ¹

Когда я взгляделся в нее впервые повнимательнее, то вдруг подумал, что такой взгляд уже не раз видел, что эти глаза мне знакомы.

Только спустя время я сообразил: то, что мелькнуло в подсознании раз, потом другой, потом снова, — это просто-напросто портрет работы Ореста Кипренского, самый достоверный прижизненный портрет Пушкина, — там почти такой же взгляд, полувнимательный, полуотрешенный; а если бы фото было без этой легкой, как тень, полуулыбки, то, может быть, и совсем такой же.

Мне скажут: докажи; мало ли что тебе привиделось, один видит так, другой иначе. Но ведь описать взгляд невозможно, глаза не перескажешь.

То же самое — говорить об этой роли. О том, как Ролан Быков сыграл Пушкина. То есть сделал то, что (невзирая на ряд известных попыток артистов, порой выдающихся) считается невозможным. И правильно считается: во-первых, потому что неизвестно, как играть непостижимый гений, воплощенный в человеке, а во-вторых, потому, что этот человек к тому же еще и Пушкин. Даже Михаил Булгаков в своей знаменитой

¹ Искусство кино. 1999. № 6.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

пьесе не осмелился вывести своего героя на сцену, понимая, что сыграть его нельзя.

А Быков сыграл.

Тому уже тридцать лет, а я все не могу привыкнуть, что мне, неизвестно за что, выпало видеть это.

Драматург Леонид Зорин написал в шестидесятых годах пьесе «Медная бабушка», сюжет которой построен вокруг чисто бытовой ситуации — попыток Пушкина продать принадлежащую семейству Гончаровых статую Екатерины II, стоившую, можно думать, немалых денег. Режиссеру-стажеру Михаилу Козакову было поручено поставить пьесу во МХАТе, руководителем которого недавно стал Олег Ефремов. На главную роль пригласили не служившего в театре Ролана Быкова.

Известие об этом поразило меня, как сбывшийся сон. Незадолго до того, смотря фильм К. Воинова «Женитьба Бальзамина» и умирая при виде этого маленького офицера, который уговаривал Бальзамина (Вицина) помочь в похищении невесты, тут же охлопывал красавца жеребца, азартно вопил, наблюдая петушиный бой, что-то еще делал, и еще что-то, и все это одновременно и от всей души, и притом не теряя из виду главной цели, то есть интриги с похищением, я вдруг отчего-то подумал: вот — Пушкин.

Откуда это взялось, я так и не понял, но непоколебимо поверил наитию и хотел поведать о нем Ролану.

К тому времени мы были с ним знакомы — неглубоко, не до дружбы, но как-то хорошо и на «ты». Он побывал у нас дома с давним другом моей жены Тани кинорежиссером Генрихом Габаем (автором нашумевшего в свое время фильма «Зеленый фургон», предтечи знаменитого «Бумбараша» Николая Рашеева), пел у кровати нашего маленького еще сына смешные, отчасти хулиганские песни и забыл в доме синюю коленкоровую папку со сценарием фильма «Семь нянек» — притом со своими режиссерскими пометками, — которой никогда потом не хватился и, к нашему удивлению, прекрасно снял фильм без нее.

И вот я узнал, что он будет играть Пушкина. И вышло так, что я открывал и вел пушкинский вечер в Доме кино, где они с Козаковым читали отрывок из зоринской пьесы.

И когда этот маленький лысый человек, актер характерного, даже острохарактерного плана, уже знаменитый и уже Бармалей, — когда он говорил, когда, помогая себе взмахами вверх-вниз растопыренной пятерни, читал:

...Как будто грома грохотанье,
Тяжелозвонкое скаканье
По потрясенной мостовой... —

мне хотелось пригнуться, как при порыве сильного вихря, и мне казалось — все в зале пригибаются. Ведь никто никогда не видел настоящего Пушкина и не слышал, а он был — вот он.

Впрочем, может быть, мне сейчас так кажется; это были, как говорится, цветочки. Спектакль только готовился, это было нечто вроде публичной репетиции.

Он заходил раз или два в редакцию журнала «Вопросы литературы», где я тогда работал; в это время он много читал Пушкина и о Пушкине, делал записи, набрасывал мысли. То, чем он делился, было просто, ярко, неожиданно, а главное — верно и осязательно точно; казалось, то ли он всю жизнь положил на изучение Пушкина, то ли у него был какой-то тайный ход туда.

Однажды спросил:

— Скажи, а мог он вот так повернуться?

Сделал два-три небольших шага — комната была маленькая — и, оказавшись у стенки, как-то вдруг молниеносно, на одной ножке, развернулся ко мне — и у меня под волосами холод пробежал. Что я сказал, не помню, но и мне, и ему стало ясно: конечно, именно так он и поворачивался...

Через некоторое время состоялась большая репетиция — черновой прогон спектакля «Медная бабушка» в очень хорошей постановке Козакова. Народу пустили немного — всего, насколько помню, человек пятьдесят, а то и меньше; в основном это были люди свои, из театра, да еще близкие исполнителей, чиновник из Министерства культуры и четыре специалиста: двое маститых пушкинистов — Т.Г.Цявловская, И.Л.Фейнберг, знаменитый Натан Эйдельман и я, всего пять—семь лет как всерьез вступивший на пушкинское поприще.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Прогон шел не на сцене, а в фойе театра, играли без костюмов, с текстами в руках. Без текстов были немногие — может быть, даже только Быков да, кажется, Б.А.Смирнов, замечательный артист, вдохновенно игравший Жуковского (никогда не забуду, как он, в ответ на слова недовольного Пушкиным Николая I — Владлена Давыдова: «Я понимаю, конечно, что он талант, но...» — храбро ответил: «Он — не талант, Ваше Величество!» — «А кто же он??» — «Гений, Ваше Величество!» — и зажмурился от собственной отваги).

В гриме и костюме был один Ролан. Вероятно, тогда была сделана и фотография.

После прогона должно было состояться закрытое, с участием представителя министерства, обсуждение; все понимали, что касалось оно прежде всего центральной роли и «приглашенного» исполнителя.

И вот спектакль начался.

Среди моих театральных впечатлений немало весьма давних. Навсегда запомнил я, например, еврипидовскую «Медею» Н.Охлопкова, игравшуюся в Концертном зале имени Чайковского, в сопровождении гениальной музыки А.Танеева (оркестр занимал место партера), с удивительной — как оказалось — трагической актрисой Евгенией Козыревой в главной роли, и могу кое-что рассказать об этом великолепном грубовато-величественном, потрясающем душу зрелище. Помню два выдающихся спектакля, которые, на мой взгляд, стали для нашего времени тем, чем была «Принцесса Турандот» для своего. «Голый король» Шварца — фейерверк талантов, находок, юмора, озорства, ускользающего из рук цензуры ехидства, звездный час театра «Современник» и прежде всего Е. Евстигнеева, в течение нескольких минут державшего зал в полуобморочном от хохота состоянии, когда его Король глядел молча на нас как в воображаемое зеркало; и еще «Доходное место» — лучший, думаю, спектакль М.Захарова и лучшая роль — Жадов — Андрея Миронова, шедевры А.Папанова, Г.Менглета, А.Пороховщикова... Есть и другие воспоминания, которыми можно делиться, рассказывая, что это было, и показывая — как.

А вот как было это...

Часто жалею, что не записал, как происходило то-то и то-то в моей жизни: подробности вылетают из головы. А тут и не жалею, чувства этого нет; потому что слов таких не было.

Силясь восстановить хотя бы только посетившее меня ощущение счастливого смятения и благоговейного ужаса, нахожу только один образ: вдохнул в начале, а выдохнул в конце. Или — будто подняло меня, — по-старинному говоря, восхитило — и понесло мощной, веселой, теплой, стремительной волной; словно обнаружили за спиной крылья, о которых и понятия не имел. Ну, как тут рассказывать! Он ходил, смеялся, пил, сердился, спорил с друзьями, ругал власть, объяснялся с Жуковским, беседовал с Вяземским, вытягивался, усталый, на диване, артистически нахально хитрил с немцем, которому хотел подороже сбагрить эту несчастную статую, — и был в каждой клеточке существа гений, гений с головы до ног и каждую секунду, хотя не было в роли ничего, призванного «показать» гения, — всё почти сплошной «быт». Но это был быт человека, наделенного немислимым, непредставимым даром, неслыханным умом, одаренного бесконечной, до легкомыслия, внутренней свободой, за которой — бездна в трепет повергающей сосредоточенности, тайна иного существования; и все это излучало такое магнетическое обаяние и такую красоту, власть которых знакома только влюбленным.

Как это у него получалось, постигнуть было решительно невозможно. Ни ярких сценических приемов, ни остроумных режиссерских ходов из тех, что должны помочь артисту выразить невыразимое, ни эффектных актерских штучек, имеющих ту же цель, — ничего! Одна сплошная правда.

В этом было что-то нездешнее, мы не понимали, где мы; по лицу Татьяны Григорьевны, изучавшей Пушкина полвека, лились слезы, семидесятилетний Илья Львович был порой похож на мальчика, наблюдающего канатоходца, в глазах Натана сияло счастье узнавания, а у меня, наверное, лицо было просто дурацкое: не склонный к мистическому фантазированию и визионерству, я тем не менее почти физически ощущал себя в каком-то другом пространстве — так летают во сне.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Потом сон кончился, зрителей быстро удалили. В небольшой комнате собрались, вместе с руководством театра, представителем министерства, автором, режиссером и специалистами ведущие артисты МХАТа — и началось обсуждение.

Ах, в тяжелое положение попал я, вспоминая. Как играл Ролан Быков — рассказать не могу, а как это обсуждали — не хочу, потому что... тоже не могу.

Две мощные армады, словно гомеровские Симплегады — страшные движущиеся скалы, что раздавливают корабли в проливе, — устремились с разных сторон на бабочку. С одной — чиновник министерский, оснащенный государственным пониманием искусства театра и значения Пушкина, дробил и плюшил превосходную пьесу как идейно чуждое сочинение, мельчащее образ поэта и полное вдобавок коварных намеков на положение советского писателя. А с другой...

А с другой — ринулись на Ролана (он маялся где-то за стенами) с восхитительной пламенной страстью и глубокой, искренней убежденностью, словно «комсомольцы, беспокойные сердца», артисты театра, овеванные бессмертной славой, недосягаемые, обожаемые «великие старики» МХАТа: Тарасова, Степанова, Станицын, Масальский (последние двое даже покинули комнату в знак возмущения — «Нас здесь учат!» — в ответ на какие-то мои слова) и другие; что и как они говорили — передать стесняюсь да и вспоминать не хочу: они уничтожали, они топтали артиста беспощадно, без тени сомнения в своей правоте и с явственно осязаемым удовольствием, даже с торжеством, повелительно пресекая робкие возражения более молодых; они разоблачали «немхатовскую» манеру его игры, издевались над его внешностью и ростом, они утверждали, что Пушкина должен играть только Олег Стриженов (артист изумительный, но совсем не для этой роли). И в ответ на мольбы Татьяны Григорьевны Цявловской, в голосе которой, казалось, продолжали дрожать остатки слез, на ее пояснения, что Пушкин даже точно такого же роста был и в красавцах блондинах никогда не числился, — они говорили, что мы не понимаем законов театра. Впрочем, не было тогда, нет и сейчас у меня к ним ни малейших претензий: они вели себя как дети, выплевывающие непривычную пищу; они не понимали...

А рядом со мной, почти все время молча, страдал ведущий заседание главный режиссер театра Олег Николаевич Ефремов. Судя по всему, он понимал. Но он попал в чрезвычайно трудное положение: ведь в это самое время им готовилась подозрительная с цензурной точки зрения комедия «Старый Новый год» — и ему никак нельзя было ссориться с начальством еще и из-за Пушкина. Тем более — в исполнении артиста, которого не рекомендовалось занимать в «положительных» ролях... Он не мог сказать ни слова в защиту.

В общем, всё это было ужасно, постыдно, невыносимо глупо, нелепо и — мрачно каким-то чудовищно скучным мраком. Было чувство катастрофы и позора, покрывшего нас всех, в этом участвовавших. Спектакль был закрыт.

Выйдя, мы с Козаковым нашли издергавшегося Ролана и насколько можно мягко и в общих чертах оповестили о происшедшем. Реакция была довольно скупой, судя по внешности, а что там было внутри, я даже представлять себе не хотел, самому было тошно. Я просто догадывался, что у него сегодня произошло несравненное несчастье, рухнула солнечная мечта, совершилась, может быть, главная драма всей его творческой — только ли творческой? — жизни. А как, в каком накале это было, могу судить лишь косвенно, по разговору с Борисом Александровичем Смирновым — Жуковским, который сказал: «Я, может быть, всю жизнь жил для того, чтобы сыграть эту роль!» — и заплакал.

Не буду описывать, как мы с Быковым и Козаковым, медленно осозная, но все равно еще не до конца, ужас случившегося, брели по лестнице вниз, к раздевалке, как вышел уже одетый (была зима) Ефремов, едущий в «Современник» играть в спектакле, как отозвал Ролана в сторонку и предложил ему, чтобы «спасти» свою роль, играть Пушкина вторым составом (а первым будет сам Ефремов), и с каким лицом отошел к нам Ролан, чтобы сказать об этом; все это уже иная, другая реальность, о которой говорить — все равно что наблюдать или рассказывать, как живое и прекрасное существо, какая-нибудь дивная белокрылая птица, издохнув, начинает разлагаться прямо на твоих глазах.

Из четырех пушкинистов, видевших этот прогон, трое уже умерли: и Фейнберг, и Цявловская, и Эйдельман. Остался один я.

7.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Спектакль, впрочем, вскоре ожил — в другой постановке и другом составе; Стриженов аристократически блестяще играл Николая I, а в роли Пушкина был Ефремов. Постановка эта быстро умерла. «Старый Новый год» получился очень смешной и имел большой успех, по спектаклю впоследствии даже фильм сняли, так что все кончилось благополучно.

До сих пор, вспоминая и рассказывая то, что здесь написано, я испытываю беспомощную тоску по тому невыразимому чувству полета, захватывающего дух, по пространству того счастливого, невозвратимого сна. А время идет, и, кажется, нет уже людей, которые прожили и приняли виденное так, как мы, четверо «специалистов». Чудо погубило, и память о нем умирает. Скоро она совсем исчезнет. И, наверное, лишь звуко-слова пушкинской роли Ролана Быкова остались — подобно голосам египетских жрецов, застывшим в недрах пирамиды, — на стенах фойе Московского Художественного театра. А больше ничего не останется — только вот эта фотография.

1999

В 1973 году вместе с Роланом мы приехали к его маме. Фотографий на стенах не было, — тем удивительнее, что висел довольно большой портрет Пушкина. И я спросила: «А почему висит Пушкин?» — «Да это же я, в роли Пушкина!» И для Быкова, и для меня Пушкин был «наше всё». И боль от того, что не сбылось, долгие годы не отпускала его.

Алексей Баталов

ВЫБОР ГЕРОЯ¹

– Расскажите, пожалуйста, о «Шинели» и о Ролане Быкове.

– Это был дипломный фильм... Те, кто заканчивал ВГИК, знают, что прежде всего очень, очень, очень мало денег. Кроме того, это ограниченные сроки, тяжелый график, и это короткометражка. А с другой-то стороны – Гоголь, «Шинель»...

К Гоголю у меня было особое отношение, потому что я получил его не как читатель, а вроде наследства из рук таких людей, как Ахматова, Эйхенбаум, Булгаков... Ответственность я чувствовал безумную. Ролана, молодого – ему, как и мне, было около тридцати – на роль Акакия Акакиевича я выбрал, удивив многих. Главное состояло в том, что подходящих, в том числе и по возрасту, и по уровню мастерства, актеров было много. А я, почти не перебирая, боролся только за Быкова. Конечно, потому, что он был очевиднейшим образом очень талантлив, а главное, в силу того, что, по моим представлениям, именно он был невероятно похож на гоголевского героя. Но я его выбрал еще и как раз потому, что он был молод. Я знал, что нам предстоит все мыслимые трудности в квадрате. И я знал, что Ролан Быков был всюду и всегда абсолютно безжалостным к себе человеком. Я знал, что ну-

¹ Бизнес-матч. 1999. Беседу вела А. Бердичевская.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

жен актер с острой пластикой, темпераментный, чувствующий линию. И актер, простите за спортивную лексику, — тренированный, физически сильный. Способный выжить и сыграть несмотря ни на что. Сыграть не только все переживания Акакия Акакиевича, но и порывистый питерский ветер, который треплет его.

Чиновник Башмачкин — это же не просто человек и даже не персонаж. Это знак, это гоголевское представление о человеке, не соответствующее никакому унылому реализму. Поэтому воспитанник вахтанговской школы молодой Быков, единственный в своем роде, был здесь на месте...

— **Вообще классика и авангард друг другу не противоречат...**

— Ну конечно, авангард часто в конце концов и оказывается классикой... Кроме обычных трудностей, нам еще очень не повезло с погодой. В Ленинграде зарядили дожди, температура плюс-минус два, снега нет. Тот «снег», который шел на экране, — это опилки, которые ленфильмовские «ветродуи» вместе с дождем гнали на актеров. Одна из главных сцен в картине — ограбление — снималась, когда бедный Ролан простыл, мы вытаскивали его с температурой под сорок из постели. Что было делать — такой был беспощадный график.

— **А как он сыграл!.. Крупные планы с рожами грабителей и с заплаканным Акакием Акакиевичем напоминают картину Босха «Крестный путь». Не по композиции, по состоянию.**

— Да уж, сыграл... Если помните, сначала он счастлив безмерно, потом чувствует легкую тревогу, потом убегает по длинной темной галерее от грабителей, потом они его настигают и стаскивают шинель. Потом крик! — и он бежит за ними по темному городу в промокшем до нитки costume... Вообще съемки изобиловали бедами. Главным образом, по бедности.

Невский проспект мы снимали не на Невском, а в тесном дворе «Ленфильма». Весь Невский был нарисован, как камин в каморке папы Карло, замечательным художником, моим другом Исааком Капланом. И в тесноте двора — люди, царский выезд, экипажи извозчиков, лошади, и в свете фонарей мокрые опилки со снегом, косо летящие в лица актерам. В этой адской толкучке лошадь упала на мою помощницу, а потом и сам Ролан чуть не угодил под копыта...

Все в этом фильме было сделано на героизме и энтузиазме. И, надо сказать, ленфильмовцами это было замечено, и к нам относились с сочувствием и уважением, нам помогали. Ролан понимал, что все, кто был вокруг на съемочной площадке, в костюмерной или в цехах, работают не за страх, а за совесть. Он ценил это, умел слышать.

— **Вы не ругались с ним?**

— Да что вы! Никогда!.. Вернее, так: немыслимо и непонятно для посторонних мы постоянно сражались и с собой и друг с другом, чтобы добороться до сути. Вам понятно?.. То есть ведь как с ним работалось? Вот репетируем эпизод, он все делает абсолютно точно, ярко и, кажется, договорились. А на следующий день у него еще четыре совершенно блистательных варианта! И опять же график съемок, который летит к черту, и бессонные ночи...

— **Когда съемки завершились, как чувствовали себя — вы, Ролан, остальные? Было ощущение успеха, победы?**

— В какой-то мере, может быть... После того, как «диплом был сдан», нам начало отчасти везти. 1959 год, 150 лет Гоголю, а никто ничего к юбилею не снял. И нашу короткометражную дипломную работу пустили на большой экран. Премьера тихо состоялась в «Национале». Потом ее присмотрел американский продюсер, купил, и, не раскрывая карты, что это дипломная работа, отрекламировал и запустил в американский прокат в качестве произведения знаменитых русских кинематографистов. Но это как раз кончилось для картины печально. «Голос Америки» сказал об успехе «Шинели» в Штатах, и у нас картину сняли с проката. Так что ее почти никто не видел.

— **А вот и неправда. Я видела, в самом начале шестидесятых в клубе «Прогресс» на станции Мулянка на Урале. Мне было двенадцать лет, и я работала помощником киномеханика. Кроме нормального проката, существовал еще второй и даже третий прокат, ниже всяческой «ватерлинии», по заштатным кинотеатрам и деревенским клубам. Картины часто не «клали на полку», а «ссылали» во «второй» прокат — не тиражировали, не печатали копий, а до лоскутьев докручивали по периферии те несколько премьерных копий, которые были. Очевидно, «Шинели»**

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

досталась именно такая, «ссылная» судьба. Так что я и сотни тысяч людей видели этот фильм. Это одно из самых сильных впечатлений моего детства. Как раз из тех впечатлений, которые определяют судьбу, вкусы, главные ценности...

— Думаю, что и мне, и Ролану этот фильм «переменил судьбу». В этом виноват, конечно, прежде всего Николай Васильевич Гоголь, его гений, его слова, которым мы старались следовать. Не только тяжелейшие обстоятельства съемки, сам Гоголь брал нас на излом, мучил, доводил до нового какого-то качества, и человеческого, и творческого... Кстати, о следовании тексту и идее. Сейчас великий кинематографист Юрий Норштейн делает свою, на мой взгляд, гораздо более близкую Гоголю «Шинель», и я очень горжусь тем, что его Акакий Акакиевич похож на Ролана.

Мультипликация, слава Богу (а Норштейновская — в полной мере), — это же поэзия чистой воды и высочайшего полета. Нам в нашей нишей ленте с мокрыми опилками вместо снега невозможно было в такой степени осуществить этот полет и подняться на такую высоту обобщения.

Глядя на то, что делает Норштейн, понимаю, что мы шли в правильном направлении. И Быков был абсолютно не случайно выбран. И не зря мы мучились.

— Вам приходилось работать с Роланом Быковым после «Шинели»?

— Конечно, только роли поменялись: он режиссер, а я исполнитель. Я в гриме дедушки в картине «Внимание, черепаха!».

Как-то я сказал ему — хорошо бы вернуться к «Шинели». И он сказал: «Давай!» У нас была мечта — снять сцену счастья Башмачкина, его прогулку в шинели — на катке. И уже потом — встреча с дамочкой, короткая любовь... Эта любовь тогда бы по-другому прозвучала, была подготовлена. А для Ролана сцена на катке, этакая фантазмагория огней и движения, была близка его актерской сути.

Сцену на катке мы так и не успели снять...

Мы понимали и всегда чувствовали друг друга. Большое, кстати, дело. Хотя ничего удивительного. Вот уж про нас точно можно сказать — вышли из «Шинели» Гоголя.

Встречу с Алексеем Баталовым Быков считает счастливым случаем в своей актерской биографии. В двадцать семь лет сыграть в кино Акакия Акакиевича в «Шинели» любимого своего Николая Васильевича Гоголя – это ли не удача, не счастье ли. Они работали так вдохновенно, что двухчастная дипломная работа Баталова стала полнометражным фильмом. На картине были чудесные художники, оператор, партнеры. Все пазлы сложились как надо. И Быков работал с упоением. После этой работы «Ленфильм» полюбил Быкова, а он считал студию своей.

К сожалению, Алексей Баталов как режиссер снял только еще одну картину «Три толстяка», и снялся там в главной роли. Он предпочел актерскую стезю. На съемочной площадке судьба больше Быкова с Баталовым не сводила (эпизод в картине «Внимание, черепаха!» не в счет). Тем не менее, Быков оставался стойким «болельщиком» Алексея Баталова. И когда Михаил Ильич Ромм снимал картину «Девять дней одного года», Быков переживал за Баталова, потому что в объединении говорили, что Смоктуновский переигрывает Баталова. И в один из дней Быков заглянул в павильон, где снимался Баталов, и в свободную минуту заговорил с ним о роли. Переживая за своего «форварда», Быков довольно деликатно намекнул ему, что Алексей может не выиграть в актерском поединке со Смоктуновским, и Баталов с горечью сказал ему: «Ты хоть мне этого не говори! Когда на меня начнет работать этот мелодраматический сюжет, всё встанет на свои места и победа моему герою обеспечена». И Ролан успокоился, лишний раз убедившись не только в таланте Баталова, но и в его режиссерском мышлении тактика и стратега.

Юрий Рост

СОВРЕМЕННОК ГОГОЛЯ – БЫКОВ¹

Мы теряли Пушкина дважды. Первый раз, когда его на дуэли смертельно ранил Дантес. И второй раз его убили, когда во МХАТе в пьесе Леонида Зорина «Медная бабушка» с роли Поэта сняли Ролана Быкова. Тот, кто видел единственный прогон, грим, кто знает страсть и талант актера, его способность практически превращаться в героя, может представить себе, какой дар у нас отобрали. И у него.

Во все времена, особо одаренные вниманием нашего чопорного государства деятели культуры волновались: как бы мы – зрители – не подумали. Ну просто – не подумали бы мы.

В те годы мхатовские старейшины во главе с министром культуры Фурцевой в защитительном порыве уберегли нас от возможности увидеть театральное чудо – небольшого роста, резкого, не похожего на государственные памятники Пушкина на главной драматической сцене страны. В действительности же, как мы знаем, Александр Сергеевич был высок, красив, бел лицом и даже, может быть, блондин.

Быков же, вообразите, был не только похож на изображения Пушкина, он был его современником. Ролан Антонович, знаете ли, просто жил во все времена. На экране. Очень достоверно.

Быков мог сыграть немислимое. Он был великим артистом, понимающим человеческую природу и способным родить в себе человека, небывалого в природе. (Говорят, Нобель завещал

¹ Новая газета. 25.01.2018.

большое количество денег родившему мужчине. Быков – один из первых претендентов на эту роль.) На все остальные роли, сыгранные им в кино, он был претендентом единственным.

Природа развлеклась, создав этого не такого уж красавца, небольшого роста, лысоватого даже под париком, с невероятным темпераментом и азартом, который мог сыграть любой персонаж с дьявольской (в актере это должно присутствовать) достоверностью. Чужую, плоскую на экране жизнь он чудесным образом превращал в трехмерную.

Исторических героев он сыграл не много, поскольку был самобытен и часто выглядел интересней, чем те, кого изображал. Хотя, если считать Башмачкина реальным человеком, каким его создал гений Гоголя, то тут Акакий мог быть счастлив – он нашел бы достойное воплощение себя на экране. В тридцать три года Быков блистательно снялся у Алексея Баталова в «Шинели», выдающейся экранизации повести даже по мнению Юрия Норштейна, создавшего рисованный шедевр. А почти через два десятка лет Ролан сам написал сценарий «Носа» и как режиссер снял себя в главной роли. Оказалось, что он и с Гоголем на дружеской ноге.

Он сыграл в сто одном фильме – «Рублев», «Айболит–66», «Служили два товарища», «Комиссар», «Проверка на дорогах»... (я не буду перечислять все). Он готов был работать круглые сутки и в любом состоянии.

Как-то я в выходной забрел в Фонд детского кино на Чистых прудах. Дверь директора была распахнута.

За столом сидел Ролан и что-то писал. Он поднял голову и посмотрел на меня. Мы не виделись года три.

– Вот! Хорошо, что ты пришел. Мы с тобой начинаем фильм про живого безымянного солдата, как твой рядовой Богданов. За лето напишем синопсис и снимаем! Ты готов? Очень хорошо. Я на неделю в больницу. Выхожу – и сразу за стол. Работать.

Но он не вышел... Казалось, и сфотографировать его не успел. А недавно разбирал негативы, и пожалуйста – снимок сорокалетней давности: Ролан Быков на съемках «Носа» в Петропавловской крепости. Привет.

Вячеслав Полунин КАК РОЛАН БЫЛ ПРЕЗИДЕНТОМ¹

Однажды я решил похоронить свой театр «Лицедеи» (Станиславский говорил, что все театры живут не более двадцати лет, а потом умирают). Позвонил Ролану в Москву, он через день уже был в Питере, вел всю эту процедуру, которая совпала с 20-летием театра. Мы лежали на сцене в гробах, он рассказывал разные истории, приглашал всех, кто хочет преподнести какие-нибудь подарки или сказать соответствующие случаю слова. Потом нас потащили в гробах по городу с оркестром.

Я решил провести фестиваль «Бабы-дуры», а то была какая-то несправедливость: у мужиков Академия Дураков, Конгресс Дураков, а женщины как-то дискриминированы. Я искал деньги, нужны были три тысячи, позвонил Ролану. Он не удивился: «Ну приезжай, возьми».

Когда я решил создать Академию дураков, то предложил Ролану стать академиком. «Ну всё, ты мой враг на всю жизнь, потому что я это должен был придумать». И он тут же попросил разрешения создать в Москве филиал – Академию Старых Дураков, стал ее президентом. Первыми академиками были избраны Александр Иванов и Виктор Мережко... Алек-

¹ Труд–7. 2000. 27 января.

сандр Ширвиндт и Михаил Державин разделили звание Дурака на двоих и стали полудурками.

Всё это, как и многое другое, состоялось, потому что выручал, помогал, просил, играл, ставил, доказывал, режиссировал, любил Ролан Быков.

АКАДЕМИЯ ДУРАКОВ **Монолог Ролана Быкова**

Я был счастлив, когда в 1988 году Вячеслав Полунин предложил мне приветствовать Конгресс Дураков. Я тут же помчался в Ленинград и выступил с предложением создать отделение Старых Дураков. Теперь с созданием Академии Дураков мы смогли осуществить эту идею. Я придумал Устав отделения Старых Дураков, главным параграфом которого является следующий: старый дурак должен быть неисправим.

Всё дело в том, что образ дурака для русского искусства чрезвычайен. Вспомните, Иван-дурак – вовсе не Кэлин-дурень, вовсе не человек слабых умственных способностей, каких много в мировом фольклоре. Было у царя три сына, младший был Иван-дурак. Чем он отличался от своих братьев? Только тем, что они были умные, т.е. расчетливые, корыстные. Когда в русской сказке говорится о дураке, то говорится о бескорыстии, о простоте душевной, говорится о том, что бескорыстие, простота душевная, доверчивость и наивность в конце концов побеждают. Чудо превращения Ивана-дурака в Ивана-царевича, в героя, у которого в конце концов все счастливо складывается, – это главное чудо национального фольклора, я бы сказал, национального сознания.

Да, мы дураки. Мы дураки для многих, кто сегодня умный. И дай Бог, чтобы эпоха рыночных отношений, столь сложная для нас, не уничтожила дураков. Дураков в фольклорном понимании этого слова. Поэтому Академия Дураков чрезвычайно важна сегодня как противостояние, как возможная альтернатива. Когда появляется новая сила, надо, чтобы она не перевесила. Рынок – это новое, прекрасное, но, думаю, очень трудное время. Трудное для нас еще и потому, что у нас не

7.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

было Драйзера, Бальзака, Фолкнера, наша литература не выясняла целыми столетиями взаимоотношения между нравственностью и деньгами. <...> Установить нормальные отношения будет очень трудно.

И чтобы установилось равновесие между умными и чистыми, очень нужна Академия Дураков. Да здравствуют дураки в этом мире!

Славу Полунина и Ролана Быкова связывали очень добрые отношения. А началась влюбленность в этого актера с того, что мы в ЦДРИ увидели его в сборном концерте с его «Асисяем». И через некоторое время, будучи на приеме у Лапина, тогдашнего руководителя Гостелерадио, он, касаясь программы концерта в Колонном зале в честь большой даты нашего телевидения, спросил у Быкова, не знает ли он кого-то, кто мог бы внести свежую струю в праздничный концерт. Быков рассказал о Полуinine. Так Славу увидела и полюбила вся страна.

Александр Ширвиндт «ВАГОНЧИК ТРОНЕТСЯ, ПЕРРОН – ОСТАНЕТСЯ...»¹

– Задумав учредить Академию Старых Дураков, Быков встретился с одним странным обстоятельством: далеко не все его старые друзья согласились стать академиками, и, рассуждая вслух, кого бы позвать, он сказал мне: «Вот Шура Ширвиндт не откажет». Он тогда много еще чего сказал нежного и восхищенного в ваш адрес. Что не просто красавец (Ролан умел по-детски восхищаться красавцами и красавицами), но и умница, и человек мужественный... Вы и вправду не отказались от замечательной игры в Академию и Державина привели. И однажды, на последнем заседании Академии дураков, проявили мужество...

– Ну, конечно, в качестве старого дурака... Просто мы с Ролочкой – шукинцы, оба закончили училище имени Жукина, знаменитое Вахтанговское. Какой же у него был «гандикап»?.. (Гандикап – это, чтоб вы знали, опережение.) Лет пять. То есть когда я пришел в училище, он его заканчивал. И был звездой. Попасть первокурснику под его светлые очи было большим и ответственным счастьем. Все капустники, вся наша студенческая шутейность не обходились без него. Он был одним из главных создателей атмосферы Вахтанговского

¹ Бизнес-матч. 1999. Беседу вела А. Бердичевская.

училища того времени. И уже тогда был не просто изобретателем и обаятелен, а блистательно профессионален. Они с покойным Лёней Калиновским играли репризу, которую мы и сейчас, вспоминая с Державиным капустные грехи молодости, играем на наших концертах. Называлась она «Четвертый гриб во втором составе». Выпускник театрального училища приезжает в провинциальный театр, и ему дают первую роль – роль гриба. Режиссер (его играл Ролка) репетирует с ним и делает этюды «на оправдание позы»... Блеск!.. Было это, страшно вспомнить, в 56-м году...

– **А после училища часто случалось видеться?**

– Скорее редко. Но зато встречи эти были праздниками. Помнится, как-то в Питере, после многих, может быть, лет случайно свела судьба в гостинице. Резвились как дети. Ну и усыпили бдительность жен, они расслабились и пропустили момент «возлияния». И ему, и мне выпивать не разрешалось.

Ролан был невероятно увлекающимся и увлекающим человеком, иногда ему удавалось осуществлять детские мечты. Помню, как он купил развалюху на Соколе – никто его не понимал. Только потом, когда им с Леной все же удалось создать настоящий дом – почти в центре, в зеленом, последнем старомосковском оазисе, я понял, что это не просто дом, это воплощение детской мечты о доме. Мечты ребенка, выросшего в коммуналке. А как-то раз, уже в этом доме, поднявшись к нему на уютный чердак, я обнаружил Ролочку с голубыми от счастья глазами, играющим в компьютер. Компьютерной «лягушкой», которая почему-то называется «мышкой» он каким-то невообразимым образом рисовал на экране очаровательные яркие картинки. Я абсолютно не понимаю, что такое компьютер и как с виду нормальные люди, в том числе мой внук, могут этим увлекаться. А Рола, гуманитарий, актер, поэт, наконец – Президент Академии Дураков – ошалел от счастья и работал на компьютере...

– **Кстати, об Академии. Вернемся к ней.**

– Академию Дураков придумал Слава Полунин, которого Ролан очень любил. Слава, как известно, жил в Питере. И вот Быков со свойственной ему энергией и увлеченностью взялся создать филиал Академии в Москве. Позвал Валю Гафта,

Виктора Мережко, Александра Иванова, Жванецкого, приехал на открытие и Слава Полунин... Заседания Академии проходили в старом кинотеатрике на Мантулинской, возле Хаммеровского центра...

– Там сейчас реконструкция, скоро откроется детский кино-театр «Бармалей».

– Да? Тоже его затея? Ну, отлично... Заседания проходили просто великолепно. Мы приняли устав Академии Старых Дураков, в котором было множество пунктов, из одного пункта следовало, что старый дурак не обязательно должен быть старым, а из другого, что он, тем не менее, обязан быть круглым... И так далее. Потом закрутилась интрига: академики – полные круглые дураки – приняли нас с Державиным всего лишь в члены-корреспонденты. То есть мы стали всего лишь полудурками. Это было оч-чень обидно. И мы бунтовали, скандалили, интриговали... На радость зрителям. Потом Ролан отвлекся от Академии, загорелся чем-то новым.

– Вот с периодом «заката» Академии и связано мое воспоминание о вас как о мужественном Академике.

– Уточняю: члене-корреспонденте. Полудурке.

– Тринадцатого апреля 1994 года отмечался Дурацкий Старый Новый год, подготовку которого Президент Академии поручил кому-то. И совершенно напрасно поручил. Организовано было все как-то нелепо. Почему-то действие шло не в зале, а в фойе, акустика там ужасная, никто ничего не слышит, микрофоны не работают, зрители робеют от полублизости со звездами и держат дистанцию, Хазанов, которого должны были принимать в академики, сбежал... И тут пришел Ширвиндт, после спектакля, усталый и спокойный. Оглядел поле битвы, закурил трубку и, как Наполеон под Аустерлицем, всё поправил. Повелел зрителям перестать быть зрителями и подвинуть столы к президиуму. Столы послушно поползли по залу, возникло общее дело, всех объединившее. Далее Ширвиндт предложил принять в академики вместо сбежавшего Хазанова не сбежавшего Янковского, который не ждал такой чести, но был, похоже, польщен... Стало весело, тепло. Получился счастливейший, может быть, самый лучший из вечеров Академии. Потому что Шура Ширвиндт, как называл Вас Ролан, не испугался надвигающегося по-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

ражения и подставил главнокомандующему – Президенту Академии Старых Дураков – свое плечо.

– Помнится, разошлись под утро. И, кажется, были танцы.

– Были... А приходилось вам работать с Быковым в кино, в театре?

– Довольно мало. Однажды в Доме кино мы устроили вечер по страницам наших юношеских хулиганств. Это фотография с того вечера. А с тем, какой Быков замечательный режиссер, я столкнулся на сцене Ленкома, Ролан ставил там спектакль по пьесе Миши Львовского «Друг детства», я там играл. И в памяти у меня часто звучит песенка из этого спектакля: «Вагончик тронется, вагончик тронется, вагончик тронется – перрон останется...» И Ролан, и я, да и вся страна – долго ее тогда напевали...

Что касается «развалюхи» на Соколе, о которой упоминает А.Ширвиндт, надо сказать, что мы ничего не покупали. Из своей государственной квартиры 80 м² общей площади через обмен мы въехали в «развалюху» 70 м² общей площади. Была в Москве такая организация «Учет и распределение жилплощади города Москвы». Наша квартира досталась очередной многодетной матери. А дом на «Соколе» расселили. Там две комнаты были свободными, в двух других жили очередники военкомата, а в восьмиметровой комнатке – дворничиха. Она получила хорошую комнату в двухкомнатной квартире, да еще и вышла замуж за соседа. Ну а мы два года ремонтировали дом, который после согласований стал площадью 137 метров, да еще и с садиком. Дачи у нас не было, и Быков был счастлив почти восемь лет. «Боже, Лена, я дитя асфальта, и у меня под окнами распускаются тюльпаны!»

Юрий Норштейн СОЗВЕЗДИЕ БЫКОВА¹

Быть может, я вообще не имею права писать о нем, поскольку наши отношения были не безоблачны. Он помог с помещением для павильона, выбил его из Моссовета буквально за десять минут. Реальность состоит в том, что без его энергии и желания киномастерской у меня не было бы вовсе. Но так же реально, что мы чаще ругались, чем спокойно разговаривали.

Необъяснимо. Он сваливал все проблемы на мой характер.

«У тебя не просто дурной характер, ты по ту сторону характера».

Его атака на собеседника была опасна. Всё вокруг становилось Быковым. Ты пропадал.

Я обратил внимание, что сильная живопись накладывает свой грим на реальность. Ты смотришь и говоришь: «Небо Тернера, вихри Ван-Гога, плотность Сезанна». Ты смотришь их глазами. Кажется, что реальность копирует искусство. Пространство подставляет свою физиономию художнику и подчиняется его воле. Слово вытаскивает из реальности скрытые черты. «Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни...» Ты слышишь, как шуршит нагретый песок.

¹ Бизнес-матч. 1999.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Актерство Ролана Быкова из этого ряда. Он забывал о впечатлении на зрителя, запеленывался в героя и становился великим. Он озвучивал пространство невидимыми переменами. Они были так же естественны, как естественны они у Чаплина. Клоун, трагик, мальчик с Зацепы – сходились в точку. Роль скомороха крохотна в сравнении с огромным фильмом. Но сколько модуляций. Человек-оркестр. Он в несколько минут сыграл русского человека во всю его ширину от озверения до всепрощения. В коротком отрезке вместил огромное пространство. И сколько бы мы ни возвращали нашу память к этому отрывку, мы не охватим полностью его звучания.

Он же сыграл Пушкина. Роль была готова, а спектакль закрыт. Он импровизировал для знакомых.

«Он закрыл дверь, повернулся и вдруг, перебежав пространство комнаты, прыгнул с ногами на диван... И я заплакала», – рассказывала мне моя знакомая. Сама природа сотворила его для роли. Рост, глаза, физиологическая схожесть, темперамент. И не осталось ничего. Только фотография да память видевших. К преступлениям советского официоза добавил несыгранную роль Пушкина.

Мы не узнаем, каков был Хлестаков у Михаила Чехова, нам осталось несколько минут Лира Михоэлса. Смею думать, что Пушкин Быкова из того же разряда. Ну, хотя бы потому, что есть его герой в «Комиссаре» Аскольдова, и Акакий Акакиевич у Баталова, и командир партизанского отряда у Германа.

Я видел хронику счастливых солдат на Белорусском вокзале. Он улыбался щербатым ртом в финале германовского фильма также.

Пятнадцатый камень всегда невиден. С любой точки. Свойство великого искусства. Он не звезда в голливудском понимании. Там раскручивают средних актеров. Он созвездие Быкова, поскольку актеров, которые могут всё, попросту нет. А он был.

Как прекрасен Юрий Норштейн в этом кратком эссе. Но гениями всё же легче восхищаться на расстоянии. Однажды я шла по Тверской, тогда еще улице Горького, и встретила его. В клетчатой ков-

Юрий Норштейн
СОЗВЕЗДИЕ БЫКОВА

бюджетке, с едва заметной сединой. На мой вопрос, как дела с его «Шинелью», он запальчиво ответил, что если он в ближайшее время не начнет снимать, то будет делать это в другой стране. Я поспешила на Чистые пруды и рассказала Быкову о нашей встрече. «Сколько еще гениев мы будем терять!» Это моя фраза, вероятно, стала пусковым моментом в желании Быкова добыть мастерскую для Норштейна во что бы то не стало. За давностью времени Юре кажется, что в десять минут он ее добыл. Да нет. Удалось найти здание милиции, откуда в более просторное здание переезжало УВД. Потом на деньги Фонда его отремонтировали и приспособили под мастерскую, затем выкупили станок для съемок. Платили всем зарплату, включая уборщицу. Затем поехали во Францию, и у Пятого канала Фонд получил для «Шинели» один миллион долларов на аппаратуру. Юра сменил нескольких директоров. После очередной встречи с Норштейном и его директором, который почему-то требовал купить для студии трактор, когда они ушли, Быков сказал: «Я свою “Шинель” сделал, пусть он сделает свою». Прошло много лет. Еще нет «Шинели» Норштейна. Дай бог ей быть. И Норштейн, и его гениальная жена, художница Франческа Ярбузова так много сделали, чтобы она была.

Савва Кулиш

ВЕСЕЛЫЙ И ПЕЧАЛЬНЫЙ¹

Он родился героем. Наверное, поэтому Роланд, потом Ролан. Рола, Ролик — это в юности. Потом Ролан Антонович. Хотя по паспорту он Роланд Анатольевич. Сплелись жизнь и легенда. И что из чего вышло — непонятно. Ролан очень гордился папой, Георгиевским кавалером Первой мировой, бежавшим из австрийского плена. Ролан очень любил отца и мать. Восхищался ими. Он говорил: «Силой и умом я в папу, а красотой и проницательностью — в маму». Я видел их однажды на премьере — двухметрового гиганта с армейской выправкой и крохотную, хрупкую маму. О маме Ролан говорил:

«Она все насквозь видит. Потому отец от нее и страдал. Она ему баб не прощала! Хотя из-за нее во время войны он чуть под трибунал не пошел. Пил он с представителем Ставки после дежурства. В самые страшные октябрьские дни 1941-го, когда вся Москва бежала. Тот ему и скажи: “Видный ты мужик, Быков, упрямый хохол, бесстрашный, герой гражданской... И в мирное время... Брось ты свою жену-жидовку — цены тебе не будет”. Ну и набил отец ему морду, да крепко. Его на фронт. Отец счастлив: шлепнуть могли!»

¹ Бизнес-матч. 1999.

Зацепа, огромная коммуналка. Ролка с детства поет, пляшет, сочиняет, верховодит, потом играет в студии Дворца пионеров, побеждает на конкурсах, поступает в «Щуку» (Щукинское училище). Самый талантливый на курсе. А там учится Ульянов, преподают Шлезингер, Этуш и молодой Юрий Любимов. Потом ТЮЗ. Играет «вертящийся сугроб». Дети в восторге, в упоении. Маленький, не очень красивый человек везде и всегда первый, он — лидер. Он невероятно физически силен, бесстрашен, делает в прыжке «шпагат», катится «колом» по лестнице, обладает феноменальной памятью и умением убеждать, покорять, очаровывать. В него влюбляются самые красивые девушки, им восхищаются, ему подражают. Ему завидуют. Первое потрясение от встречи с Роланом — спектакль «Такая любовь» Павла Когоута. Боже мой! Впервые на сцене, впервые за долгие годы с невероятным темпераментом и подлинной страстью студенты рассказывают о настоящей любви. Не о комсомольской или партийной. Не о «Любови Яровой». О запретной земной любви. В напряженной, сгущенной до боли сердца тишине идет спектакль. Слезы, овации. Невысокий большелобый человек смущенно раскланивается. Он совершил невозможное — создал первый в стране негосударственный, студенческий театр. На сцене все новое, все другое. Другая манера игры. Он опирался на вахтанговскую школу, на Мейерхольда.

Так же ярко и остро он сам играл на сцене, в театре, в кино. Появился актер и режиссер «с лица необщим выраженьем».

Когда Ролан начал «Айболита», мы уже дружили. «Айболит-66» и сегодня один из самых интересных экспериментальных фильмов. Сказка, известная всем с детства, превратилась в мюзикл, в шоу, полностью изменив привычную меру условности. Он поменял правила игры и сделал переменным формат кадра. Дети были в восторге (и спустя тридцать лет тоже): на них еще не надеты шоры правил. Взрослые радовались, прочитывая подтексты, расшифровывая «аллюзии». Успех был большой, но и раздражение начальства множилось.

Мы давно мечтали вместе работать. И, конечно, представился случай. «Ленфильм» предложил мне безнадежный сценарий про шпионов. Руководитель объединения, замечатель-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

ный человек Александр Гаврилович Иванов сказал: «Если найдется дурак, который возьмется за картину, а сценарий перепишет, запущу в производство». Мой учитель Михаил Ильич Ромм прочел, скривился, вздохнул: «Можешь полностью переписать? Берись».

Я взялся: увидел возможность рассказать человеческую историю.

Роль Савушкина специально писалась для Ролана. Из ветеринара в сценарии он превратился в актера ТЮЗа.

День, солнце, Ролан бредет, разгуливая по квартире, что-то жует, пьет чай. Лиля Князева, уникальная актриса (его первая жена), отговаривает. Ролан только что закончил «Айболита», ему надо отдохнуть, и он дал согласие сниматься в фильме «Служили два товарища» — по замечательному сценарию Фрида и Дунского, у хорошего режиссера Евгения Карелова, а у него язва открылась...

Ролан подмигнул мне: «Никого не найдешь — буду сниматься. Но ты намучаешься со мной. Смотри сам...»

Я нашел актера на роль Савушкина! Он служил в Калининградском театре, хороший актер Хижняков.

Я знал, что во время войны Хижняков был в плену, как мой персонаж. Приготовились снимать. Неожиданно за секунду до съемки я попросил его ничего не играть из сценария, а просто рассказать, как он попал в плен, как бежал. Он весь сжался, а потом с трудом очень медленно и отрешенно стал говорить. Он явно видел внутри себя то, о чем рассказывал.

Женщины на съемочной площадке не стесняясь плакали. Сама жизнь предложила мне стиль картины — невероятную, горькую, страшную правду. Я утвердил Хижнякова. Поздно вечером ко мне пришла его жена и умоляла не утверждать его: «Он не переживет это во второй раз, он сойдет с ума». Через пятнадцать минут Хижняков зашел ко мне в номер и отказался от роли.

Я полностью переписал роль и позвонил Ролану. Утром он был на «Ленфильме» в просмотровом зале. Он смотрел пробы Хижнякова. И сыграл на своей пробе все наоборот. Но это было не менее страстно. Результат был тот же — путь был совсем другой.

– Я понял, что надо играть. Это замечательная роль. Только умоляю, не пытайся сделать из меня Хижнякова!

И вот началось, полетело, помчалось. В субботу он снимался у Карелова, в воскресенье вылетал последним рейсом, его ждала машина, чтобы через три часа привезти к нам в Таллинн.

Он совсем не щадил себя. Его не подменяли каскадеры. Он все делал сам: прыгал, падал, ездил верхом, дрался. Спал по три часа. Когда они «штурмовали Сиваш», им давали спирт до и после! И еще на растирку. Растирка допивалась в самолете. Потом сон. Утром контрастный душ, чтобы «появилось лицо»: будут крупные планы, и вообще надо держать форму.

Просветленный, свежевыбритый, спускается к завтраку. Раньше всех, никогда не опаздывает, текст «отлетает от зубов». Стопроцентно готов – образец для подражания. После утверждения на роль мы с Роланом договорились: на съемках «Сезона» – ни грамма: я дал слово маме и Лиле! Ролан сорвался всего дважды за всю картину. Мы неделю ждали погоду. Выпал ранний снег. Был день рождения нашего общего друга. Ролан, как всегда, захватил внимание компании, читал стихи, рассказывал анекдоты, пародировал... Не только наш стол, но весь ресторан с восторгом следил за невероятным сольным концертом. Ему наливали водку, и он пил не глядя – все же вокруг пили, произносили тосты. Наутро мы должны были снимать кульминацию фильма – сцену в машине.

А Ролан в упоении танцевал аргентинское танго с высокой длинноногой блондинкой. Им аплодировали. Я встал, нашел его глаза и показал головой на выход. Я увидел его умоляющий взгляд, но завтра была съемка. Не оборачиваясь, пошел к двери. Ролан догнал меня в коридоре.

– Переписываешь сцену?

– Пишу заново...

– Смотри, – важно сказал он, – провалишь – фильма не будет.

И он величественно удалился. Я сел переписывать сцену. Школа Ромма на «Обыкновенном фашизме», съемки скрытой камерой, пробы Хижнякова окончательно определили стиль картины. Мы стремились к абсолютной правде атмосферы

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

и поведения людей. Ролан замечательно вписался в эту стилистику. То, что его персонаж — актер, позволяло ему играть ярко и остро, в отличие от сдержанной манеры Баниониса и других актеров. Они оба нервничали. Сцена в машине, кульминация фильма — дуэль не только двух актеров, двух разных школ, разных систем.

Я понял, что максимальной выразительности мы сможем достигнуть, убрав все киноподпорки — движение камеры, монтаж, детали. Только актеры. С одной точки. Одним куском, сколько хватит в кассете пленки, почти десять минут экранного времени. До этого никто так не снимал.

Без стука влетел в номер наш гример Василий Васильевич Горюнов, когда-то работавший с Эйзенштейном. Я очень дорожил его мнением, его безупречным вкусом.

— Савва, — произнес он дрожащим голосом. — Ролан в баре, не хочет отдавать парик. Я шил его две недели! Запасной не годится даже для средних планов.

Катастрофа. Я бросился вниз. Ролан сидел в баре в парике с длинноногой блондинкой, пил коктейль и читал ей Блока. Я пошел прямо на него, он отвернулся.

— Ролан, — громко сказал я.

Он сделал вид, что не услышал. Я вернулся в номер, воображая, что предпринять. В номер вбежал Василий Васильевич с париком в руках:

— Съемка состоится! Спрячьте меня, я стащил с него парик!

Я закрыл Василия Васильевича в ванной комнате. Страшный стук сотряс входную дверь. Открываю. В коридоре Ролан с Банионисом.

— Говорят, — сказал красный от возмущения Ролан, — ты не хочешь переписывать текст. Так вот учти, сниматься мы не будем!

Банионис замялся.

— Хорошо бы ты нам его прочитал...

Читаю написанное. Ролан сразу стал импровизировать, предлагать, фонтанировать, он — в ударе. Мы втроем играем сцену несколько раз. Она — готова! Осталось только записать. Во время очередной репетиции Василий Васильевич попы-

тался прокрасться к двери за спиной Быкова. Ролан не оборачиваясь холодно произнес:

– Василь Васильич! Еще раз так сделаешь — убью! Забирай парик сразу, после съемки! За сегодня спасибо и извини! — И прямо мне в глаза:

– Ты приказал?!

Я молчал.

– И правильно! Слово надо держать. Перед такой сценой... чуть не напился!.. — повернулся к Банионису. — Я тебя завтра все равно переиграю!

Банионис мягко улыбнулся:

– Может быть...

Утром, как всегда, подтянутый и сосредоточенный, спустился к завтраку Ролан. Мы только один раз прошли сцену и сразу стали снимать. После первого дубля я отвел Баниониса в сторону и стал говорить ему, что он превосходно играет, но вот Ролан... И еще прошу сделать паузу и улыбнуться Савушкину, как маленькому ребенку. После второго дубля Ролан подошел ко мне и сказал:

– А теперь говори со мной. Пусть теперь он понервничает... Третий дубль будет лучше, но на его паузу я отвечу своей. И посмотрим, чья возьмет!

Третий дубль вошел в картину. Для меня это лучшая сцена, там всегда смеются и аплодируют. Еще бесконечно много можно рассказывать. Каждая картина — это жизнь, пройденная совместно.

Он был лицедей и великий скоморох в самом высоком смысле этого слова. Он верил в свое особое предназначение. Он знал...

Великая смеховая и сказочная культура питали его. Он был убежден и своим творчеством доказал, что из сказки, былины, частушек, скоморошьих скороговорок вышло искусство представления, которому он служил истово, самозабвенно.

* * *

Ролан бросился в *новое время*, как в омут. Он был счастлив!
Свобода!

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Выйдут все запрещенные фильмы! Он сыграет Пушкина, Лира, поставит «Мама, война!», «Трущобную кошку», «Записки сумасшедшего», «Дочь болотного царя», «Мифы Древней Греции»... И еще он соберет талантливую молодежь всего Союза и сделает студию, которая откроет новые таланты, в ней не будет проклятья цензуры, а гениев не будут выгонять взашей!

Наконец сбудутся все его неосуществленные мечты!

Ролан создаст Фонд детского кино, откроет детские киностудии по всей стране, будет играть, ставить, издавать книги, а главное, поддерживать, помогать, бороться, доказывать новому начальству, доставать деньги, работать по двадцать часов... Он был уверен, что безграничен, бессмертен... так думает ребенок.

И при жизни, и сегодня о нем сочиняют легенды, и «это правильно» – он народный избранник.

Он ушел за горизонт навсегда, и уже не будет быковского Пушкина, Лира, не будет новых фильмов, спектаклей, новых фантастических идей, его невероятного смеха...

* * *

О великое чудо кино! И вот уже смеется и плачет, скорбит и негодует, размышляет и радуется жизни, стократно меняясь, Ролан.

Он всегда мечтал один сыграть все роли в фильме. Теперь все сыгранные роли воссоздадут его невероятный облик шута, скомороха, поэта, артиста Божьей милостью. Человека, любящего людей, веселого и печального.

Савву Кулиша и Ролана Быкова навсегда связала работа в «Мертвом сезоне». Пусть и виделись, по занятости, не часто, но дружеское расположение не прерывалось. «Мертвый сезон» – одна из лучших картин Кулиша и ролей Быкова. Для Саввы это дебют в игровом кино. Он выпускался как документалист и для «Ленфильма» был чужаком, но своим страстным желанием сделать новое кино про шпионов он заразил и группу, и актеров. Консультантами были выдающиеся разведчики Конон Молодой и Рудольф Абель.

Когда на просмотре материала в очередной раз стали выговаривать Кулишу, что Донатас Банионис не годится для этой роли, раздался голос: «Нет, артист очень подходит и хорошо играет свою роль». Директор студии возразил: «Да нет, не годится он». «Вас не спрашивают» – категорически сказал незнакомец. Это был Конон Молодой.

Однажды Кулиш, оператор Чечулин и Быков, взяв бутылку хорошего коньяку, пошли к Абелью в гостиницу «Европейская», где он жил в комнате без номера. Шли с тайной надеждой услышать шпионские истории. Проговорили до ночи. Герой был очень обаятельный, много курил, аккуратно стряхивая пепел, подарил на прощание только что нарисованные рисуночки, смеялся, рассказывал анекдоты. Они ушли очень довольные, и только через минут десять Быков сказал: «Стоп, ребята. Вы не заметили, мы чудно провели время, но мы ему рассказали всю свою жизнь, он не рассказал ничего – вот что значит классный разведчик». Конон Молодой с очень большим волнением смотрел картину, про сцену драки в доме героя, за которым охотились разведчики, сказал взволнованно: «Здорово! Только я не ушел!..» Быков на съемке этой сцены получил такой удар в живот от непрофессионала, что очутился в больнице с желудочным кровотечением. Но это всё забывается, а результат работы согревает память долгие годы.

Алексей Герман ЛИЦОМ К ЛИЦУ¹

Гений... Что такое гений? Сумма талантов?.. Кажется, еще что-то. Но только не «ореол», никаких нимбов, во всяком случае, при жизни. Помню, в детстве, в огромной сырой квартире на Мойке, я влетаю в открытую дверь уборной и лицом к лицу оказываюсь со старухой, у нее бледное, пугающее лицо, вокруг рыхлого тела что-то вроде кринолина. Отец меня отругал, но ведь дверь была открыта...

Эта старуха — Анна Ахматова, гений. Вообще у папы вокруг были сплошь гении. Похожий на бухгалтера человек, гуляющий по Дубултам в заношенной полосатой пижаме — гений, поэт Николай Заболоцкий.

Сутуловатый еврей, одновременно красивый и уродливый — гениальный артист Аркадий Райкин. В маминой комнате поселяется Евгений Шварц — ему нечем платить за гостиницу — гениальный драматург. Маленький очкарик заходит в гости — Дмитрий Шостакович, безусловно, гений... Одни гении кругом, в детстве меня это совершенно не волновало, поднадоело даже. Прошли годы, не стало папы, и гении как-то иссякли. Как-то оказалось, что все они принадлежат к отцовскому поколению и ушли с этим поколением. И я призадумал-

¹ Бизнес-матч. 1999. Интервью А.Бердичевской.

ся: где же мои гении-ровесники, знал ли я кого?.. С Тарковским знаком не был... А с кем же был?

И вот, к очень немногим гениям, с которыми меня лицом к лицу сталкивала моя, уже взрослая, жизнь, принадлежит Ролан Быков. Кроме суммы талантов, в России гению непременно должна сопутствовать способность к неординарному поступку, способность по-своему и ярко противостоять злу. Глупо ли, умно ли, победоносно или нет — это у нас абсолютно не важно. Помню один из легендарных в театральной среде поступков Ролана. Он приехал в Питер, начал работать художественным руководителем Ленкома, и какие-то его худрукские распоряжения не выполнялись. В ответ он поступил с советской точки зрения совершенно невыносимо: отказался получать зарплату.

Близко мы познакомились на картине «Проверка на дорогах». Это было не самое радостное на свете знакомство, не лучший период и в моей, и в быковской жизни. Картина шла необычайно трудно с первого шага и в конце концов легла на полку. И, в общем-то, поделом. Приступая к фильму, мы были наивны до глупости!..

Ответьте мне на простой вопрос: когда были реабилитированы наши солдаты, попавшие в плен в годы Великой Отечественной? В конце пятидесятых, в шестидесятые? Нет. В 1989 году! Когда все уже умерли. Мой отец, пару раз выпивавший со Сталиным вполне лояльный советский писатель, возненавидел Сталина и Советскую власть в 1945 году, когда увидел, как наших пленных возвращали на родину. Как их гнали под автоматами и травили собаками. С немецкими пленными обращались гораздо гуманнее. И сорок четыре года после конца войны люди, вся вина которых часто была виной военачальников, или вообще не виной, а бедой — ходили чуть не преступниками.

Мы ведь вроде все это знали.... И, тем не менее, затеяли снимать фильм, в котором главный и положительный, в общем-то, герой — русский военнопленный. Мы чувствовали себя обязанными снять об этом фильм и взялись снимать... А еще одного главного и положительного героя, капитана Локоткова, у нас непременно должен был сыграть совершенно непопулярный Ролан Быков.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Мне пришлось его отстаивать, как и очень многое в этом фильме. Я помню один разговор в Госкино, в присутствии нескольких человек, на «ковре» у Ермаша, когда в очередной раз решалась судьба уже снятой картины. Павлёнок, заместитель Ермаша, объяснял мне буквально следующее: «Вот в Белоруссии не любят литовцев. Это предрассудок, это неправильно. Но мы не можем с этим не считаться. На Украине не любят белорусов. Безобразия. Но это так, и мы должны это иметь в виду... Национальный вопрос существует, это объективная реальность... Переснимите картину, убрав из нее Ролана Быкова. Денег на это мы вам дадим».

Почему же я его выбрал, этого непопулярного Ролана, которого так иносказательно не любили в Госкино; не любили гораздо больше, чем в Белоруссии литовцев?..

Я выбрал его, потому что... ну, потому что он был гением. У Ролана были серьезные конкуренты, на роль пробовался великий актер, Женя Евстигнеев. Но Ролан был точнее, и потом он был не только актер. Он был тот «бог из машины», который вставал во все, который всему в «машине» соучаствовал. Ему страшно хотелось играть именно в этой картине именно эту роль, но еще ему хотелось, чтоб все сыграли блестяще, и чтобы фильм получился. Я был молодой режиссер, снявший до этого один фильм — «Седьмой спутник». Конечно, такое отношение Ролана меня подкупало! Гении трудные люди, задним числом я своему папе, окруженному гениями, сочувствую. Что касается Ролана, то он был просто невыносим. И достаточно часто. Он был неряха. Он без конца стрелял сигареты у осветителей, так что они однажды взбунтовались. Он мог загулять, запить, наврать, исчезнуть, внезапно влюбиться в какую-нибудь барышню, разбить ей сердце и тут же пуститься в другой загул. Мы снимали в Калинин, однажды он взял студийную машину, укатил в Москву на «два дня» и исчез. Я отправил за ним огромного своего ассистента Лёню: «Привези Ролана живым или мертвым». Лёня был железный парень, он нашел Ролана Бог весть где, ночью, достал из постели. Ролан ехать не хотел, а Лёня сказал: «Мне разрешено доставить труп». И применил физическую силу, Ролан почувствовал железную руку Лёни, и он был-таки доставлен в Калинин, причем на электричке,

что Быкова потрясло само по себе... Ролан пригрозил уйти из картины. А я ему ответил на это: оплати все снятые с тобою сцены... В общем, мы ругались. И мирились. Потому что работать с ним было для меня счастьем. Никто и никогда не был так готов к съемке, как Ролан. И мне приходилось говорить другим актерам, чтобы они кончали брать пример с Ролана — выпивать по ночам и травить анекдоты с утра пораньше. Потому что Ролан-то при этом был профессионален умопомрачительно, он бывал независимо ни от чего абсолютно готов к съемке, знал текст, свою задачу, да еще помогал другим актерам. Иногда гениально. Иногда, из-за ревности, коварно-неправильно подсказывал ходы и приемы. Он был блестящий, остроумный и очень, страшно живой и неравнодушный. И однажды, когда мы со Светой, моей женой и сценаристом картины, дружно его друг другу и за дело поливали, я вдруг подумал и сказал вслух: «Господи, а вдруг помрет...». И мы со Светой замолчали.

Какие только идеи его не озаряли! А я устраивал ему жестокие игры. Однажды он придумал сцену: весь партизанский отряд идет по горло в ледяном болоте. Я отказался, говорю, это из Тарковского сцена, а не из нашего фильма. Он стал настаивать. Тогда я поглядел на Ролана, на ледяное болото и говорю: «Ну, давай репетировать. Бери ящик с патронами, полезай в болото». Ролан опешил. Давай, говорит, я буду на коне. Нет, отвечаю, давай как все, на войне как на войне... От сцены он отказался, предупредил.

Помните частушку, которую поет на вышке полицаи?

Ты не жми меня к березе,
кофту белую не мни.
И не думай, и не мысли,
вот поженимся — тады...

Я листал сборник частушек, не мог найти ничего настоящего. Тогда Ролан просто и моментально их сочинил. Такое вот народное творчество.

Для него трагедией обернулась роль Пушкина в «Медной бабе» Зорина. Работал над ролью год, и почти никто этой ра-

боты не увидел. Это была далеко не единственная и не последняя его творческая трагедия.

Был ли он похож на Пушкина? Во всяком случае, на нашей съемочной площадке его звали «обезьяна», «мартышка». Пушкинские прозвища. Но тогда мы об этом не думали, дразнили и всё.

Думаю, он знал про себя, что гений, догадывался. Иногда пытался на этом проехать — мол, всё простят, я же вон кто. Заблуждение. Нормальным людям нередко становится обидно, что кто-то другой — гений. Маленький, лысоватенький, не очень-то и русский, одним словом, «обезьяна», но — гений.

И все-таки нормальные люди перед гениями пасуют. Взять хотя бы Ролановы выступления с высоких трибун. Абсолютно всегда бешеный успех. Помню скандальный съезд кинематографистов, на котором клеймят предыдущий скандальный, пятый съезд, с которого начался развал отечественного кино. На трибуну выходит Ролан, которого «нормальные» кинематографисты, конечно, не любят. Но он мгновенно берет зал. А говорит простейшую вещь, что вот у шахтеров не было пятого съезда, а отрасль все равно развалилась. И смешно и точно. Бурные аплодисменты. И слушают дальше, и хотят еще... Ролан был гений, которому не дали реализоваться и как актеру, и как режиссеру. Он был гораздо больше того, что смог, что ему разрешили сделать. А вот с вопросом «кто не дал» ему тоже не слишком повезло. Пушкину противостоял царь, помазанник Божий и человек образованный, назвавший, кстати, Пушкина умнейшим мужем России. Гениям времен моего папы противостоял Тиран, Иосиф Сталин, который и сам был «гений всех времен и народов».

А гениям моего времени противостояли унылые Павлёнки и прочая шелупонь.

Я помню отчаяние Ролана, когда ему запрещали «Чучело». Он считал меня опытным революционером, очевидно потому, что мои картины одну за другой клали на полку, а я ругался со всеми на всех этажах. Он написал довольно дурацкое письмо Андропову, пришел показать мне. Андропову я в свое время писал, и это, надо сказать, отчасти помогло. До трех ночи мы переписывали с Роланом новое письмо все тому же Андропо-

ву, потом он заснул на диванчике. Потом ушел. Он был глубоко несчастлив. Но как он умел быть счастливым! И это тоже одно из свойств гениев. Они не бывают счастливыми людьми, гениальность обходится дорого. Но когда они счастливы — это такой всеобщий праздник!..

Я помню один такой праздник в Калининe, на съемках «Проверок». Ролан был в гриме, в костюме: небритая физиономия, линялая гимнастерка, одетая поверх еще чего-то и еще чего-то, штаны, у которых ширинка начинается от коленок, в сапогах, дошедших до Берлина... Подъехали на Волге два шикарных грузина, позвали Ролана, дали ему сотню и сказали: сходи за коньяком, а сдачу оставь себе. Они были уверены, что это какой-то калининский мужичок, одним словом, какой-то Локотков. Ролан с огромным удовольствием сходил за коньяком. И как же мы этих грузин потом напоили! Они «мама» сказать не могли... Господи, какой это был кайф!

Алексей Герман – человек и художник, дорогой для сердца Быкова. Картина «Операция “С Новым годом”» вышла в прокат во время перестройки под названием «Проверка на дорогах» и даже получила Государственную премию, Быков ее не получил, так как до этого получил ее за «Чучело» и «Письма мертвого человека». Ролан, что называется, был «болельщиком» Германа, следил за его творчеством и чувствовал себя с ним одной группы крови. В первой самостоятельной картине Германа Быков снимался под свою картину, он был в запуске на «Мосфильме» со своей картиной «Внимание, черепаха!» и сидеть у Германа на «Ленфильме» в ожидании своих сцен он не мог и приезжал под свои выходные. Лёшу он безобидно называл буржуином. Прямо со «Стрелы» он готов был обсуждать сцену, но Лёша еще спал. Позже домашние отвечали, что он ушел гулять с собакой. Дом, напротив Марсова поля, огромная квартира, где с детства жил Алексей. Его неспешность в работе просто бесили «мальчика из коммуналки в сорок три комнаты». И что радовало, этот буржуин понимал про то, что снимал. Ролан немного помог Алексею в монтаже картины. На озвучании готов был его пришибить. Озвучивал Быков очень быстро и, как правило, в озвучании что-то еще прибавлял, междометие

7.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

или новую краску, словцо. Всегда роль делалась еще ярче. Лёша заставлял делать до двадцати дублей, иногда не мог объяснить, что он хочет. Когда Быков добивался от него что ему еще надо в сцене, Алексей отвечал: «Не знаю, не гениально». В конце работы Герман сказал фразу, которая просто убила актера: «Здорово я тебя пососал?» Ролан не мог забыть это долгие годы. И только лет через пятнадцать сказал мне: «Знаешь, я обижался на Лёшку, а сейчас думаю, может, это входит в профессию режиссера. Высосать из сцены, из актера, сценария всё что можно, просто у меня другой метод». Но это не главное. Картина-то сделана, что называется, «на чистом сливочном масле». В моих двух фильмах о Германе он рассказал, что после всех запретов он хотел не только уйти из кино, но и уехать в Америку, благо звали родственники, и режиссером он остался благодаря Светлане, жене и единомышленнику. Этот буржуин ради своего кино истязал себя и других. Уже сотни фильмов канули в лету, а в стране и мире есть кинематограф Германа, и Быков это знал, ценил и любил.

Кристина Орбакайте

НАЧАЛО¹

– **Вспомните, как всё началось.**

– Мне было одиннадцать лет. Когда спросили, хочу ли я сниматься в кино, я представила себе что-то веселое, вроде «Ерлаша». Конечно, хочу!.. Сходила на фотопробы. И – не подошла. Прошло лето, у нас в семье случилось горе, умер дедушка. Мы горюем, а тем временем выясняется, что я для кино все-таки, может быть, и подхожу... Но радости, воодушевления уже не было. Первая встреча с Быковым прошла и вовсе тягостно. Я ждала Кота Базилио, Бармалея! А пришел небольшого роста, лысый, усталый человек, посмотрел на меня каким-то потухшим взглядом... Ну, и после такого начала я сказала маме: «Нет, нет, нет, не хочу, не буду».

(Сейчас, по прошествии многих лет, я понимаю, что это почти закон: чем труднее складывается начало любой работы, любой затеи, тем вернее будет удача. И наоборот, легкое, воодушевляющее начало оказывается обманом. Во всяком случае, у меня – так.)

Мама с сожалением сказала: «Почему мне не одиннадцать лет!..» Она, в отличие от меня, прочла за одну ночь повесть Железникова «Чучело», ей понравились и повесть, и главная героиня. В общем, пробы продолжились. После фотопроб

¹ Бизнес-матч. 1999. Беседу вела А.Якубова.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

очень долго продолжались кинопробы — искали актера на роль дедушки. Пробовались Евстигнеев, сам Ролан Антонович, Никулин. А как только начались съемки, я сломала руку. Нас преследовал рок — так совершенно серьезно говорили взрослые. Во всей этой истории меня радовало только одно обстоятельство — меня отпустили в экспедицию. А я и в пионерских лагерях никогда не бывала. Слово-то какое замечательное — экспедиция! Я ведь была очень занятой девочкой из благополучной семьи. Школы — специальная английская и музыкальная, и сверх того балетный класс. А тут на несколько месяцев — новая жизнь, новые заботы.

— Как сложились ваши отношения с Роланом Антоновичем?

— Сначала всё шло тихо-мирно. Ролан Антонович показывал мне, что и как я должна играть. Именно показывал. А ведь показать он мог просто всё — толпу, девочку, мальчика, стул, кошку. Мог заплакать слезами, мог умереть у тебя на глазах и воскреснуть вновь... Гениальный же актер. А ты попробуй-ка, «догони». А кто не «догнал», тот отстал, причем на виду у всего нашего «киношного» класса, в котором ребята были замечательные, и играли замечательно, и все немного старше меня. Так что надо было «догонять». Но со временем Ролан Антонович как будто влез в меня, стал мною — моим сердцем, мозгом. Когда я почувствовала это, то стала сопротивляться. Оказалось — я хочу быть собой, пусть даже просто одиннадцатилетней глупой девочкой. Я стала дерзить, стала не слушаться, стала пробовать «сама», как я хочу. Вообще, выяснилось, что я — есть. С тех пор вот и есть. Хотя, конечно, постоянно узнаю о себе что-то новенькое...

Съемки шли с сентября по март. Я повзрослела за эти полгода необыкновенно, научилась смотреть на себя со стороны. И одним из результатов этого стало нежелание постричься. Это было жесткое условие сценария: в конце истории героиня должна постричься наголо. И если в сентябре я была согласна, то к марту — нет.

— Мне рассказывал Юрий Никулин, что это ваша мама, Алла Борисовна, не разрешила вас остричь...

— Просто мама, когда я ее попросила, взяла все на себя. Мама сильный человек и в жизни, и в творчестве. А я — ее сла-

бость. Поэтому когда Ролан Антонович сказал мне: «Завтра придешь остриженная», я, придя на завтра с косами, сказала самое для себя простое: «Мама не разрешила». И мама подтвердила, что не разрешает. Я ведь не могла сказать Быкову: «Нет». Вернее, сказать-то могла, но настоять – вряд ли. Он же все-таки действительно был моим мозгом и сердцем... А мама могла сказать «нет» кому угодно, чтоб заслонить меня. И сказала.

Так что непростыми были наши отношения с Роланом Антоновичем. И обожание, и детская ревность, и чувство независимости, и подростковое упрямство. Помню, уже в конце работы, когда я в очередной раз вырвала свою руку (когда что-то объяснял, то обычно он отводил меня в сторонку и брал за руку), Ролан Антонович мне сказал: «Деточка, пройдет десять лет, и я стану для тебя лучшим воспоминанием детства, лучшим другом». А я ему крикнула: «Нет! Никогда!»...

– Но он оказался прав?

– Еще бы! Сейчас я его просто обожаю. Он мой первый учитель, практически во всем. Ведь и роль, которую он со мной прошел, и сама работа, которую мы все вместе делали – остались со мною, во мне. Став взрослой, я всегда прибегала по первому его зову. И он приходил на мои премьеры.

Быков называл любовно Кристину – Крестик. Мечтал с ней снять «Ромео и Джульетту». Был в шоке, когда мы встретились в аэропорту «Шереметьево». Мы летели в Будапешт. Кристина уже жила у мамы, бабушка недавно умерла, и Кристина сделала полный взрослый макияж. Издалека мы наблюдали за ее жизнью. Но, в результате, когда увидели ее на малой сцене МХАТа в пьесе Охлобыстина, убедились, что Крестик остался тем же – любимой, талантливой, сильной девочкой.

Владимир Железников

ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА РОЛАНА¹

Встреча с Роланом — резкий поворот в моей жизни. С нее я начал новый отсчет своих представлений о непосредственном воплощении живого таланта в искусстве — осязательном и видимом.

Сколько раз я наблюдал, как возникают его давнишние замыслы пусть для одного, но восхищенного зрителя. Сколько «кино» я пересмотрел в его блестящем исполнении: «Ромео и Джульетту», «Короля Лира», «Васю Куролесова» по повести нашего общего друга Юрия Коваля. А как он играл Пушкина!

Но Ролан не был человеком только интуиции и вдохновения. Рядом всегда присутствовал его уникальный, изощренный, неординарный ум. Недаром голова Ролана по форме напоминала голову Виктора Борисовича Шкловского. Лоб крутой, выпуклый — он подходил Ролану по характеру, указывая на упрямство и упорство уверенного в своей правоте человека.

Мне трудно писать воспоминания о Ролане. Боль еще не утихла. Вижу и чувствую его творческую глубину, его неиссякаемый, Богом данный потенциал, но не нахожу слов, чтобы адекватно это выразить.

Поэтому решил воспользоваться отрывками из записных книжек тех лет, когда близко узнал Ролана и стал с ним работать над фильмом «Чучело». Итак, короткие записи тех лет...

¹ Бизнес-матч. 1999.

* * *

Среди мрака дневной мороки вдруг звонит Ролан. Мы незнакомы. Сказал, что будет делать «Чучело». Разговариваю с недоверием — не верю в чудо. А он просит разрешения приехать. Все в довольно категоричной форме. И тут же приезжает. Входит. Почему-то остается в пальто. Торопится. Повторяет, что собирается снимать «Чучело», но отказывается читать сценарий. Говорит, слышал, что вы написали несколько вариантов, а это уже плохо. Он не хочет портить впечатления от повести. Я предлагаю, чтобы он делал сценарий сам.

На том и решили.

* * *

Сегодня просидел у Ролана до трех ночи. Дела не обсуждали. Он говорил о своем маленьком росте. Уверял, что рост воспитал его характер. Рано понял: чтобы быть лидером у мальчишек, а он был среди них самым маленьким, надо стать бесстрашным. Дрался постоянно и отчаянно, крови не боялся. Когда какой-нибудь рослый укладывал его, он, отдышавшись, подползал к нему, и если ни на что не было сил, кусал за ногу. А в ответ на истошный вопль укушенного победно хохотал. Выразительно и страшновато...

Уезжаем на съемки. Режиссерского сценария так и нет. Все в ужасе. Мукасей успокаивает: «Вот увидите, все будет в порядке». И он оказывается прав. Ролан на съемках цветет. Как он вдохновлен, как уверен в себе!

* * *

Последние дни в Москве он работал со страшной силой, никогда не уставая. Мгновенно засыпал во время неинтересных бесед, с ним разговаривают, а он уже спит. Просыпается, и за свои дела. Самое главное, правильно набрать детей на

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

главные роли. Он не любил, когда кто-то присутствовал во время его разговоров с детьми. Однажды я напросился. Он нехотя согласился, но уже через десять минут вышиб меня. Так что это тайна за семью печатями. Он мне говорил, что за две недели из отобранных ребят он сделает профессиональных актеров. Я решил — хвастает (у меня был опыт работы с режиссером Ильей Фрэзом, и я знал, какой тяжкий труд работа с детьми). Но я ошибся. Ролан не хвастался. На пятый или шестой день съемок все дети-актеры расковались, стали импровизировать, предлагать Ролану свои варианты игры. Он воспринимал это с восторгом. Работа с детьми была для него легкое естественное парение в безоблачном небе. Помню, снимали сцену. Герой фильма — мальчик Дима пришел в полуразрушенную церковь, где гужевалась вся «ватага», чтобы признаться в обмане. А главная героиня Ленка—Кристина стояла снаружи у маленького окошка и все слышала, как он признается, потом пугается и вновь предает ее.

Ролан говорит Кристине: «Ты будешь стоять у окошка, ты все слышишь, ты обернешься к камере — улыбнешься. Ты же рада, что он оказался храбрецом, потом поймешь, что он вновь струсил, улыбка сползет с твоего лица, и ты заплачешь. Снимаем одним планом».

Стою рядом с камерой. Мукасей что-то шепчет себе под нос. Ролан кричит: «ВНИМАНИЕ! Тишина! Мотор!»

Наступило безмолвие. Кристина стояла к нам спиной, худенькая спина, лопатки торчат...

Камера работала, а Кристина не оборачивалась. Смотрю на Ролана — он молчит, не хочет ей подсказывать.

Но вот она медленно поворачивается, на губах мелькает едва заметная, смущенная улыбка, ах, как счастлива в этот момент, потом улыбка сходит — лицо трагическое... Наступает бесконечная пауза: она ведь по заданию Ролана должна заплакать. А у нее ничего, вероятно, не выходит. Камера продолжает работать — Ролан не останавливает съемки... И вдруг... в самом уголке глаза у Кристины появляется слеза, она катится по щеке девочки.

Ролан подлетает ко мне и кричит: «Одним планом! Ты видел, ты видел ее слезу?! Надо немедленно писать для нее Джу-

льетту, а то вырастет, — хватается за голову. — Я думал, что только я так могу, оказывается, и Кристина может!»

Свойство Ролана — он любит и высоко ценит талант, особенно в детях.

Как-то говорит мне, поедем к нам, послушаем Пашкины рассказы. И мы целый вечер слушаем рассказы двенадцатилетнего Паши Санаева и обсуждаем их.

Тут не грех заметить, что Ролан оказался провидцем — из Паши Санаева вырос прекрасный, серьезный, самобытный писатель.

* * *

Еще в самом начале Ролан попросил передать книгу Павлёнку. Я нехотя поплелся выполнять его задание. Дело в том, что Павлёнок в свое время читал мой сценарий, тогда повести еще не было, и прикрыл сразу. Сказал, что эти фашиствующие дети никогда не будут на нашем экране. Имелась в виду ватага ребят, которая гоняла Ленку Бессольцеву. Теперь говорю Павлёнку — спасибо. Ведь именно под натиском его запрета я написал повесть.

Книгу Павлёнку я отдал, а через несколько дней зашел, чтобы узнать, что думает. Он вскользь заметил, что к повести у него другое отношение, а вот режиссера я выбрал неудачно, и выразительно посмотрел на меня. «А у Вас, — предрек он, — будут большие неприятности».

Прикидываюсь дурачком: «Как! Не может быть! Он же самый талантливый в детском кино...»

«Ну, насчет его таланта все сильно преувеличено», — сказал Павлёнок.

Тогда на Ролана ополчились все сильные монстры кино: министр Ермаш, его заместитель Павлёнок, генеральный директор «Мосфильма» Сизов. Запретить снимать ему картину они не могли, но как ее погубить, отлично знали и умели.

* * *

Ролан бесстрашно бросается в бой. Договариваемся — никаких компромиссов. Он работает по 16 часов, а может быть, все 24.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Два раза попадает в больницу с сердечными приступами, бесконечно и умело формирует себе союзников. Работа идет полным ходом.

* * *

Монтажер бастует — не приходит на работу в воскресенье.

Ролан монтирует сам. Звонит, просит меня приехать... Вхожу в монтажную: в центре комнаты стоит Ролан, весь опутанный пленкой. Вид растерянный и виноватый... Хохочет. Музыка написала Губайдулина. Замечательную. Ролан переживает, не знает, как ей сказать, что он не сможет использовать всю музыку. Госкино делает 250 поправок. Кино практически уничтожается!!! Ролан тайно, на собственные деньги, по ночам, печатает первую копию. Никто об этом не узнает — Ролан отличный конспиратор. Да к тому же рабочие на «Мосфильме» его любят.

Его вызывает Сизов и объявляет, что если он не сделает все поправки, картину закрывают. Ролан отвечает: «Картину закрыть нельзя, есть уже первая копия».

Сизов: «...!?!»

Время спасает фильм.

* * *

На встрече со зрителями А.Тарковского спросили — будет ли он еще работать с Быковым после «Андрея Рублева» (в этом фильме Ролан играл скомороха).

Тарковский ответил примерно следующее: «Нет, снимать Быкова я больше не буду. Он превосходный актер, но он так был влюблен в своего скомороха, столько придумал для него, что в какой-то момент сумел убедить меня, что скоморох главный в моем фильме. Я поддался силе его убеждений и чуть не отказался от собственного замысла».

Да, фантазии Ролана были неудержимы и увлекательны. Но он был цельной натурой и умел ограничивать себя. Это его свойство всегда меня поражало. Сейчас редко встречаются люди наших профессий, способные к жестокому самоанализу, к отказу от своих идей. Это щедрость таланта, не заиклен-

ного на самом себе. Помню, он снял в «Чучеле» несколько больших эпизодов из истории семьи Ленки Бессольцевой. Хорошо придумал, хорошо снял, но во время монтажа безжалостно выбросил – эпизоды разрушали фильм.

Лето 1998 года. Ролан в больнице. Звоню ему часто, хочу его поддержать... А он, оказывается, умирал, а разговаривал со мной...

Помню... Отпевание в церкви. Похороны на Новодевичьем. Поминки в ресторане «Ностальжи».

Горько, что Ролана нет.

Владимир Железников – известный детский писатель. Повесть «Чучело» попала в руки к Быкову благодаря Савве Кулишу. Мы делали ремонт в новой квартире и жили у меня, этажом ниже квартиры Кулиша. Часто сидели у Саввы на кухне. «Чего ты мучаешься в поиске, вот прочти книжку моего родственника». Их жены – Варя и Галя Арбузовы – были по отцу сестрами. Книгу взяли, Ролан не спешил читать. Прочла я, потом Паша. Мы облились слезами. Говорю: «Думаю, это стоит снимать». Проснулась под утро, свет горит, за окном раннее солнышко. Ролан запускает книгу в потолок. «Что, будешь ставить?» – «А куда денешься!» Так рождалось «Чучело».

Владимир Железников ошибался, написав, что Быков на свои деньги напечатал копию. Так называемый «позитив» существовал. Но он существовал на двух пленках. На одной речевое озвучание, на другой шумы и музыка. А вот свести две плёнки в одну Быкову не давали: задача Госкино и Сизова была «додавить» режиссера до одной серии. Так вот действительно, звукорежиссер Владимир Курганский совершил небывалое: за смену и ночь сделал то, что должно было сделано за десять дней. Вот за это сведение Быков заплатил деньги, которые я привезла ему на студию. И утром сказал Владимиру Досталю, замещавшему находящегося в отъезде директора студии, что готов сдать картину. «Выпустили!», – хлопнул по столу директор (он же бывший начальник Московской милиции), узнав, что Быков их надул, ведь был приказ – ни под каким видом не давать ему перезапись. Так картину могли показать на любой даче. А с двух пленок – нет.

Наталья Венжер

ФАКТ ИСКУССТВА НЕПРОСТИТЕЛЕН¹

Долгое время я была ответственным секретарем Комиссии детского кино Союза кинематографистов, и с Роланом Антоновичем мы, естественно, часто встречались. Первый раз мы близко познакомились на Международном детском фестивале 1971 или 1969 года, в конкурс которого, преодолевая мощное сопротивление тогдашнего председателя Комитета министра кинематографии Романова, был принят фильм Быкова «Телеграмма». Хотя и раньше я была с ним дружна. Возможно, его внимание привлекла моя восторженная статья о картине «Внимание, черепаха!»: как всякий актер, он по-детски нуждался в восхищении, уважении, любви. Тем более что при всем своем безграничном таланте и несомненных актерских достижениях в кинематографической среде он считался “enfant terrible”.

Он говорил, что в «Черепaxe» хотел показать мир глазами счастливого ребенка. Эту картину я бы прописывала в качестве психотерапевтического средства, чтобы люди поверили: в жизни бывает не только мрак, но и что-то светлое. И, тем не менее «Черепaxa», которая по всем параметрам прославляла советскую действительность, с большим скрипом ползла

¹ Общество. № 40. 1998. 11–18 октября.

сквозь комитетские рогатки. В фильме есть эпизод, когда дети выясняют, может ли черепаха возить снаряды на фронт. Чтобы проверить, сколько же она может поднять, они переворачивают учительский стол, кладут его на черепаху, а сверху наваливают портфели. Власти поняли это как образ советского народа, на который наваливают трудности.

Следующий его фильм «Телеграмма», также полный детского счастья, был запрещен к показу. Мотивировка: не насмешка ли это над движением красных следопытов? Но почему Быков как режиссер не устраивал власть? Он сам сформулировал это в афоризме, которых у него великое множество: «Факт искусства непростителен». Большевики искусству придавали огромное значение и поэтому, в отличие от наших демократов, так долго держались. В картинах Ролана не было никакой власти — ни в качестве оппонента, ни в роли союзника. Политика была абсолютно за пределами его художественного сознания. Чужая это в искусстве Быкова, его всегда теснили, хотя никакого идеологического обвинения не предъявляли.

Отсюда — огромное количество нереализованных замыслов. Он показывал мне замечательную режиссерскую экспликацию «Ревизора», в котором он был бы идеальным Хлестаковым и идеальным Городничим. Его идея состояла в том, что, как короля играет свита, так Хлестакова играет чиновничий страх. Но постановку «Ревизора» отдали Гайдаю. Получился, на мой взгляд, очень плохой фильм «Инкогнито из Петербурга». А у Ролана это было бы событие нашей культуры.

Я помню, как четыре часа в ресторане Дома кино — тогда это было место, куда приходили кинематографисты встретиться и поговорить, — он мне играл Поприщина, мечтая поставить «Записки сумасшедшего». Замысел тоже не осуществился. Кому нужны «Записки сумасшедшего»?

Драматург Ермолинский написал сценарий фильма, который в окончательном варианте называется «Эскадрон гусар летучих». Сценарий готовился для Ролана-режиссера, и он же должен был играть Дениса Давыдова. Предполагалась трагикомическая, историческая феерия. Получился вполне приличный русский вестерн, но совсем не то, что вышло бы в руках Ролана. Тогда было принято, что всех наших героев долж-

ны играть блондины. Если брюнеты, то обязательно высокие и красивые. В крайнем случае, не очень высокие, но красивые блондины. Ролан никак не укладывался в эти рамки. Поэтому Митта, сняв с Быковым 600 полезных метров фильма «Гори, гори, моя звезда», вынужден был под давлением руководства его от роли отстранить и на дополнительные деньги переснял в ней Табакова. Табаков, великий актер, сыграл замечательно, но для Ролана это была кровная потеря.

Поразительна его работа с Тарковским. Я считаю, что его скоморох – один из лучших образов в «Андрее Рублеве» и одна из лучших работ Ролана. Когда Андрей Арсеньевич пригласил его на эту роль, он не представлял себе, что делает. Для него, режиссера от Бога и по крови, все в жизни было материалом, из которого он строил свой мир. Ролан по природе не мог быть материалом. Ссорились они отчаянно. У Андрея был консультант по всем вопросам, в частности по скоморошным прибавкам. Ролан перерыл их массу и пришел к выводу, что в них один мат, похабщина, грубость без тени юмора и никакой «поэзии низа». И он сам написал все свои тексты. Два гения кино создали образ, за которым стоит вся трагикомическая Россия.

Приехав из Ленинграда, где закончились съемки фильма Германа «Проверка на дорогах», он сказал мне: «Ты увидишь картину, где я сыграл свою лучшую роль. Мне не стыдно ее показать». И фильм ложится на полку. Та же участь постигла «Комиссара» Аскольдова с его участием.

Я подхожу к самому больному и страшному. Драматург Зорин написал пьесу «Медная бабушка» о том, как в 1834 году Пушкин, будучи в стесненном материальном положении, пытается продать фигурку Екатерины, полученную в приданое за Натальей Николаевной. Зорин хотел, чтобы Пушкина сыграл Ролан. Помню, как на семинаре в Репине под Ленинградом, где были и Зорин, и Ролан, все страшно волновались и ждали решения худсовета МХАТа, куда только пришел Ефремов. Наконец звонок: «Утверждено». Мы оказались у Ролана в номере, и он говорит: «Хотите, я прочту пьесу?» Запер дверь, повернулся – без грима, без костюма, лысый, какой он есть – и вдруг как-то необыкновенно захохотал, закинул голову, легко подпрыгнул, подбежал к креслу, поджал под себя ногу, сел

и начал играть. Могу сказать, что в моей молодости не было спектакля, которого я бы не видела. И я утверждаю: «Медная бабушка» с Быковым была бы явлением первого ряда русской театральной культуры. Это было про него, это была его собственная боль. Получив эту роль, он стал худеть, тренироваться, он пластически себя собрал, он стал другим человеком, носил в себе Пушкина.

А в это время в Театре Вахтангова готовилась к выпуску пьеса Коростылёва, и там Пушкина играл Василий Лановой. Узнав об этом, Ролан усмехнулся: «Ну всё, мне надо пойти к нему на роль Дантеса».

Пушкин, наряду с Владимиром Ильичом Лениным, считался государственным лицом. Когда до властей дошел слух, что Пушкина играет Ролан Быков, они встревожились и решили это пресечь. На генеральную репетицию г-жа Фурцева собрала крупнейших пушкинистов во главе со старейшиной цеха Татьяной Григорьевной Цявловской. И Ролан единственный раз сыграл эту роль. После спектакля Цявловская встала и сказала, что она прожила всю жизнь, занимаясь Пушкиным, ей кажется, что она его знает и любит, он ей самый близкий и родной человек. Но никогда в жизни она не мечтала с ним встретиться. Сегодня она видела живого Пушкина. И спектакль закрыли. С моей точки зрения, произошло убийство. Это такое же преступление, как если бы мы вычеркнули из истории нашей культуры Остужева—Гамлета, Качалова—Барона, Пашенную—Вассу Железнову. Оправлялся он после этого много лет.

Конец нашей дружбе пришел после того, как Ролан снялся в телефильме «Нос» и его майор Ковалев не вызвал у меня восторга. Я ни на секунду на него не обиделась. Потому что я играла в его жизни совершенно определенную роль: восторженного, понимающего зрителя. И я считала это для себя честью. В другом качестве я ему была просто не нужна.

Прошло много лет, и мы случайно встретились на одном совещании, после которого, как тогда было принято, состоялся фуршет. Он схватил меня за руку, усадил рядом и захлеб начал рассказывать, как он хочет поставить «Грозу», опять превращая меня в восторженно влюбленную слушательницу.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

То, что он говорил о «Грозе», для меня было открытием. Например, утверждал он, Кабаниху всю жизнь играли старухи, а это баба в самом соку, ей 42 года, ей никого не жаль, ей важно одно – что человек низок. Она знает, что Варвара в соседней комнате ворует у нее сахар – скрипит дверца. Она никогда не даст Варваре этого понять: низость ближнего – для нее удовольствие. Катерина, в которой мерзости нет, ей враждебна. «Гроза» предстала предо мной не пьесой о купечестве прошлого века, а трагедией на все времена. И я сказала ему: «Ролан, чем ты, черт побери, занимаешься? Брось ты все эти студии, эти фонды, сними эту картину!» – «Да, я сниму, я сниму». И я поняла, что он уже ничего не снимет.

«Я иду широким фронтом», – как-то сказал Ролан. Имел он ввиду и роли, и фильмы, и «Спор-клуб», и статьи, и еще многое другое. «Грозу» он хотел ставить, и замысел был грандиозный. А артисты! Городничий – Ульянов, Кабаниха – Мордюкова, Хлестаков – Коля Бурляев. А Катерина – веселая, светлая. Ей жить бы и жить. Но если так, как вы хотите, то и жизни не надо. Я как-то сказала: «Ролочка, ты так долго собираешься, что я только смогу сыграть Феклушу, которая сообщает Кабанихе, что где-то есть люди с пёсьими головами». Замысел рассосался сам собой после встречи с Ермашом. Очевидно, что еще раз протирать штаны в кабинетах уже нет сил. И доказывать никому ничего не хочется. А я не та жена, которая требует ролей. Может поэтому, года за два до ухода он сказал: «Я ничего для тебя не сделал в профессии, но я защитил тебя от социума».

Елена Санаева
**ЕДИНСТВЕННЫЙ РЕЦЕПТ:
«ЛЮБИ!»¹**

Это интервью было взято, когда Ролан Быков был жив. Когда текст готовился к печати, Быкова не стало. И сейчас страшно тяжело перечитывать эти строки из разговора с его женой, все время будто спотыкаешься о глаголы в настоящем времени.

Но мы не стали вносить никаких правок, а решили напечатать всё как есть.

Мы беседуем с актрисой Еленой Санаевой, которую многие помнят как учительницу из «Чучела», Лису Алису из «Приключений Буратино» и др. Но я пришла не к актрисе, я пришла к жене Ролана Быкова. Увы, не многие артистки, блистательно играющие на сцене роль любящей и любимой женщины, справляются с этой – самой желанной! – ролью в жизни. Об этой ее «роли» мы и разговариваем с любимой женщиной знаменитого актера и режиссера.

– Говорят, модель отношений между мужчиной и женщиной закладывается в детстве, – размышляет Елена Всеволодовна. – И Ролан, и его брат Гера обожали свою мать. Она была бедна как церковная мышь. Они жили вчетвером на двенад-

¹ ТРИБУНА. № 205. 13 октября 1998 г. Беседу вела Г.Калинина.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

цати метрах в коммуналке. Сорок три семьи, две кухни, по щиколотку мочи в туалете... Из их двора не спились, не погибли в какой-то поножовщине буквально единицы. Когда ребята просыпались, мамы уже не было дома, на столе — ее записка, яблоко, кусок хлеба. Рола с Герой помогали маме печь пироги, вышивать. Она с ними пела, рассказывала им истории из своей жизни — и жадно интересовалась, чем они живут. Ролан подрос, и наступил такой момент, когда он почувствовал свою маму немножко дочкой, о которой он должен заботиться, которой он должен стать опорой... Она прожила 91 год, и для нее, как для каждой матери, ее Герочка и Ролочка (один — профессор, замечательный доктор, другой — актер, режиссер) оставались мальчиками.

— Получается, ваше семейное благополучие заложено мамой Ролана Антоновича: свое отношение к ней он перенес уже на вас, а сын понесет это дальше? Кстати, прочитала недавно его повесть в «Октябре». Вы как-то повлияли на решение сына стать писателем?

— Это дело рук Ролана Антоновича, за что я ему безмерно благодарна. У него всегда находилось время для Паши. Я была счастлива, что они порой до двух часов ночи могли говорить про самые главные вещи на свете. Ролан — отчим, но, я знаю, что не каждый отец столько отдает сыну. Моя мама много лет была против нашего брака, она считала, что мне нужен другой человек, который больше бы обо мне заботился. Но в конце жизни она оценила Ролана Антоновича и говорила большое спасибо ему за Пашу.

Паше было четыре с половиной года, когда мы с Роланом Антоновичем стали жить вместе. Сыночек очень сильно заболел, и мне из-за наших разъездов пришлось оставить его у мамы. А потом я никак не могла выцарапать сына обратно. Это большая печаль моя. Я обворовала себя и его, конечно. С одиннадцати лет только Паша с нами. Помню, я ему позвонила: «Сынок, я — здесь, будешь гулять — забеги». Он прибежал, пошел в ванную мыть руки, я зашла к нему, а он говорит: «Мама, почему мы не вместе?» И мы, обнявшись, буквально вцепились друг в друга. Я пообещала ему, что мы больше никогда не расстанемся. И мы действительно больше не расста-

вались. У мальчика астма, курить при нем нельзя, а Ролан — злостный курильщик, квартирка крохотная, но я плюнула на всё. Мы взяли сына на съемки «Чучела», чтобы не оставлять больше с моими родителями. Паша удивительно подошел на роль мальчика Васильева, который заступался за Лену Бессольцеву.

День иногда тянется так долго, а годы проносятся молниеносно. Ему уже 29 лет. Я счастлива, что между нами сохранились доверительные отношения. Он надеется на меня, ждет какого-то совета, помощи, поддержки, и я чувствую, что могу это дать.

— Ролан Антонович в каком-то интервью сказал, что тоже делится с вами сокровенным. Как вам удалось этого добиться? Думаю, тысячи женщин даже не мечтают о «сокровенном» — хотя бы пару слов муж сказал о делах на работе...

— Моя мама была глубоко несчастным человеком, подверженным глубочайшим депрессиям. У нас были довольно сложные отношения. Это травма до конца дней моих, и мне не хотелось повторения таких же отношений в моей семье. Но... С первым мужем мы могли, обидевшись друг на друга, не разговаривать несколько дней. Это так мучительно! Можно с ума сойти. С Роланом мы можем поругаться, можем наговорить обидных слов друг другу. Но всегда помним главные жизненные ценности. И сын, и муж знают, что дороже них у меня ничего на свете нет. Они для меня — все в жизни. Это же не сыграешь, любовь не сымитируешь. Семья — как голый остров, на котором само ничего не вырастет. Если ты носишь туда землю хотя бы пригоршнями, но каждый день, если носишь туда хотя бы по капле воду, только тогда злак какой-то или цветок вырастут. Бывало, мы возвращались откуда-нибудь, и Ролан Антонович целовал стены своего дома. Понимаете, это зарабатывается всей жизнью. Единственный рецепт — любви! А мы так скупы на чувства.

Сколько семей порушилось с перестройкой, когда женщины, увидев иную перспективу — легкие деньги, наряды, поездки, — предали своих мужей. Сколько мужей предали свои семьи. Я недавно услышала от сына потрясающее определение. Он сказал, что приятель два года ищет человека... вменяемого.

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

Девочка моего сына, которую он полюбил, через месяц спросила: «А скоро у меня будет маленькая иномарочка?» У нас сейчас очень сильно развился хватательный инстинкт. Кому-то хочется стать другом, надеждой, опорой, плечом избраннику, а кому-то — машину, поездки, тряпки из хороших магазинов... Сын расстался с девочкой довольно драматично и сильный удар по сердцу получил, а она полагает, что причина разрыва — его ревность.

— Елена Всеволодовна, а в вашей жизни ревность занимала какое-то место?

— Конечно. Не могу сказать, что я патологически ревнивый человек, но когда Ролан получал письма от девочек, которые хотели, чтобы он стал первым мужчиной в их жизни... Да много чего было, всяких приключений. Но всегда он давал мне понять, что я — главная женщина его жизни, что есть вещи для него незыблемые совершенно.

— Ролан Антонович как-то обмолвился, что одно время он злоупотреблял алкоголем и только вы вытащили его из этой ямы.

— Если говорить о пристрастии Ролана Антоновича к выпивке, то все-таки ведущей в его жизни всегда была другая страсть — огромная любовь к своему делу, которая побеждала всё. Конечно, и мне пришлось, потрудиться, это нелегкое испытание. Много моих слез пролито и седых волос нажито. Но я всегда видела, что в этом человеке главное и какая порой душевная мука в нем.

— Это так сложно — найти в себе силы в подобной ситуации, не плюнуть...

— На что плюнуть? Когда ты уже стала частью его? Ну плюнь на себя. Но тут есть еще одна очень серьезная вещь, которую, кстати, дал мне понять Ролан. Можно помочь любимому человеку, нужно поддержать его, но нельзя начинать жить вместо него. Чем активнее участвуешь в жизни мужа, чем больше стараешься стать ему необходимой, тем тоньше эта грань. Я запомнила страшную фразу моей соседки, которой уже нет в живых. Она была постарше своего мужа и говорила о нем: «Я его вырастила». Он много и успешно учился, она зарабатывала деньги и приветствовала его тягу к знаниям. Она была прекрасным парикмахером, за два года освоила фран-

цузский, окончила режиссерские курсы, но столкнулась с нашим производством и сломалась. Не получилось в режиссуре. И вот ее слова, потрясшие меня: «Мой муж — доктор наук, профессор, а я — никто. Ты знаешь, как я его люблю, но рядом с этим живет и... ненависть».

— Нельзя забывать о себе?

— Не в этом дело. Я бы, наверное, тоже могла упрекать Ролана Антоновича, что вот, мол, он какой артист, а меня никто не вспоминает. Тоже, кстати, неплохая артистка. Но я, видимо, свою главную роль сыграла в жизни. А в профессии надо еще счастье иметь, чтоб повезло. У меня тридцать с чем-то ролей, но я настолько нечестолюбива, что про некоторые фильмы даже забыла... Да, у меня нет такой известности, как у других актрис. Ну и что? Каждому — свое. Если об этом думать, можно сойти с ума. Проживи в добре с мужем, вырасти сына, построй дом. Не надо зарываться — это гордыня. И потом, если бы сейчас мне предложили роль, которая дала бы людям точку опоры... Но и без востребованности нашей режиссурой моя жизнь достаточно богата. Счастье, что мы с Роланом друг друга выстрадали, он мне много раз говорил об этом: «Лена, я выстрадал тебя всей своей жизнью».

— Елена Всеволодовна, вы верите в судьбу?

— А как не верить? Другое дело, что человек и сам делает свою судьбу. Когда я выпускалась из театрального института, у меня было два отрывка, в которых я могла показать себя, а у Ролана Антоновича — шестнадцать. Зарплата в ТЮЗе, где он начинал была в два раза меньше, чем его сталинская стипендия. Я посмотрела его репертуарную книжечку тех лет — он играл 52 спектакля в месяц. Плюс ежедневные репетиции, а в выходные — дополнительный заработок в каком-нибудь кружке самодеятельности, чтобы штаны купить. Так что чудес не бывает.

— А ваша встреча — судьба?

— Да, пожалуй. Мы познакомились на съемках в Кишиневе. Он уже два года был разведен. А я — второй раз замужем: разошлась с отцом моего сына и скоропалительно выскочила за хорошего человека. Сделала глупость от ужаса и страха остаться одной с ребенком и достаточно агрессивными по от-

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

ношению ко мне родителями. Вскоре поняла: хотя человек этот очень славный, но — не мой. Я не летала в ту пору самолетами, а Ролан, естественно, летал только самолетами, потому что много снимался. Меня утвердили на роль без него. Я не могла приехать на съемки вовремя, и он был инициатором того, чтобы меня вообще заменили. «Кто такая Санаева? Я ее вообще не знаю, и почему какая-то говнюшка самолетом не летит?» И Ролан предложил режиссеру: «Пригласи Люсьену Овчинникову — я с ней снимался, или Майку Булгакову — мы с ней давно мечтали вместе сыграть». В связи с этим была разыграна настоящая интрига, и Майя даже приехала в Кишинев на мою роль. Но обстоятельства сложились так, что я успела к началу съемок и...

— **И вы познакомились?**

— Он сразу начал морочить мне голову, как он в меня влюблен. Просто сразу. Веры в это не было никакой, потому что... Как бы это сказать...

— **Просто решил приударить за артисткой?**

— Почему нет? Но несмотря на то, что я из актерской семьи и окончила театральный институт и снималась уже, но легкость в отношениях, этакая кинематографическая пена мне были неведомы. Потому что мой папа был очень верным человеком, для которого семья — главное. Тем не менее слова Ролана западали в душу, а он только смеялся: «Ты не волнуйся, полюбишь меня, полюбишь, уговорю». А потом я увидела его в деле, увидела, какой это талантливый человек, какой непревзойденный рассказчик...

— **То есть с вашей стороны это была любовь не с первого взгляда?**

— Далеко не с первого! Про мою героиню из фильма «За облаками небо» говорят, что она «на бабьей жалости сгорела». Не могу сказать, что я сгорела на бабьей жалости, но, во всяком случае, у меня появилось ощущение, что это безумно одинокий, неприкаянный какой-то человек... Вот в моем отце всю жизнь была огромная основательность. Когда мы прощались с ним на похоронах, я поцеловала его в якорь. Это такая наколка, которую он сделал на руке в юности, а потом пытался вывести. Отец мой действительно был яко-

рем. А Ролан напоминал мне несущийся корабль. Корабль, но без якоря. Понимаете? У меня не было мысли, что он — режиссер, что будет меня снимать, а только вот это — несется, несется по волнам. Я стала думать о нем, стала слушать его. Он мне был безумно интересен. Я не встречала таких умных, ярких, парадоксальных в чем-то людей. Бывает, человек умен, образован, начитан, но ему постоянно надо подпитываться извне, чтобы оттачивать свой ум, удостоверяться в каких-то своих идеях. А в Ролане меня с самого начала поражала его... живородящность (есть такое слово?). Вот брось этого человека на необитаемый остров — и у него будет масса идей, новых мыслей о творчестве, о людях. И кроме всего прочего, поражали его жизненная энергия, умение жить страстями. Вы знаете, у Ролана Антоновича очень много записных книжек, в нем кладезь того, что он услышал, любил, впитал. Я молю Бога, чтобы он послал Ролану время рассказать обо всем.

— Когда вы поняли, что он за человек, не испугались утонуть, раствориться в нем и потерять себя?

— Я была достаточно молода, чтобы об этом думать. Моя мама, человек яркий, самобытный, всю жизнь тянулась к людям одаренным, умным, жадно впитывала новые знания. И я — ее дочь. У меня не было и мысли, что я себя обделяю. Наоборот, меня прибудет. К тому же мы начали сниматься вместе. Мне кажется, многие могли бы в него влюбиться, увидев в деле, в работе. Это абсолютный мужчина, командир, капитан корабля.

— А в семье, я думаю, вы — капитан?

— Так случилось, что он Роланом Быковым стал до меня. Когда мы встретились, ему исполнилось уже сорок три года, а я была молодой актрисой. Я должна была принять правила игры, которые диктовал его образ жизни, и вписаться в нее. А будни его — сплошные самолет и поезд. Как-то я предложила ему курицу, а он сказал, что на всю жизнь травмирован Аэрофлотом, бритые синие курицы в самолете отбили вкус к этому продукту навсегда. Я всюду за ним, как хвостик, поспевала, потому что у него была язва, сердце не в порядке. Я ездила за ним не только потому, что обязана его сберечь, —

О РОЛАНЕ БЫКОВЕ

мне безумно интересно смотреть, как он работает. Думаю, это счастье многих женщин, если им удастся увидеть любимого в работе. Я обожала быть с ним на монтаже — это изумительно интересный процесс.

— Елена Всеволодовна, а не мешает то, что вы постоянно рядом, ежедневно вместе? Ведь вы — и ответственный секретарь Международного фонда развития кино и телевидения для детей и юношества (Фонда Ролана Быкова), и жена. «Придешь домой — там ты сидишь».

— Может, иногда и захочется отдохнуть друг от друга, но когда это становится реальным, совершенно не понимаешь, а что же тогда делать, чем жить? Несмотря на то, что я много читаю, много думаю, жизнь без Ролана обесмысливается. Он недавно признался: «Мне так страшно. Если меня не будет, на кого я тебя оставляю?» У меня совершенно нет подруг. У меня их не может быть, потому что очень много забирает он, но еще больше он дает. И тут не взвесишь. А любовь не взвешивает и не спрашивает. Вот это я к старости поняла.

А кто капитан? Каждый несет свою ношу. Я знаю, что в любой трудной ситуации Ролан окажется рядом и возьмет на себя решение. В этом мое женское счастье, потому что благодаря Ролану я защищена от многих бед, от социума. Очень многих женщин губит социум: возьми какую-то справку, найди слесаря, почини машину... Когда Ролану плохо, он зовет меня «мамой», кто я — капитан? Бывало, выпьет лишнего — с утра чувствует себя ужасно. Подойдет ко мне, сложит вот так руки, прижмется вот сюда к груди — он же почти на голову меньше — погладишь его по головке, обнимешь, как мама сыночка: «Иди, всё будет хорошо». Идет и работает по тринадцать—четырнадцать часов. И всё получается.

— А в молодости не было комплекса по поводу его роста?

— Когда мы начали встречаться, разговаривать, как будто рост не замечала. Он уехал. Через несколько дней идет навстречу по улице, думаю: «Боже, маленький-то какой, а я такая каланча». А сейчас смотрю — идет не маленький и не большой — идет Ролан!

— Елена Всеволодовна, на двадцать пятом году семейной жизни можно говорить о любви?

Елена Санаева

ЕДИНСТВЕННЫЙ РЕЦЕПТ: «ЛЮБИ!»

– По-моему, Белинский сказал, что любимая женщина не старится. Любимый человек не стареет. Каждая его морщина болью отдается в моем сердце, потому что с возрастом появляется понимание конечности жизни и того, что впереди – расставание. И страх потери. Это не значит, что ты не можешь вспылить. Мои родители много ругались, вернее, мама ссорилась с папой. Но я помню, когда они стали совсем старенькие, как они сидели на диване и как они жались друг к другу. Она его обнимала, целовала, а он говорил: «Целуй, целуй, пока теплый».

Давнее это интервью. Но ничего не хочу менять. Только повторю папины слова: «Целуй, целуй, пока теплый».

Елена Санаева

Литературно-художественное издание

Быков Ролан Антонович

«ДАВАЙ-ДАВАЙ, СЫНОЧКИ!»

О кино и не только

16+

Главный редактор *Елена Шубина*

Редактор *Алла Шлыкова*

Отбор текстов *Галина Беляева*

Корректоры *Ольга Грецова, Татьяна Вавилина*

Компьютерная верстка *Елены Илюшиной*



<http://facebook.com/shubinabooks>



<http://vk.com/shubinabooks>

Подписано в печать 15.10.2018. Формат 60х90/16.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 37.
Тираж 3 000 экз. Заказ 10359

Издательство просит фотографов, чьи работы не атрибутированы в книге
или их наследников связаться с редакцией по телефону
+7(499)951-60-00 (доб. 162)

ООО «Издательство АСТ»
129085, г. Москва, Звёздный бульвар, дом 21, строение 1, комната 705, пом. 1, 7 этаж
Наш электронный адрес: www.ast.ru

«Баспа Аста» деген ООО
129085, Мәскеу қ., Звёздный бульвары, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме, 1 жай, 7-қабат
Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz

Интернет-дүкен: www.book24.kz

Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию в республике Казахстан:
ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор
және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.
Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92

Факс: 8 (727) 251 58 12, вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Өндірген мемлекет: Ресей

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Ролан Быков



«Давай-давай, сыночки!»

Ролан Быков (1929–1998) – режиссер театра и кино, актер, педагог. На его счету одиннадцать фильмов («Айболит-66», «Телеграмма», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело» и др.), сотни ролей в кино, создание Фонда детского кино и попытка возродить детский кинематограф в России девяностых.

Дневники Ролана Быкова «Я побит – начну сначала!», изданные в 2010 году, стали бестселлером. Книга «Давай-давай, сыночки!» (так кричал командир партизанского отряда Локотков в фильме «Проверка на дорогах») стала их логическим продолжением. В нее вошли тексты о театре и кино, письма режиссерам, коллегам-актерам и писателям, воспоминания о работе с Андреем Тарковским, Нонной Мордюковой, Михаилом Роммом и многими-многими другими.

ISBN 978-5-17-100980-9



9 785171 009809