



W. H. H. H.

НАШЕ КИНО

Георгий и
Наташа
Юнзвальд-
Хилькевич

За кадром



МОСКВА
ЦЕНТРОЛИГРАФ*
2000

УДК 929+791.43

ББК 85.374(2)

Ю50

Серия «Наше кино» выпускается с 2000 года

Разработка серийного оформления
художника *И. А. ОЗЕРОВА*

Фотографии представлены
из архивов Международной кинокомпании
«Новое ВРЕМЯ»



НОВОЕ ВРЕМЯ

А также использованы фотографии
из семейного архива авторов

На переплете слайд *ВАЛЕРИЯ ФЕДОСОВА*

- © Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич,
Н.Г. Юнгвальд-Хилькевич, 2000
- © Художественное оформление, макет,
ЗАО «Издательство «Центрполиграф», 2000
- © ЗАО «Издательство «Центрполиграф», 2000

ISBN 5-227-00627-X

Охраняется Законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Фильм существует лишь на экране, а образы лишь тени, оставшиеся в нашем воображении. Они пробуждают в нас такой род любви, о котором никто не имел представления до изобретения движущейся пленки. Экран открыл свою белую дверь в гарем видений, по сравнению с которым любое тело с тремя геометрическими измерениями кажется несовершенным. Эти образы будят в нас любовные мечты юности.

Рене Клер

Наталья:

Книга, которую вы читаете, неправильная книга. Она написана не по общепринятым меркам. И вся соткана из неправильностей, так же как и жизнь моего папы, Георгия Юнгвальд-Хилькевича.

Я, как и все дети людей нашего круга, тоже, по общепринятым меркам, росла неправильно. Никогда не ходила в садик, не спала днем, не ездила в пионерлагерь, у меня не было первого сентября. То есть первое число было, но в этот день я обычно оказывалась далеко от школы... Все рассаживались по автобусам с надписью «киносъёмочная» и уезжали в экспедицию. Зато вынужденной бал я смогла бы провести сразу в девяти школах, причем в разных

городах! Все это было с точки зрения воспитания антипедагогично. Но...

Но те яркие ощущения, испытанные в детстве и идущие вразрез с «надо» и «нельзя», запомнились мне на всю жизнь...

Я считаю, что мне повезло. Я была посвящена в таинство по имени Кинематограф и видела не только верхушку этого огромного айсберга — сами фильмы, но и весь процесс их творческого создания. Все мое поколение воспитывалось на отечественном кино, полном романтических переживаний и общечеловеческих надежд. Я вкусила околкиношный аромат и поняла, что значит фабрика грез. Экранные грезы были важны для восприятия жизни, формировали и будоражили творческое воображение. Каждый из нас принадлежал к этому роднику, мечтая о красивой и счастливой жизни.

Мы в Стране Советов тайно влюблялись в своих кинозвезд, стыдливо опускали глаза, случайно узнавая подробности их личной жизни, ханжески шушукались об этом. Высоцкого мы боготворили, и в то же время все видели, как его планомерно уничтожала система. За все. За талант, за любовь без границ, за своеволие, за безоговорочную, почти фанатическую любовь народа. Владимир Высоцкий умер от алкоголизма и наркотиков, не вынеся тупого социалистического маразма, в котором ему приходилось жить и творить. Мы украдкой узнавали подробности судеб кинозвезд. Зою Федорову застрелили гэбэшники в ее собственной квартире, когда она собралась уехать к своей дочери Вике в Америку. Она была жертвой любви. Ее обвиняли в диссидентстве, в пособничестве ЦРУ, в течение долгих лет уничтожали за связь с иностранцем. За страсть к человеку из «вражьего» лагеря. За то, что дочь — иностранка. Рано или поздно всем становился поня-

тен этот коммунистический бред, который называли правдой, «подрывающей основы нашего государства».

Легенда гибели Веры Холодной — первой русской звезды — была связана с революцией и красными. Сегодня мы сказали бы, что в ее жизнь вмешалась политика.

Я помню, как в Питере в семидесятых люди, связанные с театром, с радостью делились новостью: «Вы слышали, из Большого сбежал Годунов!» Теперь диссидентами были не только Нуреев и Барышников из Питера. Ходили слухи, что перед гастролями Майя Плисецкая, зная о планах своего коллеги, все же поручилась за его благонадежность. Но Александр Годунов готовился к этому тщательно, он был ограничен в возможностях на родине, а его талант требовал реализации. Он искал новые пластические формы, а Большой не давал такой возможности, он диктовал канонический РУССКИЙ балет. И Годунов остался в Америке. В стране, которая посулила ему эту возможность дать. В тот момент в опале у властей оказался не только Кировский, но и Большой. Русский балет славился во всем мире, и власти предержащие собирали на этом дивиденды. Гастроли за рубеж давали им огромные деньги и славу. От этого они отказаться не могли. Ужесточив меры предосторожности при выездах за пределы страны и контроль за талантливыми людьми, чиновники хотели развезжать по миру.

Некоторое время спустя, уже в конце семидесятых, всех потрясло еще одно сообщение: о том, что блистательного петербургского танцовщика Соловьева нашли застреленным на даче, в собственной постели, лишь месяц спустя после произошедшего убийства. Он был почему-то завален луковой шелухой. Скорее всего, Соловьев был лишен жизни по той же причине, за что приняла смерть Федорова, — он

хотел уехать из страны, вырваться из плена. Нуреев, Барышников, Годунов вырвались, Соловьев был убит.

В конце восьмидесятых со страниц газет и журналов мы стали узнавать то, что тщательно скрывалось, о человеческих драмах наших кумиров. На нас выплеснулась информация с подробностями трагических судеб, в том числе и актерских — наполовину счастливых, наполовину изломанных. Это были настоящие трагедии нашего искривленного политизированного общества. Вероятно, это было сделано сознательно. Шло разрушение мифов, которые питали сознание поколения и которые нам были по-прежнему нужны. Но заставить отвернуться от Высоцкого и перестать его любить — оказалось невозможным. Система снова потерпела неудачу.

Наверное, поэтому общество заговорило сегодня о национальной идее, о национальном сознании, инстинктивно ощущая необходимость самосохранения.

Высоцкий и был тем, что мы ищем в современной действительности, он в нашем сознании остался национальным героем, объединяя нас именно этой мыслью.

И сегодня Барышников является непревзойденной личностью и великим артистом и, несмотря на то, что живет за границей, продолжает оставаться русским человеком.

Что уж говорить? Нам есть чем гордиться.

Кино, на мой взгляд, обязано сотворить и поддержать легенду, создать звезду, последовательно прививать нам желание верить в исключительность тех, кто радует нас своим существованием на экране. Своими ролями...

Своих героев страна должна знать в лицо — с их надрывными звездными историями, с любовными романами и разочарованиями, с изменами и похождениями и кажущейся красивой жизнью... Мечта о яркой и красивой жизни, о ее возможности необходима каждому.

Я так думаю...

Кто из мальчишек не представлял себя в образе одного из мушкетеров? И, размахивая самодельной шпагой, не отстаивал в поединках настоящую мужскую дружбу, зарождающуюся любовь и веру в свое благородное предназначение...

Недаром фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» стал кинобестселлером поколений людей и до сих пор не сходит с экрана. Задача этой книги заключается в том, чтобы передать дух творчества, познакомить читателя с артистическим миром, который становится историей.

Я стала невольным свидетелем рождения звезд конца шестидесятых.

Георгий Юнгвальд-Хилькевич экспериментировал в трудном музыкальном жанре. Он собирал вокруг себя ярких и талантливых людей и вместе с ними проживал время длиной в один фильм. Для большинства актеров этот период становился хорошей взлетной полосой в карьере и самым удачным фактом их биографии.

Скажем, Наталью Варлей Юнгвальд-Хилькевич снял буквально из-под купола цирка и погрузил в мир кино. Это была путевка в кинематограф, потому что роль Нины в нашумевшем фильме «Кавказская пленница» Леонида Гайдая — стала все же второй, но не первой ее ролью.

Владимир Пресняков впервые запел фальцетом, озвучивая тринадцатилетнего героя Димы Марьянова.

Кстати, Анну Самохину открыл тоже Юнгвальд-Хилькевич. Он нашел ее в провинциальном ГЮЗе, где она играла чумазую Анчутку, и пригласил на главную роль в картину «Узник замка Иф». Отмыл от безобразного грима, скрывающего великолепную внешность, явив зрителю в образе прекрасной Мерседес.

Я с увлечением следила за этим завораживающим и запомнившимся навсегда процессом. Мои друзья видели актеров лишь на экране, я же запросто находилась с ними рядом в жизни и на съемочной площадке.

Эти талантливые, иногда сумасбродные люди жили и творили на моих глазах, их личная жизнь порой завораживалась круче самого острого голливудского сюжета, теснила его, переплетаясь с кино.

Кумиры нашего поколения!

Удивительная страна — кинематограф. Мне бы хотелось, чтобы эта сказка по имени Кино, которая открылась мне в детстве, впустила в свой мир и вас.

Эта книга об известных личностях, с которыми довелось работать Георгию Юнгвальд-Хилькевичу, одному из самых любимых зрителем режиссеров, или, как завистливо говорили, «кассовых» кинорежиссерах советского кинематографа. Рассказывая об актерах, с которыми его столкнула жизнь, отец научил меня по-настоящему любить этих людей — со всеми их недостатками и странностями, со всеми их пороками и достоинствами.

Мы стремились сделать книгу о времени, в котором приходилось жить и творить людям не только его поколения. Я хочу, чтобы вы узнали немного больше и о нем самом, и о его времени, как узнала это я.

НАШЕ  КИНО

За кадром

Глава первая

НАШИ «МАЛЕНЬКИЕ» ТРАГЕДИИ

Наталья:

Сначала немного интимных подробностей из жизни нашей семьи.

В ней все спутал Георгий Юнгвальд-Хилькевич — мой отец. Ему — шестьдесят пять, а его маленькой дочери, моей сводной сестре Нине, — два.

Третья жена моего папы Надира, мать Нины, младше меня на девять лет. Я старше своей сводной сестры на тридцать пять лет. А моя дочь Настя старше Нины, которая приходится ей тетей, на семь. Вы, наверное, уже запутались в возрастных и родственных взаимосвязях нашей семьи? Дело в том, что мой папа — ИДЕАЛИСТ... Но он утверждает, что он жесткий реалист.

Сегодня таких необычных семей много в артистической среде. А несколько лет назад папин брак с женщиной, моложе его на тридцать пять лет, вызвал всяческие толки и попахивал общественным скандалом. Но спасибо Алле Борисовне, которая привела всех в шоковое со-

стояние, выйдя замуж за Филю, и тем самым спасла нашу семью от досужих разговоров. В сравнении с ее браком все остальное выглядит теперь цветочками.

Первой женой моего папы была Светлана Валериановна Маркова — моя мать, родом из Белгорода, с которой папа познакомился у себя на родине, в Ташкенте.

Закончила иняз. Несколько лет проработала с папой в кино в качестве художника по костюмам, создала на Одесской киностудии актерский отдел.

Развелись они 22 октября 1970 года, прямо в день рождения моего отца.

В настоящее время живет с супругом в Лос-Анджелесе. Поддерживают с Юнгвальд-Хилькевичем дружеские отношения.

Вторая жена — Татьяна Васильевна Чернова — бывшая балерина Ташкентского театра оперы и балета имени Навои.

Последние годы работала вторым режиссером на всех картинах отца. С моим отцом они прожили вместе десять лет. Детей нет. В настоящее время Чернова постоянно проживает в Канаде. Преподает классический балет в США, Канаде, Южной Корее.

С отцом поддерживает дружеские отношения.

Третья, и надеюсь, что последняя жена Надир — с адским замесом всяческих кровей: узбекской, татарской и русской. Тихая как ручеек.

Но как известно: вода всюду найдет себе ложбинку. Словом — настоящая восточная женщина. В 1976 году закончила Узбекское хореографическое училище и сразу попала в мир кино. В частности, на роль наложницы графа Монте-Кристо Гайде в фильме «Узник замка Иф». Второй, и пока последней, ее работой в кино стала главная роль в комедии «Аферы, музыка, любовь». В настоящее время воспитывает дочь Нину.

Живут счастливо уже двенадцатый год. Их брак освящен церковью.

Надира во многом воспитывает и поучает известного режиссера. На моих глазах из девочки сформировалась в женщину. Испытывает уважение к его личности, а не к возрасту. Общественное мнение по поводу разницы в возрасте их не интересует. Ведь личная жизнь человека, так же как и творчество, — дело сугубо индивидуальное.

Я — Наташа, старшая дочь. Мама и папа работали в Одессе, на киностудии, а я воспитывалась у бабушки в Ташкенте. Приезжала к родителям на лето. И тут же с головой окуналась в этот сказочный мир. Киностудия была моим вторым домом. Прочувшись шесть лет балету в Ташкенте, в шестнадцать лет я поступила в Санкт-Петербурге в хореографическое училище. Еще четыре года училась в Вагановском, впитывала в себя традиции артистической балетной среды, жила самостоятельно в интернате.

Я считаю, что балет для нашей семьи — вещь фатальная. Почему?

Две жены папы, вторая и третья, бабушка и я какое-то время послужили Терпсихоре. В детстве я была абсолютно уверена, что все женщины должны быть балеринами, а мужчины — режиссерами, чем приводила свою мать в неистовство.

Пережила травму ноги, две операции. Рассталась с балетом. Пришла в журналистику.

Воспитываю дочь Анастасию. Муж — кинорежиссер Валерий Федосов.

А теперь о родственниках по линии папы.

Бабушка Нина Ивановна Буйко. Человек добрый, умный, интеллигентный. Знала два иностранных языка, высшую математику, преподавала музыку. И всю жизнь скрывала свое дворянское происхождение.

Жизнь их семьи была полна недосказанности и тайн. Отец бабушки — Иван Буйко, высший офицер царской армии, комендант города Варшавы, был сослан в Шавли (ныне Шяуляй) за то, что открыл ворота своего особняка во время погрома евреям. В Шавли в 1909 году и родилась моя бабушка.

Когда началась революция, Нине Буйко исполнилось восемь лет. Это было голодное, тяжелое и тревожное время.

Мой прадед, царский офицер Иван Буйко, обманутый большевистской риторикой, перешел на сторону революции, потому что поверил в ее справедливость. Он с успехом громил белых в дивизии

Котовского, где был начальником штаба. В чем потом всю жизнь раскаивался.

Мать бабушки, Наталья, в честь которой была названа я, с двумя детьми — Ниной и Славой, в тот момент, когда Бессарабия отошла к румынам, оказалась в Кишиневе. Она не знала, где находится Иван, что с ним. Шел обмен гражданами: кто хотел — оставался, кто хотел — уезжал. Наталья решила уезжать. Продав все свои вещи в Румынии за леи, она обменяла их на «керенки».

Время было смутное: никто ничего не понимал. Будут ли белые, будут ли красные, останется ли царь?

Сначала Наталья с детьми ехали поездом по Румынии. На две семьи давали вагон-теплушку: ставили кровати, стлали ковры, освещали теплушки свечами. Потом долго плыли по реке. В каком-то порту всех пересадили на пароход. На пароходе было много офицеров царской армии и их семей. Через несколько дней прибыли в Одессу.

Одесса в то время была у белых.

«Керенки», которые Наталья привезла с собой, оказались недействительными. Керенского не было и в помине. У Натальи не осталось ничего, кроме золотых фамильных украшений, небольшого количества царских золотых монет и именных часиков.

Нужно было устраиваться и как-то жить.

Бабушку отдали в Институт благородных девиц. И стали ждать. Чего? Неизвестно...

И вдруг по институту понеслись слухи, что его эвакуируют. Красные были на подходе к

Одессе. Родителям сказали, что институт вывезут, чтобы его «не распылять». Ожидая, что вот-вот выгонят красных и девочек вернут обратно.

Утром уехала вся администрация, а детей решили накормить перед дорогой и только потом отправить на пароход.

Когда девочки поели и сошли парами вниз, у ворот уже стоял отряд красноармейцев, среди которых было очень много людей, по воспоминаниям бабушки, похожих на китайцев.

«Красноармейцы!» — выдохнула «синявка» (так называли классных дам за их синий костюм). Девочки разом завизжали и бросились врассыпную. Их пугали рассказами о том, что у красноармейцев рога и длинные уши. Увидев остроконечные буденовки, девочки приняли их за рога.

Пробежав за здание института, дети ринулись к дырке в заборе, через которую они обычно проникали на соседнюю улицу — покупать жареные каштаны. И разбежались в разные стороны.

На улицах началась пальба.

Кто стрелял? Куда? В кого? Трудно было понять.

Кто-то кричал: «Ложись», и все ложились. Потом моя бабушка вставала и бежала дальше. Когда она добралась до дома, мать завешивала окна ватными одеялами: во время стрельбы выбило стекла. Увидев маленькую Нину, Наталью чуть не упала в обморок. Она-то думала, что весь Институт благородных девиц, вместе с ее дочерью, уже плывет на пароходе!

Через несколько дней пришли военные, сообщили Наталье, что она с детьми должна переехать в другое место, и дали клочок бумаги с адресом.

— А здесь будет госпиталь, — объявили они.

Наталью с детьми поселили в чужом доме, в чужой семье.

В Одессе было плохо с водой. За водой ходили в порт с графинами и кувшинами. У интеллигенции ведер не было. На черта интеллигенции ведра?

За кипятком ходили в определенное время, по определенным часам. Началась страшная голодуха.

Бабушку определили в трудовую школу. Когда она пришла в свой класс, то увидела знакомых девочек из Института благородных девиц. Многие из них к тому времени остались без родителей и стали приютскими. Их родители эвакуировались и плыли на разных пароходах, часть из которых затонула.

Бабушка и ее брат Слава выросли, вырастая из вещей. Денег не было. Мать продавала brasлетики и ожерелья. Однажды какой-то торговке-крестьянке на базаре понравилась юбка, которая была на Наталье. Наталья привела крестьянку домой и выменяла на эту юбку кусок сала. Сняла туфельки и перешла на валенки. Но так как всю жизнь привыкла ходить на каблуках, к валенкам привыкнуть не смогла. И ходила в них, словно на цыпочках. На голову надевала башлык. Увидела ее как-то моя бабушка Нинуша во всех этих вещах с чужого плеча, не

из ее жизни, и заплакала. Она очень любила свою изысканную, хрупкую и маленькую маму.

Летом носили на ногах деревянные стукалки. И по городу было слышно: тук-тук, тук-тук...

Последнюю драгоценность Наталья поменяла на ящик американского шоколада. Питались так: утром был шоколад, разведенный в кипятке. Днем — куском. Дети просили кусочек вареного мяса или селедки.

Как-то ночью их разбудил стук в дверь. Бабушка посмотрела в щель и, увидев буденовку, решила, что будет очередной обыск. Это никого не взволновало, потому что обыски уже были. Увидев хрупкую женщину с двумя детьми и полным отсутствием вещей, красноармейцы, как правило, извинялись и уходили.

Наталья подошла к двери и спросила: «Кто там?» И сразу вслед за вопросом раздался ее счастливый возглас:

— Ваня!

Это был отец бабушки, мой прадед. Его часть шла по направлению к румынской границе. И он нашел свою семью. Ему разрешили на два дня останавиться в Одессе.

Иван Буйко привез еду. Детей — Нину и Славу — покормили. Дали мало, боясь последствий. Все легли спать, а ночью бабушке приснился их дом с большой гостиной и верандой. Дул сильный ветер, пригибая деревья к земле. Бабушка проснулась от холода. У нее был жар.

Нина заболела плевритом, и ее срочно уложили в клинику.

Условия в клинике казались ей сверхъестественными. Сестрички говорили:

— Ну, что там комиссары нам прислали на завтрак?

«Комиссары присылали» свежие яйца, белый хлеб, сметану. На обед были куры.

Пока бабушка болела, Иван Буйко получил ордер на две комнаты, полагающиеся ему как командиру. Выписавшись из больницы, Нина оказалась на новом месте. К ее ужасу и к радости Натальи, в хозяйке квартиры она узнала свою классную даму-«синявку», которая сразу же приступила к занятиям с ней. По дороге на рынок они делали устный французский диктант.

Потом Иван уехал в Григориополь, но часто навещался в Одессу по делам.

А вскоре началась всякая печаль...

Наталья порезала палец. В рану попала инфекция, и началось заражение крови. Спасти Наталью не удалось. Она умерла в 1923 году.

Когда это случилось, моей бабушке было всего четырнадцать лет. Старший сын Натальи и Ивана, брат бабушки, не смог перенести смерти матери и попал в психиатрическую лечебницу, где и умер в конце восьмидесятих годов.

Наталью похоронили в Одессе, на католическом кладбище, от которого теперь остались одни ворота. По воспоминаниям бабушки, могила Натальи была расположена недалеко от могилы великой русской актрисы Веры Холодной. Приехав в Одессу много лет спустя, бабушка попыталась найти могилу мамы. Но она была стерта с лица земли, так же, как и могила Веры Холодной. Душа Веры Холодной обрела покой. Чисто символически. Несколько лет назад была

установлена ее надгробная плита рядом с могилой украинского кинематографиста Петра Чардынина.

Дух Натальи до сих пор витает над землей.

Когда мой дед, известный оперный режиссер Эмиль-Ольгердт Иосифович Юнгвальд-Хилькевич стал ухаживать за бабушкой, ей было всего восемнадцать. Ему уже тридцать один.

Бабушке, как и многим «недобитым» дворянам, Советами было запрещено получать какое бы то ни было образование, и, как многие ее товарки, она подалась в балет. Когда за ней принялся ухаживать солидный кавалер, бабушка объявила ему, что ее отец работает дворником. Но чувства оказались сильнее, и признание Нины не остановило пыла моего деда. Он предложил Нине руку и сердце. Лишь много позже дед случайно узнал правду о том, что его юная жена — столбовая дворянка.

Брак деда с бабушкой был равным и в смысле происхождения, и в смысле духовного родства.

Несмотря на это, бабушка была удивительно непритязательным в быту человеком. Мы жили очень скромно, небогато, но двери нашего дома оставались открытыми для каждого, кто нуждался в помощи. До конца жизни Нина Ивановна оставалась верна своим привычкам. Каждый день на стол стелилась свежая белая скатерть. И я, будучи еще совсем крошкой, должна была есть так, чтобы на ней не осталось ни одного пятна. Локти на стол ставить категорически запрещалось.

Ужасаясь моей порывистости, бабушка вспоминала, как ее воспитывали в детстве.

«Если кто-то из детей, выходя из комнаты, хлопал дверь, его возвращали обратно и заставляли проделать это еще раз, но очень тихо», — терпеливо объясняла она мне.

При этом бабушка никогда в жизни не крикнула. Ни я, ни папа не слышали ее громкого голоса,

Она никогда не претендовала на серьезные философские обобщения, но обладала способностью чувствовать самую суть и могла в двух-трех фразах выразить самое главное. Она была философом и политиком одновременно. За каждым ее рассказом — будь то история, подсмотренный жизненный сюжет — и даже за случайно брошенной фразой — стоял целый мир образов. Она радовалась каждому прожитому дню. Была очень наблюдательна. Обладала парадоксальным мышлением. Никогда не говорила банальностей. На все имела свой взгляд. Вот одно из ее высказываний:

«Глупое создание голубь. Ест и одновременно гадит. Тоже мне птица мира! Не понимаю я Пикассо».

Эта фраза, брошенная ею вскользь, помню, всех очень развеселила. Или такое изречение, ставшее афоризмом: «Плебейство — это диагноз».

Она всегда чувствовала современность и оставалась молода душой. На ее похороны стеклось пол-Ташкента. А кто-то сказал: «Сегодня мы похоронили целую эпоху».

Перед смертью бабушка хотела видеть папу, своего сына, вызвала его из другого города. До последней минуты находилась в сознании. И все говорила: «Не волнуйся, мне уже лучше». Через несколько часов ее не стало.

Со смертью Нинуши, как ее называл и стар и млад, из нашей жизни навсегда ушло что-то очень важное.

Отец со стороны деда Эмиля-Ольгердта был настоящим польским шляхтичем, крупнейшим железнодорожным магнатом. Иосиф имел красавицу жену Елену Кавальери, отличавшуюся широкой эрудицией и образованием. Она вела переписку со многими просвещенными людьми того времени, в том числе с французским писателем Эмилем Золя. Существует семейная легенда, что их переписка привела к тому, что Золя приехал в Киев и встретился с Еленой.

Мой дед был назван Эмилем в честь знаменитого француза.

Учился Эмиль-Ольгердт Юнгвальд-Хилькевич в Киевской царской гимназии. В той же гимназии, что и Константин Паустовский и Александр Вертинский. Паустовский был старше деда на несколько лет. В его автобиографической книге «Повести о жизни» есть история о мальчишке, которого Паустовский ударил гирькой, привязанной к веревке, и с которым впоследствии очень подружился. Этим мальчиком и был мой дед.

Известен тот факт, что мой дед и великий певец начала XX века Александр Вертинский, еще будучи гимназистами, выступали вместе в студенческих концертах. Вертинский пел, а дед играл на мандолине.

Балет Нина оставила, когда родился первенец — сын Слава, брат моего отца. Он не дождался до двух лет и умер от воспаления легких.

Бабушка никогда об этом не рассказывала. Лишь случайно я узнала, что у папы был старший брат, а у меня дядя. В старом сундуке я обнаружила маленькие пинетки. Это была единственная вещь, которую бабушка хранила в память о маленьком Славе. Икону с его золотым локоном, завернутым в кусочек ткани, по рассказам папы, украли.

Когда моему отцу Георгию не было и четырех, бабушке сообщили о том, что ее отец Иван Буйко скоропостижно скончался. Ее известили об этом, когда похороны уже состоялись, так что она даже не смогла попрощаться с отцом. Все годы после установления советской власти, каждый месяц, Иван Буйко был обязан отмечаться в НКВД. Несмотря на службу у большевиков, ему, как бывшему офицеру царской армии, были поставлены такие условия. И он их честно выполнял. Но они все равно его убили. Он был совсем еще молод и полон сил. Бабушка, в душе человек чистый, веривший в идеалы, до конца своей жизни пыталась оправдать убийцу и, вспоминая своего убиенного отца и свою бедную худенькую маму, которую тоже погубила революция, тяжело вздыхала. «Может быть, у него действительно был инфаркт?» — спрашивала она себя. Но ее вопрос оставался без ответа.

Во время войны, когда вся интеллигенция эвакуировалась в Ташкент, в доме моего деда и бабули бывали Ахматова, Толстой, Эйзенштейн, Обухова, Мокроусов, Глиер, Шульженко, Орлова и Александров и другие выдающиеся люди того времени...

Я слышала от бабушки, что Наум Гребнев, впоследствии ставший известным переводчиком, переводивший, в частности, Расула Гамзатова, получив ранение в живот, с фронта был отправлен в Ташкент и остановился в их доме.

Узнав, что бабушка знакома с Анной Ахматовой, он попросил разрешения быть представленным великому поэту. Рассказал, что посылал Анне Андреевне с фронта свои стихи. Стихи Ахматовой понравились, и она ему ответила. Гребнев показал бабушке письма Анны Андреевны, которые он бережно хранил.

Преодолевая стеснение, бабушка взяла американского яичного порошка из пайка деда (настоящую роскошь по тем временам) — и они направились в гости к Анне Андреевне.

Дверь открыла какая-то женщина и пригласила их войти.

Ахматова сидела в комнате возле стола в домашнем халате. Узнав в Науме Гребневе молодого поэта, стихи которого ей понравились, она попросила прощения и удалилась переодеться.

Бабушка пошла на кухню и накрыла «великолепный» стол из блюд, приготовленных на американском яичном порошке.

После ужина они сидели у раскрытого окна, и Ахматова, глядя на ташкентскую луну, читала свои стихи:

Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни
На краешке окна и духота кругом,
Когда закрыта дверь, и заколдован дом
Воздушной веткой голубых глициний,
И в чашке глиняной холодная вода,
И полотенца снег, и свечка восковая
Горит, как в детстве, мотыльков сзывая,
Грохочет тишина, моих не слыша слов, —

Тогда из черноты рембрандтовских углов
Всклудится что-то вдруг и спрячется туда же,
Но я не вострепелюсь, не испугаюсь даже...
Здесь одиночество меня поймало в сети.
Хозяйкин черный кот глядит, как глаз столетий,
И в зеркале двойник не хочет мне помочь.
Я буду сладко спать. Спокойной ночи, ночь.

1944. Ташкент

Эти стихи Анна Андреевна написала буквально перед приходом гостей. И бабушка стала одной из первых слушательниц этого поэтического шедевра.

Потом Анна Андреевна наизусть прочла несколько четверостиший, которые ей прислал Гребнев. Бабушка была потрясена памятью Анны Андреевны. Ушли они от Ахматовой глубоко за полночь.

По ее рассказам, тот вечер был незабываемым.

Мой дед Эмиль-Ольгердт — человек достойный подражания, был создателем и главным режиссером Ташкентского оперного театра и профессором консерватории. Открыл Ивана Козловского: увидел его в Полтаве и пригласил в театр ТРАМ. Этот факт приводит сам Козловский в своих воспоминаниях. Эмиль-Ольгердт работал в Питере с Николаем Евреиновым. Экспериментировал вместе с Анатолием Петрицким. Создавал узбекское оперное искусство в Ташкенте, был художественным руководителем оперного театра, депутатом Верховного Совета пяти созывов. Пользовался огромным уважением и авторитетом.

Говорят, что дед обладал необузданным темпераментом и был гневлив. Если ему что-нибудь было не по душе, он хватал первую попавшуюся

вещь и в сердцах бросал ее об пол. В порыве гнева он перебил в доме огромное количество посуды. Когда я прочла в книге Николая Бердяева «Самопознание», что его отец был гневлив, я пришла в неопишуемый восторг. Гневливость, по убеждению Бердяева, — признак аристократизма. Его слова стали для меня подтверждением рассказов моей бабушки о деде. Я помню своего деда уже нездоровым и достаточно терпимым, даже по отношению к маленькому и непослушному ребенку, такому, как я.

Из педагогических целей дед говорил моему папе: «Ты должен работать. Мы истратились, покупая тебе пенициллин». И папа, лежа в гипсе от пяток до подмышек, расписывал балетные лифы батиком и щеточкой. Зарабатывал деньги для семьи. Так воспитывали его. Так воспитывали и меня.

Слова «купи», «дай» или «хочу» были исключены из моего лексикона. С самой ранней юности мне внушалась мысль, что «надо есть свой хлеб». Поэтому с восемнадцати лет я пошла работать. Закончила университет заочно.

Георгий Юнгвальд-Хилькевич, среди друзей — Хил, с детства прекрасно рисовал. Он мечтал стать художником.

Позже папа окончил архитектурное отделение Среднеазиатского Политехнического института и художественное отделение Ташкентского театрально-художественного института.

Под давлением авторитета деда Эмиля-Ольгердта моему отцу трудно было понять в Средней Азии, кто же он такой? И чтобы доказать, что и он чего-то стоит, папа уехал в другой го-

род и стал работать художником в театре. Ему никто не протезировал, он добивался всего сам. Дети талантливых родителей сразу оказываются на виду, перед ними изначально стоит высокая планка, и им в жизни нужно много трудиться, чтобы оказаться не ниже. Этот факт обычно оказывает мощное воздействие на психику подростка. Человек либо ломается, либо чего-то достигает в жизни. Что и сделал мой папа.

В шестидесятых годах Георгий Юнгвальд-Хилькевич поступил на Высшие курсы режиссеров и сценаристов в Москве. Учился у замечательных мастеров. Ведущими педагогами были Леонид Трауберг, Юлий Райзман, Михаил Ромм, Сергей Юткевич и Александр Мачерет. Лекции читали Виктор Шкловский, Эраст Гарин, Нея Зоркая, Илья Вайсфельд, Сергей Герасимов.

За тридцать пять лет работы в кино у моего отца были победы и поражения. Но многие его фильмы вошли в золотой фонд отечественного кинематографа и телевидения:

«Опасные гастроли»,
«Д'Артаньян и три мушкетера»,
«Узник замка Иф»,
«Ах, водевиль, водевиль...»,
«Искусство жить в Одессе»
и другие...

Съемки были прекрасны своей особой дружественной атмосферой, которая часто возникает во время работы. Люди, чья судьба свела на создании фильма, начинали бурно общаться, дружить, узнавать друг друга. Положительный

заряд, который рождался от соприкосновения друг с другом, многим помогал жить и работать, оставляя каждодневные проблемы за скобками. Тесное общение было естественным и необходимым. Как глоток свежего воздуха, дающего силы на многие годы вперед. Не знаю почему, но для таких встреч времени сегодня хронически не хватает. Всем. Это стало непозволительной роскошью. И каждый из нас теперь стал более одинок.

С помощью этой книги мы решили хотя бы частично восполнить образовавшийся в жизни наших гербов пробел. Возродить ту радость общения, которая и была счастливым знаком эпохи шестидесятых — семидесятых. А заодно и вам подарить несколько мгновений праздника, дав возможность прочесть рассказы друзей, которые давно не виделись, но по-прежнему ощущают духовное родство.

Но сначала от самого Георгия Юнгвальд-Хилькевича вы узнаете еще несколько подробностей о непростых поворотах его судьбы.

Я же предварю рассказ отца эпиграфом, который более всего, как мне кажется, подходит ко всему его противоречивому, не вмещающемуся в общепринятые рамки творчеству.

Глава вторая

НАЧАЛО

Надо помнить, что искусство движется всегда против солнца.

Вл. Набоков

Георгий:

Я, Георгий Юнгвальд-Хилькевич, тоже позволю себе несколько вступительных слов. За последнее время я прочел очень много книг, написанных о себе моими друзьями и знакомыми. В чем-то они похожи. В чем-то индивидуальны. Похоже в них одно — Время. Разнится его оценка. Я решил, что буду описывать события, мне запомнившиеся, рассказывать о людях, прошедших рядом со мною по жизни. Решил не философствовать особо. Не высказывать свои сокровенные раздумья об искусстве и жизни. Мое искусство известно почти каждому, а там и моя философия. События, всплывшие в моей памяти, сами расскажут о времени. А уж пофилософствовать на эти темы я предоставлю читателю.

Итак, начнем!

Я — инвалид. В четырнадцать лет попал в коксидный гипс, от пяток до подмышек, и пролежал

в нем до восемнадцати. У меня был остеомиелит ноги. Мне повезло, я остался жив и с ногой, потому что появился пенициллин.

Поскольку я был прикован к постели, много читал. Русскую литературу я не полюбил, она казалась мне пессимистичной. В ней было слишком много размышлений о смерти. Западную литературу, напротив, читал запоем: Гофмана, Дюма, Андерсена. Любимой моей книгой стала «Сага о Форсайтах» Голсуорси. Я жил в придуманном мною мире, полном фантазий. Мечтал о любви. Почему-то в своих видениях я воображал себя выходящим из вечернего моря с девушкой на руках. Я был инвалидом-романтиком. Обнаженную женскую фигуру представлял только по греческим скульптурам. Поэтому, когда произошла в моей жизни первая сексуальная близость, она показалась мне грубой и циничной. Мое совращение произошло практически в театре. Поскольку родители были связаны с театром, я очень много времени проводил за кулисами. И однажды приглянулся одной знаменитой балерине, которая была намного старше меня. Ее фамилию называть не буду, слишком уж она известна в театральном мире. Когда балерина разделась, я увидел худое, жилистое, безгрудое тело. К счастью, после этого я не долго жил аскетом.

Следующий раз все произошло по любви и оказалось сказочным, хотя тело опять было балетное — худое и безгрудое...

Длительное лежание в гипсе и ограниченность движений не прошли даром: в шестьдесят лет, вследствие каких-то костных процессов, у меня отказал тазобедренный сустав.

Наши врачи порекомендовали мне «забить сустав».

Что это значит? То, что я, как Зиновий Гердт, ходил бы с выключенной ногой. Но в Канаде мне предложили сделать протезирование. Теперь, кстати, такую же операцию перенес Примаков.

Врачи мне показали кассету, где была полностью отснята замена сустава. Я пришел в такой ужас, что еще два года терпел адскую боль и не решался лечь на операционный стол. Но, когда стал болеть второй сустав, а подвижность все больше ограничивалась, грозя навеки усадить меня в инвалидную коляску, я наконец решился.

Мой испорченный сустав вырезали и «выбросили собакам». А вставили совершенно классный — титановый. И теперь я даже не хромаю, к тому же у меня прекратились боли. Есть, правда, в таком суставе единственное неудобство — это прохождение таможенного контроля. При вылете за рубеж я звеню. Всякий раз ко мне подходят таможенники и подозрительно осматривают с ног до головы. Я объясняю: «Пardon, экскьюз ми. Это у меня внутри». Меня проверяют руками на ощупь, потом специальными «щупами», убеждаются, что звенит в районе, извиняюсь, задницы, и пропускают в самолет.

В нашей стране отношение к инвалидам суровое. Поэтому и нет у нас своего Стиви Уандера, который слеп, но тем не менее бесконечно знаменит. Быть инвалидом в нашей стране позорно. С юности я научился скрывать свой физический недуг. Заказал себе красивую трость и ходил, опираясь на нее так, что мне все стали завидовать. Думали, что я — пижоню.

Родился я в Ташкенте, из роддома ехал на единственной в то время в городе машине «эмка». Этого я, конечно, не помню, а узнал от своей мамы.

Это была «эмка» председателя Верховного Совета Узбекистана Рахима Ахунбабаева.

Я хорошо начинал. В те годы такой автомобиль ценился как сегодня шестисотый «мерседес».

Творчество началось для меня во дворе ташкентского дома, еще во время войны. У меня был свой интернациональный театр. В нашем доме жили русские, узбеки, евреи... Прямо во дворе мы построили сцену. Между гаражом и домом с друзьями выложили ее из кирпича. Сделали занавес.

Папа доставал мне в библиотеке Дома ученых одноактные пьесы для самодеятельных коллективов. О том, как фашисты мучили наших партизан.

И вот я поставил спектакль о шпионах. Немцы, допросы — все как положено. Я играл немца, и меня в конце спектакля должны были убить.

По ходу пьесы Алику Кудрину, моему соседу по дому, который играл партизана, удавалось выхватить мой пистолет и выстрелить в меня. Я падал как подкошенный.

Я сам сделал костюмы. Нарисовал все немецкие знаки отличия.

Наконец настал день премьеры.

Оставалась одна проблема — что делать с пистолетом? Выпиленная деревяшка меня не вдохновляла. Хотелось, чтобы все было «как в жизни».

И вот, когда папа ушел на работу, в театр, я его нашел. Он был, конечно, далеко запрятан. Трогать его категорически запрещалось. Но раз-

ве можно от мальчишки утаить такую вещь? Нет такого места, в которое ребенок не смог бы залезть, сейчас я это хорошо понимаю, наблюдая за младшей дочкой Ниной. Как депутат Верховного Совета, при Сталине, отец имел именное оружие. У него был тозовский браунинг.

Я достал его. Разрядил обойму. И дал его Алику Кудрину.

И вот идет последняя репетиция. Я стою на сцене перед Аликом и говорю ему:

— Не бойся. Давай нажимай! Стреляй в меня! Он направляет на меня браунинг и говорит:

— Сдавайся, фашист, ты арестован.

И нажимает на курок. Только слышу: чик. И падаю.

Репетиция закончилась. Я собираю пистолет и вижу, что одной пули не хватает. А это катастрофа, потому что это грозит отцу уголовной ответственностью. Раз в месяц он отчитывался перед комиссией за каждую пулю, пересчитывал все патроны. И если одного не хватало, нужно было писать объяснительную, когда и где она была выпущена.

Ищу, нигде нет. Весь взмок от ужаса. Открываю затвор — а пуля внутри.

На мое счастье, была осечка.

На третьем этаже, где мы жили, располагалась кладовка. На площадке помещались две квартиры, а между ними — кладовка, к которой вела лестница. В этой кладовке я сделал сцену для кукольного театра, сам смастерил куклы. И весь двор опять-таки сидел на этой лестнице, как в амфитеатре. Я был и кукловодом, и автором, и даже — магнитофоном.

Еще у меня остались замечательные детские воспоминания от Алма-Аты. Когда отец во время войны работал в алма-атинском театре, вся интеллигенция, весь цвет русской культуры, был в этом городе в эвакуации. Помню, как встречали Новый, 1942 год. Мне было семь лет. Актеры подготовили в театре замечательный капустник. В зале сидели Сергей Эйзенштейн, Марк Бернес, Борис Андреев, Иван Пырьев, Марина Ладынина, Галина Уланова с мужем, художником Федором Рындиным, Любовь Орлова с Георгием Александровым. В Орлову я, маленький мальчишка, был тайно влюблен.

Когда открылся занавес, вместо новогодней елки на сцене все увидели длинного худого Черкасова, стоящего на одной ноге и увешанного с ног до головы елочными игрушками. В зале несколько минут хохотали.

Мой отец был до мозга костей аристократом. Всю жизнь носил бабочку и перстни на пальцах. Я знаю страшную семейную тайну о том, что в восемнадцать лет мой отец был изгнан из родительского дома. Мой дед — Иосиф не простил сыну сходства с тезкой — знаменитым Эмилем Золя, не желал видеть отпрыска до самой своей кончины. А ведь мой отец и Золя и вправду похожи! Достаточно посмотреть на портреты французского писателя, чтобы понять причину гнева Иосифа.

Мой отец совершенно ничего не желал понимать в политике. В начале двадцатых годов он работал в Москве, в Большом театре, был ассистентом у

знаменитого режиссера Лапицкого. Однажды, когда главреж находился в отъезде, в театр приехал Сталин. Будущий генералиссимус прибыл лично сказать, что постановка «Юлия Цезаря» не ко времени. А мой отец знал в лицо только одного политика с усами — Буденного. Шел 1924 год, недавно умер Ленин, эпоха Сталина только началась. Поэтому отец довольно резво стал с ним спорить, называя Сталина Буденным.

Вскоре Лапицкого посадили, а отца выгнали из театра.

В 1937 году, уже будучи главным режиссером Ташкентского театра оперы и балета, отец руководил постановкой первой Декады узбекской культуры в Москве. Сталин приехал на спектакль «Фархад и Ширин» в Большой. Но опоздал на первый акт. И его пришлось бисировать. Сталину спектакль понравился, и он пожелал беседовать с режиссером. Благодаря этой исторической встрече КГБ не трогал отца даже в самые страшные годы, и он избирался депутатом Верховного Совета пяти созывов, не будучи коммунистом. Причем интересно, что во время их второй встречи Сталин узнал отца и с ехидной улыбкой спросил его:

— Ну, теперь вы знаете, что я не Буденный?

Не знаю, правда это или нет, но эту историю я услышал от родителей.

Главным и самым великим учителем в моей жизни была мама. В художественном институте — Николай Подгурский и Константин Щировский, изумительные художники — репатрианты. Фантастические люди. Они вернулись в Россию

из Шанхая, и их тут же сослали в Ташкент. Потом, узбек Рахим Ахмедов — очень интересный художник. Эти люди начали формировать меня как творческую личность. Но главным человеком на пути моего творческого становления я считаю замечательного советского графика Бориса Ивановича Пророкова. Всего два месяца пребывания в Плесе на Волге, где я имел счастливую возможность общаться с этим художником, открыли мне новые профессиональные горизонты.

С первых лет жизни я оказался погруженным в круг общения моих родителей, который составляли интереснейшие личности нашей страны. Поэтому никогда в жизни я не испытывал трепета перед знаменитостями, и такое явление, как «фанство», было мне непонятно и неизвестно. Однажды дочь Наташа спросила меня:

— Скажи, существовал или существует кто-нибудь, в присутствии кого у тебя задрожали бы руки и прошибло бы потом от трепета и смущения?

Я задумался.

Действительно: кто?

Теперь я могу ответить на этот вопрос. Я бы онемел в присутствии Пушкина. Я, несмотря на ближайшую дружбу, трепетал в обществе Володи Высоцкого, каждое мгновение ощущая его неизмеримую гениальность. У меня замирает сердце, когда я вижу Катю Максимову и Владимира Васильева, каждое выступление которых, будь то в театре или по телевизору, вызывает у меня катарсис.

А в театре я терял свое лицо: визжал и орал, как кликуша. Впоследствии, естественно, сгорая от стыда.

Архитектурный институт — это мое первое высшее образование, потом — художественный институт, потом театр, потом кино... Первая работа в кино в качестве художника.

Потом Высшие курсы (ВККР при Госкино СССР).

В Москве, на «Союзмультфильме», я, как художник, делал титры для картины, которая снималась на студии «Таджикфильм». И, проходя по улице, увидел объявление о том, что на курсы режиссеров принимаются заявления желающих. Я зашел, посмотрел условия и подал документы. Пошел в Ленинскую библиотеку и написал две обязательные работы. Первая называлась «Самое яркое впечатление в жизни», а вторая — «Образ Ленина в кино». По теме «Образ Ленина в кино» все писали одинаковую чушь. Я написал о невозможности достойного воплощения в искусстве облика действующего или недавно действовавшего крупного политического деятеля. О том, как это сложно, когда живы еще люди, которые его видели. Мой подход к теме неожиданно понравился самому Михаилу Ильичу Ромму, снявшему первые фильмы о Ленине, в которых роль вождя исполнил Борис Щукин.

Вторая работа называлась «Самое яркое впечатление».

Я написал о случае, который произошел со мною в 1948 году в Ташкенте. К тому времени я уже два года лежал в гипсе и не выходил из дому.

Была годовщина свадьбы моих родителей. У нас собрались гости. Около двенадцати ночи произошло землетрясение, очень мощное. Все высказывали из квартир. Выйти из дома самосто-

ательно я не мог: один мой гипс весил килограммов тридцать. Наши гости помогли маме и на руках вытащили меня во двор. И вдруг я увидел друзей, всех одновременно. Это было для меня настоящим счастьем и одним из самых ярких впечатлений тех лет.

Сочинение всем понравилось.

Меня закрутили дела, и я забыл о поступлении.

Вдруг мне звонит из Ташкента мама и говорит по телефону:

— Тут какая-то телеграмма пришла. «Допущен второму туру». По-моему, тебя разыгрывают.

Я чуть в обморок не упал. Потом был третий тур. Потом — собеседование. И меня приняли.

Дело было за малым: всем приехавшим из союзных республик требовалась рекомендация. Леонид Захарович Трауберг при первом знакомстве стал вызывать нас по памяти по списку, но не от «А» до «Я», а от «Я» до «А». Этим он нас сразу «офраппировал» (потряс). Потом он произнес следующее:

— Есть на курсах некий человек, по фамилии Юнгвальд-Хилькевич. Мы попытались выяснить, откуда он и какой национальности. И если он — не узбек, то почему из Узбекистана. Выяснили, однако, что он помесь немца с таджиком и велосипедом. Письма, которое он должен был представить от республики, у него нет. И если этого письма не будет в течение десяти дней, мы вынуждены будем отказаться от его услуг на наших курсах. Еще Василий Борисович Ливанов отсутствует, говорят, он где-то снимается — от него мы тоже будем вынуждены отказаться.

Я тогда работал в Душанбе. Директором студии был замечательный человек Рахим Исламов, светлой памяти. Он не хотел терять художника студии, но все же прилетел в Москву с моими документами.

Когда Вася Ливанов вернулся из командировки и узнал, что будет отчислен за опоздание, он заявил:

— Леонид Захарович, меня отправляло правительство представлять СССР. И не вам меня увольнять.

Я был потрясен тем, что он так разговаривал с Траубергом. И еще больше меня удивило, что Леонид Захарович, который очень сурово его встретил, легко согласился:

— Ну, раз правительство, значит, нет претензий...

На нашем курсе учились Коля Рашеев, который позже снял «Бумбараш»; Александр Аскольдов — автор знаменитого «Комиссара»; классик советского кино Глеб Панфилов. Костя Ершов, который потом работал на Украине, на студии имени Довженко, и у него было несколько просто великолепных фильмов. Толомуш Океев. Сильный был курс.

Мои руководители были вольнодумцами. Леонид Захарович Трауберг, Виктор Шкловский, Сергей Юткевич. Они сохранили дух фэкссовской киновольницы. Все они в свое время обвинялись в формализме.

У нас был мощный состав преподавателей.

Юлий Яковлевич Райзман пригласил на курсы Гарина. Эраста Павловича мы, как артиста, знали, в основном, по сказкам. А серьезные вещи с его

участием были закрыты. Гарин долго слушал, о чем мы размышляем: «Станиславский... Сквозное действие...»

А потом сказал, обращаясь к Райзману:

— Слушай, Юлий. Ну зачем ты меня сюда привел? Я же твоего Станиславского терпеть не могу!

Это было первое личное знакомство.

Эраст Павлович Гарин — любимый актер Мейерхольда, человек-легенда. Он позволял себе высказывать самые острые мысли. И когда его спрашивали, не боится ли он последствий, он своим неповторимым вибрантом отвечал:

— Ну что вы, молодой человек! Мне нечего бояться. У меня возраст кремации.

С Эрастом Павловичем к концу жизни случилось несчастье. Дети зимой играли в снежки и твердым ледяным шариком попали Гарину в глаз. И он вытек. Мы все ужасно переживали. Как-то я встретил Гарина вечером в Доме кино. Подошел к нему, делаю вид, будто ничего не замечаю. И чтобы его хоть как-то поддержать, говорю:

— Здравствуйте, Эраст Павлович... Вы меня не узнаете?

А он равнодушно на меня смотрит, никакой мимики. А потом, не меня выражения лица, раздраженно отвечает:

— Ну узнаю! Ну у вас самая длинная фамилия на курсе... Ну и что?

Мне почему-то запомнилось это. Грустно, что многих уже нет. Но какое счастье, что у пленки есть способность запоминать. Гарина нет, но когда мы смотрим картины с его участием, его герои продолжают двигаться, жить, дышать — радуя нас

своими неожиданными характерами, неповторимой пластикой.

С Высших курсов кинорежиссеров у меня осталась одна записка. Когда мы изучали законы монтажа, Михаил Ильич Ромм, педагог по режиссуре, написал на моей работе: «Неизвестному Не Эрнсту. Как все художники, монтирует отлично, видит кадр, практически учить монтажу не надо. *Михаил Ромм*». Не потому, что я такой гениальный, а потому, что любой художник мыслит кадром на плоскости. По своей первой профессии, как вы уже знаете, я — художник. Мне кажется, что это очень близко к кино. Художник, например, понимает, что кино — это плоское изображение. А дилетанту кажется, что оно имеет глубину. Дилетант думает, что, скажем, карета приближается из глубины кадра вперед, на нас. А художник понимает, что карета просто опускается с верхней части кадра в нижнюю, увеличиваясь в размере. Вот поэтому художники хорошо монтируют. А у того, кто представляет себе, что карета едет из глубины на нас, в монтаже начинается каша. Соединение кадров — большое искусство. Часто просто «никакой» материал превращается на монтажном столе в «еще какую» картину!

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ

Глава третья

«КУРЯЖ»

Наталия:

После Высших курсов папа отправился в Одессу. И мы вместе с ним.

Фильмы производства Одесской киностудии «Жажда», «Верность», «Эскадра уходит на запад» вышли на экран в шестидесятых. В конце шестидесятых были сняты «Вертикаль» и «Опасные гастроли» с участием Высоцкого. Это была пора дебютов второго поколения кинематографистов, прибывших на Одесскую киностудию, которая считалась «трамплинной». Студией молодых.

Петр Тодоровский, Микола Винграновский, Кира Муратова, Станислав Говорухин, Борис Дуров, Геннадий Карюк, мой папа Юнгвальд-Хилькевич — целое созвездие новых имен. Все они обосновались в Одессе, в «Куряже», со своими семьями, женами, детьми. То есть с нами. Жили дружно и весело. Вместе работали, вместе отдыхали. А мы, дети, вечно болтались под ногами.

«Куряж» — общежитие Одесской киностудии. Название это позаимствовал у Макаренко Мар-

лен Хуциев (по Макаренко, так именовалась колония для малолетних преступников), именно здесь жил творческий кинопотенциал страны.

В «Куряже» было девятнадцать номеров. А под лестницей стояла раскладушка. Это был двадцатый номер. Номер для тех, кого неожиданно застала в пути ночь.

До нашего появления в Одессе, во время съемок фильма «Два Федора», в «Куряже» жил Василий Макарович Шукшин. Наш выдающийся современник, который славился не только своим творчеством, но и хулиганством. Несколько историй о нем дошли и до нас.

Мне папа рассказывал, что после двенадцати ночи «Куряж» закрывался. Гуляки могли долго стучать у входа — дежурная не открывала, приучала к дисциплине. Наконец подходила к двери. «Кто там?» — сонно спрашивала она, заранее зная, что в общежитии нет Шукшина. Из-за двери Василий Макарович пытался объясниться заплетающимся языком. Строгая дежурная, помучив его несколько минут для порядка, все же впускала. Но бороться с Шукшиным было абсолютно бесполезно.

Как-то в очередной раз подгуляв и не доставшись до дежурной, Шукшин подошел к своему окну на первом этаже, выбил плечом стекло и, завалившись в свою комнату прямо с осколками, сразу заснул.

На звон разбитого стекла все повыскакивали на улицу. Выбежала и дежурная — прямо в ночной рубашке. А кругом — ни души. И тишина.

Проснувшись поутру, Шукшин как ни в чем не бывало поднялся, куда-то исчез и через некото-

рое время появился со стеклом, которое успешно было вставлено.

Повторялась эта история бесчисленное количество раз, пока в окнах первого этажа не появились решетки.

А еще в общежитии полулегально жила овчарка по имени Взик, а если полностью — то Всесоюзный государственный институт кинематографии. Взика очень любили постояльцы. И когда ее хозяин, режиссер Валентин Козачков, прорывался с ней сквозь кордоны, выстроенные дежурными, выполнявшими строгое предписание санэпидемстанции «собак не пускать» к себе в номер, — все мы ему в этом содействовали.

В номерах удобств не было. Всего один туалет на весь этаж. На первом этаже располагалась комната с ванной. Конечно же в ней никто купаться не решался: сами понимаете, она была неотмываемого темно-серого цвета. И использовалась лишь в утилитарных целях. Да и горячей воды не существовало как факта.

Как рассказывают очевидцы, героем байки, которую я предлагаю вашему вниманию, стал мой папа. Однажды, будучи не очень трезвым, он возвращался со студии, с перемонтажа картины «Формула радуги», которую в Госкино зарубили. Дело было уже под утро. Выпил с горя, конечно, лишнего. Вошел в общагу, а там... о, ужас!

Пол кишмя кишит зелеными скорпионами.

«Допился до ручки», — пронеслось у него в голове.

Идет, аккуратненько ступая, под ноги старается не смотреть. Вошел в ванную ополоснуть

лицо. Включил свет, а там... Сюрреалистическая картина. Скорпионы вытекают из ванны вместе с водой на пол.

Схватился герой сюжета за стеночку и скорее к своему номеру — проспаться.

И тут навстречу ему счастливый Козачков.

— Раков будешь? — спросил он, нахально хватая прямо за клешни расползающийся по коридору лиманный деликатес.

Раков, которых мой папа принял за скорпионов, сварили и с удовольствием съели под этот рассказ о ночном кошмаре.

Оказывается, утренний улов был помещен в ванну. Включив воду, горе-рыбак немного забылся... И тут случилось то, о чем вы уже знаете.

Было ли это на самом деле, не знаю. Но эту байку я слышала множество раз, в разных интерпретациях, а ее бессменным героем всегда оставался мой родитель.

На первом этаже была общая кухня, в которой все семьи готовили себе еду. Там же обсуждались личные проблемы. Жили не скажу что дружной, беспроблемной, но все же семьей. Особой семьей — кинематографической. Двери в комнаты обычно не закрывались. Однажды мама готовила обед, а я крутилась на кухне. Закончив приготовление, мама сняла кастрюлю с плиты, и мы направились в свою комнату. Открыли дверь, и тут произошло неожиданное. Прямо нам под ноги из платяного шкафа как подкошенный выпал Говорухин. Говорухин спортивный был, сильный. Это было очень эффектно. От испуга мы чуть дар речи не потеряли. Потом смеялись, конечно, удивляясь одному — не лень же было будущему

классику отечественного кинематографа, депутату Государственной думы, пробравшись в нашу комнату, сидеть там в шкафу не менее получаса, ожидая нас. Нет, не лень. Потому что вокруг каждой шутки существовал такой эмоциональный заряд, столько положительных эмоций, что этого хватало надолго.

Больше всего на свете я любила, когда Говорухин показывал свои пантомимы. Особенно мне нравился один его персонаж. Такой тугой на ухо, некоординированный чудак. Он подставлял к проигрывателю то одно, то другое ухо и в это время облизывал эскимо на палочке, которое таяло и текло по рукам. Классическая музыка ему очень нравилась. Особенно Вивальди. На заключительных аккордах концерта этот комедийный персонаж широко открывал рот и, промахнувшись, энергично шлепал себя мороженым в лоб.

Мы с родителями, глядя на этот этюд, хохотали до слез. И Говорухин вместе с нами.

— Покажи еще раз, — приставала я к Станиславу Сергеевичу.

Когда я слишком его доставала, он брал меня в охапку, заталкивал на шифоньер и выходил из комнаты.

Я аукала, била пятками о дверцы, но меня никто не слышал. И тогда я научилась спрыгивать с высоты на кровать сама.

Это был настоящий полет!

А еще Говорухин любил проделывать с дамами такую шутку. Например, собирается уходить чья-нибудь знакомая, забежавшая в гости. А Говорухин тут как тут, первый — к вешал-

ке. Вывернет быстренько пальто наизнанку и наденет на гостью. И в тот момент, когда пальто ей подает, в комплиментах рассыпается. Девушка уши-то и развесит. Выйдет на улицу. А там смотрит на себя и понять не может, в чем же это она одета?

Наши детские игры были такими.

Сын Винграновского переворачивал трехколесный велосипед — и он превращался в кинопроектор. Мы усаживались на бревно, лежавшее перед «Куряжом», и... начинался просмотр. Масычек — так звала его мама — был киномехаником. Масычек крутанул педаль и... Я завывала. Спицами мне снесло ноготь с указательного пальца. Испуганные мамы сбежали во двор.

— Масычек, ну, як же це воно? — причитала его мать.

Велосипед у Масычка арестовали, а я еще долго ходила с забинтованным пальцем.

Валера Тодоровский, сын Петра Ефимовича, был из нас самым маленьким. Помню, как, обвязав веревками, мы опускали его в подвал соседнего дома. Ворованная картошка, испеченная на костре, ох уж и вкусна была.

Через несколько лет все разъехались из «Куряжа» в собственные квартиры, выделенные творческим работникам от киностудии.

Как-то в воскресный день меня повели на цирковое представление. Я шла, держась за мамину руку.

— О! — воскликнул Говорухин, встретившийся нам по дороге. Ему дали квартиру рядом с нами. Мы оказались соседями. Мы жили на Черемушках через два дома от него. — Юрка! —

сказал он, глядя на меня. — Ты зачем бороду сбрил?

Я опешила.

— Это же я — Наташа, — тихо сказала я.

— Юрка, я тебя не узнал, — повторил Говорухин.

Я, конечно, была очень похожа на папу, и, когда мама рассмеялась, я поняла, что это шутка.

Иногда Говорухин приглашал нас на плов с куропатками. И опять начиналось: байки, анекдоты до поздней ночи. На стене, возле говорухинского письменного стола, висела старинная карта, а рядом — репродукция Пикассо. Я ее внимательно разглядывала. Носы, руки, ноги, глаза составляли одно геометрическое целое. Кто там изображен, понять я тогда никак не могла.

Карта сопровождала Говорухина всю жизнь. Вероятно, сидя за письменным столом в те застойные времена, когда все жили за «железным занавесом», он мысленно путешествовал по разным странам, как Жюль Верн.

О Говорухине постоянно рождались легенды. Он был легок на выдумку. Быть может, и та история, которую я сейчас расскажу, — тоже плод чьей-то фантазии.

Прохаживаясь по коридорам киностудии в белом костюме, с трубкой в зубах, которую курил не столько из любви к ароматному дыму, сколько за то неизгладимое впечатление, которое она производила на молоденьких женщин, обожавших его, Говорухин всегда был готов к шутке, розыгрышам, импровизации.

И вот однажды, как рассказывают очевидцы, должно было начаться совещание сценарно-редакционной коллегии по приемке фильма Говорухина.

Совещательная комната находилась на третьем этаже. Ждали режиссера. Вдруг в окно с улицы кто-то постучал. Все замерли. За окном — третий этаж! Через секунду в окне появилась улыбающаяся голова. В полной тишине Говорухин, подтянувшись на руках, вылез на подоконник, а потом легко соскочил в комнату.

Как он сумел пройти на уровне третьего этажа по узкому карнизу, удерживаясь за металлические козырьки, — никому не понятно! Так рисковать ради внешнего эффекта?!

Обсуждение было сорвано. Фильм, конечно, приняли тут же и без поправок. Какое уж тут обсуждение? Все ясно!

Вы спросите: зачем это было нужно?

Вероятно, способность рисковать и была тем эмоциональным зарядом, который дарил возможность творить и мыслить.

Одесская киностудия шестидесятых бурлила новыми идеями, жила интенсивной творческой жизнью, побуждала к здоровому соперничеству, рождала шедевры. Актеры тогда были кумирами, а кинематограф в чести.

Вышла «Вертикаль» Говорухина с песнями Высоцкого. И следом прогремели «Опасные гастроли», после которых Высоцкого стали узнавать на улицах.

«Долгие проводы» и «Короткие встречи» Киры Муратовой.

«Красные дипкурьеры» Вилена Новака.

Это все создавалось в Одессе.

Не успели утихнуть восторги и хула критиков по поводу фильма «Д'Артаньян и три мушкетера» — и тут же новый взлет Одесской киностудии — легендарное «Место встречи изменить нельзя».

Потом «Военно-полевой роман» Петра Тодоровского.

Существует легенда, что название к «Опасным гастролям» моему папе подсказал Говорухин, а название для фильма «Пираты XX века» придумал Юнгвальд-Хилькевич.

Завидовали друг другу, но любили и стояли горой. Яростно критиковали и с восторгом хвалили. Писали друг на друга эпиграммы.

У нас в фотоархиве хранится дружеский шарж. Говорухин двумя-тремя линиями умел ухватывать самую суть. И у многих на студии сохранились его «почеркушки» с тех времен.

А вот эпиграмма Говорухина на папу, когда тот в очередной раз «завязал» с питьем:

Это — Хил!
Он раньше пил,
Курил
И баб любил.
Но было все давным-давно.
Теперь он попросту говно!

И ответ папы:

Царь Петр ввел такой указ:
По заду бить сто сорок раз
Того, кто вставит в стих иль оду
Прапрадедов худую моду.
Говно-давно, давно-говно!
Хоть раз, хоть десять — все одно!
За эту рифму был указ
По заду бить сто сорок раз.

И вот прошло немало лет,
Увы, Петра на свете нет...
И Говорухин избежит,
Чего достоин как пиит.

Вероятно, писалось это на каком-нибудь длительном совещании. Избегая скуки, они тешились эпиграммами.

Скажите: мальчишество. Да. Но какое же это счастье! Оставаться способным загораться чем-то новым, отдаваясь увлечению без остатка. Если любить — то до смерти. Если ненавидеть — то всей душой.

При этом главным оставалась способность создавать. Каждый стремился к цели, выходящей за рамки, постигаемые умом. Каждый стремился дойти до цели первым. Именно в те годы и создавалась легенда Одесской киностудии.

Не ручаюсь за точность и последовательность в изложении событий, но те времена оставили в моей душе неизгладимый след.

Мне же тогда казалось, что жизнь — это игра, а кино — настоящая жизнь...

По-настоящему есть лишь одна история кино — та, с которой начинаются наши воспоминания и которая сливается с нашей историей...

Поль Жильсон

Георгий Эмильевич, тебе слово.

Георгий:

О «Куряже» можно рассказывать бесконечно. В каждом номере на стене было написано: Надя — «скорая помощь», телефон 65-66-62.

Кличка у нашей сексуальной «скорой помощи» была Надя Умная. Курносенькая девушка. Отличница. На физмате училась. Букву «р» — не выговаривала. Она знала всех, но симпатии ее принадлежали лишь одному. Надя все Леньку Т-г-аубеуга ждала.

Это легкомысленное увлечение мастера кино закончилось бурным «платоническим» романом и длительной перепиской. Надя сохранила все письма Леонида Захаровича.

Однажды захожу в общежитие, а мне навстречу бежит не очень трезвая, но очень перепуганная Эльвира Крутина (жена ныне покойного оператора, талантливого человека Вити Крутина).

— Там Таня голову моет! — говорит.

— Прекрасно, пусть моет, — отвечаю я. — А что, воду, наконец, включили?

Воды в Одессе не было хронически.

А Эльвира слова сказать не может и только в сторону ванной рукой машет.

— Она вместо шампуня моет голову чернилами! — наконец объяснила она.

Забегал я в ванную, а там Таня Гаврилова, довольно известная актриса с курса Сергея Герасимова, совершенно обнаженная, вся в синих подтеках, стоит с закрытыми глазами и старательно размазывает чернила по телу. Я забрал у нее уже пустую банку, созвал женщин из общежития, они согрели воду и отмыли артистку.

Ванна, в которой плавали раки, знаменита еще и тем, что в ней одно время жил композитор Каравайчук. В буквальном смысле этого слова. Ка-

равайчук — довольно странный человек. Он брезговал ложиться в чужие постели и поэтому тщательно мыл ванну и стелил там себе постель. Клад подушку и одеяло и так спал. А еще он никогда не снимал кепку. Говорили, что волосы у него ниже колен... Когда работа над фильмом закончилась и Каравайчук уехал, мы еще долго находились под впечатлением от этой странной личности.

Холодную воду в Одессе включали днем всего на пару часов, а горячей в «Куряже» вообще никогда не было. Душ не работал. Поэтому если ты не успевал помыться в гримерной, то оставался грязным до следующего утра.

А у администрации студии до этого руки не доходили. Вот так мы и жили. И в один прекрасный момент мне все это надоело.

На одной из очередных бессмысленных партийно-творческих конференций, где присутствовали представители обкома, райкома, горкома и Госкино, стали говорить о том, что надо повысить творческий уровень студии. Что после «Весны на Заречной улице» нет по-настоящему блестящих картин о рабочем классе.

Я вышел на трибуну и сказал следующее:

— Какие же вы хотите иметь картины, когда у вас актеры и режиссеры ходят немывтые? А почему? Да потому, что им просто негде помыться! — И стал перечислять: — Здесь не мылись много лет подряд: Василий Шукшин, Петя Тодоровский, Марлен Хуциев, Владимир Высоцкий, и я не моюсь уже третий год. Не верите, поселитесь на месяцкишко в «Куряже».

В зале раздался хохот. Закончил я свое выступление под гром аплодисментов.

А секретарь обкома сказал:

— Пока в «Куряже» не сделают душевую, мы студии помогать не будем.

Все партийные боссы поднялись и ушли.

Администрация забегала, засуетилась и ровно через неделю, после двадцати лет ожиданий, в «Куряже» появился душ.

Я много чего там починил. Заставил сделать ремонт, отреставрировать балкон, фасад. Когда я уезжал из общежития, все стонали:

— Теперь мы погибли. Без вас нам — конец.

И неподдельно рыдали. Потому что я ходил по инстанциям и добивался устранения всяких бытовых неурядиц. Я всю жизнь очень любил чистоту.

Глава четвертая
ПЕРВЫЙ ОПЫТ

О ПЛЕННИЦЕ КИНО – НАТАЛЬЕ ВАРЛЕЙ

Георгий:

К тому времени я уже начал снимать свою дипломную работу — фильм «Формула радуги».

Мне нужна была молодая девчонка на маленький эпизод. А у нас в стране молодых звезд фактически нет. Пока актриса окончит ВГИК, она уже — молодая дама...

Из Москвы в Одессу приехал цирк. А я всегда был страстным любителем этого зрелища. И конечно, пошел на представление. На проволоке с веерами танцевала изумительной красоты девушка. Я был потрясен ее необыкновенной внешностью.

У нее были огромные ласковые глаза. Очень трудно встретить в нашей стране женщину с ласковыми глазами. У всех глаза озлобленные, озабоченные, с каким-то напряженным выражением. У Наташи были сияющие глаза, белые зубы, словно выточенный носик и персиковый цвет кожи. Очень длинные прямые ресницы и красивые губы,

которые всем хотелось поцеловать... А волосы — такие льющиеся, блестящие, ну просто созданные для рекламы! Ни у одной советской женщины я не видел таких тяжелых и ухоженных волос. В Наташе было столько обаяния, естественности, что я был сражен. В тот момент, когда я увидел Варлей, я понял, что эта внешность создана для кинематографа.

Когда я привел ее на Одесскую киностудию, все просто рухнуло. Мужики забегали как мартовские коты. Но Наталья оказалась человеком целомудренным. Все козлы, из мужского стада, которые поскакали к ней, отлетели, как мячики. Я не люблю ходить в стаде, у меня очень сильно развито антистадное чувство, и, когда вокруг Наташи начался повальный «кобеляж», я в нем не участвовал. По прошествии времени оказалось, что Наташа из породы тех женщин, у которых если уж начинался роман, то завершался он непременно замужеством.

Много лет подряд мы дружны с Наташей.

Конечно, я тут же стал пробовать ее на главную роль. Мы ее старили, одевали и так, и эдак, делали разные гримы, прически... Но выглядела она лет на пятнадцать, не больше. И на главную роль ну никак не подходила. Сыграла всего лишь крохотный эпизод — медсестру, — который стал трамплином к ее киноуспеху.

Дербенев и Зацепин в это время писали мне песни, а параллельно у них шла работа с Гайдаем. Как раз начиналась подготовка к съемкам «Кавказской пленницы». Как-то я поделился с ними своими восторгами по поводу канатоходки. А они тут же рассказали о ней Гайдаю. Он прислал в Одессу ассистентку, та увидела Варлей, и судьба

Наташи была решена. Потом ее вызвали на пробы и действительно утвердили на роль в «Кавказской пленнице», откуда и пошла ее слава.

— Не забудьте поставить мне коньяк, — предупредил я съемочную группу «Пленницы». Мне с радостью пообещали. И точно, через какое-то время коньяк был мне доставлен из Москвы.

‘Вот так и началась актерская карьера Варлей:’

Детство хочет докопаться до самых краев земли.

В. Шкловский

Наталия:

Во время съемок фильма «Формула радуги» мне было лет пять. Я тоже хорошо помню Наташу. Я смотрела на нее как замороженная. У меня сохранилась фотография, где я сижу на песке и наблюдаю за ней буквально с открытым ртом.

Наташа состояла из двух субстанций — мышц и звонкого, переливчатого смеха. Делала на глазах восторженной публики кульбиты и могла пройтись «колесом» прямо по песку.

Основные съемки проходили на Королино-Бугазе, дивном месте под Одессой, с чистым песчаным берегом и очень мелким дном. Можно было брести метров пятьдесят, пока вода достигала пояса. Было очень романтично и красиво. И взрослые за детей могли не волноваться.

Когда Варлей появилась на съемочной площадке — такая юная и прелестная, в нее влюбилась буквально вся группа. Не только мужчины, но и женщины.

На съемочной площадке часто обсуждался очень пикантный и злободневный вопрос: кто чей любовник?

— А что такое любовники? — спросила я маму.

Мама с удивлением посмотрела на меня:

— Сколько раз я говорила тебе, что подслушивать разговоры взрослых стыдно?

А ее подруга быстренько придумала для меня такую вот версию:

— Любовница — это та, которая варит картошку, а любовник — это тот, кто приносит ей за это цветы.

Когда объявили перерыв, Варлей, примостившись на ящиках из-под газированной воды «Дюшес», поставила локоть на второй такой же ящик и пообещала, что уложит руку любого. И действительно кто-то из актеров, севший напротив нее, быстро сдался, почувствовав тугую хватку совсем не по-девичьи сильных кистей.

Я стала оглядываться, боясь пропустить тот момент, когда мужчины начнут вручать цветы. Но в это время Наташа, улыбаясь, приглашала следующего: «Ну, кто отважится?»

Напротив нее сел мой папа.

Наташа снова улыбнулась и хитро посмотрела на него. Обхватила его ладонь и... Я зажмурилась от страха. Открыла глаза, когда услышала счастливый смех Наташи. Все улыбались, а папа пожимал плечами.

— Красота сильнее мышц, — объяснил он.

Вечером, после съемок, в гостинице был устроен ужин. На столе появилось блюдо с огромными и толстокожими болгарскими перцами.

Ярко-красными и зелеными, блестящими от капель воды. Отдельное блюдо с картошкой, приготовленной на костре вместе с мидиями, внесла Наташа.

— Дары моря, — сказала она.

Под возглас «о-о-о!» и потирание рук все расселись. Откуда ни возьмись появились рюмки, кто-то разливал, кто-то раскладывал по тарелкам печеную картошку. Цветы никто никому не дарил.

Произнесли тост. Все, как по команде, глотнули из рюмок прозрачную белую жидкость. Наталья нетерпеливо схватила самый большой, жгучекрасный перец и с хрустом его прокусила, да так и замерла с открытым ртом. Глаза ее стали наполняться слезами.

— А-х, — выдохнула она.

Перец оказался горьким. Попался тот самый, единственный, который зрел на кусте выше всех остальных. И, вбирая в себя солнечные лучи, делился сладостью с соседями по кусту. Единственный такой, солнечно-жгучий на кусте, из множества сладких, достался Варлей.

Наташа беззвучно открывала рот, обмахивая лицо ладошками. Из ее глаз текли слезы. Губы ее налились и вспухли, что вызвало у всех неописуемый восторг. Это придало ее лицу еще большую детскость.

— Кто покупал перцы? — строго спросил второй режиссер, отвечающий за лицо Наташи в кадре.

Все наблюдали за Варлей, смеясь и шутя, советовали, как лучше потушить огонь во рту. Наконец придумали, что спасет ее поцелуй.

И мужчины, все, кто был в комнате, стали наперебой предлагать свои услуги. Тянулись к Наташе с поцелуем. Она отмахивалась и всхлипывала, не то плача, не то смеясь, и, как бы прячась от всех, вдруг притянула меня к себе и усадила на колени в качестве ширмы.

Перед моими глазами проплыл настоящий театр масок. Пытаясь меня поцеловать, ко мне тянулось лицо с рыжей щеточкой над верхней губой. Оно исчезло, и вместо него появилось лицо лепешкой. Потом смеющееся, с белыми зубами, в форме маленьких лопаток для детской песочницы. Потом ко мне потянулось лицо с гипертрофированно большим и унылым носом, потом с музыкальными, танцующими бровями... Но я выставила руки ладошками вперед.

— А для кого ты пекла картошку? — спросила я тихонько, когда карнавал закончился.

— Как — для кого? — не поняла Наташа. — Всем.

И вдруг я, сама от себя не ожидая, произнесла следующее:

— Столько любовников, а где же цветы?

Все с удивлением посмотрели на меня, а мама рассмеялась.

Вот такая история...

Первое слово мы предоставили Наталье Варлей, ставшей Открытием Юнгвальд-Хилькевича.

Но ведь и он ей отчасти обязан своим первым практическим опытом в кино. Так что, Наталья, тебе — слово!

Здравствуй, Юрочка!

Когда ты впервые меня увидел, я была ребенком, совершенно далеким от кино, от мечты стать актрисой, а уж тем более звездой. Но получилось так, что именно встреча с тобой и обручила меня с кинематографом.

И я с удовольствием поделюсь с читателями своими воспоминаниями об этом.

Мне в ту пору было семнадцать лет, а выглядела я еще моложе. Наш цирк приехал на гастроли в Одессу. К Лене Енгибарову, в номере которого я выходила с репризой «Сценка в парке», однажды на цирковое представление пришли Олег Стриженов и Валя Кулик. Знаменитые актеры, люди для меня просто недостижимые. Я разминалась перед выходом. И ужасно нервничала. Я вообще ужасная мандражистка. Я и сейчас волнуюсь, выходя на сцену, а тогда от страха вообще земли под собой не чувствовала. Весь мой день занимала подготовка к тем семи минутам, когда я поднималась под купол, все мои мысли строились только вокруг этого. И вот буквально перед выходом я стою загримированная, в пачке, ноги подбрасываю, разогреваюсь и жду своего номера. Вдруг прямо передо мной на колени падает пьяный мужик и произносит:

— Бо-гиня!

И я с ужасом узнаю в этом пьяном человеке божество — Олега Стриженова. Это был для меня шок.

Я отработала свой номер и ушла домой, потрясенная. Разрушение детских романтических идеалов я перенесла тяжело.

А через два дня ко мне пришли с киностудии. Было это вот как.

Ко мне в Одессу приехала мама, навестить. До этой поездки я из дому так надолго и так далеко никогда не отлучалась. Утром я сплю в гостиничном номере. Мама меня будит и говорит:

— К тебе пришли.

Сонная, в халате спускаюсь в вестибюль гостиницы цирка, где я жила. А там, возле стойки администратора, стоит молодой и красивый человек и смотрит на меня. И произносит такой текст:

— Мы хотим пригласить вас на съемки в «Формулу радуги».

Это и был Георгий Юнгвальд-Хилькевич.

Он потом рассказывал свое первое впечатление обо мне:

— Спустилось ко мне сонное и пушистое создание, облачко с чистыми глазами.

И повел меня Юра на киностудию. Пришли в костюмерную, подобрали на меня костюм. Начали снимать. Помню, сцена была такая: я в белом халате со шприцем бегаю за Колей Федорцовым, который играет главную роль, вернее, две роли (ученого и созданного им робота, своей копии).

Снимаем день, два, три. Вроде и снимать больше нечего. На главную женскую роль — аспирантки двадцати трех лет была утверждена Марэ Хиластэ. Такая настоящая прибалтийская актриса. Тихая, спокойная и медлен-н-ая... И тут Юра Хил решил Марэ, которая ему не нравилась как актриса, отправить в Эстонию, а в главной роли снять меня.

Пробы в те далекие времена нужно было утверждать сначала в Киеве, а потом везти в Москву.

Начали снимать со мной кинопробы для показа в Госкино. Зачесали мне волосы, покрасили ресницы и губы, надели на меня взрослую одежду, и получилась чистой воды школьная самодеятельность. Я выглядела во всем этом смешно. Была похожа на маленькую девочку, которая, надев мамины каблуки, играет во взрослую женщину. И чем больше меня красили и начесывали, тем моложе я выглядела. Смотрю: у Юры квадратные глаза. Марэ уже в Эстонии, а в главной роли снимать некого. Я на двадцатитрехлетнюю аспирантку, возлюбленную Коли Федорцова, ну никак не тяну. Как рассказывают очевидцы, в этот момент и появилась гайдаевская ассистентка. Протиснулась в павильон, увидела меня и вышла. И когда я после съемок приехала в Москву, там меня уже ждала телеграмма с приглашением на «Мосфильм». Сыграла я у Юры эпизодическую роль. Но тем не менее фильм «Формула радуги» стал моим дебютом в кино. И если бы я не снялась в этой картине, вероятно, роль Нины в «Кавказской пленнице» досталась бы какой-нибудь другой актрисе. А аспирантку в «Формуле радуги» в результате сыграла звезда Рая Недашковская.

Летом того же года Юра со съемочной группой выехал на Королино-Бугаз, чего-то там доснимать. И меня тоже вызвали. В то время я уже снималась в «Кавказской пленнице». Любовь к акробатическим разминкам у меня на «Пленнице» пресекли тут же. Сказали:

— Грим, костюм, сидеть, не двигаться, не дышать. Цирк забыть.

После этих слов я застыла на стуле. И твердо усвоила: когда ты в гриме, «колесиков» и куль-

битов просто так делать нельзя. Но если по роли — то пожалуйста. В фильме мне приходилось делать много чисто цирковых трюков. Я прыгала с операторского крана, вместо окна. Помните, когда я убегаю из заточения от жениха (Этуш)? Бросалась в речку. Выполняла трюки с машиной, с осликом, в горах... Там было все, что хочешь. А вот просто так разбежаться и сесть на глазах у изумленной публики на шпагат или пройти «колесом» по песку — это я могла позволить себе только на Королино-Бугазе, когда приехала к Юре досниматься.

— Можешь сделать шпагат прямо сейчас? — спрашивали меня.

Я отвечала:

— Могу, — и садилась на шпагат.

Атмосфера на площадке у Юры была изумительная. Вокруг него всегда собирались замечательные люди. На съемках не было никакой грызни, никаких выяснений отношений, интриг. Ко мне относились бережно — как к ребенку. И часто, рассказывая при мне не совсем приличные анекдоты, просили, чтобы вышла.

Юра всегда мои волосы расхваливал. Раскрою вам свой маленький секрет. Он очень прост. Я мою голову каждый день. Когда люди узнают об этой моей привычке, то ужасаются и начинают страшить меня перспективой облысения.

— Нет, — говорю я им. — Если я не облысела до сих пор, то уже и не облысею. И если волосы все-таки вылезут, то уж точно не от того, что я их мою каждый день.

А сейчас на шампунях пишут: «пригоден для каждодневного использования». Теперь досужие



Нина Ивановна Буйко, моя мама, с балетными подругами (вторая слева)



Ташкент. 1938 год.
Я с мамой



Таким я был в 1966 году. А в отражении очков моя Наташка

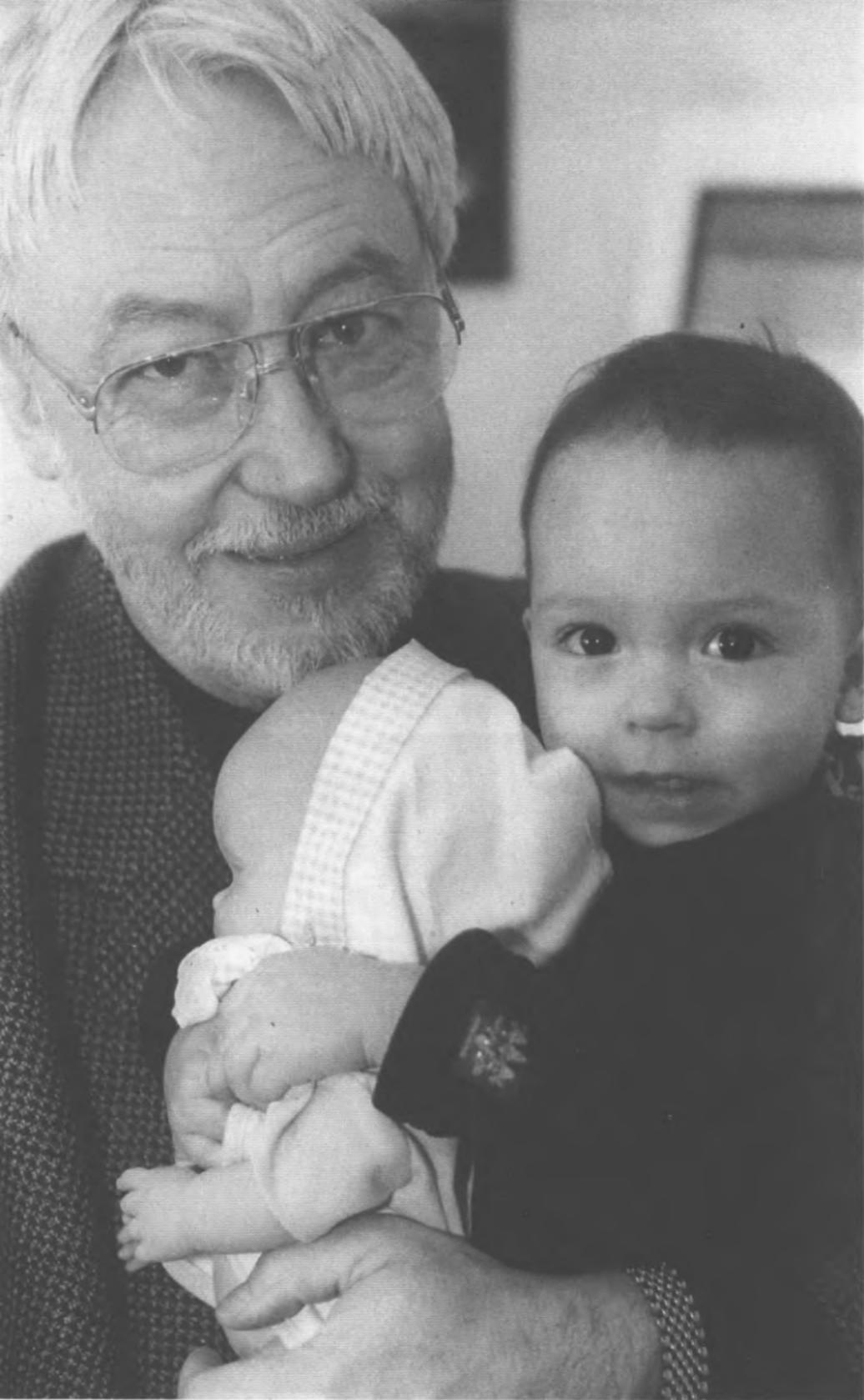


Первая жена — Светлана Валериановна Маркова

Моя вторая жена — Татьяна Чернова.
В фильме «Дерзость» сыграла
танцовщицу



Моя третья жена — Надира Мирзаева



Я с Ниночкой. По-моему, моя дочка просто красавица



Эмиль-Ольгердт Иосифович
Юнгвальд-Хилькевич — мой отец.
Рисунок Михаила Рейха. Карандаш



В 1980-м отца уже не было в живых.
Этот рисунок сделан мною с его
фотографии



Такой он на фото. Эмиль-Ольгердт
Иосифович Юнгвальд-Хилькевич —
мой отец



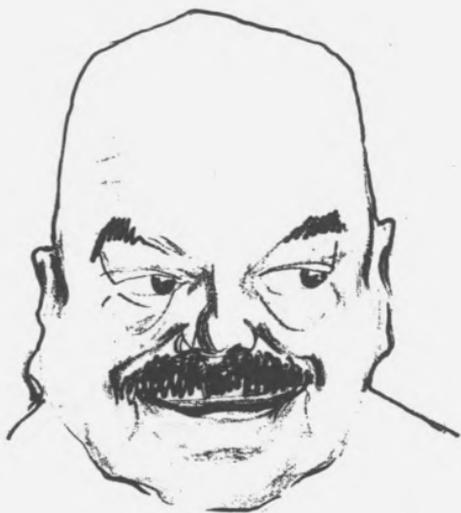
Моя грация. Наташа после
Вагановского училища



Я с Райзманом



Высшие курсы режиссеров и сценаристов. Я в очках



Виктор Шкловский



Сергей Герасимов



Василий Лановой



Николай Рашеев



Григорий Гладков



Владимир Басов



Это кто!
 Не правда ли,
 эссе
 и тот автор.
 Не знаю бы не губили давай,
 Мейнра он попросту не знаю!

кто друг С.В.?

Ура! Брат! Как дела у вас?
 " Не забыли вы 140 руб?
 Мне кто выдал в ссуд или вы
 Крайне надо купить сыр!
 Соблю- Далеко, но все - давай!
 Если вы, хоть сейчас - все одно!
 Да вы, правда, 500 руб у нас
 Не забыли еще сие дело руб

С.В.

Вот явился и этот
 Ура, Мира на ссуд
 Не!
 И то вы правда
 Все правда, давай
 ПУТ.



Шарж на меня Говорухина и наша поэтическая переписка

Почеркушка Говорухина — моя старшая дочь Наташа



С Глебом Панфиловым. Высшие курсы



Мой лучший друг Вовка Горохов, в центре, слева я. Ташкент



Наталья Варлей. Медсестра в «Формуле радуги» — ее дебют в кино. Мне нужна была девчонка-красотка на эпизод



Фрунзик Мкртчян. Я собрал созвездие комедийных актеров



Я с Вициным



Савелий Крамаров



Николай Федорцов и Раиса Педашковская



В журнале «Искусство кино» под фотографией было написано: «Так режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич воспринимает русскую революцию...»



Володя играл свою роль в «Опасных гастролях» в несколько гротескной манере. Так же как и в «Месте встречи...». Как и у Полоки в «Интервенции». Чуть театрално, чуть на котурнах... И всех остальных актеров я подогнал под его манеру игры, под его стилистику



На съемки «Опасных гастролей» приехала Марина Влади



Переверзев — гениальный русский актер снимался в эпизоде



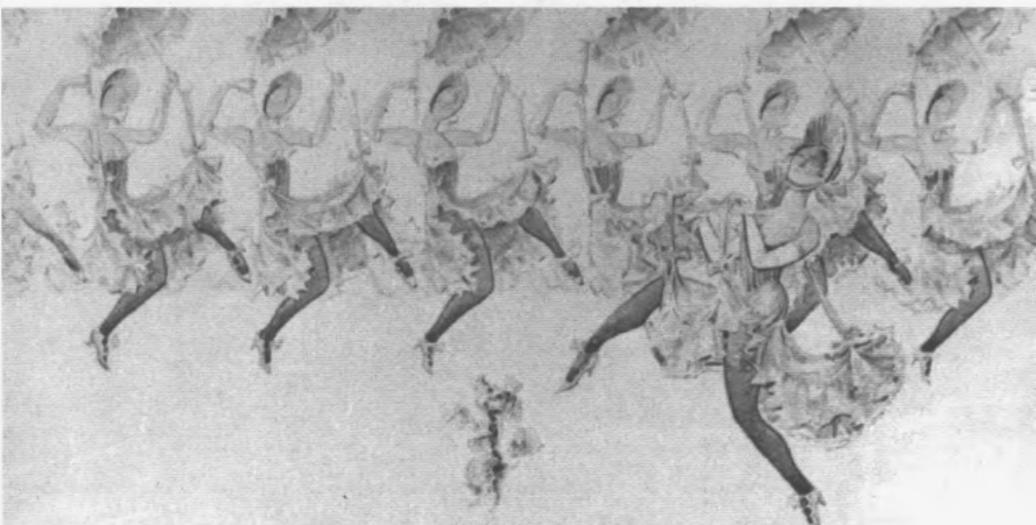
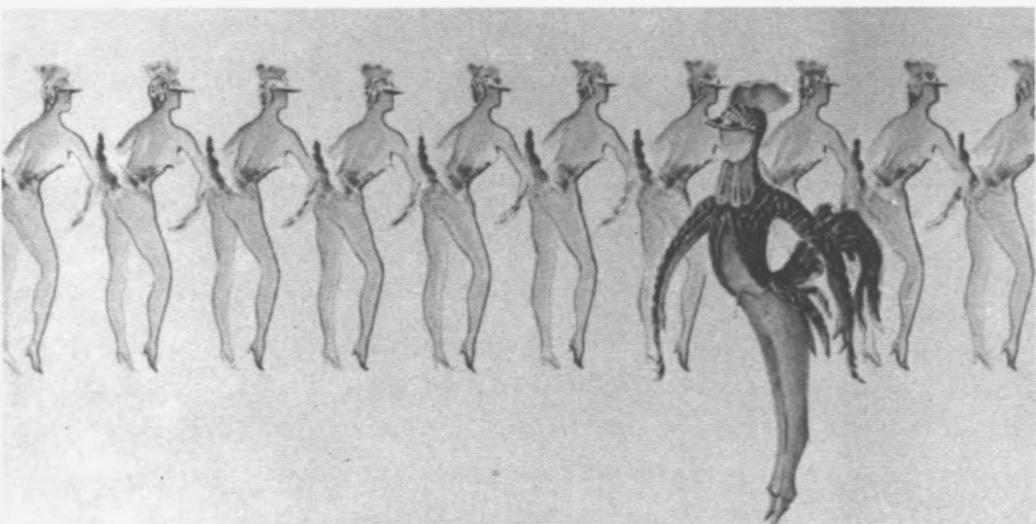
В фильме есть одна фраза: «Я все бегу, бегу и не знаю куда». Перед съемкой эпизода я предложил Володе: «Скажи эту фразу». Это была тема его жизни



Копелян — фантастический человек и гениальный актер. Остроумный, обаятельный, тонкий. Дьявольски обаятельный. Отечественный Чарльз Бронсон. В моем представлении революционная дива была именно такой, как Лина Пырьева



Приехали одновременно Рада и Коля Волшаниновы — цыгане, исполняющие в фильме романсы, Высоцкий, Копелян, Переверзев, Брондуков, Пырьева. Она незадолго до этого снялась в роли Грушеньки в «Братьях Карамазовых» и стала известной



Эскизы костюмов делал замечательный театральный художник Кноблок

разговоры о вреде каждодневного мытья отпали сами собой.

Начиная с циркового училища, то есть с четырнадцати лет, я поднималась утром и, даже если нет горячей воды, мыла волосы холодной. Если ехала в поезде два дня, то шла в ужасный туалет, отмывала там раковину и мыла волосы. Если на съемочной площадке голову покрывали лаком, я лезла под воду несколько раз за день и смывала лак.

Однажды мы приехали с друзьями в Прибалтику отдыхать. Поставили палатку в лесу. Пресной воды у нас хватало только на то, чтобы сварить супчик и вскипятить чай. Для умываний было море. Погода ужасная, градусов десять. А вода еще холоднее.

Утром я просыпалась и, проклиная все на свете, раздевалась и заходила в Балтийское море по пояс. Натиралась мочалкой, а потом шампунем мыла голову.

Что я делаю по утрам каждый день? В первую очередь ложусь в горячую ванну. Потом принимаю холодный душ. И только с этого момента начинаю жить.

Это мой пунктик. Зато голова у меня действительно всегда в порядке, а я ощущаю эту чистоту.

Дальше наши отношения с Юрой развивались так. После «Кавказской пленницы» он пригласил меня на пробы к картине «Опасные гастроли», но в результате там была утверждена Лионелла Скирда. Потом я пробовалась на роль госпожи Бонасье в фильме «Д'Артаньян и три мушкетера».

ра». Но я всегда чувствую, когда меня пробуют с желанием утвердить, а когда — для приличия, чтобы представить несколько хороших проб. Это сразу ощущается, как и в любви. Так что в фильме о мушкетерах, как вы знаете, тоже снималась другая актриса. Когда актрису «рекомендуют сверху», тут уж ничего не попишешь.

Кстати, всю жизнь про меня ходили слухи, что у меня есть «волосатая лапа». А одна артистка, которая много лет делала мне пакости и интриговала, как-то, сидя в сауне, разоткровенничалась со мной. Я на нее, конечно, зла не держу.

— Наташа, у тебя дача есть? — спросила она меня.

Я отвечаю:

— Нет.

— А машина?

Я:

— Тоже нет. У меня нет таких денег.

— Не может этого быть! — воскликнула она.

Я:

— Это почему же? Ведь я сама ращу детей. У меня старенькие родители, им нужно помогать... Не до дачи мне и не до машины.

И тогда она произнесла сакраментальные слова:

— А я всю жизнь думала, что у тебя нет никаких проблем, что у тебя есть покровитель. Ты всегда ходила с гордо поднятой головой. Всегда была настолько оптимистически настроена, что представить, что у тебя существуют какие-то трудности, было просто невозможно.

Так что с «волосатой лапой» у меня вышел прокол. Но гордо поднятая голова до сих пор на плечах.

Потом Юра пригласил меня на главную роль в «Весну-29». Но это было уже гораздо позже. Я тогда уже в цирке не работала, но все равно держала себя в форме. Каждый день делала экзерсис. Разминалась. Поэтому я смогла станцевать в этом фильме сама, без дублерш.

Я и сейчас обязательно посещаю сауну и бассейн, даже если разболятся «старые раны». А раньше, чуть килограмм прибавлю — сразу обрекаю себя на голодание. Чувствую, что мышцы ослабли, — нагрузочку добавляю. Упражнения на растяжку, на гибкость и немного побегать-попрыгать.

В «Весне-29» танцы ставили Наталья Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов. Они были ребята суровые и муштровали меня страшно.

Я там и пела сама. Песенку «Кукушечка». На каких-то невероятно высоких нотах, просто за пределами.

К тому времени Юнгвальд-Хилькевич стал для меня Юрой. Другом. А не каким-то там недостижимым режиссером. Нам хорошо работалось вместе, я чувствовала себя с ним на равных.

Все мы были молодые, шальные, легкие на подъем. Обстановка была здоровая. Ведь бывает так, что съемочная группа после себя оставляет такой грязный шлейф, что тошно. Молва еще долго не утихает. Про нас же никто и никогда дурного слова сказать не мог.

Мы очень много работали, но при этом оставалось ощущение праздника. Вкалывали до седьмого пота, но в радость. Был удивительный подъем, как у героев Погодина в «Темпе-29».

И когда теперь я встречаюсь с Юрой, я вспоминаю то необыкновенное время. С ним не нужно ис-

кать точек соприкосновения, потому что они всегда есть. С Юрой мне даже молчать легко. Это тот случай, когда люди редко видятся, но, встречаясь, говорят на одном языке. Это и есть духовное родство.

Я снялась в шестьдесят одной картине, среди которых есть фильмы очень знаменитые — такие, как «Вий», «Кавказская пленница». Но с Гайдаем мне было работать трудно. Для совсем юной и неопытной девушки это была колоссальная эмоциональная нагрузка. И, вспоминая работу над «Пленницей», я думаю: в том эпизоде мне было трудно, в этом месте я чувствовала себя униженной. Тут я чего-то не понимала. Тут я чувствовала себя ученицей начальных классов, и мне давали понять, что студенткой я никогда не буду. На съемках «Кавказской пленницы» тоже была творческая обстановка, но той семейной атмосферы, какая сложилась у Юры, у меня не было нигде. У него на площадке я всегда чувствовала себя на своем месте.

Вот и все. Твоя *Наташа*.

Наталья:

Вот такая наша радость — Наташа Варлей.

Георгий:

Спасибо, Наташенька!

Стоит все же рассказать немного о фильме. «Формула радуги» — не та работа, после которой говорят: «А поутру он проснулся знаменитым», но тем не менее в моей судьбе эта картина сыграла определенную роль.

Два писателя (Непринцев в Питере и Чернявский в Одессе) почти одновременно украли у Даниэля сюжет его романа. Видимо, полагали, что его никогда не издадут. Фильм «Его звали Роберт», который снимался на «Ленфильме», был снят одновременно с «Формулой радуги». Сюжеты оказались практически одинаковыми. Только картина «Его звали Роберт» была просоветской; а «Формула радуги» антисоветской — формалистической. Это был мой дипломный фильм. И уже на нем начались проблемы.

Поскольку я снимал на Одесской киностудии, на Украине, материал фильма показали в ЦК КП Украины. После просмотра начался жуткий скандал, в котором участвовал будущий президент Украины Кравчук... Теперь он — экс, а тогда был инструктором ЦК.

«Вы нам этот жовто-блакитный национализм (желтый и голубой — национальные цвета Украины. — Г. Ю.-Х.) не навязывайте! Это что такое?» — стучал он кулаком по столу.

А все дело было в том, что в одном из эпизодов робот становился капитаном судна. Половина корабля была выкрашена в желтый цвет, а полсудна — в синий.

И главный персонаж произносил такой текст:

«Стоим на правом борту, вода бежит справа налево, значит, мы идем слева направо. А когда стоим на левом борту, вода бежит наоборот. Значит, один борт идет в одну сторону, а другой — в другую».

Билеты на это судно продавали в разные направления. Желтый вперед, синий — обратно.

Я тогда и понятия не имел, что это националистическое цветосочетание. Как художник, я знал,

что синий и желтый — дополнительные цвета. Есть такой закон в живописи. Раньше детей учили этому в гимназиях.

Существует такая теория. Семь цветов спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Казалось бы, это очень трудно запомнить, но для этого придумали специальную шуточную памятку: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан». Каждый — красный, охотник — оранжевый, желает — желтый, знать — зеленый, где — голубой, сидит — синий, фазан — фиолетовый. Вот это и есть семь основных цветов, причем каждый из них имеет дополнительные цвета. Речь идет не о смешении, а о контрастном цвете. То есть два цвета, о которых я говорю, если они оказываются рядом — усиливают друг друга в яркости. Дополнительные цвета: к красному — зеленый, к синему — желтый... Если эти цвета кладешь рядом, то они «звучат» сильнее. Если внимательно посмотреть на картины Веласкеса, то можно увидеть, что в складках красной ткани очень глубокая тень написана зеленой краской. И так всегда в живописи. Красный цвет в углубленных местах отликает дополнительным цветом. Желтый — синим, синий — желтым и так далее... Вот это и есть закон дополнительных цветов.

Теперь же над самостийной Украиной гордо поднято «жовто-блакитное» знамя. А тогда я просто взял самые яркие цвета — желтый и синий. Это сочетание было мне нужно, чтобы подчеркнуть абсурдность происходящего. Видно, я угадал.

Сюжет был таков: один ученый создал робота, свою копию, который вместо него ходил на парт-

собрания, заседания, митинги. Потому что ученый этого терпеть не мог. И создал он робота-монстра, холодного и безмозглого, который потом сбежал от ученого и начал творить Бог вещь что. В моем сценарии этот робот в конце концов даже становился президентом страны. Но в фильме этого, сами понимаете, нет.

Для фильма Леонидом Зацепиным была написана музыка. Одну из песен исполнил сам Зацепин. Понятно, за кадром. А на экране ее якобы пел Савелий Крамаров. Эту песню даже приписывали Высоцкому. И до сих пор очень многие держат ее в памяти как Володино творение.

ПЕСНЯ АЛКОГОЛИКА

Сделана отметка на стакане.
И укромный выбран уголок.
И уже разломленный в кармане,
Засыхает плавленный сырок.

Ну где ж ты, друг, наш третий друг?
Засыхает плавленный сырок.

Троица возникла не случайно.
Троица придумана не зря.
Ведь недаром чуть не в каждой чайной
Есть картина «Три богатыря».
Ну, где ты, друг?..

И так далее.

В свое время эта песня была настоящим шлягером.

В «Формуле радуги» снимался великий Николай Гринько, Георгий Вицин, Фрунзик Мкртчян, Рома Ткачук, Иван Петрович Рыжов, Зоя Федорова, Савелий Крамаров. Настоящее созвездие комедийных актеров. Это была, по-моему, симпатичная и смешная картина.

Когда я сдавал фильм, на обсуждении выступил Леонид Захарович Трауберг.

— Мы считаем, что это очень профессиональная картина, — сказал он. — Она сделана в трудном комедийном жанре. И мы рады, что этого студента научили профессионализму.

А Кокарева, которая тогда была главным редактором Госкино СССР, язвительно спросила:

— А антисоветчине вы тоже его учили?

Курсы-то были при Госкино СССР. Леонид Захарович замолчал на мгновение, а потом стыдливо отметил, что конечно же антисоветчине он меня не учил. Несмотря на мнение моего мастера, в Госкино мне решили диплом не давать. И тогда за меня вступился Юлий Райзман. Он буквально потребовал меня дипломировать. И хотя речь сначала шла о двойке, потом о тройке, он настоял на четверке. Александр Вениаминович Мачерет и сам Райзман ходили по инстанциям и добивались для меня четверки. Светлая им память.

Режиссер «Девчат» и хударук моей дипломной работы Юра Чулюкин тоже меня защищал. Позже он трагически погиб, шагнув в шахту лифта, где-то в Южной Америке. Лифт ремонтировался, открылась дверь и... все. Юра замечательный был парень. Жаль его.

Потом «Формулу радуги» дали посмотреть Георгию Данелия. Он сказал буквально следующее: «Непрофессионально обрывается музыка, кто ж так режет?»

А ведь все знали, что именно в Госкино вырезали целые куски прямо из оригинала. И музыка обрывалась именно из-за этого. Данелия понимал и другое: если он сейчас выскажет положительное мне-

ние, то войдет в конфликт с Кокаревой. А Ирина Александровна ненавидела и картину, и почему-то меня лично. В результате «Формула радуги» в кинотеатрах не шла, ее запретили к показу. Но диплом мне все-таки выдали.

Следующую постановку я получил только через год, а чтобы подзаработать, пошел в съемочную группу фильма «Один шанс из тысячи» художником.

КИНО, ВИНО И ДОМИНО

Наталья:

Дальше было вот что. Мы следом за папой поехали в экспедицию с фильмом «Один шанс из тысячи». Учебный год начался для меня в одесской школе, а уже 10 сентября я смотрела в окно автобуса на убегающие деревья. Еще через день я пошла в школу в Ялте.

От пиротехнических трюков першило в горле и текли слезы, но я, вытирая глаза, мужественно ждала момента, когда рассеется дым и фашист превратится в нормального актера. Фильм был военный.

— Стоп! Съемки закончены, — объявил режиссер Лев Кочерян.

Актер (это был, кажется, Анатолий Солоницын) поднялся, отряхнулся от пыли, подошел ко мне и, прижавшись к моему лбу, предложил:

— Давай поиграем в сова-филин?

— Это как? — спросила я.

Он широко открыл глаза.

— Теперь ты, — велел он.

Я тоже вытярала глаза. Его лицо было так близко, что мне казалось — у актера не два глаза, а один: овальный, от уха до уха.

— Это — сова, — объяснил он. — А теперь: филин, — сказал актер и зажмурился.

Я сделала то же самое. Перед глазами поплыли золотые звездочки...

— Всем спасибо! — скомандовал помощник режиссера. — По машинам!

Я открыла глаза. Актера рядом уже не было. Все рассаживались по автобусам.

Но самое главное начиналось после съемок.

Сентябрь. Бархатный сезон. Изумительное время в Крыму. Тепло и ароматно.

Ужин съемочной группе накрывали на веранде ресторана, куда залетали чайки и хватали хлеб прямо со столов.

Вечером приехали певцы Алла Йошпе и Стахан Рахимов из Узбекконцерта. Мама шепотом мне сказала, что Алла — без ноги. Весь вечер, пока Йошпе пела, я внимательно следила за ней. Но она двигалась так, что было совсем незаметно, что у нее протез. Она выступала в длинном блестящем платье, а потом исчезла, словно испарилась, и я так и не увидела, когда она ушла со сцены.

Еще там был Эдди Рознер со своим оркестром. У них была солистка негритянка: высокая, красивая, но очень порывистая и жесткая. Она меня однажды больно прижала к себе, и я старалась больше ей на пути не попадаться.

Никита Сергеевич Михалков снимал в то время курсовую-короткометражку для ВГИКа. И его съемочная группа тоже оказалась в Ялте. Очевид-

цы рассказывают, что в Ялте в те дни собрался весь бомонд: Роберт Рождественский, Василий Аксенов, Эдмонд Кеосаян. В какой-то момент там очутился Вознесенский, в какой-то — Тарковский, писатель Макаров, соавтор сценария «Один шанс из тысячи». Вся интеллигентская тусовка.

Однажды в тесную гостиничную комнату набилось много народу. Пришел Никита Михалков с гитарой. Не буду судить о том, как он играл. Но пел, помню точно, хулиганские частушки.

Загоревший и белозубый будущий классик отечественного кинематографа, а тогда тридцатилетний сердцеед, произносил одно-два слова, а потом кто-то из съёмочной группы наклонялся и говорил мне: «Закрой уши!» Я послушно их закрывала, и из глухоты до меня доносился взрыв хохота. В принципе я их практически и не открывала. Представляете себе, из каких слов состояли частушки?!

Потом появился актер, который показывал мне сову-филина. Он потрепал меня по волосам и сказал, что я — замечательная девочка.

Когда меня повели спать, я не сопротивлялась. Я долго лежала в постели и играла в сову-филина. Зажмурив глаза в третий или четвертый раз, я уже не стала открывать их и сладко заснула.

В тот день, помню точно, я была счастлива.

Георгий Эмильевич, ты помнишь то время? А частушки со всеми отглагольными прилагательными?

Если же кто-нибудь не хочет краснеть от этого частушечного безобразия, которое, при участии свидетелей (пусть имена их останутся неизвестными), восстановлено по памяти моим известным папой, — он может смело пролистать эту главу.

Георгий:

Я отлично помню, как однажды вечером собрался весь бомонд и начался концерт. Пели под гитару:

А совхоз у нас богатый,
хоть болота тописты.
Девки сисисты, писясты,
сикилясты, жописты!

И пошло и поехало:

Нина, Нина. Мамма-миа.
Шницель, шницель, жопа...

Люблю я пиво, люблю я водку.
Люблю я милого походку...
Люблю графинчик,
люблю стаканчик,
люблю я милого карманчик.

Гармонь нова, вся в дырах,
гармонист насрал в сенях,
балалайка-то без струн,
балалаечник — дристун.

Никита Михалков знал миллион частушек, они так и сыпались одна за другой:

Золотистый самолетик улетает в небеса,
из окошка у пилота вылезают два яйца.

Или:

Я сидела на крыльце с выраженьем на лице.
Выражала на лице, что сижу я на крыльце.

Когда Никита ее спел, помню, меня это потрясло до глубины души. Можете себе представить, что за выражение у нее было?

Мимо тещино дома
я без шуток не хожу,
то ей х... в окно засуну,
то ей ж... покажу.

Потом пел Пушкин — администратор картины, легендарная личность, о котором мы расскажем позже, а Никита и все будущие великие подпевали:

Сикнем, да пернем,
Да за хер дернем, —

и так далее.

Дальше — хуже:

Эх, е... вашу мать
с вашими делами!
Не хотите дочь отдать,
так е...те сами!

Те, кто оказался на концерте, вспоминают, как Вознесенский слушал и восклицал, иронизируя:
— Ой, Господи! Вот она, поэзия! Рифмы какие!
Потом на тему Манифеста Коммунистической партии хором запели:

Как у милки в жопе
разорвалась клизма,
призрак бродит по Европе,
призрак коммунизма!

В те времена это была настоящая крамола.

Спутник, спутник, ты могуч,
ты летаешь выше туч,
прославляешь до небес,
мать твою, КПСС!

Или:

Калина-малина,
сбежала дочка Сталина.
Она же Аллилуева,
ну и семейка х...ва!

Наш угловой номер был в гостинице «Украина», а по соседству жила жена председателя Крымского КГБ. Слушала она, слушала, а потом в органы и позвонила.

А мы между тем поем. Как вдруг приходит милиция в штатском и начинает нас выселять. Майор честь отдал, представился, а потом приступил к допросу с пристрастием:

— Кто это пел?

Я что-то объясняю, оправдываюсь, чтобы не продать товарища, не знаю, что дальше делать.

— Где он? — допытывается представитель власти. — Чтобы в двадцать четыре часа вас тут не было!

В этот момент выходит Пушкин, отзывает майора в сторонку и говорит ему:

— Вы что, с ума сошли? Вы знаете, кто это пел? Это же Никита, сын Михалкова, который Гимн Советского Союза написал! Знаете, что с вами и с вашим председателем КГБ за это будет?!

Милиция тут же испарилась.

Так закончилась наша гастроль в Ялте.

Но самые похабные частушки в своей жизни я услышал от великой русской балерины Майи Плисецкой. Она, в моем присутствии, спела:

Приезжай ко мне на БАМ
с чемоданом кожаным,
а уедешь ты отсюда
с х...м отороженным.

До свиданья, дорогая,
уезжаю в Азию,
может быть, в последний раз
на тебя залазию.

Это Майя Плисецкая — представляете? Интеллигентная, тоненькая, вся такая прозрачная... Я тогда работал с Натальей Рыженко и Виктором

Смирновым-Головановым: они в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко ставили балетный спектакль «Мечтатели» на музыку Шостаковича, а я был там художником. Наташа и Витя также были постановщиками балета «Анна Каренина». Дружили с Майей Михайловной и часто встречались.

В то время существовало просто какое-то частушечное поветрие. Некоторые даже сами сочиняли. Не буду называть имя сочинителя, но если он прочтет эту книгу, то наверняка вспомнит:

Я стою во дворе,
мою морду борною,
потому что пролетел
ероплан с уборною.

И еще:

На мосту стоит прохожий,
на е...у мать похожий.
Вдруг откуда ни возьмись,
выплывает в рот е...сь.

Ты ко мне передом,
я к тебе грудью,
поскорей снимай штаны,
доставай орудию.

Но в основном — такой мат, что слову доброму места не было.

И это все мы — интеллигенты.

Но в то время все матерились. Потому что жизнь была матерная.

Прости нас, Господи!

Папа взял меня с собой в Москву, на утверждение проб для «Опасных гастролей».

Вечером, после многочасового сидения и ожидания приговора в коридорах Госкино, мы пошли поужинать в Доме кино.

К нашему столику в ресторане сразу подсели Володя Балон, Валентин Кулик и Вячеслав Котеночкин. Уже довольно хмельные. Было поздно. Заиграл оркестр, и официант попросил папу уйти с ребенком, то есть со мной.

Папа нагнул к Котеночкину и шепнул ему:

— Пригласи Наташку на танец, на прощанье, она будет всю жизнь помнить, что танцевала с тобой.

Я услышала, но вида не подала.

— Это режиссер «Ну, погоди!» — объявил мне папа.

Вот если бы это был Волк из «Ну, погоди!», я бы обрадовалась. А так как режиссеров я видела каждый день, то Котеночкин не произвел на меня должного впечатления. Но все-таки это был особый режиссер, мультипликационный, создатель первого советского мультфильга. Правда, мне не нравилось, что Котеночкин, к моему сожалению, был на стороне Зайца. А я, как многие дети, очень жалела Волка.

В порыве пьяной галантности опустившись на одно колено, Котеночкин пригласил меня на танец.

— Я обещаю, — сказал он мне во время вальса, вероятно догадываясь о нашей детской вселенской мечте. — Волк с Зайцем помирятся.

Вальсировали мы следующим образом: Котеночкин согнулся в три погибели, поддерживая меня за талию, как настоящую даму. Представляю, сколько трудов ему это стоило, с его то ростом и в его состоянии! Папа был прав: я действительно запомнила этот танец на всю жизнь. А в одной из серий «Ну, погоди!», которая вышла спустя год, Волк с Зайцем ходили уже под ручку.

После изнурительных боев пробы к фильму «Опасные гастроли» утвердили, и мы вернулись в Одессу.

КОНЕЦ СЕМИДЕСЯТЫХ

Глава пятая

«ОПАСНЫЕ ГАСТРОЛИ» С ВЫСОЦКИМ

Георгий:

Рассказываю о том времени с горечью.

Меня постоянно мучил вопрос: «Кто же я есть?» — и я не находил на него ответа.

Я не устраивал нашу власть идеологически и был неугоден политическому истеблишменту. Все они были чекистами и, конечно, прекрасно понимали, что социально я — их классовый враг. Я не лизал им жопу, не заигрывал, не прославлял систему. Ни в одном фильме, даже о революции, у меня не было ни портретов Ленина, ни напоминания о нем, ни пионерских галстуков и других просоветских деталей. Меня планомерно уничтожали. Критика, стоявшая на задних лапках перед властью, всю задавленную волчью ярость обратила на мои фильмы.

Скажем, фраза из статьи в «Искусстве кино»: «Вот так Георгий Юнгвальд-Хилькевич представляет себе Великую Октябрьскую социалистическую революцию». На фотографии в журнале, задрав ноги, девушки танцуют канкан, а на переднем плане — Высоцкий с гитарой. Автор 50-странич-

ной статьи, классик коммунистического кино режиссер Ефим Дзиган — «наемный убийца» другого режиссера.

В той статье опубликовали много фотографий с комментариями. Журнал этот достать было абсолютно невозможно. Его расхватали вмиг, потому что там была масса фотографий... Высоцкого.

Кстати, в основе фильма — подлинная история, описанная Коллонтай и пережитая ею в юности. О том, как с 1909-го по 1915 год она вместе с Литвиновым возила оружие в Россию. Воспоминания Коллонтай о том времени были опубликованы в журнале «Юность».

Зритель ломился на мои фильмы, а меня как будто не существовало. В советскую киноэнциклопедию меня не включили. Не скажу, что я придавал этому большое значение, но самолюбие это задевало. Как показало время, несмотря на многолетнюю травлю, я стал всемирно известным режиссером. Меня узнали не благодаря, а вопреки нашему государству.

Почему же меня все-таки не задушили? Да потому, что «Опасные гастроли» и другие мои фильмы принесли государству миллионы. Это теперь я понимаю, как обогатились эти подонки. На мои деньги ездили на сафари дети наших вождей. За счет таких, как я, они жили при коммунизме. А я был нищим. И снимал фильм «Д'Артаньян и три мушкетера», живя в «Куряже» — напротив туалета. Ко мне в комнату порой к утру моча затекала, потому что пьяные артисты мочились мимо унитаза.

«Опасные гастроли» для меня — это прежде всего Володя.

Высоцкий — гений, настоящий властелин дум.

Тогда его еще не знали в лицо, но его песни были в каждом доме. Каждая была очень точной по характеристикам, настолько реальной и достоверной, настолько точной и правдивой, что нетрудно было вообразить, что Володя действительно то, о чем пел, хорошо знал. Спел — и все ясно. Наверное, поэтому о Высоцком рождались бесконечные легенды. Огромное количество людей рассказывали, как они с ним сидели в тюрьме. Как вместе служили на подводной лодке. Некоторые убеждали, что Володя служил с ними в авиации. Другие воображали, что вместе воевали на фронте. Каждый считал Высоцкого своим. Каждый думал, что песня написана именно про него. И люди из-за этих песен, достоверных, очень ясных и страстных, считали себя вправе называть Высоцкого своим другом. И, встречая Володю, говорили: «Как?! Неужели ты со мной не выпьешь?» В конце жизни Высоцкий просто на стенку лез от этого панибратства.

Пробы Володи к фильму «Опасные гастроли» были просто потрясающими. Актерские, с песнями. И вот я привез их в Москву. В Госкино посмотрели пробы, и меня вызвали к начальству. И что же, вы думаете, я услышал? «Пробуй других актеров. Высоцкий сниматься не будет... Даем тебе две недели».

Министры от кино и редакторы нас презирали. Особенно молодых режиссеров. А мы глубочайшим образом презирали их. Министр Романов, главный редактор Юрий Богомолов вершили наши судьбы. Вся эта шайка, не имеющая к искусству вообще никакого отношения. Презренные люди.

Только Баскаков был человек «странный» по тем меркам — по крайней мере, с юмором. И еще Павленок. Но они были замами. Министры у нас общались только с Матвеевым, с Бондарчуком — правительственными режиссерами.

Расстроенный, я вернулся в Одессу и продолжил пробы. Каждому пробующемуся актеру откровенно говорил, что хочу снимать только Володю. «Вы претендуете на его место. Сделайте что-нибудь, чтобы вас не утвердили», — объяснял я.

Пробовались Каморный, Шалевич, Громадский... Настоящие классные актеры. И они мне помогли. Каждый из артистов нарочно допустил «киксу»... Высоцкий оставался лучше всех.

Когда Володя пил, он становился очень необязательным. Если, скажем, обещал позвонить в два часа, а звонка в два часа не было — значит, пьет. В трезвом состоянии он был исключительно пунктуальным человеком. Но водка его меняла как личность. И все летело к черту.

Когда я хотел, чтобы Володя снимался в главной роли в «Опасных гастролях», я все это знал. Но мне было все равно. Лишь бы был на картине Высоцкий. Для него и сценарий писался. Первые два месяца я не снимал, а «отдавал метраж». Делал вид, будто снимаю. А Володя в это время был в больнице. И если бы с Высоцким, не дай Бог, что-то случилось и все бы раскрылось — меня могли посадить за очковтирательство. По закону за приписки, очковтирательство давали от пяти до семи лет тюрьмы.

Когда Высоцкий пришел в себя, мы, наконец, начали работать. Приходилось за день снимать

огромный музыкальный номер, наверстывать сданный метраж за месяц. На картине Володя был «в завязке» достаточно долго, и я все успел. Работать с Высоцким было счастьем. Я его обожал и гордился дружбой с ним.

Для «Опасных гастролей» он написал много песен. Не все они, к сожалению, вошли в картину, но все равно не потерялись. Как и все, что писал Высоцкий, они имели самостоятельную ценность.

«Я не люблю себя, когда я трушу... Я не люблю насилья и бессилья, и мне не жаль распятого Христа». Эта песня тоже написана для «Опасных гастролей». Самое страшное в этих словах — что людям даже Христа не жаль. Потом Володя слова переделал, изменилась позиция, и стало совсем по-другому: «Вот только жаль распятого Христа». Высоцкий все свои песни доделывал и переделывал на протяжении всей жизни. Песня о сплетнях («Но словно мухи тут и там, // Ходят слухи по домам, // А беззубые старухи // Их разносят по умам...») в фильм тоже не вошла. «Цыганочку» («Эх раз, да еще раз...») убрали.

А как иначе? Ведь там сказано: «Вдоль дороги все не так, а в конце подавно!» Это в нашей-то идеальной стране? Нет, такого быть не могло. И Госкино этого не допустило. Высоцкого пытались заставить переделать эту песню, но он не захотел.

Работал Володя как актер в несколько гротескной манере. Так же, как и в «Месте встречи...», как у Полоки в «Интервенции». В чуточку театральной стилистике, чуть-чуть на котурнах... Он играл свою тему. И всех остальных актеров я подогнал под его манеру игры, под его стилистику.

Володю изменить было невозможно. Если помните, в фильме есть одна его фраза: «Я все бегу, бегу и не знаю куда». Перед съемкой эпизода я предложил: «Володь, скажи ее». В сцене он привозит листовки и говорит: «Я все бегу, бегу...» А дальше — такой взгляд в себя. Вот это и было темой его жизни.

Гениальный русский актер Иван Переверзев у меня снимался в роли губернатора Одессы. Он тоже в такой манере работал. Перед началом съемок я брал эпизод, где Высоцкий переодет нищим: «Подайте юродивому на пропитание...» — и каждому актеру, перед тем как он шел сниматься, показывал. И говорил: «Это для меня эталон актерской работы в фильме». Это было точкой отсчета для всех.

На «Опасных гастролях» было много потрясающих историй. Например, все артисты — и великие и не великие — жили в гостинице «Аркадия». А внизу располагался ресторан. Как-то одновременно приехали Рада и Коля Волшаниновы — цыгане, исполняющие в фильме романсы, Высоцкий, Копелян, Переверзев, Брондуков, Лина Пырьева. Она только снялась в «Братьях Карамазовых» в роли Грушеньки и стала известной.

Вся эта компания спустилась в ресторан. Меня там уже хорошо знали, я пользовался «пьяным» кредитом. Мне давали пить столько, сколько хочу. А потом, когда я наконец получал деньги, то отдавал долги. Мне верили.

В то время Высоцкий был в самой крутой опале у властей. Когда я начал снимать, секретарь местного обкома издал распоряжение «не пускать в Одессу Высоцкого». Правдами и неправдами Вы-

соцкого поселили в «Аркадии». Я сильно тогда намучился с этими делами.

И вот в разгар застолья Володя взял гитару и вышел на сцену.

И пошло: «Охота на волков», «Протопи ты мне баньку по-белому». Люди снаружи, услышав его голос, как замороженные мчались к «Аркадии». Привалило столько народу, что выдавили витринное стекло ресторана. Но администрация слова не сказала. Народ тут же собрал деньги и отдал директору ресторана. Все было сделано тихо и без участия милиции.

Вся улица была полностью запружена. Останавливались с двух сторон трамваи, люди выскакивали и бежали к ресторану послушать. Песня через микрофон разносилась по улице. Через разбитое окно.

Потом стали петь Волшаниновы, потом опять Высоцкий. Люди орали и бесновались, хлопали, плакали. Каждый, кто там был, запомнил это на всю жизнь.

Пырьева мне понравилась в фильме «Братья Карамазовы». Мне казалось, что она напоминает эстрадную дореволюционную диву. Как-то после съемок мы сидели в холле гостиницы «Аркадия». Высоцкий куда-то от нас слинял. Я был «в завязке», а Лина навеселе.

Немного подождав Высоцкого, который так и не появился, я пошел проводить Лину в номер, на четвертый этаж. Она пьяненькая была такая, веселенькая.

Поднимаемся, а там стоят какие-то офицеры, судя по форме — поляки. В это время шло совещание командующих войсками стран Варшавского Договора. И часть приехавших на это мероприятие генералов жила в «Аркадии». Увидели воен-

ные Пырьеву и воскликнули: «Какая женщина!» Тоже были подвыпившие. А один из них ее подхватил за талию возле стойки администратора, где она брала ключ. И пальчиками подпер под грудь. Лина развернулась и ухажеру съездила по морде. Его фуражка так и отлетела.

Так поступить с дружественным генералом?! Мы могли спровоцировать международный скандал. Адъютанты зашебуршились. Я Лину под руку — за угол и в номер втолкнул. А сам запер снаружи и ключ — в карман. Меня тут же окружили и милицию вызвали.

Слышу, Валя Кулик, совершенно пьяный, говорит офицерам:

— Что, думали, русские актрисы бляди? — и выпал в осадок.

Я понимаю, что сейчас со мной, режиссером фильма, будут разбираться уже на полную катушку.

Когда приехала милиция, мне скрутили руки и — толкнули в милицейскую будку. Слышу, двигатель заурчал и машина тронулась. Через двести пятьдесят метров остановилась. Открылась задняя дверь кутузки, и внутрь заглянул милиционер. Вижу, лицо знакомое, а вспомнить не могу.

— Вы меня не узнаете? — спрашивает он. — Я у вас работал на картине в оцеплении. Да пошли они к черту, эти генералы. Идите домой.

И подвез меня до дому. Вот так меня спасла любовь милиции к кинематографу.

А потом приехала Марина Влади.

Однажды мы сидели в одесском ресторане при морском порте. Обедали. Какие-то девчонки увидели Марину и бросились к ней за автографом. Кто меню схватил, кто документы. Володю мало

кто знал внешне. А Влади уже была звездой. Все видели ее в «Колдунье».

Девочки взяли автографы, повернули голову, и вдруг их осенило, что рядом с Мариной — Высоцкий. Тут с ними началась чистая истерика. Я был свидетелем того шока, который испытывали люди, узнавая Высоцкого.

И все-таки, несмотря на то, что власть травила Высоцкого, Володя жил как при коммунизме. Народ его боготворил. Он мог сказать в аэропорту: «Я Высоцкий» — и лететь в любом направлении. Команда выскакивала, подхватывала под руки, сажала в самолет. Однажды мы так пролетели по всей стране. Без копейки денег.

Вся Одесса жила фильмом «Опасные гастроли» и конечно же студия. Этого мои «друзья» не могли мне простить. Поэтому, когда меня «разматывала» критика, многие потирали руки, выражая соболезнования. Удивительно, никто и никогда не сообщал мне о положительных статьях, но если в какой-нибудь многотиражке появлялась хула, доброхоты немедленно доставляли ее мне с непременным осуждением:

— Ты читал? Вот сволочи!

Кто сволочи-то?

Картина нравилась всем. И все ее мешали с... Таково было требование начальства.

А ТЕПЕРЬ — О МАРИНЕ ВЛАДИ

В Высоцкого я влюбился, когда услышал в его интерпретации воровскую песню «Течет речечка да по песочечку...» За эту же песню, по ее словам, в Володю влюбилась и Марина Влади.

Как-то ее сестры и даже, кажется, мама, приехали знакомиться с Высоцким. Был день рождения Володи. Мы с ним только что оба «завязали», а потому сидели за столом еле живые. Где-то в середине застолья пришел Кончаловский с какими-то людьми.

— Марина, ты у меня снимайся, здесь больше нет режиссеров. Здесь один я, — сказал он, а потом обратился к Высоцкому: — Володя, все твои песни — говно! Ты это понимаешь? У тебя есть только одна хорошая песня.

И назвал, кажется, «Охоту на волков». Не помню точно.

Полный стол народу, Марина сидит напряженная. Все обалдели. А Высоцкий?

Он сжался, сделался крошечным, жалким, начал оправдываться. И стал петь лично для Кончаловского одну песню за другой. Стушевался. Жуткое было зрелище. Не знаю, помнит ли это Андрон?

Кончаловского с друзьями вытолкали, как говорится, в шею. И сделали это замечательный оператор Леша Чардынин и актер Сева Абдулов — ближайший друг Володи, на квартире которого и проходило торжество.

Володя тогда меня всюду за собой таскал. Ему было скучно с французами. Языка он еще не знал — только потом стал изучать. Это было очень трогательно. Песни пел с Мариной на французском языке. С раскатистым «рэ»... Марина вскоре тоже стала петь и даже записывать диски. Как-то я у него спросил:

— Володь, Марина серьезно, что ли, пением занимается? Это же не пение — это ужасно!

Он кивнул:

— К сожалению, слишком серьезно.

У меня, не помню откуда, была пластинка «Дорогой дальнею...» в исполнении сестер Влади. Хорошая пластинка. Я ее всегда слушал по пьяни и плакал.

А потом Мелиция, одна из сестер Марины Влади поехала в Грузию. И в Грузии ее пытался изнасиловать грузинский актер. Марина сказала нашим властям: «Хотите международный скандал? Нет?» Шел какой-то кинофестиваль. Она снялась в совершенно бездарной картине, не помню названия, которую на фестиваль не брали. Дошла до ЦК, потребовала взять фильм в конкурсный просмотр и пообещала, что замнет дело. Так она решила этот вопрос на уровне ЦК. «Что было, то было, обратно не вернешь», — объяснила она свою позицию по поводу неприятностей, произошедших с сестрой.

А тот самый грузин-насилник позже сбежал во Францию. Оказывается, он хотел жениться на Мелиции и уехать из страны. Пытался изнасиловать не просто так, а с большим умыслом. Мелиция была не самая красивая из сестер — черненькая, маленькая. Самой красивой из Владимировых, на мой взгляд, значительно эффектнее Марины, была Одиль Версуа. В переводе Ольга Владимирова. Знаменитая во Франции театральная актриса. Увы, все сестры Марины умерли от рака. Из этого старинного русского рода Марина осталась одна.

А потом у Высоцкого началось страшное желудочное кровотечение. И они с Мариной уехали в Минск к белорусскому режиссеру Турову, с ко-

торым Володя много лет дружил. Это для него Володя писал песню «Мы землю толкаем ногами от себя, от себя...» Он очень любил и уважал Турова.

Когда они уехали, я отвозил Петю и Игоря, сыновей Марины, в пионерский лагерь и устраивал их там.

У нас с Володей были очень близкие, я бы сказал, особые отношения. Мы никогда не тусовались. Почти все наше общение проходило в узком кругу. В самом узком. Или вдвоем — или с женами. Поэтому многое удавалось обсудить, поговорить о личном. Сделать это в той толпе, которая вечно окружала Володю, было невозможно. Для них Высоцкий был Знаком. А мне нужен был друг. Во время гастролей театра на Таганке в Ташкенте Высоцкий жил у меня, а не в гостинице. Однажды он накупил арбузов, дынь, винограда, все разложил в ванне и наполнил ее водой. Приходил туда, менял воду, смотрел на всю эту красоту и говорил: «Пусть лежит». И мы ехали ко мне. Он просто балдел от Ташкента, повторял: «Остался же кусочек человеческой жизни в этой сраной стране!»

Высоцкий был очень наблюдательным. Прихожу домой, а он стоит и в окно смотрит. «Что такое «булды»?» — спрашивает.

Оказывается, внизу во дворе узбеки в большом казане плов готовили. «Все вокруг суетились, — рассказал мне Володя, — а потом толстый узбек пришел и сказал «булды!». Они схватили котел и куда-то потащили. Что это значит?»

Я объяснил ему, что «булды» — по-узбекски «хватит». Он запомнил. Обожал мои узбекские

байки, просил, чтобы я их рассказывал. А потом уже сам повторял их в компании.

Из Ташкента в Москву мы с Володей летели вместе, на ужасном турбовинтовом самолете «ТУ-114». Он весь трясся и гремел. Высоцкий очки надел, кепку натянул. Его уже тогда терзали поклонники. Нас посадили в самолет на полчаса раньше, провели с другого входа... Когда мы прилетели в Москву, то в аэропорту стояла целая толпа почитателей. Несколько сот людей. Откуда они узнали, что в самолете Высоцкий? Не знаю. Чтобы Володя дал автограф, люди протягивали ему свои партбилеты, военные книжки, все, что под руку попадалось... А ведь за подпись Высоцкого в партбилете у человека могли быть огромные неприятности, вплоть до исключения из партии, увольнения с работы... В то время даже исключали из института, если ловили за прослушиванием его кассет. Но людям было наплевать. Высоцкий вызывал очень сильные чувства.

Когда у меня спрашивают: «В каком году это было?» — я обычно затрудняюсь ответить. Я не запоминаю года, у меня жизнь не делится на периоды. Например, почти закончив «Опасные гастроли», я, чтобы выручить студию, согласился доснять провальную картину «Внимание! Цунами», которую начал снимать автор сценария, но из-за недостатка режиссерского профессионализма за два месяца ничего не снял. А у студии во время развитого социализма был план и выработка, как на заводе. И спрашивали со всех режиссеров плановые метры. В случае срыва или невыполнения производственных показателей студии грозило оказаться в более низкой категории. Это

значит — ниже зарплаты, сокращение количества киноплёнки (вечный дефицит которой присутствовал) и сокращение штата и так далее и тому подобное. Я был патриотом студии и бросался на амбразуру. В первый съёмочный день попали в жуткий шторм. Когда нас накрыло очередной волной, смыло за борт съёмочную технику и огромный локатор, мелькнула мысль, что, погибая в морской пучине, постановочное вознаграждение за «Гастроли» я так и не успею получить. Для этого фильма Высоцкий написал две потрясающие песни: «На море штиль, но в мире нет покоя...» и «Здесь мы встречаем рассветы раньше на восемь часов». Это я помню.

Но ни одной даты своей жизни и творчества я практически не знаю. Когда меня спрашивают, в каком году ты снял ту или иную картину, — я напрягаюсь. Потому что действительно не помню, в каком же году это было.

Правда, недавно неожиданно выяснилось, что далекая Америка завела на меня в системе AMAZON com в Интернете огромный сайт. И теперь я знаю такие подробности своей творческой биографии, о которых давным-давно забыл. Не верите? Заходите!

[Http://us.imdb.com/Name?Yungvald-Khilkevich,+Geordgi](http://us.imdb.com/Name?Yungvald-Khilkevich,+Geordgi)

Теперь я все даты знаю точно. Ведь и в документах Одесской киностудии была путаница.

Я никогда с Высоцким не пил. Сейчас я об этом даже жалею. Только несколько раз мы случайно оказались вместе пьяными. Как-то я возвращался

в Одессу. Только-только «завязал», весь еще дрожал от интоксикации организма. Вдруг на Киевском вокзале встречаю Высоцкого с Таней. Он был в таком же состоянии, как и я. Увидел меня и решил ехать со мной в Одессу.

Скажу несколько слов о Тане. Она — настоящий человек. Из всех Володиных дам она была, на мой взгляд, самой лучшей. В это время у Высоцкого уже начался роман с Мариной Влади. Володя понимал, что мучает Татьяну. Но не мог ее бросить. А она очень страдала. Только Марина уедет, Володя тут же притаскивает Таню в Одессу. Очень красивая была девочка. Потом снялась у меня в фильме «Внимание! Цунами». Таня никогда не была женой Высоцкого. От Высоцкого родила девочку. До сих пор это скрывает. Наверное, бережет дочку. Поэтому фамилию ее называть не буду.

Высоцкий ее однажды ко мне приревновал. Но об этом расскажу чуть позже.

Вернемся на Киевский вокзал. Когда мы с Высоцким вошли в вагон, тут же направились в ресторан. Оба с похмелья, оба уже «завязывали», и оба решили «развязать». А это самое страшное. В поезде к ночи мы с Высоцким были уже такие пьяные, что у нас даже не было сил взять постельное белье. Это было как раз после «Опасных гастролей». У меня — полный карман денег... Сначала мы пошли взять пива. Там Высоцкого увидел директор ресторана и сказал: «Все, закрываю ресторан. Через полчаса приходите ко мне».

Положили доски на всю длину вагона-ресторана, прямо на столы, сверху застелили чистыми простынями. Весь состав, все проводники, на-



Актер штата «Ленфильм» Костин. Его в отделении милиции избили до смерти, ни за что...



Тихий океан, торпедный катер за час до шторма. Я с Геннадием Збандутом, директором Одесской киностудии, на съемках фильма «Внимание! Цунами»



Валера Золотухин играл у меня в фильме «Весна-29». А пел он как! Любой эстрадный певец позавидовать может



Марк Захаров во время работы над программой мюзик-холла в Ташкенте. Каждый раз, когда я приглашал его в соавторы, спрашивал: «Ну?! Какой будем писать сценарий, пафосный или простой?»



Батыр Закиров. Узбекский певец. С ним мы
делали Ташкентский мюзик-холл



Наталья Варлей. «Весна-29»



«Одни за всех и все — за одного!» — девиз героев фильма «Д'Арганьян и три мушкетера»





Юнгвальд-Хилькевич: «Выпьем, Алиса Бруновна, за первый съемочный день»



Мне сказали: «Миледи — Пенкина», я отрезал: «Нет!»



Соловей решила рожать. До съемок считанные дни, а Миледи — нет



Саша Абдулов пробовался на д'Артаньяна и был утвержден. Пробы были прекрасные. Но тут появился Боярский... И все поняли: д'Артаньян — он



Я хотел утвердить на роль Бонасье Женю Симонову — она была бы изысканно хитрая, лукавая, ускользящая. Косталевский отказался от роли Бэкингема из-за того, что Симонова не была утверждена



Фрейндлих: «Как это играть? Я не понимаю». Юнгвальд-Хилькевич:
«Позовите д'Артаньяна эдаким щелчком пальцев...»



Юнгвальд-Хилькевич: «Миша, где твой ус?» Боярский: «Сгорел от любви»



Юнгвальд-Хилькевич: «Я сказал Табакову: вы должны сыграть человека маленького роста, который хочет казаться выше»



Боярский:
«Хотелось
продлить
детство, еще раз
почувствовать
себя юношей,
сильным,
смелым,
влюбленным,
азартным»

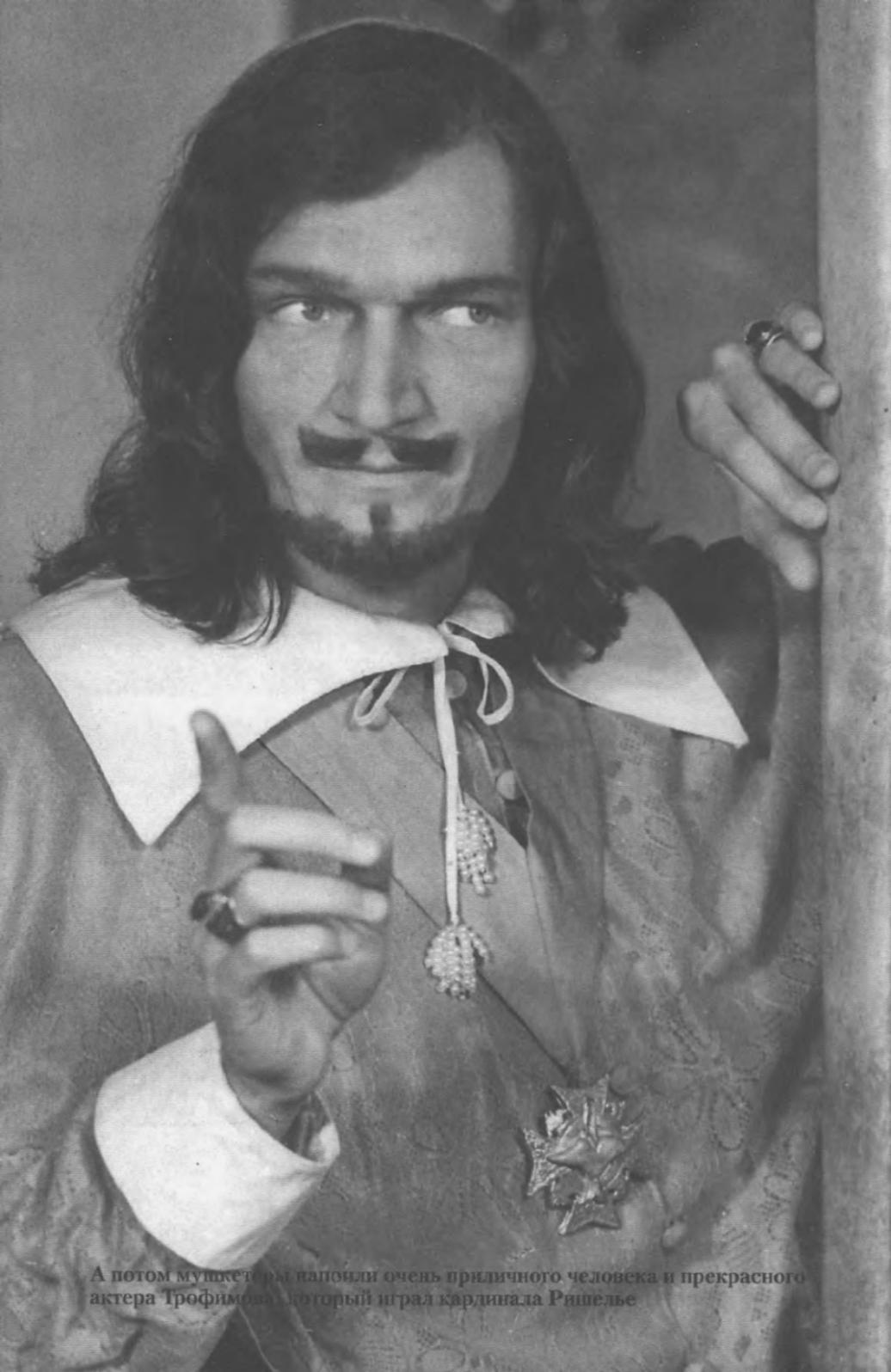
Боярский: «Д'Артаньян
должен был уметь все, даже
кусаться»



Юнгвальд-Хилькевич:
«И стал я переписывать
сценарий под эдакую
«Джеймс Бондшу».
Чтобы на лошади
скакала. Умела драться
ногами. Прямо
противоположный образ
мягкой Соловей.
Позвонил Тереховой и
говорю: «Ритка, спасай»



Миледи: «Надо мной стали
вихриться какие-то силы. На
моем плече лилия выступила
без чьей-либо помощи. Юра
подошел и воскликнул:
«Смотрите! У нее на плече
клеймо, осталось его только
прорисовать»



А потом мушкетеры лаповили очень приличного человека и прекрасного актера Трофимова, который играл кардинала Ришелье



Табачков: «Алиса Бруновна, вы забыли надеть подвески. Сейчас режиссер под вас будет подгонять весь сценарий»



Боярский здорово делал подсечки.
Работал без дублера



Боярский: «Я даже
помню имя моего
кони. Хасхан»



Я играл эпизод. Мушкетеры легли на палубу и повторяли «Не верю!», глядя на меня



Боярский: «Раньше кино уважали. На съемки собирались толпы»



Перед Ирой Алферовой — Бонасье я испытываю вину, потому что не вложил в нее столько режиссерской любви и заботы, как, например, в Алису Фрейндлих или Лену Цыплакову

чальник поезда собрались... Но к тому моменту, когда накрыли стол, Володя уже петь не мог. Он и говорить не мог. Но их устраивало и то, что он просто сидел рядом. Потом Володя на мгновение очнулся, взял гитару и запел. Спел четыре куплета и заснул. Как мы дошли до своего купе — не помню.

А потом нас обворовали. У меня смогли вытащить лишь немного денег, потому что на мне были узкие-узкие белые джинсы. И вор не смог выудить из кармана больше — выдернул, сколько смог. Побоялся глубже лезть, чтобы меня не разбудить. Снял кольцо и цепочку. А у Володи из куртки вытащили все деньги, золотой портсигар. И пистолет, который ему Марина подарила. Вором оказался офицер! Сошел на станции Минутка, под Одессой, где базировалась его военная часть.. Там поезд всего одну минуту стоит. Вечером он клялся Володе в любви, стоял перед ним на коленях, целовал ему руки, рыдал от восхищения. В Одессе проснулись, а офицера и след простыл. Вот такое в жизни бывает.

К Высоцкому лезли люди — и мужчины, и женщины, — и он от этого очень уставал. Каждому казалось, что он с Высоцким на равных. С некоторыми женщинами у Володи иногда бывали странные истории. Было видно, что дама буквально млеет в его присутствии, а когда дело доходило до «невозможного», следовал отказ. В них срабатывал дух противоречия. «Думаешь, что Высоцкий и все твой? А вот и нет». Чтобы потом сказать, что самому Высоцкому отказала.

Но чем выше был интеллект женщины, тем больше она влюблялась в Володю.

С поезда мы пришли с ним на киностудию. Высоцкий стоит — и не видно, что пьяный. Одет он был великолепно: черная курточка с красной подкладкой, вельветовые брюки, отчетливо это помню, рубашка серая. Такой комильфо!

Главный редактор бросается к нему навстречу.

А он стоит и мычит: «М-м-м. М-м-м!» Ему уже плохо с сердцем было. Болело так, что только мычать мог. Тут, на счастье, появился Пушкин — бесменный администратор, который всю свою жизнь проработал с самыми выдающимися актерами и режиссерами, начиная с пятидесятых годов и по сей день. Отпоил Пушкин Высоцкого бульонами у себя дома. Откачал. С Пушкиным было надежно. Но о нем — чуть позже. Володя пришел в себя и говорит:

— Отправьте меня в Киев. У меня там бабушка, мне срочно надо в Киев.

Я говорю:

— Володя, давай я тебя лучше в Москву отправлю. Там Танька тебя встретит.

— Нет, мне надо в Киев.

Посадили мы его на самолет. А спустя время узнали, что Высоцкий провел с бабушкой день, а на следующий — она умерла, буквально у него на руках.

Мистический был человек. Жил в каком-то другом измерении.

А с Татьяной была вот такая история. Как-то я пришел к Володе в гости, а там уже была Таня. Потом Высоцкий уехал гримироваться, а мы следом за ним отправились смотреть спектакль «Гамлет».

Приехали в театр вдвоем, сели. Я говорю Тане:

— На душе кошки скребут. Поцелуй меня в щечку.

Она повернулась и куснула меня слегка. Говорит:

— Я кроме Володи никого не целую.

Начался спектакль «Гамлет». Чувствую, мне моргать стало тяжело. Свет зажгли — а у меня под глазом синячище переливается. Она, видно, какой-то сосуд мне зубом задела. Володя решил, что я к ней приставал, а она мне дала в глаз. Ни мои, ни Танькины уверения в нашей невинности не произвели на него ни малейшего впечатления...

У Высоцкого была еще одна обида на меня.

Когда он жил у меня в Одессе, после пьянки стонал и кричал. Соседи пожаловались участковому. Однажды днем раздается стук в дверь — приходит участковый. Я — с перепоя, весь трясущийся, потный, еле живой. Открываю, а он говорит:

— Этот горлодер у тебя тут пьяный валяется, людям житья не дает? Если меня еще раз вызовут — я его заберу, и он будет сидеть в тюрьме.

У Светы, моей первой жены, был день рождения. Володя пришел с цветочками и уже пьяный-пьяный. Я открыл дверь и говорю:

— Володя, не заходи, я тебя умоляю. Тебя арестуют, понимаешь. Я не могу тебя впустить.

И поручил его одному своему приятелю боксеру, который отвез Володю к себе домой.

Высоцкий, видно, был тогда еще недостаточно пьян, чтобы этого не запомнить. И потом меня упрекнул: «Ты от меня избавился. Ты меня бросил».

Я пытался ему объяснить, как ему было запрещено даже приезжать в Одессу. Посадили бы в кутузку — без проблем.

Но он все-таки мне не поверил. Обиделся.

Я был счастлив, я был горд знакомством и дружбой с Высоцким. Я никогда ничем не гордился больше, чем этой дружбой. Но говорить ему этого тогда не стал. А жаль. Сказал бы, да нет уж его.

Потом Высоцкий пробовался в «Дерзости». Но в Госкино со мной даже разговаривать не захотели. Тогда я заказал смену записи музыки, и на свой страх и риск со звукооператором Нетребенко мы записали тридцать или сорок Володиных песен на широкой пленке. Сделали практически первую качественную запись его песен.

Володя взял табуретку, поставил на нее ногу и запел... Очень много тогда спел. Записи разошлись по рукам. Их продавали и перепродавали те, у кого они оказывались...

Я был свидетелем дружб и разочарований Высоцкого, связанных почти со всеми актерами театра на Таганке. У него была дружба с Веней Смеховым, потом между ними пробежала черная кошка. Из-за Вениной статьи в питерском журнале. Затем он переживал влюбленность в Золотухина, просто требовал, чтобы я снимал Валеру в своих фильмах. И он все-таки подружил нас с Золотухиным, который действительно снялся у меня — в картине «Весна-29».

Потом любовь Высоцкого к Золотухину прошла. Володя считал его предателем, за то, что тот учил его роль — роль Гамлета. Не мог этого простить. Сложные испытывал чувства. Обижался, хотел уходить из театра. Но все-таки не сумел вычеркнуть из жизни тех, кого любил. Он их лишь на время от себя отодвигал... И прощал!

Человек безоружен перед друзьями. Он никогда не ожидает от них подлости. Это всегда удар в

спину. И всегда удар чувствительный. После него бывает трудно оправиться.

Следом наступил период дружбы с Ваней Борником. Она тоже потом куда-то девалась. Потом — с Леней Филатовым. Высоцкий его всячески рекламировал, уговаривал меня снимать Филатова, когда тот еще не был известным, на экране не появлялся. Володя считал Филатова уже тогда очень талантливым актером.

Высоцкий очень уважал и любил Говорухина. Слава критиковал Володю частенько. Высоцкий терялся. Слава однажды сказал мне, когда Володя в больнице лежал:

— Если он на этой неделе не придет к «Белому взрыву» тексты песен, я возьму другого поэта.

Помню, поехал я к Володе в Москву, нашел магнитофон (тогда отыскать магнитофон была проблема). Приехал к Высоцкому и все песни записал на катушки. Вовремя отвез Говорухину. Но в «Белом взрыве» они так и не прозвучали. Не знаю, почему Говорухин от них отказался. Если бы в картине были песни Высоцкого, то «Белый взрыв» приобрел бы вес и неповторимое обаяние. В одной из них был текст: «Горы спят, вдыхая облака, выдыхая снежные лавины». С ума сойти, какие слова! Принципиально нет Володиных песен и в фильме «Место встречи изменить нельзя». Мне кажется, это обеднило фильм. По-моему, это было со стороны Славы пижонством.

Помню еще много всяких деталей, связанных с Высоцким. Люся, его первая жена, не разрешила Володе, когда они уже развелись, общаться с сы-

новьями. Одного сына сумела против Володи восстановить. Я тогда был в Москве на озвучании. Мы с Высоцким подъехали к садику, у меня была служебная машина, он взял сына, который к нему хорошо относился, втайне от Люси. Мальчик любил Володю и страдал от этого расставания. А я взял свою Наташку, и мы вчетвером развлекались. Ходили наВДНХ, ели мороженое.

На обратном пути случайно открылась дверца автомобиля, и Наташа чуть не вылетела на дорогу. Я поймал ее двумя руками за одежду, а Высоцкий поймал меня за воротник. Так что я ему обязан жизнью дочери.

Много лет спустя Володя буквально спас мою вторую жену Таню Чернову от гнойного перитонита. У нее начался сепсис, отечественные антибиотики не помогали. Володя связался с Парижем, и Марина передала самый последний антибиотик, только что изобретенный. В течение пятнадцати часов лекарство было передано из Парижа в Москву. В Москве посылку встретил Боярский и передал на ташкентский рейс. Так была спасена Таня.

О ЕФИМЕ КОПЕЛЯНЕ

Копелян — фантастический человек и гениальный актер. Отечественный Чарльз Бронсон: остроумный, тонкий, дьявольски обаятельный. Он был театральной звездой. Его голос в «Семнадцати мгновениях весны» — настоящая большая роль. Роль, оставшаяся за кадром. Помню, после того фильма к его имени Ефим прибавляли шутовское

отчество и называли его вместо Захаровича — Закадровичем.

Когда я начал снимать «Опасные гастроли», Копелян уже был ведущим актером ленинградского БДТ и был плотно занят в репертуаре. Шел 1968 год. И я приехал пробовать Копеляна на роль Бобруйского-Думбадзе в Питер.

Мы организовали съемки, взяли что-то из лентфильмовского реквизита. Какой-то костюм из костюмерной. И достались Копеляну венгерские, высокие сапоги. С кисточками... Они сбоку висели. Какая обувь на актере, никого не интересовало, потому что ноги в кадре не были видны.

И вот перед самой пробой я опускаю глаза и вижу, как на сапогах кисточка дрожит. Так сильно волновался этот великий актер передо мной, мальчишкой, пробуясь у начинающего режиссера.

Конкурентом Копеляна был Басилашвили. Но когда все увидели пробы, сомнений не осталось. Думбадзе конечно же — Копелян. Такой, знаете ли, кот. Полное совпадение. Умный, мощный, ироничный.

Я приехал в Ленинград, чтобы вытащить его из театра. И тут произошла совершенно анекдотическая история.

У меня был второй режиссер и директор картины — некий Сережа Цивилько — врун, брехун и хохотун. Человек полуобразованный, но очень обаятельный, жутко пробивной и нахальный. (Сегодня его уже нет в живых. Целое поколение было запойным. У Сережи остановилось сердце в гостинице «Киевская». Не успел опохмелиться. По какому-то роковому стечению обстоятельств —

это был тот же номер, где незадолго до этого умер Олег Даль.)

Перед тем как ехать за Копеляном, Цивилько говорит:

— Юра, не волнуйся. Все будет в порядке. Мы с Гогой Товстоноговым большие приятели...

Я ему поверил и был спокоен.

А он все «Гога», да «Гога»...

Пришли мы в театр. Я говорю:

— Ну что?! Иди договаривайся.

Я вообще-то стеснительный человек. Даже не познакомился с Товстоноговым, стоял в тени и смущался. Он для меня был гений.

И вот мы в театре. Ждем Товстоногова. Наконец в конце коридора появляется сам Георгий Александрович. Рядом с ним — Копелян.

Я говорю:

— Сережка, вон идет твой друг.

Смотрю, а Сережа-то весь взмок. И тут я понимаю, что он, так же как и я, видит Товстоногова впервые в жизни. Цивилько бросается ему навстречу и говорит:

— Здравствуй, Гога.

Вижу: Копелян замер, а он шел рядом.

Вообще, Товстоногова все очень уважали и боялись. Его, по-моему, даже жена называла по имени-отчеству. И уж точно никто не называл просто Гогой. Никогда. Товстоногов тоже замер. И все остальные. Смотрит, мучительно напрягся, силясь вспомнить: где же он видел этого наглого, фантастически огромного человека? Сережа тоже смотрит на Товстоногова и вдруг говорит:

— Ну что, вспомнил? Гога, ты ж мне обещал, если обращаюсь к тебе, то отпустишь актера. Мне

надо Фиму освободить. Всего на девять дней. Ну, помогай теперь.

Товстоногов поворачивается к Копеляну и говорит:

— Ефим Захарович, что-нибудь интересное?

— Да, — отвечает смущенный Копелян.

Все расступаются. Товстоногов подзывает человека из режиссерского управления и говорит:

— Сделайте для...

— Для Сережи!! — подсказывает ему Цивилько.

— Сделайте для Сергея, пожалуйста... — добавляет Товстоногов... и проходит мимо меня.

У него было лицо человека, мучительно вспоминающего что-то совершенно неведомое. Он понимал, что какой-то новый Остап Бендер из Одессы просто «употребил» публично. Но признаться в этом мэтру было невозможно.

Эта байка в свое время облетела всю страну.

Сережа обо всех так говорил:

— Петька — мой друг.

— Сереж, какой Петька, о ком ты говоришь?

— Да Петька. Чайковский.

Вот так я заполучил в фильм Копеляна. Никого из этих людей теперь уже не осталось. «Иных уж нет, а те далече». Копеляна я на каждую свою картину приглашал. Но освободить его из театра вторично уже было нереально.

Наталья:

Добавлю еще несколько слов о Копеляне.

Люди, которые сталкивались с Ефимом Захаровичем по работе каждый день, — костюмеры, гримеры, ассистенты, — рассказывали, что это

был человек очень теплый, добрый. К людям, независимо от их ранга, относился с глубочайшим уважением. При своем огромном таланте был даже слишком скромен и непритязателен. Словом: настоящий интеллигент.

Когда Копелян перенес инфаркт, многие сотрудники киностудии звонили в Питер, спрашивались о его здоровье. Это были те, кто готовил актера к съемкам и кто успел всей душой полюбить этого умного и тонкого человека. И наконец, пришло радостное известие: Ефим Захарович начал поправляться. Он был еще в больнице, но уже собирался выписываться.

А еще день спустя всех ошеломило: Копеляна больше нет. По студии поползли слухи, что после посещения родственников ему стало хуже. Снова — инфаркт. В этот раз врачи уже не сумели откачать великого актера.

Светлая ему память! Как сказала однажды Цветаева: «Талантливому человеку всегда рано умирать». Эти слова — и о Ефиме Захаровиче Копеляне.

Глава шестая

ПЯТЬ ВСТРЕЧ С ВЫСОЦКИМ

Наталья:

Мои взрослые воспоминания о Владимире Семеновиче очень грустные. Семьдесят девятый год. Папа снимает в Москве «Ах, водевиль, водевиль» с участием Галины Беляевой, Олега Табакова и Ивана Рыжова. В тот год после Вагановского я поступала в ГИТИС, поехала из аэропорта сразу в мосфильмовскую гостиницу. А папа, как говорится, ушел в запой. Глаз такой стеклянный, мутный. Ему уже не весело, а плохо. Болит сердце. Пытается выйти из запоя, и не получается. И тогда он просит меня позвонить Высоцкому.

Воспроизвожу дословно, что тогда произошло.

— Позвони Володе, он лекарство достанет, — говорит папа.

Я набираю номер, меня просят перезвонить вечером.

Вечером следующего дня у Высоцкого на Таганке «Гамлет». Я перезваниваю вечером — Высоцкого нет. Мне говорят:

— Перезвоните завтра вечером.

Приезжает Сережа Сапожников, композитор, который работал на фильме «Весна-29», друг папы, пытается чем-то помочь. Я опять звоню Высоцкому. Трубку снимает незнакомый мне человек. Я прошу передать, что нужно лекарство и Высоцкий обещал достать. Чуть не плачу. Голос отвечает:

— Да, твою мать, его самого нужно спасать. Он запил и уехал в Питер. И теперь срывается спектакль.

А через год Высоцкого не стало.

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ

Мои детские воспоминания о Высоцком более романтические. Первая встреча произошла на улице Телевидения, в квартире мамы Высоцкого. Мне тогда было лет шесть.

Не помню, кто открыл дверь. Я прошла налево по коридору и оказалась в маленькой узкой комнатке. И увидела Его. Человека, чей хриплый голос, услышанный на бобине магнитофона, однажды и навсегда поразил мое детское сердце.

Он стоял спиной к окну с гитарой в руках и перебирал струны. Был в тонком темном обтягивающем свитере и темных брюках. Высоцкий мне показался в тот момент могучим и мускулистым — настоящим гигантом. Теперь Владимир Семенович тем более мне видится гигантом. Так что деревья большими кажутся не только в детстве.

Не сразу поднял голову и сказал, как будто мы здесь уже очень давно, словно закончил мысль:

«Слушай, я тут сочинил». И запел, помню точно: «В заповедных и дремучих, старых муромских лесах». Почему-то возникла ассоциация с «Русланом и Людмилой». Поэму Александра Сергеевича Пушкина я знала хорошо, бабушка мне ее часто читала. Я представила Людмилу и увидела себя. Руслана мне представлять не требовалось — он был передо мной. Высоцкий наклонился ко мне и сказал шепотом: «Эту песню я посвящаю тебе». Я замерла.

Когда я рассказывала знакомым об этом эпизоде, мне никто не верил, все недоумевали: о какой же песне идет речь? Или не хотели поверить...

Высоцкий пел, а я смотрела на его напряженную шею. Синие жилы надувались с каждым куплетом все больше и больше. Я не могла оторвать глаз. Меня просто потрясла его шея, заорожила. Мощная, жилистая. Помню, что боялась: аорта лопнет и хлынет кровь. Слова «аорта» я, конечно, тогда не знала. Но мне было ужасно жалко этого человека. Внутри него что-то билось, kloкотало и рвалось наружу. И я заплакала. Но может быть, я просто хотела спать?

Я заснула, положив голову папе на колени, а Высоцкий все пел и пел. Иногда сквозь сон до меня доносились звуки гитары и его голос.

Утром мы пошли на ВДНХ. Меня и сына Высоцкого усадили в тележку-вагончик, курсирующую по территории. Мальчик показался мне очень симпатичным, но он был угрюм и неприветлив. За все время не проронил ни слова. Меня как будто рядом не существовало. Интересно, о

чем он думал? Как его звали, не помню. Помню, что отпила на ВДНХ кумыса из папиного стакана и захмелела. Высоцкий съел пять порций мороженого и доел мое.

— Чтобы голос хрипел, — объяснил он мне.

Именно в тот день я чуть не вылетела из машины на трамвайную линию. Я хотела открыть стекло, чтобы вдохнуть воздуха, потому что меня тошнило. Но перепутала ручки. Перед моими глазами промелькнули рельсы, и я почувствовала сзади руки папы. Меня чудом успели ухватить за одежду. Я помню это липкое ощущение. От страха я обвила папу обеими руками и зарылась головой в его куртку. Мне было почему-то очень стыдно, что я такая маленькая и слабая.

Что было дальше, не помню.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ

Она тоже произошла в Москве. Мы ехали куда-то в такси. Папа сидел рядом с водителем, меня устроили сзади. Возле Высоцкого сидела очень красивая женщина, с большими голубыми глазами, даже сверхбольшими, полными слез, как у Ильи Глазунова на картинах. Я краем глаза за ней наблюдала.

Между Высоцким и этой женщиной звенело напряжение. Дети такие вещи чувствуют очень тонко. Высоцкий смотрел в окно, а женщина смотрела на Володю. У нее была ужасная тоска в глазах и просто мученическое выражение лица.

Когда мы подъехали к дому, Высоцкий вышел из машины и подал ей руку. Потом стремительно сел обратно и скомандовал:

— Поехали.

В зеркальце водителя я видела, как женщина стоит и смотрит нам вслед.

Высоцкий всю дорогу молчал.

Это почему-то врезалось мне в память очень отчетливо. Потом я увидела это лицо на фотографиях, привезенных Говорухиным с похорон. Не знаю, кто она. Может, это и была та самая Татьяна?

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ

Когда снимались «Опасные гастроли», Высоцкий жил у нас дома. Мне было семь лет. После съемок набивалась полная квартира друзей, чтобы послушать его песни. Сидели на чем попало. Стульев у нас еще не было: мы только-только переехали в новую квартиру из «Куряжа».

Почти все песни я знала наизусть. Я, как и все, конечно, была влюблена в Высоцкого. Он часто мне снился. Это были почти взрослые сны.

В один из теплых летних вечеров в Одессу приехала Марина Влади.

— Как замечательно жить в Советском Союзе! — восхищалась она.

Трудно было понять, шутит она или говорит серьезно.

А Высоцкий смотрел на нее не отрывая восторженных глаз.

Спали они в маленькой комнате на раскладушках. Как-то Марина, поднявшись раньше всех, решила выпить кофе и уронила банку с дефицитным напитком. Кофе рассыпался. В этот момент вышла мама и смела кофе на совок. Если бы вы слышали, как французская звезда сокрушалась по этому поводу!

— Его же можно было аккуратненько собрать и выпить! — восклицала она.

Марина рассказывала, что в ее доме пятнадцать комнат и всего одна домработница.

Однажды они с Высоцким готовились к какому-то визиту. Марина меняла платья, что-то ее не устраивало. Перебрав весь свой гардероб, она наконец выбрала самое простое, ситцевое, и, облачившись в него, следом за Высоцким торопливо вышла. Дверь бесшумно закрылась. Не прошло и пяти минут, как они вернулись...

Марина прыгала на одной ноге с босоножкой в руке. Потом села на мою кровать. Оказалось, что она подвернула ногу. Высоцкий встал на колени и, глядя Марине в глаза, поцеловал ее стопу...

На меня никто не обращал внимания. А я, оказавшись свидетелем краешка большой любви, мечтала об одном — оказаться на месте Марины.

Они были для меня просто Володя и Марина. В этом, конечно, не было никакой фамиллярности. Мне — ребенку — было легко и свободно называть их просто так, по именам.

Однажды взрослые сидели за столом в уютной кухне и выпивали. Приехала моя бабуля из Ташкента. Деда уже не стало.

Высоцкий не пил. Марина с удовольствием ела домашние пельмени. Потом сказала:

— Все. Больше не могу. У меня один пельмень еще во рту, а на втором я уже сижу. — А потом добавила: — Одну минуту — на языке, два часа в желудке и всю жизнь на бедрах.

Она сокрушалась, что быстро набирает лишний вес и что бороться с этим тяжело. Потом приняла какие-то таблетки. И я, стоя возле туалета, слышала, как ее рвало.

А еще я запомнила руки Марины. Она предпочитала ходить в открытых ситцевых сарафанах. Она была тоненькая, а руки выше локтя были, на мой взгляд, очень полными, словно отлитыми из бронзы, какими-то глянцевыми. У Марины было широкое запястье — поэтому, наверное, чтобы не акцентировать внимания на кисти, она не носила часов. Именно руки приковывали мое внимание — и еще льющиеся светлые волосы. Влади, рассказывая о чем-то, темпераментно жестикулировала и кончики своих волос зажимала под мышками. Собирала их рукой и перебрасывала на одно плечо. Не продержавшись и секунды, они снова тяжелой струей падали ей на спину.

По Одессе до сих пор ходят легенды о тех временах. Вспоминают, как Высоцкий пел в нашем дворе, сидя на скамеечке возле дома. Как он и Марина Влади перепрыгивали через лужи, выбираясь из нашего подъезда, ловили такси и торжественно уезжали...

Кстати, о Черемушках. Наверное, во всех городах новые районы называются Черемушками. Там всегда грязь по колено. Об одесских черемушкинских лужах можно слагать легенды.

Борис Сичкин, известный по фильму «Неуловимые мстители» как Буба Касторский, когда приезжал в Одессу, то, пробираясь к нам в гости по размытой дороге, комментировал это так:

— Нет, не зря я ехал в Одессу. Ах, какие здесь великолепные грязи! Я вернусь домой совсем здоровый! Жаль, что не захватил всех родственников.

Однажды приехали Волшаниновы и пришли к нам в гости. А вечером устроили концерт. Волшаниновы и Высоцкий пели по очереди. Помню, набилась полная квартира народу. Дверь балкона была открыта настежь, чтобы люди из других домов могли послушать песни Володи. Сидели на лестнице в нашем подъезде, буквально на каждой ступеньке от первого до пятого этажа.

Женя Рудых, редактор «Опасных гастролей», в тот день попросила разрешения привести к нам свою подругу. Никто против этого не возражал.

Спустя двадцать лет Рудых призналась, что это была дочка начальника КГБ Одессы и Одесской области, которая тайно включила магнитофон и записала все, что исполнялось Высоцким в тот вечер. Эта запись у нее сохранилась по сей день. Оказалось, что ее отец-гэбэшник был тайным поклонником Владимира Семеновича, но эту слабость в силу специфики работы ему приходилось скрывать от своих коллег.

Потом Марина уехала в Париж, а у Володи продолжались съемки в Одессе. Он метался между Москвой и Одессой и именно тогда написал: «В который раз лечу Москва—Одесса... Опять не выпускают самолет».

Папа считает, что детям свойственно ошибаться и путать хронологию. Я с ним согласна, но тот драматический случай врезался мне в память отчетливо. Однажды, в один из приездов Володи, я слышала, как родители вполголоса раздраженно переговаривались. Я не помню о чем. Вышла в коридор и заглянула на кухню. Высоцкий сидел там с закрытыми глазами, качаясь вперед и назад как маятник, и стонал. Я не понимала, что с ним происходит. Мне было страшно.

Помню, что испытала совсем недетское переживание — тягостное ощущение сосущей тоски, возникшее где-то в районе солнечного сплетения. Чувство очень близкое по ощущениям к тому, что испытывает человек в зрелом возрасте, когда осознает всю глубину того, что время — это физическая величина, а жизнь — конечна.

ВСТРЕЧА ЧЕТВЕРТАЯ

*Это был семидесятый год. Я тоже присутствовала в тон-ателье киностудии в тот знаменательный для Одессы день, когда записывались песни Высоцкого. На магнитофонной записи остался слышен голос папы, произносящего слова:
— Внимание. Тишина. Запись.*

А потом в Одессе началась эпидемия холеры, и мы срочно «эвакуировались» в Ташкент. Долго плыли пароходом, застряли в Сочи, где папа крепко выпивал. На пароходе мне сделали прививку от холеры, а папа, чтобы не заболеть, пил водку.

Потом мы одолжили деньги на авиабилеты у двух пожилых грузинок, у которых остановились в Сочи, и в тот же день улетели. Долг грузинкам мы отдали. В тот же год папа привел меня в хореографическое училище и я поступила.

ВСТРЕЧА ПЯТАЯ

Стало известно, что Высоцкий и Марина Влади будут в Одессе проездом, перед «крымско-кавказским» круизом, который они должны совершить на теплоходе «Грузия». Это был 1974 год. По студии ходили слухи, что Марина подарила Высоцкому голубой «мерседес» с белыми меховыми сиденьями.

Фотографы вооружились камерами, а все остальные торчали на территории студии, боясь пропустить этот момент.

И наконец, вдали показались Марина и Высоцкий. Чем ближе они подходили, тем очевиднее мне становилось то, что Марина выше Володи. Он шел пружинисто и улыбался. Здоровался с кем-то на ходу. Наконец они приблизились к нам.

— Какая ты стала большая, — сказал он, глядя на меня.

Я была почти одного роста с Высоцким.

Марина с восторгом рассказывала о том, как Володя щедр по отношению к ней. Какой изумительный он сделал ей подарок, пригласив в круиз. Она была тонким человеком. Ей очень хотелось, чтобы Высоцкий рядом с ней чувствовал себя настоящим мужчиной, способным осчастливить такую женщину, как она.

Но что тот круиз в сравнении с ее подарком?!!

С тех пор у меня осталась коричневая кожаная куртка, которую Высоцкий перед отъездом подарил моему папе, прямо со своего плеча.

Когда Высоцкий с Мариной вернулись, оказалось, что их сняли с парохода в Ялте, потому что все остальные города были для иностранки закрыты. Они просидели в Ялте, ожидая, пока теплоход совершит круизный тур, чтобы наконец вернуться на нем в Одессу.

— Но все равно все было прекрасно, — сказала Марина. — Потому что прекрасна наша любовь.

ВСТРЕЧА, КОТОРАЯ НЕ СОСТОЯЛАСЬ...

Тогда я уже работала в сценарно-редакционной коллегии Одесской киностудии. Студия прогремела фильмом с участием Высоцкого — «Место встречи изменить нельзя» Говорухина.

Высоцкий собирался дебютировать как режиссер с «Зеленым фургонем». Все ждали его приезда.

Шел рабочий просмотр какого-то фильма. Вдруг в зале включился свет. Вошла Таня Чернова — вторая жена папы и сказала:

— Сейчас я сообщу вам что-то очень страшное...

И в гробовой тишине произнесла:

— Умер Высоцкий.

Кто-то вскрикнул. Остальные продолжали сидеть не шелохнувшись. Потом все засуетились,

стали звонить в Москву, выяснять подробности. Многие плакали. Это был 1980 год.

Остальное я увидела на фотографиях, которые Говорухин привез с похорон, узнала из рассказа Гали Говорухиной. Папа о похоронах никогда не рассказывал.

О том, что Говорухин дружил с Высоцким, знают все.

Узнав о смерти Володи, Говорухин испытал настоящее потрясение. Шел проливной дождь. В Москве шумела Олимпиада, и город был практически закрыт. Говорухин не находил себе места. От одной мысли, что он не сможет попрощаться с другом, ему становилось не по себе.

Погода ухудшалась. Поздней ночью он сел в «Жигули» и выехал с дачи. Нужно было успеть к утреннему самолету Одесса — Москва. Говорухин гнал машину по скользкой дороге. Дождь лил стеной, не ослабевая ни на секунду. Ехавший впереди грузовик не заметил обгонявшую легковушку и случайно ее бортанул. «Жигуль», в котором, кроме самого Говорухина и его жены, были еще и дети — его племянники, пошел юзом и очутился в кювете...

К счастью, все остались живы, но машина была разбита вдребезги.

На похороны Говорухин все-таки успел.

Когда подлетали к Москве, в иллюминатор было видно совершенно розовое облако с черным крестом посередине. В этом было что-то мистическое. Они смотрели на эту галлюцинацию, на этот знак беды все время, пока самолет снижался и маневрировал.

Когда подъехали к дому Высоцкого, уже смеркалось. Поднялись по лестнице, вошли в квартиру. За длинным столом на кухне сидели друзья. Над столом висели красные лампы, которые привезла из Парижа Марина. А в углу притулился сын Никита, вылитый молодой Высоцкий. И тут же рядом — Володя в гробу, в костюме Гамлета.

Та ночь была страшной для друзей, любивших Владимира Семеновича.

Еще от папы я узнала о том, что, когда хоронили Высоцкого, чуть не случилась настоящая «ходька».

Гроб Высоцкого стоял возле театра. А вокруг волновалась многотысячная толпа. Вдруг, в какой-то момент, она вся хлынула к гробу.

Началась ужасная давка.

И тогда Любимов залез на крышу автобуса и сказал, приложив палец к губам:

— Тише! Не будите его!

И указал жестом на Владимира Семеновича.

Толпа замерла.

— Когда я увидел это, — вспоминает папа, — я понял, что Любимов действительно гений!

Не знаю, связано ли это как-то со смертью Высоцкого, но именно с 1980 года папа «завязал» и с тех пор не пьет...

Что скажешь, родитель?

Глава седьмая

УЗБЕКСКИЕ И ДРУГИЕ БАЙКИ, КОТОРЫЕ ЛЮБИЛ ВЫСОЦКИЙ

Георгий:

С тех пор я действительно не пил пятнадцать лет. С восьмидесятого года. Володя мне как-то сказал:

— Нельзя нам пить. Зачем мы радуем своих недругов?

А потом случился год, полный несчастий. Умерла моя мама. И на этой почве я «развязал». Я выпил всего один раз, но это кончилось жестоким многомесячным запоем, больницами, откачиваниями.

Последний визит к врачу завершился следующими словами, обращенными к моему разуму:

— Еще один раз, и вы — калека.

После этого я снова «завязал», на этот раз, надеюсь, навсегда.

Володя, увы, «допил до дна».

Вот несколько баек, о которых шла речь и которые я ему рассказывал, а он их повторял.

Я был приглашен узбекским правительством сделать к пятидесятилетию республики эскизы костю-

мов и оформить балетный спектакль. Неожиданно меня вызвали к министру культуры. А министром в то время был назначен бывший член ЦК Узбекистана — Наджимов. Он сидел в нейлоновой белой рубашке в сорокаградусную жару и чесал потную волосатую спину.

— Товарищ специалист, — сказал мне Наджимов, — мне дошли неприятный разговор про вас. Ви делаете костюм, да? Для балет Большой театр имине Алишер Наваи?

Я отвечаю:

— Да.

— Скажите, пожалуйста, ви знаете, и что страна наша в тяжелом материальном положении?

Я отвечаю:

— Знаю.

— Так почему ви себя так ведете? Юбилей не юбилей, ми не позволим государственные деньги выбрасывать.

Я совершенно не понимаю, в чем дело.

— А в чем моя вина? — спрашиваю.

— Как в чем вина? Ви делаете каждой балерина пачка костюм?

Я говорю:

— Да, шьем пачку.

— Ви што, с ума сошел, каждой балерин — пачка костюм щить?! Никаких пачка! Адин костюм — адин балерина!

Когда я рассказал эту байку, Володя хохотал до слез.

Когда я заканчивал художественный институт, мне предстояла практика в Муйнаке. Лететь надо было сначала из Ташкента до Нукуса, а от-

туда — на другом самолете уже до самого полуострова.

Долетел я до Нукуса, вышел из самолета. Сейчас в Нукусском аэропорту все выложено мрамором, а тогда это был маленький сарай. Вошел я в этот сарай, а там — полным-полно жужжащих мух.

Я у буфетчика спрашиваю:

— Где тут регистрируются на рейс «У-5»?

Он:

— У меня тут регистрируются.

Оказывается, этот буфетчик не только наливал, но и по совместительству регистрировал билеты.

Я опешил. Говорю ему:

— Тогда налей стакан.

Выпил я для храбрости водки, закусил селедочкой, мне чуть легче стало. Оглядываюсь. За мной стоит здоровый дядька и тоже просит стакан налить. Дернул он стакан, тоже заел селедкой. Я его спрашиваю:

— Не знаете, куда идти на посадку?

Он:

— Идем со мной.

Идем мы по взлетному полю. Стоит «ЯК» — из бывших военных самолетов. Смотрю я на этот «ЯК» и думаю: как на нем воевали? Просто загадка! Иду следом за мужиком, он поворачивает к «ЯКу», и вдруг я начинаю понимать, что в самолете всего два места. Для него и для меня. Значит, этот мужик, который на моих глазах двести граммов тяпнул, — летчик!

Слава Богу, водка привела меня в самое смелое авиационное состояние. Перекрестился я и сел в самолет.

Смотрю, как закрывается надо мной пластмассовая крышка люка, и замечаю, что она лопнувшая. Кто был в Узбекистане, знают, как чайники железками склепывают. Крышка также железками и была свинчена.

С горем пополам взлетели. Грохот в кабине стоит жуткий. Вдруг пилот ко мне поворачивается и что-то говорит.

Я ничего разобрать не могу. Показываю пилоту на уши, мол, ничего не понял. А у самого сердце в пятки ушло.

Он повторяет. Я опять не слышу. Не столько от грохота, сколько от страха.

— Что-нибудь случилось? — переспрашиваю.

Он уже начал злиться.

Вдруг смотрю: винт останавливается. Слышу, мотор так: тюх-тюх... тюх-тюх... тюх... Думаю: ну вот, началось. Самолет начинает планировать. А перед вылетом мне рассказали, что пару дней назад какой-то самолет летел на Муйнак, у него мотор отказал, и он упал в камыши. Спасатели обнаружили обломки самолета, а рядом трупы двух человек, которые были, как шашлык, нанизаны на этот самый камыш. Просто насквозь пропиты.

И в этой гнетущей тишине летчик поворачивается ко мне и спрашивает:

— Спички, говорю, у тебя есть?!

Я шарю по карманам, нащупываю спички, а у самого зуб на зуб не попадает. В окно вижу, что мы уже просто падаем.

Летчик взял у меня спичечную коробку, не спеша зажег спичку, прикурил. Что-то повернул, крутанул, и мотор снова: тюх-тюх, тюх-тюх...

Я выдохнул.

Когда мы сели в Муйнаке, из самолета я самостоятельно вылезти не мог. Ноги были просто ватные!

Это было одно из самых моих сильных впечатлений. От узбекского аэрофлота.

Мой отец много лет проработал в Узбекистане, был главным режиссером театра в Ташкенте. Создавал узбекское оперное искусство. И за многие годы собрал массу смешных историй. Тогда в Азии была такая «фишка»: руководителем организации или предприятия назначался узбек, а его замом — русский, который и работал. Он все и решал, и в то же время национальная политика соблюдалась. Узбек на высоком посту. Из оперного театра убрали русского директора, который руководил им несколько лет, и прислали номенклатурного работника, бывшего директора мясокомбината, крупного начальника. Он вообще в первый раз в жизни вошел в оперный театр. Все ему там понравилось: и бархат, и кресла, и золоченые ложи. Он сказал: — Кerasиво очень, хярашо, билестит все.

Все работающие в театре выстроились перед ним, ждут от него директив, указаний, собраний — но тщетно.

Он сел в ложу дирекции, сидел там каждый день, на каждом спектакле в течение месяца и молчал. Спустя месяц переместился в литературный ряд и там тоже отсидел месяц. И опять никому ничего не сказал. Потом вдруг объявляется общее собрание. Весь коллектив высаживается на сцене, что довольно непривычно для театра. Потому что

при общих собраниях коллектив садится на зрительские места, в проходе ставится столик, за него садится президиум — и так проводится собрание. А тут все по-другому. Коллектив театра был посажен на сцене, а в литературном ряду восседал директор театра. Ему поставили микрофончик, чтобы все слышали.

Он сказал:

— Это сабрание будит. Это ми вам расскажем то, что ми поняли, увидили, и то, что будим проводить в жизнь.

Коллектив вздрогнул.

— Вот я дыва месяца смотрел то, что тут происходит. Много бизабразия. Хотя есть отдельные спесиалисты. Один такой поет, красивый голос идет. Мне панравился. Такие вещи есть, как эта... рек... реквизит называется. Всякий там чашка, ложка, кроват.

Ему говорят:

— Да, есть у нас Саипов, который тридцать лет работает в театре реквизитором, опытный человек.

Он спрашивает:

— Товарищ Саипов, у вас уши есть?

Тот испуганно:

— Есть.

— Вы тридцать лет слушаишь оперу, да? И не слышишь, чего уважаемый седой человек, генерал Гремин говорит: «Оне-э-гин, я с кровать не встану». А гиде кровать, почему не принес, он стоит один в пустой комнаты?

Потрясенный реквизитор сел весь бледный и понял, что его дни сочтены. Ну а весь коллектив замер в предвкушении, потому что все догадались, во что это дальше выльется.

— Следующий вопрос, — сказал директор. — Я посмотрел штатно расписания. Вот в угол стоит Саламон Львович Капирович, на барабане играет. Он высший ставка получает. Да? Самый высокий классный музыкант в театре. Да? На барабан и ребенок играть может. Ну да ладно, если бы он работал хорошо! Он весь спектакль «Лебединое озеро» всего два раза стукнул! Если вы такие деньги получаете, уважаемый, играйте от начала до конца спектакль, пожалуйста! И чтобы я барабан слышал! Просто так социалистическое государство не платит! Вы меня поняли?

Капирович сидит в полуобморочном состоянии. Следующим был дирижер.

— Вы звания имеете, товарищ дирижер. В литературный ряд всегда сидит самый уважаемый человек, который есть в республике. А вы стоите все время задом и руками махаете перед лицом начальника! Вы сесть не можете? А?! Геморрой у вас, что ли?

Главный дирижер театра Даниях посмотрел на директора и сказал:

— Знаете, что я вам скажу? Вы идиот!

— Вы уволены, — сказал директор не моргнув глазом.

На следующий день артисты побежали в ЦК. И еще через день директора театра все-таки сняли. Что было удивительно.

На Украину приехал великий чешский скрипач Ян Кубелик. Это был человек левых взглядов, он приехал, чтобы играть революционным солдатам, поддержать молодую Советскую республику.

Кубелик выступил на Украине, и командование армии предложило ему сделать еще турне по Средней Азии.

В двадцать четвертом году мой отец вместе с Кубеликом в первый раз приехал в Среднюю Азию (раньше он жил на Украине). Туалетов нигде не было, только в Бухаре. А в Бухаре уборные были такие: два длинных дувала, а сверху — доска. И это был сортир. Туда люди поднимались, садились, и все это падало вниз, на дорогу, потом смывалось дождем. Кто в Азии был в те годы, помнит это. Окна на улицу не выходили. Бесконечные улицы: калитки, дувалы, калитки, дувалы, и ни одного окна. Бесконечные повороты: завернул за угол — опять калитки, дувалы, калитки, дувалы... И так весь старый город. А все окна внутрь двора. Вся жизнь проходила там.

Женщина на улице присаживалась по нужде, заворачивалась в свои покрывала и делала свои дела. Ее лицо было закрыто паранжой. Мужчина тоже справлял нужду сидя. Он приседал, брал полы халата и закрывал ими голову так, чтобы не видели — кто это. Все остальные части были обнажены. На Кубелика это произвело потрясающее впечатление.

И когда впоследствии с ним пытались договориться о гастролях в советских городах, он с легким чешским акцентом спрашивал: «А там туалеты орлом?» И если ему отвечали утвердительно, ехать туда отказывался.

Эти байки мне рассказал отец. А я повторял их в кругу друзей, в перерывах между съемками. Теперь я рассказываю их вам.

В Ташкентском оперном театре был один очень сильный профундовый бас. Профундовый — то есть у него существовало нижнее фа. Это очень низкий, густой звук. Это был человек огромного роста, широкоплечий, настоящий «шкаф». Бывший милиционер. Фамилия у него была Есипов.

И вот однажды, во время репетиции «Фауста», мой отец не мог понять, что Есипов поет.

— Ванечка, а что вы поете? — спросил он у баса.

Есипов пел:

— Сатом Натом правит бал... — и делал такое движение руками, как будто в его руках коса и он косит траву.

— Кто такой Сатом Натом?

— Ну, это вам надо знать! Мне надо петь! — с нескрываемым раздражением ответил бас.

— Ну хорошо, — продолжал отец. — А почему вы машете рукой? Это вы шпагу так держите?

— Что в тексте есть, то я и делаю, — невозмутимо объяснил Ваня.

— А что именно?

— Ну, я же пою: «Сатом Натом правил бал. Люди гибнут, заметал...» Не видите? Я замечаю.

Отец знал очень много баек и очень смешно их рассказывал. От него я услышал и такую историю.

В Большом театре было два очень известных баса — Пирогов и Рейзен. Однажды произошел такой казус. Утром в воскресенье шел «Фауст», а вечером — «Евгений Онегин». Утром Мефис-

тофиля должен был петь Рейзен, а вечером в партии Гремина ждали выступления Пирогова. Или наоборот. Это не важно.

Пирогов заболел, поэтому и вечером пришлось петь Рейзену. Это существенно. И вот почему. В «Фаусте» после арии Мефистофеля на площади происходил взрыв, сценический люк, на котором стоял актер, опускался вниз, а потом оттуда шел пар. В общем, Мефистофель на глазах изумленных зрителей исчезал. Но человек, который включал рубильник, чтобы открылся люк, с утра так солидно опохмелился, что заснул. При прошлом строе и режиме, в связи со сложностью духовной жизни, все спивались. Причем много пили не только творцы — рабочий класс «квасил» еще хлеще. И Большой театр не отличался от всей страны.

— На земле весь род людской, — спел Рейзен, взмахнул шпагой, но взрыв не прозвучал. И тогда он чисто балетными батманами убежал со сцены. Зрители подумали, что все так и должно быть, и внимания не обратили. Похлопали да и ушли из театра.

Поискали механика, но не нашли. Особенно его журить все равно не стали бы, потому что он был большой специалист оперы и гегемон. А гегемон тогда исполнял главенствующую роль в Стране Советов.

Вечером за заболевшего Пирогова пел тот же Рейзен.

— Любви все возрасты покорны...

Пум... пум... пум... А это очень похоже на финал арии Мефистофеля. Специалист высокого класса к вечеру проспался и услышал знакомое

«пум-пум». И вот Гремин сидит в кресле. Респектабельная генеральская обстановка. Он поет:

— Любви все возрасты покорны...

На «пум... пум... пум...» механик рванул рубильник. Взрыв. И... Гремин провалился в тартарары. Оттуда пошел пар. Потрясенные зрители замерли.

Негодующий Рейзен дал механику по морде, выматерил его — он был скор на расправу и остер на язык. А тот, увидев перед собой генерала в кресле, ничего не понял, но опять рванул рубильник. Оркестр остановился. И вдруг кресло снова возникло на сцене. И Рейзен продолжил:

— ...Ее порывы благотворны...

Зал разразился грохотом аплодисментов.

Был в Уфе балетный спектакль «Журавлиная песня». Композитора Льва Борисовича Степанова, который эту байку нам рассказал. Это был эпос.

Там была одна трюковая сцена — герой делает туры, на скале сидит лев, за ним наблюдает, а потом бросается сверху. На эту балетную партию исполнителем льва всегда брали спортсмена. За декорацией ставился бережок так называемый, скалистый барьерчик, за ним — батут. Спортсмен сначала прыгал на батут, с батута выпрыгивал на сцену и нападал на главного героя. В это время выключался свет. Была очень эффектная сцена, после которой зрители всегда аплодировали. Один рабочий сцены, любитель острых ощущений, ходил за помрежем по пятам и уговаривал его:

— Ну, дай я прыгну, дай прыгну!

Ну а помреж его, конечно, гнал. И вдруг со спортсменом произошла неприятность: соскакивая с трамвая при подъезде к Большому театру, он вывихнул ногу. Доковылял и говорит: не могу прыгать. За кулисами паника, надо начинать спектакль, третий звонок, а финальной сцены — нет. И тут помреж вспоминает про того парня.

Нашел его и спрашивает:

— Ну что, прыгнешь?

А уже в зале свет погасили. Оркестр заиграл вступительные аккорды.

Рабочий сцены с восторгом:

— Прыгну!

Надели на него шкуру. А он хорошо все запомнил, делал все необходимые движения, открывал в маске рот, зевал. Ну, в общем, все было — железно...

И вот спектакль идет к концу, танцовщик делает круговое движение, останавливается, видит льва. А лев подошел к краю, глянул вниз. А сверху-то — метров десять. Посмотрел — и назад. Мелик-Пашаев, опытный балетный дирижер, опять вступление дает. Танцовщик повторяет все во второй раз и снова останавливается. Лев приблизился к краю и снова назад. И тогда помреж в темноте кулис схватил ножку от стула, поднял ее, замахнулся и полез по лестнице:

— Вот я тебя сейчас!.. — на рабочего. — А ну, прыгай!

Тогда зверь поднялся в полный рост, перекрестился и с воплем прыгнул на батут. Но чуть просчитался, и его выбросило на сцену. Свет погас, и акт был завершен.

Наталья:

Перехватываю эстафету.

Артистические байки — особый жанр.

Эти занимательные истории, передаваясь из уст в уста, обрастают новыми деталями и превращаются в отточенный анекдот. И уже не знаешь, было это на самом деле или нет, а если было, то, как выясняется, иногда с точностью до наоборот.

К сожалению, байки теряют аромат, превратившись в буквы, слова, предложения, фразы. Тут важно дыхание, паузы, слушатель — и что-то еще, порой не вмещающееся в конкретное словесное определение. Сложно записать словами то, что было разыграно в кругу друзей и сопровождалось взрывами хохота дружного хора слушателей.

Эти истории требуют хорошего застолья, импровизационности, артистизма и еще чего-то такого, что, как правило, остается за полями бумаги. Но все же не могу не поделиться с вами тем, что когда-то услышала и запомнила.

Как-то, в самом начале своей актерской биографии, русская звезда Анна Самохина поехала на гастроли в Сыктывкар. Поселили ее в какой-то затрапезной гостинице, контингент которой оставлял желать лучшего. В основном это были командированные мужчины исключительно помятого вида.

Рано утром предстояло ей лететь на концерт в тайгу, в балки к лесорубам. Поднявшись пораньше, Анна Самохина сделала тщательный ма-

кияж, уложила волосы, надела ярко-красный, в белую полоску пиджак. Блузку с белыми кружевами. Туфли на высоченной шпильке. Чулки тоже кружевные. В общем, постаралась хорошо выглядеть, чтобы произвести приятное впечатление.

Спускается она на лифте с пятого этажа. На первом этаже двери лифта открываются и прямо перед ней предстает несвежего вида мужик — в помятом костюме и почему-то с двумя подушками под мышками.

Увидев женщину необыкновенной красоты, мужик остолбенел, не понимая, где находится. Прямо перед ним, в восемь часов утра, такое видение!!!

— Извините, это лифт? — заикаясь, но стараясь быть предельно интеллигентным, вежливо поинтересовался он у Ани.

Это было в начале семидесятых. После выхода на экран фильма «Семнадцать мгновений весны» Леонида Броневоего, сыгравшего Мюллера, поклонники просто одолевали. Свою популярность, а порой и беспардонность со стороны обожателей Броневой переживал достаточно болезненно. Купил себе огромные темные очки, чтобы его никто не узнавал, и только в таком виде выходил на улицу.

Как-то театр на Малой Бронной, в котором работал Леонид Броневой, приехал на гастроли в Одессу. И решил артист перед спектаклем пройтись по городу. Надел свои огромные темные очки, идет уверенный, что его никто не узнает, оглядывает местные достопримечательности. Рядом с ним молодой Валентин Смирнит-

ский, который мне эту историю и рассказал. Вдруг видят они, что в конце улицы возле обувного магазина волнуется огромная толпа. Оценив ситуацию, понимают, что тут идет бой за какой-то дефицитный товар. И всем, слава Богу, не до Броневого. Дамы дерутся за сапоги.

Чувствуя себя в безопасности, не сворачивая с намеченного пути, актеры двинулись дальше. В тот самый момент, когда они поравнялись с очередью, одна из покупательниц вдруг схватила здоровенную коробку и, нацелившись в товарку, с которой, видимо, не поделила пару сапог, изо всех сил швырнула ее и... угодила прямо в лоб Броневому.

Броневой от неожиданности побелел и замер посреди улицы в своих черных очках.

Сориентировавшись, что обидчица скроется безнаказанно, метательница коробки бросилась следом. Пробегая мимо застывшей от неожиданности кинозвезды, она крикнула на всю улицу:

— Простите, Мюллер, я целилась не в вас.

Несколько женских лиц на секунду вынырнули из очереди, уставились на Броневого и с еще большим ожесточением ринулись отбивать у конкуренток свою пару сапог.

Смирнитский, ставший очевидцем этой истории, закончил ее так: «Броневой снял очки, покрутил их в руках, словно увидел впервые, и быстро зашагал прочь».

В Петербурге на кинопробах встретились Александр Панкратов-Черный, Борис Хмельницкий и Анатолий Ромашин. Встретились — и по-

шли в ресторан. Сидят, выпивают, об актерских проблемах говорят. А за соседним столиком подвыпивший человек с раскосыми глазами, в унтах, видно, с Севера приехал, глаз от них не отрывает. Потом подходит к Панкратову-Черному и говорит: «Никита, дай автограф». Панкратов растерялся, но виду не показывает. Уже и фильм «Мы из джаза» вышел, и «Зимний вечер в Гаграх» — и популярность вроде пришла. А тут вдруг опять с Михалковым перепутали! Ромашин и Хмельницкий давятся от смеха.

Подумал Панкратов, взял протянутую ручку и расписался: «С приветом! Никита Михалков».

А мужик к Хмельницкому и Ромашину:

— И вы распишитесь.

Панкратов не растерялся и спрашивает:

— Мужик, а ты хоть знаешь, кто это такие?

— Конечно, — отвечает тот, глядя на Хмельницкого. — Кто ж Мишу Боярского не знает?..

Тут смеяться очередь Панкратова пришла.

Ромашину уже не смешно.

— А меня-то ты знаешь? — спрашивает он.

— Василия Ланового вся страна знает, — с уверенностью отвечает мужик. И протягивает актерам командировочное удостоверение.

«Желаю счастья в личной жизни. Михаил Боярский», — расписался Хмельницкий.

«Счастливой дороги, — написал Ромашин. И подписался: — Василий Лановой».

В жизни Альберт Филозов — человек стеснительный и страшно не любит, когда его узнают в общественных местах. Как-то выскочил Фило-

зов из дому в продуктовый магазин. А там очередь. Встал и он со своей авоськой. Вдруг какой-то подвыпивший мужик из очереди принялся его внимательно разглядывать. Филозов голову опустил, что-то на полу изучает. А тут как раз очередь этого мужика подошла, купил он бутылку портвейна и к Филозову восторженно:

— О, артист!

— Да тише ты, — испугался Филозов, пытаюсь утихомирить почитателя.

Но мужик не унимался.

— Слышь, артист, дай автограф, — требовал он, тыча пальцем в этикетку на бутылке.

Чтобы отвязаться от назойливого прилипалы, пришлось Филозову расписаться на бутылке портвейна.

— Вот она — цена популярности! — любит он теперь повторять.

В Театре имени Ленинского комсомола еще при Эфросе, когда там, в пору своей молодости, работали Александр Ширвиндт, Михаил Державин, Валентин Смирнитский и другие популярные актеры, произошел такой курьез.

Шел дневной детский спектакль про немцев и партизан. Спектакль был старый. Актеры играли его в тысячный раз. Устали. Те, кто ждал своего выхода, скучали за кулисами. Актеры и начали «раскалывать» друг друга.

Еще совсем молодой Леонид Каневский, известный как майор Томин из сериала «Следствие ведут знатоки» выступал в эпизодической роли немца. С его внешностью — играть арийца —

можете себе представить. А Александр Ширвиндт был партизаном. Ширвиндт-партизан — тоже та еще картинка!

И вот стоит Ширвиндт за кулисами, ждет своего выхода, курит и смотрит на сцену. Середина спектакля. Каневский, лицом к залу, произносит свой монолог. Актеры, играющие немцев, собравшихся в штабе, все в эсэсовской форме, серьезные, стоят в заданной мизансцене. Вдруг из-за кулис слышат громкий шепот: «Немцы, немцы!»

Оглянувшись на шепот, актеры видят невозмутимого Ширвиндта с трубкой в зубах.

— Немцы, немцы, среди вас еврей, — проникновенно сообщает им Ширвиндт, показывая на выразительный профиль Каневского.

Финал сцены был сорван.

Когда Эраст Павлович Гарин ставил спектакль «Горе от ума», все студенты ВГИКа бегали смотреть репетиции. Гарин был очень добрым и отзывчивым человеком и быстро входил в доверие к молодежи.

Если на репетиции они начинали шуметь, он поворачивался к ним и говорил, поднимая палец к небу:

— Тише вы, студенты. Искусство все-таки делаем!

Однажды под праздник завсегдатаям репетиций понадобился червонец. До стипендии далеко — денег ни у кого нет. А погулять хочется. И поехали они к Гарину домой, на Зубовскую площадь. Звонят в дверь. Открывает Эраст Павлович в потертом халатике.

— Чего вам, студенты? — спрашивает.

— Эраст Павлович, можете субсидировать десяточку до стипендии... — жалостливо просит Панкратов-Черный.

Гарин, глядя на студентов, требовательно кричит жене:

— Хася, опять студенты пришли... Пятнадцать рублей просят.

— Эраст Павлович, нам всего — десять, — смущенно поправляет мэтра Панкратов-Черный.

— Молчать, сопляки! — злым шепотом обрывает его Гарин. — Пятерка мне необходима!

О Гарине ходит бесконечное количество баек. Но одна из них зародилась при мне.

В Ленинграде снималась картина, где Гарин играл очередного сказочного короля. Главную роль играла моя знакомая, артистка из Львова, звали ее Света. Ну и, как обычно в кино бывает, какую-то дверь не докрасили, что-то не доделали. Все за декорацией сидят, ждут начала съемок. На площадке — молодая кинозвезда. Хорошенькая. Все вокруг нее вьются. А она, окруженная вниманием, от нечего делать предлагает такую игру:

— Давайте рассказывать, что кому снится? Вот мне сегодня приснилось...

И рассказала свой сон. Кто-то свой рассказал. А Эраст Павлович выпил пятьдесят граммов коньячка, сидит отдельно, что-то свое думает, ни на кого внимания не обращает. Не принимает никакого участия в общем веселье. Ему с самим собой интересно. Света с непосред-

стvenностью, присущей молодости, подбегает к нему и спрашивает:

— Эраст Павлович, мы о снах говорим. Вам, наверно, такие замечательные сны снятся, расскажите ваш сон.

А он ей отвечает:

— А я, Светочка, снов не смотрю. В последнее время такое говно показывают!

Глава восьмая

СТУПЕНИ

О ПУШКИНЕ, НЕ О ПОЭТЕ

Наталья:

Эту главу мы начнем с рассказа о Пушкине. Помню с детства все — «Пушкин да Пушкин», а как его настоящее имя, я и не знала.

Когда его спрашивают, почему Пушкин, он объясняет так: «Если бы я был выдающимся кинематографистом, меня назвали бы Эйзенштейном или Юнгвальд-Хилькевичем. А так как я стихи пишу, вот «Мцыри», например, сейчас дописываю, поэтому я и Пушкин. А еще я с детства был на Александра Сергеевича как две капли похож».

Пушкин и сам однажды стихи сочинил, вот такие.

Лежа на берегу во время обеденного перерыва после чачи или вина он читал:

На берегу пустынных волн
Ложал он, вин крепленых полн.

Хоть Пушкин по рождению и петербуржец, из его уст действительно вылетело множество настоящих одесских крылатых фраз и афоризмов.

Он работал с Годоровским, Говорухиным, Хуциевым — в пору «Весны на Заречной улице». С Тарковским, Кочеряном, Высоцким. Так что Пушкин в принципе тоже классик. Классик от кино.

Что же такое администратор в кино? Ассистенты занимаются актерами. Или реквизитом. Или массовкой. А всеми организационными вопросами ведают администраторы.

Восстановить дорогу... Прорыть канаву... Найти подводную лодку. Взорвать что-нибудь... Все это делает администратор.

Однажды произошел такой случай. Для фильма нужно было вырыть яму рядом с тротуаром, чтобы в кадре были видны крупно ноги подпольщиков.

Художник с оператором дали задание Пушкину — вырыть канаву. Не вникая, конечно, в нюансы насчет того, что под землей находятся телевизионные кабели, электрика, канализация, водоснабжение, телефоны, газ и прочее, прочее. Для того чтобы получить разрешение на рытье канавы, Пушкину нужно было объехать восемнадцать инстанций.

А плана канализации и водопровода в Одессе нет. Утерян. И никто не знает, когда и при каких обстоятельствах.

Однажды в Одессе прорвало трубу. Шла бабка и вдруг провалилась. А потом и машина провалилась там же. Оказалось, что там громадная яма и ужас сколько воды. И вот постепенно эта вода накапливалась, накапливалась и образовалось целое озеро. А потом земля осела и все, что было сверху, рухнуло. Вместе с бабкой и маши-

ной. Но самое смешное другое. Вода течет из Днестра, из Беляевки, по большой трубе. И от этой большой трубы по городу много разветвлений. В Одессе самый старинный водопровод в бывшем СССР. В том смысле, как его сделали, так больше и не ремонтировали. Труба ржавела, гнила, образовывались дыры. Когда напор шел хороший, то и вода текла нормально. Когда ночью давление снижалось, то вода шла с меньшим напором, захватывая по дороге большее количество грязи и гнилья. И все эту воду пили.

Очистные находятся в Беляевке, а по дороге таких дыр миллион. Когда напор есть — все хорошо проходит, а когда напора нет — вода спокойно стоит. Если кладбище рядом — все смывается — и всем хорошо. В больницах, в кишечном отделении — просто аншлаг.

Наконец Пушкин дошел до главного архитектора города и по его команде получил разрешение.

Экскаватор притащил, вырыл яму.

Потом Пушкин открыл сценарий, чтобы проверить, все ли он сделал. В правой и левой колонке в режиссерском сценарии обычно помещены всякие ссылки для работы группы. Сколько метров, какой реквизит, какой грим и прочее. Пушкин прочел сцену, где один подпольщик говорит другому:

— Посмотри, там слезки за нами нет?

Второй:

— Сейчас проверю.

Нагибается, завязывает шнурок, оглядывается и говорит:

— Нет никого. Можно идти дальше.

Закрыв Пушкин сценарий и крепко задумался. Потому что был потрясен тем, что ради этого кадра он мучился целый месяц.

Но самое смешное было дальше. Наутро режиссер сказал: «Эту сцену можно снять из окна подвального этажа» и приказал Пушкину яму заасфальтировать. С тех пор Пушкин сценарии не читает. Это ему вредно. И для здоровья, и для работы.

Расскажу еще одну историю.

Съемки проходили на Кавказе в курортное время. Отдыхающих полно, а работать некому.

Второй режиссер картины подзывает Пушкина и говорит:

— Дай мне рабочего!

Ну какого рабочего можно найти на Кавказе летом, в жару? Когда, снявшись в массовке и получив за это три рубля, каждый кавказец может принести бухгалтеру охапку цветов и бутылку шампанского, которая будет стоить втрое дороже полученного им за съемки так называемого гонорара.

Какого рабочего можно найти за те копейки, которые платят в кино?

И Пушкин ответил:

— Вот женюсь на помреже — Милочке. Она родит мне сына. Он вырастет, и тогда я дам тебе рабочего.

С Пушкиным связано много смешных историй. Однажды на съемках, которые проходили высоко в горах, произошло следующее.

Каждое утро съемочная группа и актеры надевали ледокольные ботинки, брали ледорубы... Еха-

ли на вертолетную площадку. Оттуда их закидывали на ледник. С ледника они двигались еще вверх, в горы. Там весь день снимали. И обратно проделывали такой же путь.

На этой картине был директор Вольдемар Дмитриев. Он тоже, как и многие другие, очень любил «поддать». А администратор — Пушкин, его правая рука, во всех смыслах.

И вот утром группа собирается в горы, а Вольдемар их провожает. Такой весь важный. А самому не терпится поскорее всех выпроводить и выпить. Он уже весь в предвкушении... Ждет, что Пушкин ему бутылку приготовит.

— Пушкин, — обращается к нему. — Ты мне бумаги занес?

— Да, — отвечает тот. — Я их вам на стол п о с т а в и л.

— Положил, ты хочешь сказать, — поправляет директор, оглядываясь на всех: не засек ли кто, что это за «бумаги»?

Сейчас смешно, а в то время достать водки или вина была целая проблема. С одиннадцати до семи в этом магазине ее не продавали. В том магазине она очень дорогая. В этот еще не завезли. Много чего надо было знать. Где открыто, где с черного хода, где Марья Ивановна, где Маня и Люба, где таксисты. Пушкин считал это очень важной и ответственной частью своей администраторской работы. Целое искусство было — достать бутылку, чтобы в одиннадцать похмелиться.

— Ну, идем, будем работать с бумагами, — важно говорит Дмитриев.

Идет в свой номер и дверь на замок. Только сели за стол с Пушкиным, вдруг условный стук в дверь: тук, тук, тук-тук-тук... Оказывается, Сережа Цивилько, второй режиссер, стучит, чтобы его пустили третьим с «бумагами работать».

Произошло все это на съемках фильма Говорухина «Вертикаль».

Пушкин действительно личность легендарная. Георгий Эмильевич, расскажи, с чего начались съемки «Внимание! Цунами»?

«ВНИМАНИЕ! ЦУНАМИ»

Георгий:

После «Опасных гастролей» Геннадий Збандут — директор киностудии, светлой памяти человек — обратился ко мне с просьбой: доснять заваленную картину. Режиссер был отстранен, и мне нужно было за оставшиеся деньги, за оставшиеся полтора месяца снять весь фильм. С переделкой сценария и заменой актеров. С нуля, как говорится.

— Ну, возьмешься? — спросил меня Збандут.

Я ответил:

— С одним условием. Верните мне Пушкина.

А Пушкин за одну провинность был от Одесской киностудии отлучен и работал в Питере.

Збандут — мне:

— Ну, ты козел!!

Но все-таки согласился и Пушкина вернул. Пушкин был счастлив, в Одессе ему было уютно, хорошо.

А я приступил к съемкам.

Несколько эпизодов картины мы снимали в Севастополе, в Карантинной бухте. Сели все на торпедный катер и пошли к Ялте. Пушкин был уверен, что раньше чем через пять часов мы никак не вернемся с военно-морской базы, и поехал в город хлебнуть портвейна.

Мы должны были снять пару эпизодов в открытом море и в Ялте. Только мы из-за этого Карантинного мыса вышли, а на море — девятибалльный шторм. И семь баллов ветер. Вел командир торпедных катеров — если бы не он, то нас бы всех смыло за борт. Разумеется, не доехали мы ни до какой Ялты и развернулись обратно. Возвращаемся, как псы-рыцари — все во льду, аж звеним. Ветер, холодно. Только зашли в Карантинную бухту в Севастополе — а там полный штиль! Ровное море, как стол. Высаживаемся из торпедного катера, а Пушкина с автобусом нет. Час нет Пушкина, другой. Наконец подъезжает, уже тепленький. Он не ожидал нас так рано увидеть.

— А шо вы здесь? А шо вы так рано? — удивился он.

Можете себе представить, что он услышал в ответ?

Жора Юматов сказал такое, чего я никогда в своей жизни ни до, ни после не слышал. Он в прошлом был матрос. Virtuоз мата.

Пушкин спокойно все выслушал, а потом объяснил, что он с горя напился, потому что мы его с собой в Ялту не взяли.

В этой картине снимались три великих алкоголика: Жора Юматов, Валя Зубков и Юра Боголюбов, сын замечательного мхатовского актера.

Юра Боголюбов должен был лезть в воду. Ноябрь месяц. По сюжету его должно было выбросить штормом.

— Не лезу в воду! — говорит. — Вода холодная!

Юра был страшно мнительный. Палец порежет и уже в обмороке. Зато пил в бане водку вместе с портвейном и в это же время парился. От этого и умер.

— Не лезу! — говорит.

Я — в ужасе. Надо снимать, а он не идет в воду, и все! И тогда я говорю Пушкину:

— Лезь ты.

Пушкин принял на грудь пару «бомб» водяры, разделся и в воду.

Плавает и говорит:

— Ой, какая вода! Ребят, заходи, купаться будем!

Фыркает, отплеывается, как будто все это ему очень нравится.

Тут все на Боголюбова накинулись:

— Юра, да как тебе не стыдно! Посмотри: вода теплая!

А Пушкин знай себе плещется!

Тогда и Юре ничего не оставалось делать.

Вот что такое настоящий администратор. Это — титан.

Когда все наконец отсняли, выяснилось, что во время обработки пленки машина дала сбой и часть снятых эпизодов оказалась в браке. А снимали мы их на Дальнем Востоке. Погиб эпизод, когда в противоцунамный блиндаж вносят огромного тихоокеанского краба. И герои фильма едят этого краба.

Что делать? Не ехать же переснимать во Владивосток! И мы решили послать туда за крабом директора картины Вольдемара Дмитриева. Сырого краба, естественно, не довезешь, потому что он испортится. Сварил Дмитриев несколько крабов для дублей во Владивостоке и полетел на самолете обратно в Одессу. По пути самолет делает остановки: сначала — Хабаровск, потом — Иркутск, Красноярск, Новосибирск, Свердловск. Декабрь месяц. На каждой остановке всех выгоняют из самолета. Часа два-три пассажиры сидят на аэровокзале. А Вольдемар с крабами мучается рядом с самолетом. Холод неопиcуемый. Наконец, самолет приземлился в Одессе. И привез Вольдемар этих замороженных вареных крабов в группу.

Но самое интересное было дальше. Надо снимать. Смотрим, а крабов нет.

Рабочие во главе со вторым режиссером все сожрали. Только одна клешня валяется — слава Богу, они ее выкинули! И панцирь пустой. Что делать? Набили панцирь газетами. И сняли. В кадре красиво получилось.

Поэтому в кино весь съестной реквизит поливают керосином. И все равно кто-нибудь да сожрет его прямо с керосином. Массовка целый день сидит голодная. Протерли о рукав помидор — и в рот. Лопают за милую душу. И приговаривают:

— Керосин — это лекарство. Если горло болит, чем его полощут?

«Цунами» — это был первый в мире фильм-катастрофа, за что меня как раз и долбала критикесса Вал. Иванова. Она опубликовала в «Со-

ветском экране» статью под названием «Цунами: макет и натура», где возмущалась тем, что героем фильма является волна-цунами.

«Должен быть герой с судьбой!» — писала она.

А в результате я лет на пять превзошел появление фильмов-катастроф.

Несколько слов о человеке, который в судьбах многих из нас сыграл значительную роль. Это Геннадий Збандут. Режиссерский коллектив того периода на Одесской киностудии был сформирован персонально Геннадием Пантелеевичем, в его бытность главным редактором киностудии. Он поехал в Москву и стал ходить по кинематографическим тусовкам, выясняя, о ком из молодых людей говорят. Чьи имена на слуху? Обратился к ним с предложением приехать работать на Одесскую киностудию. Во ВГИКе его приглашение получили Борис Дуров, Станислав Говорухин, Самвел Гаспаров. На Высших курсах — я, Николай Рашев, Эрнест Мартиросян. Остальная группа режиссеров сформировалась из одесситов. Это были в основном бывшие операторы: Родомир Васильевский, Вадим Костроменко, чуть позже появились коренные одесситы — Саша и Леша Павловские, Вилен Новак. К этому времени уже творили на Одесской студии Кира и Саша Муратовы. Очень много режиссеров Збандут приглашал на разовые постановки, как бы приглядываясь к ним. Так на Одесской студии появились Роман Виктюк, Всеволод Шиловский, Анатолий Васильев, Михаил Пташук, Степан Пучинян и многие другие.

По разным причинам не все из них прижились на Одесской киностудии. Частыми гостями у нас были Геннадий Полока, Петр Тодоровский (тоже бывший оператор), Юрий Чулюкин. И многие другие не менее известные люди. Знаменитый польский режиссер Юлиуш Махульский снимал у нас свой шлягер «Ва-банк».

Трудно понять, почему я, приехав из Ташкента, остался в Одессе, а Коля Рашеев, родившийся в Киеве, не смог найти с коллективом общего языка? Так же, кстати, как и Мартиросян. Рашеев и Мартиросян вместе собирались снимать на Одесской киностудии «Вертикаль». Приехали с этой идеей. От фильма Говорухина их замысел отличался гораздо большей степенью условности. Альпинисты в их картине должны были лезть по высотным домам. Подобная стилистика была неприемлема для Збандута и художественного совета студии в том его состоянии. Ориентация у студии была сугубо коммерческая. Збандут убедил всех, кроме Киры Муратовой, что хорошее кино — это кино, которое смотрят зрители. Поэтому можно смело сказать, что идею «Золотого Дюка» почти за двадцать лет до возникновения этого фестиваля провозгласила светлая личность — директор Одесской киностудии Геннадий Пантелеевич Збандут.

Поэзию не надо искать, она обнаруживается сама.

Луи Арагон

Наталья:

Может быть, эта история и не по теме, но она обнаруживает поэзию, поэтому, на мой взгляд, важна.

В СССР на гастроли приехала французская звезда — Мирей Матье. Я очень любила эту певицу и просила маму сделать мне такую же прическу, как у нее. Я даже научилась петь длинное грассированное «р-р-р», как Матье. «Rien je ne regrette de rien».

Зима выдалась снежная. И папа, оказавшись в Питере, попал на ее концерт. Когда вернулся, сказал мне:

— Знаешь, какие у Матье длинные и густые ресницы? Такие длинные, что на них падал снег и не таял... А губы — как корочка апельсина.

Я закрыла глаза и представила себе оранжевый апельсин с пупырышками. Запахло Новым годом и елкой. Мне было непонятно, что он имел в виду. Вкус? Цвет? Или запах апельсина? А потом подумала: «Если разгрызть корочку — она такая горькая...»

И хотя папа утверждает, что в моих воспоминаниях совместились два рассказа, не это главное. В тот момент родился образ, связанный с очень интимными ощущениями. Важно и то, что взрослые чувственные переживания, которые достаются детям от родителей, запечатлеваясь в сознании, уносятся с собой во взрослую жизнь. По Фрейду. Правильно?

«ДЕРЗОСТЬ»

Георгий:

Может быть, и по Фрейду. Дело в том, что я с тобой всегда разговаривал, как со взрослой. Я пил, ты мне помогала, как взрослая, «завязывать». И ни разу меня не предала. Я творил по

мере сил, ты поддерживала мою уверенность в себе своим обожанием.

Действительно, в твоих воспоминаниях смешались два образа. Люси Савельевой, которая сыграла Наташу Ростову в «Войне и мире», и за которой я в ту пору пытался ухаживать. Это ее губы, такие жаркие и как бы подсохшие, словно кожица апельсиновой дольки. А у Мирей Матье были сильно накрашенные пушистые французские густые ресницы. Она была очень маленького роста, но ладненькая. Мы с ней однажды действительно гуляли по ночному Питеру... но, по-моему, мы слишком отвлеклись? А?

Итак: «Дерзость». Для меня на этом фильме произошло множество открытий. Во-первых, я узнал, что у нас — антисемитское государство. Фильм снимался на основе документальной повести Василия Земляка «Подполковник Шиманский». Герой Советского Союза Шиманский был реальной фигурой. Ему в Балтии установлен памятник. Он действительно пробрался в ставку Гитлера, и его в самом деле потом казнили. В Госкино мне сказали просто и ясно: «Шиманский — еврейская фамилия. Пусть будет Клименко».

И актеры после съемок на озвучании мучились, стараясь попасть в смыкание: «Ши-манский» на — «Кли-менко».

Во-вторых, критика ругала картину за то, что там «нет психологии и философии». А я делал чистый «экшн». На психологию и философию в таком жанре нет времени. Кстати, этому фильму был присужден приз за режиссуру Пражского кинофестиваля приключенческих фильмов. Я считаю, что приключенческие фильмы должны сни-

маться как приключенческие фильмы, а не как философские раздумья. Американцы четко выдерживают этот принцип.

Но о призе я узнал много позже. Когда снимал «Весну-29». Приехал Игорь Борисович Дмитриев, он-то и сообщил мне о награде и подарил всю рекламу с фестиваля.

Говорит:

— Георгий Эмильевич, а я с вашей «Дерзостью» ездил на фестиваль в Прагу, получал ваш диплом.

— А почему, — спрашиваю, — вы?

Он ведь там даже не снимался!

— Мне предложили поехать, я и поехал, — отвечает Игорь Борисович. — Сказали, режиссер болен.

И я тогда озверел. Потом с партийно-творческой конференции пришел очередной буклет из Госкино, где сообщалось, что фильм «Дерзость» Одесской киностудии получил приз. В музее Одесской студии есть эта грамота, если ею кто-нибудь задницу не вытер из ненависти ко мне.

Я стал звонить в Госкино, нашел этот фестиваль-ный отдел, наехал на них. А мне объясняют:

— Мы не знали, где вас искать.

Я говорю:

— Конечно, для вас загадка, что я работаю на Одесской студии. И что я не выезжал из Одессы даже летом из-за своей нищеты.

Такое хамство в нашей стране было по отношению ко многим режиссерам.

В роли разведчика в «Дерзости» я хотел снимать Высоцкого. Но мне запретили, было сказано буквально следующее: «Мы вам дали снять его в «Опас-

ных гастрольях», потому что Высоцкий поет, а что этому ужасному актеру делать в «Дерзости»?»

Тогда был утвержден Коля Олялин. Белокожий блондин с голубыми водянистыми глазами, с тонким, с горбинкой, красивой формы носом... Он был похож на немца, на арийца.

Он играл разведчика, который под видом немецкого одноглазого летчика Панцера прокрался в ставку Гитлера.

Я был удовлетворен работой с Олялиным.

ЕНОТОВИДНЫЙ МУЖЧИНА

Наталья:

Люди, не имеющие прямого отношения к кино, говорят, что с киношниками невозможно смотреть фильмы. Они смотрят пристрастно: на работу актеров, которых знают, пытаюсь понять, что же в этот момент происходило за кадром? Как друг к другу относились актеры, где стоял режиссер и что в это время делала съемочная группа? Не говоря уже о чисто профессиональном взгляде на картину как на произведение искусства, которое надо судить по законам мастерства.

Иногда актерам приходится играть любовь, а ты видишь, что взгляд героя пуст. Экран никогда не врет. На съемочной площадке происходило что-то интересное, ты там была, ты все видела, а в результате, когда фильм готов, ты не можешь узнать ни одного эпизода. Парадокс.

Каждый в детстве играл с лупой. Если поймать в ней луч солнца и поднести к руке, то че-

рез некоторое время этот луч начинает прожигать кожу. Так же и в искусстве. Отсвет иногда сильнее, чем сам источник, излучающий свет.

Настоящее потрясение, связанное со съемками, я испытала в девять лет, когда сама оказалась в кадре, но осталась невидимой для зрителя...

Самолет Ташкент — Москва приземлился в аэропорту. У меня закончился учебный год в хореографическом училище, и папа, чтобы переправить меня к себе, ввиду семейных финансовых затруднений, придумал мне в фильме, который снимал, небольшую роль. Няню оформили администратором на картину. От няни я узнала, что все киношники — психи и им нельзя иметь детей, что моя мать — кукушка и меня бросили на чужих людей, а сами «там развлекаются». Я хотела уточнить, где «там», но передумала. Я слушала, злилась, но молчала.

Наконец мы сели в поезд Москва — Винница, няня улегся на полку и заснул. Я говорю «улегся и заснул» — потому что няней был мужчина. Звали его Володя Рутто. После его смерти оказалось, что он был настоящим советским подпольным миллионером, как Корейко у Ильфа и Петрова. А при жизни Володя Рутто экономил даже на трамвайных билетах и в общественном транспорте всегда ездил зайцем. Он был совершенно одиноким человеком. Зачем ему были несметные богатства и кому они достались — не представляю. Но допускаю мысль, что человек с таким характером, как у него, мог все, что имел, зарыть в землю, чтобы клад нашел кто-нибудь из потомков. Володя Рутто и сам был как джинн, которого выпустили из бутылки, но

не вовремя, и поэтому он постоянно пребывал в плохом настроении и брюзжал.

Женщин он не любил в принципе, как явление природы и всех дам называл саксаулинами. В общем, странный был человек.

Поэтому я вздохнула с облегчением, когда он уснул, и стала глядеть в окно.

Не помню, сколько длилась дорога. Она мне казалась бесконечной, но когда мы, наконец, прибыли на место, первым я увидела Николая Оялина. Он сидел в окружении женщин, высокий и голубоглазый, и что-то увлеченно им рассказывал. Я увидела солдата, образ которого преследовал Хлудова в «Беге».

В этот день группа готовилась к ночной смене. В девять вечера все погрузились в автобусы и отправились за город, в лес. Мы с папой приехали последними, к двенадцати ночи, — в это время на съемочной площадке все должно было быть уже готово. Спать мне совсем не хотелось.

Участок леса осветили юпитерами и оградил натянутой между деревьями веревкой. А за веревками стояла толпа винничан. Как просочилась информация о точном месте съемок в глубоком лесу и как люди добрались за тридцать километров от города, осталось загадкой.

Это был военный фильм. В центре площадки стоял черный «хорьх». Тогда у папы были неприятности после «Опасных гастролей». Пресса не могла простить ему того, что революция в фильме шла вперемешку с «канканом», а Высоцкий написал к картине, по их словам, «белогвардейские песни». Директору Одесской студии,

на которой работали мои родители, было сделано предупреждение. Директор Геннадий Пантелеевич Збандут опасался за свою карьеру, но лишить работы талантливого человека не мог. Поэтому, чтобы реабилитировать свое имя, папе доверили военно-патриотический сценарий.

— Хочешь посидеть в машине? — шепнул он мне, когда все было готово к съемкам. — Внутрь, а? — и заговорщически улыбнулся.

Я поспешно кивнула.

— Но только смотри не поднимись раньше времени, иначе ты испортишь весь эпизод.

Я еще раз кивнула и побежала к машине.

— Снимаем средний план, — говорил кому-то папа.

Я нырнула в машину. На заднем сиденье было просторно. Можно было лежать. Кто-то из съемочной группы кинул мне несколько пледов, и я притаилась. Видно, задремала. Когда открыла глаза, то увидела, что на передних сиденьях расположились мужчина и женщина. Я чуть-чуть переместилась и увидела макушку и светлый локон актрисы.

Актер схватил актрису за руки и стал их выламывать. Я увидела его фуражку и часть затылка. И ее руки, которые он выкручивал. Нежные кисти с покрашенными розовым лаком ногтями. Актриса всерьез заплакала. Мне хотелось вскочить и закричать. Но я лежала и молчала.

— Стоп. Снято, — услышала я.

— Больно? — тихо и ласково спросил актер и поднес ее руки к губам. — Зато хорошо сыграла. Актриса зло отдернула руки.

Я всхлипнула.

— А ты что тут делаешь? — удивились артисты, обнаружив меня.

— Я здесь плачу, — сказала я.

Олялин, ожидавший свою сцену, находился неподалеку и тоже заглянул в машину. Увидев меня, громко расхохотался:

— Ай да молодец!

Я затихла.

— Хочешь, я тебе фокус-мокус покажу?

Я глядела на него исподлобья и молча вытирала слезы.

Олялин оттянул кожу на шее обеими руками в разные стороны. Это был действительно фокус-мокус. Кожа у него была словно резиновая. Как в современных американских ужастиках.

— Енотовидный мужчина, — сказал чей-то женский голос.

Я откинула плед, села и увидела, что вокруг машины столпились члены съемочной группы. Все смотрели на Олялина. Я тихонько прыгнула в траву и побежала.

«Детям по ночам нужно спать», — услышала я за спиной.

Очень долго преследовал меня хлудовский кинообраз, перевоплотившись в мои ночные кошмары.

«ПЕТЬКА В КОСМОСЕ»

Георгий:

У меня в жизни было несколько картин, которые я мечтал снять: «Искусство жить в Одессе», «Д'Артаньян и три мушкетера» и фильм с Высоцким. Сознаюсь, несколько картин я снял,

чтобы не простаивать, не терять профессию, чтобы заработать на жизнь. Мне предлагали сценарий — и я, как правило, не отказывался. Переделывал его под себя и начинал снимать. Работу я люблю и готов делать любую. Будь то кино, оформление театральных драматических спектаклей или балетных постановок. Я брался за любой жанр — и в результате это все равно были мои фильмы, мои спектакли. Выполненные в моем стиле, с моим почерком.

Следующим моим фильмом стала детская картина «Петька в космосе».

В этой картине рассказывалось о том, как гениальный мальчик сделал открытие. Он придумал, как можно расщепить водород и создать водную машину.

Это был фильм о том, что нашей стране человек мыслящий неординарно — не нужен. Мальчика давили учителя, давили посредственные дети. Его пытались подрывать подо всех. Он не подходил под стереотип советского пионера.

В действительности оказалось, что автомобили все-таки могут ездить на воде. Все реализовалось в жизни. Гениальный Иосиф Дик предвосхитил это в своей детской повести.

Дик был невероятный человек: без рук, с одним глазом. Никогда не забуду, как мы с ним пошли в ресторан «Украина», взяли икру и он, пока я возился двумя руками с ножами и вилками, своей культей за пять минут все сожрал. «Известно, что икра была в диковинку у нас».

Отец Иосифа Дика был соратником Ленина. В память об этом Дик хранил бумагу за подписью вождя.

ИОСИФ ДИК

Наталья:

В детстве я читала много рассказов Иосифа Дика. И, когда мы с папой ехали к нему домой, представляла себе доброго сказочника с длинной седой бородой и ласковыми глазами.

Двери нам открыл взъерошенный человек с безумным взглядом воспаленных глаз и... без обеих рук. На уровне моих глаз из рукавов торчали две сухие культы. Обрубки были в таких же синих точках, как и лицо. Я обмерла.

— Это Дик, — сказал папа.

— Хил! Пойдем, — воскликнул он, не обращая на меня внимания, и отступил в комнату.

Папа подтолкнул меня, и я шагнула внутрь квартиры, как в склеп. По спине побежал холодок.

Не дожидаясь, пока мы разденемся, хозяин дома унесся в комнату.

— Посмотри, что я набросал, — услышали мы его голос из кабинета.

Папа поставил чемодан.

— Улыбнись, — велел он, глянув на мое испуганное лицо.

— Ночевать здесь не буду, — сказала я.

Вечером мы поехали в гости к Георгию Юматову.

На следующий день ближе к вечеру мы снова появились у Дика.

— Вспомни про «Аленький цветочек», — по дороге посоветовал мне папа.

И я стала думать о чудовище, у которого было доброе сердце и которого расколдовала девушка.

Когда мы вошли, Дик стал демонстрировать свои приспособления для рук. Он был в полном восторге от того, как ему помогли друзья с какого-то завода. Это были железные культы: одна — с вилкой, другая — с ручкой, третья еще с каким-то приспособлением для быта.

За окном смеркалось.

— Иди сюда, — позвал меня Дик — и открыл занавеску. На подоконнике стояла огромная подзорная труба. — Смотри!

Я прильнула к глазку.

Передо мной открылось небо. Звезд было мало, но они словно переливались. То приближаясь, то удаляясь от меня, притягивали к себе. Это было замечательное видение. Дик рассказал о Яне Гевелии, который создал карту звездного неба. Я это запомнила.

А потом он шепотом рассказывал папе, какие сюжеты иногда видит в эту трубу, и смеялся. Теперь я понимаю, что этот несчастный человек наблюдал по вечерам за чужой жизнью.

Когда мы уходили, я зажмурилась и, подтянувшись на носочках, поцеловала Иосифа Дика в щеку. Словно нырнула в холодную воду.

Когда я открыла глаза, то увидела его удивленное лицо. Он беззащитно моргал глазами. Но внешне, увы, он ничуть не изменился. В жизни все оказалось не так, как в сказке. Мое волшебство не помогло. Человек с добрым сердцем не смог стать красивым. Но, несмотря на это, мне было уже ничуть не страшно, и я впервые

за эти дни улыбнулась. Ведь совсем не важно, каким был Иосиф Дик, а важно то, что произошло тогда в душе. Не только моей, но, может быть, и его.

Знакомство с Диком стало одним из самых сильных моих детских переживаний.

Это было последнее лето моего детства. Через год я сломала ногу.

На следующий день мы улетели в Одессу. А через несколько лет Иосиф Дик умер.

«ВЕСНА-29»

Георгий:

Однажды, представляя меня своей съемочной группе, а это были съемки «Формулы любви», Марк Захаров сказал: «Познакомьтесь — это мой близкий друг, самый неправильный режиссер Советского Союза». К «Весне-29» мы вместе с Марком писали сценарий. Но познакомились мы гораздо раньше.

После «Опасных гастролей», когда на меня обрушился шквал коммунистической критики, я поехал в Ташкент. Оформлял спектакль в театре имени Горького, где меня все знали, уважали и ценили... Был несколько подавлен морально.

За спиной было оформление спектаклей «Трамвай «Желание», «Орфей спускается в ад», «Доходное место»... Много чего было сделано.

В тот момент, благодаря потрясающему человеку Амо Рубеновичу Бек-Назарову, на гастроли в

Ташкент приехал Театр сатиры. Сначала Амо Рубенович пригласил в Ташкент Театр на Таганке — в очень тяжелый для этой труппы момент. Потом — Театр сатиры. Он был настоящим культуртрегером.

До этого я уже был знаком с Марком, но заочно. Он был артистом Театра миниатюр Полякова. И я увидел спектакль с его участием. То, что он делал, было потрясающе смешно.

Кажется, одна из миниатюр была пародией, в которой взрослые актеры изображали школьников. На ком-то из них были короткие штанишки. Уже это было смешно.

Миниатюра эта была сделана в гротесковой манере. Захаров в костюме школьника с пафосом взбесившегося римского эгоиста Нерона произносил очень простые, незамысловатые тексты. И благодаря этому контрасту получался очень смешной характер.

Нерон — символ абсолютного самоутверждения. Римский император прославился тем, что собирал весь Рим, доказывая свои актерские способности. А во время одного представления запустил подожженные стрелы — так, что никто не мог встать со своего места. Таким образом Нерон сжег Рим.

Представляете себе Марка Анатольевича в образе школьника с императорскими замашками? Захарову удалось перенести пафос римского величия в бытовую советскую миниатюру.

Позже я познакомился с Шурой Ширвиндтом.

На гастролях был и Андрей Миронов. И однажды, после очередного спектакля, мы пошли в ресторан. Там Андрей Миронов вдруг вышел на

эстраду, взял микрофон и запел джаз! Это было великолепно. Никогда больше я не слышал джазовых вещей в его исполнении! Он всегда пел песенки, а тут выдал настоящий свинг! Зал бесновался. После этого мы были приглашены на ташкентскую свадьбу. Жених и невеста были служащими Театра оперы и балета имени Алишера Навои, в зале которого проходили гастролы Театра сатиры.

Захаров с Ширвиндтом и Мироновым такое вытворяли, что вся свадьба просто валялась от хохота. Никто есть не мог, невеста буквально сползла со стула.

Потом каждый из местных ташкентских артистов для жениха с невестой пел, играл или танцевал.

Козлевич, первая скрипка оркестра оперного театра, он же секретарь комсомольской организации театра, дождался своей очереди и достал скрипку. И начал играть мелодию Глюка. Когда Козлевич закончил, Андрей Миронов подошел к нему, проникновенно взял за руку и сказал:

— Только не уезжайте в Израиль! Я вас умоляю, не уезжайте в Израиль!

Козлевич, обалдев от такого признания своего таланта, спросил Андрея:

— Скажите, Андрей, а почему вы не хотите, чтобы я уехал в Израиль?

На что Миронов ему ответил, указывая пальцем куда-то в неведомые дали:

— Там такая игра — это голодная смерть!

Действительно, Козлевич очень фальшивил, потому что к моменту своего выступления был уже «тепленький»...

В то же время Батыр Закиров, известный узбекский певец, увлек меня идеей создать в Ташкенте мюзик-холл. Сценарий первого ревю был уже готов. Но он меня не устраивал, и я предложил ему пригласить Марка Захарова и Шуру Ширвиндта. Название программы я придумал — «Последнее путешествие Синдбада-морехода». И действительно, к моему удовольствию, они взялись за это дело. Марк Захаров был режиссером этой программы и соавтором Шуры Ширвиндта. Батыр Закиров — исполнителем и художественным руководителем всего предприятия, я — художником и отвечающим за все организатором.

Семь лет ташкентский мюзик-холл ездил с этой программой. И все семь лет она пользовалась огромным успехом на самых разных площадках, начиная с Питера, заканчивая провинцией.

Марк Захаров ко всему относился иронически, и к этому тоже.

Я придумал костюмы, которые должны были состоять из перьев и пуха. Думаю: где его брать? И поехали мы все вместе на ташкентскую птицефабрику. Увидев Ширвиндта и Захарова, уважаемых людей, работники птицефабрики принялись тут же угощать нас несметным количеством жареных кур, водкой и кумысом. А кумыс — это лошадиное молоко. С водкой пить его опасно. Еще ели конскую колбасу козы.

Возвращались мы через хлопковые поля, и тут всех припекло. Решили по полю пройтись...

Марк Захаров говорит:

— Не пойму почему, но что-то рою копытом землю.

А кумыс на мужика очень возбуждающе действует, не говоря о козы...

На что Шура Ширвиндт ответил:

— У меня тоже что-то потяжелело...

Еще одна смешная история произошла с Шурой Ширвиндтом.

Вскоре после знакомства с ним я поехал в Москву. Летел я в связи с хроническим отсутствием денег благодаря любовнице-стюардессе бесплатно. Произошло это так. За час до посадки меня проводили в самолет. Выдвинули контейнеры для загрузки холодных закусок. Ваш покорный слуга залез за контейнер, после чего контейнер задвинули. Когда самолет взлетел, контейнеры прижали меня так, что я в полной мере ощутил, что такое клаустрофобия. После того как наконец начался горизонтальный полет, две прелестные девушки выпустили меня из заточения. Такое путешествие было не единственным в моей практике.

В те времена на борту самолета можно было хорошо выпить с экипажем и еще лучше — со стюардессами. Что я с удовольствием и делал.

Переночевал я в эту ночь в профилактории аэропорта Домодедово, в номере у девчонок-бортпроводниц. Собственно, не переночевал, а пропил всю ночь напролет. Через двое суток возлияний, если принять во внимание еще и долгие проводы в Ташкенте, я оказался в Москве в тяжелом состоянии духа. Позвонил своему новому другу Шуре Ширвиндту и отстучал SOS.

С огромной теплотой и отзывчивостью Шура немедленно приехал за мной, забрал из аэропорта и привез к себе домой на Котельническую набережную.

Он, сам человек пьющий аккуратно, отнесся ко мне с большим пониманием и стал выводить из тяжелого похмелья.

Ночью, мучимый алкогольными кошмарами, я проснулся и начал блуждать по квартире в поисках туалета и кухни, чтобы утолить алкогольную жажду. В этом состоянии ориентация была мною полностью утеряна. В огромной квартире я столкнулся с бесчисленными коридорами и дверями. Квартира мне показалась жутким лабиринтом. Паника увеличивалась, и я, окончательно потеряв ощущение времени и пространства, начал тыкаться в разные двери. Решил вернуться туда, где спал, но ворвался в комнату к больной Шуриной маме, которая, увидев меня среди ночи, испытала настоящий шок. Выскочил я из ее комнаты, уткнулся в какой-то темный угол, и заплакал. Мне было страшно и стыдно. Вот тут-то меня и нашел Шура Ширвиндт.

Через несколько дней, трезвый, вымытый и счастливый, я был выпущен Шурой прямо в гущу московской жизни.

Спасибо тебе, Шура, за терпение.

Когда программа мюзик-холла сдавалась высокому ташкентскому начальству, выступил начальник управления по делам культуры Узбекистана, госпо-

дин Камалатдинов, который никак не мог выговорить мою фамилию. Он говорил:

— Юнгва...ан... Ой, нет. Англа... Нет. Юнгла... в общем, Юркэ! Замечательный художник! Это очень серьезный, очень большой работа. Этот мюзик-холл. То, что узбекский девюшка очень високо задирают ноги — это большое достижение! И такой папасный конец, что весь публик папасное ощущение испытывает.

Как вы, наверное, поняли, он имел в виду пафос. После этого, как только я предлагал Марку писать со мной сценарий (сначала к «Весне-29», потом к «Узнику замка Иф»), он обязательно спрашивал:

— Мы будем писать «папасный» сценарий? Или простой?

И сделали мы с ним «папасное» кино — «Весну-29», о пафосе двадцатых годов. О тех, кто строил Сталинградский тракторный завод. О людях, которых в благодарность за преданность и труд советская власть расстреляла.

Меня так ругали за все мои фильмы, что я для себя решил: сниму «Весну-29» и, если картина не получится, брошу кино...

В то время я как художник делал спектакль в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Назывался он «Мечтатели». Балетмейстера Витю Смирнова-Голованова и Наташу Рыженко, с которыми я встретился на этой работе, я пригласил поставить танцы для нового фильма.

Кстати, за костюмы и сценографию к «Мечтателям» я получил первое место на фестива-

ле «Московская зима», разделив его с величайшим театральным художником России — народным художником СССР, лауреатом Ленинской премии, художником Большого театра — Серго Вирсаладзе. Я получил приз за «Мечтателей», а он — за «Ангару» в Большом театре.

К «Весне-29» Марк написал вариант части сценария и отдал его мне, а дальше я работал один. Когда он посмотрел картину, то сказал:

— Очень хорошая картина. Но у меня такое впечатление, что герои немножко пересмеялись.

Я же считал, что в тот момент, когда люди делают дело, которое любят, они могут быть по-настоящему счастливы. И от этого они смеются. Тем страшней прозвучал финал, построенный на фотографиях, реальных фамилиях тех людей, которые стали прообразами героев, которых... всех расстреляли.

Картина заканчивалась титром: «Памяти этих людей посвящается».

В этом фильме я использовал музыку Шостаковича. Дмитрия Дмитриевича я лично не знал, но от отца слышал о нем много. Мой отец работал с ним еще в двадцатых годах. В семейных архивах сохранились письма Шостаковича. Папа умел читать партитуру. Шостакович, перед тем как начать писать клавир, садился и играл папе музыку по памяти. Играл совершенно потрясающую музыку. А*когда давал клавир, там были, увы, другие ноты. То есть он импровизировал на инструменте, а потом забывал это. И папа заставлял Шостаковича вспоминать то, что он играл, когда импровизировал, и все записывать.

Потом Шостаковича начали травить. Он соглашался подписывать всякие советские письма против хороших людей. Понимал свою гениальность и хотел любым путем сохранить себя для музыки. Плевал на эти подписи.

Когда его увидел я, это был уже очень больной человек. У него не действовала рука. И еще меня поразило то, что он все время чесался. Балетмейстер Наташа Рыженко объяснила мне, что это нервный тик.

Я помню маленького, щупленького человечка с тонкой-тонкой старческой шейкой. С глазами, которые никого не видели, обращенными куда-то внутрь себя. Очень тягостное произвел он на меня впечатление.

Балет-сюита «Мечтатели» был его последней вещью. Он дал нам право на компоновку музыки из разных времен. Этим занимался Сергей Романович Сапожников, который делал аранжировку и к «Весне-29». Подгонял темпы музыки Шостаковича под стихи Рождественского. Фильм вышел раньше спектакля.

Сапожников потом говорил:

— Когда я писал музыку Шостаковича...

В «Весне-29» снимались Наташа Варлей и Валера Золотухин. Наташа танцевала сама. Все делалось без дублеров, на одном дыхании. Даже декорации мы строили сами, как в двадцатых годах.

О «Весне-29» впервые в моей жизни «Советская культура» опубликовала восторженное зрительское мнение. А мне уже было все равно. По телевидению выступил какой-то критик и, задыхаясь от восторга, сказал, что фильм Марка Захарова — гениален.

— Это шедевр, — говорил критик. — Только Марк Захаров может такое поставить.

Но он перепутал, Марк Захаров был лишь сценаристом картины. И если бы критик понял, что этот гениальный фильм снял я, он, наверное, умер бы на месте.

Но такая высокая оценка меня вдохновила, и кино снимать я не бросил.

Глава девятая

ФИЛЬМ «ДАРТАНЬЯН И ТРИ МУШКЕТЕРА»...

Наталья:

...был мифом. Мечтой. Загадкой. Фильм звал к подвигам, к романтической любви, учил добру и настоящей дружбе. Зрители плакали и смеялись, переживая за смелых, находчивых, сильных и мужественных героев. Пропитанный мощной аурой любви, он заставлял юные сердца замирать и биться учащеннее.

В этом и есть бессмертные картины. Ее живучесть и внутренняя сила.

Фильм прошел испытание временем, что является доказательством его талантливости. Вот поэтому и хочется восстановить в памяти все, что происходило тогда на площадке. Узнать, что осталось за кадром и что сохранила память создателя этого музыкального шедевра.

Помню, на премьере я испытала настоящее потрясение. Слезы катились от переполнявшей меня любви к экранным героям. А еще оттого, что отца я ощутила чистым гением.

Георгий:

Итак, режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич рассказывает о том, что было.

Я влюбился в мушкетеров окончательно и бесповоротно в детстве, когда прочел роман, лежа в гипсе.

Сейчас невозможно вспомнить все количество литературы, прочитанной мной при подготовке к съемкам. Весь объем проделанной иконографической работы. Это был колоссальный труд. Мною был поднят целый банк информации. Я влез в эпоху — в традиции, обычаи, манеры. Находил литературу, в которой описывалось, как и что ели, как разговаривали, вплоть до того — сколько раз мыли руки. Во что играли на улицах дети, как выглядели парижские улицы, что носили. Я узнал все о разных сословиях. Второй план фильма был сделан точно по описаниям путешественников и современников. Ведь все эти люди существовали на самом деле. Картина должна была быть очень достоверна.

Когда я начал снимать, то был уверен только в двух вещах: что Людовика XIII будет играть Табаков, а Анну Австрийскую — Алиса Фрейндлих.

ЛЮДОВИК

Олег Павлович — гигантский актер. Я никого не могу с ним сравнить в его точном ощущении стиля и жанра. Он у нас такой — единственный. У него — отдельное, ни на кого не похожее дарование. Табаков приехал на пробы с готовым решением роли. Он хотел сыграть Людовика — бюрократа, чинушу, туповатого и самонадеянного

человека. В то время это прозвучало бы очень злободневно.

Каждый из актеров, приходя на площадку, волновался. Ведь каждый из них ехал к тогда еще неизвестному режиссеру и не знал, что его ждет.

Я хорошо это понимал, но сказал Табакову:

— Олег Павлович, я вас обожаю, я перед вами преклоняюсь, но у меня совсем другой замысел.

Табаков насторожился.

— Для меня Людовик XIII — экспонат энтомологической коллекции, такая прищипленная бабочка. Его судьба прилепила к царскому креслу, как насекомое. Он должен быть королем, а по сути он — не король.

Известно, что Людовик прекрасно делал мебель и любил это занятие.

— Это все слова, — ответил Олег Павлович. — Ты лучше скажи, как это играть?

— Надо играть человека очень маленького роста, который хочет быть выше. Он все время лезет из кожи вон, чтобы произвести солидное впечатление. Это карлик, который хочет казаться гигантом.

— Ладно, — согласился Табаков. — Попробуем...

АННА АВСТРИЙСКАЯ

С Анной Австрийской — Алисой Фрейндлих поначалу возникла проблема. Шел первый съемочный день, Алиса Бруновна только приехала из Ленинграда. Никаких репетиций еще, конечно, не было. Я стал рассказывать, что Анна — полуис-

панка-полунемка, говорил о смешении кровей, о привычках, даже о нижнем белье, которое носила Анна Австрийская.

И вдруг она мне признается, что не знает, КАК играть, а я ей все время рассказываю, ЧТО играть.

А мне-то казалось: вот приедет Алиса Бруновна и сама все сыграет. А не тут-то было. У меня началась паника. Я не очень понимал, чего от меня хотят.

И я начал рассказывать об Анне Австрийской целые легенды, благо материалов о ней прочел массу. О том, что Анна была затравлена, терпела издевательства кардинала, ненавидевшего королеву за то, что она отказала ему в близости. Спала на дырявых простынях по милости мстившего ей Ришелье. Что король был полностью под его влиянием и позволял проводить такие экзекуции над собственной супругой.

А Фрейндлих опять:

— А как это играть?

Кончилось дело ее истерикой.

— Я бездарная, я ничего не могу!

Я — в тупике, потому что опять не понимаю, чего она от меня хочет. Я ведь все ей рассказал, а она капризничает. Она хотела профессиональной режиссуры. Просила подсказать «зерно роли».

Уже ночь на носу. Нас вот-вот выгонят из Дворца бракосочетания, где мы работаем. Утром должны женихи с невестами прийти, а я не снял ни одного метра.

А снимался в тот день эпизод, когда д'Артаньян привозит подвески. Спит сидя, к нему подходит королева, Боярский ее хватает на руки, думая,

что пришла Констанция, и видит, что это — Анна Австрийская.

Королева уходит, протягивая напоследок д'Артаньяну руку, и мушкетер ее целует.

И вдруг Фрейндлих спрашивает:

— Почему затравленная Анна не побоялась подарить такую заметную вещь, как подвески?

Я думаю: а действительно, почему?

Говорю:

— Алиса Бруновна, я сейчас погуляю по саду. И если ничего не придумаю, отменю смену. А если придумаю, то мы за оставшиеся десять минут все успеем снять.

Я вышел гулять и стал думать. В чем же дело? Анна подарила подвески, потому что Бэкингом попросил преподнести ему то, что носила она сама, что бы мог носить и он. Но почему она решилась на такую заметную вещь? Почему отдала подарок мужа-короля? Я попытался поставить себя на место Анны Австрийской, представил себе, что меня унижают, и вдруг меня осенило.

Вернулся во Дворец бракосочетания и говорю:

— Алиса Бруновна, если я не смогу убедить вас своим предложением, отказывайтесь. Во-первых, она — испанка, — начал я. — И подзывает д'Артаньяна таким щелчком пальцев.

Вижу, у Фрейндлих загорелись глаза.

Продолжаю:

— А подвески она подарила потому, что единственное, чем она могла, извините, насрать королю, так это отдать его же подарок! Испанское проявление непокорности, наряду с австрийской расчетливой холодностью.

Мое предложение показалось Фрейдлих тем ключиком, которого ей не хватало, и эту сцену мы действительно сняли за десять минут. Так она и вошла в фильм. И роль Анны Австрийской заиграла всеми гранями.

И тогда я придумал для каждого персонажа «фишку», подпорку, что ли, через которую точнее раскрывался бы образ.

Д'АРТАНЬЯН

Например, у Миши Боярского это был образ такого щенка, которого по морде треснули, а он хвостом машет. «Я буду убит мушкетером!» — и это вызывает восторг. Эта восторженность по любому поводу — ключ к роли д'Артаньяна.

Я их всех ужасно любил, а Мишку Боярского — больше других и по сей день. Пусть простят меня остальные! Было какое-то чувство обожания. Назло всем «голубым» скажу:

— Можно любить мужика, будучи патологическим гетеросексуалом.

Я приехал в Петербург, Миша пришел в гостиницу.

Посмотрел я на него и сказал:

— Будем пробовать вас на Рошфора.

К тому времени на роль д'Артаньяна был уже утвержден Саша Абдулов. Боярский ответил:

— В этой картине готов играть даже дворника.

Его одели в костюм... Он зашел в павильон... и тишина наступила на Одесской студии.

Думаю: «Что такое, почему так тихо, пожар, что ли?»

Потому что на студии всегда галдеж. Замолкают, только если что-то серьезное случится.

Поворачиваюсь: передо нами стоит д'Артаньян. Единственный и неповторимый.

И с Мишей все было решено.

ПОРТОС

Я знал, что Портоса будет играть Смирнитский. Он и я дружили с Викой Федоровой. Я видел его в картине «Двое». Актерски мне он нравился. Правда, он был худым и высоким, но согласился набрать килограммы. Кстати, когда мы его попробовали, у него была сломана нога. На пробах он был в гипсе, и я пребывал в неизвестности: снимут ли ему гипс в срок? Но другого Портоса я себе уже не представлял.

Смирнитский играл человека рассудительного, но недалекого. Он должен был реагировать немного неадекватно обстоятельствам. Неожиданно захохотать или совсем неуместно вытаращить свои огромные глаза, изумиться в тот момент, когда изумляться нечему. К чему он относился адекватно — так это к пьянке и еде. Сначала Вале «толщинки» делали, а потом он и сам растолстел.

АРАМИС

Арамис выглядел страшным сердцеедом, но всю жизнь любил одну женщину. Будучи ханжой, Арамис придумал себе такой имидж, чтобы скрыть

истинные чувства. В результате Камилла де Буа Треси родила от Атоса виконта де Бражелона. В мужской одежде она случайно встретилась с Атосом и, приняв его за священника, решила соблазнить. Атос не возражал. Оба были инкогнито. Спустя положенное время она родила. Ее изгоняли из Парижа, ее притесняли, а она снова и снова возвращалась. Камилла де Буа Треси — вот что было вышито на платочке, который подобрал д'Артаньян. И Арамис вызвал д'Артаньяна на дуэль, потому что его любовь была страшной тайной.

Игорек Старыгин, такой удивительный, такой молчаливый иезуит, симпатичный, в которого влюбляются женщины, хихикающий в свои бархатные усики, такой тонконогий, такой вроде бы всегда ни при чем. «Тут что-то было? Не знаю. Я здесь — случайно».

У Игоря была одна привычка. После того как он выпивал хотя бы двести граммов, он ко всем в кадре обращался — не д'Артаньян, или Портос, или Атос, но только — Арамис. Он не нуждался в поисках «зерна» роли. Это «зерно» было его сущностью.

Старыгина на роль Арамиса мне порекомендовал кто-то из актеров. Правда, озвучивал свою роль не он, а Игорь Ясулович. Переозвучивали мы с разрешения Старыгина. У Старыгина небольшой дефект речи, даже приятный в жизни, но в фильме этого не должно было быть. Ведь Арамис — совершенство, «рафинэ». Они с Ясуловичем побеседовали. И на озвучании их тембр почти совпал. Ясулович Игорю специально подражал. И получился вот такой персонаж.

Атос — это сплошное благородство и резонерство. Сниматься в роли Атоса должен был Вася Ливанов. И он был единственным кандидатом. Но Ливанов — человек сложный. Он два раза приезжал в Одессу на пробы. На него надели костюм, сделали прекрасные фотопробы. И все было замечательно. Но потом Вася пропал и до конца съемочного дня не появился.

Я же был подневольным, начинающим режиссером и не мог утверждать актеров без проб. И должен был пробовать до победы.

Я понял — значит, не судьба. Не случилось Василию Борисовичу сыграть Атоса. Зато он стал Холмсом.

Поехал я тогда в Москву и увидел в Театре на Таганке спектакль «Мастер и Маргарита». Волянда играл Смехов. Сцена, когда он читает рукопись, меня просто потрясла. Это был гениальный режиссерский ход, и Веня его отыграл потрясающе. Настоящий Атос! Благородный, сдержанный, бледный.

Вообще-то мушкетеры были наемниками. В основном они занимались мародерством. Убивали на дуэли и надевали сапоги жертвы, если они по размеру подходили.

Д'Артаньян был карьеристом. Он вовсе не мечтал поступить в мушкетеры. И он в этом откровенно признается:

«Я приехал в Париж продать свою ловкую руку, шпагу и душу тому, кто больше заплатит».

Так случилось, что его друзьями стали мушкетеры.

Атос был когда-то богатым человеком, но все пропил.

Арамис был скрытным и замкнутым.

Портос жил за счет престарелой любовницы, госпожи Кокнар, которая предоставляла ему и лошадь, и экипировку.

Но все вместе мушкетеры становились донкихотами.

Все ребята в чем-то повторили судьбы своих героев — конечно, с поправкой на эпоху.

МИЛЕДИ

Представьте себе, что первой на роль Миледи пробовалась и даже была утверждена вовсе не Терехова. Миледи должна была сыграть Елена Соловей.

Во время проб произошел курьез. Лена приехала в Одессу. На нее подогнали костюм, на «живую нитку». Отрепетировали. Снимаем. И вдруг во время пробы у нее обнажилась грудь. Огромная и очень красивая. Все замерли. А Соловей как ни в чем не бывало продолжает играть сцену.

Я говорю:

— Стоп! Лена, извини, но у тебя все видно. Давай зашьем.

Она говорит:

— Да не обращайтесь внимания. Работаем дальше.

Но был один серьезный нюанс, мешающий работе, который Соловей в ближайшее время собиралась устранить. Она была «чуть-чуть» беременна и должна была сделать аборт. Поэтому была

утверждена. И все по поводу Миледи были спокойны.

Вдруг, перед самым началом съемок, Лена звонит мне и говорит: «Георгий Эмильевич, я рожать решила. Не могу я сделать аборт, он уже шевелится».

Я в обмороке. Думаю: каково Никите Михалкову, у которого она снимается?!

Михалков, говорят, ее чуть не задушил. Он доснимал в «Механическом пианино» уже совсем глубоко беременную и оттого совсем круглую Лену. А я, увы, был вынужден отказаться от работы с Соловей. Если бы дело дошло до съемок, у меня Миледи к концу второй серии уже была бы на девятом месяце. От кардинала Ришелье, вероятно. Была бы беременна Мордаунтом. Если бы я знал, как тяжело мне дадутся «Двадцать лет спустя», я бы выстроил сюжет так, чтобы Мордаунт всех мушкетеров передушил, — лишь бы не снимать «Виконта». Мои мушкетеры на «Двадцать лет» меня просто достали. Хорошие мальчики стали известными и неуправляемыми. На «Двадцать лет спустя» это были уже суперлюбимцы народа. Совсем другие люди. На меня они смотрели свысока. Но об этом вы прочтете в главе «Узник замка Иф».

А теперь вернемся к образу Миледи.

Срывалось все. Съемки должны были вот-вот начаться. Я был просто в ужасе. Я не знал, что делать! Тот замысел, который был придуман для Соловей, уже не действовал. И тут я понял, что нужно употребить один известный прием.

Как в живописи. Натура красная — девушка в красном костюме, на фоне красного одеяла. Рабо-

таешь, работаешь, и ничего не получается... Тогда берешь и центральную фигуру переписываешь ультрамаринном. Резкий контраст. И вдруг все выявляется. Вот по этому принципу я и пошел.

И стал я переписывать сценарий под эдакую «Джеймс Бондшу». Чтобы на лошади скакала. Дралась ногами. Образ, прямо противоположный мягкой Соловей.

Нашел Терехову и говорю:

— Ритка, спасай.

А она мне:

— Ну-ка, попробуй свалить на рост. Боярский высокий.

Это была шутка. Дело в том, что когда она приехала пробоваться на роль в «Опасных гастролях», то сказала:

— Меня все равно не утвердят. У меня нос.

А у нее в то время кончик носа был курносенький. И он придавал ей обаяние. Рита снялась такая в фильме с Джигарханяном, еще до пластической операции.

Но дело было совсем не в ее внешности. Проба была прекрасна.

В Госкино мне сказали: «Хотите снимать Высоцкого — снимайте и Пырьеву». А я очень хотел снять Высоцкого в «Опасных гастролях» и уступил им. И я отказался от Риты во имя Высоцкого. Я — не борец. Во имя чего-то одного я порой отказываюсь от очень многого.

Вероятно, Терехова была немного обижена на меня.

На «Д'Артаньяне и трех мушкетерах» опять случилось что-то подобное. Сказали:

— Бонасье должна быть Алферова.

Я согласился. И еще:

— Миледи — Пенкина.

Когда я услышал это, я швырнул документы, запил и уехал в Питер.

Сказал:

— Не буду я снимать ваших «Мушкетеров» или буду снимать так, как я хочу.

В общем, от Пенкиной мне удалось отбиться.

Я честно рассказал обо всем Рите. О том, что пробовалась Соловей, что это сорвалось. Что переписал сценарий под нее. А Терехова мне отвечает:

— Хоть ты и сукин сын, но я согласна. Учти! Буду диктовать условия.

Конечно, ничего она не диктовала. Работала великолепно.

Я говорю:

— Согласен.

И Терехова приехала.

Мы надели на нее шифоновую кофточку, без лифчика. Впервые в истории советского кинематографа в кадре была видна женская грудь не в течение одного стыдливого мгновения, а практически постоянно.

Привез я на телевидение эти пробы показывать. Главный редактор погрозила мне пальцем и сказала:

— И хотя так делать нельзя, это очень красиво. Если хотите — снимайте. Терехова хороша. Но вкус у вас все равно плохой.

У Тереховой грудь как у Марии-Антуанетты. В «Истории нравов» Фукса есть слепок из стекла — бюст Марии-Антуанетты. Это образец, самый красивый бюст в мире. Вот такая грудь и у

Риты. Невероятной красоты. Я говорю об этом не как мужик, а как художник. У Риты вообще все красиво. Красивые ноги. Хоть она и не балерина — но ноги у нее как у Кати Максимовой. Она очень красиво бегают. Миледи в «Трех мушкетерах» получилась абсолютной формы. Сексуальная, вероломная. Я остался ею доволен.

Когда пробы были утверждены, все собрались и пошли отмечать. Макс Дунаевский, я, Миша Боярский и еще толпа народа. С той пирушки даже фотография сохранилась — пьяный Макс, играющий на рояле.

Пригласили нас в кафе. Оно располагалось в каком-то подвальном помещении. Жара стояла дикая, а в кафе была комната, обложенная льдом. Кондиционеров мы тогда еще не знали — это была просто обратная сторона большого морозильника. И мы туда заходили остыть после танцев. После чего все, конечно, заболели.

Остыл я после очередного па и вышел в зал. Смотрю: Дунаевский стоит, а его какой-то мужик к стене прижал и сует кулак в бок. Оказывается, Дуня пристал к его девушке, а мужик оказался «крутым». Все были, конечно, хорошо «разогретье». Я увидел, что моего композитора убивают, и бросился на помощь. Заехал бандиту по зубам. Макс тут же сбежал, а я остался. И тут начали мочалить меня. Я отбиваюсь. А сам смотрю — нет ли подмоги. Кто-то из дам побежал за подкреплением. Их-то двое, а я — один. Боюсь только одного: кто-нибудь меня пнет по ноге, я упаду, и тогда все. Про травму мою юношескую вы знаете.

Одного я ударил, он упал, образовалась легкая свалка. Боли не почувствовал. Потом выяснилось,

что три пальца себе сломал. А Мишка за толстым слоем льда сидит себе с девицами и ничего не слышит. И вдруг в тот момент, когда мне в зубы залепили, откуда ни возьмись выскочил Боярский. И — враги побежали! Как в фильме. И тут появляется Макс Дунаевский: «Где они? Сейчас я...» Ну прямо Планше из романа Дюма.

ДУНАЕВСКИЙ

Я любил работать с Дунаевским. Почему? Потому что Максиму всегда было можно рассказать словами, что я хочу. Когда я начинал снимать «Трех мушкетеров», песни нужно было заменить или придать им новую современную интерпретацию.

Макс меня понял и сделал это. Но, увы, это создало первую конфликтную ситуацию с авторами сценария. Неизменными остались два номера — песня «О кардинале»: «Ли-ла-ли-ром» и дуэт с Констанцией. До сих пор эти номера как бельмо на глазу. Кроме этого, был необходим шлягер — песня мушкетеров. И я напел, вернее, наговорил ритм и привел музыкальный пример Максиму из пародийного американского фильма о трех мушкетерах. Ритм должен был определять стук копыт. И сказал, что эта песня должна нравиться всем, чтобы ее было легко спеть. Чтобы все, начиная от пьяниц, заканчивая детьми, смогли это спеть. И Дунаевский написал мелодию для «Пора-пора». А Ряшенцев, несмотря на то, что Розовский категорически возражал и мы были в конфликте по поводу музыкальной концепции

фильма в целом, как человек талантливый, переступил через собственные амбиции и, загоревшись от мелодии, удачно подтекстовал ее. Тогда и появился шлягер, который Михалков, подшучивая, использовал в «Родне».

Также и Дербеневу я мог задать смысловой ритм, и он точно и талантливо это делал. Я приводил аналоги из опер, например, тему рока в «Пиковой даме». А он воспроизводил по-своему. Но это уже было в фильме «Двадцать лет спустя».

С Максом Дунаевским никогда не было конфликтов. Но он — человек неуловимый, как мыло. Как мячик. Вроде любит тебя до гроба и вроде — обаятельный такой. Потом исчезает — и с концами. Ненадежный ужасно. Очень талантливый человек, очень обаятельный, но грех такой за ним водится.

НАКОНЕЦ — СЪЕМКИ

Боярский специально для роли отрастил длинные усы. Они даже уже закручиваться стали. Гример решил подвить кончики. И тут случилась трагедия. Один ус был сожжен полностью. Миша чуть не умер от расстройства. Пришлось подклеивать. Много было таких смешных вещей.

Скажем, экспедиция во Львов. Администрация приехала первая. Затем начали съезжаться актеры.

— Михаил Абрамович, — предупредил я директора фильма, одессита. — Люди, которые будут сниматься в «Мушкетерах», — очень хорошие актеры и очень хорошие люди. Но если что не так,

они могут «послать». Так что делайте для них все по высокому разряду.

Михаил Абрамович Бялый послушал меня, но, как всякий одессит, решил сэкономить на артистах.

— Куда их поселили? — спрашиваю.

Говорит:

— В гостиницу «Колхозная».

Сами понимаете, какое название, такое и содержание.

— Актеры — народ суровый, — предупредил я. — Смотрите, нарветесь.

Терехова, Веня Смехов и Валя Смирнитский прилетели втроем.

В аэропорту их не встретили, и им пришлось самим добираться до гостиницы. А там не оказалось воды, никакой.

Я прихожу к себе в номер после съемки, открываю двери и вижу: все артисты — у меня. На моей кровати торчат ноги в чулках — спит Рита Терехова. Ноги запачканы, потому что она туфли сняла и ходила босиком. На другой кровати спит Смехов, на третьей — Смирнитский. У меня был двухкомнатный номер с кучей кроватей и диванов. Я жил с женой Таней. Она у меня вторым режиссером была на картине.

Я захожу. Они проснулись. Смотрят на меня зло и молчат.

Я говорю:

— Понял. Сейчас директора приглашу.

Набираю телефон Бялого и говорю: «Михаил Абрамович, зайдите, пожалуйста».

Пришел Бялый. Я улыбаюсь ему и приглашаю войти. А сам вышел в коридор. Слышу за дверью дикий мат... -

Через минуту выходит Бялый красный как свекла.

— Ну, что? — спрашиваю.

— Вы были правы, Георгий Эмильевич. Это очень хорошие актеры, им нужно сделать номера лучшие во Львове.

Ушел и расселил всех тут же.

Первый съемочный день на натуре.

Боярский смотрел, как в копию его костюма одевают дублера-каскадера. Натягивают парик а-ля Боярский. Снимали эпизод драки с Рошфором. Готовили прыжок с антресоли на уровне пятого этажа. Внизу был стог сена, который прикрывал коробки, на которые обычно каскадеры падают. Так высоко, что оттуда вниз даже смотреть страшно. А Боярский говорит:

— Я сам прыгну.

И поднялся наверх.

Я говорю ему:

— Миша, тебе нельзя. Это же начало картины. Сломаешь себе в лучшем случае ногу или руку, в худшем — шею. И все кончится, и будет другой человек сниматься.

Он:

— Нет, прыгну я. Иначе не могу.

Уперся, просто невозможно. Думаю: ладно, раз уж так — прыгай. Смотрю наверх, а он стоит на антресоли бледный. Думаю: не прыгнет. А он разбежался и... Я только успел скомандовать: «Камеры. Мотор!» И... Ба-бах! Боярский уже внизу. Провалился в сено. На площадке воцарилась тишина. Все замерли. Наконец показалась его голова.

Спрашиваю:

— Миша, ты как? Ноги? Руки? Целые?

Он:

— Все в порядке. А сколько за трюк платят?

У всех — гора с плеч, отвернулись, разговариваем. Вдруг слышу за спиной: БА-БАХ! Поворачиваюсь, а это, оказывается, Боярский прыгнул второй раз. Без камер, без всего, просто так.

— Миша, ты что? С ума сошел?

А он мне:

— Первый раз ничего не понял. Я должен был это почувствовать.

Говорил, что хотел заработать друзьям на ресторан. Но на самом деле себя на прочность пробовал. Вот такой вот Миша Боярский. Настоящий д'Артаньян. Как у Дюма — настоящий псих.

Во Львове с утра они наряжались в свои мушкетерские доспехи и так жили весь день. Ходили в ресторан, в столовую, за пивом. Так и спали.

Приходят на площадку, от всех — амбре в сто лошадиных сил. Разозлился я и решил узнать, что у них такое происходит? Прихожу в «Ульяновскую» рано утром, стучу. Смотрю: все лежат кто в чем. Пьяные, грязь, бутылки. А Валя Смирнитский уже проснулся. Огромный такой стоит и маленькой тряпочкой трет стол. Сгребает окурки! Такой чистюля.

Сроки были чудовищные. За двадцать два дня одну серию нужно было снять. ЦТ давало на фильм сущие гроши. Все актеры мотались из города в город. Терехова, Боярский, Табаков, Фрейндлих.

Еще была потрясающая история о том, как Миша козла в Питер увез.

Вот его ассистентка будит:

— Михал Сергеич! Михал Сергеич! Вставайте, Михал Сергеич! Я вас умоляю! Вы же просили! У вас самолет через полчаса.

Он с закрытыми глазами говорит:

— Да! Да! Я очень волнуюсь! Я очень волнуюсь!

И не шевелится. У нас в эпизоде козленок снимался. Миша сквозь сон говорит ассистентке:

— Принеси козла — встану.

Козленка принесли, Миша схватил его — и в машину. И до самого аэропорта кричал:

— На шашлык козла!

Все его возненавидели в группе за это. В аэропорту говорит:

— Я принц какой-то там Брамапутры, а это мой священный олень!

Потом отыграл спектакль, через несколько дней возвращается из Питера. Мы встречаем его. Смотрим, ведет козленка. А на нем юбочка, фартучек, шапочка с завязками, а на рогах — бантики...

Боярский на «Мушкетерах» был исключительно покорным. Он все делал так, как я просил. А вот на фильме «Двадцать лет спустя» это уже был другой человек. Со своими идеями. Мэтр. Он уже не всегда прислушивался к моим советам. Зато я выполнял его просьбы, вставлял монологи из Дюма. Этот фильм снимал для и ради него.

Недавно просматривал рейтинг международной критики в сети Интернет: фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» — показал восемь баллов из десяти за режиссуру. А «Двадцать лет спустя» — только за драматургию. Так что зря меня не слушали.

Внимание к «Трем мушкетерам» было колоссальное. Во Львове следом за нами во время съемок ездила «Волга». Я никак не мог понять: почему? Решил, что просто какая-нибудь поклонница преследует кого-то из актеров. Потому что, кроме «Волги», еще целый автобус с женщинами, влюбленными в мушкетеров, не отставал от съемочной группы ни на шаг. Там были и жены высокопоставленных работников. Красотки, длинноногие. Каждый день гонялись за нами в автобусе. Мы останавливаемся снимать, а они уже тут как тут. Где-то метрах в двадцати от замка, который мы снимали, раскидывалась скатерть, на ней выставлялись шикарные ужины, обеды, с выпивкой, конечно. Для нас это было настоящим мучением.

И что вы думаете? Оказывается, в той «Волге» была вмонтирована канистра размером с багажник, полная вина. С краником, к которому мои дорогие мушкетеры все время прикладывались.

Должен вам сказать, что однажды мушкетеры пропили все, что можно, и суточные в том числе, сидели голодные, а потом пошли в магазин и украла там ящик с копченой рыбой. И неделю только это и ели. Боярский, Смирнитский, Старыгин и Володя Балон — де Жюссак. Иногда к ним присоединялся Веня Смехов. Смехов реже приезжал. Но вообще он «отдельный» человек. Такой московский парень. К Мише они вначале относились свысока. Меня это устраивало. Это соответствовало статусу д'Артаньяна.

Управлять этим актерским «беспределом» было очень сложно.



Юнгвальд-Хилькевич: «Я люблю работать с Дунаевским. Почему? Потому что Максиму всегда было можно объяснить словами, чего я хочу. Начиная снимать «Трех мушкетеров», я напел Максиму ритм, созвучный стучу копыт»



Смирнитский: «Что, Хил, опять новая сцена?»



Боярский: «Мы играли в мушкетеров даже вне съемочной площадки»



«Двадцать лет спустя». Д'Арганьян



«Двадцать лет спустя». Атос



«Двадцать лет спустя». Паргос



«Двадцать лет спустя». Арамис



Володя Балон конечно же тоже был с нами



Все мои герои постарели, но все были, слава богу, живы и здоровы. Я мог снимать продолжение «Мушкетеров»



Если женщина прекрасна, она не стареет. В этом я убедился на примере Алисы Фрейдлих



Равикович, питерский актер. Обаятельный, легкий, импровизационный. Я получил удовольствие от работы с ним



Катя Стриженова в этом фильме возлюбленная д'Артаньяна, теперь она телевизионная звезда



Харатьяна я впервые увидел, когда он снимался в фильме «Фотография на стене» у режиссера Анатолия Васильева. Привлекла неожиданность, искренность и неординарность. Я знал: рано или поздно он будет у меня сниматься



Миша в самом начале съемок сделал подсечку, упал и сломал руку. Полфильма он был в гипсе и ходил в перчатке



Галию Беляеву я называл «рождественским подарком». Без нее и Пуговкина фильм «Ах, водевиль, водевиль...» лишился бы очарования



Пуговкин: «Для чего эта сцена, Хил?
Я не понимаю. И не надо?»



Смогутновский на съемки фильма «Двое под одним зонтом» приезжал уставший и просил меня: «Юра, покажите, что мне играть...»



Сафонова и Калининш. Этот дуэт шагнул в
«Зимнюю вишню»



Запись музыки к фильму «Двое под одним зонтом». Я с Исааком Шварцем



Мне нужна была волшебница с грустными глазами, как у Лены Сафоновой

И еще у них был договор... (Рассказываю вам это, а сам думаю: поубивают меня мушкетеры, вызовут на дуэль. Они и их жены. И поделом мне будет! Простите, друзья! Простите, мушкетеры, но вы уже образы нарицательные, поэтому из песни слов не выкинешь.)

Так вот, был у них договор: никаких отдельных романов. Выбирают самую красивую — одну на всех. Конечно, с ее согласия. Тут проблем ни разу не возникло... Теперь представляете, что стояло за этими священными словами «все за одного» у этих разгильдяев, когда они их произносили?

Гюрза схватит одну в лапы, и никуда уже не деться красотке. Это у них прозвища такие были: Арамис — Старыгин — Гюрза, Портос — Смирнитский — Варан, Мишка Боярский — Лось. А у Вени не было прозвища. Не заслужил?

Однажды прихожу домой, в общежитие «Куряж». Это были съемки в Одессе. Раздеваюсь. Очень уставший, вымотавшийся... Сажусь в кровать — и подсакиваю на метр: там лежит голая дама. В моей кровати. Ждет меня.

Действительно поклонница или мушкетеры подшутили?.. До сих пор не знаю. А я у нее от испуга ничего не выяснил. Просто выгнал, в чем мама родила. А вещички в щель просунул. Лежал-лежал, думал-думал: может быть, зря выгнал?

Однажды положительного Трофимова, сдержанного человека и очень хорошего актера, напоили до полусмерти. (Он играл в Театре на Таганке Иешуа в «Мастере и Маргарите».)

Негодьям мушкетерам — ничего. Все, как всегда, на местах. А кардинала на площадке нет.

Я еду в гостиницу. Вхожу и вижу... Трофимов, человек очень высокого роста, как змея обвил унитаз. Очень его было жалко. Кардинал, конечно, это не мушкетер.

Потом Вале с сердцем плохо стало. Вызвали «скорую». Боярский, который успел похмелиться, обуреваемый состраданием, навалился на него и каждую секунду просил, не давая ему дышать:

— Ты только не умирай, бля! Я тебя умоляю, только не умирай.

А Смирнитский ему:

— Да пусти ты, сука, мне дышать нечем!

Вот такая настоящая мужская любовь и дружба.

На съемках, к счастью, дежурила «скорая помощь», но никогда мушкетеры не позволяли отвезти себя с площадки.

Один за всех — все за одного. Правда, в этот раз Вальку увезли.

— Я вернусь! — кричал он, когда его погружали в «скорую».

Когда Вале снова стало плохо, мы снимали эпизод «Сен-Жермен». Миша «спасал» Вальку. А Володя Балон, попросив шприц у врачей, с равнодушным видом делал себе подкожную инъекцию кардиомина.

Был еще один интересный случай.

Актеры в гостинице болтали лишнее. Анекдоты рассказывали про вождей. Их поселили в «Ульяновской» гостинице — «коммунистической», где обком, райком обычно останавливался. Там везде были натканы подслушивающие микрофоны. Вызвали меня в КГБ и говорят:

— Вы знаете, есть проблема с вашими актерами.

И дают отпечатанные бумаги, в которых описывается, как Боярский изображал Брежнева. Спрашивают:

— Вы понимаете, что значит Генеральный секретарь ЦК?

— Понимаю, — говорю я. — Но поймите и вы. Они же артисты — обезьяны. Они и меня кривляют. И вообще, если есть какая-то яркая черта в человеке — их не удержишь от пародирования.

— Ну, — говорят. — Хорошо, допустим. А как вы к этому относитесь? — и снова включает магнитофон.

А там Лева Дуров последними словами кроет Ленина:

«Этот козел, этот лысый кретин, фашист»...

С таким остервенением!

— Ну не любит он Ленина, ну и что? Все равно они патриоты своей Родины, — объясняю я спокойно. — И любят свою страну. Ведь Чехов тоже ругал русский народ. И — ничего.

Разговор был долгим. Я просто на коленях умолял, чтобы хода этой записи не давали. Меня попросили актеров предупредить.

— Знаете, — говорю я в конце концов, потеряв терпение. — Обращайтесь к директору картины, я не воспитатель, а режиссер.

А они мне:

— Вы понимаете, у вас директор картины Бялый. Нас такой воспитатель не устраивает. Он — еврей.

А я отвечаю:

— Я — тоже еврей.

А они мне:

— По нашим сведениям — нет.

Когда я рассказал актерам, сначала они хорохорились. А потом притихли, перепугались и все слиняли из той гостиницы. А Лева Дуров все-таки из-за этого не получил звания.

Еще хочу рассказать о Лене Цыплаковой. Она была совершенно прелестная девочка, когда приехала на съемки, настоящая красотка. За Алфёровой, несмотря на ее неземную красоту, никто почему-то не ухаживал, а на Цыплакову все мужики слетались как пчелы на мед. Она только и успевала от них отбиваться.

Часто я слышу обывательское мнение: у артистов, мол, там такое творится! Нет, скажу я вам, «творится» ничуть не больше, чем у всех остальных. Даже меньше. Просто в одном месте образовывается огромное скопление интересных мужиков, ярких и очень красивых женщин. В обыденной жизни одну красивую женщину на сотню некрасивых встретишь, а тут сотня в одном месте собирается. Как тут устоишь?

Не помню, чтобы Табаков проявлял себя с блудливой стороны. По крайней мере, во время съемок. Женщин он всегда видел, глаз его «увлажнялся», наливался. Но излишней заинтересованности, как очень многие наши артисты, он никогда не выказывал.

Боярский жил при «сексуальном» коммунизме. Ему любой мог отдать все — от тела до водки... Боярский был единственным настоящим секс-символом, который существовал в российском кино. От которого женщины просто теряли сознание. А мужики его ненавидели — и это понятно. Он

же в нашем мужском стаде самый-самый. А это нашего брата задевает. Хотя его ни разу никто не назвал секс-символом. Мы жили в насквозь ханжеском, а не пуританском, как в Америке, обществе. Люди делали вид, что они — святые. А сами творили Бог знает что.

Никогда ни к одному мужику на моих глазах женщины не лезли так беспардонно, как к Боярскому. Для него жена, дети — святое. Он просто обожает своих детей. Не знаю, вступал ли Миша в сексуальные связи, но «дамское стадо» бесконечно исполняло вокруг него брачные танцы. С особо липучими он бывал до крайности груб. А гордым и красивым мог неожиданно и бескорыстно подарить сумасшедший букет.

Но вернемся к «Мушкетерам».

Помните: на конечных титрах второй серии мушкетеры скачут в гору с песней. Снимаем мы эту сцену, а в это время — бац! Смотрю, а Портоса нет. Мы бросились в гору. Когда подбежали, из пшеницы раздался знакомый голос:

— Чтобы я еще, бля, сел на лошадь? Да идите вы на хер!

У Вали — очень длинные ноги, короткое туловище, и поэтому, сидя в седле, он оказывается ниже всех ростом. Хотя, когда он стоял на ногах, он был выше всех. Со стороны это выглядело очень смешно. Вылез Валя из пшеницы, матерясь в мой адрес, сел на лошадь и поскакал дальше. А Веню Смехова однажды даже верблюд сбросил. Вылезая из песка, он то же самое сказал:

— Чтобы я еще сел на верблюда! На кой хер мне это надо?!

Сел и тоже поехал. И тоже матерясь на любимого режиссера. Да, такая у меня профессия — матерная.

Однажды три дня подряд шли дожди, и мы не снимали. И все артисты эти три дня «квасили». А потом съемка длилась подряд двадцать пять часов (это при нормальной рабочей смене в восемь часов) — не останавливаясь. Были сняты: сцена с подвесками, песня, бал... Сначала снимали на натуре, завтрак короля, потом переехали в город, все сменились, даже осветитель. Только не менялся Саша Полынников — оператор, у которого от переутомления начались дикие головные боли, и ему феном грели затылок. И конечно, я. С нами плечом к плечу всю смену бодрствовал Олег Павлович Табаков. Он даже не присел, не прилег, чтобы не расслабиться. Поэтому в кадре он все время такой бодрый и живой.

В семь часов утра следующего дня снимали последнюю сцену, когда Людовик подвески считает. Помните: там одни шляпы в кадре и видно только лицо короля и королевы. Почему? Мне привели такую массовку, что просто ужас. Где ее ассистенты взяли — не знаю! Настоящие бомжи. На них театральные парики нацепили. Олег Павлович тихо обращается ко мне:

— Юра, ты видел этот «двор»? По-моему, сейчас отменим съемку.

Я думаю: что делать? Выбрал из всей массовки человека три с приличными лицами. Этих троих поставил на передний план. Полынникову говорю: вставляй объектив 300. Весь свет, который можно было, с телевидения привезли. Советская пленка совершенно не чувствительная,

чтобы таким длиннофокусным объективом снимать, нужно много света. Сняли длиннофокусной оптикой так, что все вокруг размыто. Король и королева в центре прописаны четко. В общем, большое мастерство нужно было для этой сцены.

Потом у меня началась тяжба с авторами сценария. Я переделал полностью первую и третью серии, вторую — процентов на тридцать. Собственно, в том виде, в котором его дали авторы, телевидение сценарий не приняло, хотя этих авторов мне буквально навязали, сказав:

— Хотите снимать «Мушкетеров», берите готовую авторскую компанию. У нас уже есть с ними договор.

Воспользовавшись ситуацией, я переписал сценарий так, как я считал нужным, «под себя», то есть осуществил свой замысел экранизации. Сценарий телевидение приняло, даже не догадываясь, что практически автором был уже я. Ни на деньги, ни на титры я не рассчитывал. На суде был один из авторов — Ряшенцев, я и представитель ЦТ. Начался суд. Судья спросил:

— Какие у авторов претензии к Юнгвальд-Хилькевичу?

— Правовые и финансовые, — ответил истец.

Судья с ехидством:

— А товарищ Юнгвальд-Хилькевич не претендует на право авторства, ничего не получал и не интересуется гонораром. В титрах его фамилия не стоит.

Ряшенцев был в шоке. Продержав фильм год на полке, мои дорогие соавторы оказались в удивительно глупом положении.

У меня к тексту Ряшенцева большие претензии. В песне «А-ля гер ком...» есть такие слова: «На волоске судьба твоя...» Наш народ справедливо назвал ее «Песней волосяной вши». Было много калек с французских слов. И вместо «Пуркуа па?», все весело распевали: «Полклопа, полклопа...» На творческих встречах меня часто спрашивали:

«Почему полклопа?»

Иванов на тексты Ряшенцева написал убийственную пародию. Когда пародист прочел ее со сцены, в зале стоял гомерический хохот.

Суд продолжался пять минут.

Картина вышла под Новый год. К премьере «Мушкетеров» буквально вся страна — и пьяные и трезвые, и старые и молодые — уже распевали «Пора-пора», неизвестно как просочившееся в гущу народа.

Во время съемок случилась еще одна ужасная история. Снимали «марлезонский балет» в Одесском оперном театре. Момент, когда Боярский прорывается с подвесками. Рошфор — Боря Клюев был задуман как человек никогда не достающий шпагу, поэтому он не работал с каскадерами и был не в курсе хитростей фехтования шпагой с заостренным концом. Во время съемок Боярский страстно, темпераментно фехтовал. И тут Клюев не выдержал, выхватил шпагу и нанес Мише укол. Миша нам конечно же ничего не сказал и продолжал работать. Я говорю:

— Еще дубль!

Боярского нет. Я спрашиваю:

— Миша! Ты готов?

Он выходит, отвечает:

— Да.

Снимаем еще дубль, а его опять нет. В те времена из-за постоянного брака советской киноплёнки необходимо было снимать три-четыре дубля. Я иду за ним, подозревая, что он опять где-то «квасит». Захожу в туалет и вижу: у него изо рта кровянистая слюна хлещет, а он ее сплевывает.

Потом, когда рентген сделали, выяснилось, что шпага ему в небо попала. Рана была очень глубокой — всего сантиметра до мозга не хватило. Съёмки тут же закончились. Продолжение «марлезонского балета» нам разрешили снимать во Дворце моряков с тем условием, что Боярский спойт концерт. Боярского напичкали лекарствами и отвезли в гостиницу с температурой тридцать восемь.

Я звоню директору Дворца моряков, говорю:

— Боярский травмирован, ему шпагой небо прокололи, петь он не может.

А директор отвечает:

— Знаю я эти вечные отговорки! Я так и предполагала, что так будет.

Миша узнал о разговоре, взвился и говорит:

— Все. Иду петь.

Мы пытались его удержать, ведь кровотечение «скорая» еле-еле остановила. И врачи не гарантировали ему, что голос останется.

— Миша, ты с ума сошел! У тебя может быть заражение крови!

Но если Боярский решил, то его ничем не удержишь.

И он два часа пел концерт в Доме моряков! Причем абсолютно трезвый. Как ни странно, от этой гимнастики связки зажили моментально. Господь его сохранил за такой подвиг.

Да, все актеры повторили судьбы своих героев. Поэтому я из суеверного страха боялся снимать последнюю часть, где они все погибают.

КОНСТАНЦИЯ

Перед Ирой Алферовой — госпожой Бонасье я испытываю вину, потому что не вложил в нее столько режиссерской любви и заботы, как, например, в Алису Фрейндлих или Лену Цыплакову. Дело в том, что Ира была мне навязана. И это меня очень раздражало. Алферова нравилась руководству телевидения, потому что хорошо снялась в «Хождении по мукам». Я хотел утвердить Женю Симонову, но мне не дали. Ира не знала этого. У нас были нормальные отношения, и она осталась довольна своей ролью. Но ей было трудно на съемках. Были проблемы с музыкальностью. Ей было тяжело танцевать и петь одновременно. Она немного сутулая. Бонасье Жени Симоновой была бы более изыскано-хитрой, лукавой, ускользящей. А Ира Алферова — глубоко славянский тип. И французская легкость просто ей несвойственна. Я же не изменил своего замысла по прочтению этого образа и натаскивал Иру на то, что с легкостью могла бы сделать Симонова. Вот за это я чувствую перед Алферовой неловкость. Мне надо было идти от ее способностей, ее дарования. От ее грубоватого голоса. Бонасье могла быть и такой — с низким голосом, как у самой Алферовой. Надо было построить на этом комедию, ведь из всего можно смех выжать. Например, в знаменитом фильме,

где д'Артаньяна играл Майкл Йорк, госпожа Бонасье была такой милой, дико неуклюжей женщиной, которая все время стучается, падает, переворачивается вверх ногами, катается по полу. Это было очень смешно. И я мог придумать что-то в этом духе. Но я «подтаскивал» индивидуальность Иры под свою идею образа. После «Мушкетеров» я подобного никогда больше не допускал.

Актеры Иру поддерживали. Они очень порядочные люди и высоко держат марку своего клана.

А вот Костолевский отказался от роли Бэкингема из-за того, что не была утверждена Симонова. Костолевский был бы совсем другим Бэкингом, но замысел оставался бы тем же. Проскальзывающие английские фразы. Фатоватость. Впрочем, к чести Алексея Кузнецова следует заметить, что из него получился прекрасный Бэкингем. Это один из моих любимых образов.

Бонасье озвучивала Вертинская Настя. И сделала это просто великолепно. Таким дрожащим голосом. Потому что сама была влюблена. У нее в то время был роман с Мишей Козаковым, который озвучивал кардинала. Они не скрывали своих чувств.

Это были глаза, устремленные друг на друга. Остроумный Миша Козаков, который великолепно и тонко шутил, который был весь наэлектризован этой любовью. И трепетная Настя. Козаков только закончил свою картину «Безымянная звезда», на мой взгляд просто потрясающую. Там, видимо, и начался этот роман, а продолжался он у меня в залах озвучания. Миша настоящий мужчина, кавалер, а Настя — настоящая женщина.

От его взгляда она вспыхивала, как бенгальский огонь, и смотреть на это было очень приятно. Не знаю, чем кончилась их история. Может быть, им обоим об этом неприятно вспоминать. Но пусть они меня простят, потому что это было просто великолепно и очень красиво. Всем нам, наблюдающим за ними, тонкость их отношений доставляла эстетическое удовольствие. Но они-то наверняка думали, что никто ничего не замечает.

Я чувствую себя виноватым перед Ириной Алферовой еще и потому, что подтянул роль к голосу. Тот тембр Насти Вертинской, тот звук, такой высокий, звенящий, очень подходил к образу Бонасье. Только внешность осталась Алферовой. А так делать нельзя. Режиссерская диктатура для кино опасна. Все надо делать исподволь. Чтобы артисты думали, что они все сами сыграли.

Теперь я знаю о том, что после просмотра фильма огромное количество народу фанатически влюбилось в госпожу Бонасье, а значит, и в Алферову. Так что оказалось не важным то, какими средствами достигнуто создание образа. Главное, результат был тот, который и должен быть в кино. Художественный.

Вы согласны со мной?

Артисты — люди особые. Они себялюбывы и эгоисты. Такова профессия: без этого притворство, то бишь лицедейство, просто невозможно. Это своеобразная химия мозга, от которой особенно, на мой взгляд, страдает психика мужчин. Я имею ввиду гетеросексуалов, потому что постоянное желание нравиться, быть красивым и неотразимым — это скорее свойство женской, а не мужской психики. Случаи удивительных провалов

фильмов, где соби́рался цвет актеров, из-за беспомощности режиссера собственноручно руководивших съемками, доказывает необходимость режиссерского диктата, явного или тайного, но обязательно жесткого. Причем чем сильнее актерский ансамбль, то есть сильнее каждый артист в отдельности, тем строже должна быть режиссерская узда.

Многих в своих фильмах я переозвучивал. В прессе меня за это ругали.

За то, что, например, Трофимова переозвучивал Миша Козаков. У Трофимова голос был тяжелый, манера говорить тягучая. А тут был нужен светский человек, раздражительный и самодостаточный.

Трофимов в жизни немного заикается. В озвучании, как и при пении, такие люди, как правило, заикаться перестают. Но в Трофимове не было этой светской наглости. А вот Миша Козаков все это блестяще проделал своим голосом. Мне было важно, чтобы эта мрачная высокая фигура разговаривала именно так.

Лия Ахеджакова озвучивала у меня несчастную аббатису, настоятельницу монастыря, которую потом погубила Миледи.

В голосе у Ахеджаковой есть наивность, которая и была нужна. Это есть во всех ее ролях. И именно это придало ее персонажу столько очарования. Она у меня до «Мушкетеров» озвучивала четырнадцатилетнюю девочку в фильме «Петя в космосе», главную героиню Майку. У меня с ней старая дружба. Тогда она еще не была такой знаменитой. А когда снимались «Три мушкетера», она уже прославилась. И все равно не от-

казала мне в озвучании. Жалко, что в титрах этого раньше не писалось. Ахеджакова великолепно озвучивала. И каждый раз говорила:

— Ну почему вы меня приглашаете только озвучивать?

Я Ахеджакову всегда хотел снимать. Но она всегда была занята, очень много снималась.

Еще вот что произошло. Мне предстояло везти картину в Госкино. Ночью я заканчиваю монтаж, а утром должен показать фильм директору студии, Гене Збандуту. Приходит Збандут, я заряжаю картину, и вдруг все распадается, вся синхронность летит кувырком. И ничего не понять — кто чего говорит? Текст звучит невпопад, актеры рты, как рыбы, открывают.

Тамара — монтажер берет картину на монтажный стол и видит: во многих местах вырезано по два кадрика. Я, взбешенный, мчусь домой к кинемеханику. А у него целая гора этих кадров. В общем, не выдержал я и дал ему по зубам...

И так дал, что кольцо папино золотое в лепешку сплющилось. А механик был огромного роста, гораздо выше меня, здоровый такой. Получился нокаут.

Его мать написала на меня телегу, хотела в суд подать.

Но меня Збандут защитил.

Когда они явились к директору в кабинет, он им сказал:

— И правильно, судите его. Только я подаю в суд встречный иск на возмещение убытков, которые нанес студии ваш сын. А это порядка ста тысяч рублей (по тем временам сумма немалая). И вам придется все это вернуть.

Истцы быстро забрали заявление. Так что я был спасен.

Збандут был нашим большим другом. Он абсолютно изменился и испортился после того, как в его жизни появилась Наташа Медюк, вторая жена. Он растекался, прямо пресмыкался перед ней. Во всем остальном был стойкий железный мужик, а тут вот — просто беда...

После «Опасных гастролей» меня долбала критика, мешала с дерьмом. А актеры очень реагируют на прессу. «Три мушкетера» критика сначала просто уничтожила. Это, конечно, действовало на артистов. Скажем, Миша Боярский в своих выступлениях говорил, как бы оправдываясь:

— Да, в картине много недостатков. Но нам было так хорошо и весело.

А потом, через три года, когда картину вдруг стали хвалить, все начали задыхаться от любви и восхищения, Миша снова выступил в прессе и сказал:

— Я проколю любого, кто скажет плохо о «Мушкетерах».

И только сейчас он понял, как много на самом деле значит для него эта роль.

Веня Смехов на выступлениях говорил:

— Какое название киностудии, такой и фильм.

Он такой сибарит. Сначала, когда я начал снимать, у меня был Смехов из Театра на Таганке, а теперь говорят:

— Атос на Таганке.

Киру Муратову спросили в свое время: «Какой ваш любимый фильм?» Она назвала «Три мушкетера». У меня с Кирой одно время были испор-

чены отношения, но, когда я сдавал картину, она все-таки пришла на просмотр. В обсуждении принимать участие не стала. Я понял, что фильм ей не понравился, и был ужасно огорчен. Уж кому-кому, а ей я бы хотел, чтобы понравилось. Я всегда ценил ее мнение. Выхожу со студии, вдруг вижу — Кира сходит с трамвая и идет ко мне навстречу с красными гвоздиками в руках. Оказывается, она сбегала на Привоз и купила цветы. Для меня. Дает их мне и говорит:

— Я в восторге! Я просто в восторге!

Я был, как говорил мой учитель Леонид Трауберг, «офрапширован». Вот такой приятный случай произошел в моей жизни.

А еще Кира Муратова снималась у меня в «Опасных гастролях» в эпизоде, играла революционерку. Она могла бы стать прекрасной актрисой.

Про «Мушкетеров» писали только гадости. Все говорили, что это недолговечно, что фильм скоро умрет. Что эти песни ни один человек не запоеет. Но прошло три года, и о картине стали писать прямо противоположное, ставя мне в пример меня же. Потому что «крыть» стали следующую картину: «Ах, водевиль-водевиль...». А «Мушкетеры» были, оказывается, просто замечательными. И так всю мою творческую жизнь. Каждую мою новую картину поносили последними словами, со жлобской хлесткостью, а прошлую начинали хвалить и удивляться, что, оказывается, это был прекрасный фильм. Тешу себя мыслью, что шел впереди критической мысли где-то года на три. Хотя чем

гордиться? Мысль-то кинокритическая у нас зело убога и недальновидна.

Отвратительное было время! Строй тот был отвратительный. Никаких мифов! Коммунистическая пропаганда планомерно уничтожала кино как загадку и как миф. И она его все-таки уничтожила. Утверждалось этой идеологией следующее: «Товарищи! Артисты — точно такое же говно, как и все! Нет никаких звезд, это простые люди, которые обязаны своей славой и популярностью рабочим и крестьянам».

И эта мысль всячески утверждалась. Принижая, прибывая к земле цвет нации. Так называемая надстройка всячески нивелировалась. Поэтому такое понятие, как «интеллигенция», в нашей стране никому не нужно.

Сейчас кино нет по той причине, что нет проката. А раз нет проката — нет заработка, нет заработка — нет вложений. А впрочем, у нас никогда и не было кинематографа. Было самодеятельное, внутреннее, веселенькое развлечение. А коммунистические идеологи утверждали, что кино у нас лучшее в мире. Правда, сейчас выяснилось, что то кино было с профессиональной точки зрения дилетантским. По технике — жалким, снятым за копейки. У нас, конечно, были эмоции, сердечность. Но кино еще и технический вид искусства. Оно должно быть здорово снято, на прекрасной пленке. А я монтировал из брака песню Цыплаковой — Кэт: из ста двадцати нужных метров брак пленки был в восьмидесяти. Все, что я снимал неделю, полетело коту под хвост. Из сорока метров путем повторов и заимствований из других эпизодов — моря, замшелых камней и

т. д. — я смонтировал музыкальный номер. Теперь это называется «клип».

Я вообще должен, как Кио, в цирке выступать и рассказывать, как я снял «Мушкетеров», как их смонтировал. Ведь это целая череда настоящих фокусов! Мне лишь один раз за все время съемок «Мушкетеров» дали съемочный кран! Потому что кран расписывался по очереди между съемочными группами. А мне он был нужен чуть ли не каждый день. И мы всячески изощрялись, чтобы прилично снять сцену. Ну, что об этом говорить? Чудовищная пленка, отвратительная камера. Вместо операторской машины — такси. Дерьмовая страна!

Когда я снимал «Три мушкетера», не было никакого романтизма, было противно и отвратительно. У нас вся страна тогда жила с грязными плитками.

Когда меня спрашивают: «Какой у вас любимый ваш фильм?» — я не могу ответить на этот вопрос. В кадре я вижу только одно: тут я вышел из положения, тут я выкрутился, тут я попал в адскую ситуацию, тут я должен был сам сниматься. А тут вообще — это все совсем не то. Этого последнего особенно много. Достаточно этого и в «Мушкетерах». В те времена все снималось за копейки. И за наличный расчет ничего нельзя было купить. Мы имели право купить реквизита только на пять рублей. И поэтому если надо было купить какую-нибудь безделушку в ювелирном магазине за сто рублей, то жульничали и брали двадцать чеков по пять рублей, чтобы приняли в отчет и не открыли уголовное дело. В «Мушкетерах» очень много компромиссов, особенно в

трюковых съемках. И я только их и вижу. Я люблю свои фильмы за те воспоминания, которые остались за кадром. За то, что никому не видно. Там остается моя любовь, там проходила моя личная жизнь.

Видимо, я — явление по своей эстетике достаточно массовое. По своим музыкальным, этическим пристрастиям. Поэтому столько поклонников у «Трех мушкетеров». На протяжении многих лет оказывается, что я угадываю какие-то тенденции. Так возникают популярные фильмы. Если начинаешь заранее просчитывать, чтобы получилось массовое зрелище, — проигрываешь. Это удается только американцам, потому что кинематограф у них — индустрия. Но я уверен в том, что первый фильм «Звездные войны» был снят режиссером, желающим воплотить на экране свои тайные детские мечты. А потом «Звездные войны» стали шлягером и началось тиражирование этой идеи. У нас другой менталитет. Мы живем эмоциями. Все получается спонтанно. Даже наши хозяйки, которые варят борщ, не соблюдают технологию. Это происходит интуитивно. Выйдет или нет — всегда загадка. Так обстоят дела и в отечественном кинематографе.

И наконец, премьера...

Начало премьерного просмотра в московском Доме кино назначили на четыре часа. Меня предупредили, что зал будет полупустой, что зрители начнут уходить в середине. Во-первых, потому, что три серии, во-вторых, потому, что очень рано. Но в зал набилось столько народу, что на-

чали показывать в Белом зале, а потом перебрасывали части и в нижние просмотровые залы, где тоже было битком. Дамы в бриллиантах сидели на ступеньках, громом аплодисментов встречая каждый эпизод...

На сцену вышли — Олег Табаков, Лев Дуров, все мушкетеры, Рита Терехова. И Леонид Захарович Трауберг... А я волнуюсь так, что у меня сердце из ушей выскакивает. Мы поднимаемся на сцену, а Леонид Захарович мне шепчет:

— Георгий Эмильевич, я картину еще не видел. И учтите, если будет говно, выйду на сцену после картины и скажу: картина — говно.

Трауберга я обожал. Остроумнейший был человек.

Перед началом просмотра Трауберг рассказал зрителям, какой я был талантливый на курсах, как трудно у меня складывалась судьба, как меня давили в Госкино.

С одной стороны от меня стоит Лева Дуров, а с другой — Олег Табаков.

Я спрашиваю:

— Левка, у тебя нет валидола?

— Спроси у Олега, — говорит.

— Олег Палыч, нет валидола? У меня так бьется сердце, что сейчас умру.

А Табаков:

— Ну и хорошо! Хоть что-то запомнится!

После фильма Трауберг целовал меня, и на глазах у него блестели слезы.

— Удача ученика, которому верил, — для учителя высшая радость. Радость до слез.

Был просто фантастический успех. Единственно, кто не помнит этого успеха, так это мушкетере-

ры. Они были в задницу пьяные. Смирнитского на руках вынесли из зала. Миша Боярский ходить мог.

На банкете он поднял тост и сказал буквально следующее:

— Алис-са Брун-новна передает всем привет. Привет всем. Аисса Брунно из Питера.

А еще я хочу сказать, что у картины такой успех и такая длинная жизнь, потому что я снимал ее для себя. Спасался от действительности, играл в романтику, в мушкетерскую жизнь. В нашей стране хорошо жили и живут только воры. Это и вы видите каждый день по телевизору. Так что лучше смотрите «Мушкетеров».

Кажется, о мушкетерах — это все.

Наталья:

Нет, господа, и все-таки о мушкетерах — это еще не все...

Слово Миледи — Тереховой:

Юра, привет. Я рада, что есть возможность вспомнить, как снимались «Три мушкетера». Как выяснилось, это — вечная картина.

Итак, слушайте, дорогие читатели, как все было. В этой роли должна была сниматься совершенно другая актриса, и я об этом слышала.

Я, конечно, знала Юнгвальд-Хилькевича. Знала, что у него были очень интересные фильмы. И всегда очень разные. Он вообще необычный человек. Юнгвальд-Хилькевич — Георгий, но друзья его почему-то зовут Юрой.

Еще я знала, что Юра — из Ташкента. Когда я уехала из Ташкента, мне было восемнадцать. И хоть мы и были соседями, наши дороги в силу разницы в возрасте ни разу там не пересеклись. Когда мы с ним познакомились, он был уже заметной фигурой. Очень красивым мужчиной.

Я была приглашена к нему на пробы в 1969 году, на фильм «Опасные гастроли». Приехала в Одессу, отснялась в пробах. А потом мне пришло очень смешное письмо. Я даже его текст с тех пор помню: «Вы не утверждены на роль из-за значительной разницы в росте с Высоцким». Я смеялась до слез. А потом рассказала это Володе, и, когда мы это вспоминали, тоже смеялись. Мы тогда работали вместе на картине «Четвертый» и много общались. Как это все было наивно и трогательно. Но я понимаю тех, кто это писал. Нужно же было найти хоть какой-нибудь аргумент для отказа!

Впрочем, я никогда в таких случаях не огорчаюсь. Это касается неутвержденных проб, несыгранных ролей. Если меня не утвердили — значит, и не надо было мне эту роль играть! Значит — не судьба!

А на «Мушкетерах» было вот как. Помню, на территорию двора нашего театра въехала машина, такой маленький «уазик», и остановилась перед служебным входом. Меня вызвали с репетиции и говорят:

— Там тебя ждут.

Вышла я и автобус увидела не сразу. И слава Богу! Оказывается, изнутри меня внимательно разглядывали. Одета я была в черные брюки и сапоги. На мне была зайцевская черная блуз-

ка и на ней белые полосы. Что-то вроде основного костюма Миледи. Оглядываюсь, ищу, кто пришел?

Наконец из автобуса выходит Юра. Подошел ко мне и сказал:

— Выручай.

Честно рассказал, что в роли Миледи должна была сниматься Соловей, но это сорвалось. Съемки уже начались, уже была записана музыка. Я ответила, что должна послушать эту музыку. Мне включили ее чуть ли не в автобусе. Когда же я услышала песни, то пришла в ужас. Встала и сказала:

— Спасибо, я в этом участвовать не буду. По моему, то, что там написано, очень пошло. Я — не певица из мюзик-холла.

Текст там был ужасающий: «Я с самого детства обожаю, тра-ля-ля-ля-ля». И это они вдвоем с Рошфором должны были петь. Смех.

Юра тоже поднялся, пожал мне руку и говорит:

— Спасибо! Я тут один кричал, что это пошло и омерзительно. А теперь мы вдвоем. Клянусь, музыку Макс уже переписывает.

От неожиданности я замолчала. И тут он начал меня убеждать, что из-за такой ерунды отказываться от роли не стоит. На этом мы и сошлись. И в роль я вскочила буквально на самом ходу.

Когда начались съемки, в сцены стали вноситься новые тексты. В основе их была пошлая оперетка. По Москве много подобного шло на сценах. Но Юрин замысел вырос до прекрасного фильма. И когда он менял тексты и целые эпизоды прямо на съемках, мы даже предположить не

могли, чем все это кончится. Оказалось — кончилось судом с авторами, которые считали, что написали шедевр.

Юре тогда было очень тяжело. Приходилось на ходу все исправлять, работать с такими актерами, которые все были премьерами в своих театрах. Если посмотреть список исполнителей — в те времена собрать всех вместе стоило нечеловеческих усилий! Мы были люди сверхзанятые. И все равно он умудрился свой замысел осуществить.

И конечно же полностью изменилась музыка. Из нее ушла опереточность.

О том, что между авторами текстов и режиссером состоялся суд, об этом беспрецедентном для нашей страны факте я слышала в первый и последний раз в жизни. Ведь у нас все делается за гроши и на одном энтузиазме.

А самое печальное было то, что после выхода картины на «Трех мушкетеров» обрушилась вся критика. Миша Боярский подавал тогда документы в Союз кинематографистов — и его не принимали по этой причине, документы приостановили. Это же надо! Так беспощадно уничтожать этот милый, добрый и нежный фильм. А я вопила в Союзе, что Боярский — лидер по энергетике. И если б не было такого д'Артаньяна, не было бы фильма. Я везде, где могла, говорила и защищала картину. Была просто ошарашена несправедливостью по отношению к режиссеру.

Но любовь зрителей к фильму оказалась верной и преданной.

Не понимаю, почему так бывает: когда снимается скукотища, никто ничего не пишет и даже внимания не обращает. А как появится что-нибудь

яркое, из ряда вон выходящее, тут же все — тут как тут...

Скажу к слову: когда говорят о мировых экранизациях «Трех мушкетеров», нашу обязательно упоминают. Так что, критики, зря вы плохо писали о картине.

Атмосфера на площадке была изумительной. Дух мушкетерский на съемках витал. Самыми большими мушкетерами были, конечно, сам Юнгвальд-Хилькевич и его оператор Саша Полынников. Оба с бородками, с насмешливым видом, такие классные — ну совершеннейшие герои Дюма! Их самих нужно было снимать. А самое главное то, что они создали на площадке совершенно замечательную атмосферу.

Буквально в первые дни съемок мы разделились на злодеев и добродеев. Злодеи были абсолютно целомудренны, вели безобидный образ жизни. Собирались отдельной командой и играли в детские игры по вечерам. Чинно ходили на море купаться. Я, Трофимов — Ришелье и композитор Макс Дунаевский. А наши мушкетеры — пусть они сами расскажут, как жили, как себя вели, как резвились.

Я взяла с собой на съемки дочку Аню, она там заболела. Но это не повлияло на нашу работу. Мы все существовали на одном заряде. Был настоящий творческий импульс.

Мы с Юрой придумали для Миледи прическу. У нее должны были быть роскошные и пышные волосы, какие и были, слава Богу, у меня тогда... До сих пор никто не верит, что это мои волосы, которые, кстати, там и сожгли почти все. Ведь каждый день перед съемками их завивали

горячими щипцами. На «Мушкетерах» я все свои волосы и оставила. К концу съемок они стали как солома. Но, слава Богу, их хватило на фильм.

Волосы я закидывала под шляпу, вскакивала на лошадь — и по пыльным дорогам. У Ришелье, говорят, две такие агентки, суперженщины, были. Дюма выдумал для Миледи клеймо. Эта женщина должна была быть вне каких-либо законов. Любой мог казнить ее на месте в тот момент, когда он увидел это клеймо, — что и попытался сделать благородный Атос. Повторяю: любой. Исходя из этого, она и вела себя соответственно. Конечно, была оторвой, хулиганкой, летучим голландцем. Миледи действительно ничего не оставалось, кроме того как зарабатывать деньги подобной работой и вкладывать их в свое потомство. Но Дюма и этого не дал ей сделать. За что он был на нее так зол?

Однажды, когда мой сын отдыхал в «Артеке», там показывали фильм. А мы с Анечкой приехали выступить. И мне один очень интеллигентный человек сказал: «Вот, кстати, домик Миледи». И показал на такой беленький, совсем маленький домик.

Я подумала, что он шутит.

— Это правда, — сказал мой экскурсовод. — Прототипом Миледи были две женщины, одна из них, Диана, жила именно здесь.

Это была одна дама, которая украла драгоценное ожерелье и вынуждена была прятаться в Крыму. А Крым был, помните у Овидия, — глухой, глубочайшей провинцией. Сначала с этой дамой была горничная, а потом она осталась совсем одна.

И доживала свой век здесь. Зачем ей было это ожерелье, не понимаю, зачем доживала она свой век в глуши?..

Я думаю, заслуга Юры Юнгвальд-Хилькевича в том, что Миледи удалось создать именно такой. Не щеголять нарядами и красиво причесанными волосиками, а придумать непростую, я бы сказала, трагическую личность.

Когда Юра монтировал фильм, то стал восклицать: «Твою Миледи жалко. Это плохо!» И принялся резать куски. Мне было обидно за одну мою фразу: «Подслушивал благородный Атос». Ее Юра тоже убрал.

Ну а потом на меня набросился Слава Зайцев:

— Почему тебя так одели? Что это за растрепаная? Ты была такая красивая в «Собаке на сене». А тут?

Сначала, когда я смотрела материал, то огорчалась, если не очень хорошо выглядела. Но прошло время, и оказалось, что это было правильно.

Тогда я нарочно не спала ночами, чтобы к съемкам было уставшее лицо и круги под глазами. Ведь Миледи ночи напролет проводила в седле.

Во время съемок мы жили в Одессе, в просторном частном доме у моих друзей и сожрали все, что там было законсервировано.

Во время работы над ролью Миледи вокруг меня стали вихриться как будто силы зла. Иначе я не могу объяснить то, что происходило.

Юра подтвердит. Скажем, мне нужно было нарисовать клеймо в сцене, когда тайну Миледи случайно узнал д'Артаньян.

Юра ведь еще и художник. Он говорит: «Я сейчас тебе нарисую». И вдруг начинает всех созы-

вать. «Посмотрите, у нее красное пятно — его надо только обвести». Представляете? Позвал всех и просто обрисовал лилию, выступившую на моем плече. Я — женщина нервная, мне это показалось странным. Сыграли мы эту сцену. Но чем дальше, тем страшнее. Начались какие-то необъяснимые вещи. Волосы у меня стали слегка обваливаться. Сначала сумку оставила не помню где, потом билет потеряла, с которым надо было лететь на гастроли. Я настолько напугалась, что все в Одессе оставила. Надо мной вихрились какие-то непонятные силы. Мне кажется, что именно это и есть тот самый натуральный замес эмоций, энергии и каких-то потусторонних явлений, на котором и держалось все.

Своего Сашку я родила в 1981-м. Взяла его под мышку и начала ездить с выступлениями. Зарабатывать, чтобы долги отдавать. Ушла из театра. Это напоминание о том, что мы никогда много не получали в кино. Я ушла из театра, понимая, что надо выживать. Куда мы только не ездили. На выступлениях все время меня спрашивали школьники:

— Зачем ты убила Констанцию?

Я говорю:

— Да ничего подобного — Ира Алферова в «Ленкоме» работает. И прекрасно себя чувствует. Пойди и проверь.

И кто меня узнавал, останавливался передо мной и говорил: «Милэди». Через «э» оборотное. И вся группа была в восторге, потому что мои коллеги понимали: меня узнали, значит, будет стол, будет угощение. Очень радовали их эти концерты.

В кино бывает, что все хорошее пересекается и в результате рождается что-то очень живое, настоящее. Потом это проверяется временем. Такое кино не умирает. Следующие поколения вырастают и снова с восторгом смотрят «Трех мушкетеров».

Все это было сделано на таком уровне лихости, при очень хорошем мастерстве людей на всех этапах работы.

Мы были профессионалами очень высокого класса, слава тебе Господи, они нас не задушили, не уничтожили. К «Мушкетерам» интерес сохранился.

Я глубоко уважаю Юру еще и за то, что интересные предложения актеров он всегда принимал с радостью. И из того довольно-таки условного и посредственного сценария стала возникать настоящая мушкетерская жизнь.

И может быть, Юра со мной не согласится, но я очень переживаю, что из-за этой словесной брони ему не дали сразу снять «Двадцать лет спустя». Он хотел сразу снимать — и «Двадцать лет спустя», и «Десять лет спустя». Но «Двадцать лет спустя» сняты через годы, и потому видно, что выдохлись уже мушкетеры. Нет в них уже того запала.

Актеры — птицы летучие, они не могут дружить домами, но вот эта дружба или товарищество, которое возникает на площадке, оно не забывается никогда. А особенно если партнерство сложилось и фильм получился.

Кинематограф сегодня, как известно, связан с очень большими деньгами. В семидесятых все-таки легче было работать почти бесплатно. Потому что

все было дешевле, мы были молодые и совершенно не замечали этого постоянного нищенства. Но сейчас делать кино для удовольствия уже невозможно.

ТОТ САМЫЙ БОЯРСКИЙ

Наталья:

Многие говорят, что Боярский остер на язык. Самохина, снимавшаяся с Михаилом Сергеевичем в «Узнике замка Иф», как-то поделилась, что даже побаивается его злых речей. В том, что это не безосновательно, однажды убедилась и я сама.

Это был 1987 год. Герои Дюма запросто расхаживали по территории Одесской киностудии. Некоторые в гриме и костюмах, ожидая съемок, сидели на лавочках. Я к тому времени уже рассталась со своей мечтой — балетом и, закончив университет, стала работать редактором в сценарно-редакционной коллегии.

Шли пробы «Графа Монте-Кристо».

Моя мать актерский отдел буквально соткала собственными руками. С галереей портретов, с огромной картотекой. Много лет подряд ездила по городам необъятной страны, собирала сведения о молодых талантах, выискивала новые лица. Пополняла информацию об известных актерах. Ставила на учет театральных актеров, ранее в кино не снимавшихся. Это был большой и кропотливый труд.

В свой обеденный перерыв она ходила во дворик студии как профессионал охотник. Выуживать из актеров новую творческую информацию

для отдела. Подходила к приехавшим на съемки «Узника замка Иф» актерам с просьбой зайти в актерский и заполнить свою актерскую карточку. Это было важно, потому что ассистенты по актерам, подбирая на роли исполнителей, часами просиживали в ее отделе, и сведения должны были быть точными и свежими. Особенно это было существенно, если по каким-то причинам происходила срочная замена. И все менялось буквально за несколько часов. Адрес, телефон, через кого можно найти актера — все было записано.

Боярский сидел на солнышке, одетый, как всегда, во все черное, и отдыхал.

— Я — начальник актерского отдела, — представлялась мама.

— Какого-какого? — недослышал Михаил Сергеевич.

К тому времени он уже был звездой. Я стояла рядом.

— Актерского, — повторила мама, смущаясь.

— Ах, вахтерского! — наконец понял Боярский. — А что это за вахтерский отдел? — поинтересовался он.

Вот таким бывал Михаил Сергеевич.

Что скажете сами, Михаил Сергеевич?

Михаил Боярский:

Шипы растут у розы не потому, что она дурна, а потому, что она слаба. Чем сильнее человек, тем он бывает добродушней и редко острит, а человек уязвимый, он ищет противоядие. Поверьте, все это — самозащита.

Когда меня утвердили на д'Артаньяна, честно говоря, я не ценил тогда кино. Работал в театре по тридцать спектаклей в месяц. Что такое кино в сравнении с театром? Я очень гордился тем, что вместе со мной на сцену выходили Фрейндлих, Петренко, Владимирова, Равикович. Я был настоящий театральный сноб.

Когда пришла телеграмма «Приезжайте на пробы Рошфора», я поехал. Потом на выбор — Атос, Арамис, а потом — я стал д'Артаньяном... И начал сниматься. И несмотря на то, что это был не первый мой опыт в кино, стремился только в Одессу, потому что там была настоящая жизнь. Все остальное казалось пресным и второстепенным: и театр, и даже семья.

Тогда, конечно, время было другое, к кино относились с уважением... И толпы людей ходили смотрели на то, как снимают. Артисты не думали о деньгах. Я теоретически знал, сколько Копелян получает, Симонов или Черкасов. Но не деньги были главным. Тогда не велось разговоров, не касающихся творчества. Мы занимались общегосударственным и любимым делом. Тогда кино делалось для зрителя. А сейчас — для кармана или для престижной премии. Что-то изменилось, какой-то цинизм появился.

Но дело было еще и в другом. Хотелось продлить детство, еще раз почувствовать себя юношей: сильным, смелым, влюбленным, азартным. Атмосфера была на площадке потрясающая.

В общем, каким-то образом характеры персонажей перекинулись и на наше поведение и образ жизни. Не навсегда, конечно, а на момент работы в кино. Было приятно с утра вставать, переде-

ваться в мушкетерский мундир и чувствовать себя д'Артаньяном. Мы практически и не раздевались: длинные волосы, усы, конь тебя ждет, шпага — рядом... Тем более, что на Одесской киностудии цивилизацией и не пахло. Рядом — море, кусты, прерии, лошади, сено... И мы, грязными руками, с удовольствием, ели дичь. Мы очень естественно как бы перешли в XVII век. Это было чудесно... А Юрка Хил все это поощрял. Он поддерживал в нас этот азарт. Ему нравилось, что от нас несло табаком, вином, сеном, лошадиным потом. Что мы такие грубые. Когда нам говорили: «В каком вы виде, какой ужас!» — Хил отсекал любые нападки:

— Да они ж такие и должны быть!..

Мы работали по Станиславскому, погружаясь в те обстоятельства, в которых жили мушкетеры. Пытались, по крайней мере, это сделать.

Хулиганство, которое возникало с нашей стороны, было добрым, в том, что мы делали, не было никакого цинизма. Это были розыгрыши. Здоровый мальчишеский азарт. Несмотря на то, что многие стычки все-таки оканчивались милицией.

У нас было огромное количество женщин, всякие истории, связанные с выпивкой.

Быть праведниками, читающими толстые философские труды, гуляющими по краеведческим музеям, делающими зарядку с утра, а потом, попадая в кадр, делать все наоборот — невозможно. Поэтому мы пытались развить в себе те качества, которые были в мушкетерах. Наверное, это получилось. Не знаю, видно ли это в кадре?

Чтобы доказать, что я не подведу друзей, не только в кадре, но и вне съемок, я каждую секунду

ду пытался доказать свою состоятельность как актер, получивший такую ответственную роль. Если мы пили — мне нужно было выпить больше всех; все уже хорошо ездили — мне нужно было скакать лучше; у всех были красивые женщины — нужно было, чтобы у меня они тоже появились; все были физически сильны — нужно было доказать, что и я ловкий и сильный. Это и являлось проверкой. И потом на меня возложили такую функцию:

— Ты — д'Артаньян, иди в магазин... Нет водки? А ты достань. Ты же хитрый гасконец — давай иди.

Ну и я с удовольствием шел.

В первый съемочный день подошел ко мне Юра и спрашивает:

— Ты что такой грустный?

А я держусь за лицо.

— Да нет, — отвечаю. — Ничего.

Он снова:

— Что с тобой?

У нас были такие молоденькие и очень хорошенькие гримерши. И когда они нас гримировали, волей-неволей руки были свободные. Мы так от комплексов освобождались. Я прихватил одну и прижал к себе в тот момент, когда она мне ус подвивала. Чувствую, жженым пахнет. Отпустил ее, и один ус отпал. Она испугалась безумно. Я ей говорю:

— Давай чего-нибудь делай, потому что Хил будет орать.

И тогда она мне приделала искусственный ус. Вот так я был наказан.

Хил вам уже рассказал, как я прыгал с пятнадцати метров. С балкона. Он считает, что я псих. Нет, ничуть, скажу я вам. Дело в том, что за такой прыжок должны были платить пятьдесят рублей. А внизу стояли эти голодные волки, мои мушкетеры. Они говорят:

— Давай заработаем, потом выпьем, пожрем.

Я раз прыгнул. А потом думаю: пятьдесят рублей — чего-то маловато, не хватит на всех. Прыгнул еще раз. А оказывается, все остальное — бесплатно, потому что в день за трюк платят только пятьдесят рублей. И не больше. На следующий день я снова прыгнул...

Я хотел доказать, что я не хуже. Если пью, то из горла и всю бутылку. Зачем — не понимаю. Но почему-то это нужно было. Я считал, что д'Артаньян должен уметь все, даже кусаться. И однажды недооценил крепость своих зубов. Фехтовал с Ключевым, он сделал укол. А я укусил его шпагу и чувствую, что-то не то. Сломался зуб. Был как раз перерыв, ну и я запил эту травму стаканом вина.

Знаете, шрам на роже — мужику всего дороже. Это только прибавляет биографии. Травм было много на съемках: и руку ломал, и зубы выбивали. Мне даже нравилось, когда меня убивали в очередной раз. Это всегда приятно.

Когда мы встречаемся, до сих пор играем в эту игру, и это кончается обычно очень печально. Недавно мы с Вале́й встретились в Германии. Я приехал туда на концерт Дунаевского и вдруг вижу: идет Смирнитский. Представляете, какое счастье, в Германии неожиданно встретить старинного друга?! Он оказался в Германии по сво-

им делам. На радостях мы пошли ночью брать рейхстаг, приняв, конечно, до этого очень большое количество вина...

На пути были сокрушены все немецкие преграды... Обнаружили нас в конце концов в каком-то подвале. Причем хорошие бары мы обошли стороной. Сидели вдвоем на ящиках, в соломе — в нее было завернуто вино. Безумно счастливые и пьяные. Никакие картинные галереи не доставили мне такого удовольствия, как встреча со старым другом.

Рейхстаг, конечно, мы не взяли, но номер в гостинице разгромили. Когда нас остановила полиция... Окончательно и бесповоротно.

Вскоре нам прислали огромный счет в марках, который пришлось оплатить.

Валька потерял сумку, паспорт, честь, совесть, деньги, семью. В результате после этого загула с ним развелась жена и лишила его всех благ. Подумаешь, несколько дней пил. До этого он ведь не пил года три!

Если мы еще раз с ним выпьем, не знаю, что будем брать. Наверное, на чеченских бандитов пойдем?

Когда я ехал на съемки, один идиот, я не буду называть его фамилию, пошутил, что Валя Смирнитский — «голубой».

Поэтому, впервые с ним встретившись, я держался в сторонке от него, чтобы, не дай Бог, чего не случилось.

А он мне:

— Ты чего как козел тут бегаешь?

Я говорю:

— Я не бегаю.

А сам от него еще дальше.

— Пить-то будем? — спрашивает.

Я говорю:

— Будем.

Сели мы за стол, выпили одну, вторую, третью, пятую... седьмую... десятую... Потом артисты подошли, вокруг нас столпились. Я жил в той гостинице, где мы пили, а Валя — в другой. Кто-то предложил продолжить. Опять выпили... пятую, седьмую.

Потом ушел один артист, следом — второй, третий.

Проснулся я в объятиях Вальки. У меня была всего одна койка. Мы с ним так нажрались, что обнялись и по-родному легли в постель. Но ничего не произошло, и я понял — не верь слухам.

Потом мы пошли с ним на конюшню, тренироваться.

Смирнитский говорит:

— Кто же тренируется без похмелья?

И тогда я понял окончательно: Валька — точно не «голубой».

Как-то он напился на съемках. И вышел через стекло. Лбом в шкаф... Был такой звон! Бджинь — и только! Я стою и никак не могу понять: только что рядом со мной был Валька — и вдруг — дыра...

Теперь о Старыгине. Это я предложил его на роль Арамиса. Я все Юре говорил:

— Тот парень, который играл... как же его фамилия, забыл... Мне кажется, он на Арамиса похож. Ну вот, который в «Доживем до понедельника», ну, черт его знает, как его фамилия.

Это был Игорь. Его Хил нашел и утвердил.

Старыгин никогда не знал текста, приходил на площадку как чистый лист. И на голубом глазу нес такое, что уму непостижимо. Бред сивой кобылы. У нас каждый раз глаза на лоб лезли. Это был не Дюма, не Чехов, а черт знает что такое! Личная фантазия. Как-то он стихи сочинил, какие-то чудовищные словосочетания. И захочешь — не запомнишь.

Веня на съемках бывал довольно редко, но тоже пытался успеть сделать все то, что мы уже наде- лали, и завидовал, конечно, что у нас такая плот- ная команда. Зато он сохранил себя для будущего и до сих пор может спокойно выпить и погулять. А многие из нас после этого фильма серьезно по- дорвали здоровье, получили определенное количе- ство болезней и «завязали» на несколько лет. Но когда мы все встречаемся, снова пробегает искра и все летит к чертовой матери. И кончается взя- тием рейхстага.

Первые впечатления от Миледи — Тереховой были специфическими. Вообще-то она — очарова- тельная, милая, чудесная женщина. Но если бы вы видели, что этот добродей устроил в первый день, когда ее не встретили в аэропорту! Я вошел в этот момент в номер.

Терехова, Смирнитский, Смехов орали дирек- тору:

— Б...дь, да если еще раз, вашу мать, из этой сраной одесской группы нас не встретят... Мы вас в рот всех е...и! Мы приехали из столицы в эту сра- ную, е...ю провинцию, б...дь! А нас не встречают.

Я стоял — и не верил своим ушам. И понял, что это — марсиане, а я — провинциальный пе- тербуржец...

Поначалу был со всеми на «вы». Ходил тренироваться на конную базу, как отличник. С Баллоном работали со шпагой, все просил его: давайте порепетируем, пофехтуем еще. Все смотрели на меня и думали: «Ну, козел тоже мне. Хорошенький такой, наглаженный, начищенный. А мы — пьяные, грязные...»

И меня они на той картине испортили.

Я лелею надежду, что когда-нибудь Хила жареный петух клюнет в темечко и он скажет: «Ребята, давайте закончим эту историю и похороним мушкетеров, как у Дюма». Чтобы всем легче жилось. Но он не хочет, говорит — из суеверного страха. У меня уже с Розовским разработан сюжет, с Дунаевским, будучи на гастролях в Австралии, я тоже договорился. Все согласны, все готовы... И даже Константин Эрнст обещал профинансировать. У нас проблема только с режиссером. Как же мы без Хила? Без Хила мы не можем. Мы ему звонили, предлагали, а он ответил:

— Я с этими сволочами никогда больше не хочу встречаться. Я из-за них инфаркт получил. Потому что они со мной черт-те что творили.

Он действительно нас и из милиции вытаскивал, и из больницы, и из каких-то воровских компаний, а однажды даже из холодильника — рефрижератора.

Смеетесь? Было это вот как. Я пришел в Одессе на концерт в комсомольский клуб. А мушкетеры опаздывали. Поскольку у каждого мушкетера должна быть своя женщина, то нескольких женщин я припас для них и запрятал в рефрижератор, чтоб не испортились... Думаю, к приходу моих

друзей как раз свеженькие будут. И сам сидел голый! В холодильнике! Мне казалось, что это очень смешно.

Женщины терпели. А что им оставалось делать, ведь они были внутри закрыты?! И когда мои друзья пришли, все были, конечно, в восторге. Мою придумку оценили по достоинству. Но на следующий дець у меня была страшнейшая ангина. Слава Богу, мама оказалась рядом. Откачала.

Никакая болезнь не могла свалить меня с ног, если ждали друзья, Юра и камера.

Потом мы в КГБ попали. Потому что я пародировал Леонида Ильича Брежнева и вручал всем звания. В частности, Каневскому и Леве Дурову. Когда меня вызвали, я пришел.

Хорошо одетые ребята спрашивают:

— Ну, чего ты там делал?

Я говорю:

— Я в общем-то артист, кого часто вижу по телевизору, того и изображаю. Я — попугай.

Они:

— Как это было?

Я им показал. Комитетчики сказали:

— Здорово! Давай выпьем.

А потом отпустили. Но Хила здорово потаскали. Он ведь режиссер и должен отвечать за нас.

В нас тогда было чувство юмора и здоровье.

Идя в бухгалтерию, мы все выстраивались друг за другом, опускались на колени и так шли гуськом. Начинали с улицы: сначала шли по асфальту, потом по лестнице. Все деньги были выбраны в счет постановки... Все лицецерели наши ряды, то,

как мы поднимаемся на коленях на третий этаж, и бухгалтер тоже не могла не оценить этого. Клавдия Петровна была суровой женщиной метр пятьдесят ростом.

Когда деньги закончились совсем, мы своровали в магазине ящик копчушки. Воровал Мартиросян, а мы все отвлекали внимание продавца. Мартиросян в картине играл гвардейца... Сначала мы с голодухи накинулись на эту копчушку, а потом смотрим: все нам определенно не съесть. Там было килограммов десять, наверно. Тогда пошел товарообмен. Меняли рыбу на что угодно — на лук, картошку, бутылку вина. У продавцов в магазине, на рынке... В общем-то копчушку мало кто брал, но жалели нас, видели — такие приличные ребята, а дошли до ручки. И менялись.

А как я козла однажды увез со съемочной площадки, это отдельная история.

Увез в Петербург прямо из Львова. И не козла, а козленка. Он такой был хорошенький. Меня в самолет пустили. Пассажиры просили подержать. Я его давал, и он сразу начинал свое гнусное дело. Оставлял свои катышки.

Мне кричали:

— Ой, какая гадость! Возьмите его обратно.

Он снова сидит нормально. Опять кто-то просит дать подержать.

Я говорю:

— Пожалуйста.

И козлик, просто как нарочно, опять — бррум! И человек весь в...

Козленка я привез домой. Я тогда жил в коммунальной квартире. Можете себе представить ужас соседей, когда я ввел его в дом? Ночью он

бегал и стучал копытцами: цок-цок, цок-цок, цок-цок... Ночи у всех были дли-и-нные.

А потом я его в театр привел, и там ему штанишки сшили. Ходил с козлом, как с собакой, по Петербургу. А мушкетеры думали, что я его съел.

Потом приходит телеграмма от Юнгвальд-Хилькевича:

«Срочно возвращайте козла!»

И мы приехали обратно в Одессу. Остальное вы знаете с его слов.

Девочки в магазинах давали нам в долг и во Львове и в Одессе. Нам верили. Там была водка, «Лимонная», чудесная. С тех пор я ее не пью!

Теперь, когда мы все собираемся, можем весь вечер вспоминать об этом времени. Иногда кто-нибудь рассказывает такое, чего и не было, а потом говорит:

— Да ты просто не помнишь!

Тогда и сам начинаешь думать: «А может, действительно не помню?..»

Как-то в два часа ночи Валька Смирнитский мне говорит:

— Миша, поищи что-нибудь поесть.

Я вышел, в соседний номер постучался и прошу:

— Откройте, пожалуйста. У вас не будет хлеба?

Вышел мужик:

— Ты, козел, знаешь, который час?

Я говорю:

— Нет, я не посмотрел.

А он:

— Два часа ночи. А ну, вали отсюда!

И услышал это Валя. Вдруг влетает:

— Что, хлеба для артистов жалко?!

И разнес этот номер в щепки. Мы были не правы, конечно.

Однажды мы ехали куда-то на съемки в автобусе. А к автобусу был прицеплен большой мотор — он, кажется, кесс называется. Такая аккумуляторная будка на двух колесах. К нему подключалась вся съемочная аппаратура. В автобусе у нас, конечно, сразу появился стол импровизированный, редиска, лук, водка... Все как положено. Мы заgrimированные едем. Отдельно ото всех, счастливые, что никто нас не контролирует и не видит, что мы выпиваем. Песни Дунаевского в записи, в собственном исполнении включили, чтоб было повеселей. Музыка орет: Оглядываемся и вдруг видим, что сзади этот кесс горит! Мы выскочили, пытаемся потушить его руками... Ничего не помогает. Ринулись в ближайший туалет, за водой. Кто — в мужской, кто — в женский. Когда мы ворвались со шпагами, в мушкетерском одеянии в женский сортир, было очень весело. Оттуда повыскакивали женщины, с визгами и криками. Ну а что нам было делать? Ведь горит государственное имущество!.. Стали воду таскать урнами, которые стояли возле бачков. Но огонь мы так и не смогли потушить, и кесс, увы, сгорел! Юра нас потом опять «отмазывал».

Георгий Эмильевич слишком много нам позволял. Он к нам равнодушен был. Другой режиссер, конечно, не взял бы таких, как мы, сниматься. Действительно, инфаркт можно было получить через неделю общения с нами. Представьте: на площадке никого трезвого, а мы, пьяные, валяемся в номерах, и с нами все время женщины.

Милиция во Львове к нам была благосклонна. Привезли нам конфискованные на границе с Польшей порнографические фильмы. Приезжали к нам в гости с передвижной установкой.

Благодаря этой установке мы смотрели фильмы. Все укладывались на пол и смотрели на потолок... А на потолке — такое...

Во Львове продавали очень вкусные чебуреки. Было здорово, когда мы приходили в чебуречную и становились в очередь за пивом и чебуреками в мушкетерской одежде. Все берет по три-четыре штуки. На нас таращатся.

А мы сразу:

— Пожалуйста, четырнадцать кружек пива и сорок чебуреков.

Все:

— Кафе закрыто!

Однажды мы сидели в гостинице, пили, вдруг слышу женский крик в соседнем номере. Я, конечно, в образе д'Артаньяна. Первым выскакиваю за дверь, влетаю в чужой номер и... получаю по морде. Парень убегает, а девушка остается. Пока я залечивал лицо, мушкетеры девушку к себе уволокли, паразиты. И кроме благородного поступка и удара по морде, я ничего не получил, остался в дураках. А вся слава досталась им.

— Ах, какие вы смелые! Какие хорошие!

«Угостила» их девушка. А пока я приводил свою рожу в порядок... все закончилось.

Это была какая-то сексуальная оргия. Чудовищная! С препаратами. У нас был такой закон, что каждая женщина принадлежит любому, кому она нравится. Если ей, естественно, не противно. Мы не имели права владеть одной женщиной индиви-

дуально. Этот принцип соблюдали все, кроме одного человека — Игоря Старыгина, за что он и получил прозвище Гюрза. Он был Гюрза, я — Лось, Портос — Варан, а Балон — Пахан. Старыгин одну симпатичную девушку увел к себе в номер, притаился там и не хотел нас с ней знакомить. Мы, конечно, ворвались туда с шумом, с криком. Сказали Игорю, что девушка эта не его, что она принадлежит стране.

Однажды в номере у нас были женщины, и, после проведенной вместе ночи, с утра мы всей компанией поехали на съемки. Поставили администрации условие:

— Без женщин не поедем.

У нас был свой автобус. Хил, когда увидел этих красавиц, всю массовку отпустил и взял наших женщин в кадр.

Сказал:

— Массовку раздеть, этих одеть.

Рыбка клюет на приманку, какая бы она ни была. И птица поет и летает, потому что у нее есть крылья. Так и мужчина, он не может себе запретить обращать внимание на красивых женщин. И я думаю, что и женщины обязаны отмечать для себя мужчин, которые им симпатичны. Так устроен мир. Другой разговор — до какой стадии это может пойти...

Я до сих пор с удовольствием смотрю на самое лучшее творение Господа Бога, на женщин. Не могу отказать себе в этом удовольствии. Можно быть ханжой: ой, что вы, ничего подобного, я никуда не смотрю! Но это ложь. Любой смотрит! Начиная от священника, кончая президентом. Если даже Борис Николаевич, будучи пре-

зидентом, ухитрился за задницу ухватить — то что уж говорить нам, простым смертным?

К концу жизни человек, анализируя свой опыт и прошлое, может сказать: эту женщину я любил больше всех. Но все-таки, мне кажется, у каждого человека должна быть своя Констанция Бонасье, к которой он относился бы более глубоко, искренне и нежно, чем к другим.

Мне повезло, выбрав свою жену, я не ошибся. Хотя у меня было достаточно возможностей выбрать кого-то другого.

Нас свел театр. Это очень важно, потому что мы с Ларисой одной крови. Как у Киплинга в «Маугли». Мы достаточно хорошо друг друга понимаем. И я до сих пор не жалею, что нас свела судьба. Потому что ничего более стабильного и серьезного в моей жизни не было. У нее от меня дети — и это основное.

Конечно, судя по интервью, которые она дает, ей было тяжело. Но мы сумели пережить вместе те проблемы, которые часто разводят людей. Важно то, что мы вместе, потому что у нас есть жизненный опыт и долгая память. Чем дольше живешь, тем отношения, как вино, больше настаиваются и становятся более крепкими и дорогими. Все прожитое за годы — это то, что знаем только мы вдвоем. Вся моя биография, успехи, трудности в ее памяти, а ее — в моей.

Последний раз все вместе с мушкетерами мы встречались ровно двадцать лет спустя.

На телевидении снимали программу. Балона попросили рассказать, как он ставил бои в «Муш-

кетерах». Возле Останкино постелили ковер, тот самый, знаменитый. Рядом с нами поставили корзину — из нее торчала колбаса, булки, вино. Все как положено. На ковре расположились Смирнитский, Старыгин, Балон и я. И в это время случайно по парку ехали девушки из конно-спортивной школы. Так легко, красиво сидели на лошадях, были такие очаровательные. Им было лет по семнадцать — восемнадцать. Мы встrepенулись и говорим:

— Девушки, ради Бога, не уезжайте, постоитe тут, на фоне... мушкетеров. Послушайте рассказы, украсьте камеру.

И друг с другом перемигнулись:

— Сейчас мы быстро закончим съемки и...

Переглянулись и стали буквально просто ржать!! Потому что до этого каждый пожаловался, где у него болит.

Один: «Я вчера вставил зубы, посмотрите, какие хорошие...»

Другой: «Слушай, а ты таблетки пробовал такие?..»

Третий: «Да, от почек помогают. А ты что?..»

Четвертый: «Я мочусь с трудом...»

Такие вот страшные рассказы.

И вдруг — мы же: «Девочки, подождите, мы сейчас».

Самим смешно стало.

С Володей Балоном мы встречаемся часто. Чаще, чем с остальными. Он был нашим учителем. Фехтование — его конек. Когда я приезжаю в Москву, то останавливаюсь у него. Что же касается Вени Смехова и Игоря, то мы живем в разных городах и, может быть, наши взаимоотноше-

ния крепче потому, что остаются только приятные воспоминания. Мы не успеваем друг другу надоесть, поэтому каждая наша встреча — это желание наобщаться, налюбоваться. Ведь, помимо того, что мы друг другу очень симпатичны, нас связывают воспоминания, которые объединяют. Думаю, что это уже навсегда. Потому что у каждого в жизни есть вехи: у кого-то это передовая линия на фронте, у кого-то — совместные учебные годы, у кого-то — долгое совместное лежание в больнице. Ну а нам повезло, у нас был, так сказать, бой не реальный, а вымышленный, киношный. И даже после съемок мы не расстались, а так и остались друзьями.

До сих пор ходят слухи, что у меня есть свои лошади, своя конюшня, что я за тещей со шпагой бегаю по дому или что-то там у меня в шляпе.

Вот Рита Терехова сказала, что мы скисли на съемках фильма «Двадцать лет спустя». Рита, ты так говоришь, потому что тебя с нами не было.

А если серьезно, то и герои Дюма скисли в том романе, и атмосфера вокруг съемок была уже немножко не та. Второй замах всегда хуже, чем первый. На «Трех мушкетерах» все было вновь и в радость. Деньги тогда для нас не имели никакого значения. И, несмотря на то, что в следующем сериале мы прилагали все усилия, чтобы возобновить тот азарт и удачу, не было ни литературного материала для этого, ни в нас самих прежнего запала и сил. Многие к тому времени бросили пить и стали скучными. И музыка была другой, она уже нас так не грела. Это тоже сказалось сильно. Но я лелею надежду, что ведь и Бог Троицу любит, и если у нас первая встреча оказалась удач-

ной, вторая и последующие были не самыми радостными, но все-таки незабываемыми, то финал и третий удар обязательно должен быть. Когда есть опыт и желание, картина может получиться страстной, драматической. Ты слышишь нас, Хил?

Вы спросите, чем же для меня стала роль д'Артаньяна?

Недавно я с наслаждением перебирал дома фотографии с тех самых съемок. Думал: как печально, что этого не вернуть... Положа руку на сердце, скажу: это были лучшие годы в моей жизни. Лучше ничего уже не будет, что бы вы мне ни обещали.

Это была молодость: ощущение бычьего здоровья. Деньги — ничто! Никакого накопительства. Все было вложено в дружбу, в любовь, и этот банк мы храним до сих пор.

И еще мне почему-то вспомнилось, как я встретил Сергея Филиппова, блестящего русского актера, уже незадолго до его смерти. Ему нужно было сдать билет на поезд, чтобы получить семь рублей пятьдесят копеек. Я на машине был.

Говорю:

— Дядя Сережа, садитесь — подвезу.

Довез до вокзала. Взял его билет. Зашел за угол, выбросил и, чуть не плача, принес ему семь пятьдесят.

А он мне говорит:

— Копи деньги, Мишка, звездный час пройдет, старый будешь, никому не окажешься нужен.

За всю свою роль в «Мушкетерах» я получил две с половиной тысячи рублей. А когда мы снимали «Двадцать лет спустя», рубль полетел. Картина стала нищей. Нас буквально обокрали. И мы

снимались практически бесплатно. А потом у нас украли реквизит. Такого сроду в кино не было, чтобы обокрали группу. Люди воровали святое, чтобы заработать на этом.

Скажу вот еще что: когда снимались «Мушкетеры», мы все были обречены быть нищими. Поэтому были свободными.

И, заканчивая свой рассказ, добавлю: если кто-то пишет капустник для какого-нибудь вечера или выступления по телевидению, то первой в голову приходит какая мысль? Правильно — Боярский-д'Артаньян, на лошади... Иногда я шучу, что под «Пора, пора» меня даже хоронить будут.

Еще в школьные годы я бегал со шпагой по двору, молчал на уроках, как дурак, как благородный Атос. Мой педагог кипятился:

— Боярский! О чем ты думаешь?

А я молчу, сижу и думаю, что похож на благородного Атоса.

И вдруг мои мечты реализовались. У меня остались фотопробы на роль Рошфора. Знаете, на кого я там похож? На Коперника из учебника. Когда я перебирал фотографии, то все это вспомнил.

Судьба ведь, понимаете. Говорят, Высоцкий должен был сниматься в этом фильме. Наверно, это было бы очень здорово. Но, как говорит Георгий Эмильевич, Володя сам отказался, и видишь, как закрутилась парабола замысла.

Конечно, только с годами можно оценить, что Юрка сделал. Доставил неоценимую радость нашему зрителю, который получил не новогодний подарок, а каждодневный подарок. Когда его ни покажи — все праздник.

Куда бы я ни приезжал, в какую бы семью ни попадал, в какой бы стране ни оказывался — в Германии, в Америке или Италии — у всех дома на кассете есть «Три мушкетера». Которое по счету поколение на этом фильме вырастает...

Лицом к лицу лица не увидать. Сейчас я понимаю, что д'Артаньян в общем-то — глобальная роль в моей жизни, но пока я не оцениваю ее как знаковую.

Ведь большое видится на расстоянии.

Игорь Старыгин:

Не понимаю, почему Мише Боярскому не понравились мои стихи. Я удивлен. По-моему, они прекрасны. Слушайте, я прочту. Вот они:

Заводь спит,
так тихо и печально.
Но шептались камыши.
Лебедь пел все тише и печальней.
И опять шептались камыши...

Разве так уж плохо?

А то, что я своего текста во время съемок не знал? Ну и что? Разве это было обязательно? Все мы на площадке импровизировали. Импровизировал и я. Там ведь четко было написано: «по мотивам». Это были мои мотивы. А то, что я был несколько рассеян, углублен в себя, так это ведь способствовало созданию образа Арамиса. Не правда ли?

Гюрзой меня называли тоже несправедливо. Ну и что, что я девушку увел от всех и в свой номер уволок? Так ведь у нас с ней взаимные чувства

были. Она в меня влюбилась. После ночи, проведенной в любви, утром прихожу завтракать. Нас кормили в ресторане. А эти на меня все как волки смотрят. Сидят и молчат. Обиделись, видите ли.

А потом кто-то из мушкетеров мне говорит:

— Ну, ты гаденыш!

Это был Валя Смирнитский, кажется.

А потом:

— Настоящая змея.

— Гюрза, — подхватил Боярский.

Так и осталась за мной эта кличка.

Так что мы были настоящими «праведниками».

А самым главным из нас — Володя Балон.

Когда снимались «Мушкетеры», я работал в Театре имени Моссовета и мотался между Москвой и Одессой. Между фильмом и спектаклем. В театре тогда выпускалась «Версия», я там играл Андрея Белого. Это был очень тяжелый период. После репетиции я вылетал в Одессу или во Львов, где съемки были в разгаре. Потом возвращался обратно. Когда сдавали спектакль, в Управлении по культуре мне сказали:

— Андрей Белый таким не был.

Может быть, и не был. И Арамис таким не был. А фильм смотрят два десятилетия подряд. Там дух мушкетерский заложен. Ведь в творчестве важно именно это. А номенклатурные работники таких вещей не понимают. Я боролся за образ Белого до последнего. Он был неординарным, не похожим на то, что делалось раньше. Когда я вернулся на съемки после сдачи спектакля, весь вымотанный,

я даже не зашел в свой номер. Направился туда, где были мои друзья. Черпать силы из этого источника. И мне стало легче.

Я всегда сразу шел к ним. Там был мой дом.

Что осталось со мной с тех времен? Я не могу не позвонить, например, Володе Балону, не могу не позвонить Мише Боярскому. Я всегда мысленно с ними. И знаю, если мне будет не очень хорошо, они мне всегда помогут. У меня ощущение, что рядом всегда есть четыре плеча.

У меня в жизни возникало много всяких параллелей с образом Арамиса. Был красивый роман, который продолжался много лет. Моя Камилла де Буа Треси — Мирра, моя жена. С ней мы надолго расставались. А недавно решили все начать сначала. Спустя двадцать лет. Кто кому первый позвонил — не суть важно. Я Мике или она мне. Главное, что это желание оказалось обоюдным.

У нас есть общая дочь, Анастасия. Ей 22 года. Она моя самая большая любовь.

Владимир Балон:

Если бы мы были действительно праведниками, картина бы не получилась. За эту маску антиправедников нам и платили. Нельзя же, например, дилетанта научить специально для фильма крутить фуэте. Для этого необходимы годы обучения. Вероятно, наша сущность соответствовала тем образам, которые были нужны экрану. Кураж, желание допрыгнуть до того, кто в ту минуту оказывался эталоном бравады и мушкетерства. И эти прыжки

друг за другом давали возможность оставаться все время в тонусе. Мы хорошо подобрались, быстро поняли друг друга. Создали обстановку, которая стала для картины благодатной почвой. Конечно, тогда никто не задумывался о том, что получится в результате. Мы жили одним днем. Просто от каждого съемочного дня получали наслаждения. И мечтали о следующем дне, таком же азартном, бесшабашном, неповторимом.

Как постановщик трюков я скажу вот еще что. Вы заметили, что на экране каждый из мушкетеров получился не похожим на другого? У каждого там свои отношения с клинком. По темпераменту каждый глубоко индивидуален. Я горжусь тем, что в постановке боев для каждого мушкетера нашел что-то свое. Я находил в каждом из них маленький нюанс, штрих и в пластике раздувал его до гиперболических размеров, наслаждался этим.

В начале съемок возраст у нас был разный, с интервалом в пять и больше лет. Мише было двадцать восемь лет, Старыгину — тридцать два, Смирнитскому — тридцать пять или тридцать шесть, Вене Смехову чуть больше. Я же по возрасту был просто Пахан. Но нам ничего не стоило сбросить лишние годы, чтобы внутренне сравняться друг с другом.

О какой семье в тот момент могла идти речь? Все наши семьи начинались после съемок, а там уж — кто попадетя в очертания твоих симпатий. И всякий раз рождалась очень дружная семья. На один только вечер.

Старыгин вытаскивал фотографию, где он отец троих детей, и показывал ее девушке. Эта фото-

графия всех сражала наповал. Выбранная на очередной вечер вторая половина понимала, что Игорь Владимирович — производитель, а попутно еще и мушкетер. И каждая понимала: вот он, ее звездный час. И все, что было пережито ею до этого дня, — прожито зря.

Еще помню вот что: получив по двадцать пять рублей за концерт на кондитерской фабрике, где мы держали зрительный зал два часа, мы были счастливы безмерно.

На четвертых это составляло сто рублей — по тем временам бешеная сумма. Мы побежали на рынок, купили овощей и сделали холодную окрошку. В громадной кастрюле, на кефире, а для остроты добавили аджички. Я хорошо умею готовить. И под это дело выпили неограниченное количество водки. А в кадре, конечно, шло вино.

Я в то время был самым лучшим самогонщиком в Москве. Это было моим призванием. Игорек приходил в номер и показывал на трехлитровую бутылку чистейшего самогона, с тройной перегонкой, с очисткой на молоке:

— Можно мне еще вот этого?

И утром у всех была свежая голова.

По утрам иногда нас всех выносили из гостиницы и буквально грузили в автобус, чтобы ехать на съемки. А следом из наших номеров стройными рядами выходили девушки. Разные и очень красивые.

Они тоже заходили в автобус, а ассистентка кричала:

— Уступите актерам место.

Но мы девушек усаживали, а сами мужественно стояли всю дорогу.

Жена Хила Таня, второй режиссер на этой картине, бывало, ему на площадке шептала, какая же мы дрянь, погань, нечисть. Мы ведь ей доставляли массу проблем. Юра пыжился, смотрел на нее и на нас, а потом не выдерживал и, видя наши вопросительные взгляды, говорил:

— Ты что, не понимаешь: они тогда так жили?!

Между нами были настоящие мужские отношения. Это была буйная страсть, буйная любовь друг к другу. Каждый мог за друга переломить хребет любому. Через двадцать лет наступил уже другой уровень отношений. На первом месте оказались теплота, трогательность, забота, внимание. Сегодня, как вы понимаете, нас объединяет не картина, а то, что было вынесено из нее. И что интересно: каждый почувствовал потребность в общении не сразу, а спустя некоторое время. Это пришло как бы само собою. Когда мы начали сниматься в «Мушкетерах», за нашими плечами уже стоял профессиональный опыт. Для каждого этот фильм не был первой работой в кино. После съемок мы разъехались. И по прошествии отрезка времени наши отношения отшлифовались и выкристаллизовались в дружбу. Теперь каждая новая встреча воспринимается нами как первая.

И хотя мы понимаем, что и возраст уже не тот, и страна другая, и взаимоотношения между людьми поменялись, мы все бредим о том, чтобы снять окончание «Мушкетеров».

Наталья:

Георгий Эмильевич, подведете итог сказанному?

Георгий:

В американском кино, если актер играет полицейского, он, как минимум, на два месяца надевает форму, стреляет, ловит бандитов, получает пули. Если он играет врача — то работает в больнице, выносит судна с фекалиями. Входят в роль, что называется, «с мясом». У нас в стране это сделать практически невозможно. Хотя Михалков что-то подобное пытается устроить. Но это Михалков.

Станиславский настаивал на том, что роль нужно изучать изнутри. И, работая над спектаклем, ходил по трущобам, смотрел, как себя ведут люди. В своей шикарной шубе опускался на дно Москвы. Вместе с Гиляровским изучал жизнь нищих.

Система Станиславского. Что это такое? Человека учат не ощущать зал. Внутренне чувствовать четвертую стенку. Как будто вместо зрителей — стена. Любому человеку при помощи этой системы играть легче. Она ведет к органическому поведению. Любой человек, начинающий говорить чужой текст, ведет себя неестественно. Эта система — подпорка, которая помогает актеру перестать бояться зрительного зала, перестать стесняться. Но таланта система не добавляет.

Станиславский утверждал, что нельзя играть состояние — а надо играть мысль, сквозное действие. Михаил Чехов говорил о физическом действии.

Джон Форд, один из самых крупных американских режиссеров, который поставил «Дилижанс»

и изобрел новый жанр — ковбойское кино, вестерн, считал несколько иначе.

Однажды в Америку во время оттепели приехала первая делегация наших кинематографистов. Сначала Джон не мог поверить, что эти люди из Советского Союза. Потому что он был в рубище и копал у себя землю лопатой, а эти все явились во фраках, с бабочками.

Его спросили:

— В чем отличие нашей актерской системы от вашей системы, американской?

Джон ответил:

— Я вам приведу пример.

И задал такой вопрос:

— Представьте: человек, проскакав на лошади три дня, вбегает в бар. По сюжету ему надо застрелить трех человек, которых он ищет, и найти четвертого. Он соскочил с лошади, влетает в зал и спрашивает: «Где Смит?» Как он себя будет вести?

Один наш предложил такую версию: герой открывает дверь бара, сначала пытается сориентироваться, кто есть кто. Видит подозрительные лица. Подходит к бармену и направляет на остальных пистолет. «Где Смит?» — спрашивает. В это время кто-то соскакивает со стула, и он тут же стреляет. Вскakiвает второй, герой стреляет и во второго. Следом убивает третьего...

Направляет пистолет бармену в лоб и говорит: «Где Смит?» Тот показывает пальцем на второй этаж...

Человек убивает бармена, вбегает наверх и наконец стреляет в Смита...

Вроде неплохо, да? Но сейчас вы поймете, насколько это плохо.

Второй наш соотечественник рассказал так:

— Сначала герой прокрадывается в бар, тихо спрашивает: «Кто знает Смита?»

«В чем дело?» — напрягается один из посетителей, тот в него стреляет.

Так он убивает и другого, и третьего...

— Нет, — говорит Джон Форд. — Вот в этом и есть вся разница. Смотрите: человек проскакал три дня. Он вбегает в ресторан и больше всего на свете хочет срать! Поэтому он всех расстреливает, не разбираясь. Нетерпеливо хватается за грудки бармена. Тот признается, где Смит. Убивает Смита и долго с облегчением мочится.

Вся разница в том, что у вас в кино никто не может, никто не хочет какать, никто не хочет писать, никто не хочет кушать. У нас все — едят много, но жрать никто не хочет. У нас актер, который играет, еще и ощущает всю физиологию своего героя.

Мои «Мушкетеры» воспитаны на системе Станиславского. Я прекрасно понимал, что главной ошибкой может стать желание актеров играть «по-французски». И я объяснял каждому:

— Мы ничего не представляем, мы просто развлекаемся — играем в мушкетеров.

И они играли в мушкетеров, как пацаны.

Мои «Мушкетеры» вошли в образ правильным путем. Они так жили какое-то время, и не только в фильме. Связанные с их тогдашним образом жизни неприятности и конфликты прошли и забылись, а фильм с живыми и любимыми мушкетерами еще жив. И кажется, чувствует себя молодым.

Наталья:

Продолжим мы рассказ не в фильмографической последовательности, а чтобы подойти к логическому завершению истории о мушкетерах.

Поэтому следующая глава — снова о них.

«ОДИН ЗА ВСЕХ И ВСЕ ЗА ОДНОГО»

Все люди, в большей или меньшей степени, любят заглянуть в опросники, тесты и гороскопы. Узнать побольше о близких, заглянуть в их мысли и душу. Наверное, поэтому в каждом современном имиджевом журнале находится место такому разделу.

По такому же принципу мы решили построить вопросы героям «Мушкетеров», как раз «двадцать лет спустя», чтобы понять, как поменялась их жизненная позиция.

Первый вопрос был таким. Какие мужские качества из тех, которыми обладали мушкетеры, вы считаете важными для себя?

Смирнитский: Понятие чести. Напористость. Мужская хватка. Эти качества очень важны.

Боярский: Терпение. Терпение. Терпение.

Старыгин: Может быть, это банально, но я по-прежнему считаю, что для мужчины важны сила, уважение к женщине. И чувство собственного достоинства.

Вопрос второй. Дружба — величина временная или постоянная? И что значит дружба актеров?

Боярский: Все мушкетеры — мои друзья. Я люблю их, верных разгильдяев. Самым ценным качеством в них считаю чувство юмора.

С т а р ы г и н: Мишку Боярского практически не вижу. Но знаю, что при всей своей д'артаньянтности, азартности, сумасбродности, он до сих пор обладает душой ребенка. Смехов — Атос — деловой человек. А Валю — Портоса уважаю за его умение быть свободным. Я этим качеством, к сожалению, не обладаю. А Юнгвальд-Хилькевич, он, конечно, сумасшедший. И я восхищаюсь тем, что у него появилась еще одна дочь.

С м и р н и т с к и й: Дружеская нить, она тонкая. Ее поддерживать надо. Созваниваюсь с Мишкой Боярским. Он живет в Петербурге. Когда приезжает в Москву, мы с ним обязательно видимся. Когда встречаемся, говорим «за жизнь», об ушедших, но милых сердцу временах, о бывлых победах... Вспоминаем лучшее, что было. Со Смеховым вижусь, но редко. Он теперь все больше за границей. Сейчас мне на память пришло о нем вот что.

Когда мы снимали «Тридцать лет спустя», Георгий Эмильевич придумал оригинальный финал этого фильма — мушкетеры уезжают на верблюдах в Африку (на верблюдах, наверное, потому, что Смехов лошадей панически боялся). И вот приехала съемочная группа в пустыню Каракумы. Сели мы на четырех верблюдов, и первым с этого животного навернулся кто бы вы думали? Веня Смехов! Надеюсь, он не обидится на мой рассказ. Ведь давно это было.

А в любовь вы верите?

С м и р н и т с к и й: Да. Верю. Но отношения с женщинами поменялись в сторону умеренности, рассудочности, что ли.

Б о я р с к и й: Я по-прежнему влюбчив и верю в любовь.

С т а р ы г и н: Когда встречаюсь со своими друзьями-мушкетерами, всегда вспоминаем наше активное отношение во время съемок «Мушкетеров» к женщинам Львова. Замечательные были времена. А поскольку, как вы знаете, я однолюб, то и в любовь, конечно, я продолжаю верить.

Наталья:

Дюма-«пора-пора-внук», готов ли ты продолжить?

Глава десятая

«ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ», ПРОДОЛЖЕНИЕ

Георгий:

Готов. Вступаю.

Когда я снимал «Двадцать лет спустя», «Виконт де Бражелон» («Тайна королевы Анны») произошла смена формаций. Социализм с нечеловеческим лицом поменялся на капитализм с нечеловеческим лицом. В нашей стране обязательно — нечеловеческое лицо, какой бы ни был строй... Тогда все стало рушиться, деньги остались старые, и все на тысячу процентов обесценилось. Катастрофа. И в это время начался бум по отмыванию воровских денег, которые до того времени были где-то «затупикованы». Поэтому снимали все. Любой, так сказать, пиротехник или там футболист доставал деньги, снимал и чувствовал себя гениальным режиссером. Второе звено, то есть ассистенты, администраторы, операторы, вторые режиссеры, тоже подались в Большие Художники. На эти отмываемые огромные деньги профессионалы второго звена, конечно, тоже стали снимать. Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше... И рванули туда, где хорошо платили.

Кино стало полупрофессиональным. Поэтому и качество было такое чудовищное. Потом этот период завершился. Футболисты с пиротехниками кинорежиссерами так и не стали. А деньги закончились — и тут же закончилось кино, не только непрофессиональное, но и профессиональное тоже.

Увы, «Двадцать лет спустя» был единственным фильмом в моей жизни, во время съемок которого я мечтал, чтобы он скорее завершился. Я просто не мог дождаться этого момента. Шесть серий. Тысячные массовки, огромные костюмированные сцены, кареты, выезды, лошади. Было очень тяжело. Я никогда не снимал больше трех серий подряд, а тут получилось шесть. Не передать словами, что это значит в организационном плане, да еще когда в стране натуральный апокалипсис.

Мушкетеры на меня «наехали», говорят: «Нам надо семейства кормить. Давай доплачивай».

Актерам доплачивать было нечем. Я говорю:

— Денег нет, кроме тех, что телевидение дает. Хотите — снимаемся, хотите — закрываемся. У меня биография — какая есть, такая уж и останется! И что бы я ни снял, все равно славы мне это не прибавит. А вы, старые грибы, еще раз прозвените бронзой.

Они подумали-подумали и продолжили работу. На чистом энтузиазме.

Нашу группу дважды обворовывали. Умыкали весь реквизит. Шпаги, канделябры. Тогда нашему директору Олегу Ботагову пришла в голову спасительная мысль. Он пошел в тюрьму, позна-



Сценарий к фильму «Сезон чудес» делал Сергей Абрамов. Он рядом со мной. Почему режиссер смотрит через щелку в кулаке? Эта привычка пришла из другой профессии. Таким образом художники за счет дифракции света определяют наиболее освещенную точку в натуре



Поплавскую на съемки не отпустили. И вся идея рухнула. Мой талант ушел в музыкальные номера...



Шахворостова была очень милая, но бытовая девочка



В главной роли снимался Арунас Сторпиршис



Когда мы снимали проезды в такси, Алла на редкость была хороша



Пугачевой было интересно, как работают в этой профессии...



Алла Борисовна послушно реагировала на все замечания... Была предельно собрана и сосредоточена



Боря Моисеев в этом фильме снимался со своим «Трио» и ставил танцевальные номера. Это его дебют в кино



А это мастерская художника, героя фильма «Сезон чудес». Сюда пришли снобы и стали художника критиковать. «Мало жизни», — говорили они. Хотя на картине была настоящая, живая девочка. Все как у меня в жизни



Юрий Куклачев сыграл у меня в «Выше радуги» Ивана из пня. Внизу его сын, теперь он взрослый и выступает в Театре кошек, рядом с папой. Лена, жена Юры, рядом с сыном



Алик Радуга — Дима Марьянов. Его озвучивали два человека: Владимир Пресняков пел, а Дима Харатьян за него говорил. Теперь он разговаривает своим голосом в театре у Марка Захарова



На улицах Таллина во время съемок собирались толпы



Это я с сиреной (Таня Басова). С ней я был знаком очень близко. Симпатичная девочка, к тому же балерина. А это, как вы знаете, моя слабость. Балет в моей жизни вещь фатальная



По-моему, французский фильм с Жаном Маре — потрясающая реклама одиночному заключению. В моем фильме «Узник замка Иф» в тюрьму попал любвеобильный юноша, а вышел — топор. Авилов — Монте-Кристо



Алексей Петренко, которого я пригласил на роль Аббата Фарриа — фигура неоднозначная, мощная, мистическая. На мое счастье, еще и великий актер. Тембр голоса, классический профиль и невероятный темперамент — это то, что было нужно для роли. Во всех «Графах Монте-Кристо» это был дурак, приклеенный к бороде



Женечки Дворжецкого уже нет. Талантливый был актер. На фотографии он в роли молодого Эдмона Дантеса



Светлана Смирнова — Госпожа Данглар



Передо мной стояла Мерседес, способная прыгнуть со скалы. В то же время это была женщина, которая без усилий могла превратиться в даму «света». Ну, думаю, если и актерски будет все в порядке, героиня есть



Миша Боярский хотел сыграть графа Монте-Кристо. Но я предложил ему роль Морсера, и, может быть, только теперь он осознал, что это правильно. Морсера Боярский сыграл просто потрясающе. Эту страсть, где настоящая любовь уничтожила человека как личность, толкнула на преступления



Все-таки Яна Поплавская снялась у меня, но уже в «Узнике...»



Таких, как Игорь Скляр, актеров мало. Он органичен, поет, а как движется! Но такие актеры в нашей стране не востребованы



О нашем романе с Надирой поначалу никто не догадывался



Моя наложница Гайдэ



Боярский: «Хил, а ведь Монте-Кристо мог сыграть я». Юнгвальд-Хилькевич: «Мог. Но тогда появился бы еще один красавчик»



Самохина: «Я вас боюсь». Михаил Сергеевич, по-моему, вы слишком пошли в роль»

М. Боярский — Морсер,
А. Жарков — Данглар,
А. Лицитис — Прокурор



Скажу честно: снимался я в своих фильмах лишь в тех случаях, когда меня подводили актеры. Такое мучение: ходить во фраке, с жабо, в цилиндре и в таком виде руководить съемкой



Пробы с этой компанией молодых и одаренных актеров проходили исключительно весело



«Саша, мне нужна молитва!» — сказал я Градскому. Она была еще не готова. Он закрылся в гостиничном номере и написал ее за час. Невероятно работоспособный и продуктивный в творчестве человек

комился с тамошним начальством и в сауне за рюмкой чаю договорился о невероятном. Заключение умельцы всех статей за ночь восстановили для мушкетеров весь реквизит по фотографиям. Один к одному.

Нервотрепка была ужасная.

Все отсняли, но зимой в Москве, прямо возле одного медицинского заведения, у меня случился сердечный приступ...

Машина осталась на улице, а меня — сразу в реанимацию. И попал я к врачам, которые лечат наших вождей. К правительственным светилам. К кардиологу Уралову. Относились они ко мне великолепно, использовали для меня самые лучшие, только что открытые лекарства. Я пробыл в реанимации девять дней, а потом месяц с лишним лежал в больнице.

И еще месяц провел в кардиосанатории на реабилитации. И вышел я оттуда с отеками, похуевший на двадцать килограммов, еле живой, задыхающийся, с больным сердцем. В чем же было дело? А дело было в неправильном диагнозе. Врачи считали, что у меня инфаркт миокарда, и лечили от инфаркта.

Лечение не помогало, я продолжал ощущать дикое сердцебиение. Они увеличили дозу, понижающую сердцебиение, и практически остановили сердце. И я уже умирал. Сливал масло, как говорят автомобилисты. Но Юра Коночук, руководитель созданной когда-то мною фирмы, которая хорошо развернулась, оказался человеком не забывающим о сделанном добре. Он обратил вни-

мание на мои страдания, оплатил мою поездку в Канаду и лечение там.

Когда я прилетел в Канаду, врачи были просто потрясены моим видом. Сделали исследование, диагноз не подтвердился. И через три недели в полном порядке, с накачанными мышцами я вернулся домой. Меня вылечили. Но лечили не от инфаркта, которого у меня, оказывается, не было, а от щитовидки, которую я повредил на Украине, в результате взрыва атомного реактора в Чернобыле.

Можете представить теперь, какое железное здоровье у наших вождей. Если их так лечат, как лечили меня, а они, несмотря ни на что, живы.

Этот фильм я действительно начал снимать исключительно ради своих друзей — Боярского, Смирнитского, Смехова, Старыгина. После «Д'Артаньяна и трех мушкетеров» «Двадцать лет спустя» мне действительно славы бы не прибавил. Но толчком к продолжению истории о мушкетерах стало то, что актеры, состарившись, оказались в том же возрасте, что и герои романа. Все они были живы-здоровы и в хорошей форме. Они могли скакать верхом, и, слава Богу, ни у кого не было необратимых возрастных изменений, которые могли бы помешать нам снять продолжение. Идея снять продолжение «Мушкетеров» возникла в разговоре с Боярским на картине «Искусство жить в Одессе», где он у меня сыграл эпизодическую, но очень яркую роль гипнотизера. Я заговорил о продолжении «Трех мушкетеров» и увидел, как у него загорелись глаза. А когда мы собрались на съемки,

актеры надели костюмы и сразу оказались будто в собственной коже.

Во-первых, Алиса Бруновна Фрейндлих как была красавицей, изящной, всегда подтянутой, с прекрасной фигурой — так ею и осталась. Когда я снимал в фильме «Двадцать лет спустя» постельную сцену с кардиналом (она там в рубашечке, сексуальная и очень привлекательная), мужчины, которые были на съемочной площадке, не режиссеры, не актеры, выдавшие жизнь, смотрели на нее жадными глазами. Она будто даже помолодела за эти годы.

Во время съемок «Узника замка Иф» мне предъявляли претензии, что по сюжету прошло много лет, а главная героиня — Анна Самохина — Мерседес не постарела. На примере с Фрейндлих я убедился в том, что, если женщина прекрасна, она не стареет.

Сценарий делался на основе моего замысла с Горой Николаевым. Многое из первоисточника было выброшено, поскольку пришлось бы экранизировать пятьдесят серий или даже сто. Поэтому все огрехи в фильме — даже не Николаева, а мои, ведь я выстраивал то, что мне было нужно. Кое-что, по настоянию Боярского, я вернул в сценарий, в том числе долгие монологи д'Артаньяна с Атосом и Портосом. Вообще, любому режиссеру нужна какая-то борьба при съемках. Скажем, для меня Боярский внутренне выполнял роль редактора. Потому что редакторов к тому времени уже упразднили.

Миша Боярский принимал участие в разработке литературного материала. Единственное, в чем мы с ним не нашли общего языка, так это в том,

каким должен быть финал картины. Миша настаивал на трагическом финале, на том, чтобы мушкетеры гибли. Но для меня было важно, чтобы в сознании зрителя мушкетеры всегда оставались живыми. Я уверен, что любая экранизация, где они погибнут, потерпит в прокате провал. Нигде, никогда, ни в одной экранизации Дюма мушкетеры не погибали. Потому что литература — это одно, а фильм — другое: на экране это живые люди, и их смерть — это смерть физическая. В литературе нет крови, литература ближе к мечте. Образы неясны, расплывчаты, воздушны, а в кино все жестко. Это резкий, материальный мир. Миша Боярский настаивал вернуть длинные монологи, он хотел философских разговоров. А «Двадцать лет спустя» должны были быть сняты в жанре «экшн». Когда в «экшн» начинают философствовать, то наступает скука.

Картина вышла, и я понял, что из-за этих длинных монологов мы потеряли кураж. Появились затянутости — те, во время которых народ обычно убегает от телевизора на кухню заваривать кофе. В этот материал глубокая философия не лезет. Это не Толстой и не Достоевский. На мой взгляд, Дюма — писатель, у которого важно действие. Дюма писал лихие монологи лишь потому, что ему платили за каждый лист. Нам этот фильм денег не прибавил. А «Тайна королевы Анны» уже просто снималась за свои деньги. Телевидение не финансировало. Я открыл ночной валютный бар (один из первых в Москве) со стриптизом — на эти деньги снимали кино для детей и юношества...

В один из первых съемочных дней, когда мы выехали на натуру, Михаил Сергеич сел на ло-

шадь и поскакал, хотя это вовсе не было нужно. И стал делать подсечки, как в «Трех мушкетерах». В фильме, когда Миледи в него стреляет, он лихо делал подсечку и падал под лошадь.

Я просил его:

— Миша, я тебя умоляю. Не делай этого. Ты давно не тренировался.

А он не послушал меня и сделал еще одну подсечку. Был не очень трезвый, упал и жесточайшим образом сломал себе руку. Протрезвел от боли ментально. Поэтому все съемки он провел в гипсе, в перчатке на левой руке. Я поехал с Боярским в больницу, там его увидел какой-то алкоголик с разбитой рожой.

— Мишаня! Мишаня! Ты тоже руку сломал, да? Ты тоже хулиган! — закричал он.

Боярский — очень мужественный парень. Он все терпел.

Самое смешное было, когда мушкетеры сели на верблюдов — привычно взяли их за губу... А Веню верблюд понес. Причем галопом. По барханам. Смотреть было жутко! Потом туркмены верблюдам что-то свое: фью-фью-фью. Верблюд развернулся, побежал обратно и встал как вкопанный! И Веня через два горба перелетел и воткнулся в песок. Слава Богу, ничего не поломал себе. Тогда ругался, а теперь вспоминает не без удовольствия.

Градский получил восемьдесят тысяч. По тем временам сумму огромную. За всю музыку к «Двадцать лет спустя» и к «Тайне королевы Анны». Но он не дал ни одной ноты. И администрация картины потребовала у него вернуть деньги. Но не тут-то было. Ни музыки, ни денег. А весь сыр-бор

разгорелся из-за того, что я хотел, чтобы рефреном «Пора-пора» звучало.

И тогда я в последний момент снова обратился к Дунаевскому. Хотя понимал, что Макс такую музыку, как к «Трем мушкетерам», сделать уже не сможет. Макс написал хорошие песни и почти бесплатно: в качестве гонорара дирекция фильма вручила ему «Москвич-2141». Очень жаль, но музыка к «Двадцать лет спустя» все же событием не стала.

Глава одиннадцатая

В МОСКВЕ

«АХ, ВОДЕВИЛЬ, ВОДЕВИЛЬ...» И РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПОДАРОК —
ГАЛЯ БЕЛЯЕВА

Георгий:

«Водевиль...» — это было начало моей «завязки». Я приступил к работе после ужасного запоя и больницы. Мне было очень тяжело. В тот год я решил прекратить пить совсем. Меня мучили всякие страхи. По ночам я почти не спал. Но утром нужно было идти на съемки, и я, собравшись духом, выходил из гостиницы «Мосфильм» и шел на киностудию. Я подходил к гаишнику и просил помочь перейти улицу, потому что жутко кружилась голова. Прodelать этот короткий путь было для меня целым подвигом. Это расстояние казалось мне чудовищным.

Я заходил в павильон и начинал снимать веселую комедию. И вдруг все преобразалось. Я оживлялся. Можно сказать, что «Водевиль» меня вылечил.

Галя Беляева, которая снималась в главной роли, была беременна тогда от Лотяну сыном Эмилем. Она танцевала канкан, потом забегала за ку-

лисы, где стояло ведро. После каждого эпизода ее тошнило.

У нее были очень счастливые взаимоотношения с Эмилем. Лотяну был доволен, что я снимаю Галю. Он очень был корректен, приходил на съемки, но всегда стоял в стороне.

Галю мне удалось высвободить из института. Она училась на первом курсе у Катина-Ярцева. Мы составили график, и я его точно соблюдал.

Она там просто великолепна. Все в нее были, конечно, влюблены. Галя Беляева — просто красotka и светлый человек. Сейчас она стала символом какой-то престижной косметической фирмы. Я ее называл «рождественский подарок». Очень добрая, очень хорошая, очень обязательная девочка. Я приходил на съемки в этом подавленном состоянии, видел Галю, и мне делалось хорошо. Без Гали эта бы картина не состоялась.

В этом фильме играли обожаемый мною Олег Табаков, изумительный Михаил Пуговкин.

Театральный актер, выходя на сцену, должен понимать, что он делает и почему. А в кино это необязательно. Актер в каждом эпизоде начинает практически с нуля. И только потом на монтажном столе все складывается — и фильм, и образ. Хотя для меня картина обычно бывает готова еще до начала съемок, она сначала складывается в голове. А потом я лишь собираю то, что снял.

Как-то Пуговкин мне говорит:

— Знаешь, Юра, я делаю в кадре то, что нужно тебе. А куда это? Зачем? Я не понимаю. И не надо? Да?

А я Пуговкину отвечаю:

— И не надо, Михал Иваныч.

И он мне верил и делал все, что я прошу, со всей силой своего таланта. Я точно объяснял, что мне надо в том или ином куске. Иногда бывает просто некогда объяснять актеру, где и как монтажно будет стоять эпизод. Тем более, что этот фильм я снял буквально за полтора месяца. Мне в затылок уже дышали, чтобы сломать мою декорацию и построить новую — для съемок другой картины. Такая вот была мосфильмовская мясорубка.

Вдруг, в мое отсутствие, без моего разрешения, директор пятого объединения «Мосфильма» Марьямов вместе с Ташковым, по требованию художественного совета, запрашивают показ материала. И смотрят рабочий материал музыкального фильма без музыкальных номеров. После чего они стали меня «разносить».

Ташков выступил.

— Где пси-хо-ло-гия?! — спрашивал он мнимого оппонента.

Я ведь физически отсутствовал. Но мне тут же об этом сообщили. Помню, узнав, разозлился страшно. Надел черное пальто, белый шарф и пошел к Сизову, который, как говорили, ходил в свитере с оттянутым горлом.

По дороге меня встретил Пуговкин и спрашивает:

— Раздолбали?

Я отвечаю:

— Жутко.

Он:

— Правильно, что так оделся! Плевать на них на всех!

И я с этим благословением вошел к директору студии.

Сказал Сизову, что художественный совет принял решение, чтобы я снимал по их указке.

— Может быть, моя стилистика не устраивает «Мосфильм», не совпадает с чьим-то высоким полетом мыслей. Но это мой сценарий, — сказал я. — И если этот фильм буду снимать я, то буду делать так, как захочу. Меня совершенно не интересует, как бы этот фильм снял такой замечательный режиссер, как Ташков, сделавший «Приходите завтра». Но его фильм — не шоу, не ревью, а психологическая комедия, традиционно снятая, очень хорошая, которая ко мне не имеет никакого отношения. Если хотите, чтобы таким был и «Водевиль», пусть его снимает Ташков. Но тогда купите у меня сценарий и снимайте как хотите.

Сизов выслушал меня и стал успокаивать.

— Ладно, — говорит. — Не горячись.

Он на «ты» со всеми разговаривал. И заказал просмотр материала. Снова весь худсовет собрал. Все сели. Ташкова не было. Пошел просмотр.

Я к просмотру музыку подложил, смонтировал куски.

Я нервничал страшно. Помню: закончилась последняя часть, и в просмотрном зале включился свет.

Сизов повернулся ко всем и спрашивает:

— У вас есть претензии к этому материалу?

Главный редактор переглянулась с присутствующими и говорит:

— Да, вот на худсовете...

Она ко мне, кстати, хорошо относилась...

Сизов и не ждал ответа, он продолжил:

— Это блестящий материал! «Мосфильм» будет еще гордиться этим фильмом.

Последняя его фраза была такая:

— Не трогать режиссера до конца съемок! Пусть делает что хочет.

И с этими словами он поднялся и ушел.

Я из зала вышел царем, и до конца фильма меня больше никто не потревожил. У Сизова, которого называли «слесарем», хватило такта и таланта не вмешиваться во все последующие этапы работы над этим фильмом.

Потом была премьера. Мимо просмотрового зала «Мосфильма» шел Тарковский, в окружении огромной свиты, как всегда. Заглянул в зал и остановился. Прислонился плечом к косяку, да так и не ушел, просмотрел стоя всю картину. А потом сказал:

— Я думал, на «Мосфильме» сплошь кладбище, а тут, оказывается, есть живые люди.

А Трауберг вообще поставил в один ряд — «Весну», «Цирк» и мой «Водевиль». Его мнение мне особенно дорого.

— Вы открыли для шоу и ревю потрясающую актрису, — сказал Леонид Захарович, имея в виду Галину Беляеву. И продолжил: — К сожалению, вы это открыли и вы ЭТО и закроете. Потому что в нашей стране это не нужно.

Наталья:

Еще несколько слов о Гале Беляевой.

Я впервые ее увидела, когда училась на последнем курсе в Вагановском училище, в Питере.

И вот, помню, открылась дверь, и в наш класс ввели новенькую.

Ее звали Галя Беляева.

— Некоторое время она будет учиться в вашем классе, — сообщил нам завуч.

Галю посадили на вторую парту, и все мальчишки открыв рот уставились на новенькую. Беляева училась в Воронежском училище, и, чтобы не пропускала занятий, ее определили на время к нам. Оценки ей ставили только по общеобразовательным предметам. А по специальности она посещала занятия, чтобы не отстать и сохранить форму. Дело ведь шло к выпуску.

Дисциплина в хореографическом была жесточайшая. Это факт известный. Нас и лупили, и оскорбляли, и замучивали если не до смерти, то уж до дистрофии довели многих. Две наши девочки Ира Арискина и Оля Бросалина лежали в клинике в нервном отделении, другие были на подходе. Иру буквально насильно кормили. Каждый день ставили капельницы с витаминными инъекциями. При росте 165 Арискина весила 38 килограммов! Бросалину я встретила через несколько лет, когда она уже работала. На гастроли в Одессу приехала труппа Бориса Эйфмана. Ольга была там. Прекрасно выглядела. Я спросила, помнит ли она о том, что ее чуть на тот свет не загнали.

— Как вспомню — так вздрогну, — сказала она, поежившись.

Этими вещами Вагановское славилось.

Эта проза жизни конечно же Гали Беляевой не касалась. Она пропорхала мимо этого горнила, не опалив своих крыльев.

Внешне в училище все было очень красиво. Впервые, оно находилось на улице Зодчего Росси —

улице необыкновенной красоты. Рядом был красавец Невский. Когда начинались белые ночи, весь класс убежал из интерната на всю ночь к реке Мойке. Мы бросали туда сорванную сирень, которую уносило течением, и долго неслись вслед за ней вдоль ограды.

Занятия начинались в восемь утра, а заканчивались иногда к одиннадцати ночи. После общеобразовательных предметов и специальности (классика, дуэт, народно-характерный и эстрадно-бальный танцы) шли репетиции.

Когда по коридору шествовал педагог, все учащиеся обязаны были сделать книксен и, прижавшись к стене, ждать, когда он пройдет. Бегать в стенах училища не разрешалось категорически.

Наряду с русским, физикой, математикой, изучались такие предметы, как история театра, балета, изобразительного искусства, музыкальная литература, фортепьяно. День был забит до отказа. И муштра, муштра, муштра.

Галя здесь была чужаком. Ее просто не трогали. Потеснились и царственным жестом разрешили пребывать в этих священных стенах.

Помню, после занятий по классике мы, взмыленные, ныряли под душ, а потом, накинув халатики, изможденные сидели на лавочках в раздевалке и слушали рассказы о ее романтической судьбе и работах в кино. В фильме «Все решают мгновения», съемки которого проходили в Питере, она играла пловчиху. Галя была вся как бенгальский огонь. У нее был курносый носик и сияющие глаза. Нам всем тогда было по шестнадцать — семнадцать лет.

То, что Галя актриса, восхищало наших девочек. Они пытались подражать ее манере гово-

рить, двигаться, смеяться. Но естественность — это дар. И дается он только природой.

В тот год я познакомилась с прекрасным питерским художником Татьяной Острогорской, которая придумала все костюмы к «Мушкетерам», она же делала костюмы к «Собаке на сене». Папа начал подготовку к съемкам. Ее эскизы: красная кардинальская мантия, голубое платье Анны Австрийской, на котором Людовик XIII считал подвески, до сих пор висят на стенах у нас дома.

Спустя четыре месяца пребывания в Вагановском съемки у Гали Беляевой закончились, и она исчезла из нашего класса. Но еще очень долго мальчики грустно поглядывали на парту, за которой сидела Галя.

А потом она снялась у папы. Я понимала, что работать в том жанре, который близок, понятен, для актрисы — счастье. Гале действительно повезло, она в «Водевиле» — на месте.

Галина Беляева:

Я помню Вагановское. Меня временно перевели из воронежского училища в питерское, чтобы я не пропускала уроки. В отличие от вас, я училась там легко, потому что на меня просто никто не обращал внимания. Занимается какая-то девочка в классе, да и ладно. А по общеобразовательным предметам я обычно получала четверки. Учеба никогда не составляла для меня труда. Помню

огромный зал с балкончиками наверху. Питер вообще оставил о себе сильные впечатления. Правда, я считала себя мало пригодной для академического танца, потому что у меня были полноватые ноги. У меня и шаг был хороший, и гибкость, и подъем, но во внешности для классического балета чего-то не хватало. Я сдала экзамены. После окончания воронежского училища меня направили в Киев, в театр. Но, протанцевав там несколько спектаклей, я оказалась в Щукинском училище. Мне кажется, что мне больше подходит драматическая сцена, где я могу полнее раскрыться, чем в балете.

Знакомство с Юнгвальд-Хилькевичем произошло спустя год после окончания училища. За спиной уже был «Мой ласковый и нежный зверь», я уже стала женой Лотяну. Мне было восемнадцать лет, шел 1979 год. Меня вызвали на студию «Мосфильм». Помню длинный-длинный коридор, по которому я шла, озираясь, чтобы увидеть номер комнаты, которая была мне нужна. Это был какой-то бесконечный путь. Наконец на четвертом этаже я отыскала группу «Ах, водевиль, водевиль...». Открыла дверь и вошла. За столом сидели две женщины и красивый мужчина. И повисла такая минутная пауза. Я ощущала на себе пристальный взгляд мужчины. Сама смотрела на него и понимала, что этот человек мне нравится. Так произошло наше знакомство. Глазами. Я почувствовала, что и я ему очень понравилась. Это было как любовь с первого взгляда. Этот человек оказался режиссером Георгием Юнгвальд-Хилькевичем. Говоря о влюбленности, я имею в виду чисто человеческий контакт, который возник в

одно мгновение. Влюблена по-настоящему тогда я была только в Лотяну.

Юнгвальд-Хилькевич мне сказал:

— Галя, вы — как раз то, что я хотел. Вы — моя героиня. Мы сделаем пробы для проформы. Считайте, что вы уже утверждены.

А я еще даже не читала сценария.

В свои восемнадцать я представляла режиссеров немного другими. Как Эмиля Лотяну, такими солидными и властными. Он всегда очень серьезно относился к съемкам, даже сверхсерьезно. А Георгий Эмильевич был полной противоположностью. Всегда веселый, жизнерадостный, с ним было очень легко работать.

Помню, Эмиль Владимирович приходил к Юнгвальд-Хилькевичу на площадку. Очень заботился обо мне, приносил мне бутербродики и кормил. И наблюдал за мной, когда я снималась. Но ни одного замечания не сделал. Помню, к концу съемок я стала неважно себя чувствовать. Голова кружилась, подташнивало. Я даже не понимала — что со мной происходит. Когда пошла к врачу, оказалось, что у меня уже два месяца беременности. Я входила в кадр и танцевала. Спустя семь месяцев после съемок фильма родился Эмиль, мой первый сын. Сейчас у меня уже четверо детей. И последний сын совсем маленький. Я — из тех женщин, которые любят детей. Младшего зовут Маркел. Второго сына — Платон, а дочь (ей шесть лет) Анной. Правда, теперь у меня другая семья.

Во время съемок у меня не было зажима, страха перед авторитетными актерами. Мне режиссер говорил, что нужно делать, и я выполняла. С большой теплотой вспоминаю Михаила Пуговкина. Олег Пав-

лович Табаков снимался там со своей женой Людмилой Крыловой, очень милой женщиной. Это было началом моего жизненного пути, вокруг было много доброжелательных и внимательных людей. Этот период — один из лучших моментов моей жизни.

Я очень сдружилась тогда с гримером картины Марьяной Борисовной, она приглашала нас в гости пообедать, и в перерыве между съемками мы бегали к ней на чай. Она жила прямо рядом с «Мосфильмом». И рассказывала о своем муже-китайце. Это была очень красивая женщина, Георгий Эмильевич вообще любит собирать вокруг себя ярких и привлекательных женщин.

А еще был интересный случай. Если вы помните, моя героиня появляется перед Ущицей в черном с красными цветами костюме цыганки. Это платье брали из подбора на «Мосфильме». И вы представляете, я надела его, и вдруг мне говорят:

— Галя, а вы знаете, что это платье шили для Светланы Томы в картине «Табор уходит в небо»? И что она снялась именно в нем у Эмиля Лотяну?..

Я обомлела. Думаю: вот это да?! Буквально — мой размерчик. Я вписалась просто идеально.

Так что мы со Светланой Томой были в одном и том же платье. Только в разных фильмах...

«Водевиль» часто показывают по телевидению. Там прекрасная музыка. Картина сделана в редком для нас жанре. Я смотрю на себя и думаю: какой же я там еще ребенок! Главная моя заслуга, что за спиной было хореографическое плюс непосредственность. Все остальное сделал режиссер.

Глава двенадцатая
СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ

«ДВОЕ ПОД ОДНИМ ЗОНТОМ»

Георгий:

Следующей в моей биографии была картина «Двое под одним зонтом». Тонкий, поэтический сценарий написал Сергей Абрамов. Картина эта очень условная, я бы сказал, эстетская. Единственная такая в моем творчестве. Резко выбивающаяся по стилю и по жанру из того, что я делал раньше.

Три сценария я осуществил с известным писателем-фантастом Сергеем Александровичем Абрамовым. Женщин Сергей Александрович делил только на два сорта: «веселая» и «никакая». При чем слово «веселая» совершенно не обозначало ни характера, ни темперамента. Веселая — это та, с которой интересно флиртовать, а никакая — понятно что. У меня были очень сложные взаимоотношения с руководством Госкино, и Сергей Александрович, будучи одним из авторов брежневской Конституции, в связи с чем стал относиться ко всему на свете с огромным юмором, сумел проло-

мить лед непонимания и предвзятости ко мне начальства. Мои фильмы, снятые по его сценариям, а также все последующие, снятые уже без его участия, перестали вызывать в Госкино острое чувство неприязни.

Он сумел сделать так, что начальники просто увидели мои фильмы, а не мою фамилию. Причем ключиком была ирония как по отношению ко всем нашим работам, так и по отношению к самим начальникам, которые позволяли улыбаться над собой. Они хорошо помнили, что именно Абрамов приложил руку к Конституции.

Горжусь тем, что моя живопись и мои портреты, а также эскизы к фильмам, написанные прекрасным художником Марком Коником, положили основу его серьезному увлечению живописью. И сейчас в коллекции Абрамова есть и передвижники, и многие другие выдающиеся российские художники. Правда, злые языки говорят, что моя живопись переехала в квартиру к его сыну Темке, работающему ди-джем на одной из молодежных радиостанций, но это «злые языки», и я надеюсь, что «висю», как прежде, над его кроватью.

Большая дружба связывала меня и с его женой, Терезой Дуровой, наследницей циркового дуровского престола, которая создала в Москве и с успехом возглавляет Театр клоунов. Последние годы наше с Абрамовым общение прервалось. С его стороны. Быть может, потому, что он разбогател, а я?..

Я известен тем, что развалил систему Союзгосцирка, сделав первую в посткоммунистической России частную цирковую антрепризу, где были собраны ярчайшие представители бывшего совет-

ского цирка. Среди них была ученица Терезы Дуровой, воздушная гимнастка Лена Панова, номер которой буквально потряс зрителей тех стран, где мы были на гастролях. Трюк у нее был невероятный. Она делала сальто и зависала на трапеции вниз головой, удерживаясь только на пятках. Сложенная как совершеннейшая скульптура, она производила на мужчин потрясающее впечатление. Нашими продюсерами в Израиле были два крупных администратора. Миллионер Хаим Слуцкий и почти миллионер Иуда Талит (кстати, последний во многом оправдал свое имя). Так вот Хаим Слуцкий, отозвав Куклачева, который был в этой программе коверным клоуном, сказал:

— Передай Леночке, что, если она согласится лечь со мной в постель, я дам ей миллион шекелей (что составляет полмиллиона долларов).

Причем Хаим — очень красивый мужчина.

— Так скажи ей сам, — посоветовал Куклачев.

— Я уже говорил, — тоскливо ответил миллионер. — Сначала она сказала, что любит одного советского из программы, представляешь? Нищего! А когда я ей сказал, что дам ей два миллиона шекелей, изящная и хрупкая Леночка размахнулась, но я вовремя отскочил.

И не зря. Сила в этих ручках — редкий мужик потягается.

Вот что такое цирковые девочки.

Интересно, теперь есть хоть одна такая?

Однажды на съемки фильма «Двое под одним зонтом» опаздывал Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Вся группа покорно ждала, когда он

появится, потому что ощущение работы с гением было настолько сильным, что все буквально пили как святую воду каждую минуту общения с ним. И вот он, наконец, пришел. Увидев его крайне утомленным, я сказал:

— Иннокентий Михайлович, пока мы подготовим манеж, вы будете гримироваться, отдохните. Где вы так переутомились?

— Я полный идиот, дорогой Юрочка, — ответил Смоктуновский. — Летом я снимался на «Узбек-фильме» по неплохому сценарию с отвратительными диалогами и на съемках очень много импровизировал. Благо, что режиссер не возражал, а теперь все это надо озвучивать. Я теперь точно знаю, что на съемке нужно как можно больше молчать, выразительно глядя по сторонам. В восьмидесяти процентах фильмов. Тогда озвучание — не работа, а отдых. А тут наговорил-наговорил. И чистый заработок превратил в творческие муки.

Я заметил Лену Сафонову в пробах к картине Олега Фиалко «Мадам Баттерфляй». Она там сыграла роль певицы Крушельницкой. И меня поразило тоскливое выражение глаз этой актрисы. Не грустное, а именно тоскливое.

Мне показалось, что это и есть решение образа волшебницы, который был написан в сценарии. И я подумал, что такая, как Лена Сафонова, с ее тоскливым выражением глаз, должна знать про людей все. И Лена приехала на пробы. Я снял всю сцену очень крупным планом, практически без текста. Этот крупный план все сказал о роли, и Сафонова была утверждена без конкурентов.

Скажу парадоксальную вещь. В театре только актер по призванию может выжить. В кино же иногда выражение глаз заменяет все актерские возможности. Скажем, Владислав Дворжецкий в роли Хлудова — это прежде всего трагические глаза.

В фильме «Двое под одним зонтом» Сафонова снялась вместе с Иваром Калниньшем. Этот дуэт, возникший на моей съемочной площадке, шагнул потом в «Зимнюю вишню».

А еще в «Двое под одним зонтом» в эпизоде сыграла Елена Яковлева. У нее была крошечная роль любовницы героя Ивара Калниньша. Но ее там даже узнать невозможно. В то время Яковлева была очень полненькая. Если ей на носик поставить циркуль и провести круг, он бы совпал с ее овалом лица. Потом она похудела и стала интердевочкой у Тодоровского.

Смоктуновский приходил на площадку после двадцать пятой съемки, с сорокового озвучания, полуживой. Приезжал в цирк поздним вечером, где мы снимали. Нам давали только ночной манеж. И совершенно утомленный гений просил меня:

— Юра, у меня так голова кружится. Сыграйте, что нужно делать, я посмотрю.

Я играл с пережимом. Смоктуновский на меня смотрел, потом делал то же самое, но гениально. Он сразу понимал, что от него хотят. А иногда он спрашивал:

— А как наше кино-то называется?

Не все операторы, с которыми я работал, были высокого класса профессионалами. Но были настоящие мастера, которые сделали бы честь даже Голивуду.

На «Двое под одним зонтом» я работал с похожим как родной брат на Грегори Пека — Альбертом Осиповым, человеком с ужасающим характером, но в операторском деле он — ас. Этот знаток технологии ухитрился, используя ужасающую советскую пленку, дать фильму необыкновенное изображение.

Контакт, понимание режиссера и оператора для кино очень важны, поэтому я с благодарностью говорю о Гене Карюке, с которым снимал «Сезон чудес». Часто вспоминаю самого моего любимого, тонкого и остроумного Феликса Гилевича. Изумительного оператора и человека, которого вырвал из жизни злой чернобыльский атом. Его сердце не выдержало.

Как вы уже знаете, «Д'Артаньян и три мушкетера» и еще несколько своих фильмов я снимал с Сашей Полынниковым, который стал режиссером эротических фильмов. На мой взгляд, он один из самых отчаянных режиссеров. Потому что в весьма опасных сценах, откровенных в своей сексуальности, он снимает свою прелестную жену.

Вот эти люди мне творчески очень помогли.

Наталия:

Мне хочется добавить несколько слов о Сафоновой:

Как вы считаете, дорогие читатели? Закономерность это или парадоксы актерской судьбы, то, что Сафонова стала звездой?

Когда я договаривалась с Еленой Всеволодовой об интервью, то позволила себе запрещенный прием, обратилась с этой просьбой от име-

ни папы. Дело в том, что до этого многим газетам актриса в беседе отказала. Это было в тот момент, когда она снималась на Одесской киностудии в фильме Вилена Новака «Принцесса на бобах».

За несколько лет до этого Сафонова снималась у папы в фильме «Двое под одним зонтом». Лично я не была с ней знакома. Знаю только, что у нее тоже были семейные проблемы, которые она мысленно решала. На съемках смотрела как бы поверх всех или скорее внутрь себя. Была издергана, рассеянна. Тогда, помню, у нее началась аллергия на нервной почве. Оператор Осипов, которому часами приходилось ставить в кадре свет, очень намучился с ее лицом. Сафонову гримировали, мазали тонирующим кремом, но это не всегда помогало.

Лена дала мне согласие встретиться, но почему-то тянула.

Когда пришла на интервью и пока ставили свет, я стала пристально разглядывать худенькую, несколько неухоженную, остроносую женщину с большими печальными глазами, в которых проглядывал испуг и одновременно надежда на счастье. Выражение лица было какое-то болезненное. Почему же? Откуда взялся этот взгляд: ведь вроде бы и актерская биография сложилась, и с личной жизнью — порядок. Живет в одном из самых красивых городов мира — в Париже. Муж — французский актер, красавец. Двое сыновей. Младший ребенок — общий, рожденный в любви. Кстати, члены съёмочной группы его в шутку прозвали «вождь краснокожих» — за проблемы, которые он им доставлял.

«У меня родина не Европа, а Россия. Мне здесь хорошо», — таким было ее объяснение, когда она приехала из Франции к родным пенатам.

Чего же не хватает этой женщине? — думала я.

Я пыталась отгадать эту кинематографическую тайну и задавала актрисе, наверное, привычные для нее вопросы. О творческих планах, о детях, о новой роли.

Сафонова рассказывала о Париже. О том, что там, на ее взгляд, все какое-то игрушечное и ненастоящее. Что Париж — прекрасный театр, а французы — блестящие декораторы. Что она не чувствует себя актрисой, как она выразилась, «до мозга костей». Как Янковский или Абдулов, например. Люди, которые, по ее мнению, готовы во имя профессии отказаться от всего. Лена сказала, что она снимается только ради собственного удовольствия.

— Нет, в смысле профессии я — не одержимый человек. Я очень люблю семейные радости, общество друзей, которых не променяю ни на какие роли, — сказала она, размышляя вслух.

Как-то Олег Фиалко, режиссер фильма «Мадам Баттерфляй», сказал мне, что свою первую роль в его фильме Лена получила неожиданно даже для него самого.

Когда он впервые увидел Лену, прибывшую из Ленинграда к нему в Киев на пробы, то понял, что за ужас он совершил. Сафонова абсолютно не подходила для создания образа великой Саломеи Крушельницкой, которая была не только блестящей певицей, но и волевой и сильной личностью. И чтобы не задеть самолюбия актри-

сы, пытался аккуратно объяснить Лене, почему она не может быть утверждена. Рассказывал о своем режиссерском замысле. О том, каким должен быть характер героини. Сафонова долго слушала, но вдруг прервала его монолог на полуслове.

— С характером моим вы еще столкнетесь, — пообещала она. — Постарайтесь разглядеть во мне женщину...

Олег Борисович осекся, внимательно посмотрел на Сафонову, словно впервые ее видел. И вскоре Лена была утверждена.

Вот так и началась ее актерская карьера.

После того как фильм был закончен, Олег Филко сказал:

— Более чистого и удивительного человека в кинематографическом мире я не встречал. Лену не касаются интриги. Она всегда выше них.

Когда Элем Климов увидел Сафонову в дебютной роли, он был неподдельно восхищен. Сохранился протокол заседания сценарно-редакционной коллегии, на которой принимался этот фильм в Госкино.

Климов, присутствовавший тогда на обсуждении, сравнил Лену с Василием Шукшиным. По его мнению, лишь один Василий Макарович мог создать столь полнокровный и емкий образ.

Вот текст его выступления:

— Кто бы мог подумать, что из маленькой девчушки, выросшей на наших глазах, получится великая актриса. (Лена из артистической среды. Ее отец — Всеволод Сафонов, прекрасный актер. Мать — человек преданный своему делу

и любящий кино, много лет работала вторым режиссером на студии «Мосфильм».)

От разных режиссеров, у которых снималась Лена, можно услышать совершенно разные мнения. Например, что она всю жизнь играет одну роль, то есть себя. А удача в «Мадам Баттерфляй» — лишь счастливая случайность. Кто-то пошутил, что в «Очах черных» Сафонова сыграла Михалкова в юбке.

— Да, я играла то, что хотел Никита, — сказала актриса, ничуть не смутившись от моего натиска. — Михалков живет своими фильмами. И если ты чуть отклонился от его замысла, он обижается как ребенок.

Но что бы кто ни говорил, все сходятся в одном: характер у Лены действительно есть!

О режиссерах, у которых снималась, Лена говорить отказалась. Не знаю почему. То ли боялась забыть о ком-то, то ли в силу характера даже в этом желала оставаться предельно независимой. Но сказала, что прежде всего ценит в кино атмосферу съемочной площадки.

— В «Двое под зонтом» сниматься было радостно, — призналась она.

Мне все-таки кажется, Лена покривила душой, когда сказала, что актерская профессия мало что для нее значит. Не верю я в это.

И прав Масленников, который внушал Сафоновой:

— Актриса не может позволить себе такую роскошь — быть неизвестной.

Вечная погоня за тем, чего еще не было, стремление к мечте, которая, как известно, недостижима, — это тягостный труд. Может быть, именно

это и придает взгляду Елены Сафоновой такое странное, вымученное выражение?

Как говорится: хорошо там, где нас нет. Наверное, так бывает не только в профессии, но и в личной жизни.

Одна фраза Лены особенно запала мне в душу:

— О чем я мечтаю? Чтобы дети не выросли подлецами... Об этом я думаю чаще всего.

И еще:

— ...Я до сих пор верю в сказки.

Ну что ж, пожелаем актрисе и женщине, чтобы ее сказка наконец сбылась.

Следующим фильмом моего отца был...

«СЕЗОН ЧУДЕС» И АЛЛА ПУГАЧЕВА

Георгий:

«Сезон чудес», в котором снялась Алла Борисовна — примадонна эстрады.

Критика об этом фильме, в частности о клипах и обо мне, писала так: «Фильм снял наркоман для наркоманов».

— Почему там на весь экран — пол-лица, синяя нога, глаз, зачем пожар, когда история про детей? — недоумевали в Госкино.

Они не поняли, что «Сезон чудес» — фильм о художнике. Про ассоциативное мышление, где под музыкальный ритм рождаются художественные образы.

Главную роль в «Сезоне чудес» должна была играть не Лариса Шахворостова, а Яна Поплавская. У нее были потрясающие пробы! Фильм я

хотел снимать именно из-за Поплавской. Но Яна училась, и ее не отпустили с занятий. И тогда вся идея рухнула. Я был просто в панике.

Гена Карюк уговорил меня снимать Шахворостову. Когда он увидел гриву ее рыжих волос, то пообещал мне:

— Я сниму эту девочку так, что будет конец света!

Ему было интересно поработать с таким «материалом». Карюк — известный оператор, много фильмов снявший с Кирой Муратовой.

Он ее снял, но «конца света» не наступило. В Шахворостовой не было загадки, это была очень милая, но совсем бытовая девочка.

И из-за этого весь мой интерес ушел в музыкальные номера. А сюжет мне был до фени.

Когда я закончил снимать «Сезон чудес», то впервые в жизни увидел у Чернавского на видеокассете музыкальный видеоклип Майкла Джексона. Я был потрясен: то, что я, как мне казалось, изобрел в «Сезоне», — нарезка планов, напрямую не связанных с сюжетом фильма, а подчиненных музыке, — уже давно в мире открыто... Это была трагедия художника, всю жизнь прожившего за пресловутым «железным занавесом». Тогда ведь не было возможности смотреть американские клипы. Вспомните, какое время было: 1985 год. Мы жили в каменном веке.

Сейчас клиповое мышление претерпевает изменения — такая прерывистость, синкопированность уходят... После экспрессионизма начинается импрессионизм, все удлиняется, замедляется. Но и

без «железного занавеса» наши клипмейкеры опять отстали. Все режут и режут. Стоп, ребята!

Возникла идея об участии в фильме Аллы Пугачевой. О визите я договорился с ней по телефону. Она видела моих «Мушкетеров», но Алла Борисовна — не из тех людей, которые будут что-либо хвалить или кем-то восторгаться... Потом мне рассказали, что она говорила про меня:

— Талантливый человек, но чего-то не хватает в его фильмах. Какой-то он неудачник в кино.

Но вернемся к нашему знакомству с примадонной эстрады. В назначенный день и час я пришел к ее дому. Там стояла толпа фанатичек, которые знали о Пугачевой буквально все: когда она приходит, кого ждет и так далее. Причем все это были девчонки — ни одного мужчины. Все причесаны, как Алла, все завиты, как Алла, все рыжие. Вокруг дома охранники — и эта толпа девчонок. Зашел я в подъезд, поднялся на этаж, позвонил в двери и прислушался. И услышал далеко-далеко: цок-цок, цок-цок, цок-цок, цок-цок, цок-цок. Думаю: откуда же это идут? Потом, когда открылась дверь, я понял. Алла сломала все стенки, и получилась вся квартира — одна большая комната — вокруг ванной. Очень интересно сделано архитектурно. Этажом ниже жил Марк Захаров, в такой же, но «нормальной квартире».

Сейчас Пугачева, говорят, переехала куда-то на Таганку в целый дом...

Открыла дверь она сама. Я зашел — а там белая прихожая, белое зеркало, белая ваза, белые цветы... И даже белый пол. И я решил, что в фильме обязательно будет песня обо всем бе-

лом. Сказал Лене Дербеневу: «Напиши что-нибудь про белую дверь».

И появилась песня: «Эта белая, белая дверь».

Первое свидание было очень тревожным. Вошел я и стал с Аллой Борисовной говорить о замысле. Она меня внимательно выслушала. Потом послушала кассету Чернавского и сказала:

— Я подумаю.

Композитор Чернавский боялся ее безумно. Но, как выяснилось, Юру она считала талантливым человеком. И согласилась. Таких песен, как у меня в этом фильме, Алла Пугачева не пела ни до ни после. Это не ее стиль, не ее репертуар.

На съемки фильма в Черновцы приехали Алла Пугачева и Михаил Боярский. Можете представить, что там началось.

Работала Алла Борисовна очень хорошо, и на том спасибо. Внимательно. Ей было интересно увидеть, как работает профессионал в кино. Она уже снялась в своей «Женщине, которая поет». В это время начиналась вторая картина, где она попыталась сделать «нарезку» в песнях. Она смотрела, как работают другие, и что-то для себя решала. Была безукоризненно податлива, ни против чего не возражала. Наоборот, добавляла к моим предложениям что-то свое, всегда попадая, как говорится, в струю... На съемках была организована, собранна, очень точно выполняла задачу. У меня осталось очень приятное впечатление от работы с ней...

Была пара эксцессов по поводу выпивки. Ну а кто из нас не напивался? Я, что ли, не напивал-

ся? Она в то время выпивала — так же, как абсолютное большинство людей, живущих при советской власти.

Однажды мы должны были снять в Москве сцену на улицах города. Не пришел трейлер, на котором мы везли такси с Пугачевой. Алла была в белом свитере и, как сейчас помню, на редкость симпатично выглядела. Пока ждали трейлер, мы с ней поехали в ресторан рядом с Театром на Таганке, где я бывал раньше с Высоцким. Сели за столик, за которым я сживал с Высоцким. У меня сердце билось так сильно, что перехватило дыхание, ведь со смерти Высоцкого я ни разу там не был. Я сказал ей об этом. Пил кофе, она взяла рюмочку... Это был единственный душевный, очень интимный разговор между нами. Она рассказала мне очень много откровенных вещей о себе. Размышляла о своей жизни, о своей судьбе, о Высоцком. (На мой взгляд, она прекрасно исполняла песню Высоцкого «Беда».) Тогда она мне показалась совершенно другим человеком. Теперь я и не знаю, какая же она на самом деле. Может быть, она для меня тогда сыграла такую роль? Со временем я убедился, что она может быть всякой. Но тогда я ей поверил.

Говорят, что она обиделась на весь кинематограф, потому что ее не посадили в первый ряд не помню на каком по счету Московском международном кинофестивале. Тогда она повернулась и ушла. Она точно так же повернулась и ушла, когда умер Леня Дербенев и был устроен концерт, посвященный его памяти. Там была вся эстрада. Пугачева узнала, что завершать вечер будет Маша Распутина, с которой Леня плотно и основатель-



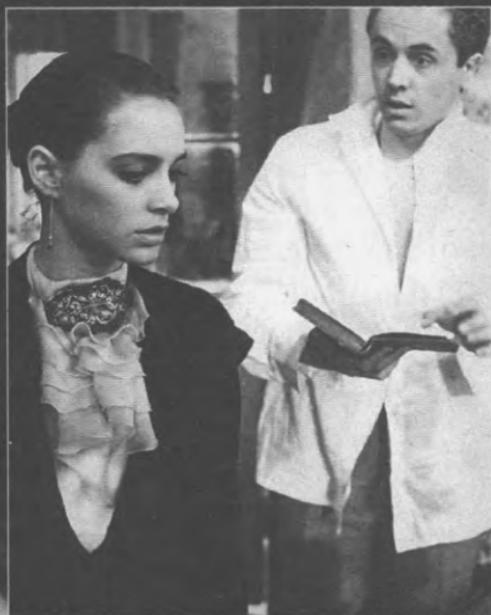
Я с Феликсом Гилевичем,
оператором картины «Искусство
жить в Одессе». Его уже нет в
живых. Остановилось сердце.
Талантливый был человек



Сергей Колтаков (Беня Крик) и Шура Ширвиндт



Бронислав Брондуков —
замечательный актер



София Кузева и Андрей Соколов

Алексей Петренко — Фрейд Грач и Сергей Мигицко



Олег Табаков, Светлана Крючкова, Сергей Колтаков, Андрей Соколов



«Аферы, музыка, любовь». Боярский в роли гипнотизера. Мишку обожаю



Облава. В центре с гитарой — Пушкин. Ему посвящена в этой книге отдельная глава



Сцена в тюрьме. Главный герой попадает в камеру, а там сидят разные вожди



Это я! Почему с дирижерской палочкой? Потому что управлять кинозвездами тяжелый труд



Андрей Анкундинов



Надира Мирзаева — это её вторая роль



Валентин Смирнитский



Панкратов-Черный.
На этой картине я обрел
нового друга — Сашу

ANGELS FROM EARTH



A SCULPTURE INSTALLATION BY PATRICIA BRENNAN

Г о г о п і о о в і а г і о с а н а д а

Американский скульптор Патриция Бреннан. Эта скульптура в Торонто.
Четвертый слева — ваш покорный слуга



Юнгвальд-Хилькевич.
Портрет Высоцкого.
Картон, масло. 1973 год.



Дружеский шарж на Высоцкого



Дружеский шарж на Кончаловского



Дружеский шарж на Авилова



Дружеский шарж на Колкера



Автошарж



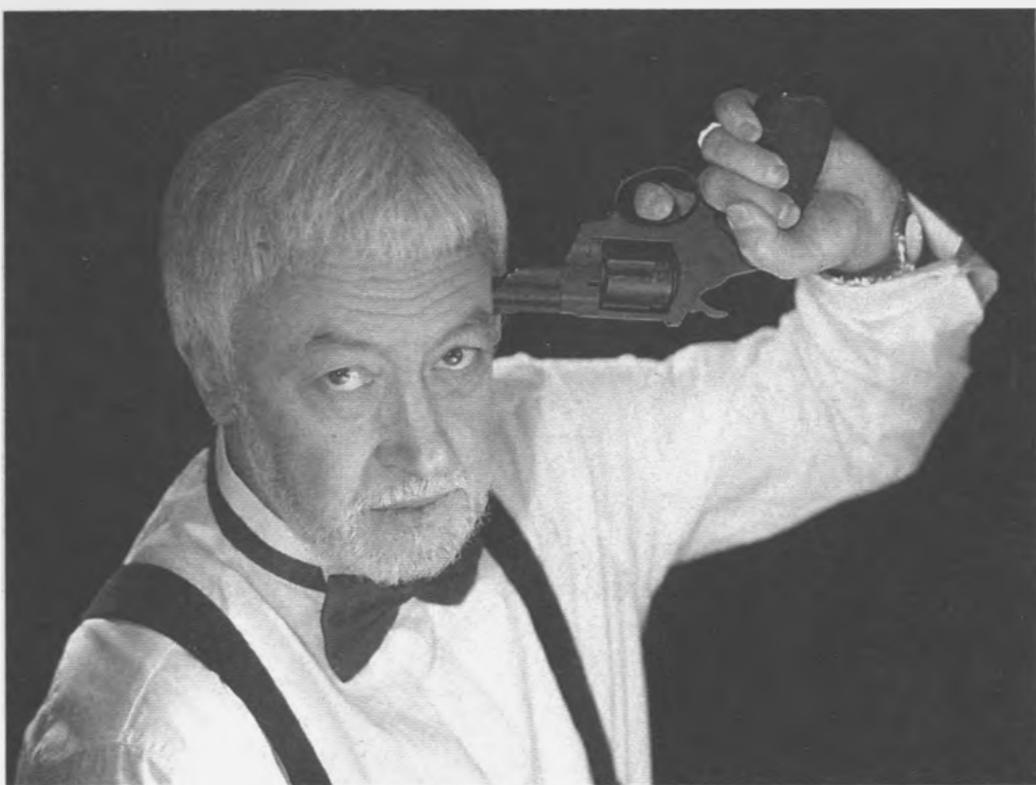
Илья Глазунов. С ним я работал в Одессе (спектакль «Маскарад»)



Я за камерой



Венчание



В моей жизни все смешалось: кино, вино и домино. Но главным остается любовь!



С моей женой Надирой



Наташа и Настя



Святое семейство

но последнее время работал, для которой написал «Живи, страна!». Практически эта песня стала реквиемом. Алла сказала:

— Будет эта проститутка?

Повернулась и уехала вместе с Киркоровым... Ну что же, если так вести себя по отношению к мертвому другу, чего же там про живого говорить... О живого можно и ноги вытереть. Хотя она очень серьезно помогала Дербеневу в последние его дни.

Недавно я послал ей и Киркорову факс со своими рассуждениями и предложениями, но они мне даже не ответили. Такая нормальная российская «интеллигентность». Нельзя сказать:

— Пугачева изменилась, когда к ней пришла слава.

Нет. Алла всегда была Аллой.

Эстрада — это вообще отдельная тема. В нашей стране достаточно, например, заплатить телевидению энную сумму, чтобы очередную кукушку запустили по всем каналам. Крутой бизнесмен, нувориш, разбогатевший за счет неизвестно каких источников, захотел «раскрутить» свою телку как певицу. Он может записать голос, желательно негритянский, сделать пятьдесят фонограмм под этот голос. Ее научат открывать синхронно рот и снимут клип. Все, больше ничего не нужно. Песня будет крутиться с утра до ночи. Вот так у нас на телевидении и появилось огромное количество поющих телок. Безголосых, без внешности, но, видимо, хороших в постели... Женщины часто чувствуют себя товаром, который надо подороже продать. На этот товар находится покупатель. Поэтому телевидение, зарабатывая себе на жизнь,

вынуждено равнодушно выпускать в эфир огромное количество низковкусья и бездарности. А миллионы зрителей вовлечены в эту отвратительную игру. Это воспитывает определенный менталитет у молодых. А дальше то же телевидение сетует на молодежь. Нет, господа, неча на зеркало пенять, коли рожа крива.

Нигде в мире нет такого количества безголосых певиц. Наша эстрада, в которой у исполнителей нет ни музыки, ни текста, простите, «ни кожи ни рожи», в этом смысле феноменальна. Не умеющие двигаться, кривоногие и даже просто пожилые женщины появляются на экране по пять раз на дню. Телевидение — детектор фальши и камертон времени. Наше больное телевидение сегодня навязывает вкус, воздействует на психику, диктует моду. И это ужасно. Больные лечат больных...

Попробуйте сесть перед телевизором и в течение какого-то времени переходить с канала на канал, проглядывать программы с эстрадными номерами или музыкальными клипами. Даже если у вас нет музыкальной подготовки, вы увидите разницу между отечественным искусством и западным. По качеству звучания, по уровню записи, вкусу, разнообразию, инструментальному и голосовому. А самое страшное, что у нас нет ничего самостоятельного. А ведь поют тысячи... Клип «Ты мой зайчик, я — твой пестик» — это потрясающе осмысленная пародия на нашу эстраду. Зарифмованная бессмыслица, доведенная до идиотизма. Но поскольку все это освящено талантом Киркорова и Пугачевой, с ее ироничностью и сарказмом, этот клип стал искусством.

Меня вот еще что удивляет: в нашей стране то и дело «раздувается» какая-то актриса, певица или манекенщица, или актера начинают называть «секс-символом» — а на самом деле таковых у нас нет. На Западе все иначе. В актрису в которой от природы заложена сексапильность, вкладывают огромные деньги, делают ей имидж. Мэрилин Монро действительно была «секс-символом». И хотя наши критики писали, что Монро бездарна, что она потакает низкому вкусу, она завоевала весь мир.

Несмотря на коммунистический барьер и железный занавес, битлы, Майкл Джексон и другие западные звезды покорили и наш темный мир. Это были люди, открывшие новое направление в музыке, в кино, в пластике. Они принесли что-то оригинальное по форме, по содержанию и по стилю... С Джексона, например, началась целая полоса в хореографии, элементы которой проникли и в классический балет. А уж что говорить об Элвисе Пресли...

На Западе эстрада — это целый продюсерский институт. Менеджеры ищут талант и, раскручивая его, стремятся почувствовать или создать новую моду на голос, предугадать запрос времени. Чтобы в борьбе на эстрадном рынке получить прибыль.

Если же у нас начинают кого-то «раздувать» — это ничего не значит. Этот «кто-то» может лопнуть вмиг и исчезнуть бесследно.

Зато если у нас кого-то уничтожает официоз — это явный показатель, что исполнитель станет успешно популярным.

Помните «Ласковый май»?

В те времена уже началась перестройка и появились дискотеки, то есть молодежь полностью вырвалась из-под опеки государства. Ни комсомол, ни коммунистическая партия ничего не могли сделать с новой молодежью. Я смотрел на них и завидовал, вспоминая, как много лет назад за исполнение танго на школьном вечере был отстранен от занятий на десять дней. Была такая форма наказания. Это сопровождалось письмом в парторганизацию, где работали мои родители. Танцевать можно было только падекатр, патенер, вальс и барыню. Иногда разрешался фокстрот, под стыдливым названием «быстрый танец». А мы на тайных сборищах балдели от Луи Армстронга, записанного с радио «Голос Америки», транслировавшего на шестнадцатиметровом диапазоне, через Цейлон. И «торчали» от буги-вуги. Задирая юбки своим партнершам на тех же тайных сборищах. А назывались они «контора». Кстати, эти «конторы» не были основой для сексуальных отношений. Секс, кому удавалось чего-нибудь выудить, осуществлялся на своих «хатах», или «аэродромах», когда «предки» «отваливали» из дома. Секс был делом сугубо интимным, группенсекс пришел вместе со свободой и перестройкой.

Так вот, в дискотеках стала звучать только западная музыка. Весь «советский шлягер» оказался не востребовавшимся. Задумав фильм об этой так мне нравившейся молодежи, я должен был включить в него и музыку именно ту, под которую они «торчали». Но сами понимаете, пригласить зарубежного композитора для нашего телевидения, так

же как для кинематографа, — кишка тонка. И тогда я решил: проедусь по крупным городам, похожу по дискотекам. И если хоть какую-нибудь нашу мелодию, хоть какого-то нашего композитора услышу хотя бы два раза в тех пятидесяти дискотеках, которые я себе наметил посетить, его я и приглашу. Мне повезло, в тридцати из пятидесяти звучал советский современный хит «Мальчик Бананан». Я с огромным трудом выяснил, что авторами являются два молодых композитора — Чернавский и Матецкий. При этом я также выяснил, что за ними охотятся компетентные органы, так как писать и тем более продавать «левую», прозападную, формалистическую музыку в Советском Союзе запрещалось. Это грозило арестом и даже сроком. Жить имели право только члены Союза композиторов. Мне удалось раздобыть адрес Юры под большим секретом и со страшными клятвами неразглашения. Я позвонил в дверь, и передо мной возник интересный мужчина, в огромных очках, с растянутым от уха до уха ртом, чем-то напоминающий повзрослевшего Чебурашку.

— Вы Чернавский?

— А что? — ответил он испуганно. — Если вы опять про кассеты, то я ничего не знаю, ничего не издаю и не продаю, а откуда это крутится по всей стране, мне неизвестно. Об этом я сто раз говорил...

Юра все это произносил, пытаясь меня вытолкнуть и захлопнуть дверь.

Я вставил ногу в образовавшуюся щель и сказал:

— Я не ОБХСС, а почти Дюма. Я режиссер и автор «Мушкетеров». Пришел пригласить вас на фильм.

— Мать твою! — радостно выматерился Чернавский. — А я смотрю — рожа не ментовская. Это меня и испугало. Я решил, что дело дошло до КГБ.

Так началось наше многолетнее творческое сотрудничество, которое дало «попсе» такие шлягеры, как «Роби-роби-робинзон», «Эта белая, белая дверь», «Засыпает синий Зурбаган», «Корова». Даже «Белая панама» была написана для фильма, но просто не вошла в него. Сейчас Юра Чернавский живет в Америке и вместе с сыном работает с суперзвездами, с такими, как Джесси Джексон, например.

Дима Харатьян тогда только что отслужил в армии. Был погружен в дикие комплексы, потому что выпал из всех тусовок и нигде не снимался. Именно в этот период я пригласил его озвучить Марьянова в фильме «Выше Радуги».

Я ему сказал тогда: «Дима, ты такой талантливый человек, что можешь за свое будущее не беспокоиться. Оно придет».

Так оно и случилось.

Я хотел его снимать в роли Эдмона Дантеса, но Дима дважды приходил на пробы, мягко скажем, выпивший! В таком виде я его снять не смог. Женя Дворжецкий замечательно сыграл. Он очень трогателен. Но Дворжецкий — Дантес наивен, беззащитен. А Дима сделал бы роль темпераментной, острой.

За Димой Харатьяном я наблюдал все годы и только ждал случая и подходящей роли, чтобы предложить ему работу.

Сначала, вернувшись из армии, Харатьян озвучил в «Выше Радуги» двенадцатилетнего героя Димы Марьянова, Алика Радугу. Марьянов теперь работает в театре Марка Захарова. Успех фильма два Димы поделили поровну.

Эта роль была разделена на троих. Третьим стал Володя Пресняков, который за Радугу пел. Для вокала нужен был голос мальчика. Мы испробовали сотню певиц, сотню мальчиков из хора, и все это было ужасно. Нужен был какой-то абсолютно не хоровой голос. Потому что и музыка Чернавского — «нью вейф», «новая волна». И Чернавский предложил Володе попробовать петь фальцетом. Володин тембр плюс техника превратили голос Преснякова в чудо.

Образ Алика Радуги создали три человека, каждый из них после этой картины пошел своей дорогой и каждый стал звездой. Я собрал в одной роли три таланта.

А потом я пригласил Харатьяна на роль Короля в продолжении истории о мушкетерах.

Дмитрий Харатьян:

Наша первая встреча с Юнгвальд-Хилькевичем произошла, страшно сказать, двадцать два года назад. Это было в тысяча девятьсот семьдесят далеком — седьмом году, когда я начал сниматься на Одесской киностудии у Анатолия Васильева в фильме «Фотография на стене». Меня поселили в общежитии киностудии «Кураж». Там жили не только молодые артисты, но и великие режиссеры. В том числе Георгий Юнгвальд-Хилькевич.

И поразил он меня прежде всего своим восточным отношением к жизни. Я ведь тоже из Ташкента. Родился под Ташкентом, в Алмалыке. Там родился и мой отец, там мои родители познакомились, поженились и там же живут сейчас. Оказалось, что у нас много точек соприкосновения. Георгий Эмильевич — очень зажигательный, фонтанирующий человек. Колоритный, яркий. Я тогда слушал его удивительные узбекские байки, очень смешные, такие актерские. И тоже зажигался от него. Несмотря на то что разница в возрасте у нас большая, мы, как бы это точнее сказать, говорили с ним на одном языке. Рано или поздно наши симпатии, я это чувствовал, должны были вылиться в какую-то общую работу. В тот момент Георгий Эмильевич готовился к съемкам «Мушкетеров». И пребывал в мучительном периоде кинопроб.

Помню, глядя на меня, он сказал кому-то:

— Мушкетеры должны быть такими... Ну вот, как Дима, такими же молодыми, с горящими глазами, отчаянными. Ведь Дима по темпераменту — настоящий д'Артаньян. Но я же не могу снимать таких безусых юнцов в этом фильме! Они еще не окрепли в профессии и могут не справиться с этими ролями в силу молодости. Да никто мне их и не утвердит.

Эти слова врезались мне в память. Короче говоря, Юнгвальд-Хилькевич мне симпатизировал, и я это чувствовал.

В тот период я поступал в Щукинское театральное училище, но в первый раз не поступил. А потом поступил в Щепку.

А в восемьдесят пятом году, спустя месяц после армии, я снова оказался в Одессе. Георгий

Эмильевич закончил съемки фильма «Выше Радуги». Осталось озвучание. И он попросил меня отдать свой голос главному герою — играл его молодой человек, которого звали Дима Марьянов. В фильме он говорил моим голосом, а пел, как вы уже знаете, голосом Преснякова. Теперь Дима говорит своим голосом в театре «Ленком». Фильм этот мне понравился и герой тоже.

Юнгвальд-Хилькевич как-то очень осторожно, постепенно подходил к большой роли.

Потом, как вы уже знаете, я пробовался в «Графе Монте-Кристо» на роль Эдмона Дантеса. Я был внешне похож на Авилова. Но во время проб, увы, находился в многодневном алкогольном веселье. Такое состояние, к сожалению, для меня в тот момент не было случайным. Это был разгульный период в моей жизни. И в связи с этим, конечно, я не мог быть утвержден. Потом наступил момент, когда я как актер полностью потерял квалификацию. Это было ужасное время.

Я искал свое место и не находил его.

Через некоторое время меня пригласила Светлана Дружинина, и я снялся в «Гардемаринах». И обрел себя. Журнал «Экран» проводил опрос, и я оказался по рейтингу на первом месте.

Однажды мы встретились с Георгием Эмильевичем во Дворце молодежи во время презентации фильма «Мордашка». Там были все мушкетеры, он подошел ко мне и сказал:

— Дима, не стригись, пожалуйста, тебе предстоит сыграть одну очень интересную роль.

Я был этому несказанно рад, потому что чувствовал себя виноватым, что не оправдываю его ожидания, и мне хотелось доказать, что я чего-то могу.

А дальше началась работа над картиной. Я сыграл Короля и Филиппа.

Помню, что работалось очень легко и весело. У меня тогда был плодотворный период. Я был в тонусе, и роль получалась.

Все-таки я попал в эту мушкетерскую компанию, но только в образе Короля, самого главного над ними. Но при этом больше ощущал себя Филиппом, хотя Короля тоже «ковал». Король по психофизике был мне менее близок, чем Филипп. И не только потому, что тот — отрицательный, а этот — положительный, мне было удобнее в роли Филиппа, там я чувствовал себя органично.

Я надеюсь, что тот фильм — еще не венец наших отношений с Георгием Эмильевичем. Что впереди еще будут новые встречи.

Теперь у меня более сорока работ в кино. Но по-прежнему мне очень важно отношение режиссера, которого я уважаю. Юнгвальд-Хилькевич всегда относился ко мне с добротой, теплотой и радушием. Я встретился с ним на заре своего профессионального становления. И он мне помог своей верой в мой талант как раз в тот момент, когда я потерял уверенность, что дело, которым я занимаюсь, — мое. Не очень много таких людей было в моей жизни. И поэтому я с радостью назову их имена.

Это — Марлен Хуциев, Леонид Гайдай и Георгий Юнгвальд-Хилькевич.

Спасибо Вам, Георгий Эмильевич!

ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ

Глава тринадцатая

«УЗНИК ЗАМКА ИФ»

Георгий:

Каждый раз образ картины складывался для меня по-разному. Толчком для «Узника замка Иф» был чисто зрительный образ. Я представлял серый день, какие-то ступеньки и много-много цилиндров. Такие маслянистые цилиндры и черные фраки... Такую сцену я и снял. Когда все ждут решения суда, и молодежь переговаривается, беседует, обсуждая суд над Морсером.

Когда я приступил к «Графу Монте-Кристо», по замыслу каждый эпизод должен был отделяться классической музыкой в исполнении оркестра «Виртуозы Москвы». И все действие должно было проходить на фоне концерта. Начинается фильм с того, что граф Монте-Кристо смотрит оперу и вспоминает. А действующими лицами должны были стать Люди во фраках. Играет скрипач, в это время на него наезжает камера — и он превращается в Данглара.

Мы говорили со Спиваковым об этом, и он заинтересовался. Но по времени не получилось. А жаль.

...Пробы были очень трудные.

АББАТ ФАРРИА

Алексей Петренко, которого я пригласил на роль аббата Фарриа, — фигура неоднозначная, мощная, мистическая. На мое счастье, еще и великий актер. Тембр голоса, классический профиль и невероятный темперамент — это то, что было нужно для аббата Фарриа. Безусловно, второго такого исполнителя на роль аббата Фарриа нет нигде в мире. Во всех экранизациях «Графа Монте-Кристо», включая любимый народом французский фильм с участием Жана Марэ, это был дурак, приклеенный к бороде. Полный провал, на мой взгляд.

Петренко сразу дал согласие сыграть роль аббата Фарриа.

ГРАФ МОНТЕ-КРИСТО

На роль Монте-Кристо я искал невероятное, неординарное лицо. Что-то, что не оставит людей равнодушными. Нужно было, чтобы этот персонаж люди либо полюбили, либо возненавидели. Другого быть не могло. Жан Марэ великолепен сам по себе, но я был разочарован им еще в детстве. Он был вычурно красивым и благополучным человеком, салонным лордом. В нем не было ничего моряцкого. Когда я читал роман, я представлял этого человека совсем другим. Ведь Эдмон Дантес был моряком. Как-то я увидел фотографию Вити Авилова в журнале «Театр», там была статья о «Гамлете» в театре-студии «На Юго-Западе». Заинтересовался им. Попросил сводить

меня в театр. А когда узнал, что до театра Авилов водил большегрузные «КрАЗы» со щебнем из карьера в город и знал тяжелую работу не понаслышке, это меня окончательно сподвигло на то, что именно Авилов должен играть Дантеса после тюрьмы. А тут еще я увидел его в «Гамлете». Во время проб искали только грим и костюм. Больше я никого не пробовал на графа Монте-Кристо. По поводу Авилова я выслушал массу претензий. Тогда многие находились под впечатлением образа, созданного красавцем Жаном Марэ. А тут вдруг граф Монте-Кристо «такой урод». Хотя, на мой взгляд, Авилов — просто красавец. Должен сказать, что в съемочной группе очень многие женщины разделяли мою точку зрения. У Вити первая жена красавица была необычайная, да и вторая тоже.

Но вернемся к образу графа Монте-Кристо, каким он должен был быть в моем представлении. Я, человек, живущий в стране, в которой замучили двадцать миллионов в тюрьмах, не представлял себе, чтобы человек, вышедший из тюремной камеры, стал еще краше, чем до того, как попал туда. По-моему, французский фильм с Жаном Марэ — потрясающая реклама одиночному заключению. В моем фильме в тюрьму попал любвеобильный юноша, а вышел человек-топор. И только страшное горе и трагедия, которую он увидел в глазах Мерседес, разбудили в нем человечность. И он сумел пожалеть людей. И как только он смог пожалеть, он смог простить и опять полюбить.

А еще была группа молодых актеров, которых я пробовал на разные роли фиктивно, мне просто

нужна была команда — друзья Эдмона Дантеса. На роль, я думал, возьму кого-нибудь из этих ребят. Так я и поступил. Среди них был молодой Дворжецкий, который был похож на Витю Авилова. Все были потрясены сходством Авилова с молодым Эдмоном Дантесом — Дворжецким. Чтобы добиться еще большего сходства, обе роли — и молодого Эдмона Дантеса, и графа Монте-Кристо — озвучивал Авиллов.

МОРСЕР

Миша Боярский хотел сыграть графа Монте-Кристо. Но я предложил ему роль Морсера, и, может быть, теперь он понял, что эта роль была для него новым шагом. Если бы он сыграл графа, то это был бы повтор рисунка Жана Марэ. Был бы еще один красавец. Морсера Боярский сыграл просто потрясающе. Он играл страсть, настоящую любовь, которая уничтожила человека как личность, толкнула на преступления.

В моей картине к Мерседес у графа любви нет. А она продолжает его любить. В «Узнике замка Иф» сложные хитросплетения в судьбах, игра на чувствах низменных и высоких. Ведь по сюжету Мерседес сначала предала Эдмона Дантеса, потом предала своего мужа Морсера, человека, который пожертвовал ради нее всем. И готова была даже предать собственного сына, когда сказала графу: «Пусть останетесь вы».

Это очень сложный образ. Самохина сыграла то, что сыграть практически невозможно.

Дантес, превратившись в графа Монте-Кристо, пережил свою любовь к Мерседес, перерос ее. Любовь для него закончилась в тот момент, когда он ее простил. А в Мерседес — наоборот — чувство вспыхнуло с новой силой.

МЕРСЕДЕС

Очень долго вакантной оставалась роль Мерседес. Уже пробовались Евстигнеева, Тонунц и многие другие. Каждая проба с точки зрения профессии была сделана добротнo и в этом смысле возражений не вызывала. Но для меня роль Мерседес, хоть и не очень большая, была важной. На зрителя Мерседес должна была произвести впечатление моментальное, чтобы сразу стало понятно, почему от нее мужики с ума сходили, почему Боярский — Морсер ради нее был готов на подлог и предательство. Ведь трагедия произошла именно из-за Мерседес.

Где взять такую актрису?

В ту пору, когда я снимал «Графа Монте-Кристо», было то же самое, что и сегодня, одни и те же актерские «тусовки». На всех студиях страны снимались одни и те же люди. Из фильма в фильм кочевали одни и те же лица.

И тут я сказал: «Надоело! Неужели нигде не найдется ни одной красавицы?»

И на следующий день послал своих ассистентов по провинциальным театрам. По городам и весям страны.

Когда мой помощник вернулся из командировки, его «дипломат» был забит фотографиями. Мы

открыли его. Внутри, к моей радости и к печали съёмочной группы, которой нужно было заново организовать пробы, оказалась масса фотографий красивых женщин.

АННА САМОХИНА

К тому времени уже были утверждены и вторые роли, на одну из них — Юрий Богодух из Ростовского ТЮЗа. Он сидел в группе и смотрел на фотографии, разложенные на столе. И вдруг увидел среди сотен других знакомое лицо. Это была Аня Самохина, с которой Богодух работал в одном театре. Он стал ее протезировать.

— Ну, посмотрите на нее. Может, хоть на какую-нибудь роль подойдет, — уговаривал он меня. — Такая хорошая девочка, и так ей не везет.

Я спрашиваю у ассистента:

— А кого она играет?

Он мне:

— Дурнушку Анчутку да Бабу Ягу...

Думаю: «Ну и ну...»

Но все-таки вызвал ее в Одессу, на пробы.

Приехала целая армия артисток. Среди них я отметил одну. На вид ей можно было дать лет двадцать пять. Станный взгляд раскосых глаз. Такой неясный и опасный. Что-то шальное проскальзывало в нем. Это было как раз то, что нужно. Ведь Мерседес — не положительная героиня.

— Кто она? — спросил я у ассистента.

— Самохина из Ростова.

Ее загримировали, надели костюм. И тут я понял: в ТЮЗе красавицы не нужны. Их замазыва-

ют гримом, цепляют парики, наклеивают всякие шишки, уши, носы, одевают в лохмотья, чтобы спрятать сексуальность. Детскому театру сексуальность противопоказана.

Передо мной стояла Мерседес, способная прыгнуть со скалы. В то же время передо мной была — женщина, которая без усилий могла превратиться в светскую даму. «Ну, — думаю, — если и актерски все будет в порядке, героиня — есть».

На пробах я ей дал самую сложную сцену сценария. У Дюма в эпизоде «покаяние графини де Морсер перед Монте-Кристо» столько пафоса, что это любой, даже самой профессиональной и опытной актрисе сыграть очень трудно. Все равно что играть монолог «Быть или не быть». Самохина, подавленная своими неудачами в кино, сначала смущалась, выглядела просто забитой. Репетируем. Не получается. Уже руки опускаются. Я думаю: ведь ее и раньше пробовали на разные роли, но почему-то утверждали других артисток, видно, не зря. И тут Аня, поняв, что она сейчас все потеряет, произнесла этот безумно сложный монолог с такой страстью, что я обомлел. В этом прозвучало столько неподдельного страдания. Как раз того, что и было необходимо в этой сцене.

Уже много позже, когда съемки были в разгаре, глядя на меня своим неясным мерцающим взглядом, сегодня уже ставшим знаменитым, она призналась: «Я так хотела сниматься, что была готова на все. Даже Родину продать. И... так далее...» На «и так далее» она недвусмысленно сделал упор. Говорила ли она всерьез — не знаю, но как жаль, что такие интересные вещи мы узнаем постфактум.

Она была Женщиной, настоящая Женщина, я это понял, а скорее даже почувствовал. И это было самым главным. А чтобы убедиться в том, что сделал правильный выбор, я решил на всякий случай свое впечатление проверить на друзьях из цирка, с которыми готовил программу для Парижа.

И повел я тогда еще никому не известную Самохину в цирк. Туда, где интеллектуальный уровень у мужиков невелик, а сексуальность — огромная. Ведь наш брат — интеллигент — существо рефлексующее. В голове, забитой интеллектом, возникает много вопросов: о смерти, об ответственности... и так далее. А это отвлекает от животного начала и мешает сексуальности. Поэтому в настоящей, высокой любви всегда больше эмоций, чувственности, чем, скажем, секса. Цирковые же, как говорится, не ощущают интенсивной работы мозга, поэтому «запах женщины» чувствуют биологически особенно остро.

Вы не представляете, что с ними началось, когда они увидели Самохину... Каждый из них приглашал ее на танец, стремясь ощутить в своих руках, не обращая внимания на свою ревнующую жену. А потом тут же от нее получал затрещину. Нравы в цирке крутые. И я понял — это то, что надо!

Дело тут не в величине груди, объеме талии или длине ног. А в чем-то совсем другом, в каких-то неясных ощущениях, возникающих помимо твоей воли, когда смотришь на женщину, и от одной мысли о ней у тебя сосет под ложечкой. Мерседес должна была вызывать именно это чувство. И я Самохину утвердил.

У меня к Ане самое нежное отношение, нравится она мне и внешне и внутренне по сей день. Она же должна быть отчасти благодарна и мне за то, что стала той самой Самохиной, которую мы знаем. «Секс-символом» России. Настоящей русской звездой.

Начались съемки. За Аней охотились целые толпы воздыхателей. Когда появляется такая самка, с мужским стадом происходит черт-те что! Самохина из всех поклонников выбрала себе самого интеллигентного. Актера из Прибалтики, исполняющего не главную роль. Не буду называть его имени, дабы не вносить раздор в семьи. На глазах съемочной группы развернулся очень красивый роман. Весьма вероятно, что платонический. Хотя присутствовавшие уверяют меня в обратном.

Вообще, вся аура фильма была построена на любви, на сильных чувствах, и локализовать ее на съемочной площадке было просто невозможно. И вот этот высокий пафос страстей врывается и в личную жизнь актеров. Они продолжали жить вне съемочной площадки такими же эмоциями, что и их экранные герои. Все были наэлектризованы, возбуждены. В воздухе витал этот дух любви, в котором было больше эмоций, чем постели. Рождались высокие духовные взаимоотношения. Это были романы, достойные самого высокого литературного стиля.

Мой огромный двухметровый ассистент, красавец, весом под двести килограммов, неподдельно рыдал на моем плече от любви к Свете Смирновой (игравшей госпожу Данглар), которая изрядно морочила ему голову. Не стыдись своих слез,

открыто переживал свое чувство к маленькой и хрупкой артистке. Ей же были просто необходимы такие яркие страсти. Она на съемках заводилась от них, зажигалась как спичка. Артистические мужья и жены давно к таким вещам привыкли и смотрят, наверное, на подобные романы сквозь пальцы. Ведь что такое актерская профессия? Ее природа в эмоциональном самовозбуждении. Актер все время ищет сильные переживания, сам вызывает внутренние терзания — ненависть ли, любовь ли — чувства, которые побуждают его к созданию образа. Тогда глаза на экране становятся по-настоящему живыми...

Сам я испытывал тогда сильное любовное потрясение. Этим объектом была весьма юная особа! Но об этом позже...

Чем изобилует современный кинематограф? «Чернухой» да «порнухой». В моих фильмах нет ни одной откровенной постельной сцены. И даже те эпизоды, в которых есть обнаженная натура, довольно целомудренны. В фильме «Искусство жить в Одессе» такая сцена с актрисой Кузевой. Бенья Крик (Сергей Колтаков), ворвавшись в лавку ее отца, увидев героиню, разрывает на ней ночную рубашку и произносит: «Королева». За что получает от нее пощечину. А потом она, тронув выступившую у него на губе кровь, пробует ее на вкус. Это выглядит очень чувственно. Вот и вся любовная сцена. В фильме «Двадцать лет спустя» Катя Стриженова в сцене с Боярским лишь несколько секунд нагая лежит спиной к кинокамере. Я снимаю такие сцены только в том случае, если они действительно нужны, продиктованы драматургией, а не для пары

сексуально озабоченных дегенератов в зале. Д'Артаньян за весь фильм получил от Бонасье лишь один поцелуй. В «Узнике замка Иф» тоже только один эпизод, где героиня Самохиной обнажена. Это сцена языческого каталонского ритуала, когда перед всем честным народом омывают невесту. На мой взгляд, очень выразительное действие. Без него было бы невозможно. Мерседес сидит спиной к нам. А вокруг толпа массовки. Что делать? Если посадить актрису обнаженной, это будет всех отвлекать. Зачем создавать нездоровый ажиотаж? Все бы таращились на голые сиськи. Массовка должна спокойно созерцать этот ритуал. И что мы придумали? Спереди закрыли Самохиной грудь куском тюля и приклеили его пластырем по бокам, а сзади оставили открытым лишь краешек попки. Остальное было задрапировано и скрыто от глаз. Так она и была снята. Вообще, актерская профессия — очень специфическая вещь. Чтобы актриса разделась, долго уговаривать не приходится. В этой профессии — все на продажу. Хотя именно Аня — человек самокритичный. Она больше нравится мужикам, чем себе. На съемках она находила в своей фигуре тысячу недостатков. Комплексовала. Только к середине картины, когда она почувствовала свою актерскую силу и поняла, как надо сниматься, она стала еще красивее и обворожительнее. Когда отмечали ее двадцатипятилетие в ресторане «Ялта», Аня была в белой кофте и суперкороткой черной юбке, с широченным поясом, на высоких каблуках. И была просто необыкновенно хороша. Это я запомнил. Там, кроме съемочной группы, были еще и просто посетители. Вы

бы видели выражение их лиц. Все мужские взоры были устремлены на Аню. А у их партнерш в тот день, конечно, была отравлена жизнь. Самохина танцевала, крутилась, вертелась другим на радость. Потом я узнал, что в это время ее роман был уже в самом разгаре. И видно было, что она счастлива.

Первый съемочный день состоялся в Риге. Снимали всякие проезды, «проскоки на лошадях». Нужно было войти в атмосферу. На второй съемочный день приехавшая из Ташкента Гайдэ свалилась с лошади.

Надиру Мирзаеву я открыл скорее не для кино, а для себя. Она вошла не только в кадр, но и в мою жизнь. И находится там по сей день. Ее нашли два ассистента Борцов и Субботин в Ташкенте, в хореографическом училище, привезли, и она сыграла роль Гайдэ. В ней была покорность — как раз то, что нужно для роли. До этого было около двухсот проб — но актрисы не подходили на эту роль, в них не было главного: безответной бесконечной любви в глазах, когда собственное «я» отступает на второй план. Нужна была женщина, в природе которой отсутствовал заряд эмансипации. Выяснилось, что и в жизни мне нравятся именно такие женщины.

Моя вторая жена, как вы уже знаете, тоже была балерина. Но у меня, скорее всего, чувство любви вызывало ее пребывание на сцене, а не в жизни. То есть мне нравилась не столько она сама, сколько творимые ею образы.

Таллин, Петербург, Алушта, Ялта, Алупка, Одесса, потом Париж... Это города, в которых мы снимали.

В Париже произошел такой случай. Снимали прямо на той улице, на которой у Дюма происходит встреча графа Монте-Кристо и адвоката. Адвоката играл я. По личному разрешению мэра Парижа Жака Ширака нам открыли ворота Дворца правосудия — того самого, что описан в романе Дюма. И охранник, очень старый человек, рассказал нам, что ворота не открывали уже сто лет и что сюда никогда не ступала нога чужого человека, кроме тех, кому было положено. Так что наша съемочная группа впервые осквернила это место. Ворота четырехметровой высоты открылись мягко и без скрипа. Сто лет подряд их аккуратно смазывали, несмотря на войны и революции. Вот что такое их правосудие. Съемочная группа стояла потрясенная этим зрелищем.

Мы были советские нищие, и осветительных приборов, которые мы взяли с собой, в темном помещении Французского суда не хватило. Когда гигантские ворота в полстены открылись, свет залил весь зал. И мы снимали почти без использования осветительных приборов, как будто на натуре. Но интересно еще и другое: зачем ворота смазывались каждый день в течение ста лет, если не открывались?

Съемки — вообще процесс загадочный. Очень часто актеры пытаются логически выстроить свою роль от начала до конца, что часто омертвляет роль. Актерам порой не надо знать, для какой части роли снимается эпизод. Потому что даже в жизни очень мало логического. Я снимаю кусок сцены, направляя фантазии актера в нужное русло. Он играет этот эпизод вне всего контекста, что, на мой взгляд, придает неповторимое обая-

ние его роли, разрушая выстроенность и приближая к жизни. А вообще я за актеров, которые играют не при помощи мозга, а при помощи надпочечников и рефлексов. Актер должен думать не над тем, как играть роль, а над тем, как наиболее ярко в рамках образа воплотить конкретную задачу, поставленную режиссером. Это, наверное, неправильная точка зрения, но она — моя.

О своих ролях. Скажу честно: снимался я в своих фильмах лишь в тех случаях, когда меня подводили актеры. Когда складывалась трагическая ситуация. Скажем, все собрались, а одного актера нет — и тут надо либо отменять съемку, либо кем-то заменять. Вот тогда я и надевал костюм персонажа. Так я в результате снялся в «Мушкетерах», так попался в «Узнике замка Иф». Быстро посчитал в уме, что этот персонаж вроде очень мало занят. Думаю, ну ладно, тут скажу два слова, там — одну фразу. А оказалось, что там много сцен. Это было такое мучение: ходить по площадке во фраке с кружевным жабо, в цилиндре и в таком виде руководить съемкой.

О МОЕЙ ЛЮБИМОЙ НАЛОЖНИЦЕ ГАЙДЭ

Мой роман начался с тайны. Она была почти ребенком. Однажды в Ташкенте я провожал ее домой после репетиции. И мы первый раз поцеловались. Я думал: что за ужас я совершаю? Но это нежное создание с огромными черными глазами ранило меня в самое сердце. Когда мы попрощались, она отвернулась, чтобы уйти, а потом вдруг с горьким детским плачем бросилась ко мне

на грудь. Юному сердечку так не хотелось, чтобы я исчез из ее жизни... И я понял, что пропал. Семнадцатилетняя Надира Мирзаева, исполнявшая роль Гайдэ, впоследствии стала моей женой. Люблю глазастых, губастых, Надира такая и есть. Она полностью отвечает моему вкусу.

Когда-то в юности, когда я первый раз женился, мне сказали, что у меня будет три жены. Был такой на «Мосфильме» пророк, режиссер Александр Григорьевич Давидсон. Он все про мою биографию рассказал. Я это запомнил.

На съемках у меня с Надирой проблем почти не было. Но однажды снимали сцену, в которой в оперном зале во время спектакля мы видим всех героев истории. В зале сидит народ — огромная массовка. При этом еще надо снять эпизоды за кулисами, на лестнице. Многое необходимо успеть, а оплачено у нас всего два дня. Вдруг вижу, о Боже, Надира в чалме, а из-под нее торчит челка. Я говорю:

— Надира, можно тебя на минуточку?

Спускается. Идет мне навстречу с уже заранее обиженным лицом. Я спрашиваю:

— Что это у тебя за челка?

Она молчит, а на глазах слезы... Каждая по пол-литра.

— В чем дело?

— Хо-чу че-лку.

Я ей объясняю:

— Эта чалма с таким узлом, что челка тут плохо будет выглядеть! Надо открыть лобик, ярче будет глаза. Ты поняла? Ну что?!

— Хочу челку.

Я разозлился, но сдержал себя:

— Ладно, — говорю. — Сиди с челкой. Но потом увидишь это в кино и тысячу раз пожалеешь...

Я уже любил Надиручку в то время безумно.

Смотрю в ложу: она сидит в кадре с красными глазами. Так челку и не убрала.

И теперь каждый раз, когда смотрит этот фильм, говорит мне: «Ненавижу эту челку! Весь эпизод из-за этой челки испорчен... Как тебе не стыдно, почему не заставил убрать?»

Многие жены моих друзей до сих пор не могут простить мне нашего брака с разницей больше чем в тридцать лет и рождения общего ребенка. На мужиков наш пример действует убийственно. Потому что внутренне все хотят того же, но не все решаются. При взгляде на нас мужчины впадают в тоску. «Можно же пожить как Хил!» Старые жены стали нас с Надирой ненавидеть. Как-то мне один известный сценарист, мой друг, придя в гости, сказал в присутствии своей жены:

— Всегда нас, сценаристов, режиссеры обгоняют.

У его жены лицо вытянулось буквально на глазах. В нашу сторону за весь вечер она больше ни разу не посмотрела. Так и сидела с лицом до полу.

Когда шли съемки «Узника», наш роман, конечно, приходилось скрывать. Для конспирации мы официально жили в разных номерах, а практически — в одном номере втроем. Я, Надиручка и Миша Боярский. Надира приходила ко мне глубокой ночью. Кто-нибудь из съемочной группы ее

проводил — осветитель, ассистент или пиротехник, — втайне надеясь продлить свои услуги более предметно. Но Надира, не проронив по дороге ни слова, доходила до гостиницы, говорила ничего не понимающему ухажеру: «Спасибо, до свидания!» — и мчалась ко мне в объятия. И ни один человек не подозревал о нашем запретном романе.

Боярский был в этот период трезвый и философски настроенный. Он смотрел на нас потухшими глазами. И ему в голову приходили только мрачные мысли. Угрюмый, в жутком состоянии духа, он сидел на постели, сложив по-узбекски ноги, и на фоне наших чувств провозглашал свои сумрачные идеи. Они были нам совсем некстати. Почесывал голову и выходил из номера только на съемку. Что нам с Надиричкой очень мешало.

Ко мне и Боярскому консьержки относились с обожанием. Мы могли привести целую роту девушек — нам все равно никто ничего бы не сказал.

Люди с такой экстраординарной внешностью, как у Боярского, Авилова, Поплавской, в принципе не нужны этой стране. Этой стране была нужна серость, стандарт. А у меня тяга именно к такой необычной внешности. Неповторимость мне нравилась всегда. Я бы, например, с радостью снимал Владислава Дворжецкого. Но, увы, не случилось.

Я очень люблю Игоря Скляра. Это тоже явление, совершенно ненужное нашей стране. А ведь Скляр — так же, как Галя Беляева, — мог бы стать знаковым актером музыкального кино. То, что умеет делать Скляр, мало кто умеет. Как он движется, как поет, как играет...

Так же происходит и с моим творчеством, оно не вмещается в привычные стандарты. А это мешает номенклатуре от кино спокойно жить и вызывает почему-то чисто по-совковому ненависть. Увы, это и сейчас присутствует, но уже при «нашем» капитализме.

ГРАДСКИЙ

В жизни Градский использует всю палитру русского языка. Я уже собирал фильм на монтажном столе, когда приехал Саша. Пришел в монтажную, что-то рассказывал и ругался страшно. Потом ушел. А я как раз подкладывал его музыку под изображение. Монтажер Ира Блогерман, очень порядочный, воспитанный и остроумный человек, сидела, слушала и краснела. Потом поворачивается ко мне и говорит:

— Георгий Эмильевич, просто не знаю, как я этими руками теперь буду готовить еду?!

Но зато он написал изумительную музыку и слова для этого фильма.

Я ему сказал:

— Саша, мне нужна молитва!

Она была еще не готова. Он закрылся в номере и написал ее в гостинице за час. Невероятно работоспособный и продуктивный в смысле творчества человек.

К сожалению, кино не может быть искусством одного автора. Между режиссером и его творением стоит огромное количество людей.

Великим искусством можно считать произведения музыки, литературы, живописи и скульптуры.

В настоящем творчестве должна принимать участие живая человеческая рука. У художника — его рука, уголек и лист бумаги. У музыканта, композитора — контакт между инструментом и рукой, рукой и нотной бумагой. В настоящей литературе кончиком пера выводится еще нечто, что и называют Божьим даром. Если же рука не участвует в процессе творчества, на мой взгляд, это не может быть великим искусством.

Существует легенда, что во время наводнения Гендель плыл на лодке и увидел нотные листочки, которые выплывали из подвала полузатопленного дома. Он поднял их и увидел, что это гениальная музыка. Он выловил все ноты — так во второй раз открыли Баха. Может быть, Господь специально придумал такое испытание, чтобы вернуть нам Баха? В случае с кино подобное невозможно. Через сто лет на то, чем мы занимались, будет смешно смотреть. Тогда кино будет с запахом, с эффектом присутствия. Наши фильмы будут смотреть как раритет, чтобы знать в принципе, чем же это предки занимались, ну и конечно, как документ эпохи. Именно документом был и остается кинематограф.

Кино — не музыка и не живопись, которым не страшно течение времени. Кино, увы, лишь массовое искусство. Как эстрадная песня. Все запели — значит, шлягер. Не запели — забвение.

Александр Градский:

Тексты к песням были написаны действительно очень быстро. Я был в этот момент в другом городе, а Юнгвальд-Хилькевич готовился к запи-

си и дал мне темы, по которым нужно было в фильме высказаться. Нужна была, например, песня о грехе. Песня о надежде. Песня о золоте. Песня о Монте-Кристо. И я их написал.

Бывает так, что тема пришла со стороны, и поэт откликается на это событие. В данном случае мне было дано конкретное задание. Финальную песню «Прощай» я уже предложил режиссеру сам.

Но Юра-то считает, что он музыку сам составляет. Ха-ха-ха. У него, впрочем, как и у всех остальных режиссеров, дикое самомнение на этот счет. На самом же деле режиссеры ни черта не решают, я так считаю. Композиторы дают им готовые попевки и варианты. И все зависит от того, насколько композитор искусно умеет раскрашивать эти кубики. А дело режиссера — составить эти кубики фронтально, горизонтально, вертикально. От этого, поверьте мне, ничего не меняется. Главное, чтобы сам кубик был сделан профессионально и грамотно. Профессия режиссера — большей частью импровизация, она с математикой никак не связана. А музыка — это математика, геометрия и даже тригонометрия. Если посмотреть на ноты с расстояния двадцати пяти — тридцати сантиметров, то партитуру симфонического оркестра можно принять за геометрическую фигуру.

В случае с Андроном Кончаловским, которому я писал музыку для «Романса о влюбленных», была одна ситуация. В работе с Юрой — другая. «Романс» — моя первая картина. Естественно, тогда я почти ничего не знал о кино. Притом что Андрон был уже режиссером известным, он тоже ничего не понимал в музыкальных фильмах.

Поэтому мы шли друг к другу через незнание. И помню, мы с ним там здорово бились.

С Юрой было уже легче. Он думал, что в принципе знает, как делать музыкальное кино, а я думал, что я уже знаю, как делать музыкальные фильмы. Когда мы с ним встретились, мы просто должны были найти точки соприкосновения.

Юра начал со мной разговор с полного идиотизма. Он сказал буквально следующее:

— Слушай, ты пойми меня правильно. Я хотел пригласить...

И стал перечислять: Макаревича, потом Матецкого, потом назвал Дунаевского. И еще двенадцать фамилий композиторов, самых разных, которые пишут все совершенно по-разному.

Я прямо обалдел от такого заявления.

— Я тебя держал в запасе. То есть напоследок, — продолжает Юра. — Думаю: сначала я их всех перепробую, но если они ничего похожего на то, что мне нужно, не смогут сделать, тогда уж я приду к тебе.

На что я ему ответил:

— Только глупый режиссер может держать в своем «пакете» настолько разных композиторов, предлагая им высказаться на тему своей картины. Только не имея музыкальной концепции, можно так шарахаться.

На это ему было нечего ответить, он только посмеялся. На самом деле, думаю, дело было в другом. Хилькевич любит давить на всех. Он хотел давить на автора. А зная понаслышке обо мне, он понимал, что на меня давить не получится. Наоборот, я его буду давить. Поэтому он перепробовал всех, кто будет поддаваться давлению. И ког-

да понял, что это невыгодно картине, плюнул в сердцах и обратился ко мне. И мне кажется, результат получился хорошим.

В принципе ни то ни другое кино мне не нравится. Фильм Кончаловского мне нравится еще меньше. Мое кино — это «Крестный отец».

Дело вот в чем. Я пишу музыку на уровне Нино Рота, а они не снимают фильмов уровня Феллини, Спилберга, Кубрика, Лукаса. Технически написать музыку не хуже, чем Мориконе или любой другой западный супердорогой композитор, я могу. А вот режиссеры наши так снять не способны. По разным причинам, и талант тут бывает ни при чем. На Западе просто кино технически организовано по-другому. И нам до этого уровня не дойти.

Поэтому у нас есть разные режиссеры: те, которые, как Кончаловский, стараются музыку придушить, чтобы уравнивать со своим кинематографом, и другие — такие, как Хилькевич, — которые, наоборот, дают музыке звучать в полную силу. Эти последние прекрасно понимают, как бы хорошо ни звучала музыка, все равно будут говорить: ФИЛЬМ ЮНГВАЛЬД-ХИЛЬКЕВИЧА.

Отношения у нас с Юрой развивались как в романе. Непонятно, правда, кто у нас играет роль женщины, а кто — мужчины. Но наши отношения очень напоминают роман, в котором была завязка (на первом фильме), потом — любовная игра и что-то вроде полового акта, потом — долгая семейная жизнь, и, наконец, на третьей картине у нас произошло что-то вроде разрыва. На «Двадцать лет спустя» мы просто не сошлись. У Юры была концепция, которая ока-

залась для меня неприемлемой. И в результате наш роман прекратился.

Хотя для этой картины мною были написаны замечательные вещи, которые он даже не слышал. Четыре песни. Он не успел их услышать, потому что решил, что в этой картине должны быть не только мои вещи, но и рефрен Дунаевского, напоминание о «Мушкетерах». А для меня это как любовь втроем. И я сказал «нет».

Я не буду делить с другим автором эту картину. Даже если бы это был Верди или Пуччини. А ведь Дунаевский — не Верди. Правда, я же тоже не Верди. И даже не Пуччини.

Несмотря на то, что картины мне не нравятся, я никогда не говорю об этом в интервью. Наоборот, я возмущен тем, что Хилькевича ругают, и ругают сильно.

— Зря, — я им говорю, — ругаете. Вот сделайте сами хоть один фильм, который люди смотрят уже много лет и по нескольку раз. И объясните, почему по телевизору раз, два, а то и три в год идут «Искусство жить в Одессе», «Узник замка Иф» и «Три мушкетера».

И пусть задумается Юра. Про «Мушкетеров» говорить не будем, это самая популярная у него картина. Но пусть он задумается, почему «Узник» и «Искусство жить в Одессе» пользуются таким зрительским успехом?!

Так что его удел — снимать музыкальные фильмы. Он правильно делает, что монтирует картины под музыку. Он — хитрый, он самый хитрый режиссер. Он понимает, что лавры все равно достанутся ему. Особенно если он успешно соединит всех, кто для него работал. Чем лучше он выде-

лит оператора, тем лучше будет выглядеть сам. Чем лучше он выделит актера, тем лучше скажут о фильме, тем лучше будет выглядеть режиссер. Ведь он единственный является автором картины. Кстати, Юра актеров очень любит и очень хорошо их подает. Так что Хилькевич — один из самых хитрых и умных режиссеров. Есть способ везде кричать «я!», как это делает Кончаловский, который никогда не говорит обо мне как о человеке, в прямом смысле сделавшем его фильм. Не будь там музыки, не было бы никакого «Романса о влюбленных».

Это, пожалуй, все, что я хотел сказать.

ОБ АНЧУТКЕ, КОТОРАЯ СТАЛА КИНОЗВЕЗДОЙ

Наталья:

Хочу от себя добавить еще несколько штрихов к портрету Ани Самохиной. С ней мне пришлось столкнуться по работе и в жизни множество раз.

Она была членом жюри фестиваля фильмов Одесской киностудии, посвященного семидесятилетию студии, где я была продюсером и директором. И однажды, скрываясь от одного поклонника, несколько дней жила у меня дома. Снималась во многих фильмах Одесской киностудии.

При всей женственности и податливости, если судить об имидже, который Самохина создала, она обладает жестким характером и, что называется, способна быть хозяйкой своей судьбы.

Я увидела в Самохиной человека, умеющего мыслить, чувствовать драматургию, искать в лю-

бом сценарном материале истинно живое, способное это живое воплотить. Там, где драматургия позволяла отдаваться работе без остатка, через нюансы воздействуя на подсознание зрителя, вызывая чувственные образы, Самохина шла по своему пути и не ошибалась.

Я знаю о том, что вслед за блестящим дебютом в «Графе Монте-Кристо» ее просто засыпали предложениями. Аня к тому моменту уже знала, как надо гримироваться, как скрывать недостатки и подчеркивать достоинства. Выявлять несколько глубоко посаженную переносицу, подбеливая ее гримом. Добавить чуточку сексуальности во взгляде, которой было и без того сверхдостаточно, — и вот образ готов.

Следующий барьер был взят. Сексуальность стала основным козырем для утверждения Ани на роль эдакой современной Кармен в фильме Юрия Кары «Воры в законе».

Юрий Кара влюбился в Аню, что называется, по уши. Не влюбиться в Самохину было невозможно. И новая работа в кино была принята на ура.

Когда фильм вышел на экраны, даже самые ярые ретрограды признали Самохину «секс-символом отечественного кинематографа».

Все студии страны знали: если в фильме снимается Самохина — картине будет обеспечен успех и касса. И ее приглашали, звали, вырывали из объятий разных студий страны, тащили к себе. Аня не обманывала ожиданий, она снималась всюду. Пробовала любой жанр. Комедии, трагедии, фарсы. Снялась в первом эротическом фильме, в котором по сюжету две пары меня-

лись партнершами. Одной из этих дам и была героиня Ани. Вторую женскую роль исполняла жена режиссера (Александра Полынникова). Откровенных постельных сцен в фильме не было, но недвусмысленных намеков — более чем...

Детские фильмы? Тоже есть.

Приключенческие... И они найдутся в арсенале Анны Самохиной.

Нетрудно представить, как Ане приходилось бороться за свое место, скатываясь к примитиву, к банальщине, бросаясь в разные творческие авантюры — и все же побеждая. Она прошла, что называется, огонь, воду и медные трубы. Играла героинь с яркими и самобытными характерами, самыми разными судьбами, женщин, жаждущих и ждущих любви. В тот момент в ее личной жизни произошли перемены. Семья дала трещину, но пока еще держалась. Дочь своевременно была отправлена к свекрови в другой город во избежание подросткового стресса.

Снявшись полуобнаженной в «Графе Монте-Кристо», а потом в роли княжны Таракановой, принесшей ей бешеную популярность именно благодаря эротичности, на этом Анна решила поставить крест. Теперь она соглашалась на роль не всякий раз. Ее коронной фразой стал вопрос, который она задавала каждому приглашавшему ее режиссеру, видевишему в ней одно и то же — сексуальность: «А раздеваться там не надо?» И если следовал ответ: «Нет», Аня на роль соглашалась. Скромность? Стыдливость? Журналистское определение ее амплуа — «секс-звезда» — Самохину раздражало. Дочь взросле-

ла. А ведь формирование подростка — вещь серьезная.

Ане захотелось, чтобы экранный образ, который она создала, теперь стал бестелесным.

Однажды она написала письмо в Актерскую гильдию на имя Евгения Жарикова. Просила разобрать конфликтную ситуацию, возникшую на съемках. Я работала менеджером по рекламе на этом фильме. И Жариков обратился ко мне с вопросом: что случилось?

Аня не хотела сниматься в интимной сцене, где героиня должна была обнажаться. Поскольку Самохина отказалась, режиссер вынужден был привлечь дублершу. Но Аня воспротивилась, ссылаясь на то, что даже великолепная фигура дублерши не заставит ее согласиться. Она была уверена, что способна рассказать о любви своей героини, используя только свой актерский талант.

Достаточно невинный по сравнению с теми творческими вольностями, что Самохина позволяла себе в недавнем прошлом, эпизод так и не был снят. Наверное, фильм от этого много не потерял. Но в актерской судьбе есть некая данность подчиняться режиссерскому замыслу. Диктатором на площадке является не актер, а режиссер. Актерская профессия — зависимая, в ней твоя фактура — разменная монета.

Конечно, Самохину можно понять. В этом поступке проявилась не только рассудочность Ани — матери. Но еще и нежелание профессиональной актрисы покориться модному течению, отчаянное стремление не идти по пути «уходящей натуры». Стремление перейти в новое ка-

чество, в новое амплуа, с минимальными моральными потерями и безболезненно для женского самолюбия, когда возраст Джульетты давно позади.

Наш кинематограф простаивает. И звездный час, вознесший Самохину на Олимп, остался позади. Иногда я думаю, что не в то время и не в той стране родилась Аня. Ведь можно было бы ждать от русской звезды сегодня новые творческие победы. А время сыплется сквозь пальцы. Играть аутсайдера при внешности дамы, женщины света, с фактурой для эпохи кринолинов? Обидно.

До тридцати пяти лет Самохина работала на свое имя. Теперь имя помогает ей жить и выживать. Но главным для Анны всегда остается принцип: не потерять свое лицо.

Думается, Самохина сделала правильный выбор, выдвинув на первый план цельность собственной натуры. И теперь семейные хлопоты, домашний уют, умение собрать вокруг себя друзей доставляют ей радость. Она выбрала то, что ей, как говорится, интереснее. А именно — жизнь с любимым человеком. Ради которого, мне думается, она не раз жертвовала профессиональным интересом.

Она сохранила дружеские отношения с первым мужем — отцом своей дочери, который вместе с новой супругой работает у нее в ресторане «Суворов». Этот петербургский ресторан всегда полон. Посетителей манит образ хозяйки и великолепная кухня этого заведения.

Одесса для Ани стала камнем преткновения. Там она впервые снялась в кино, там она позна-

комилась со вторым мужем, с которым живет счастливо и по сей день.

Есть у актрисы работы в кино, о которых не стоит вспоминать. Но это не раздавило Самохину-человека, не уничтожило ее индивидуальность, а лишь чуть примяло, как розу в грозу, теряющую лишь крайние лепестки, а сердцевину прячущую в бутон.

Но ни один факт биографии не сбросишь со счетов, как и Анчутку, благодаря которой, быть может, Анна и стала той самой Самохиной, которую мы знаем.

Я закончила свой монолог. Теперь очередная глава от лица Георгия Юнгвальд-Хилькевича.

ДЕВЯНОСТЫЕ

Глава четырнадцатая ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕЛАНИЙ

«ИСКУССТВО ЖИТЬ В ОДЕССЕ»

Георгий:

Образ этого фильма начинался для меня с огромных сапог, отбивающих чечетку. Это были сапоги Алексея Петренко.

На мой взгляд, «Искусство жить в Одессе» куда более совершенная картина, чем все остальные мои фильмы. С точки зрения режиссуры, цельности, жанровости и так далее. Весь мир подтверждает это. Картина с огромным успехом идет по сей день во Франции, Америке, Германии.

Там был изумительный оператор Феликс Гилевич, о котором я уже упомянул, ныне покойный.

Эта картина без творческих дыр, без недостатков. Недостатки там — лишь в тех местах, где не хватило моего таланта. А я сделал там все, что мог.

Я счастливо снимал «Искусство жить в Одессе»! Когда я утвердил Колтакова, поднялся шум. Все считали, что я должен в роли Бени Крика снимать еврея. В газете Дома кино какая-то кри-

тикесса написала статью «Юнгвальд, вы все-таки Хилькевич!». «Юнгвальд, вы все-таки еврей» — это так понимать?

А содержание было следующим: какое я имел право дотронуться до этого священного произведения и снимать в главной роли нееврея?! Как можно было взять Петренко? Ведь он якобы антисемит.

При чем тут евреи? Это фильм об одесситах, а не о евреях. Если Бенья Крик был еврей, то кем тогда был Котовский? Он также разговаривал с одесским акцентом, был такой же бандит, разницы между ними не было никакой.

Я считаю, что Колтаков — актер уровня Николсона. Он, увы, мало раскрытый, мало снимающийся. Наверное, потому, что он — неуправляемый, необузданного темперамента человек. Плюет на всех. Для него нет авторитета. Такие отчаянные люди, как он, и делаются бандитами. Я его обожаю как актера, хотя у меня с ним был серьезнейший конфликт.

Этот фильм был совместного производства: русско-франко-немецкого. Когда мы приехали в Париж, Колтаков напился и стал поносить спонсоров:

— Вы платите деньги и считаете, что вы что-то из себя представляете? Вы говно собачье.

Выслушав все, немцы поставили условие, чтобы я Колтакова немедленно отправил обратно.

— Или он уедет сейчас, или будет уезжать за свой счет, — сказали они. Поэтому заключительные кадры фильма — без Бени.

На главную женскую роль была приглашена болгарская студентка красавица София Кузева.

Ее озвучивала Наташа Щукина, которая озвучивала и обе роли моей любимой жены Надиры (Гайдэ в «Узнике» и в «Аферах»).

Этой картиной я доказывал, что власть, которая навязывает свое счастье всем, — это власть тоталитарная. Власть считала, что евреи, «голубые» и бандиты не нужны коммунистическому обществу и их нужно физически уничтожить. Около десяти тысяч человек было уничтожено чекистами за одну ночь. Мой фильм — о том, что даже бандиты не так страшны, как коммунисты. Потому что с бандитами можно бороться. А с этой безликой массой, с этим мушиным роем борьба бессмысленна. Строй мог только сам развалиться, что и случилось, слава Богу.

В «Искусстве жить в Одессе» на Беню Крика пробовался Миша Боярский. И мечтал его сыграть. Очень сложно было Мишу уговорить сыграть не главную роль, а эпизод. Но он мужественный человек. Он согласился. Ведь он — мушкетер!

Когда я рассказывал Табакову идею и замысел образа Цудечкиса, он спросил меня:

— Как его делать?

Я ему объясняю:

— Вот вас жена, Олег Палыч, уважает. Вы такой мэтр!

А он отвечает:

— Ты сильно преувеличиваешь. Она абсолютно уверена, что я идиот.

Это он о своей первой жене Люсе.

Когда я узнал, что у Олега Павловича родился сын, я сказал: «Надира, вперед!» И мы родили дочь.

ЮДАШКИН

Валя Юдашкин шил для фильма «Искусство жить в Одессе» два костюма. Такое ретро. Начало века. Героиня танцует обнаженная, в просвечивающемся пеньюаре. И еще нужен был очень яркий пляжный наряд героини. Сделал Валя оба костюма хорошо. В становлении Юдашкина и я принял в свое время участие. Я пытался вывезти первую коллекцию Юдашкина на гастроли цирка в Израиль. Мы хотели соединить показ мод и цирк. Но когда во время репетиции на манеж вышли манекенщицы, Куклачев оказался им по пояс. Все цирковые мужчины погибли рядом с этими каланчами. Эти два зрелища оказались несовместимыми друг с другом.

Но, несмотря на это, Юдашкина в Израиль я все-таки вывез. А первый выезд Юдашкина во Францию был уже организован моими компаньонами: Юрой Конончуком и Аркадием Гадамаком.

Тогда он показывал в советском посольстве свою коллекцию. Коллекция была очень оригинальной. Так называемая деловая часть на меня не произвела впечатления, а декоративная — очень большое. Перед нами ходили женщины в образе русских церквей. Вместо головных уборов на них были купола... Такой «рашен спецификейшен», но очень неожиданный.

ЕЩЕ НЕМНОГО О ГРАДСКОМ

Градский — выдающийся человек. Я работал с десятками композиторов. Для «Искусства жить в Одессе» мне нужны были баллады, философские

музыкальные притчи. Кроме Градского, это никто делать не умеет. Это он доказал, еще работая над «Романсом о влюбленных» у Кончаловского. В «Искусстве жить в Одессе» последняя песня — реквием. Градский тут превзошел сам себя. Не понимаю, почему он не исполняет эту песню в своих концертах. Он действительно написал мне целую груду музыкальных кубиков. Но отбирал и складывал из них внятную музыкальную фразу — я. Когда он это увидел, он восхитился моим умением.

Олег Школьник:

Несмотря на то, что в «Искусстве жить в Одессе» я сыграл всего лишь эпизод (роль Яблочка), у меня остались замечательные воспоминания об этом фильме. Начиналось все с того, что рано утром мы собрались на студии. И ждали того вождя мига, когда нам скажут: «В кадр». Должны были снимать сцену «На «малине» у тети Мани». Сцена была с оружием. Оружейник выдал мне маузер, самый настоящий, и сказал:

— Там двенадцать зарядов. Распишись.

Я расписался. Было девять утра. И я вот с этим маузером, а весил он килограммов пять, таскался весь день. Его в карман не положишь, за пояс не заткнешь — мешает. Поэтому я с ним, как с маленьким ребенком, носился.

Ходил и курил. Вдвоем. И ждал, когда же наступит время, когда я спущу двенадцать зарядов. Пришли на съемочную площадку.

Георгий Эмильевич говорит:

— Чтобы на репетиции ни в коем случае никто не стрелял. Только в кадре. Когда скажу: «Снимаем», можно стрелять... У тебя, Олег, крупный план, так что стреляй по-серьезному.

И вот пришли коммунисты. А главным коммунистом был замечательный артист Брондуков.

Все, готовы к съемке. Мотор! Пошли.

Все побежали, и я побежал. Тут передо мной возник Брондуков. Я достаю этот маузер и прямо в него: пах! пах!.. А он не стреляет. Что делать!.. Слышу:

— Спасибо большое, все снято.

Я:

— Как? Минуточку, он же не стрелял.

— Ничего, — говорит Юра, — мы озвучим...

— Как это озвучим?

Я в жутком расположении духа иду сдавать этот маузер, после того как двенадцать часов с ним относился. Подхожу к оружейнику и говорю:

— Егорыч, ты чего мне дал? Ты ж сказал, что это действующее оружие. А он ни разу не выстрелил!

Тот, значит, долго, внимательно его оглядывает:

— Слушай, а ты в армии служил?

Я говорю:

— Нет.

А он:

— То-то и оно. С предохранителя снимать надо!

Георгий:

Дорогой Олег, дело в том, что пистолет не был заряжен спе-ци-ально. Мне, как режиссеру, нужна была твоя растерянность и по-детски произне-

сенное «пу-пу», когда в тебя безоружного стреляли, и ты умирал. В этом и был мой секрет. Именно поэтому твоего героя так бесконечно жаль. Ведь ты был застигнут врасплох.

Олег Школьник, которого я очень люблю, прославился благодаря телевидению, а не из-за своих киноработ. Он появился перед телезрителями в роли Вовочки, дружбана Элки и Семена Марковича из «Джентльмен-шоу»... Но я все же считаю его блестящим киноактером.

Глава пятнадцатая

МОЗАИКА

МУЗЫКА В КИНО

Георгий:

Мой отец, Эмиль-Ольгердт, устраивал репетиции с оперными артистами прямо в квартире. И все члены семьи целыми днями должны были не мешать. Особенно часто я слушал эти арии с утра и до ночи перед сдачей спектакля. Представляете: часами соблюдать тишину мальчику, у которого голова полна фантазий. С самого раннего детства я знал наизусть весь классический оперный репертуар. И хотя в моих фильмах часто звучит классика, я отдал предпочтение легкой музыке. Из духа противоречия я не стал оперным режиссером. Зато стал режиссером музыкального кино.

Хочу немного поразмышлять о жанре, в котором я работаю и благодаря которому вы меня узнали. Что же такое музыкальный фильм? Именно музыкальный фильм, фильм с музыкой, а не мюзикл или опера с опереттой. В моих картинах люди живут нормально, говорят естественно и

поют, когда поется. Я, честно говоря, с трудом выношу, когда бытовой, но рифмованный текст тоскливо тянут под музыку. Конечно, есть гениальные исключения типа «Шербурских зонтиков», но это все же исключения.

Музыкальная комедия — понятно что. А музыкальная драма? Музыкальная трагедия? Музыкальная сатира?..

Думаю, что музыкальный фильм, вне зависимости от жанра, характерен тем, что стержнем его сюжетного развития является закон развития музыкального произведения, где особенности музыкальной драматургии диктуют поведение актеров, длину планов, характер монтажа, темпоритм и цвет.

Естественно, как и любое произведение музыкального театра (опера, музыкальная драма, оперетта, балет и так далее), музыкальный фильм должен иметь особую, специфическую для данного жанра литературную основу. Сложность такой драматургии заключается в том, что, будучи специфически «музыкальной», она обязана обладать достоинствами сценария короткометражного фильма. Я не ошибся, именно — короткометражного фильма. Чтобы доказать эту мысль, прибегну к чисто арифметическим подсчетам. Идеальный метраж как любого, так и музыкального фильма — две тысячи пятьсот метров, или восемь-девять частей, каждая из которых не более десяти минут. Музыкальный фильм может вместить не более десяти полновесных музыкальных номеров, в среднем четырехминутной продолжительности, значит, на них уйдет приблизительно пять частей. Таким образом, «на сюжет» в лучшем случае останется три — пять частей.

Иными словами, за это время нужно успеть убедить вас принять авторские «условия игры», познакомиться с героями, и не просто познакомить, а заставить полюбить.

Что такое шлягер в кино?

Опыт подсказывает мне, что песни становятся популярными лишь тогда, когда зрители «признают» героя и, самое главное, верят в его переживания. В противном случае даже самая удачная, вроде бы «обреченная» на успех, песня проваливается.

Все мои рассуждения не относятся к киномюзиклам. В отличие от мюзикла, в музыкальном фильме номер обязательно останавливает развитие сюжета (как, впрочем, и любая ария в опере). Если музыка в игровом кино, как правило, лишь выполняет функцию фона, то в моем музыкальном фильме она является главным блюдом. В сочетании с музыкальными номерами лейтмотивная музыка и создает ту специфическую музыкальную драматургию, которая становится стержнем картины.

В этом и есть тонкость придуманного мной жанра.

я – художник

Как художник я сделал 87 спектаклей... Это были драматические постановки, балеты. Очень много работал в ташкентском Русском драматическом театре, в Театре «Хамза», в Оперном театре в Ташкенте, в Московском театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Оформлял

спектакли в Прибалтике, во многих театрах страны и даже в Париже.

Репертуар был самый разнообразный. От «Стряпухи замужем» (я делал этот спектакль в Каракалпакии) до балета-сюиты на музыку Шостаковича «Мечтатели», поставленного в Театре Станиславского и Немировича-Данченко в Москве. Оформлял спектакли по трагедиям Шекспира. Балет «Моцарт и Сальери». В Одессе очень много спектаклей сделал. «Девятьсот пятый год» вместе с Ильей Глазуновым. «Маскарад», «Золотые туфельки», «Пышка». Всего не перечислишь.

Марк Захаров и Шура Ширвиндт, когда были в Ташкенте, присутствовали на премьере спектакля «Орфей спускается в ад». Им очень понравилось мое оформление. «Слушай, зачем тебе это кино? — спросил меня Марк. — Зачем ты выдержишь такое поношение? Когда ты просто гениальный художник и тебя уважают».

Потом Марк всем рассказывал, что лучший художник по костюмам в стране — это Юнгвальд-Хилькевич. Хочу напомнить им обоим. Приду к Шуре и скажу: «Шура, кто говорил, что я гениальный театральный художник? Где моя постановка в Театре сатиры?»

А потом я отправлюсь к Захарову и спрошу: «Как там с костюмами в «Ленкоме»?»

БАЛЕТ И БАЛЕРИНЫ

Мне очень много приходилось работать с балетными спектаклями. В Одессе я даже снял фильм-балет «Осенние метаморфозы».

Я рисовал декорации, шил костюмы. И знаю эту работу в буквальном смысле изнутри.

Все, например, знают, что балетная пачка — это юбка с вмонтированными в нее трусиками. Трусички подшиваются кружевами, и получается пушистая куриная гузка. Пачка состоит из большого количества тюля, сложенного, сшитого определенным образом и обрезанного. Пачка, когда ее надевают, должна быть горизонтальна полу.

Очень часто, особенно в провинциальных театрах, их шьют без знания предмета. В результате юбка то спереди задрана, то сзади — от этого пачка смотрится некрасиво. Это происходит, если пачка не совпадает со строением тела.

По этому поводу я знаю один секрет. А начну я этот рассказ с одной очень пикантной подробности. Пачка шьется для каждой балерины именная. Почему? Очень важно, когда шьешь пачку, знать анатомию женского тела. А особенно, как это ни странно, как расположен ее детородный орган.

Это мне объяснили еще в художественном институте. Педагог, предваряя свое объяснение, предупредил нас:

— Все, что я вам сейчас скажу, не очень прилично звучит. Но когда столкнетесь с этим на практике — вы меня вспомните.

И рассказал следующее:

— Есть несколько особенностей. Женщины делятся на три вида: «королек», «костянка» и «сиповка».

Это жаргонные названия. Откуда они пришли, не знаю. Но классификация такая существует, знание ее очень важно для театрального художника.

«Корольком» называется та женщина, у которой библейское место находится точно посредине просака, как бы горизонтально полу. У «костянки» — это место ближе к пупку, отсюда попа как бы опускается вниз и подворачивается. А у «сиповки» расположено несколько под углом, ближе, пардон, к заднице. И тогда задница чуть задрана. Вот от этого строения зависит, как посадить пачку. Где оставить больше ткани на трусах.

Что касается интимной стороны дела, то заниматься любовью с «сиповкой» лучше сзади. С «костянкой» — спереди, а с «корольком» — удобно по-всякому. Но это к балету уже не имеет никакого отношения.

Секретов насчет груди не существует... Она в балете должна отсутствовать.

Балетные девчонки, как правило, очень умны, а мужики — дурни, за редким исключением.

Балерины все самоотверженные люди. Они настоящие боевые подружки. Очень ценят мужскую любовь и ласку. И лжет тот, кто говорит, что в балете процветает блядство.

По этой теме все. Искусствоведческий анализ моего живописного творчества оставим профессионалам.

О ТЕАТРЕ КОШЕК И ЮРИИ КУКЛАЧЕВЕ

Почему я работаю с Куклачевым? Во-первых, я люблю кошек. В детстве у нас дома была кошка, которая родила двоих, потом те двое родили еще двоих. Мы никого не топили — так что в результате у нас образовалось десять кошек. Была вой-

на, и желающих взять домой таких «нахлебников» не находилось. Я обожал кошек, они у меня делали разные чудеса. Особенно талантливой кошкой была Киса. Она делала трюки. Поэтому, когда я увидел человека, который в занятиях с кошками достиг таких высот, я им очень заинтересовался. Я влюбился в Куклачева как в клоуна заочно. Когда у меня появилась необходимость пригласить в свой фильм «ярко выраженного человека» — характер, я пригласил Юрия Куклачева. Он играл Ивана из пня в фильме «Выше Радуги». Душа дерева — душа России. В фильме снималась еще собака Паштет и кот Кеша. Кот умер во Франции, и это была для всех трагедия. Он уже умирал, но вышел на манеж и сделал номер. Ком в горле стоял от этого зрелища.

После фильма Куклачев пригласил меня работать к себе. Писать сценарий для представления в цирке и рисовать костюмы. Для клоуна очень важно, чтобы рядом оказался человек, который одновременно и режиссер, и художник, и сценарист. Клоуну важно придумать репризу и помочь ее поставить. Сам клоун — и режиссер и соавтор.

Вот уж десять лет костюм, который я ему придумал, он повторяет и повторяет. Другой костюм — это другой имидж.

Так началась наша дружба.

Юре во Франции предложили написать книжку о кошках, я ее оформлял как художник. Истории о своих кошках я рассказал Куклачеву, и некоторые он использовал в своей книжке, с моего согласия.

Потом мы на время расставались. Были какие-то обиды, неудовлетворенность. Но очень скоро мы снова оказались вместе.

Наталья:

Когда я была маленькая и впервые попала в цирк, то заплакала навзрыд, увидев клоуна. Клоун все время спотыкался, падал, ударялся, над ним издевались, а ему все было ни о чем. Помню, я рыдала в голос от жалости к нему и несправедливости. Родителям пришлось увести меня из цирка. Мне было грустно. В цирк я больше ходить категорически не хотела, но моя самая любимая игрушка Рыжик — тряпичная кукла с красным носом, рыжими волосами и ртом до ушей — жива до сих пор. Я сохранила ее для дочери.

Юрий Куклачев:

Цирк — это большое искусство, сложное, умное, вдохновенное. Искусство риска. Прежде всего, я должен быть артистом. Остальное преходящее. Жонглер, эквилибрист, дрессировщик. Клоун — это душа той страны, в которой он живет. Это человек, который способен впитать и пропустить через себя все горечи и беды своего народа. Я считаю, что Райкин — тоже клоун своего рода... И Чарли Чаплин. И Жванецкий. Это литературная форма клоунского искусства. Я вообще считаю, что Клоун — главный актер страны.

Сейчас мы работаем не в цирке, а в театре. А это совершенно другая форма, другое отношение, другой взгляд, другие законы.

Не только «трюк» ради «трюка». Здесь присутствует драматургия. И в этом нам помогает Юра. Он пишет для нас сценарии и работает с нами как режиссер. Как художник он делает декорации и придумывает костюмы.

В работе все жестко. Мобильно. Допустим, номера готовятся долго. А для самого спектакля нам нужно всего несколько дней. С Юрой мы работаем не один год. Поэтому хорошо понимаем друг друга. Вчера, например, мы придумали сюжетный ход, сразу прикинули мизансцены, а сегодня уже репетируем. Завтра пробуем на зрителе и по ходу что-то добавляем, уточняем... Жизнь так быстро летит, что, если мы не будем торопиться, мы отстанем от нее. Если не будем спешить, ничего не создадим.

Вот что такое частный театр. Чтобы иметь театр, нужно положить свою жизнь.

Нужно платить за все. Содержать не только себя, но и актеров, кошек, шить костюмы, платить за аренду, электроэнергию... Мы платим огромные налоги — в Пенсионный фонд, за дороги, за землю... Это сумасшедшие цифры. Если бы не было театра, можно было все деньги положить в карман. Но я считаю, что нужно иметь свое здание, свой Дом и жить не только ради денег. Ради престижа, символа. Ведь театр — это символ, символ дома. А кот любит дом. Он может пойти погулять, пошататься по помойкам, но кот любит жить дома, в тепле и уюте. Я тоже, как кот, люблю дом. К счастью, московское правительство мне помогло, и я на Кутузовском проспекте получил помещение кинотеатра. Пришлось многое достраивать. Два входа, балконы, ярусы, чтобы все было как в театре, по-настоящему. Мы выводили в глубинную сцену, не достраивали кулисы. Было непросто. Шла борьба за помещение. Там пытались сделать казино. Что там театр? Невыгодно. Больших денег не приносит. Но мы выстояли. Теперь все с

гордостью говорят: у нас в Москве... Нет. У нас в России! И даже в мире есть единственный Театр кошек. Теперь главное, чтобы люди после представления вышли с чувством радости. По-моему, нам это удастся. Правда, Юра?

КРИТИКИ

Георгий:

В шеренге есть Первый и есть Последний. Последний — это я. Я привык к мысли, что самый плохой режиссер в стране — Юнгвальд-Хилькевич. Меня всю жизнь поносила официальная критика. Но я не переживаю, потому что настоящих критиков у нас раз-два и обчелся, остальные являются конъюнктурщиками. Я считаю, что многие критики должны мне доплачивать только за то, что есть я. Человек, дающий им заработок, ставший предметом для оттачивания пера.

Когда я снял «Опасные гастроли», которые посмотрели 86 миллионов союзных зрителей, то услышал следующее: «Фильм стал известен, потому что там снимался Высоцкий». Потом снял «Мушкетеров», там не было Высоцкого. Популярность этой экранизации объяснялась чем угодно, только не режиссурой.

В чем же успех фильма? В чем же успех почти всех моих фильмов? Может быть, все-таки во мне?

Какой-то негодяй написал: в «Опасных гастролях» у Хилькевича красные хорошие, а в «Искусстве жить в Одессе» — наоборот. «Юнгвальд-Хилькевич — проститутка» — таким был его вывод. Этим он меня крепко задел.

«Искусство жить в Одессе» — это экранизация произведений Бабеля. С первого дня, как я попал в Одессу, я добивался того, чтобы мне разрешили экранизировать Бабеля. Но в то время снять фильм по Бабелю было практически невозможно. Когда в Госкино пришел Армен Медведев, с которым я дружил, он спросил меня: «Ты еще не остыл к своей мечте?» — и предложил снять фильм про Беню Крика. И только в конце восьмидесятых я осуществил свой замысел.

«Три мушкетера» в своей статье в «Литературке» разгромил Александр Асаркан. Но ругал он меня за сцены, которые были в оперетте Розовского и Ряшенцева, а не в фильме. Отсюда я понял, что статья заказная и фильма он не видел. Позже, через своего друга художника, я узнал, как она была написана. Асаркан лежал в больнице, и ему привезли первый вариант литературного сценария, тот, что написали Ряшенцев и Розовский. Асаркан написал разгромную статью, как будто посмотрел готовый фильм.

«Комсомольская правда» поддержала «Весну-29». А изумительная женщина и журналист Таня Хлопьянкина, к сожалению уже ушедшая из жизни, как-то в присутствии коллег рассказала историю о том, как она написала положительную статью в «Правду» о «Мушкетерах». Ей тогда объяснили, что про этого режиссера не надо писать положительных статей.

Потом Маргарита Терехова опубликовала статью о «Трех мушкетерах» — под названием «Не верю в провал талантливых». Не представляю, какими усилиями ей удалось пробить эту статью, добиться, чтобы ее опубликовали... Спустя годы

этот фильм теми же критиками называется классикой советского телевидения, а «Опасные гастроли» — классикой кино.

К слову об экранизациях. Мне кажется, в кино есть две персоны, которым удалось максимально смягчить конфликт между литературой и кинематографом. У нас это — Никита Михалков.

Именно исходя из законов жанра, П. Чайковский написал оперу «Евгений Онегин» не на гениальные стихи Пушкина, а на тексты Модеста Чайковского. «Пиковая дама» создана им тоже, как сказали бы наши современники, «по мотивам». Результат доказал, что только таким образом можно достичь музыкального эквивалента пушкинскому шедевр. И хотя «Евгений Онегин» Чайковского по духу вещь, безусловно, пушкинская, эти произведения не идентичны. Из оперы полностью исключена пушкинская ирония — этой потерей достигнута чистота жанра.

Настоящая трагедия заключается в том, что сегодняшние критики при анализе музыкальных картин забывают о законах жанра. Я много думал об этом. Однажды Георгий Данелия сказал: «Если тебя приглашают на чай, то ты рассчитывай на зефир и конфеты, а не на шашлык и вино». Профессиональная оценка песни, танца, трюка при разборе музыкального фильма обязательна и необходима, в противном случае зефир можно называть шашлыком, удивляясь: почему же там вместо соли сахар?

Феномен «Карнавальная ночь» — в том, что ее сразу приняла критика. Но это скорее счастливое исключение, которое лишь подтверждает правило. (Интересно, что было бы, если бы картину суди-

ли по глубине драматургии?!)) Даже «Волга-Волга» поначалу была встречена критикой в штыки. И тут невозможно не согласиться с Кириллом Разлоговым, утверждавшим, что причина зрительского успеха в чистоте жанра.

Я думаю вот еще что: если мы начнем судить по законам профессии критиков, на многих художниках можно поставить крест, а от их опусов не оставить камня на камне.

Вообще, наша критика еще со времен Пушкина славится некомпетентностью, предвзятостью, ортодоксальностью. Она не в состоянии сделать ни одного серьезного анализа, она ни разу не смогла разглядеть нового. Она либо подмахивала идеологии, либо продавалась за деньги. Уничтожала действительно одаренных людей, возносила бездарности. Короче, как у Ильфа, городской стал у нас критиком.

Замечу, что искусствоведение и киноведение может быть талантливым, критика — почти никогда. Приведу для примера блестящую работу Худекова «История балета», великолепную книгу Гаевского «Дивертисмент», исследования Трауберга о кино, киноведческие записки Юткевича. От злобных статей, пытавшихся уничтожить личность, сегодня не осталось и следа. И хоть кто-нибудь из них хоть раз помог бы мне разобраться в том, что делаю!

Наталья:

К слову о критике.

Очень кстати я вспомнила одну байку, которую рассказал мне однажды Панкратов-Черный. Чтобы уж не так минорно звучала эта тема в

жизни Георгия Юнгвальд-Хилькевича, я ее здесь воспроизведу.

В Пензе была поставлена пьеса Александра Николаевича Островского «Василиса Мелентьева», в которой Панкратов-Черный играл холопа князя Шуйского. По сюжету Иван Грозный казнил Шуйского за измену.

И вдруг заболевает актер, игравший Грозного. Спектакль — премьерный, все билеты проданы. Режиссер в панике: кем заменить? И тут вспомнили о Петре Михайловиче Кирсанове. Петр Михайлович Кирсанов в этой пьесе, в пятидесятых годах, играл Ивана Грозного. А нынче Петру Михайловичу уже стукнуло семьдесят.

Привезли старика. Он говорит: «Текст весь не помню... Яшку зовите».

А Яшка — это суфлер, с которым Кирсанов с молодых лет работал.

Привезли Яшку. Раньше были суфлеры, которые не только текст подсказывали, но и мизансцены. Мастера своего дела!

На сцене деревянный помост, уходящий наверх, и — трон царский. И последний монолог Ивана Грозного нужно было произнести с этого трона. Потом Иван Грозный уходил, а на его место садился шут и начинал чистить яичко. Таков был финал спектакля. И вот представьте: последние минуты спектакля. Кирсанов выходит, а суфлерская будка помещена на авансцене, у рамп. Кирсанов смотрит, а Яшка слишком далеко. Понимает, что не услышит ни черта. Монолог огромный, финальный.

Кирсанов посмотрел на суфлера, посмотрел на трон, посмотрел на бояр, окруживших его, и го-

ворит: «Бояре!... Подать трон сюда!..» То есть к Яшке ближе.

Бояре обомлели: трон — часть декорации. Он наглухо прибит к помосту. Все стоят, не двигаются.

А Кирсанов как стукнет об пол своим жезлом: «Кому сказал, подать трон сюда!» Бояре смотрят, режиссер им из-за кулис машет: «Давайте ему трон». И начали бояре рвать этот трон с гвоздями да с досками.

Наконец со скрежетом выкорчевали его и поднесли к рампе.

Кирсанов спокойно сел и проговорил свой монолог.

На следующий день в газете появилась статья: «Оригинальное режиссерское решение. Как Иван Грозный сломал свой трон и подчинил всех бояр».

И что вы думаете, все последующие спектакли, в угоду критике, так и шли — бояре рвали кресло с гвоздями!

ВОДКА

Георгий:

Коммунистическая пропаганда создала огромную армию униженных и нищих кинематографистов, людей, которые тем не менее были на виду. Все равно этим людям хотелось славы, почитания. Отсюда такое количество романов в нашей среде, отсюда столько алкоголиков. Не имея возможности самоутвердиться в официальном искусстве, мы самоутверждались в постелях.

Покоренные нами женские сердца и количество выпитых бутылок создавали необходимый

нам имидж, ореол героя. Компенсировали то, что государство не давало нам в профессии. Прочтите книги Андрона Кончаловского, Валерия Золотухина... Они — об этом. Это была фабрика личных грез, в рамках социалистического реализма. Кинозвезды не стеснялись вытворять Бог знает что, давая почву для всесоюзных баек о своей личности. Каждый советский человек знал о похождениях Олега Стриженова и Жоры Юматова, Аллы Ларионовой и Сергея Филиппова. Байки обретали форму легенды, передавались из уст в уста и все равно, назло всему, создавали вокруг себя ореол неповторимости и легендарности.

Наша книга — не исключение. Она тоже история советской фабрики грез. Или одной из граней нашей иллюзорной жизни.

На этих страницах мы очень часто упоминали о водке...

Почему же мы все пили?

Жизнь дышала серостью, грязью, вонью и тараканами. Хорошо становилось лишь в те моменты, когда ты был пьян. И поэтому не только я, но и многие талантливые и многие бездарные люди моего поколения стали алкоголиками.

Водка начиналась с удовольствия, приносила облегчение и даже радость... Но потом — для тех, кто был не пьяницей, выпивохой, а именно алкоголиком, — все заканчивалось больницей и невыносимыми физическими и моральными страданиями...

Что такое алкоголизм?

Водка убивает личность. Водка нивелирует личность. Не сразу, конечно. Сначала начинаются всякие неприятные явления. Вся реальность уходит. Колотится сердце, поднимается давление, вяжет язык. Мучает страх смерти. В мозгу начинают распадаться межклеточные связи. И единственный выход — выпить, чтобы все встало на место. Поэтому, чем дольше пьешь, тем больше увеличивается частота употребления алкоголя. Если не выпьешь в этот момент, может случиться алкогольная эпилепсия. Алкоголизм — это болезнь.

Ею болеют многие. Не буду перечислять, лиц известных можно назвать множество.

Высоцкий и Даль умерли от водки.

Ученые говорят, что алкоголизм заложен в человеке генетически. Сейчас уже существуют какие-то прививки. Американцы тестируют новорожденных на подверженность алкоголизму. Дают рекомендации, как этого избежать.

В жизни алкоголика, например, есть такая закономерность. Когда ты уже запил, все знакомые и близкие стараются тебе помешать выпить. Переживают за тебя и твое здоровье. А ты хочешь выпить, и ничто тебя не может от этого удержать. И чтобы не вступать в конфликт с родственниками, ты прячешь водку в самые непредсказуемые и загадочные места.

Например: в шахту с сантехническими трубами, в пожарную будку и даже под подушку жене, потому что жена никогда в жизни не догадается, что тебе такое могло прийти в голову.

Тайники у всех одинаковые. Степень изобретательности и квалификация разные, поскольку с годами они повышаются. И у ищущих, и у прячущих. И что самое интересное, независимо от интеллекта все алкоголики опускают бутылку в бачок унитаза. Это уже перестало быть тайной. Умные жены в первую очередь открывают сливной бачок.

Когда спустя пятнадцать лет я запил, я жил уже с Надирой.

Как-то после очередного запоя я заснул, а она всю выпивку от меня спрятала.

Просыпаюсь. Водки — нет. Я спрашиваю:

— Где?

А она мне:

— Ищи, нету.

Я перерыл всю квартиру и не нашел. Посмотрел на нее с огромным уважением. Это была первая женщина в моей жизни, включая двух жен, маму, разных знакомых, которая сумела не вылить, а так спрятать алкоголь, что я не мог его найти.

Я умолял Надиру:

— Скажи, где?

Она сказала всего три слова:

— Когда ты спал...

И я тут же поднял матрас. И увидел за сеткой стоящие бутылки. Но я уже к этому времени завязал.

Однажды в Ташкенте, когда моей женой еще была Таня, я крепко запил. А чем больше пьешь, тем меньше становятся промежутки между дозами. И бутылку мне надо было спрятать так, чтобы можно было ее легко достать. А то бывало

так: спрячешь в кухне, а Таня весь день там крутится. И уже готов головой о стенку биться. Выйти нельзя, потому что дверь ею предусмотрительно заперта. Когда дверь запирается и человек уходит, это еще полбеды, а тут настоящий домашний арест с надсмотрщиком.

Желание выпить настолько неодолимо, что придумываешь всякие чудеса.

Однажды я с четвертого этажа по балконам спустился. Купил в ресторане кошелку водки, стою внизу и смотрю на четвертый этаж, как попасть обратно — не знаю. Главная проблема — не выйти, а вернуться. Таня заперла меня и ушла в театр.

Стою внизу и думаю: «Ключи она унести не могла. А вдруг пожар или еще что-то?.. Значит, соседям оставила... Кому?»

У нас внизу жила интеллигентная еврейская семья. Муж и жена.

Думаю, у них — точно. Звоню и говорю:

— Вам Таня ключи оставляла...

— А... Вы уже вернулись? — спросили они и ключи мне тут же протянули.

Думаю, что же делать, чтобы Таня не поняла, что я выходил. Поднялся наверх, дверь открыл, спустился к ним и говорю:

— Я ухожу. Ключи оставляю.

И бегом наверх. Вошел, дверь захлопнул. Выпил стакан. Мне хорошо стало. Водку по тайникам распибал и лег.

Приходит Таня, взяла ключи у соседей, открыла дверь, подходит ко мне и смотрит на меня. Когда она уходила, мне дико плохо было.

— Вот видишь, весь день не пил, — говорит, — и как хорошо себя чувствуешь!

Самое страшное в питье не только то, что ты мучаешься сам, но и то, что ты мучаешь близких тебе людей.

Я не мог больше пить. Я ненавидел этот запах си-
вухи по утрам. Он исходил от ногтей, кожи, волос...

Как-то мне Высоцкий сказал:

— Хил, такое количество недругов презируют нас за это. Ну зачем мы им это позволяем? Давай завяжем?

И мы с ним «завязали». А потом Володя «раз-
вязал». Это было в восьмидесятом. И вскоре Во-
лодя умер.

А я после его смерти тоже «развязал». Один раз.
А потом — все. Мне, не «подшиваясь», удалось бро-
сить пить. И главными моими помощниками в этом
были любовь и жалость к близким — и Высоцкий
со своим желанием «завязать» навсегда.

Поэтому мой искренний совет людям, страдаю-
щим этим недугом. Перестаньте себя жалеть. И ска-
жите:

— Сдохни, но не пей.

Любовь — во всем нам помощник. Любовь к жен-
щине, матери, профессии, близким... Не имеет зна-
чения к кому. Главное, чтобы она была.

Вообще-то, в России талантливых алкашей лю-
бят и жалеют.

Наталья:

*«Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, на
мой взгляд, — это просто литературный памят-
ник алкогольной эйфории. Ерофеев с «гибельным во-
сторгом» описал это состояние. Он знал его из-
нутри. Оттого и умер. Папа очень хотел снимать*

фильм по роману Ерофеева. Но мать писателя после его смерти с необычайной коммерческой сметкой эксклюзивные авторские права попыталась продать сразу нескольким странам...

Георгий:

Конечно, с водкой много грустного, драматического, но и смешного связано.

Аня Самохина, например, обрисовала мне трагикомическую ситуацию, произошедшую в Ростовском ТЮЗе, в котором она работала. Ведущий актер, очень одаренный человек, слишком дружил с Бахусом. И из-за этого у него часто случались конфликты с администрацией театра.

И вот однажды он выпил, загулял и не явился на спектакль. В театре — скандал. Аншлаговый спектакль, все билеты проданы, а актер не пришел. И спектакль пришлось отменить. Директор потребовал объяснительную. Актер написал.

Когда директор прочел объяснительную, он побавровел и тут же созвал общее собрание.

Все пришли. Ну и актер сидит понурый, опустил голову, ждет приговора. А актера этого в театре очень любили.

Директор достает записку и, задыхаясь от гнева, обращается к коллективу:

— Вы послушайте, что он написал: «Я не пришел на спектакль, потому что мне казалось, что я там был»!..

Все просто рухнули. И актера, конечно, простили.

А вот еще одна история, которую рассказал во время съемок фильма «Аферы, музыка, любовь» Панкратов-Черный.

Один народный артист, великий артист, крепко поддающий был. Как-то его жена уехала в санаторий. И оставила ему минимум денег, боясь, что он все пропьет. Естественно, так и случилось. А занимать он не любил, стеснялся. Тем более легенды о нем ходили, что пьет. Звонит он ей в санаторий и говорит:

— Мамочка, ты все деньги-то забрала, может, часть перешлешь?

Она поняла, куда деньги ушли, и говорит ему:

— ПОСУДУ СДАЙ!!

Когда она приехала из санатория — все сервизы были сданы в комиссионный магазин.

А у них в доме было полное издание Большой энциклопедии Брокгауза и Ефрона. Библиографическая ценность, которая стоила огромных денег. Вернулась — полки пустые.

Она:

— Се-ре-жа? ГДЕ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ?!!

А там около ста томов.

— Где-где? — развел руками Сережа. — Сосед взял почитать.

А эта байка принадлежит Смирнитскому, а я с удовольствием ее вам перескажу.

Один, увы, уже покойный актер отличался тем, что была у него одна слабость: пошлет его жена в магазин за хлебом, а он на неделю исчезнет. Через неделю возвращается — как ни в чем не бывало. И никогда заранее не придумывал причину. С ходу рассказывал все, что взбредет в голову на пороге. И вот однажды пошел он то ли за сигаретами, то ли за капустой — и пропал. Исчез. Жена обзвонила все больницы, морги. Вдруг звонок в

дверь. Открывает. Стоит на пороге муж, живой и невредимый. Она ему:

— Где ты был, сволочь?

А он и брякнул от фонаря:

— Ты знаешь, Коля умер.

А Коля — его ближайший друг.

Она:

— Как?

— Понимаешь, похороны, то да се, Машке помогали. В общем, смерть есть смерть.

Жена поставила мужу бутылку. Помянули вместе. И простила ему очередной загул. Умер человек — уважительная причина.

На следующий день едет она на работу в метро по эскалатору вниз. А наверх ей навстречу едет Коля. Она чуть в обморок не свалилась, обхватила руками лицо: «А-а-х!..» Только это «а-х-х!» сказать и сумела.

А Коля ей машет рукой вслед:

— Да умер я, умер, умер...

Вот такой вот смех сквозь слезы.

Но о водке хватит.

Наталия:

Итак, мы подошли к последней главе книги.

Но прежде чем ее начать, позвольте мне сделать маленькое отступление.

Я часто задаюсь вопросом: почему Ташкент, родина Юнгвальд-Хилькевича, моего отца, которого я считаю талантливым человеком, казалось бы, удаленное от так называемого центра место, в свое время превратился в очаг культуры и стал городом по-настоящему интернациональным, с

мощной интеллектуальной аурой? И долгое время оставался таким. Причина, как мне кажется, в следующем: сталинские репрессии плюс эвакуация собрали в Ташкенте весь цвет русской интеллигенции. Именно это и дало эмоциональный всплеск, необходимый росту города. Шел мощный информационный обмен культур, знаний, опыта. Именно это принесло такой результат и стало весомым духовным вкладом на многие годы вперед.

Или Одесса, где Юнгвальд-Хилькевич работал более тридцати пяти лет. Что это за явление? В общечеловеческом и геополитическом смысле?

Южная Пальмира. Жемчужина у моря. Портный город, стоящий на пересечении торговых путей. Врата в Европу. Но это еще не все. Именно здесь легко писалось Александру Сергеевичу Пушкину, Ивану Бунину, Юрию Олеше, Эдуарду Багрицкому, Ильфу и Петрову. Сколько талантов взрастила Одесса на своей почве: художников, поэтов, певцов, кинематографистов. Щедро и небрежно раздаривая эти драгоценные камни по всему миру, позволяя себе непростительную роскошь великодушно отдавать самое дорогое и ценное? Хотя, собственно, и в этом альтруизме тоже особенность Одессы.

Может быть, все дело в этом воздухе, брусчатых мостовых, шелесте волн и акаций?.. В истории города, оваянной легендами, и в именах, вдохнувших в него поэзию? И еще в сказочном ощущении, которое испытывают те, кто вдохнул тот воздух. Вдохнул и подумал:

— Я все могу!

Именно это ощущение и дарит Одесса!

Кино в Одессе со дня его появления чтили не только зрители, но и власти. Ведь недаром самая первая киностудия страны появилась именно здесь. Власть и меценаты всегда любили кинематографическую музу. Покровительство киноискусству было доброй традицией города. Киностудия же стала чем-то вроде храма этого искусства, которому поклонялись как святыне.

Но, как вы знаете, в какой-то момент произошел слом и в нашей стране все стало рушиться. Фильмы перестали сниматься, профессионалы разбежались торговать шапочками. То, что создавалось десятилетиями, вдруг стало никому не нужно. Произошла подмена ценностей. Распавшееся государство занималось дележкой флота, нефти и других жизненно важных ресурсов. Не до кино было, как говорится.

Не хочется о грустном, но все же. Это был 1993 год. Никто еще не понимал всей глубины произошедшего, не знал, что повлечет за собой разрушение общего культурного пространства.

Теперь денег на кино государство не дает. Их надо искать. И мы нашли.

Глава шестнадцатая

ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ. 1994 ГОД

Георгий:

Сейчас весь кинорынок заполонила Америка. Почему? Да потому, что она — самая богатая страна в мире. И самая благополучная. И поэтому у них самое богатое, самое благополучное, самое продаваемое кино. Чем бедней страна, тем больше, как правило, она снимает дешевых фильмов. Как Индия, например. За две копейки, но триста фильмов в год. Поэтому там так и не появилось своих Феллини.

Ну назовите хоть одну картину уровня «Восемь с половиной», снятую у нас! Хоть одно «Кабаре». Или «Ночи Кабирии». Что?! Опять «Броненосец «Потемкин»? Ну, это же была вспышка, одна-единственная. Когда произошел взрыв, из недр, кроме огромного количество шлака и дряни, вылетел кусочек золота.

Кино требует денег. И на энтузиазме тут не продержишься. Я считаю, что кино — это визитная карточка государства... Поэтому я и обращаюсь к тем, кто сегодня представляет власть. Когда же вы начнете, наконец, думать головой, как

говорят в Одессе? Когда за души возьметесь? Ведь все, что для живота, в конце концов обязательно превратится в говно.

Самое приятное в съемках фильма «Аферы, музыка, любовь» было в том, что я обрел нового друга и соратника. Сашу Панкратова.

Остальные герои — это целый набор моих друзей. Смирнитский — Портос, Павловский, игравший в «Трех мушкетерах» того несчастного, которого побрил д'Артаньян. В фильме «Двадцать лет спустя» его я тоже обрил. А в «Аферах» пожалел. Но зато по сюжету сделал вместе с автором сценария рогоносцем, который все время искал свою жену, любительницу гулять на стороне. Жену сыграла моя соратница по цирковым программам Ирина Соколовская. Ее супруг, Андрей Соколовский, известный теперь как руководитель группы «Х-миссия», ставил у нас танцевальные номера. Их дочь Даша играла главную роль — девчонку-стерву по имени Кейт. Безопасность на судне по роли обеспечивал капитан Друзь, которого играл замечательный питерский актер Анкудинов.

Снимались два клоуна из «Маски-шоу». Мы хотели, чтобы в картине приняли участие все «маски», но съемки не совпали с их программой передвижения.

Самое сильное впечатление во время съемок этого фильма — это шторм, в который мы попали.

В тот день, когда мы вышли из Стамбула, утонул сухогруз. Именно в том шторме, в котором мы были, он и пошел ко дну. Об этой трагедии я узнал из «Новостей». Так что наши гастроли были

действительно опасными. Но Бог нас миловал, и мы дошли до Одессы...

Весь пароход лежал в лежку. Где-то в течение часа было девять баллов. Я, в силу характера, пошел на нос — посмотреть, насколько глубоко он ныряет. Наш большой теплоход погружался, как в яму, падал, но все-таки выныривал. Я испытывал чувство невесомости и думал: «Выплывет или не выплывет?» Потом шел на корму, держась за перила двумя руками, посмотреть, как там вздымается корма. Проходя мимо игральных автоматов «одноруких бандитов», я увидел Сашу Панкратова. Он стоял на коленях, на ногах удержаться уже было невозможно, и бросал монеты. А владелец автоматов, англичанин Лео, усидеть не мог, а лежал рядом с автоматом, считал деньги! Панкратов в ту ночь много выиграл.

В тот момент мы продолжали снимать. Заходит Валя Смирнитский и говорит:

— Меня нигде никогда не укачивало, мать твою так!

Я должен был доснять до конца эпизод в моечной, когда героиня находит колъе, которое украл ее брат — аферист. И чтобы уйти от правосудия, бросил в суп.

Все приготовились, включили осветительные приборы — юпитеры. Я говорю:

— Мотор!

В это время удар волны о борт судна. Да такой, что!.. В мгновение ока все столы оказались пустые! А на полу — один стеклянный бой.

А снимали в ресторане. Там все столики были накрыты. И тогда я сказал:

— Стоп! Смена окончена!

Я люблю этот фильм, и зрители на нем смеются. Он разошелся огромным тиражом, и деньги, затраченные на него, полностью вернулись.

Надира Мирзаева:

Свой рассказ я начну со знакомства с Юрой.

Шли пробы к «Узнику замка Иф». Во время занятий в хореографическом — тогда я училась на последнем курсе — меня увидели ассистенты. После занятий меня и еще одну девочку из циркового училища они привезли в гостиницу «Узбекистан», где остановился режиссер.

Когда нас ввели в гостиничный номер, состоящий из трех комнат, я увидела много корейцев с черными смоляными головами. У Юры был друг Слава Цой, он играл в «Графе» немого телохранителя, это он привел к нему в гости друзей-корейцев. (Вскоре после съемок фильма Слава, к сожалению, трагически погиб.)

Мы с девочкой едва вошли, как вдруг все корейцы разом поднялись, видимо, чтобы не мешать, и вышли в другую комнату. У меня тогда от них осталось чисто эмоциональное впечатление: словно разлетелась стая ворон. Теперь в центре комнаты находился один Юра. У него был темно-синего цвета костюм и волосы с сединой. Создавалось ощущение, что и волосы у него синие. Очень было красиво. Юра произвел на меня необыкновенное впечатление. Раньше я не видела людей с такой внешностью.

С годами я стала подразделять людей на типы. Чем дольше живешь, тем больше видишь. Есть,

например, женщины моего типа, у меня много знакомых, которые с кем-то похожи. По манерам, по чертам лица... Но такой внешности, как у Юры, я не встречала никогда больше.

Ни на какие отношения с ним я тогда и не рассчитывала. Потом все сложилось так, что и Юра в меня влюбился.

Как это было?

В этот же вечер были отсняты пробы, мои и девочки, которая пришла со мной. Мне показали в глазок камеры мои пробные съемки. И вдруг кто-то поцеловал меня в ушко. Поворачиваюсь — Юра. Я была просто шокирована его поведением. И по сей день, вспоминая это, я думаю: какой же он наглый!

Несмотря на то, что была машина, чтобы отправлять актрис, он сам проводил меня прямо до дома. Когда мы подъехали, моя мама уже встречала меня возле дома. Она меня всегда встречала, когда темнело. Ведь было мне всего семнадцать лет. Видели бы вы выражение ее лица, когда Юра вывел меня из машины. После восьми вечера она обычно стояла на улице, как солдат на вахте. Посмотрела она на меня и на Юру. Мама по возрасту младше него. Посмотрела и промолчала. Не ругать же меня...

Вспоминая, как развивались наши отношения, и анализируя прошлое, могу сказать вам, положив руку на сердце: у меня никогда не было надежд на дальнейшую совместную жизнь. Я даже не предполагала, что наши чувства выльются в семью. Просто мне было очень хорошо с Юрой.

На роль Гайдэ меня утвердили. У меня был выпускной бал в училище, а на следующий день я улетела на съемки в Ригу.

Когда я прилетела, был уже вечер. От перенесенных волнений, госэкзаменов, новых впечатлений я никак не могла заснуть. Ехала через Питер, пошла к сестре, и мы с ней в течение пяти часов, которые я провела в Питере, смотрели фильмы ужасов.

И вот лежу я в кровати, страшно хочу спать и только начинаю засыпать, как тут же вздрагиваю и открываю глаза. А ветер был сильный. Смотрю: надо мной летает белый тюль. Я ужасно с детства боялась темноты. Только недавно меня перестали мучить эти страхи.

Поднялась я и стала звонить Юре, чтобы он меня спас. А он жил с женой в другой гостинице.

Тогда он позвонил своим ассистентам, которые жили в люксе, чтобы они взяли меня в свой номер. И я заснула у них во второй комнате, которую они мне выделили.

Три месяца шли съемки. Я побывала в Ялте, в Питере...

Конечно, за мной пытались ухаживать актеры. Игорь Скляр и Женечка Дворжецкий. А ассистент по актерам Андрюша Борцов сразу предложил мне выйти за него замуж. Очень это было трогательно. Но потом все стали догадываться о наших с Юрой отношениях, и претенденты на флирт отпали.

После съемок я вернулась в Ташкент и пошла работать в известный узбекский государственный ансамбль «Шодлик». Но, несмотря на то, что съемки закончились, с Юрой мы продолжали встречаться. С октября и до декабря я работала в «Шодлике». Перед Новым годом у нас начались праздничные представления. Мы были сказочными персонажами: Водорослями, Снежинками. Ме-

няли за кулисами костюмы и танцевали. У нас было по три представления в день, и мы за сценой просто жили. Ели, отдыхали, переодевались, пили чай. И вот я, в костюме Водоросли, с длинными рукавами, поставила себе кипятить чай.

Вдруг слышу из громкоговорителя:

— Водоросли! На сцену!

Я подскочила, задела рукавом чашку с кипятильником, и мне на руку вылился кипяток. На сцену я, конечно, уже не вышла. Меня повезли в ожоговый центр. Обработали рану и забинтовали руку. Я, совершенно счастливая, звоню Юре и говорю:

— Юра, я к тебе еду. Ура! Я ошпарила руку.

Тут же получила больничный и полетела к нему.

Потом позвонила в Ташкент подруге, а она мне говорит: Водорослей к концу представлений, которые шли полмесяца, стало вместо тридцати — десять. Их уменьшилось втрое. Кто-то заболел, кто-то не вышел, кому-то все это надоело... А сцена, на которой мы выступали, была огромная. Могу себе представить, как они там выглядели!..

Конечно, это была не работа. Потому что я все время брала больничные и ездила к Юре. Потом он сделал мне на полгода академотпуск.

А вскоре началась перестройка. И все начали разделяться, отделяться. Наш ансамбль не остался от этого в стороне, поделился на две части, стало два «Шодлика» с двумя руководителями, как во МХАТе. В моей части «Шодлика» появилась новая руководительница, которая сказала мне:

— Надира, вы такая молодая и так часто болеете. Может быть, вам взять инвалидность?

Посмотрела я на нее, подумала и уволилась. Звоню Юре и говорю:

— Я еду к тебе.

Он потом мне признался, что буквально обалдел от этого и не знал, что же ему со мной делать.

Но все было решено.

Для меня этот вопрос не стоял, это было так естественно. Раз меня в Ташкенте ничто не держит, работа мне неинтересна, значит, я могу быть рядом с Юрой. Он мне помогал, материально обеспечивал.

Снял комнату в общежитии в Одессе, а сам к тому времени, обменяв одесскую квартиру, жил в Москве со своей женой Таней. А я жила в Одессе и приезжала к нему всюду, где бы он ни был. Но он был человеком женатым. И я считалась с его прошлым.

Потом Юра начал снимать «Искусство жить в Одессе». Таня осталась в Москве, а он приехал снимать в Одессу.

В экспедицию в Париж Юра взял с собой Таню, а я осталась. И какое счастье, что мне тогда хватило ума понять его.

Потом он снимал «Двадцать лет спустя», тоже в Одессе. И мы были почти все время вместе. Только иногда он уезжал в Москву. Если я приезжала в Москву, я останавливалась в гостинице, а он был дома. Там у него были вещи и прошлая жизнь. Мы старались Таню не травмировать. Я понимала ситуацию. Ведь за спиной у них было столько лет совместной жизни. Жили мы так очень долго, пока Таня не уехала в Канаду. Перед Таниным отъездом они с Юрой развелись. И тогда мы уже официально стали жить вместе.

Я слушала рассказы подруг о том, как это тяжело, когда мужчина женат. Но я этого на себе не ощущала. Мне было все равно, в каком я качестве. Кто я? Как это выглядит со стороны? Я чувствовала, главное, что душой и телом Юра — только со мной. И я ничем не была обделена. Как к этому относились окружающие, мне было безразлично. Единственно, чье мнение меня волновало: Юриных близких и друзей. Нины Ивановны, Наташи. Мне очень хотелось, чтобы они поняли наши отношения. Ведь разница у нас в тридцать пять лет. Я — такая молодая.

Юра создал атмосферу любви вокруг меня. Я жила «в пуховых рукавичках», как говорил Юра, до того дня, пока он не запил. Вот тут-то я и почувствовала, что такое жизнь. Этот период был для меня кошмарным. Слава Богу, он оказался не долгим. Когда Юра выпивал, с ним происходила страшная трансформация. Я слышала сплошную ложь, он становился таким необязательным, что я диву давалась. Он оставался добрым, ласковым, готовым ради меня на все, но это был другой человек. А началось все после съемок фильма «Аферы, музыка, любовь».

Я мучилась страшно. Хотела уйти. И даже уходила, а потом думала: жалко его. Он такой замечательный, талантливый. Сопьется и окажется под забором. И я поняла, что буду терпеть. Такова уж моя участь.

Были капельницы, откачивания. Сначала капельницы помогали буквально через несколько минут. Юра засыпал и спал два дня подряд, а просыпался здоровым человеком. После третьего «захода» капельницы уже помогали слабо. Его

начали мучить кошмары, он все время вскакивал. Но к счастью, Юра все-таки «завязал». И сделал это без чьей-либо помощи. И я уверена, что это навсегда.

И сейчас я думаю: может быть, и хорошо, что он в тот период пил. У нас тогда серьезные финансовые проблемы начались. И алкоголь помогал ему глушить стрессы.

В 1993 году Юра приступил к съемкам музыкальной комедии «Аферы, музыка, любовь». Его героиня должна была танцевать, и мне пришлось вспомнить хореографию. Я сыграла там главную роль. Не знаю, насколько хорошо справилась с этим? Я вообще очень нервничала, когда снималась, — как на «Узнике», так и на «Аферах». Вокруг меня были такие актеры, что рядом с ними я ужасно комплексовала. Правда, с Витей Авилковым мне было очень легко и просто. Он человек мягкий и прекрасный партнер. А на «Аферах» было совсем тяжело. Валя Смирнитский — человек холодный, непроницаемый. Не очень контактный. Но Панкратов-Черный меня очень поддерживал. С ним у меня сложились братские отношения буквально сразу.

Съемки этого фильма проводились на круизном судне.

Помню, очень смешная ситуация сложилась во время шторма. Мою сцену снимали, когда было еще шесть баллов. Но мне и этого оказалось достаточно. Когда было девять баллов, я лежала в лежку. А у нас каюта была на самом верху. И я качалась там, пока Юра снимал, как в люльке. Лежала носом к стене и двинуться не могла.

Вдруг за спиной слышу:

Ба-бах!

Поворачиваюсь, ничего особенного. Все на месте. Закрываю глаза и снова:

Бах!

В какой-то момент, несмотря на ужасное самочувствие, я все-таки успела углядеть, что происходит.

Мы взяли с собой в круиз на съемки собаку, Виконю. В ресторане брали ему тертое мясо и ставили тарелку повыше. На полочку, чтоб не достал. Все полки на судне были с бортиками, против качки.

И вот Вик, воспользовавшись моей беспомощностью, запрыгивал на стол. Со стола на телевизор, с телевизора ставил лапы на полку и...

И в этот момент о борт била очередная волна. Вик, дотянувшись уже было до заветного лакомства, летел вверх тормашками. Падал на пол. Отряхивался и снова лез наверх. Чем это закончилось, не знаю, потому что я, приняв снотворное, заснула.

Через год после завершения съемок появилась Нина. Наша дочь.

Я очень хотела, чтобы Юра присутствовал при родах. От этого мне морально было бы легче. А он мне все говорил:

— Наверное, я этого не выдержу!

И как хорошо, что он не побоялся и в тот момент, когда я рожала, был со мной рядом.

Как-то вечером сидим мы с ним, ужинаем, у меня уже большой живот был. Восемь месяцев. Я чувствую: что-то не то. Поднимаюсь и понимаю, что у меня отошли воды.

— Юра, — говорю. — Пора.

Он замер, как в столбняке, весь белый. Стоит и на меня смотрит. Я спрашиваю:

— Что ты стоишь? Делай что-нибудь скорее.

Он собрался и позвонил доктору. А доктор говорит:

— Больница закрыта на мойку.

Мы:

— Как?!

Доктор:

— Ну я же не знал, что вы начнете рожать на месяц раньше.

И мы полночи провели в поисках больницы, которая меня примет.

На родах Юра присутствовал. Стоял надо мной и руку держал. Нина легко родилась, но потом начались проблемы. Сразу закричала и вдруг перестала дышать. Я испугалась. Врачи забежали и унесли Нину. Юра кинулся за ними. Это меня успокоило, я знала: если Юра там — значит, все будет в порядке. Я знала, что в любой ситуации он все решит, это его качество меня всегда потрясало.

И положили Нину в кувез. Под капельницы. Было тяжело смотреть, как она дышит, раздышаться не может.

Тогда были пролиты реки слез. Врачи старались изо всех сил. Но все время предупреждали Юру:

— Не надейтесь, что вы заберете отсюда ребенка.

Мне ничего не говорили, берегли. А у меня даже и не рождалось такой мысли.

Вдруг, на второй день, Нина снова перестала дышать. И тогда Юра вызвал реанимацию, Нину срочно поместили в машину «Скорой помощи», а Юра

поехал следом за Ниной на своей машине через весь город. Мчался в реанимационное отделение.

Попала она, к счастью, в неонатальное отделение. Неонатологи занимаются новорожденными детьми. В реанимации ее и спасли.

Я стояла над кувезом, держала ручки Нины. Говорят, что дети чувствуют внимание. В шесть утра все кормили детей, а я к Нине шла. Она была такая маленькая. Родилась весом два килограмма сто граммов. А потом еще похудела на триста граммов. Представляете?!

Из реанимации через три дня Нину перевели в обычное отделение. А еще через десять дней мы привезли ее домой.

Теперь нашей Ниночке два года. По-моему, она просто красавица!

Наталья:

На этом мы и поставим точку в рассказе о жизни и творчестве известного режиссера Георгия Юнгвальд-Хилькевича, нашего родителя. У которого, на мой взгляд, есть все, что нужно для счастья.

Мне, в свою очередь, очень хочется, чтобы терпение и жалость, умение трудиться и способность прощать, которые проповедовала всю жизнь моя бабушка, передались моей дочери Анастасии и маленькой Нине — моей сестре, названной в честь нашей бабушки Нины Ивановны Буйко.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Георгий:

Я не испытываю никакой ностальгии по прошлому. Я просто скучаю по маме и папе и по некоторым из ушедших друзей. У меня до сих пор щемит сердце, когда я вспоминаю своего необычайно талантливого друга детства Вовку Горохова, который, как очень многие другие талантливые люди, не был востребованным равнодушной плебейской властью.

Я не люблю людей моего поколения. Почему? Они брюзжат, они поучают, они считают, что все знают. Я никого не поучаю, я просто «торчу» от самой жизни.

Я люблю нынешнее молодое поколение. Может быть, поэтому моя жена младше меня на тридцать с лишним, а мои ближайшие друзья — Саша Карев и его жена Женя Крюкова — крестные моей младшей двухлетней дочери, в сумме своих лет только-только дотягивают до моего возраста, которого, клянусь Богом, я совершенно не ощущаю...

И еще!

Когда-то Господь явился в образе Христа, и началось новое тысячелетие. Это был первый год нашей эры. Астрономы ведут споры по поводу нулевого года. Я не астроном, я — православный, поэтому 2000 год считаю началом нового века.

Двадцать первого.

Наша книга выходит в новом тысячелетии. И, хотим мы этого или нет, она несет в себе отсвет этого переломного момента для человечества. А еще я верю и надеюсь, что кончится проклятие, которое висит над Россией. Придет озарение, исчезнут в одночасье зависть и нищета, и это произойдет по велению Господа!

Оглавление

Предисловие	3
-------------------	---

За кадром

<i>Глава первая.</i> Наши «маленькие» трагедии	11
<i>Глава вторая.</i> Начало	29
<i>Глава третья.</i> «Куряж»	42
<i>Глава четвертая.</i> Первый опыт	55
<i>Глава пятая.</i> «Опасные гастролы» с Высоцким	82
<i>Глава шестая.</i> Пять встреч с Высоцким	107
<i>Глава седьмая.</i> Узбекские и другие байки, которые любил Высоцкий	120
<i>Глава восьмая.</i> Ступени	140
<i>Глава девятая.</i> Фильм «Д'Артаньян и три мушкетера»	172
<i>Глава десятая.</i> «Двадцать лет спустя», продолжение	255
<i>Глава одиннадцатая.</i> В Москве	263
<i>Глава двенадцатая.</i> Стилевые поиски	274
<i>Глава тринадцатая.</i> «Узник замка Иф»	299
<i>Глава четырнадцатая.</i> Исполнение желаний	328
<i>Глава пятнадцатая.</i> Мозаика	335
<i>Глава шестнадцатая.</i> Второе дыхание. 1994 год	360
Послесловие	373

Юнгвальд-Хилькевич Г.Э., Юнгвальд-Хилькевич Н.Г.
Ю50 За кадром. — «Наше кино». — М.: ЗАО Изд-во
Центрполиграф, 2000. — 375 с.

ISBN 5-227-00627-X

Эта книга об известных людях, с которыми довелось работать одному из самых кассовых кинорежиссеров отечественного кинематографа. Его фильмы знают все. Георгий Юнгвальд-Хилькевич рассказывает о тех, с кем встречался на жизненном пути, о съемках картин, завоевавших любовь зрителей, о знаменитых артистах, играющих в этой книге самих себя на сцене жизни, о времени, которое почему-то принято называть застойным. Актеры, обязанные своей популярностью именно этому режиссеру, тоже делятся воспоминаниями о том времени. Режиссер поведает немало интересного о своих коллегах и единомышленниках, среди которых Станислав Говорухин, Петр Тодоровский, Марк Захаров, а также о трудностях и перипетиях, связанных с созданием фильма. Эта книга обо всем том, что остается за кадром.

УДК 929+791.43
ББК 85.374(2)

**Георгий Эмильевич Юнгвальд-Хилькевич
Наталья Георгиевна Юнгвальд-Хилькевич**

За кадром

Издается в авторской редакции
Художественный редактор *И. А. ОЗЕРОВ*
Технический редактор *Л. И. ВИТУШКИНА*
Корректоры *Т. И. МЕДВЕДЕВА, О. А. ЛЕВИНА*

Изд. лиц. ЛР № 065372 от 22.08.97 г.
Подписано к печати
с готовых диапозитивов 28.01.2000
Формат 84x108 ¹/₃₂
Бумага типографская. Гарнитура «Петербург»
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,16
Уч.-изд. л. 14,68
Тираж 12 000 экз. Заказ № 271

ЗАО «Издательство «Центрполиграф»
111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15
E-MAIL: CNPOL@DOL.RU

Отпечатано в ГУП Издательско-полиграфический
комплекс «Ульяновский Дом печати»
432601, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 5-227-00627-X



9 785227 006220



Марк Захаров ОТНОШЕНИЯ НА РАЗНЫХ УРОВНЯХ

Известный театральный режиссер, художественный руководитель московского театра «Ленком» Марк Захаров пишет давно и много. И вот появилась на свет книга, написанная с блестящим захаровским юмором. Она очень разнопланова и сочетает в себе мемуары, учебник по режиссуре, творческие портреты актеров, размышления о театральном искусстве.

Марк Захаров вспоминает о родителях и своем творческом пути.

Он рассказывает о работах в театре и кино — постановках таких нашумевших спектаклей, как «Доходное место», «Жестокие игры», «Тиль», «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось», «Три девушки в голубом», съемках телефильма «Тот самый Мюнхгаузен»: «Григорий Горин доказал, что Мюнхгаузен есть творческая личность, работающая в экстремальных условиях».

Он рисует портреты прекрасных актеров, с которыми работал и продолжает работать — Андрея Миронова, Анатолия Папанова, Евгения Леонова, Татьяны Пельтцер, Олега Янковского, Армена Джигарханяна и многих других. «В первые два года своего пребывания в театре Андрей Миронов как бы не годился для центральной положительной роли. Чего-то в нем для этого не хватало».

Он размышляет о современном театральном процессе, о профессии театрального режиссера и актера, о собственном методе постановки спектаклей и о том, как ему удалось превратить скучный «комсомольский» театр в один из самых популярных и посещаемых театров страны: «Театр не есть изобретение человека, как кинематограф, театр — изобретение природы».

Книга Марка Захарова — это великолепный подарок всем любителям театра и кино.

«Олег Табаков. Парадокс об актере»



«Если бы мне не давали играть, я бы сам платил деньги, лишь бы выйти на сцену». Эти слова одного из самых популярных актеров театра и кино О. Табакова стали лейтмотивом рассказа о его творческой судьбе. Из книги И. Родионовой читатели узнают немало интересного и о преподавательской деятельности любимица театрального студенчества, среди учеников которого В. Машков, Е. Миронов, С. Безруков, и о становлении знаменитой «Табакерки».

Твердый целлофанированный переплет, формат 134×204 мм, объем 384 с.

Варлен Стронгин

«Савелий Крамаров. Судьба странника»

Автор, которого с популярнейшим артистом кино связывали дружеские и творческие отношения, рассказывает о превратностях судьбы незаурядного комика, сумевшего даже в Мекке киноискусства — Голливуде найти свою актерскую нишу, о его любовных перипетиях в поисках истинного счастья. Неизлечимая болезнь прервала путь актера к творческому Олимпу, но неповторимая улыбка Крамарова навсегда останется в сердцах почитателей его таланта.

Книга иллюстрирована редкими фотографиями из архивов родных и близких актера.



Твердый целлофанированный переплет, формат 134×204 мм, объем 368 с.

**Б. ПОЮРОВСКИЙ
А. ШИРВИНДТ**

«Былое без дум»



«Былое без дум» — это мемуары, написанные в форме диалога двух друзей, знаменитого актера Александра Ширвиндта и известного искусствоведа Бориса Поюровского. На страницах книги, которую можно назвать юмористическими заметками на полях собственной жизни, авторы увлекательно, с присущим им юмором показывают театральную жизнь страны, свое восхождение по ступеням театрального мастерства рядом с корифеями и молодыми мастерами театрального искусства, такими, как Р. Плятт, Ю. Любимов, М. Захаров, И. Смоктуновский, В. Васильева, А. Миронов, М. Державин, Ю. Беляев, С. Мишулин.

Твердый целлофанированный переплет, формат 135×210 мм, объем 320 с.

«Аплодисменты» — это легкий, летящий монолог актрисы. Иногда он веселый, иногда горький. Но за каждой строчкой огромная любовь к своему отечеству, вера в него. Именно они помогли Гурченко пронести свою сущность сквозь все испытания славой и бесславием, помогли ей сохранить свое лицо.

Твердый целлофанированный переплет,
формат 145 × 220 мм, объем 559 с.



Книга рассказывает о жизни и творческой деятельности известной актрисы театра и кино, знаменитой Пани Моники из «Кабачка 13 стульев», Ольги Аросевой. В книге уравниены две стороны судьбы: творческая и человеческая. Не многим из деятелей нашего театра жизнь подарила такое огромное количество встреч с людьми, которые вошли в историю нашего искусства.

Твердый целлофанированный переплет,
формат 130 × 206 мм, объем 559 с.

Популярный актер и художественный руководитель Малого театра Юрий Соломин вспоминает о своем детстве, ролях, сыгранных на сцене, и съемках в фильмах «Адъютант его превосходительства» и «Дерсу Узала».

Твердый целлофанированный переплет,
формат 130 × 206 мм, объем 302 с.



В чем секрет редкого обаяния знаменитого американского актера Джека Николсона? Каков он по ту сторону экрана, исполнитель главных ролей в нашумевших фильмах «Полет над гнездом кукушки», «Бэтмен», «Китайский квартал», «Почтальон всегда звонит дважды» и многих других? В чем причина его головокружительного успеха? Об этом увлекательно повествует американский писатель.

Твердый целлофанированный переплет,
формат 130 × 206 мм, объем 523 с.



Олег
ДАЛЬ

Дневники, письма, воспоминания.



Материалы сборника посвящены творчеству известного артиста театра и кино, художника яркой индивидуальности, прожившего недолгую, но очень насыщенную жизнь в искусстве, О. Даля.

О. Даль создал свой собственный, оригинальный артистический стиль, представляющий сплав тончайшего драматизма и юмора, глубокого осмысления действительности и условности.

Обо всем этом рассказывают в своих воспоминаниях писатели В. Шкловский, В. Каверин, В. Аксенов, актеры Л. Гурченко, В. Гафт, М. Казаков и близкие родственники актера.

**Лидер продаж!
Суперхит сезона!**

«Женские истории Оксаны Пушкиной»



О любви и предательстве, радостях и горестях исповеди знаменитых женщин, наших современниц, в документальной мелодраме известной журналистки. Откровениями о житейских и любовных драмах, о том, как справляются с невзгодами, поделаются Кристина Орбакайте, Алла Пугачева, Лайма Вайкуле, Галина Волчек, Нанули Шварцнадзе, Ирэн Федорова, Татьяна Буре, Татьяна Васильева, Лариса Латынина, Лидия Федосеева-Шукшина, Долорес Кондрашова, София Ротару, Белла Ахмадулина, Елена Водорезова, Людмила Руцкая, Ирина Понаровская и Ирина Роднина. Всех этих женщин объединяет одно — освобождаясь от груза былых разочарований, они борются за себя, свой талант, любовь дорогих им мужчин и благополучие детей.

«Новые женские истории»

Новинка!

Продолжение рассказа о звездных женских судьбах. На сей раз героинями книги стали Надежда Бабкина, Фаина Громова, Лариса Гузеева, Анита Цой, Наталья Бестемьянова, Лариса Долина, Лада Фетисова, Ирина Грибулина и Эдита Пьеха. Особенно проникновенно автор повествует о трагически погибшей Галине Старовойтовой. Приятным сюрпризом станут новые встречи с известными певицами, актрисами, спортсменками, женами политиков, о которых Оксана Пушкина рассказала в своей первой книге. В их жизни произошло немало интересных и важных событий.



Твердый целлофанированный переплет, формат 130 × 206 мм, объем 249 с., 313 с., иллюстрации.

ЦЕНТРОЛИГРАФ

Книга-почтой

Если Вы желаете приобрести книги издательства «Центрполиграф» без торговой наценки, то можете воспользоваться услугами отдела «Книга-почтой»

Все книги будут рассылаться наложенным платежом без предварительной оплаты. Заказы принимаются на отдельные книги, а также на целые серии, выпускаемые нашим издательством. В последнем случае Вы будете регулярно получать по 2 новых книги выбранной серии в месяц.

Для этого Вам нужно только заполнить почтовую карточку по образцу и отправить по адресу:

111024, Москва, а/я 18, «Центрполиграф»

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА		
Куда	г. Москва, а/я 18	
Кому	«ЦЕНТРОЛИГРАФ»	
 111024		Индекс отделения связи и адрес отправителя
		680011 г.Хабаровск, ул. Мира, д. 10, кв. 5. Ивановой Г.П.
<small>Платить нал. предвзят. связи пост. наложенн.</small>		
<small>Мат. союз. Россия. Издательств. «Мир» 1972. 3 104479. ПУП Тольятти. Ц. 55 к</small>		

На обратной стороне открытки необходимо указать, какую книгу Вы хотели бы получить или на какую из серий хотели бы подписаться. Укажите также требуемое количество экземпляров каждого названия.

Указанные цены включают затраты по пересылке Вашего заказа, за исключением авиатарифа.

Стоимость пересылки почтового перевода наложенного платежа оплачивается отделению связи и составляет 10—20% от стоимости заказа.

Книги оплачиваются при получении на почте.

К сожалению, издательство не может долго удерживать объявленные цены по независящим от него причинам, в связи с общей ситуацией в стране. Надеемся на Ваше понимание.

МЫ РАДЫ ВАШИМ ЗАКАЗАМ!

Для Вас, поклонники издательства «Центрполиграф»!

РАБОТАЕТ ФИРМЕННЫЙ МАГАЗИН ИЗДАТЕЛЬСТВА

К Вашим услугам более 700 наименований книг. Широко представлены: классика зарубежного и российского детектива исторические и современные любовные романы, научная фантастика, фантастические боевики, фэнтези, приключения вестерны, книги по кинологии, филолисторические каталоги детская и юношеская литература, книги по кулинарии, любовная астрология, документально-криминальная хроника, истории секретных служб, биографии полководцев, книги о мастерах театра кино и эстрады, энциклопедии и словари, песни и тосты.

ТОЛЬКО В МАГАЗИНЕ

Действительно низкие цены.

Регулярно проводятся распродажи.

Оформление предварительных заказов и оповещение по телефону о поступлении новинок.

Открыт мелкооптовый отдел
тел. 284-49-68

Звоните и приезжайте!

*Магазин работает 7 дней в неделю
с понедельника по пятницу с 10⁰⁰ до 19⁰⁰
в субботу с 10⁰⁰ до 17⁰⁰
в воскресенье с 10⁰⁰ до 14⁰⁰
без перерывов на обед*

Вас ждут по адресу:

**Москва, ул. Октябрьская, дом 18;
телефон для справок: 284-49-89**



Проезд: м. «Рижская», трол. 18, 42, авт. 84 до ост. «Северная гостиница»
м. «Новослободская», далее 15 мин. пешком
м. «Белорусская», трамв. 19 до ост. «МИИТ»