

КИНЕМАТОГРАФ:
ЖИЗНЬ
И ПРИКЛЮЧЕНИЯ

Наум АРДАШНИКОВ

ВРЕМЯ ЛЕТИТ БЫСТРО...

«Странная женщина»

День рождения Райзмана приходился на 15 декабря. С начала семидесятых годов меня «допустили» в довольно узкий круг приглашаемых. Я был польщен и горд. Вспоминаю об этих вечерах с большим удовольствием и понятной грустью. Слишком много прошло лет, и нет уже многих людей, общение с которыми делало меня и счастливее, и, надеюсь, умнее.

Однажды я даже написал «поэму» и подарил Юлию Яковлевичу. Стихи, конечно, были неважные, но искренние. Заканчивалась длинная «поэма» так:

—Поэтому позвольте кончить просто!
Да здравствует, ура, банзай, виват!
Наш дорогой, простой товарищ Райзман!
Герой, профессор, мэтр, лауреат!

Райзман сказал, что ему понравилось, а Габрилович задумчиво произнес: «Тредиаковский!» Было это 15 декабря 1981 года...

Райзман стал Героем Социалистического труда в 1973 году, Юткевич— в 1974, а Габрилович— в 1979. На студии шутили, что награждают всех, с кем работает Ардашников. «В каждой шутке есть доля истины!»— сказала дочь Юткевича Маша Шатерникова.

Разговоры о новой картине начались в семьдесят шестом году. На этот раз Райзман предупредил меня заранее, за несколько месяцев (обычно я до последнего дня не знал—позовет он меня снимать свой фильм или не позовет).

Продолжение публикации. Начало в №№ 82, 83, 85.

В том же году я получил неожиданное предложение от А.М.Згуриди снять актерские сцены в фильме «Рикки-Тикки-Тави». Снимались замечательные артисты Рита Терехова и Алексей Баталов, но главным персонажем был мангуст, даже два мангуста, которых по мере надобности вытаскивал за хвосты из мешка колоритный индус в чалме. Кстати, от этого шерсть на хвостах у мангустов сильно поредела.

Мне довелось снять всего несколько сцен в павильоне и в интерьерах больницы. Съемки были бы несложные, если бы не мангуст, который с огромной скоростью проносился по столу, съедая на нем все, что можно было съесть (снималась сцена завтрака), и с такой же скоростью исчезал на колосниках павильона. Вот тогда невозмутимый индус доставал из мешка второго мангуста. И все повторялось! После этого фильма я стал уважать деятелей научно-популярного кино за их великое терпение.

Должен сказать, что недолгое общение с А.М.Згуриди и Наной Клдиашвили было для меня интересным и приятным. Згуриди был настоящим классиком жанра! Его удивительно интересные рассказы об Индии, о Китае, о джунглях и глубинах океанов я вспоминаю с огромной благодарностью. А в титрах картины меня нет. Обидно. Правда, заплатили. И на том спасибо!..

Когда я вернулся на «Мосфильм», Райзман поинтересовался, не собираюсь ли я поснимать мультипликацию или хронику? Даже пообещал поговорить с Хитруком и Карменом. Так он издевался надо мной недели две, а может, даже и больше.

Кинопробы, как всегда у Райзмана, были долгими, серьезными и основательными. Претендентов на главные роли было несметное число. Сейчас даже не смогу вспомнить всех.

Были и смешные случаи. Одна известная актриса оказалась беременной, а другая категорически отказалась изменять мужу даже по сюжету фильма. Олег Басилашвили, которого режиссер хотел снимать в роли любовника, просил снять его в роли мужа—шутливо утверждал, что он замечательный муж и отец, а вовсе не любовник. Райзман отнесся к этому серьезно, и в результате снимали Василия Ланового. Придумали ему бороду, чтобы как-то уйти от его привычного облика. Ну, а на главную роль утвердили замечательную актрису Ирину Купченко. Я еще раз хочу признаться ей в любви и поблагодарить за незабываемые и счастливые дни совместной работы.

На роль молодого человека, влюбленного в героиню, Райзман пригласил артиста Театра на Малой Бронной Олега Вавилова. На роль сына «странной женщины» был утвержден Валера Тодоровский, ныне известный режиссер, продюсер, сценарист. А тогда ему было лет тринадцать-четырнадцать.

Снова были многочасовые примерки костюмов, бесконечные пробы грима, долгие и тихие репетиции, на которые меня теперь допускали, с условием, что я буду сидеть с каменным лицом и обязательно где-нибудь в стороне.

И опять Юлий Яковлевич говорил, что артист в кадре может делать, что захочет, но хотеть должен только то, что от него ждет режиссер. Это обязывало оператора быть готовым к любым, порой очень неожиданным, движениям артистов в кадре.

Поэтому камера постоянно висела на кране-стрелке в ожидании любого непредсказуемого поведения артиста. В этих условиях особенно важной становится фигура ассистента оператора, который отвечает за перевод фокуса. Здесь нужна мгновенная реакция и способность «на глаз» определять расстояние. К стыду своему, не могу вспомнить имени своего ассистента на той картине.

Итак, камера висит на кране-стрелке, кран установлен на тележке, тележка на рельсах. Вся эта тяжеленная конструкция готова к движению, чтобы следить за любым перемещением артиста. В это время к оператору подходит звукооператор Катя Попова и нежным голосом предупреждает, что снимать синхронно нельзя—камера шумит, тележка скрипит. А на картинах Райзмана все снималось синхронно, компромиссы были абсолютно невозможны. И вот начинается борьба с посторонними шумами. Кончилось все тем, что меня вместе с камерой и ассистентом накрыли каким-то тулупом или ковром. Так и снимали. Было жарко, неудобно, плохо пахло. Кстати, вспомнилось, как на картине «Твой современник» звукооператор Сергей Петрович Минервин потребовал однажды сменить в павильоне киностудии пол, который скрипел под ногами артистов! Это сделали за один день и одну ночь.

Перед началом съемок возникла неожиданная коллизия с цветной пленкой «Kodak». Её давали в таком малом количестве, что можно было снимать лишь два-три дубля. Райзмана это категорически не устраивало. Он сравнивал себя с писателем, которому для написания романа дают лишь пачку бумаги и ни листочка больше. При этом ругал Маркса за формулу «бытие определяет сознание». Утверждал, что все наоборот!

Мне пришлось сильно поломать голову в поиске решения этой проблемы. В Советском Союзе выпускались два вида цветных пленок: ЛН—для съемок с лампами накаливания—и ДС—для дневного света. Не вдаваясь в сложные и скучные технические подробности, скажу, что остановились на пленке ДС, но с предварительной засветкой, что повышало чувствительность и каким-то образом облагораживало изображение, но при этом создавало массу неудобств. Упомяну хотя бы то, что пленку мы получали буквально за несколько часов до начала съемки. Главная же сложность была в том, что в павильонах приходилось подгонять цветовую температуру полуваттных приборов под пленку ДС. Это достигалось с помощью холодных (голубых) фильтров, которые устанавливались на каждый осветительный



*Ю.Я.Райзман и Н.М.Ардашиников
на съемках «Странной женщины»*

прибор. К странноватому виду освещения в декорациях мы быстро привыкли, но каждый новый посетитель посматривал на меня с некоторым недоверием. Однажды к нам на съемку привели группу американских кинематографистов. Они с пониманием посмотрели на приборы с голубыми фильтрами, покивали и сказали, что они-то понимают, как снимаются фильмы ужасов. Мы их не стали переубеждать.

Чтобы закончить рассказ об этой драме с пленкой, позволю себе перескочить через много дней, недель и даже месяцев... Мне очень нравится, как снята эта картина. Я считаю, что это лучшая моя работа в цвете. Здесь я должен сказать слова благодарности замечательной женщине-цветоустановщику Божене Масленниковой. Она печатала все мои цветные картины, да и не только мои, но многих самых лучших операторов: Юсова, Рерберга, Калашникова, Лебешева—всех и не перечислить.

К сожалению, сейчас она работает не на «Мосфильме», а в лаборатории «Саламандра». К сожалению—потому что потерять такого художника—большая неудача для студии.

Кстати, ее настоящее имя—Божидарка. Она болгарка, замужем за русским, ему мы все тайно завидовали, уж очень милая, талантливая и красивая у него жена.

Но вернемся к началу работы. Предстояло выбрать места натуральных съемок. В сценарии был эпизод поездки героини в Париж вместе с мужем, чиновником какого-то внешторгового ведомства. Райзман сомневался в том, что это должен быть Париж. Слишком банально, традиционно, аж со времен классической русской литературы все стремились поехать в Париж (не говоря уже о современных кинематографистах). И мы отправились в Европу—искать подходящий город. Начали с Праги. Странно, я не могу вспомнить, как мы туда добирались. Никогда не жаловался на память, а это забыл. Думаю, все-таки самолетом. В памяти не осталось никаких ночных разговоров в поезде. Они бы наверняка состоялись, и уж этого я бы не забыл. Путешествовали мы втроем. Как всегда, с нами была супруга Райзмана Сюзанна Андреевна. Как она выгоняла меня по ночам из их с Райзманом купе, я бы точно не забыл.

Прага режиссеру показалась слишком нарядной, уютной, спокойной, и он решил, что нашей героине не захочется отсюда неожиданно уехать, как это требовалось по сюжету. И мы отправились на автомобиле в Германию, вернее, в Германскую Демократическую Республику. Берлин режиссеру понравился своей официальностью, холодностью, какой-то напряженностью и даже тем, что город поделен стеной на две части: западную—капиталистическую—и восточную—социалистическую. А между ними знаменитый «Чек Пойнт Чарли»—пропускной пункт с колючей проволокой, шлагбаумом, толпой солдат с автоматами. Райзман сразу стал фантазировать на тему разделенных семей, «павильона слез», где прощались с родственниками, живущими за стеной, и о том, что увидит наша героиня в странном городе. Интересных идей было много! Даже фантазировал, что было бы, если Москву разделить по Москве-реке.

Вся остальная натура была найдена в Москве. Улицу провинциального города мы сняли на Плющихе. Сегодня это было бы невозможно. Сцену



«Странная женщина». Июль! 1977 г. Зимняя сцена

свидания героев в лесу снимали на Ленинских горах, в двух шагах от «Мосфильма», а кадры смены времен года—вообще на территории студии.

Райзман не любил снимать зимой. Несколько коротких зимних сцен в сильный мороз мы все-таки сняли. Однако в сценарии был еще один большой зимний эпизод на вокзале, с отъезжающим поездом. Это была сцена отъезда нашей героини в Москву. Важный финальный эпизод картины!

Савеловский вокзал нас вполне устроил, однако перспектива зимней съемки приводила группу в ужас. Особенно нервничал режиссер. Было принято радикальное решение—снимать летом! Художники обещали декорировать перрон, состав и все, что попадет в кадр. В результате съемка состоялась в самую жару, в июле месяце. Мало того, что было жарко и душно, над Москвой повис смог от горящих торфяников.

Перрон засыпали перлитом, изображавшим снег; выделенный нам состав покрыли изморозью; артистов, включая нашу героиню, ее сына, мать, сестру с детьми и мужем, каких-то родственников и сослуживцев, проводников поезда, других пассажиров и даже милиционеров, одели в зимнюю одежду и обувь. Все казалось достоверным! Съемочная группа в майках и рубашках с короткими рукавами смотрелась странно. Артисты в зимней одежде на фоне заснеженного перрона выглядели правдивей.

На съемку нам отвели строго определенное время. На соседний путь должен был прибыть поезд из города Савелова. Мы были обязаны переждать, пока прибывшие покинут перрон. Вот тогда и возникла, как теперь говорят, нештатная ситуация—одна из приехавших старушек наотрез от-

казалась выходить из вагона. Она увидела снег, людей в зимней одежде, а главное, милиционеров в зимней форме—и решила, что наступил конец света!

На экране сцена получилась хорошо. Райзман решил впредь зиму снимать только летом.

Художник Г.А.Мясников построил убедительные декорации квартир, разных учреждений и номеров в гостинице. Несмотря на мои мольбы, огромная декорация зала ожидания вокзала была тоже построена в павильоне. Райзман припомнил мне пересъемку сцены в ресторане в фильме «Твой современник». Зато в этой картине ресторан целиком снят в интерьере. Удивляюсь, как мне удалось убедить режиссера...

От художника и от меня требовалась абсолютная достоверность всего, что окружает человека в реальной жизни,—планировок квартир и учреждений, мебели, всевозможных вещей, законных фонов.

Еще Райзман терпеть не мог, когда скрипели двери или не работали выключатели. Не любил снимать и крупные планы. Называл это «жизнью голов». Самые драматичные сцены снимались всегда на средних планах. Райзман считал, что в самом нервном разговоре человек не может быть неподвижным, а крупный план предполагает некую статичность актера. Должен сказать, что этот принцип соблюдался строго. Свидетельствую об этом по опыту съемок трех картин Райзмана.

На съемку в Берлин с нами поехал Е.И.Габрилович. Общение с ним всегда было желанным и радостным. Я до сего дня берегу в памяти его удивительные рассказы. Две картины, которые мне посчастливилось снять по его сценариям, считаю своей огромной удачей и везением.

Мне кажется, у авторов было тайное желание что-то изменить в сценарии. Многое в разделенном городе подсказывало новые решения. Может, для этого и приехал Евгений Иосифович Габрилович. Почему ничего не произошло, не знаю.

Работа в Берлине была не очень сложной. Запомнилась ночная съемка проходов героини по городу, с гаснувшей рекламой и пустынными улицами, съемка в музее Пергамон и в аэропорту Шонефельд. Как всегда, в картинах Райзмана у артистов была полная свобода движения. Иногда на съемку приходил Габрилович, говорил, что хочет крикнуть: «Мотор!» Райзман ему разрешал. А командовать: «Стоп!»—не разрешал никогда. Говорил: «Ты обязательно крикнешь не вовремя».

В Берлине нас радушно принимал и опекал представитель «Совэкспортфильма», сожалею, но не помню его имени (вот фамилию его римского коллеги—Поляков—я почему-то запомнил).

Однажды нас пригласили в контору «Совэкспортфильма» на обед. Стол был накрыт в маленьком просмотровом зале. По окончании застолья хозяин предложил нам посмотреть какой-то немецкий фильм. Западногерманская фирма «Константин» подарила ему десяток фильмов в надежде, что СССР что-нибудь купит. Картина оказалась порнографической! Габрилович немедленно перебрался поближе к экрану. Через короткое время послышался жизнерадостный вопль знаменитого сценариста: «Мужики, вяжите меня!» На что Райзман строгим голосом сказал: «Женя, держите себя в руках!..

Или руками!» Хохот был оглушительный. Вот так мы развлекались в свободное время.

Должен еще раз сказать, что никогда, ни при каких обстоятельствах я не ощущал с этими замечательными людьми разницы в возрасте, а ведь им было уже за семьдесят!

Однажды утром (вспомнились Гребнев, Неаполь, «утренние идеи») Райзман поручил мне узнать, в каком берлинском музее хранится бюст Нефертити. Уезжать из Берлина, не увидев это чудо, просто грех. Так он меня напутствовал, и я пошел в Пергамон. Любезная служительница заулыбалась, закивала головой и начала что-то быстро-быстро говорить по-немецки. Моего знания языка явно не хватало. Одно слово, нет, даже два мне были знакомы: *der Zaun*—забор—и *die Wand*—стена. И тут меня осенило! Скульптура находится за стеной, за забором! В Западном Берлине! Служительница все подтвердила.

Райзман был очень недоволен. Долго ворчал по поводу недалёковидных политиков. Предсказал (!) скорое объединение страны и пообещал сходить в посольство.

В ближайшее воскресенье на посольской машине мы ехали в Западный Берлин. Советский посол не мог отказать классикам кино. Машина послa беспрепятственно миновала знаменитый «Чек Пойнт Чарли». С «нашей» стороны было много вооруженных полицейских и сложный зигзагообразный проезд между столбов с колючей проволокой.

Полицейские, нагибаясь, заглядывали в окна машины и отдавали честь. На западной стороне стояла одна пустая сторожевая будка. На ней висел плакат на четырех языках—что-то вроде: «Вы покидаете свободную территорию Берлина...» В тот день был сильный ветер, дверца сторожевой будки с грохотом билась о стенку.

Нефертити была невиданно хороша! Скульптура стояла в стеклянном ящике, и ее можно было осмотреть со всех сторон. Никак не верилось, что она сделана из известняка, и ей уже больше трех тысяч лет. Скульптуру ох-



На съемочной площадке



На съемках «Странной женщины»

ранял крупный полицейский в форме и с оружием. Габрилович сказал, что ему хочется ее поцеловать. Рассказал, как Стасов в Лувре отнял у служителя стул, влез на него и поцеловал Венеру Милосскую в зад!

Райзман скептически посмотрел на Габриловича и напомнил, что у Стасова была большая борода. Кажется, Евгений Иосифович немного обиделся.

1977 год подходил к концу. Закончились съемки, завершился монтаж, которым занималась все та же Клавдия Исидоровна Москвина. Композитор Роман Леденев написал хорошую музыку. Горжусь, что композитора Райзман пригласил по моей рекомендации (Леденев писал музыку еще к моему фильму «Вся королевская рать»).

Премьера состоялась четырнадцатого января семьдесят восьмого года. И—все!..

У меня закончился, наверное, самый счастливый период жизни. Будет еще много картин, интересных встреч, увлекательных экспедиций. Будет все, что связано с жизнью кинематографиста (ненавижу слово «киношник»).

Не будет только каждодневного ощущения праздника, которое всегда возникало от работы с такими людьми, как Райзман, Юткевич, Габрилович, Швейцер. Это было незабываемое ощущение причастности к чему-то очень серьезному, важному, доброму. Мне еще посчастливилось недолго поработать с Г.В.Александровым (он трудился тогда над картиной «Да здравствует Мексика!») и с А.М.Згуриди—на «Рикки-Тикки-Тави».

Это были люди другой эпохи, иного воспитания, образования, этики и морали. Для меня они всегда были образцом для подражания. Всю жизнь буду благодарить свою судьбу за встречу с ними...

К сожалению, мне никогда больше не пришлось работать с Юлием Райзманом. Причин было много. Некоторые я себе никогда не прощу. Обо всем еще расскажу, хотя мне будет нелегко...

Я продолжал работать в объединении «Товарищ», которым руководил Райзман, носился с мыслью заниматься режиссурой. Райзман относился к этому, сознаюсь, с осторожностью. Уговаривал меня не торопиться, тщательно искать сценарии. Меня это обижало, но не меняло моего влюбленного отношения к Юлию Яковлевичу.

Мы ходили друг к другу в гости, однажды даже съездили на футбол (Юра Чулюкин и я отвезли его в Лужники). На следующий день он жаловался, что на стадионе все орут, ругаются матом, и очень накурено.

По совету Райзмана я снял в объединении картину Храбровицкого «Поэма о крыльях».

Первую свою картину как режиссер я снимал в телевизионном объединении в восьмидесятом году. Только через пять лет Райзман дал добро на мою режиссуру в своем объединении. Это была картина «Пришла и говорю» с Аллой Пугачевой. Думаю, я не подвел Юлия Яковлевича. За год фильм увидели больше тридцати миллионов человек. Понимаю—главная причина этого сама Пугачева, но и моя доля в успехе фильма, наверное, тоже есть.

Когда в 1981 году Райзман позвал меня снимать «Частную жизнь», я был занят другой работой. Мы с Олегом Ефремовым собирались снимать

чеховского «Иванова» в телевизионном объединении, я, увы, написал довольно слабый сценарий, в котором рабски боялся чем-нибудь испортить Чехова.

Райзман отнесся ко всему спокойно, иначе и быть не могло. Я же долгое время не находил себе прощения. Честное слово, не нахожу и сейчас!

А из затей с «Ивановым» ничего не вышло. Думаю, слава Богу!

Перебирая в памяти все пережитое, людей, с которыми посчастливилось работать, вспоминаю провидческие строки стихотворения Давида Самойлова:

*Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.*

«Поэма о крыльях»

Картина считалась престижной. Еще бы! Совместная работа—с участием ГДР, Франции, Кубы. Предполагались длительные экспедиции за рубеж. Райзман, художественный руководитель третьего объединения, почему-то захотел, чтобы картину снимал я. Режиссер Храбровицкий не возражал, сценарий показался мне интересным, тем более что один из авторов, Анатолий Аграновский, был в то время известным журналистом, как говорится, «властителем дум». Но в титрах картины Аграновский значится как «А.Захаров». Почему он решил скрыться под псевдонимом, можно только догадываться. Мне кажется, его не устраивала традиционная структура биографического фильма, сделанного как бы по уже известным лекалам. Кинематограф больше, чем любое другое искусство, отражает то время, в котором существует. Какое в конце семидесятых было время—хорошо известно людям моего поколения...

Собралась отличная компания артистов, среди них много старых друзей: Ефремов, Стрельчик, Яковлев, а еще Роговцева, Галямин, Ледогоров, Анненков, Азо и другие. Режиссер хотел снимать в главной роли Кирилла Лаврова, но мы его переубедили, ведь только что Лавров сыграл Королева в его же картине «Укрощение огня».

После трудной работы у Райзмана мне было немного странно видеть совсем иную—я бы сказал, «облегченную»—манеру проведения актерских проб. Гораздо меньше внимание уделялось костюму, гриму, вообще внешности артиста (за исключением возрастных характеристик главных героев, которые должны были прожить на экране всю жизнь—в первых эпизодах им едва за двадцать, а заканчивалось действие картины в наши дни). Гриммерам и оператору пришлось немало потрудиться. Кстати, Сикорский и Туполев были практически одного возраста и скончались в одном и том же 1972 году. Меня до сих пор поражает, что свой удивительный самолет «Илья Му-



«Илья Муромец»

ромец» Игорь Сикорский придумал и построил, когда ему было всего двадцать четыре года!

На актерских пробах основное внимание режиссера было обращено на текст. Так непохоже на работу Райзмана, для которого важнее слов были глаза, интонации, жесты артистов... Он часто повторял, что порой то, как говорят, важнее того, что

говорят. При этом приводил примеры самых знаменитых реплик в кино: «Честно говоря, дорогая, мне на это наплевать» (Кларк Гейбл в «Унесенных ветром»); «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться» (Марлон Брандо в «Крестном отце»); «Бонд, Джеймс Бонд» (Шон Коннери в «Докторе Но»).

Райзман говорил, что главное здесь не смысл, а то, как эти слова произносят актеры. Я думаю—он немного лукавил, но повторял это часто.

Многих исполнителей мы на пленку не снимали, а утверждали, глядя на фотографии,—такого у Райзмана просто быть не могло. Но каждый режиссер вправе иметь свою манеру работать. Оператору надо суметь это понять и приспособиться. Вообще, отношения режиссера с оператором—вопрос сложный. Недаром в Голливуде бытует поговорка, что операторов выбирают по характеру. Наверное, неправильно, но что-то в этом есть...

Покаюсь!.. «Поэма о крыльях» была единственной в моей жизни картиной, с которой я пытался уйти—во время съемок на Кубе. У нас с режиссером возникли «непримиримые» разногласия по неким глупым причинам (это сегодня я так считаю—тогда думал иначе). Райзман посчитал причину совсем несерьезной. Меня не отпустили, а с Храбровицким мы позже помирились и расстались после съемок друзьями.

Изобразительное решение картины должно было быть максимально правдивым. Мы просмотрели огромное число фотографий, километры хроники, кипы разных документов и книг. На мой взгляд, художнику Давиду Винницкому удалось точно воссоздать время в декорациях и интерьерах.

Для съемок был построен в натуральную величину самолет «Илья Муромец» (сейчас он стоит в Монино, в авиационном музее). Это громадное сооружение весом в три тонны, длиной в 19 метров и размахом крыльев в 30 метров могло самостоятельно ездить по земле. Летчики утверждали, что эта махина сможет и взлететь, но нам не разрешили рисковать. А хотелось!

Чтобы снимать самолет в воздухе, его поднимали над землей громадными кранами. С этим самолетом связана забавная история. По сюжету Сикорский построил один экземпляр самолета в Соединенных Штатах. Снимали на Кубе. Для этого наш огромный самолет отправили морем на сухогрузе. Американцы засекли странный груз и забеспокоились. Были тревожные запросы, переговоры, объяснения и согласования. На выбор природы на Остров свободы мы отправились в мае 1978 года. Перелет через океан

занимал шестнадцать часов с двумя посадками—в Германии и Марокко. В Москве в начале мая было еще весьма прохладно, а на острове уже очень жарко. Организация, которая нас принимала, называлась ИКАИК. По-испански это сокращение звучит красиво: «Институт Кубано дель Арте e Индустрия Синематографикос»!

В первый же день мы услышали магическое слово «маньяно», что означает «завтра». Было еще «пасадо маньяно»—послезавтра. При этих словах наш директор Виктор Цируль всегда бледнел, а потом хватался за сердце. Но, наверное, при страшной жаре делать что-то сразу и быстро просто невозможно. Мы привыкли к этому довольно скоро.

До этого меня удивляло, что Хемингуэй выбрал для своей жизни Кубу. Он мог бы жить в любом другом месте, но предпочел ее. Когда я туда попал, то понял, почему. Удивительная страна и необыкновенно красивый, веселый и добрый народ. На Кубе мы быстро выбрали места будущих съемок: виллу Сикорского, куриную ферму, где строился самолет, интерьер дома Рахманинова и всю остальную натуру, которая должна была изображать США. Это было просто, учитывая близость Флориды и недавнее прошлое острова. В Гаване был даже гараж старинных автомобилей, которые мы смогли использовать на съемках.

Надо сказать, что кубинцы недоумевали, когда узнали о наших планах приехать снимать лишь в декабре. Сегодня я тоже удивляюсь—ведь было только начало мая! В те годы фильмы снимались неторопливо. Сейчас так делают только блокбастеры. Я нарочно пишу «делают», потому что масса времени уходит на изготовление всевозможной компьютерной графики.

Нью-Йорк мы решили снимать в Берлине, который я хорошо знал, и где есть надземное метро, похожее и на нью-йоркское, и на парижское. С интерьерами и павильонами никаких проблем там тоже не было. Удивительно, но натуру мы выбирали с художником без режиссера. С Райзманом такого быть не могло.

Начинались съемки в Москве на аэродроме в Тушино летом 1978 года. Несмотря на громадное число объектов, сложные воздушные съемки, большие массовые сцены, невероятное число персонажей, включая царя Николая Второго со свитой, работа показалась мне более простой, нежели на картинах Райзмана.

Уровень требований и ответственности был другой. А может, это лишь показалось. Во время воздушных съемок не обошлось без происшествий. Однажды пилот вертолета, с которого велась съемка, превысил допустимый крен машины—конечно, по моей просьбе. Слава Богу, все обошлось, но самописцы все это зафиксировали. Вертолет был военный, пилоту грозили большие неприятности. Нашему консультанту, генералу М.Н.Митько, пришлось привлечь весь свой немалый авторитет, чтобы помочь симпатичному летчику. Митько долгие годы был военным атташе в Вашингтоне, прекрасно знал английский язык, носил на мундире значок академии «Вестпойнт», в которой успел поучиться. Однажды в Киеве в ресторане он очень удивил компанию американцев, сидящих за соседним столиком. Те случайно услышали, как русский генерал со значком американской военной академии на безупречном английском разговаривает с моей женой. Так он совершенствовал ее произношение.



«Поэма о крыльях». Рабочий момент

Потом мы поехали в Киев, чтобы снять туполевские стратегические бомбардировщики, которые взлетали с аэродрома в Белой Церкви и уходили куда-то на Камчатку, на круглосуточное дежурство (надеюсь, что сегодня это уже не секрет). Заправлялись эти самолеты в воздухе. К сожалению, снять заправку не удалось.

Все лето семьдесят восьмого года мы плотно работали в Москве в павильонах и на натуре. Пожалуй, единственной сложностью было снять Москву двадцатых годов. Меньше всего изменился Кремль. Из замоскворецких дворов можно и сегодня с успехом снимать вид на реку и Кремль. Кроме того нам удалось снять длинный проход молодого Туполева с будущей женой вдоль стены на Кремлевской набережной. На Тушинском аэродроме сняли все сцены с самолетами. Туда даже привозили легендарный самолет АНТ-25, на котором Чкалов совершил перелет в Америку.

В павильонах запомнились съемки сцены ареста Туполева в его рабочем кабинете 21 октября 1937 года и его возвращения 19 июля 1941 года. Пребывания Туполева под арестом, в «шарашке», в сценарии не было. По какой причине, я так и не узнал, хотя пытался. Мне кажется, что эта временная купюра в сценарии была одной из причин, по которой Аграновский скрылся в титрах под псевдонимом. Кстати, на самом деле Туполева арестовали не на рабочем месте, а в квартире Архангельского. Это я узнал из рассказа самого Архангельского.

В роли «отца русской авиации» Жуковского снимался Николай Анненков—старейший актер Малого театра. Нам в очередной раз был преподан урок высокого профессионализма и удивительной доброжелательности. Мне вспомнился Николай Сергеевич Плотников из «Твоего современника». До чего же эти артисты были непохожи на нынешних!

Запомнилась съемка концерта Рахманинова в Большом зале консерватории. Олег Ефремов, исполнявший роль Рахманинова, во фраке на фоне симфонического оркестра выглядел очень достойно, и когда он кончил «играть» на рояле, оркестранты устроили трогательную овацию, так он им понравился в образе великого композитора.

Осенью мы отправились в ГДР. В Берлине были сняты все «американские» городские сцены—в ресторане, в гостинице, в вагоне эливейтера (надземного метро). Проходы по городу сняли под эстакадами надземки—получилось похоже на Нью-Йорк. Во всяком случае, нам тогда так казалось. Напомню, это было в 1978 году.

В начале декабря того же года мы отправились в большую экспедицию на Кубу. На этот раз самолет летел с посадкой в Канаде. Там была снежная и морозная зима. Взлетную полосу чистили от снега, а в Гаване нас встретили тридцатиградусная жара, дикая влажность и чиновники ИКАИК в рубашках с короткими рукавами.

Мы в зимней одежде выглядели диковато. От перепада температур из чемоданов сочилась вода. Мои ассистенты бросились протирать коробки с пленкой, но, слава Богу, все обошлось. Поселили нас в роскошном отеле, бывшем «Хилтоне», который теперь назывался «Гавана либре». Правда, вся роскошь была потускневшей, но идеальная чистота сохранилась. В тропиках иначе, наверное, нельзя.

Олег Ефремов потряс всех тем, что прилетел всего на один день! Шестнадцать часов в самолете и столько же обратно! Он спешил в Москву, потому что в декабре во МХАТе был юбилей, и Ефремов не мог на нем не присутствовать.

Огромное впечатление произвело посещение дома, в котором жил Хемингуэй. Сейчас там музей, можно увидеть башню, где он писал свою удивительную прозу, собачьи могилки с трогательными кличками его псов, яхту «Пилар», стоящую в саду на земле...

Мы не поленились и повторили ежедневный маршрут писателя по знаменитым гаванским ресторанам, где он выпивал свои любимые дайкири и мохито. Это вкусные и крепкие напитки из рома с разными травками. Название первого ресторана я забыл, а второй назывался «Ла бодегита дель Медио», что можно перевести как «средний подвальчик». Там к потолку был прибит стул, чтобы на него никто не мог сесть. По одной из легенд это был стул Хемингуэя.

Съемки в домах Сикорского и Рахманинова были несложными и приятными. Дома были в идеальном состоянии, хотя бывшие владельцы давно их покинули.

Вспомнились темные, запертые на все замки дома в окрестностях Потсдама, в ГДР. Хозяева переехали или бежали на Запад, но частная собственность терпеливо ожидала законных владельцев!..

Кубинская съемочная группа была квалифицированная, веселая и молодая. В операторской группе появился симпатичный выпускник ВГИКа по имени Лопес, или, как его ласково звали кубинцы,—Лоперсио. Он свободно владел русским языком и стал моим ассистентом-переводчиком. Никаких чрезвычайных ситуаций на съемках не происходило. Стрельчик, Яковлев и Роговцева отлично играли свои сцены. После работы мы шли купаться в Атлантическом океане.

Кубинцы смотрели на нас с большим недоумением и даже сочувствием. Купаться в декабре там не принято. Кроме того в это время свирепствуют хищные барракуды (морские щуки). Но для нас купание в декабре было заманчивым и необычным занятием. Барракуды нас не трогали, наверное, тоже от удивления.

Два следующих эпизода оказались более сложными. Оба—с самолетом «Муромец», массовой и пиротехникой. Кубинские пиротехники оказались отличными ребятами, храбрыми и предприимчивыми. Первая сцена с взрывом самолета и «гибелью» друга Сикорского прошла нормально, но на второй произошел инцидент, ставший причиной моей ссоры с режиссером.

Вспоминать об этом и не хочется, и как-то неловко. Дело было в недоумении, неправильно выполненной договоренности и прочей ерунде, но закончиться все могло очень печально. Храбровицкий раньше времени дал команду пиротехникам поджигать большую натурную декорацию «птицеферма», где Сикорский строил свой самолет. Они виртуозно это исполнили. В результате мои ассистенты с трудом спасли кинокамеры, а меня срочно доставили в больницу с ожогом глаз.

Несколько дней я пролежал в койке с компрессами на глазах, все меня жалели, режиссер приходил мириться, но я был неумолим. Сегодня-то я понимаю всю свою вздорность и глупость, и мне совестно!.. Помирил нас уже в Москве Райзман.

В конце декабря съемки на острове закончились. Последний день мы с Юрием Яковлевым провели в бассейне под открытым небом, памятуя о суровой зиме, которая нас ожидала дома. Здесь восторженная американка с воплями узнала в нем князя Мышкина из пьрьевского «Идиота». Почему-то стало приятно и мне.

Не могу вспомнить причину, но летели домой мы лишь втроем: Яковлев, второй режиссер Саша Хайт и я. Стюардессы не отходили от знаменитого артиста. Тележку с напитками тоже от нас не отвозили...

В Москве была снежная и холодная зима. В январе работа продолжилась. Сегодня, глядя на экран, могу точно сказать, когда наши отношения с режиссером наладились, а когда они еще не были хорошими. Все видно на экране! Правду говорят, кино—искусство коллективное. Некоторые сцены мне сегодня смотреть просто не хочется...

Начало года было еще и очень печальным. Шестнадцатого января похоронили Александра Борисовича Столпера. Мне не пришлось с ним работать, однако позволю себе сказать, что, несмотря на разницу в возрасте, мы с ним дружили. За его привычку часто и невнятно произносить слово «понимаете», близкие люди прозвали его «пати-мати». Это был добрый и светлый человек.

А восьмого февраля мы прощались с Николаем Сергеевичем Плотниковым. Об этом удивительном человеке я уже рассказывал раньше. Вечная им память!

Самыми сложными в ту зиму оказались съемки Москвы двадцатых годов. Нам удалось найти подходящие места в старых замоскворецких дворах. Там Жуковский и Туполев придумали название своего института—ЦАГИ, который существует до сего дня, там же маршировал отряд красногвардейцев. Мне кажется, что эти кадры точно показывают те трудные времена.

Мы постоянно переходили с природы в павильоны, из ранних двадцатых годов в современность. От группы требовалось немало усилий, чтобы сохранить единство в изобразительном решении фильма. Я имею в виду не только реквизит и костюмы, но и композиционное решение кадра. О гриме и говорить не приходится, Стрельчик ведь через день играл то тридцатилетнего, то семидесятилетнего Туполева.

В июне семьдесят девятого мы отправились в Париж, на авиасалон Ле Бурже, снимать сцену встречи уже пожилых Туполева с Сикорским. Побродив по салону пару дней, мы решили снимать хроникально, надеясь, что в столпотворении посетителей на нас не обратят внимания.

Наши надежды оправдались. Никто не обращал внимания на загримированных артистов, обнимавшихся в глазах многих людей. Прав оказался мой русский друг, живущий в Париже. Он говорил, что если вы упадете на Елисейских полях, никто не остановится, через вас будут перешагивать со словами «пардон, пардон». Там же, на авиасалоне, мы встретили сына Сикорского, Сергея, тоже авиаинженера. Отец назвал его в честь Рахманинова, в благодарность за помощь, которую ему оказал композитор в Америке, когда Сикорский очень бедствовал.

Солидная кинофирма «Гомон» обеспечила нам комфортные условия работы. Мы могли свободно перемещаться по всей территории салона, влезать на крыши и снимать все, что заблагорассудится. Мне удалось снять «Харриер»—удивительный (в то время) английский истребитель с вертикальным взлетом. Он поднимался с земли, как вертолет, а потом уносился прочь с дикой скоростью. Тогда же мы увидели первый аэробус на триста пассажиров и легендарный истребитель «Мираж 2000».

Часть актерской сцены снята в космическом павильоне, на фоне нашего «Салюта». Удивительно, но даже в тесноте павильона на нас никто не обращал внимания. Это даже чуть-чуть обижало. Правда, с нами было человека четыре из фирмы «Гомон»—может, это их заслуга?

В Париже нам надо было еще снять Статую Свободы—к «американским» эпизодам, которые мы уже сняли на Кубе. Этих скульптур в Париже штуки четыре, но все они гораздо меньшего размера, чем американская громадина. Эта работа французского скульптора Бартольди подарена Францией Америке в 1886 году и имеет совершенно грандиозный размер: от земли до факела—девятьсот три метра!

Мы выбрали скульптуру, стоящую на мосту Альма. Снять можно было только снизу, с воды, на фоне неба. Нам выделили полицейский катер, с него мы и снимали. Конечно, облились водой и чуть не перевернулись.

Восемнадцатого июня мы вернулись в Москву. Осталось снять лишь одну сцену. Последние кадры фильма мы снимали на аэродроме в городе Жуковском. Символично—здесь же находится тот самый Центральный Аэрогидродинамический институт, ЦАГИ.

Там тогда проходил испытания ТУ-144, советский вариант «Конкорда», сверхзвукового пассажирского лайнера. Знаменитый пилот-испытатель Елян летал на нем без посадки в Алма-Ату и очень скоро возвращался обратно.

Мы же в салоне этого самолета снимали последнее свидание наших героев. Грустная сцена: два пожилых человека в пустом самолете молча прощаются друг с другом. Стрельчик и Яковлев сыграли замечательно. Без единого слова, лишь глазами... Так закончились съемки.

Это было 26 июня 1979 года, а второго июля страшная новость потрясла студию. В автомобильной катастрофе нелепо и несправедливо погибла Лариса Шепитько. Что-то слишком много потерь для одного года. Слишком много...

Монтировала картину Зина Веревкина. Эта милая женщина была монтажером и на картине «Время, вперед!» Естественно, используя старую дружбу, я немного «влиятелен» на монтаж. Храбровицкий не обижался и не возражал. Музыка по моей рекомендации написал композитор Роман Леде-нев. Это была уже третья наша совместная картина.

Сложность музыкального решения фильма заключалась в том, что в ряде эпизодов звучала музыка Рахманинова. На мой взгляд, композитору удалось найти достойное решение этой сложнейшей задачи. Ну, а мне очень понравилось, как остроумно переходит звучание известного советского марша «Все выше и выше» в синкопную джазовую аранжировку при перелете Чкалова в Америку.

Окончание каждой картины всегда грустно, как всякое прощание с теми, кого успел полюбить, с кем успел подружиться. Будут новые фильмы, новые встречи, другие люди, иные страны, но никогда больше мне не посчастливилось снимать ни Аду Роговцеву, ни Владика Стрельчика, ни Юру Яковлева...

Конец 1979 года оказался для меня необычным. Еще до окончания работы над «Поэмой о крыльях» у меня дома раздался телефонный звонок. Мужской голос в трубке строго сказал: «Говорит Филипп Тимофеевич Ермаш». Я, в уверенности, что меня разыгрывают друзья, начал нести какую-то чушь. Через короткое время звонок повторился. Я, наконец, понял, что это не розыгрыш. Ермаш попросил меня снять диплом его сына, который заканчивал тогда ВГИК и запускался в производство на «Мосфильме» в объединении «Дебют».

Мог ли я тогда отказаться или не мог—судите сами. То ли просьба, то ли приказ...

Помчался за советом к Райзману. Он предложил мне серьезно подумать и ехидно посоветовал почитать «Фауста» Гете. Умен и осторожен был Юлий Яковлевич.

Андрей Ермаш оказался милым молодым парнем, добрым и улыбочивым. Очень стеснялся своей фамилии—когда знакомился, называл только имя и краснел. Сценарий у него был научно-фантастическим, в главной

роли снимался Тараторкин. Сегодня я не помню ни названия, ни содержания, запомнилось только, что работали мы всего лишь один месяц, дружно, весело и быстро.

А на меня началась «мода» у дипломников. В конце года снял еще один, тоже «наследнику», по имени Коля. Он был сыном моего давнего товарища по ВГИКу, режиссера Владимира Скуйбина, тогда уже покойного. А его мать Нина в то время была редактором на «Мосфильме», да еще женой Эльдара Александровича Рязанова. Отказываться, как видите, не было ни малейшей возможности. Совсем никакой!

Снимали мы на заводе, возле Калужской заставы, тоже быстро и дружно. Недавно на юбилее Эльдара Рязанова я увидел солидного мужчину средних лет. С трудом узнал в нем того молодого дипломника Колю.

Время летит быстро, и с каждым прожитым годом воспоминания становятся все дороже и дороже...

«Старый новый год»

Наверное, это моя лучшая работа. Прошло почти тридцать лет, а каждый год в канун старого Нового года фильм показывает телевидение. Были даже случаи, когда несколько каналов показывали одновременно. Это, поверьте, очень и очень приятно!

А начинался год как-то тревожно. Я не привык сидеть без дела, в «простое», как это называлось на студии. Однако все «мои» режиссеры были заняты—либо снимали, либо занимались чем-то иным. Райзман руководил своим объединением «Товарищ», Юткевич продолжал Лениниану, на этот раз—«Ленин в Париже», Швейцер снимал «Маленькие трагедии», Таланкин—«Отца Сергия», а Храбровицкий серьезно заболел.

Были кое-какие предложения от других людей. Иногда мне не нравились сценарии, а порой не возникало нужного взаимопонимания с режиссером. В какой-то момент я даже начал снимать на телевидении с Леонидом Пчелкиным актерские пробы фильма, названия которого совсем не помню. На главную роль там пробовался младший Соломин. Это было уже в феврале. Когда мне пришлось уйти, я привел Пчелкину взамен себя опытного оператора. Обошлось без больших обид.

Март начался с трагедии—первого числа умер Даниил Яковлевич Храбровицкий. Как сказал поэт: «...А это значит, круг друзей на одного еще тесней». Грустно!..

Директор телевизионного объединения «Мосфильма» Семен Михайлович Марьяхин повел меня посмотреть в театре у Ефремова пьесу М.Рощина «Старый новый год». Случилось это четвертого марта—запомнил на всю жизнь.

Спектакль мне понравился—удивительно остроумный и смешной. Я должен был уговорить Ефремова снять по этой пьесе фильм к Новому году. Олег с готовностью согласился, но с одним условием—режиссером станет Ардашиков. Конечно, и я с радостью и энтузиазмом согласился. Студия, недолго посомневавшись, пошла на компромисс: пусть будет два режиссера. Насколько мне известно, приходили к Райзману за советом. Еще одна причина быть благодарным Юлию Яковлевичу.

Оставалось получить согласие автора пьесы на экранизацию. Вдвоем с Олегом мы поехали в Чистый переулок, где Рошин жил напротив резиденции патриарха. Убедить автора удалось легко. Ефремов и Рошин были давними близкими друзьями. Самым трудным было уговорить Рошина написать сценарий, но устоять перед логикой и обаянием Ефремова было невозможно.

Встреча с большим писателем и замечательным человеком Михаилом Михайловичем Рошиным стала еще одним важным событием в моей жизни. Я думаю, что сущность этого писателя точно выражается названием его пьесы: «Спешите делать добро». Точнее не скажешь. Редкостного благородства человек!

Премия «За гражданское мужество писателя» имени Андрея Сахарова дают таким людям, как Окуджава, Искандер, Войнович, Чуковская. Радуюсь и горжусь, что эта премия есть и у Михаила Рошина.

У него дома на стене висели две странные фотографии. На одной что-то вроде желтой баранки с неровными краями на синем фоне. Очень напоминало картины Джорджии О'Киф. На другой—немолодой мужчина с каким-то вытянутым лицом.

Оказалось, что «баранка»—это сердечный клапан, а мужчина—знаменитый американский кардиохирург Майкл Дебейки, который спас Рошина, прооперировав его в Америке. Рошин рассказал, что хирург настаивал—операцию надо делать срочно, а Михаил Михайлович сомневался, хватит ли у него денег для оплаты. Тогда Дебейки сказал, что сейчас время подумать о свидании с Господом, о деньгах—потом.

Я бережно храню несколько листков с вариантами начала фильма, написанных рукой Михаила Михайловича Рошина. Берегу их просто так, на память.

Перенести пьесу на экран—задача одновременно и простая, и весьма сложная. С одной стороны, хорошо «натренированная» группа артистов, с другой—необходимость создания новой среды обитания персонажей, реальных стен, воздуха, погоды, времени и пространства. Этим мы и занялись вместе с художником Борисом Бланком (с ним я уже имел счастливую возможность поработать на картине «Вся королевская рать»).

Все первые дни с утра мы втроем просто разговаривали по самым разным поводам. Олег посвящал нас в сущность системы Станиславского, делился планами реформы своего театра. При этом называл МХАТ театром имени Дантеса, имея в виду, что на другой стороне Тверского бульвара находится театр имени Пушкина, бывший Камерный. Тогда же возникла идея пригласить Петра Щербакова и Георгия Буркова (Олег почему-то произносил фамилию Буркова всегда с ударением на первом слоге).

Потом мы отправлялись обедать в ресторан «Националь», любимое заведение Олега. На студию больше не возвращались. Так продолжалось несколько недель, но за это время мы придумали будущий фильм.

Ефремов часто повторял: важно не то место, где мы находимся, а то направление, в котором мы идем. По-моему, это мысль Льва Толстого. Талантливым и весьма нестандартным человеком был Олег Николаевич Ефремов.

Изобразительное решение фильма определилось просто: сегодняшний день, две одинаковые квартиры, лестничная клетка с лифтом, банный номер с бассейном. Все, что вы видите на экране,—это декорации, включая и баню. Отличались квартиры друг от друга только фотообоями. Квартира «представителя прогрессивной русской интеллигенции» Петра Полуорлова оклеена пейзажами с деревьями. Квартира рабочего Себейкина решена посромней. Фотообои были в те годы в большой моде—помню, как в одной высокопоставленной семье все стены в большой комнате были оклеены шишкинскими медведями, впечатление было жутковатое.

Оператором я задумал позвать своего многолетнего ассистента Григория Шпаклера, но студийную администрацию убедить было невозможно. По существующим правилам самостоятельно снимать мог только оператор-постановщик, а Шпаклер таковым не был. Вот тогда уже я предложил студии пойти на компромисс: два режиссера—два оператора. Студия, к моему удивлению и удовольствию, быстро согласилась.

Важной своей заслугой считаю и приглашение на картину Сергея Никитина. Замечательную песню «Снег идет» на слова Пастернака я дал послушать Ефремову. Слушали в машине Евстигнеева (это был редкий тогда «Мерседес»). Всем понравилось, и мы позвали Никитина. Музыка придала картине неповторимое дополнительное настроение. Больше того, вся натурная часть фильма снята как иллюстрация к музыке Никитина. Это, кстати, вызвало активное неприятие у редакции телевидения. Приведу цитату из «заключения», подписанного главным редактором т/о «Экран» Г.А.Грошевым: «...начальная панорама Москвы, неудачная по тональности, не соответствует жанровой особенности фильма».

Я эту бумагу бережно храню, в ней много интересного. Прочитую при случае еще...

А музыка и ее автор нам так понравились, что мы попросили Сергея и Татьяну Никитиных сняться в картине. Что они и сделали. Их пение на лестничной площадке в компании молодежи, по-моему, украсило фильм. Убежден, что не ошибаюсь.

Эта картина была первой в моей практике, когда не проводились пробы актеров. Театральные артисты прекрасно знали свои роли, многократно сыгранные на сцене.

Спектакль жил на сцене уже лет восемь. Г.Бурков и П.Щербаков, которых ввели в картину, были уже известными и любимыми в то время актерами, а актриса В.Дементьева заявила, что повесится, если не будет сниматься (она играла тещу Петра Себейкина). Ефремов хотел взять другую актрису, но не решился, побоялся.

Текст пьесы, а значит, и сценария, был выразительным, афористичным, остроумным и точным. Артисты играли с неподдельным удовольствием и азартом. Евстигнеев, Калягин, оба Щербакова, Ханаева, Бурков, Невинный, Минина, да и все остальные устраивали на площадке такое актерское пиршество, такие лихие и веселые импровизации, что съемочная группа едва сдерживала хохот. Иногда и не сдерживала.

Из-за своих театральных забот Ефремов не мог каждый день бывать на съемках. Мне иногда было трудно справиться с развеселой компанией

артистов, и однажды вечером я пожаловался Олегу на свои проблемы. Он посоветовал стукнуть по столу кулаком и громко закричать: «Не верю!» Уверял, что Станиславскому это помогало.

Первая съемка состоялась пятнадцатого июля. В первом кадре мрачный Калягин (Полуорлов) в дубленке входил в свою квартиру. Наша картина была зимняя. На улице стояла июльская жара. Полупустая Москва замерла в ожидании Олимпиады.

Двадцать пятого июля случилась страшная беда—скончался Владимир Высоцкий. Это был сильнейший удар. Как написал Сомерсет Моэм, каждому человеку приходится пережить «время потерь». Мне его пришлось пережить сполна, к несчастью.

Во время съемок надо было постоянно помнить о том, что происходит в квартире этажом выше. Монтажно картина решалась в частых переходах из одной квартиры в другую. В этом была главная сложность работы и художника по костюмам Алины Будниковой, и звукооператора Яна Потоцкого. О гримерах, костюмерах и реквизиторах говорить не приходится. Всем было трудно!

Единственным персонажем, появляющимся то в одной квартире, то в другой, был Адамыч (Евстигнеев). Только талант и опыт Евгения Александровича Евстигнеева могли такое выдержать. Декорация-то квартиры была всего одна. Пришлось всю историю снимать сначала в семье Полуорлова, а потом—в квартире Петра Себейкина.

Не могу вспомнить причину, но у нас возник месячный перерыв в съемках. С пятнадцатого августа до середины сентября мы не снимали. То ли переделывали декорацию, то ли у театра были гастроли? Никак не могу вспомнить! Зато уж потом до конца года мы трудились, как говорится, не покладая рук.

Как всегда, не обошлось без происшествий. У Иры Мирошниченко случился аппендицит, а двадцать седьмого сентября Слава Невинный сломал ногу и до конца года героически снимался на одной ноге. Иногда это даже помогало. В сцене ловли мухи, например, он весьма натурально морщится от боли. Зато сбегать по лестнице Слава уже не мог. Приходилось как-то выкручиваться. Удивляло другое—то, с каким удовольствием, темпераментом и азартом играл артист Невинный.

Кстати, стоит заметить, что часы у Славы—на правой руке. А до эпохи В.В.Путина еще много-много лет. Это, конечно, шутка, но вдруг президент нашу картину видел?

Мне хочется признаться в любви ко всем артистам, с которыми нам повезло встретиться в работе над этим фильмом. Низкий земной поклон им всем-всем! Отдельная благодарность замечательным ребятам Насте Немоляевой и Вале Карманову, которым тогда было лет по десять—одиннадцать.

Для съемки сцены в бане Борис Бланк придумал красивую, удобную и достоверную декорацию (многие, даже искушенные, зрители полагают, что это интерьер). Артисты ныряли в бассейн с большим удовольствием. Больше всех веселился Адамыч—незабываемый Евгений Александрович Евстигнеев. Это была последняя съемка в павильоне. Стало даже как-то немного грустно.

Удивительно, но мне все время хочется сказать что-нибудь из того, что произносили герои фильма: «Римляны, совграждане, товарищи дорогие». Или: «Не русское все это, не русское!»; «Брошу все, отпущу себе бороду и бродягой пойду по Руси»; «Если ребенок плохо учится, пусть хоть одева-ется хорошо»; «Мы линию тоже чувствуем. По обстоятельствам...» Удиви-тельный все-таки писатель Михаил Михайлович Рощин!

Зато у суровой телевизионной редакции начались сомнения. Главный редактор т/о «Экран» Г.А.Грошев в своем пространным «Заключении» стро-го писал: «Следует исключить из картины реплики, неудачно вписывающа-еся в контекст произведения. Это—“Вот я за что нашу Россию люблю...”, “Кто-то должен начать...”, о славянофильстве, реплику Адамыча о лозунге, из которого выпала буква “С”». Правда, в той бумаге были и комплименты, но тем не менее «Заключение» имело печальные последствия.

По нашему замыслу фильм заканчивался у новогодней елки на Твер-ском бульваре. Декабрь восьмидесятого года был теплым и бесснежным. Вся группа грустно повторяла: «Снег выпал только в январе, на третье, в ночь». Ситуация была ужасная. Мы с огромным трудом добились в Моссо-вете решения установить елку на неделю раньше положенного срока. Ти-пично советским способом—по знакомству. И все зря! Пятнадцатого декаб-ря мы первый раз безуспешно пытались снять финальную сцену.

Лил дождь. На мокрую наряженную елку страшно было смотреть. На всех нас тоже.

Одновременно шло озвучание, запись музыки и монтаж. Монтажом занималась Таня Егорычева, которая до этого монтировала такие замеча-тельные картины, как «Мимино», «Осенний марафон», «Афоня» и много других, а начинала она со мной на фильме «Вся королевская рать». Именно ей мы обязаны тем, что картина до сего дня смотрится, будто только что снята. Ее виртуозный монтаж можно оценить на примерах соединения двух наших разноэтажных «игровых» квартир.

Качающаяся люстра у Калягина—работающий «зверюга»-пылесос у Невинного. Пляска вокруг холодильника—танцы молодежи на лестничной площадке. Щербаков играет на баяне «Полет шмеля»—Невинный и Петров прислушиваются. «Стрельбище»,—мечтательно вспоминает Невинный. «Кладбище»,—произносит Калягин. Компания у Калягина поет: «Открой нам отчизна...». «Хасбулат удалой...»,—запевают соседи.

Таких примеров монтажных находок очень много. Таня Егорычева—большой мастер!

С удовольствием вспоминаю, что она монтировала все мои режиссер-ские работы. Впрочем, и многие операторские тоже. Этим горжусь, а ей бесконечно благодарен.

Между тем дождливый декабрь перевалил за двадцатые числа, а фи-нальной сцены в картине все еще не было. Телевизионная программа обе-щала показ второго января. Начальство—и студийное, и телевизионное—требовало от нас решительных действий.

Зампред Гостелерадио Мамедов приказал: последний срок—понедель-ник, двадцать девятое. Ефремов утешал меня: «Уволят, возьму тебя в театр осветителем, самым главным».

Мы записали музыку, провели перезапись всех частей, кроме последней, а погода все никак не налаживалась. Олег Ефремов хранил спокойствие и отвечал всем репликой Адамыча из сценария: «Служил я в театре, там тоже—ужас!» Худрук объединения С.В.Колосов нас поддерживал, за что ему запоздалое спасибо.

Наконец, двадцать пятого декабря (!) съемка состоялась. Не обошлось без нафталина, перлита и всего, что напоминает снег. Евстигнеев произнес самую последнюю реплику в картине: «Хороший вы народ, мужики, только облику не теряйте!..» И, как всегда, стало чуть грустно, как при прощании с чем-то очень дорогим.

Двадцать девятого декабря мы показали картину Мамедову и Ждановой. Во время просмотра они весело смеялись. После были озабочены и суровы, но картину приняли.

Второго января на первом канале состоялась премьера. Как теперь принято говорить—в прайм-тайм. То, что мы увидели, невозможно сегодня ни объяснить, ни понять. Это была совсем другая картина. Фильм перемонтировали, сократили, убрали самые острые реплики и даже эпизоды. Вспомнилось грозное «Заключение» Грошева.

Разочарование было полным и ужасным... Скандал мы устроили грандиозный!

В начале января Олег и я отправились в Останкино добиваться справедливости. Нас приняла Стелла Ивановна Жданова, дама крупная и величественная, чем-то она напоминала мне императрицу Анну Иоанновну или Елизавету Петровну. В очередной раз я смог убедиться в магнетическом воздействии Олега на женщин. На суровое указание не путать себя с Фурцевой Стелла Ивановна скромно заметила, что у нее и своих начальников хватает, помолчала и добавила: «С вашей картиной мы, кажется, немного погорячились».

После нашего демарша картину стали показывать только в первоизданном виде. Вот и в этом, две тысячи восьмом, году показали уже два раза.

Фильм понравился всем нашим друзьям, притом, что круг друзей у нас был разный. Понравился даже Райзману, чему я был особенно рад. Доволен был и Рошин. Его мнением мы дорожили особо.

Наверное, поэтому мы с Олегом поверили в то, что просто обязаны продолжать снимать кино. Телевизионное объединение тоже пожелало продолжить сотрудничество. Вот тогда у Ефремова и возникла идея снять картину по чеховскому «Иванову».

Писать сценарий Ефремов уговорил меня, объясняя тем, что у него самого давно сложившийся взгляд на пьесу—это может помешать ему что-либо придумать для сценария. Я с трепетом, азартом и усердием засел за работу.

Каждые два-три дня я читал Олегу написанное, выслушивал замечания, советы и продолжал. Где-то в середине апреля состоялось обсуждение сценария, а в середине мая (!) мы получили пространное «Заключение», подписанное снова господином Г.Грошевым (прошу прощения—товарищем Г.Грошевым). Там было много всяческих замечаний и предложений, и толковых, и не очень. Приведу лишь самые последние фразы: «При всем

уважении к чеховскому тексту, в контексте современности рекомендуем изъять реплики со словом “жидовка” и, по возможности, убрать либо предельно сократить эпизоды с “бутылкой”. Рекомендуем продолжить работу над литературным сценарием с учетом замечаний». И подпись: «Главный редактор Г.Грошев».

Так и хочется сказать словами Рощина: «Мы тоже линию чувствуем. По обстоятельствам». Объединение рекомендовало продолжить работу над фильмом в ноябре. Мы немало повеселились, читая эти рекомендации. Олег рассказал мне анекдотическую «историю» о том, как по просьбе трудящихся в связи с большими успехами в деле освоения Голодной степи решено было впредь именовать Голодную степь—Полуголодной.

На этом все закончилось. Ничего делать мы не стали. Не захотели. «Бог с ними! Горбатого могила исправит»,—успокоил меня Олег Николаевич Ефремов.

Перечитал сценарий сегодня. Не так уж он плох. Чехов-то писатель гениальный!

Через некоторое время мы снова задумали снимать кино. На этот раз Ефремов предложил мне почитать пьесу Рощина «Перламутровая Зинаида». Ура, подумал я, опять Рощин, и с удовольствием бросился читать. Очень смешно, умно, и, как всегда у Рощина, удивительно образный и афористичный язык. Единственное, что вызывало опасение: как телевизионное начальство отнесется к сложному жанру пьесы—трагикомедии. Ведь возможно появление разных нежелательных аллюзий. В то время это было почти «преступным деянием». Содержание пьесы к этому располагало. Печальный опыт общения с телевизионным начальством мы еще не забыли.

Вот так и у меня появилась первая запись в списке неосуществленных замыслов. Было очень жалко и обидно, но ведь и с Райзманом случалось такое. Это даже льстило. Правда, тогда я не предполагал, что этот список окажется таким длинным...
