Аннотация: Новая книга выдающегося русского кинорежиссера Андрея Кончаловского «Возвышающий обман» следом за первой, «Низкими истинами», рассказывает о жизни автора в России, Европе, Америке, о звездах экрана и сцены, с которыми сводила его судьба, о женщинах, которых любил, о рождении фильмов и спектаклей, не раз вызывавших яростные полемики, о творческой кухне режиссера, живых обстоятельствах создания его прославленных постановок, перипетиях их зрительских и фестивальных судеб. Как и прежде, автор обнаженно откровенен, говоря о драматических обстоятельствах и своей творческой и личной жизни, которые, впрочем, неразделимы, – в них единая страсть, единые духовные ориентиры, единая линия судьбы.

Андрей Кончаловский

**Возвышающий обман**

Памяти Маргариты Менделевны Синдерович посвящается эта книга.

Часть первая

ЖИЗНЬ И ПРОФЕССИЯ

Я люблю себя.

Я люблю себя. Если честно – я себя обожаю. За что – не знаю. Наверное, за то, что я умный, талантливый, красивый. В газетах пишут про мою улыбку: ослепительная, голливудская. Действительно, голливудская. Зубы-то не мои. А если улыбнуться пошире, в зеркале видно, что зубы, настоящие, мои, пожелтели и торчат из слабых десен, как у Холстомера.

Зеркало показывает не все. Видишь себя спереди. Но если взглянуть во второе зеркало, которое подносит к твоему затылку парикмахер, демонстрируя свежую стрижку, то в нем маячит уже явственно проступающая предательская лысина. Значит, надо отращивать волосы подлинней, чтобы как-то прикрыть ее, проклятую. Хорошо бы вообще забыть о ней. Какое счастье, что не видишь себя сзади! Если посмотреть в зеркало на себя голого, опять же видны противные складки на пояснице. Фиксируешь для запоминания: надо не сгибаться, чтобы складки не выступали. Люди всегда стараются представлять себя такими, какими были в двадцать лет, хотя им давно уже не двадцать...

Свет мой, зеркальце, скажи... Нет, зеркальце правды никогда не скажет. В зеркало мы видим себя с одного только ракурса, с какого мы бы и хотели, чтобы нас видели.

Замечали, как часто человек смотрится в зеркало? Особенно если оно прямо перед ним? Зачем он в него так часто смотрит? Чтобы проверить: как видят его другие, все ли в порядке? Ему кажется, что все другие видят его спереди. Но в том-то и дело, что видят не только спереди...

Уже само зеркало, такое на вид бесстрастное, от природы объективное, есть «возвышающий обман», ибо мы видим себя только в фас.

Писатель Розанов рассказывал о некой вдове. Одетая в траур, она со скорбью говорила о покойном муже, но время от времени все-таки посматривалась в зеркало. Вдова эта навела Розанова на мысль: писатель значительный от ничтожного почти только одним и отличается – смотрится он в зеркало или не смотрится. Тот, кто смотрится, – маньерист, личность незначительная. Писатель значительный в зеркало смотреться не будет. Ему не важно, как он выглядит.

Зеркало – наш ежедневный обманщик. Каждое утро мы смотрим на себя в зеркало и не замечаем, как правило, тех микроскопических изменений, тех признаков приближения... Да, да, приближения. А потом, как у чеховского героя, вдруг посреди ночи будто ударило, вскочил в поту: что я делаю?

Я говорю о приближении к смерти. Подойдешь к зеркалу и видишь не лицо, а мятую ж..у. Тихонько думаю про себя: хорошо бы никто не узнал, что я только сам знаю.

Так вот, все, что я пишу о себе, – это то, что я хочу, чтобы вы про меня знали. Это возвышающий меня и вас обман.

Если вдуматься, если рассудить: в чем причина моей любви к себе? Сколько раз я поступал нехорошо, но находил мотивировки и оправдания этим поступкам. Сначала находишь оправдания, потом стараешься забыть. Оправдание нужно лишь затем, чтобы не свербило. Мотивировки и оправдания, даже фальшивые, успокаивают. Если человек оправданий себе не находит, значит, у него есть совесть. Как правило, человек, у которого есть совесть, несчастен. Счастливы люди, у которых совесть скромно зажмуривается и увертливо находит себе оправдание. Таков я, в частности.

Знаю, что очень виноват перед одним своим другом, который умирал от инсульта, а я три года не собрался к нему зайти. Юлик Семенов болел, у него был паралич, а я ездил мимо и не поднялся к нему ни разу. Тогда мы не были уже друзьями, но все равно можно было зайти. Я этого не сделал. Неприятно было заходить к больному, парализованному. Мне сейчас об этом припомнила сестра, и она права.

Всякий раз, когда поднимало голову чувство вины, я пытался себя оправдать, запихнуть его куда-то под ковер своего сознания. И кто более счастлив: тот, кто находит оправдание своим поступкам, или тот, кто не находит? Получается, что тот, кто находит оправдание, совести не имеет. А тот, кто имеет совесть, несчастен.

Но вот успокаиваешь себя прекрасной мыслью. На самом-то деле, когда я говорю, что виноват, это вовсе не значит, что я сделал кому-то очень-очень больно. Я никого не убивал, никому не вредил, никому не желал зла, а если и желал, то никогда этого не выражал и гнал саму эту мысль от себя. Но достаточно ли не делать зла, чтобы быть хорошим человеком? Наверное, нет. Чтобы быть хорошим человеком, надо делать над собой усилие. Не очень много добра я сделал. И усилий делать добро помню немного. А если у тебя нет времени сделать добро, значит, у тебя нет времени стать хорошим человеком.

Мало у меня было времени, чтобы стать хорошим человеком.

За что же я люблю себя? Любить-то вроде особенно не за что. Мне, себя лично. Мы все время повторяем евангельские слова: «Возлюби ближнего, как себя самого». Эту заповедь тоже можно использовать как некую индульгенцию самому себе, как оправдание любви к себе.

Почему же я все-таки люблю себя? Может, просто потому, что самодовольно спит моя совесть? Или, скорее, потому, что другого меня нет – есть только такой я? Приходится любить то, что есть. И еще потому, что должен, как и все, умереть.

Ну а как же насчет души, которая «в заветной лире мой прах переживет»? Может такое случиться? Вряд ли... Но даже если предположить, что переживет, уже не будет душистых круассанов с черным кофе, не будет запаха хорошей сигареты, столь вредной для здоровья. Не будет там, в мире без плоти, упругого, сквозь теплый шелк, бедра женщины, на которое можно положить руку и никто не отодвинет ее... Не будет «мечты о розах в кабине „роллс-ройса“...» (О. Мандельштам); не будет теплого ветра, врывающегося в машину, не будет аллеи, рябящей пятнами солнца... Не будет тех чувственных ощущений, которые доставляют такие мимолетные и такие неизбывные радости, такие моменты счастья! И, может, люблю я не себя, а жизнь, которая живет через меня.

Возвышающий обман

Человеку свойственно иметь идеал. Как правило, идеал – это то, чего у нас нет. Как только желаемое достигнуто, оно уже не идеал.

Человеку хочется не просто иметь идеал, но и внутренне ему соответствовать. Возвышающий обман – это, может быть, обещание себе: «с первого января бросаю курить». Живя этой сладостной надеждой, я продолжаю жить, как жил всегда. Наступает первое января, и я говорю себе: «Ну вот, еще несколько дней! Закончу работу – и непременно брошу». Или: «Наконец покончу с этим проклятым разводом, и тогда – ни одной сигареты!» Мы назначаем себе следующий горизонт, до которого еще надо дойти. Откладывая на будущее, всегда имеешь успокаивающую перспективу. На свои недостатки приятнее смотреть сквозь пальцы, давать индульгенцию своим слабостям.

Или возвышающий обман может принимать облик искренних слез благодарности в ответ на наглый подхалимаж, на бесцеремонную лесть. Когда матери хвалят ее ребенка, это часто ложь, но мать всегда готова верить! Это обезоруживает. Людям хочется казаться лучше, чем они есть на самом деле.

Влюбленность – тоже обман. Или самообман. Мы влюблены до тех пор, пока обманываем себя, идеализируем объект наших чувств. А идеализация – это исключение негативных черт, то есть возвышающий обман. Влюбившись в женщину, мы видим ее идеальной, а потом, когда любовь проходит, не только уродкой, но монстром, чудищем, что, разумеется, неправда. Это тоже иллюзия.

Любовь, конечно, не тождественна влюбленности. Можно любить человека и со всеми его недостатками, можно даже недостатки воспринимать как достоинства.

Любовь как определение чувства тоже исторически возникла как метаморфоза плотского влечения, постепенно соединяясь с началом духовным. Позже, в христианском мире, все, относящееся к плоти, объявлялось греховным и потому нуждалось в духовном противовесе, в возвышении чувства, в придании ему некого божественного начала, воспаряющего над грехом вожделения. В странах Востока любовь идеализировалась обожествлением сексуального акта, как такового. «Кама сутра», известнейший из трактатов о любви, призывал познавать ее тайны, совершенствоваться в технике соития, позволяющей открыть высшие формы жизни духа.

Самый возвышающий из всех возвышающих обманов – искусство.

Не многие из художников ставили своей целью привести человека к депрессии. В общении с искусством человек хочет обрести надежду. Искусство без надежды не привлекает его. Не говорю о трагедии; надежда, которую дает она, не в обретенном героями счастье, а в утверждении силы человеческого духа, готовности на смерть во имя истины. К надежде трагедия ведет через катарсис. Но большинство зрителей предпочтет площадную комедию высокой трагедии: ее путь к надежде гораздо более прост, очевиден и всем понятен. Человек как бы возвышается духом без затраты духовных усилий.

Ну, конечно же, кино тоже обман. Великий обман. Эйзенштейн, как рассказывают, любил начинать свои лекции с того, что кино – обман по своей природе. Человек думает, что ему два часа показывают кино, а ему половину этого времени показывают черную шторку, перекрывающую объектив проектора, пока грейфер ставит перед ним следующий кадрик. Но это, так сказать, обман технологический. Дело техников: как обмануть зрителя, чтобы движение имело иллюзию реального. Дело художника: как обмануть зрителя, чтобы сыгранные чувства они приняли за подлинные, поверили в правду мира, рожденного авторским воображением.

В этой книге, продолжающей «Низкие истины», я возвращаюсь опять к началу своей биографии, на этот раз биографии творческой, говорю о своих фильмах, замыслах, сценарных проектах, работе в театре и даже в площадном искусстве.

Как правило, мы уверены, что мир является таким, каким мы его видим. Нам не часто приходит в голову мысль: «А может быть, все, что я вижу, на деле вовсе не так?» Наши заблуждения нередко проистекают из веры, убеждений, а вера, пусть и не соответствующая истине, дает энергию. Толстой называл это «энергией заблуждения».

Художнику свойствен некий идеал, а идеал – это уже само по себе вещь нереальная. Достоевский говорил, что, если бы пришлось выбирать между Христом и истиной, он бы остался с Христом. Иными словами, ему все равно, насколько его идеал отвечает истине. Предпочтительнее заблуждение, если оно дает внутреннюю опору, становится путеводной звездой, компасом. Не важно, придем ли мы к цели; главное – не сбиться с пути.

Идеалы и есть возвышающий обман. Любые идеалы. В силу уже одного того, что они идеалы. Но они обман, ибо реальны лишь в абстрактных координатах. В платоновском мире «чистых идей».

Я уже вспоминал мысль Горенштейна о том, что если Толстой и Достоевский были Дон-Кихотами русской литературы, то Чехов был ее Гамлетом. Очень верная мысль. Чехов – единственный человек в русской литературе, у которого не было претензии на знание истины. Существует достаточно убедительная точка зрения, что знание истины не дано человечеству. Уже потому, что все мы внутри жизненного процесса, а не вне его.

Это, кажется, Чехов, еще в бытность свою Чехонте, сказал: «А что, если вся вселенная находится в дупле гнилого зуба какого-нибудь чудовища?..»

Признаем, возвышающий обман – это то, без чего мы абсолютно не можем жить. Человек, начав понимать, что смертен, не находит успокоения, покуда не придумает способ примириться с этой неизбежностью. Например, поверив в то, что после смерти есть жизнь, что существует реинкарнация, что дух бессмертен и неуничтожим. Надежда на помилование живет, я думаю, в каждом.

Возвышающий обман необходим, ибо без него не было бы сил жить. Но фокус в том, что обман имеет шанс стать истиной.

Человечество движется от одной иллюзии к другой. Что, как не возвышающий обман, идея «свободы, равенства, братства»? Все надежды на построение справедливого общества – социализма, коммунизма, «царства солнца» – основаны на этой иллюзии.

Как трактовать слово «возвышающий»? Нас идеализирующий. Делающий нас лучше. Дающий некую перспективу, направление движения. Движение, если говорить о развитии, не горизонтально. Оно происходит вверх – по спирали или как-то иначе, но вверх. Мир становится сложнее, мы становимся сложнее.

Художнику необходима перспектива. Свое произведение он творит согласно некому представлению об идеале, в сколь бы различных обликах тот ни выступал. Даже само разрушение форм может выступать в качестве идеала. Творчество есть попытка запечатлеть увиденное, услышанное, прочувствованное – то, что представилось в момент наития. Я уже сравнивал мальчиков, занимающихся онанизмом в «Амаркорде» Феллини, с творцами – их фантазия тоже обуреваема неким идеалом. Идеал необходим для творчества. Даже в самых горьких, пронзительных откровениях о низости рода людского, несовершенстве самой породы человека, как, скажем, в книгах Селина, сквозит горечь от того, насколько мы не соответствуем идеальному представлению о себе, нами же самими созданному.

Па-де-де

Где-то в середине 50-х папа взял меня в гости к одной своей приятельнице. Был большой обед. Пришел Касьян Голейзовский, замечательный хореограф, балетмейстер Большого театра. Сама хозяйка, обаятельная женщина, типично русской красоты – курносая, голубоглазая, принимала нас со своей дочерью и мужем. Мужа звали Жора, у него был сломанный нос и заразительная улыбка. Он отсидел по 58-й статье, не так давно был реабилитирован, очень забавно рассказывал, как хохотал, радовался и кричал: «Подох!», вбегая в барак с газетой о смерти Сталина. Зэки даже испугались, увидев, как он скачет и пляшет.

Дочка, красивая, бледная застенчивая девочка Ира, училась в балетном училище Большого театра. Нас, детей, посадили рядом, мы неловко разговаривали. Потом, вспоминая этот обед, я припомнил и обращенные на нас заинтересованные взгляды взрослых, на что в тот момент не обратил внимания. Думаю, у папы и у его чудной приятельницы была душевная идиллия, которую им внутренне хотелось распространить и на нас. На что я и клюнул. Девушка мне очень понравилась. Я стал за ней ухаживать.

Видимо, не случайно на обед пригласили и Голейзовского. Ира кончала училище, ее надо было устроить в Большой театр. Фамилия ее была Кандат – папа Иры, первый муж Ириной мамы, ленинградский саксофонист, был латыш.

Ира приезжала к нам на дачу на выходные. Мы катались на лыжах. Летом поехали на юг, в Крым. Родители нас отпустили, уже не сомневались, что мы – состоявшаяся пара. Меня это ввергало в некоторую панику. Мы были влюблены, целовались до полубезумия. Я не хотел лишать ее невинности, боялся такой ответственности, покуда не был уверен, что женюсь. Мы спали в одной постели, два молодых животных, она доходила от моих поцелуев, у меня все звенело – так я хотел ее, простыня стояла горбом, но я не мог решиться... «Ты не мужчина!» – плакала она.

Незабываемым было путешествие в Бахчисарай. Поели чебуреков с вином. Вниз с Ай-Петри в Ялту возвращались на грузовике, нагруженном яблоками. Шофер разрешил нам устроиться в кузове. Пошел грибной дождь. Жара, солнце, машина летит, мы валяемся на яблоках, льет с неба вода, вся одежда прилипла. Я смотрю на Ирину чудную фигуру, грузовик мчит сломя голову вниз по мокрой дороге, захватывает дух. Где-то в конце самого спуска машина вдруг стала, выскочил перепуганный шофер.

– Ну, как вы?

– В чем дело? – не поняли мы.

– Тормоза у меня отказали! Я боялся, что вы вывалитесь. И вообще думал, что сейчас в пропасть свалимся!

Мы не ведали о том, что случилось, и всю дорогу были безмятежно счастливы... Счастье без тормозов...

Потом эта сцена (без истории с тормозами) вошла в «Иваново детство»: мальчик и девочка в кузове грузовика с яблоками – память о моем романтическом увлечении первой женой.

Не забуду еще один эпизод. 1957 год. Она оканчивала училище, сдавала выпускные экзамены; в филиале Большого театра шел «Щелкунчик». Она танцевала там цыганский танец. «Щелкунчика» я уже пять раз видел, все родственники тоже по пять раз сходили, больше смотреть сил у меня не было. Вечером приехал папа из Америки. Привез мне очень красивые шерстяные перчатки с кожаными нашивками, джазовую пластинку, жвачку, сигареты и бутылочку кока-колы. Этого для полного счастья было достаточно. Надев перчатки, сунув в карман жвачку, закурив «Лаки Страйк», пошел к ней на спектакль. Поспел к самому концу – меня пустили. Посмотрел «Вальс цветов». Потом ждал ее у артистического выхода, хотел встретить, сделать сюрприз. Она вышла, но не одна, а со своим однокурсником Володей Васильевым. Стройный, блондин, красавец, танцевал в «Щелкунчике» принца и вообще уже звезда. Я опешил – она с другим! Как подлый и ревнивый Отелло, шагал метрах в ста позади, ожидая, что произойдет.

Валит огромными хлопьями снег. В ушах звучит «Вальс цветов», сердце обливается кровью, любимую девушку провожает чужой человек, звезда, я ему не соперник, захлестывает ревность, я жую свою жвачку, глотаю слезы... Шел за ними до самого ее дома – она жила у «Ударника», за мостиком через канал. Они не поцеловались. Васильев попрощался, пошел домой. Я вошел в подъезд. Поднялся. Постоял у ее двери. Спустился вниз. Посмотрел в окно с лестницы на мостик. Подумал, сейчас пойду и брошусь с этого мостика. Жить не стоит. Я жевал резинку, которую так хотелось разделить с любимой, а пришлось жевать одному... Неповторимое детское горе...

Вскоре мы поженились. Была пышная советская свадьба в ВТО, с большим количеством советских гостей – друзей и родственников с обеих сторон. Я напился, приревновал Иру – она с кем-то танцевала. И повода-то не было! По-русски поколотил молодую жену, она плакала – все как положено быть на свадьбе. Привезли домой зареванную невесту, злого жениха...

Наша совместная жизнь продолжалась около двух лет. Я познал скуку повинности родственника балерины присутствовать в зале каждый раз, когда в каком-то номере она танцует. Чрезмерной любовью к балету я не отличался. Балерина она была неплохая, подавала надежды. Ее взяли в Большой театр, она танцевала характерные танцы. Не могу сказать, что я был образцовым мужем. Но что с меня взять? Девятнадцатилетний мальчишка.

На следующий год она уехала в Египет с Большим театром, привезла мне оттуда немыслимое количество пар обуви – красивые ботинки с острыми носами. Я был потрясен; тогда еще не понимал, каков внутренний мотив этого щедрого жеста. А он, как чуть позже стало ясно, был до банальности прост. Она мне изменила. И довольно скоро ушла к человеку, с которым мне изменила. К дирижеру Большого – Жюрайтису. Б-р-рр... Но счастье все-таки было.

Вгиковские времена

Разрыв с Ириной совпал со временем перехода во ВГИК.

В консерваторию я всегда шел, будто меня на веревке тащили, свободным себя никогда не чувствовал, давило тягостное ощущение, оберегаемая от всех тайна: «Я хуже других». Во ВГИКе – ничего подобного. Вот так я ходил бы в консерваторию, будь у меня абсолютный слух. Все давалось с лету – всегда было чувство полной внутренней свободы, радости, легкости. Я знал: это моя профессия.

Естественно, были занятия ненавистные. Я терпеть не мог физкультуру, само собой – военное дело и утренние лекции, любые, в понедельник. Субботы и воскресенья проходили бурно, вставать после этого в семь утра и спешить к девяти в институт было пыткой. Ложился-то в пять. Особенно плохо, когда в понедельник с утра военное дело – опаздывать нельзя. Замечательно, когда просмотры немого кино – в зале темно, тишина, стрекочет аппарат, приходишь с мороза, закрываешь глаза, отсыпаешься. Спит полкурса. Все немое кино я проспал – ничего не помню.

Бурная жизнь началась с момента знакомства с Тарковским. Бурной она была, потому что сразу же стала профессиональной. Мы писали сценарии – один, другой, третий... Ощущение праздника в работе не покидало, работать было удовольствием. Даже без денег, а когда нам стали платить, то вообще – раздолье. Кайф, как сказали бы теперешние вгиковцы.

Мы часто собирались компанией у меня дома. Приходил Андрей Тарковский, Мухаммед Зиани, забавный марокканец, учившийся на курсе Ромма, иногда бывали Борис Яшин, Андрей Смирнов. Больше всех в то время я дружил с Владом Чесноковым. Мы сошлись еще до консерватории. Он работал переводчиком в Иностранной комиссии, чекистском подразделении Союза писателей. Окончил Институт военных переводчиков, ему предложили идти в разведку, он отказался, пошел работать в Союз. Снял форму, но за границу все равно не выпускали – он слишком хорошо говорил по-французски. Влад таскал ко мне пластинки, я познакомился с французскими шансонье – Мулуджи и другими. Тогда у меня был период увлечения Францией.

Лет пять мы с Владом очень тесно дружили. Он учил меня французскому, давал мне читать свои прекрасные переводы, благодаря ему я открыл для себя «негритюд» – франкоязычную африканскую философию. Влад был мордвин – широколицый, с курносым носом. Его отец был знаменит тем, что создал мордовскую письменность.

Влад замечательно писал, но все медлил и никак не хотел начать литературную деятельность. Я требовал, чтобы он занялся своей писательской карьерой, но так и не преуспел в этом намерении. Иногда, не застав меня дома, он оставлял в машинке с полстраницы изумительной прозы, где каждое слово стояло идеально точно. Говорил: «Вот-вот начну! Вот-вот...» Так и не начал. Зато стал пить. А когда запил, перестал меня интересовать. Я уже учился на третьем курсе киноинститута. Мне хотелось окружить себя людьми, делающими дело, подающими надежды. Влад надежды подавать перестал. Я начал его избегать. Иногда встречал его в Доме кино или в Доме литераторов, где он обычно проводил время, играя на бильярде. Он подходил и, глядя мне в глаза нетрезвыми блестящими глазами, говорил:

– Андрон, я тебя так люблю!

Я был с ним сух, он стал мне неприятен. Говорил ему:

– Спасибо, Владик. Теперь иди, дай нам поговорить.

Он кивал, уходил.

Каждый раз повторялось все то же самое. Мы подолгу не виделись. Потом я узнал, что он болен. Живет с Софой, официанткой из Дома литераторов, маленькой носатой ассирийкой. Переехал к ней. Софа позвонила, сказала:

– Владик умирает. У него рак. Он не знает. Он уже на уколах, на обезболивании. Поговори с ним.

Я понимал, почему он болел. Он безмерно пил, без конца курил. Наверное, его давило ощущение нереализованной жизни. Мне было неприятно говорить с ним. Но позвонил:

– Ну, как дела, старик?

– Да вот, ничего, – задыхаясь сказал он. – Борюсь, друг. Борюсь.

Через два дня он умер. Я не пошел на его похороны.

Он был не только талантливым писателем. Спустя долгое время я понял: главный его талант – в том, что он был очень хорошим человеком. Очень добрым. Никогда никому не сделал подлости. Делал только добро. Думаю, он и спивался потому, что не мог писать так, как нужно было, чтобы печататься. Организация, где он работал, слишком тесно была завязана с органами – они занимались выездами за границу. Ему от всего этого было тошно. До сих пор чувствую вину перед ним. Прости меня, Владик...

Студенческая жизнь – это романы, бесконечные любовные приключения, пересечения. Кто-то с кем-то, а еще кто-то еще с кем-то. Обычно все начиналось на картошке, убирать которую осенью отправляли все институты. Не успели мы поступить во ВГИК, как 10 сентября – отъезд на картошку. Там «смешались в кучу кони, люди», оба пола, мужеский и женский. И в первый раз обозначилось, кто с кем. После картошки все стало меняться. Следующая картошка – следующее перераспределение романов.

Первую же картошку я «закосил». Поехал, два-три дня лениво повкалывал. Было это где-то на Каширском шоссе, ковыряли холодную землю, пили водку. Потом я заявил, что у меня дизентерия. Самое смешное, что позже я действительно заболел, и именно дизентерией – Бог наказал. Пришлось вылеживать карантин, со всеми малоэстетическими симптомами, этому заболеванию сопутствующими.

У нас был хороший курс, талантливые актеры – Володя Ивашов, Жанна Прохоренко, герои чухраевской «Баллады о солдате», – они уже съездили в Америку. Галя Польских, Светлана Светличная – состоявшиеся и будущие звезды. Режиссурой я занимался с удовольствием, учился работать с актерами.

Когда я был на втором курсе, на первом, у Герасимова, появилась Жанна Болотова. На том же курсе учился Коля Губенко, много других талантливых ребят. Но Жанна в свои 18 уже была звезда. В 16 она снялась у Сегеля и Кулиджанова в «Доме, в котором я живу» и наутро проснулась знаменитой. Говорили, что ее папа разведчик, Герой Советского Союза.

Маленькая, кукольная, с огромными глазами и фарфоровым личиком – одним словом, Мальвина из книжки про Буратино. И в то же время серьезная, неприступная, очень взрослая для своих восемнадцати. Хорошая актриса, хотя несколько прохладноватая. У нее всегда был хороший вкус. По своему актерскому стилю она чем-то напоминает мне француженку Изабель Юппер.

Еще во времена своего супружества с Ирой Кандат как-то, сидя в ложе Большого театра, я увидел стоящего в проходе очень необычного молодого человека. Он явно обращал на себя внимание: стройный, изящный, с длинными волосами, с круглым, почти крестьянским русским лицом, в охренительном замшевом пиджаке, рыже-коричневом, легком, каких во всей Москве, наверное, было не более трех (у Богословского, Пырьева и знаменитого московского иностранца Люсьена Но). Это был явно не наш человек – весь заграничный.

– Кто это? – спросил я.

– Это француз Коля. Русский, родившийся в Париже. Коля Двигубский. Двоюродный брат Марины Влади. Приехал в Москву жить.

По Москве уже прошла «Колдунья». Имя Марины Влади гремело.

За Колей я наблюдал с нескрываемой завистью. «Зачем он сюда приехал? – думал я. – После Парижа в Москву?» В Россию его привезли родители, решившие вернуться на родину, натурализоваться. Привезли, как потом я узнал, не спросив, хочет ли он.

Спустя время я встретил Колю уже во ВГИКе. Он учился курсом старше на художника-постановщика. Познакомились. Коля стал бывать у меня. Мы подолгу сидели славной компанией, часто по ночам; пили «кончаловку», под утро Коля варил знаменитый парижский луковый суп с сыром, нередко по дороге в уборную к нам на кухню заглядывал заспанный и недовольный папа в подштанниках; к рассвету расходились.

Мне с Колей было интересно. Он еще плохо владел русским, даже Достоевского читал по-французски. Но он знал столько того, о чем я не имел представления! Коля меня многому научил. Открыл мне Бернара де Бюфе и французскую живопись нашего времени, своих любимых французских декораторов, певцов Жоржа Брассанса, Эдит Пиаф. Я, в свою очередь, познакомил со всем этим маму. Позднее она перевела на русский всего Брассанса, написала книгу об Эдит Пиаф – получается, благодаря Коле. Он принес к нам в дом огромный мир современной французской культуры. Я был очень жаден до этой информации.

Тогда я бредил Парижем. «На последнем дыхании» Годара было откровением. Парижские улицы. Звуки полицейских машин. Молодой Жан-Поль Бельмондо. Такой красивый, со своим некрасивым лицом. Длинноногие женщины в черных шляпах, сумасшедше красивые, недоступные. С годаровского экрана на меня глядел Париж, залитый солнцем. Это был город мечты, Эйфелевой башни, пахнущий «Шанелью» и дорогими сигарами...

Этот же запах принес с собой Коля. Запах дорогого одеколона, хороших сигарет, иногда трубки. Всегда модно одет. Элегантные ботинки на тонкой подметке даже в жуткий русский мороз. Он был европеец. Этим меня и подкупал...

Москва приводила его в ужас, он не знал, как к ней приспособиться. Ему было здесь холодно, не так уж много было домов, куда ему хотелось заходить. Наш дом был одним из таких немногих.

Однажды собрались недельку пожить на Николиной горе. Приехали на электричке – автобуса нет. Мороз – 28 градусов. С собой – две бутылки коньяка, запас продуктов, тащим все на себе. От станции – 12 километров. Километра через четыре чувствуем – все, конец. Нос, руки, ноги – все отваливается. Ночь, светит луна. Пошли в деревню. Спрашиваем, есть ли грузовик или хоть трактор.

Вышел пьяный мужик.

– Куда везти?

– Давай. Здесь рядом. Вот бутылка коньяка.

Пока ехали (мне пришлось трястись в кузове), выпили оставшуюся бутылку... В общем, хорошо нам было тогда.

Как-то в коридоре ВГИКа, провокаторски улыбнувшись, Коля сказал:

– Знаешь эту девочку, Жанну Болотову? Спорим на бутылку виски, что ты не сможешь пригласить ее в нашу компанию – к тебе домой она не придет.

Бутылка виски в те времена была вещью не для студенческого кармана, да и вообще редкость.

– Спорим, – сказал я.

С Жанной я не был знаком, но это меня не смущало. Она сидела в буфете, ела бублики с квашеной капустой, я подошел и уселся напротив.

– Жанна, приходите ко мне в гости сегодня вечером. Я поспорил, что вы придете. Хочу выиграть.

– Хорошо, – сказала она.

И пришла. Коля танцевал с ней весь вечер рок-н-ролл, красиво переставляя длинные ноги – я так не умел. Проспоренную бутылку он принес. Оказалось, что это пузырек, какие дают пассажирам в самолетах. Я-то надеялся на что-то посерьезнее, ну хотя бы на флягу... Ладно, хорошо хоть такая!

Но хотя танцевал с Жанной Коля, как-то случилось, что роман у нее произошел со мной. Мы встречались у Влада, жившего в коммуналке, «Вороньей слободке». Он давал мне свой ключ, я открывал им дверь, обитую драным дерматином, из-под которого торчала вата. Роман был поверхностный, с перерывами. Коля об этом ничего не знал.

Где-то через год Жанна назначила мне свидание в парке Горького. Мы сидели на нагретом солнцем гранитном парапете, глядели на реку.

– Ты на мне женишься? – вдруг спросила она.

– Нет, – сказал я.

– Тогда приходи в воскресенье на свадьбу.

– С кем?

– С Колей.

Все уже было назначено. Так женился мой друг Коля Двигубский...

Много позже, когда я развелся с Наташей, он на Наташе женился. И еще до этого он женился на одной чудной женщине, о которой я вскоре расскажу. Трижды он женился на женщинах, с которыми я расходился. Судьба? Случай?.. Какая-то в этом загадка.

От Сережи Соловьева знаю об одном давнем разговоре, как видно, не случайном. На «Ста днях после детства» ассистентом у него была Наташа Коренева, мама Лены, героини «Романса о влюбленных», с которой у меня был роман.

Они ехали в машине – Сережа, Наташа, и оператор Саша Княжинский. Наташа очень переживала по поводу моих отношений с ее Леночкой, растерянно восклицала:

– Бедная девочка! Что с ней теперь будет?!

– Как что будет?! – деловито успокоил ее Княжинский. – Когда ее бросит Андрон, на ней женится Двигубский.

...Коля переехал к Наташе – в ту самую квартиру на Красноармейской улице, куда много раз приходил в гости. У них родилась дочка Катя, очень красивая девочка, похожая и на Наташу и на Колю. Моему маленькому Егорушке Коля стал папой.

Еще позже, когда я не мог найти художника на «Сибириаду» (Ромадин делать «про черную жижу» отказался), Коля оказался единственным, кто согласился работать. Очень благодарен ему за это.

Мы гуляли где-то под Калинином по чавкающей под ногами глине и говорили, что закончим этот фильм и оба уедем из России. К тому времени это уже стало привычной темой наших разговоров.

– А как с Наташей?

– Не знаю, – говорил он.

У Коли был брат, живший в Америке. В конце 79-го года мы встретились в Лос-Анджелесе: он приехал к брату, думал, как перебраться на Запад, понимал, что в России больше не выдерживает. Его любовь к Наташе кончилась тем, что он просто физически уже не переносил советской жизни. Они расстались. Он перебрался к себе в мастерскую.

И вот туда мы с моей подругой Музой притащили одну милую отважную француженку. Сказали:

– Вот тебе жена. Она согласна тебя вывезти на свободу. Женись и уезжай.

Коля женился и уехал...

«Первый учитель»

Первой моей большой работой должно было стать «Счастье». Этот сценарий я писал с Геной Шпаликовым.

Музыка всегда вызывала у меня активное желание делать кино. Мне хотелось приложить к ней зримые образы, найти в кадрах адекватность звуковому ряду. «Счастье» хотелось начать сразу с эмоциональной кульминации, как в Первом концерте Чайковского. И весь сценарий должен был состоять из моментов счастливого, эмоционального, экзальтированного состояния. Получился он достаточно интересным, хотя прочной драматургической связи не имел, распадался на разорванные эпизоды, отдельные новеллы. Сквозной в сценарии была только его чувственная линия.

На заседании худсовета все говорили: «Интересный сценарий, но где драматургическая пружина?» И я сам чувствовал, что чего-то недостает. Фильм в итоге не состоялся.

Как раз в это время Борис Добродеев принес мне сценарий по «Первому учителю» Чингиза Айтматова. Драматургия была не лучшего качества, но я взял повесть, прочитал ее, и тут уже мне что-то начало мститься. В то время я очень увлекался Куросавой, мне замерещилась самурайская драма, азиатские лица, снежные горы, страсть, ненависть, борьба.

Сценарий я сначала переписал сам, потом позвал Фридриха Горенштейна, заплатил ему, и он привнес в будущий фильм раскаленный воздух ярости. После чего уже стало ясно, что браться за картину стоит.

Надо было утвердить сценарий у автора повести. Мы встретились с Айтматовым в Кремлевской больнице. Он прочел сценарий прямо в коридоре, сказал: «Мне нравится». Картину запустили в производство.

От повести сценарий отличался очень сильно. Действие в нем происходило только в прошлом, современный пролог и эпилог мы отбросили. У Айтматова учитель сажал тополя, у нас был единственный на весь аил тополь, и его-то как раз рубил учитель, чтобы строить новую школу, взамен сожженной. Во многом сценарий был антиподом повести.

В работе над этой и еще более над последующими своими картинами я смог убедиться, что не так уж важно, какая конкретная вещь Чехова, Достоевского или, к примеру, Шекспира выбрана для постановки. Для меня важен не столько сюжет и актуальность прочтения автора, сколько мир писателя. А мир этот можно угадать в любом его сочинении, даже самом слабом. Как в капле воды отражается мир, так и в самой краткой новелле отражается написанное в десятках томов. Но можно еще наложить на это отражение мир другого творца – например, на Чехова Бергмана, на Шекспира Куросаву.

Мир «Первого учителя» складывался из умножения миров Чингиза Айтматова, Акиры Куросавы и поэта Павла Васильева.

Казахстан и Киргизию впервые открыло мне творчество Павла Васильева. Он поэт чрезвычайно яркий, страстный. Подчас жестокий. Погиб в расцвете таланта, в 1937-м. Вышел на шаг из колонны заключенных сорвать ромашку и был застрелен лагерным охранником. Себя он считал потомком древних кочевых племен, с молоком матери впитал культуру Сибири и Азии, где родился и вырос. Он был ослепительно талантлив и потому об истории, судьбе, национальном характере среднеазиатских народов смог рассказать по-настоящему самобытно, оригинально, мужественно.

Особенно потрясли меня его «Песни киргиз-казахов» и поэма «Соляной бунт». Никогда не забуду в ней строк о старой киргизке, которую при подавлении народного восстания убивает казак.

Федька Палый

Видит: орет тряпье —

Старуха у таратаек —

Слез с коня

И не спеша пошел на нее,

Весело пальцем к себе маня:

– Байбича, отур,

Встречай-ка нас

Да не бойся, старая!.. —

Подошел – и

Саблей ее весело

По скулам – раз!

Выкупались скулы в черной крови...

Старуха, пятясь, пошла, дрожа

Развороченной,

Мясистой губой...

А Федька брови поднял: што жа,

Байбича, што жа с тобой?..

И вдруг завизжал —

И ну ее, ну

Клинком целовать

Во всю длину.

Выкатился глаз

Старушечий, грозен,

Будто бы вспомнивший

Вдруг о чем,

И долго в тусклом,

Смертном морозе

Федькино лицо

Танцевало в нем.

Киргизия, какой я знал ее по стихам Васильева, была страной людей с открытыми и первозданными чувствами, с яростным накалом страстей. Быть может, его поэзия и решила вопрос о выборе материала первой моей картины.

Позднее я убедился, что не ошибся и в выборе жанра трагедии для киргизского материала. В массе своей киргизы остались на уровне шекспировского зрителя, в одном и том же зале под открытым небом с равным увлечением смотревшего и «Гамлета», и травлю медведя собаками. Мне рассказывал артист Фрунзенского академического театра, как страшно ему было каждый раз играть Яго. Многие из сидевших в зале были чабаны, спустившиеся в столицу с гор. Как правило, они покупали три места на двоих – на свободном кресле раскладывали лепешки, вяленое мясо, лук, естественно, не забывали и выпивку. К концу второго акта зрители были уже неплохо разогреты, их эмоции все более воспламенялись. Происходящее на сцене воспринималось ими как реальность. В момент решающего монолога Яго из зала неслись проклятья, в злодея летели пустые бутылки. Вот это зритель, достойный шекспировского величия!

Другой художник, мощно повлиявший на облик «Первого учителя», – Куросава. Впервые я увидел его в Госфильмофонде – «Расемон», «Трон в крови», «Телохранитель»... Он сразу же меня покорил. Он умеет быть серьезным, но в то же время и развлекать, никогда не быть скучным. Каждая пауза насыщена чувством, каждая сцена – смыслом. Статуарность, своеобразная театральность, причем театральность очень условная, в манере старояпонского театра «Но», эстетически от нас предельно далекого, – все это, как ни странно, очень мощно, безотказно воздействует на зрителя. Считаю себя его учеником.

Но главное, чем поражал Куросава, – температурой своих картин, что вообще свойственно любому из великих киномастеров. Раскаленность его мира, ощущение ветра, стихий природы, элементов мира – воды, огня, земли, дождя, грязи, ветра, поднимающего пыль, шума леса – все это по-настоящему эпично. Элементарные вещи, преображенные его фантазией, становятся прекрасными символами. Думаю, из всех великих Куросава – самый эпический и трагический. Дэвид Лин, к примеру, замечательный мастер, профессионал, а рядом с Куросавой его не видно. Пигмей. До такой мощи и близко не дотягивал.

В фильмах Куросавы вселенная живет по особым, трагическим законам. Если дождь, то это уже не дождь, а льющий с неба кипяток или серная кислота. У героев температура постоянно выше сорока градусов, они поднимаются до вершин духа и падают до бездн отчаяния, все накалено, все на пределе чувств: надежда и отчаяние, любовь и ненависть. В «Семи самураях» герои неподвижно молчат, в то время как Тосиро Мифунэ кривляется почти как Крамаров, обвиняя их в надменности. Накал правды потрясает. Куросава не пытается вызывать зрительское сопереживание и именно этим достигает эффекта трагедии... В сравнении с айтматовской лирической прозой температура экранного «Первого учителя» превышена на много градусов. Меня вело желание снять раскаленную реальность.

Это была первая моя полнометражная картина, готовился к ней я очень тщательно, очень волновался. Оператором решил взять кого-то из вгиковских выпускников. Спросил у Юсова:

– Кого посоветуешь?

– Есть талантливый парень, – сказал он, – Гога Рерберг.

Следом за Рербергом появился и художник – Миша Ромадин. Этой троицей мы сделали три картины – «Первого учителя», «Историю Аси Клячиной», «Дворянское гнездо». С Рербергом я снял еще половину «Дяди Вани».

Подготовительный период был длительный, я готовился к картине очень тщательно, попросил Ромадина сделать раскадровку. Сценарий с этой раскадровкой потом я, кажется, подарил французской синематеке.

Ромадин предложил сделать черно-белую картину. Именно черно-белую, а не просто снять на черно-белой пленке, которая на самом деле дает картинку серо-серую: и белый – не белый, а сероватый, и черный – не черный, а черно-серый. Цветных костюмов у нас не было. Все костюмы специально шились только из черного и белого материала. Если материал полосатый, то тоже – только черные и белые полосы. И декорации – тоже черно-белые. Мы прописывали их, фактурили каждую мелочь, добиваясь максимального контраста градаций: иногда даже рисовали тени на стене – черные тени. Миша в этом отношении был бескомпромиссен.

Мне повезло. Выбранный нами метод съемки длиннофокусной оптикой привнес в картину ощущение документа. Мы организовывали большие куски действия – базар, байский праздник – в манере документального события. Люди пили, ели, играли, а мы снимали их несколькими камерами с длиннофокусной оптикой, как бы подглядывая происходящее со стороны.

Съемку длиннофокусной оптикой подсказала стилистика Куросавы. В нем я черпал уверенность! Порой даже воровал впрямую. Вплоть до мизансцен.

Ни один из актеров, пробовавшихся на роль героя, мне не понравился – я взял Болота Бейшеналиева, пришедшего к нам в группу ассистентом режиссера.

На роль Алтынай я не надеялся найти актрису – искал девушку, которая была бы артистична. Мне привели несколько казашек, учившихся в балетном училище Большого театра. Среди них была Наташа Аринбасарова, мне очень понравился овал ее лица, фарфоровая нежность кожи, женственность. Я сделал ее пробы и уехал смотреть девочек в Киргизию, хотя внутренне уже чувствовал, что никого лучше не найду, буду снимать ее. Так и оказалось.

Наташу на съемки отпускали с трудом. Ее уже взяли в Казахский академический театр оперы и балета, мама очень боялась, что она потеряет форму. Мы даже на время съемок взяли ей педагога, чтобы она не оставляла занятий балетом.

Очень скоро я почувствовал, что влюбляюсь. Мне доставляло удовольствие трястись с ней в «козле», военном джипе отечественного образца с железными лавками в кузове, единственной из машин, способной одолеть киргизские дороги. В «козла» всегда набивалось полно народа, Наташа была рядом, запах ее духов (были тогда такие духи – «Желудь») действовал на меня совершенно магически. Эта невинная влюбленность была очень приятна сердцу, хотя уже и давала о себе знать болезненными уколами. За Наташей ухаживал Миша Ромадин; помню, как я ревновал, глядя, как он раскачивает ее на качелях. Ей было восемнадцать – совсем еще девочка, хрупкая, нежная, женственная. Я понял, что не могу даже осмелиться поцеловать ее, если не решу, что женюсь. Когда я решил для себя это, мы отпраздновали нашу брачную ночь и на следующий день объявили всем, что женимся.

Наташа позвонила в Москву своему балетному педагогу и сообщила, что выходит за меня замуж. Дня через два позвонила из Алма-Аты ее мама, сказала, что у нее плохо с сердцем, попросила срочно приехать. Ничего не подозревая, мы отпустили Наташу. Съемок в тот день не было. На следующий день – ни ответа, ни привета. Время снимать – снимать не можем. Я позвонил ей домой, в ответ прерывающимся голосом ее мама сказала, что я негодяй, что Наташа на съемки больше не приедет.

Вместе с Воловиком, директором картины, мы срочно рванули в Алма-Ату. С нами не захотели и разговаривать. Я звонил, обрывал телефон – ответа не было. Ночью тайком позвонила Наташа, сказала, что мама ее бьет, ее заперли, пригрозили изуродовать ей лицо, чтобы она больше не могла сниматься. От ужаса я подлетел чуть ли не до потолка. Связался с Айтматовым. Он позвонил в ЦК КП Казахстана. Меня принял Кунаев, хозяин республики, первый секретарь ЦК, член Политбюро. Он был приветлив, я рассказал, что случилось.

– Ну, ничего. Мы разберемся.

Он позвонил генеральному прокурору. Тот меня принял.

Начались переговоры с Наташиным отцом. Он сказал, что о замужестве дочери речь может идти, лишь если приедет Сергей Владимирович Михалков. Отцы договорятся о женитьбе, о калыме за невесту – все, как положено по восточным традициям. У меня от нервных переживаний началась медвежья болезнь, я то и дело выскакивал из машины, усаживался под первым попавшимся кустиком. Шел уже третий день, съемки стояли...

Наташиного папу вызвали в ЦК. Папа оказался маленький, коренастый, жилистый – военный человек, полковник. Твердо стоял на своем.

– Что вы со мной сделаете? Хотите, чтобы положил партбилет? Пожалуйста, берите.

Все уговоры были бесполезны.

Тогда прокурор выписал ордер на арест Наташи – чтобы доставить ее в прокуратуру для дачи показаний. Поскольку она уже достигла совершеннолетия, она сама имела право решать свою судьбу. Тем, что ее насильственно удерживали в доме, нарушался закон. На юридическом языке это называется «насильственное удержание юридически ответственного лица».

Ломали дверь в ее доме, под конвоем вывезли Наташу в прокуратуру. Мы, не встречаясь друг с другом, написали заявления: мол, хотим жениться, нам препятствуют. Наши заявления сверили, после этого сказали, что Наташа свободна. Посадили нас в милицейские машины, в разных машинах везли до границы с Киргизией, сказали:

– Все. Вы уже не в Казахстане.

Мы сели в нашего «козла», обнялись, расплакались и поехали дальше – снимать фильм.

У первого же автомата я остановился, позвонил Наташиной маме – она не захотела со мной разговаривать. История Алтынай, героини «Первого учителя», первой освобожденной женщины Востока, с удивительной похожестью повторилась в драме из моей собственной жизни.

Потом была замечательная свадьба, мы были счастливы, я жил полной жизнью. С этим временем связано у меня много светлого.

Иллюзия победы

Отправляясь в Киргизию, я, с одной стороны, испытывал ужас, но, с другой, изображал из себя матерого кинематографиста. Я еще никак не проявил себя как режиссер, но в «Искусстве кино» уже был опубликован сценарий «Андрея Рублева», воспринятый всеми как серьезное произведение. Я уже ходил в «классиках».

Картина давалась тяжко. Киргизская студия – не «Мосфильм». Чингиз Айтматов шутил: «Не понимаю двух вещей. Как может маленький Вьетнам сражаться с огромной Америкой и как на Киргизской студии можно делать фильмы». Вдобавок я еще подхватил дизентерию, снимал с сорокаградусной температурой. Отец прилетел с лекарствами, сам весь больной, с радикулитом. Очень за меня беспокоился, переживал. Никогда не забуду его заботы. Меня его прилет очень поддержал...

Не ожидал, что картина получится такой солидной, крепко сбитой. Я ж еще только делал диплом!

В принципе, снимая картину, в окончательном виде ее себе не представляешь. Как она склеится? Я был захвачен ощущением магии, буквально подпрыгивал на стуле, когда, склеив два кадра, вдруг чувствовал, что между ними что-то возникает. Каждый раз, когда получалось, – ощущение чуда, восторга от собственных деяний. Даже не потому, что хорошо, а потому, что есть хоть какой-то смысл.

Что я снял до этого? Практически ничего. Беспомощный до предела немой студенческий этюд и двухчастевку «Мальчик и голубь». После «Первого учителя» я поверил, что как-то понимаю кинематограф – его природу, технику, язык.

А когда картина получила признание, пришло нахальство, самоуверенность, ощущение «все знаю, все умею». К «Асе Клячиной» приступал уже с ощущением полной внутренней свободы. Скачок от профессиональной робости до профессиональной наглости оказался молниеносным. Хотя это был тот самый возвышающий обман, который необходим. Он дал толстовскую «энергию заблуждения», способную подвигнуть на чрезвычайную смелость в деяниях.

«Первый учитель» – одна из немногих моих картин, которую мне не хотелось переделать. Мысль о переделке «Дяди Вани», «Дворянского гнезда», «Романса о влюбленных» возникала постоянно, «Первого учителя» – никогда. Даже по ритму он получился вполне пристойным.

Единственное, что не удалось, так это осуществить первоначальное намерение делать трагедию шепотом. По звуку картина не очень хороша, но если вспомнить, какими микрофонами мы в то время работали, на какой технике все озвучивалось, то и такой звук – подарок. Актеры говорили в основном по-киргизски, потом в Москве всех дублировали на русский.

Еще был праисторический век кино. Технология монтажа та же, что у Чарли Чаплина. Бритвочка, кисточка, ацетон – о скотче еще и не слыхали. Монтировала картину Ева Михайловна Ладыженская, мамина подруга, которая с мамой когда-то отвела меня, маленького, в музыкальную школу. Она работала с Роммом, с Пудовкиным. На перезаписи пленку нельзя было ни отмотать назад, ни промотать вперед. Малейшая ошибка – всю часть приходилось перезаписывать сначала. Как на минном поле.

Я привез Наташу на дачу, познакомил с мамой. Мне почему-то казалось, что она похожа на женщин с полотен Гогена. Маме она очень понравилась – мама вообще с любовью принимала всех моих женщин.

Егорушка родился 15 января 1964 года.

Наташа – актриса очень талантливая, для режиссера – инструмент замечательный, работать с ней было одно удовольствие. Очень женственна, замечательно себя держит, полная свобода в пластике – как-никак профессиональная балерина. Потом она достаточно много снималась – по большей части, в фильмах по моим сценариям. В «Ташкенте – городе хлебном», в «Транссибирском экспрессе» (это, впрочем, был уже не мой сценарий, но по моей идее – я его начал, а потом подарил Никите с Адабашьяном). Когда мы расходились с Наташей, я написал ей прощальный сценарий – «Песнь о Маншук», о пулеметчице, героине Великой Отечественной. Сценарий я населил многими своим друзьями и знакомыми. Там был и Валя Ежов (фамилия героя тоже была Ежов), его сыграл Никита. По тем временам получился хороший фильм – легкий, добрый.

Готовясь к «Первому учителю», я много путешествовал по Киргизии, мне хотелось почувствовать эту страну, ее музыку, проникнуться ее духом. Я слушал старых акынов, спал в юртах, пил кумыс с водкой. Где-то в середине съемок, разговаривая с секретарем ЦК Киргизии Усубалиевым, я сказал:

– Очень хочу снять настоящую киргизскую картину. Точно так же, как, работая над сценарием «Андрея Рублева», хотел написать сценарий настоящего русского фильма.

Он холодно посмотрел на меня.

– Вы должны снять настоящую советскую картину.

В его голосе была неприязнь. Может, я что-то не то сказал? Что плохого в желании снять киргизскую картину? Я тогда и не понял, в чем дело.

Ну, конечно, я напозволял себе того, что в советском кино тех лет категорически не разрешалось. Обнаженная Алтынай под дождем входила в воду. И это – в мусульманской стране, где женщине и лица не положено открывать. У киргизов обычаи посвободнее, чем в других исламских странах, киргизская женщина паранджу никогда не носила, но ислам – всюду ислам.

По установленному порядку картины, сделанные в республиках, сначала принимало местное правительство, после чего их посылали в Москву. Киргизские партийные власти картину не приняли. Как только она была закончена, ее с грохотом положили на полку. О выпуске на экран и речи не было.

Я не понимал, что происходит. Меня как обухом по голове ударили. Говорили, что надо вырезать то и это, убрать кадр с голой женщиной, – я отказался от любых поправок.

Председателем Киргизского кинокомитета был тогда замечательный человек – Шершен Усубалиев, он за меня заступился, очень сильно рисковал, мог остаться без места (что и случилось, но уже позднее). Он стоял на том, что картина хорошая, выпускать ее необходимо. Естественно, он понимал, что может рассчитывать на поддержку Чингиза Айтматова, а это в республике весило совсем немало. И в то же время однофамилец Шершена в киргизском ЦК яростно картину не принимал.

Айтматов пошел в ЦК КПСС, к Суслову. К тому уже пришло из Фрунзе (ныне Бишкек) письмо о идейно порочной картине, показывающей киргизов диким, нецивилизованным народом.

– Мы вас в обиду не дадим, – сказал Айтматову Суслов. – Если ЦК Киргизии думает, что киргизы не были дикими, то, выходит, и революцию не надо было бы делать?

Картину разрешили к показу. На это ушел год.

«Первый учитель» поехал на фестиваль в Венецию. Я сидел в зале, смотрел подряд все фестивальные картины. Отношение к соперникам за призы было снисходительное. Трюффо, «Фаренгейт 451»? Слабо, ничего не получит. Роже Вадим, «Барбарелла»? Кошмар, все мимо. Софи Лорен в «Браке по-итальянски» де Сики? Куда им до моей картины!

После первого итогового заседания ко мне подошел чешский режиссер Войтех Ясный и заговорщицки прошептал, оглядываясь по сторонам:

– Поздравляю. Наташе дали «Кубок Вольпи».

На следующий день жюри должно было решать судьбу Главного приза.

«Елки-палки! – подумал я. – Выходит, мне дают сразу две премии – „Золотого льва“ и „Кубок Вольпи“!»

Проклятая самоуверенность! «Льва» получила «Битва за Алжир» – единственная лента, которую я, не помню уж по какой причине, пропустил.

«Ася Клячина»

В Венецию я уезжал со съемок «Аси Клячиной». Родилась эта картина так. Еще когда я готовился снимать «Первого учителя», ко мне пришел Юра Клепиков, учившийся на Высших сценарных курсах.

– Андрон! – сказал он. – Я хотел бы, чтобы ты поставил этот сценарий.

Назывался сценарий «Год спокойного солнца».

– А с чего ты решил, что я хорошо его поставлю? Я ж еще ничего не снял!

«Мальчик и голубь» был как бы не в счет.

– Не знаю. Я прочитал «Андрея Рублева» и решил, что это тебе будет интересно.

Я прочитал сценарий, сказал:

– Хорошо. Готов ставить. Но я еще не начал «Первого учителя». Тебе придется долго ждать.

– Сколько?

– Года два, наверное.

– Хорошо, буду ждать.

Это меня поразило. Чтобы сценарист на такое соглашался!..

Сценарий мне нравился: за ним виделась обаятельная, нежная картина – история любви. Но когда дошло до выбора актеров, обнаружилось, что роли словно заранее расписаны – эта для Мордюковой, эта для Рыбникова. Был в сценарии и свой дед Щукарь, и свой дед Мазай. Я понял, что, если буду снимать профессионалов, не преодолею штампа, примелькавшегося «киноколхоза». И мне снимать будет неинтересно, и зрителю – неинтересно смотреть.

Нужны неактеры. Отправили ассистентов по городам и весям искать подходящих людей. Но стоило и подстраховаться на случай осечки. Пригласили Ию Саввину – я до того с ней не был знаком. Говорю:

– Ия, разговор начистоту. Если найдем неактрису, мы вас не снимаем. Не найдем – мне бы очень хотелось, чтобы Асей были вы.

Она отнеслась с пониманием.

Уехали искать неактеров. Ездили по деревням, смотрели самодеятельность. Находки случались совершенно неожиданные.

В Суздале смотрели в клубе самодеятельных актеров, те что-то изображали на сцене, вдруг откуда-то из угла сверху – голос:

– Херня! Я лучше могу!

В углу на стремянке стоял электрик, вворачивал лампочки.

– А ты спускайся, покажись.

Он спустился. Я спросил:

– Ну, что покажешь?

– А что хочешь?

– Ну, вот я тебе должен три рубля, а не отдаю. Что сделаешь?

Он тут же схватил меня за ворот так, что я сразу ему поверил. И утвердил на роль, еще не ведая, какое богатство приобрел для картины. Звали его Геннадий Егорычев. Как артист Гена оказался замечательно органичным. И как человек – совершенно неповторимым. Пока мы снимали, не пропустил ни одной деревенской молодухи, дважды женился – баб в деревне много, мужиков мало. Оба раза гулял свадьбы, гудел на всю деревню. Уже после утверждения на роль я обнаружил у Гены на груди татуировки Ленина и Сталина и просто пришел в восторг – этого бы я никогда не придумал.

Мало-помалу находились прекрасные исполнители-неактеры, но на роль Аси неактрису найти так и не удалось. Я пришел к Ие.

Стали снимать пробы – пробовали много, ей самой это было интересно. По ходу проб возникла мысль провоцировать актрису прямо в кадре, в момент съемки. У нее уже была срепетированная мизансцена, а я внезапно, из-за камеры, говорил:

– Ась, поди к двери.

Или вдруг спрашивал:

– Ася, где соль?

– Да там, сам возьми, – отвечала она и продолжала игру.

Эти неожиданные «подсказки», которые я ей подбрасывал, оказывали возбуждающее действие и на актрису, и на меня самого. Появился азарт, стало интересно работать. Видно было, что Саввина реагирует быстро и с удовольствием. Метод ей интересен, надо будет им в дальнейшем воспользоваться.

Работала она истово, но характер – не сахар! С какими-то достоевскими вывертами, хотя, может быть, это мне казалось. Пока кто-то на площадке не плачет, она несчастлива, настроение ужасное. Как только кто-то на площадке зарыдал – лучше всего, если режиссер, – все нормально. Она тут же ангел. Нежна и тиха. Можно работать. Но до этого момента кровью харкаешь.

Мне очень хотелось запечатлеть на пленку неприхотливое течение жизни. В то время мы с Андреем Тарковским много думали о принципах изложения сюжета. Нельзя ли просто хроникально зафиксировать жизнь человека в каждый момент его жизни, ничего не отбирая, а потом смонтировать, отжав все неинтересное на монтажном столе? Тарковский был очень увлечен этой идеей. Мне она тоже была интересна, хотелось попробовать просто создать жизнь.

В «Первом учителе» я рисовал мизансцены, делал разработки на тему «Герой и толпа», прослеживая все этапы их взаимоотношений, назревание и разрешение их конфликта начиная с момента прихода героя в аил – вплоть до самого финала. Я исследовал этот конфликт, выстраивая для себя его траекторию, продумывая каждый кадр. В «Асе Клячиной» принцип работы был в корне иным: все прежнее я откинул. Меня интересовало только одно – создать ощущение жизни и зафиксировать его на пленке. О мизансцене, о композиции кадра совершенно не думал. В «Первом учителе» я постоянно подходил к камере, почти каждый кадр проверял сам. В «Асе» я в глазок почти не заглядывал, сегодня не заглядываю вообще. Композиция, мне кажется, мало влияет на восприятие.

Очень скоро я почувствовал, что непрофессионала нельзя снимать одной камерой. Когда камера рядом с исполнителем, он ее чувствует, невольно начинает фальшивить. Если поставить его к камере боком, он все равно извернется в ее сторону, так и будет играть с перекрученной шеей. А уж если попытаешься поставить его к ней спиной – тут же обида: «Почему меня спиной, а его лицом?»

А если стоят две камеры на прострел сцены, непрофессионал не знает, материал которой войдет в картину. Три камеры – он еще свободнее. Подсознание уже вообще не работает на точку, откуда идет съемка. Возникает как бы четвертая стена, мечта Станиславского. Актер должен забыть о камере, если, конечно, это не камера Феллини.

«Асю» мы снимали с двух, временами – с трех камер. Иногда вторую камеру ставили для чистой видимости, к ней – осветителя, в технике ни черта не понимавшего, просто велели с деловым видом смотреть в глазок. Но необходимый эффект эта «лжекамера» производила – нейтрализовала гипноз основной камеры. Камеры запускали без команды, без щелканья хлопушкой.

Ощущение риска не покидало все время работы. Хотелось ощущения правды, стихийности, подсмотренной живой жизни.

Снималась сцена проводов в армию. Собрали массовку человек в двести крестьян, выставили два ящика водки. Пошло гулянье – пляски, частушки. При этом люди прекрасно понимали, что не просто гуляют и выпивают – идет съемка. Нашелся, правда, один тракторист, забывший обо всем, кроме зелья, – он потом так заехал со своим трактором в овраг, что пришлось его вытаскивать краном. Но в принципе это была игра, нами организованная, направляемая по нужному нам руслу. Алкоголь помогал человеку внутренне раскрепоститься, помогал получать от игры удовольствие.

В момент съемки операторов я вообще не видел, носился в толпе, одетый в ватник и рваную ушанку; они снимали без всякой моей подсказки. Один сидел высоко – на операторском кране, другой вместе с камерой был скрыт за брезентом грузовика. Снятое ими я увидел лишь спустя много дней, когда материал вышел из проявки.

Рассказы и деда, и бригадира – это были рассказы моих исполнителей о их собственной жизни. В сценарии их не было. По драматургии они картине вроде бы и не нужны, но когда я в разговорах с исполнителями просто узнал их прошлое, то идея снять эти рассказы возникла сама собой. Эти монологи, эти лица настолько органичны в своей истинности, что расцениваю их как главное свое достижение. Самое сложное было снять рассказ Прохора. Это рассказ писанный, две страницы текста. Для профессионального актера тут проблемы не было бы. Он бы текст выучил, раскрасил – все было бы как по правде. Но я снимал не актера, а простого мужика.

Попросил его выучить текст. Он не поленился, выучил. Стал произносить – ужасно! Весь напрягся, глаза стеклянные.

– Ну, ладно, – говорю. – Это потом. Ты мне про свою жизнь расскажи.

И он стал рассказывать – легко, естественно. «Как же, – думаю, – мне его „расколоть“, чтобы он и писанный монолог вот так произнес?» От клепиковского текста я здесь отказываться не хотел, там были важные для сценария моменты.

На следующий день опять говорю ему:

– Ну-ка, расскажи еще разок про свою жизнь.

Он заговорил, а я его стал прерывать вопросами: напоминаю про то, что он вчера рассказывал, переспрашиваю какие-то детали. Потом говорю:

– Слушай, ты мне будешь про свою жизнь рассказывать, а я тебе вопросы задавать, как по сценарию. И ты мне отвечай, как в монологе написано.

Короче, у нас начался психологический пинг-понг: он мне про себя, а я его втискиваю в написанный монолог. Спрашиваю: что там случилось с ним на фронте? Где в это время была его жена?

Целую неделю, каждый день часа по два, мы вели такие репетиции. К концу он уже сам путал, где жизнь его, а где – его героя. Все сплавилось в один рассказ, ставший для него полностью органичным. Чужая судьба, писанный текст вошли в подсознание. И уже на съемке из него ничего не надо было тянуть, все полилось само собой. Большой, трудный монолог мы сняли с единого дубля (вообще на «Асе» дублей у нас было мало – два-три, как правило). Текст ожил – он уже не механически был зазубрен, но стал своим. Исполнитель принес в него какие-то свои слова, обороты (скажем, вместо «Пермь» он говорил «Пермь – бывший Молотов»), случайные придыхания, междометия...

Я открывал, как важно актеру сжиться с материалом, сделать его своим, пропустить через свое сознание и впечатать в подсознание. Только после этого он мог вполне свободно импровизировать, его игра обретала автоматизм, непреднамеренность.

Создавали мы мир картины той же троицей – я, Гога Рерберг и Миша Ромадин, – которая работала на «Первом учителе». На этот раз задачи были другие; эстетический мир, выстраивавшийся нами в прежней картине, здесь был не нужен. Хотя костюмы мы по-прежнему делали черно-белые.

В «Асе Клячиной» меня вело. Тащило куда-то. В странный мир сюрреалистической сказки. Мало-помалу на каких-то кусках я стал фантазировать, искать, где романтический документальный жанр, хроникальная манера фиксации могли бы плавно переплыть в некий сюрреализм. В этом мире мальчик лет шести мог в кровь избить мужика палкой, дед мог встать из гроба и проститься с оплакивающими его родными, петух мог взлететь на голову деда и стоять на ней, словно бы явившись сюда с картины Шагала.

Если пытаться определить жанр шагаловской живописи, то самое точное определение: «Народный лубочный сюрреализм». Мне этот жанр казался очень интересным, особенно если этот лубочный сюрреализм переплетается с хроникальным материалом. Как память об этих намерениях остались фотографии: петух на голове у деда, я держу в руках окровавленную коровью голову. С этой головой Чиркунов в дождь должен был выйти на Степана, забодать его рогами, а мальчик должен был избить Степана за то, что тот плохо обращается с Асей. Все это сон, посреди которого Степан должен был проснуться. Мне хотелось создать этот мир сновидений, с привкусом Маркеса и Бюнюэля. Все было снято, все это в картину не вошло...

То ли мне не хватило мужества сталкивать крайности, то ли это на самом деле вываливалось из стилистики, но, так или иначе, сюрреалистическая сказочка ушла, а документальный рассказ остался. В этом смысле считаю фильм неудачей. Того, что хотел, не сделал. Осталось хотеть того, что получилось. «Что получилось, то и хотел». Как часто кинорежиссеру приходится оказываться в такой ситуации и как редко он в этом признается.

Помню, мы искали интерьеры в деревне. Само село – красоты немыслимой, дома над Волгой на разных уровнях – и у самой воды, внизу, и вверху, у обрыва. Дома добротные, первый этаж кирпичный, второй – из бревен. Полати, чердаки. Глаза радуются! Новые сцены рождались словно бы сами собой. Шли прямо от самой жизни, нас окружавшей.

Ию Саввину я заставил жить в избе – той самой, где мы потом снимали. В избе жили четыре старухи – прабабушка, бабушка, мама и дочь. На стенах висели фотографии, в углу – образ. Старухи рассказывали Ие, кто на этих фотографиях. В этой избе когда-то жил Клячин, живой человек именно с этой реальной фамилией. «Ася Клячина» возникла только тогда, когда мы пришли снимать в эту избу. Ия Саввина истово изучила все фотографии, запомнила все, что слышала от старух, и с первого дубля, без репетиций, прямо в кадре это же и рассказала зрителю. И про то, как один из Клячиных кого-то от ревности убил, и про картинку, которую подарил художник, и про икону, на которую смотрел, когда умирал. Сцена в первоначальном варианте была только о том, как к Асе приходит Чиркунов и начинает к ней приставать. Начального куска, Асиного рассказа, не было. Мне страшно хотелось насытить картину этой правдой, тем, что не придумаешь. Попробуй придумай, как кто-то кого-то из ревности убил! Скажут, ерунда, вранье. Все, что рассказывала Саввина, было из жизни этой семьи, этого дома.

Поскольку Чиркунов—Егорычев играл на гитаре и к тому же мне нравился его хриплый голос, я, в продолжение сцены, велел ему садиться и петь «Бьется в тесной печурке огонь». Этого тоже бы не было, если бы он не умел петь. И не будь у него на груди татуировки с Лениным и Сталиным, я бы никогда не придумал сцену, где маленький мальчик смотрит на татуировку, показывает на Сталина, спрашивает: «А это кто?» Мальчик родился уже во времена, когда можно было и не знать, кто такой Сталин.

Танки тоже возникли потому, что танкодром был рядом – в сценарии никаких танков не было. Какое счастье было поддаваться жизни со всем великим богатством ее подробностей!

Сцена в баньке, когда Чиркунов пристает к Асе. Сцена с сундуком. Когда на каком-то чердаке я увидел этот сундук, этот интерьер, этот манекен – атрибуты сюрреализма с картин Макса Эрнста или Рене Магритта, сразу стала понятна атмосфера сцены.

Кое-что на натуре в «Асе» я снять не успел. Поэтому пришлось переписывать какие-то куски сценария. Надо было связать в один узел сцены, потерявшие из-за неснятого единство развития. Я вызвал Клепикова. Мы написали сцену в вагончике, где Степан говорит Асе: «Вот ты у меня где!» И когда Чиркунов уговаривает: «Выходи за меня!», она отвечает: «Не люблю я вас. Извините, ради Бога». Она уходит... Эта центральная узловая сцена связала картину, драматургически мотивировала, что привело Асю к идее самоубийства. В первоначальном сценарии она решала вешаться... В фильме вместо этого запирается в сундук. Тот самый, который я нашел на чердаке.

Свободный полет. Праздник

Все переделки сценария производились прямо по ходу съемок: начав снимать, я понял, что не сделаю картину, если оставлю все, как было написано. А сценарий-то был хорошим! Я и сейчас задумываюсь: стоило ли его менять? Отличный бы фильм получился. Хотя совсем иной, чем я сделал.

Поскольку картина рождалась в свободном полете, такое она и обрела дыхание – свободное, раскованное; она получилась легкой по языку, деструктурированной, без явно выраженной драматургии. И конец с цыганами тоже появился не из сценария. Просто неподалеку на Волге была цыганская деревня, и я придумал праздник в конце. К нему я очень тщательно вел развитие фильма.

Могу сказать, откуда этот праздник у меня появился – из Феллини, из «8 1/2». Подобный карнавальный финал, где смех сквозь слезы и слезы сквозь улыбку, великий музыкальный выход, я использовал дважды. Второй раз – в «Сибириаде». Там, в финале, на горящем кладбище, опять возникает праздник: из разных времен приходят герои – поцелуи, смех сквозь слезы, просветление, сменяющее отчаяние, катарсис. Это от Феллини, от него, от гения непревзойденного. Но поскольку я не крал у него форму, а лишь черпал вдохновение, музыку души, то мысль о плагиате никому не приходила в голову. Но именно Феллини со своим феноменальным прозрением, с этим выплеском карнавала дал толчок рождению двух этих финалов. Оба они решены очень динамично, в них все движется – бегут куда-то люди, танцуют, кого-то тащат, сбрасывают куда-то вниз, в овраг сарайчик... А в «Сибириаде» – восставшие из могил мертвые, трактора, огонь... Очень русский праздник. Вдохновленный итальянским гением.

Я очень тщательно готовился к финалу «Аси». По наитию его снимать было нельзя. Все надо было продумать.

Обманывать тоже надо уметь. Я учился этому у великих. Великий возвышающий обманщик Куросава! И он, и Бюнюэль, и Феллини, и Бергман, мои кумиры – все великие возвышающие обманщики! Они великие именно потому, что создают свою реальность, очень непохожую на жизнь. Но эта придуманная реальность волнует. Заставляет смеяться и плакать. Ибо в этой театральности – жизнь духа, абсолютная убеждающая правда. Конечно же, великий обман искусства должен быть возвышающим.

По каждой картине я могу проследить, что и у кого «заимствовал», можете считать, крал. Или, если хотите, – кто меня вдохновлял. И до сих пор вдохновляет. Когда что-то не получается, снимаю с полки наугад любую картину Куросавы, проматываю на видике где-то до середины и смотрю. С первой секунды – ощущение правды. И почти сразу приходит решение, как снимать.

Вот так же – он сам пишет об этом – Бергман открывает наобум Чехова. Не утверждаю, что он внимательно его читает и перечитывает. Просто открывает на первой попавшейся странице. Что у него берет? Камертон. А с ним и понимание, как делать свой фильм.

Главное, что заимствуешь у великих, – их смелость. Когда чего-то не знаешь, заходишь в тупик, робеешь. А великие словно говорят: «Не бойся, мальчик! Лети! Не упадешь!»

«Ася Клячина» внешне, по стилистике навеяна, скорее, французской «новой волной», но по духу, по мироощущению картина феллиниевская. Все, кто на экране, – немножко монстры. Героиня – беременная хромая святая, горбун-председатель, беспалый бригадир, рассказывающий о своей жизни. К этому прикладывался еще и Бюнюэль – правда, следов этого влияния в картине не осталось: все шедшее от него пришлось вырезать. Встающего из гроба старика, парящую над кроватью женщину, увиденную в «Лос Ольвидадос» и потом перекочевавшую к Тарковскому, все, что делалось из желания сюрреалистической сказки. Желания не осуществившегося.

На сдаче картины в Главке подошел Ермаш в мятом сером цековском пиджаке, он тогда заведовал сектором кино в ЦК КПСС. Обнял, поздравил, говорил, насколько это добрее, светлее, чем «Первый учитель». Казалось, счастье не за горами. Через три недели грянул гром: картину запретили. Да еще с каким треском!

До того как стать председателем Госкино СССР, Романов был главным редактором газеты «Горьковская правда», в Москву его перевели из Горького. Он был маленький, толстенький – вполне заурядный партийный функционер, с бабьим лицом. Работа у тех, кто сидел в его кресле и до него, и после, была незавидной – все время надо было лгать, выкручиваться, выполняя нелепейшие поправки членов Политбюро, удостоивших своего просмотра тот или иной фильм. Как известно, было две области, в которых понимали все, – кино и сельское хозяйство.

В марте 1967 года я по глупости повез картину в Кстово – показать ее участникам съемок. Секретарем Горьковского обкома в это время был Катушев.

Картину посмотрели в обкоме – без моего ведома, естественно. Просто забрали из аппаратной кстовского киномеханика. В атмосфере чувствовалось что-то настораживающее. Был обед в обкоме – с красной икрой. Присутствовали я и папа: предчувствуя грядущие напасти, Сергей Владимирович приехал на мою горьковскую премьеру. Разговор был сухой, через губу: картина явно не понравилась. Я еще не понимал, что судьба ее уже решена.

По меркам партийной иерархии, секретарь обкома – невелика птица: и с функционерами покрупнее Москва могла вполне не посчитаться. Почему мнение Катушева оказалось вдруг таким важным? Объяснение пришло много лет спустя.

В Чехословакии начиналась Пражская весна. Она дошла до своей кульминации в мае 1968-го, а в августе по Праге уже катили наши танки. Предшествовавшие попытки образумить чехов, захотевших «социализма с человеческим лицом», результата не дали. Лидером Пражской весны, происходивших в Чехословакии революционных преобразований был Александр Дубчек. А Катушев был другом Дубчека, они вместе учились в ВПШ (Высшей партийной школе), у них были общие пьянки-гулянки, посиделки, девочки. Катушева было решено послать к Дубчеку, на переговоры: казалось, он один может его по-дружески образумить. Но ранг секретаря обкома не тянул на уровень переговоров с партийным лидером государства, поэтому Катушева срочно сделали секретарем ЦК. Он приобрел могучий государственный вес.

Всего этого я не знал. И мысли не было, что движение глобальных политических сил может быть каким-то образом связано с моей скромной картинкой. Семичастный, тогдашний председатель КГБ, сказал:

– «Асю Клячину» мог сделать только агент ЦРУ.

Начались бесконечные поправки. Почему у героини на причинном месте фартук измазан? Почему это вам обязательно надо было туалет показать? Туалет как туалет, обычный деревенский «скворечник». Почему все герои уроды? Один горбатый, другой беспалый, героиня хромая? Неужели в советской действительности нет красивых людей? Подобные вопросы вызывали отчаяние беспомощности.

Конечно, в картине присутствовала эстетика Гоголя, эстетика гиперболы. Но также и эстетика Платонова. Платонов тогда впервые после долгих лет запрета был издан. Он стал для нас открытием. Помню, мы с Клепиковым еще тогда, когда «Ася» снималась, мечтали поставить «Реку Потудань». Но понимали, что фильм об импотенции абсолютно нереален. В плане эстетики Платонов сыграл в «Асе» решающую роль. Наивность, чистота, но рядом с этим и жестокость – как и в самой жизни.

В маленьком душном зале журнала «Искусство кино» набилось столько народа, что для Шкловского пришлось принести откуда-то стул. Просмотры запрещенных картин в России имели религиозный оттенок священнодействия, события, полного глубокого смысла. Зная, что картина запрещена, зрители уже были готовы ее любить и ею восхищаться. В сцене похорон деда в зале послышались всхлипы. Шкловскому стало плохо с сердцем. Старика отпаивали валидолом.

Думаю, что воздействие «Аси» на искушенного зрителя было наотмашь по простой причине. Привыкшие к соцреализму, к определенной манере изображения жизни, люди увидели реальность. Просто реальную русскую жизнь, как она есть. И это потрясало. Ибо жизнь эта была чистая и светлая и в то же время пронзала своей болью, своей нищетой, своей замороженностью. Ибо нельзя было в той, Советской России быть несчастным. Не разрешалось. Все были счастливы. А кровь текла... А стоны не стихали...

Помню единственный просмотр картины в Ленинграде. После фильма были вопросы и ответы. На сцену вышел великий Смоктуновский, у него было перевернутое лицо, как у князя Мышкина, и огромные, полные слез, голубые глаза. Кеша пытался что-то сказать, но вместо этого повернулся ко мне и... встал на колени. Боже мой! Смоктуновский на коленях передо мной... Я не знал, куда деваться от смущения и счастья.

Картину все хвалили, хотелось ее показывать – но показывать было нельзя. Разве что крайне изредка, под большим секретом, тайком протаскивая в зал «подкроватную» копию и проводя через проходную знакомых, чаще всего по чужим документам.

Запрет «Аси» переживался мной очень болезненно. Но вместе с тем он и прибавил мужества. «Первый учитель» тоже проходил со скрипом, но тут ситуация была уже практически безнадежной: картина, с уже выполненными поправками, твердо залегла на полку. Запретили одновременно «Рублева», к которому и я как сценарист приложил руку, и «Асю».

Мы с Андреем ходили к Бондарчуку. Думали, он поможет. Он тогда уже заканчивал вторую серию «Войны и мира», записывал музыку, спешил поспеть к Московскому кинофестивалю. Он был в большой силе, в ЦК перед ним расшаркивались. Но ему было не до нас, он слушал, не слыша, улыбался. Мы-то, наивные, надеялись, что он сейчас пойдет, все решит! А может, он понимал, что и его вмешательство ничего не даст? Ну что бы он сказал в ЦК? «Негодяи! Мучители! Разрешите! Отпустите!»?

Вот так создавалась моя вторая легенда, вторая киносказка.

Премьера ее состоялась через двадцать лет. Я волновался. Беспокоился, не устарела ли картина. Нет, не устарела. Наверное, потому, что сделана вне стиля. Устаревает в кино прежде всего стиль, форма, а «Ася» бесформенна. Она – как хроника, а хроника не стареет. Само содержание документа сохраняет значение вне зависимости от времени. Картина сделана на одном дыхании, не распадается.

Ее снимал свободный безответственный человек. Безответственный не перед руководством, а перед лицом природы искусства. Он как бы еще не ведал о художественных законах и правилах, а просто шел себе, насвистывая, по лесу, не догадываясь, какие лешие, бабы-яги и соловьи-разбойники прячутся за деревьями. Он был счастлив в своем неведении.

Наверное, это одно из самых сложных в искусстве – быть внутренне до конца раскованным. Только один раз после «Аси» я был так же внутренне свободен – когда снимал «Курочку Рябу».

Мне трудно сейчас смотреть «Асю Клячину». Есть среди моих почитателей те, кто считают ее лучшим, что я сделал в кино. Она как бы невыдуманная, в ней дыхание естества... Все правильно. Но сейчас все это не открытие. Всего этого полно в документальном кино, в телевизионных репортажах. И снимается точно так же: ставится камера, бабке наливается пятьдесят грамм, и она выдает правду жизни!.. Возможно, я говорю с перехлестом. Конечно, в «Асе» есть дыхание России, есть красота и боль подлинности, но главное – абсолютная свобода. И все же зрителю в основной своей массе (про западного уж и не говорю) картину смотреть скучновато. Мне и самому трудно слушать эти долгие монологи. Скучно, но не мертво, не устарело – это успокаивает.

Сценарии и сценаристы

Взаимоотношения сценариста и режиссера Чезаре Дзаваттини проиллюстрировал таким примером. Застенчивый юноша увидел прекрасную девушку, мечтал о ней, вздыхал, наконец, осмелился заговорить, пригласил в кино. Через сколько-то там недель уговорил зайти к себе домой. Включил музыку. Предложил стакан вина. Осмелев, поцеловал в первый раз. Уговорил сбросить платье. И тут пришел другой и увел девушку в спальню. Другой – это режиссер.

То, что сценарист вынашивает как мечту, как самое дорогое, режиссер, уже в силу самой своей профессии, присваивает и начинает ломать, кроить и перекраивать на свой лад. Что касается меня, то душевных мук по поводу сценариев, писанных для других, испытывал мало. Сценарии для меня были, конечно, творчеством, но главным все-таки была режиссура.

Не покривлю душой, сказав, что для художника получение денег – не самый мучительный момент творчества. В 70-е годы сценарии были более выгодным делом. По режиссуре получалось заметно меньше. Во-первых, постановка фильма требует очень долгого времени, а сценарий можно написать за два-три месяца. Во-вторых, какое-никакое, но авторское право у сценаристов было – им платили потиражные, то, что на Западе называется «роялти». Режиссерские постановочные были заметно скромнее. Режиссер нередко получал вдвое меньше, чем сценарист того же фильма.

Как сценарист я зарабатывал достаточно много. Работал, как правило, не один. Писал с Тарковским, Ежовым, Фридрихом Горенштейном.

Фридрих появился в моей жизни, когда я еще не кончил ВГИК. Я уже довольно часто бывал на «Мосфильме» и там, в объединении Ромма, увидел странноватого, иронично улыбающегося, мефистофельского вида человека с оттопыренными ушами. Мне сказали, что он очень талантлив и у него только что в «Юности» опубликован рассказ «Дом с башенкой, старуха, торгующая рыбой, и инвалид с клешней». Необычное название привлекало внимание. Но и сам рассказ производил впечатление.

После «Первого учителя», сценарий которого мы дописывали с Горенштейном, я уже считался достаточно профессиональным сценаристом. Еще прежде были написаны «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Каток и скрипка». Позднее, в 70-е, писал по большей части для Средней Азии, меня там любили – стал своего рода специалистом по Средней Азии.

Как раз во времена начала брежневского правления в стране недолгое время была надежда на обновление, на реформы в разных областях, на так называемый косыгинский курс. Оживились попытки привнести в хозяйство страны разумные основы, ставить в основу угла не идеологию, а экономику. В кино первой и единственной попыткой реформировать что-либо стало создание Экспериментальной творческой киностудии. Руководил ею Григорий Чухрай. Он уже был лауреатом Ленинской премии, ему разрешалось многое, он был полон сил и желания переделать мир. Его студия была построена на новых экономических принципах. В стране робко пытались начать экономические реформы, и, если бы не ввод наших танков в Чехословакию, думаю, многое могло бы поменяться еще до Горбачева.

Поколение молодых реформаторов 60-х годов, работавших в ЦК – Арбатов, Шишлин, Бовин и другие, – толкало динозавров из Политбюро к осознанию необходимости реформ в югославском духе, в духе еврокоммунизма. Чухрай и создал студию, которая должна была жить на хозрасчете, а не на государственной дотации. Это было шагом революционным. Директором студии стал человек очень необычного для советской жизни стиля: гладко причесанный, в прекрасно сшитом костюме, он выглядел, скорее, как американец. Он, собственно, и был американец, говорил на трех языках, работал в свое время в «Коламбии». Фамилия его была Познер, звали – Владимир Александрович. Сегодня его старший сын Володя – известный телеведущий, президент Телеакадемии. А в то время Володя, насколько мне помнится, еще не очень хорошо говорил по-русски. Он был очень красив, аристократичен, весь заграничный – они только что приехали из Америки.

Чухрай и Познер пригласили для работы многих режиссеров – Тарковского, Шепитько, Климова, Андрея Смирнова, – в том числе и меня.

Увы, студия была обречена: ее, как и всю попытку демократизации экономики, не могла потерпеть ощетинившаяся партийная бюрократия. Студию сгноили. Грустно было смотреть на печальные глаза Познера, на его ироническую улыбку. Эксперимент продолжался недолго. Поехали танки по Праге, показав всему миру, чем эксперименты кончаются. Познера, не проявившего должной гибкости в отношениях с руководством, уволили. Чухрай уцелел, правда уже как руководитель не отдельной студии, а одного из объединений «Мосфильма», с известной долей самостоятельности, но под жестким контролем генеральной дирекции.

А в недолгий период 1967—1968 годов Экспериментальная творческая студия была гнездом ревизионизма, рассадником самиздата, крамольных идей, прибежищем людей с сомнительными взглядами и предосудительными знакомствами. Секретаршей Чухрая в ту пору была милая Лора Яблочкина, ныне мадам Тонино Гуэрра, еще в те времена большая поклонница Рустама Хамдамова, сделавшего замечательную картину – «В горах мое сердце».

Для Экспериментальной студии мы с Горенштейном написали сценарий «Басмачи». Я был очень увлечен им, собирался ставить. Должны были играть Коля Губенко и Болот Бейшеналиев, но постановка как-то скисла. Не помню уж, что и кого не устраивало, в итоге решено было написать другой сценарий, тоже вестерн, но с иным в корне сюжетом. Поехали писать его в Коктебель – Рустам Ибрагимбеков, Валя Ежов и я. Рустам был молод, талантлив, подавал большие надежды. Учился на Высших сценарных курсах. Я прочитал один сценарий Рустама, очень трогательный и смешной. Мне сразу понравилось его прекрасное чувство юмора: мы с Валей решили, что возьмем его в свою компанию – делать вестерн.

Приехали. Начали работать. Уже появился в сценарии боец Сухов, появились басмачи, гарем, огромные железные баки с нефтью. Вся эстетика сценария росла из Платонова, который уже с «Аси» был моей путеводной звездой. Сухов навеян Пуховым, знаменитым героем «Сокровенного человека». Скоро мне надоело работать – захотелось купаться и загорать. Я решил с этой постановки линять, уже настроился на «Дворянское гнездо». Сказал:

– Ребята, хочу отдохнуть. Делайте сами.

Через пять недель они закончили сценарий, по которому вскоре, хоть и не без проблем, Владимир Мотыль снял фильм «Белое солнце пустыни», ставший шедевром русского кино.

Время в Коктебеле было сказочным. Я вообще сидел там каждое лето, написал немало сценариев – с Андреем Тарковским, с Фридрихом Горенштейном, с Эдуардом Тропининым. Жили в Доме писателей, в уютных квартирках, по вечерам шли замечательные посиделки, застолья, хохот, улыбки, потом шептанья по клумбам и по кустам. Помню, как-то я шел со свидания и в лунном свете на меня налетел, чуть не сбив, деловито бежавший куда-то Рустам с тремя бутылками вина.

«Басмачей» я потом переделал в «Седьмую пулю для Хайруллы» и отдал Али Хамраеву. По другому моему сценарию, «Серый лютый» (единственный раз я писал один), – Толомуш Океев снял фильм «Лютый».

Эдуард Тропинин – еще один чудный человек в моей жизни – появился, когда я писал «Конец атамана». Познакомил меня с ним Коля Шишлин, работник ЦК. Настоящая фамилия Тропинина – Маркаров, он был чекист, работал во внешней разведке, был специалистом по Востоку, отвечал за Афганистан. Он был замечательной души человек, страстный охотник. Женат был на танцовщице из «Березки». С ним было приятно выпивать и еще приятнее после выпивки носиться по Москве на машине. Гаишникам он показывал свое удостоверение, и они быстро ретировались.

Он страстно хотел стать сценаристом, любил писать, в конце концов, его уволили из КГБ за излишнее увлечение литературной деятельностью.

Выпивая, Эдик всегда грустнел и только повторял, опустив голову:

– Эх, Андрон, Андрон!

Всего, что знал о происходящем, он сказать не мог, но видно было, что оно его не радует.

Помню, как-то, приехав из командировки, он сказал:

– Мы просрали Афганистан. Короля выгнали, мудаки!

Москва устроила революцию, привела к власти Тараки. Может быть, Эдик сам это делал – не по своему желанию, конечно.

В 80-е он умер от рака.

Теперь об одном изумительном характере, о Ежове. Как человеческая личность он, конечно же, больше чем просто сценарист. В нем живет абсолютно возрожденческий дух. Он смесь Дон-Жуана, Лепорелло, Гаргантюа и Фальстафа. Про его способность охмурять слабый пол ходили легенды. Помню, на просмотр «Сибириады» он привел какую-то молодую женщину, которую подцепил в коридоре «Мосфильма», и все два часа в темном зале что-то гундосил ей в ухо. Я шипел:

– Валя, замолчи! Дай смотреть!

Но он был неудержим. К концу просмотра, кажется, добрался до всех ее прелестей. Она уже почти сползла на пол. Неутомимый Ежов! Женщины его обожали, как и он их.

Он – замечательный рассказчик. И вообще характер солнечный, легкий, мастер врать, придумывать, великий мастак по отлыниванию от работы. Весь, какой ни был на даче, алкоголь от него надо было убирать подальше, но и это не помогало: он выходил прогуляться, обратно возвращался веселенький, и дальше писать уже не очень получалось. Я никак не мог понять, где он успевал подзаправиться. Потом проследил: оказалось, он прятал бутылку в конуре у собаки.

Спал он обычно до четырех дня. Вытащить его из кровати было непростой работой. Приступал к ней я в 11 утра, тряся его за плечо и показывая будильник, поставленный на два часа.

– Валя, смотри! День уже! Вставай!

– Еще два часика, – гундосил он.

В два я будил его снова, показывая будильник, поставленный на четыре.

– Валя, четыре уже! Вставай!

– Еще полчасика!

В конце концов где-то в полпятого, в пять я поднимал его ногой. У него была привычка читать по ночам. Если мы укладывались в час ночи, я тут же засыпал, а он до шести – до семи утра листал газеты.

Легкостью, солнечностью, раздолбайством своего характера он наделил всех своих героев – и в «Балладе о солдате», и в «Белом солнце пустыни», и в «Сибириаде». Они такие же, как он сам.

Мы обычно ходили гулять – в лес, к полю, во время этих прогулок что-то придумывалось, оформлялось. В чем он как профессионал был неподражаем, так это в точном знании, когда заканчивать. Не рабочий день (тут уж ясно, что чем раньше, тем лучше), а сцену, или акт, или сам сценарий. Я пытался что-то развивать дальше, он останавливал:

– Все, хватит! Сворачиваем! Дальше невозможно!

Чувство формы у него замечательное.

Вообще это один из самых ярких живописных характеров в нашем кино. На тыльной стороне лацкана своего пиджака он носил значок лауреата Ленинской премии, выручавший его из многих чреватых неприятностями ситуаций – выяснять отношения с милицией ему приходилось чуть ли не ежевечерне. Помогал значок и тогда, когда было недопито и за водкой надо было идти в ресторан – нынешних ночных ларьков и магазинов тогда и в помине не было (популярный анекдот тех лет: иностранец спрашивает на Новом Арбате: «Где ближайший ночной бар?» – «В Хельсинки»). Значок он в подпитии однажды потерял, очень горевал о потере, пока один приятель, коллекционировавший ордена, не поинтересовался причиной его душевной смуты. «Господи! Ерунда какая!» – сказал он, тут же снял со стенки другой такой же и навесил Ежову на лацкан. В благодарность Валя написал статью в «Советскую культуру» о том, какой выдающийся телевизионный режиссер этот его приятель, и с той поры еще пуще берег значок, свою палочку-выручалочку.

Валя всегда чрезвычайно оживлял компанию. Вспоминая его, прежде всего вспоминаю застолья. Если это случалось летом, была окрошка с добавлением огромного количества запотевших бутылок пива и водки, под которые шли ежовские рассказы – рассказчик он был гениальный.

Он всегда был молод, хотя был старше нас на десять лет. С нами, еще необстрелянными юнцами, Валя, уже восседавший на сценарном Олимпе, якшался с великим удовольствием, без малейшей демонстрации собственного превосходства. Терпеть не мог теоретизирований по поводу сценарной профессии.

Чужие сценарии меня почти никогда не удовлетворяли. Только раз в жизни читал сценарий, который хотел бы снимать, ни буквы в нем не переделывая. Это «Выстрел в упор» Никоса Казана, сына Элиа Казана. Блистательная работа. Ничего подобного с тех пор не встречалось. Конечно, хорошо бы найти сценариста, с которым можно было бы разделить профессиональные обязанности: он пишет, я снимаю. Завидую Абдрашитову, нашедшему себе драматурга-соавтора. Что ж, раз такого нет, стараюсь найти человека с мозгами и подворовать у него мыслей. Хорошо, если этот человек молод, имеет буйное воображение, по типу совпадающее с моим.

Соприкоснувшись позднее с миром профессиональных сценаристов Запада, я понял, что свободный рынок предлагает бесконечное сочетание и варьирование отношений. Одни сценаристы производят штучный товар. Это авторы, зарекомендовавшие себя несколькими «суперхитами». Таков, скажем, Роберт Таун, автор «Чайнатауна», «Последнего конвоя». В мои голливудские годы он стоил полмиллиона долларов. Продюсер, заплатив эту сумму, дальше уже мог делать со сценарием что душе угодно.

Другие сценаристы замечательно редактируют сценарии, «лечат» их. Это очень дорогая работа. Таков Дэвид Рейфил, сценарист Бертрана Тавернье, близкий друг Сиднея Поллака, написавший для него ряд оригинальных работ. Но если Поллак брался за чей-то другой сценарий, то все равно не приступал к съемкам, не отдав его предварительно Рейфилу на шлифовку. Рейфил часто даже не ставил в титрах своего имени. На оскаровской церемонии, принимая награду за сценарий «Из Африки» (всего картина их получила пять), Курт Людтке сказал:

– Хочу поблагодарить Дэвида Рейфила. Без него бы этой картины не было.

Хотя нигде в титрах не было указано, что тот имел какое-то касательство к фильму.

Третий тип сценаристов – те, кого призывают для какой-то определенной части работы. Один – мастер писать финал, другой – гэги, третий – диалоги. У сценариев нередко бывает четыре-пять авторов. Это как бы результат коллективной постройки: сначала кладут стены, потом вставляют окна, подводят электричество, кроют крышу. Стоимость сценария при таком способе доходит до миллиона. Каждый делает свое дело, получает деньги и уходит, не претендуя на авторство. Но в любом случае знает, что гильдия защищает его права, что есть арбитраж и всегда можно сравнить предыдущий вариант с тем, каким он стал после его работы.

Ни в России, ни в Америке, ни во Франции найти соавтора, которому я мог бы дать идею и получить от него готовый результат, не получалось. Наверное, лучше всего работалось с французом Жераром Брашем. Правда, он настаивает, чтобы режиссер с ним постоянно сидел, разрабатывая всю драматургию фильма.

Это очень известный кинодраматург, написавший для Романа Поланского «Жильца», «Бал вампиров» и «Тупик», для Жан-Жака Анно «Битву за огонь» и «Медведя» и много других сценариев очень хороших фильмов. Лиз Файоль, французский продюсер, решила нас познакомить. Мы встретились в маленьком ресторанчике вблизи дома, где он жил. На улицу он вообще выходил чрезвычайно редко, максимум раза два в месяц – все остальное время проводил в своей постели или за письменным столом. У него даже была специальная палка, которой он включал телевизор, не вставая с постели.

Это оказался человек маленького роста, узловатый, острый, чувствительный, с пронзительными глазами, старше меня лет на десять – мы сразу полюбили друг друга. Жили мы поблизости: я – на рю Вашингтон, а он – на рю де Боэти, где снимал большую комнату-студию. Идти до него мне было десять минут.

Мы довольно быстро написали сценарий, но поскольку он не пошел, я предложил:

– Давай сделаем что-нибудь еще.

Он так полюбил меня, что согласился работать без денег. И два сценария мы написали без контракта, без какой-либо уверенности, что они будут поставлены. Первый – по платоновской «Реке Потудань» (тот, что потом стал фильмом «Возлюбленные Марии») и второй – по моей давней идее, воплотившейся спустя время в «Стыдливых людях».

Потом в нашей компании появился Отар Иоселиани – он тоже стал работать с Жераром Брашем. Я всегда очень хотел вытащить Жерара куда-нибудь, но он по-прежнему предпочитал сидеть дома. Не выносил, когда его жена куда-то уходила – в кино, в театр, очень ее ревновал. Мы проводили долгие часы в разговорах, он очень интересовался русской историей, политикой, тем, что я на этот счет думаю. Нам всегда было весело вдвоем. Очень жаль, что не вижу его сейчас... Надо собраться ему позвонить...

Что наиболее характерно для мира сценаристов-профессионалов Запада? Ответственность за данное слово. Дисциплина. Например, Пол Шредер. Мастер. Сценарист многих картин Скорсезе. Мы с ним работали над американской версией фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Посидели три дня, оговорили сюжет. Он уехал. При следующей встрече рассказал мне всю картину по эпизодам, от начала до конца. Все было записано, эпизоды пронумерованы. Мы посидели еще два дня. Через шесть недель я получил сценарий. У меня было по нему много замечаний. Мы записали все по пунктам, сидели еще два дня, он, как портной, проверял каждый шовчик, чтобы на мне это хорошо сидело. «Здесь тебе не нравится? Хорошо, я поправлю. Этот эпизод должен быть не длиннее страницы. Этот эпизод у меня шесть страниц – уложу в четыре, иначе сценарий не вместится в сто двадцать страниц». И так до конца по всем мелочам. Через две недели я получил окончательный вариант. Блистательный. Это была работа профессионала, отвечающего за каждое свое слово. Никаких споров, полное взаимопонимание. Режиссер знает, что ему нужно. Сценарист умеет понять, что режиссер хочет, настроить свой талант на ту же волну. И это при том, что он уже классик. Мог бы мне сказать: «Да кто ты такой?! Я автор „Таксиста“!»

К такому профессионализму мы в России не привычны. Об этом, кстати, писал еще Чехов. Описывая гастроли Сары Бернар, он более чем сдержанно высказался о ее таланте, а вот к труду, вложенному в роль, отнесся с восхищением:

«Во всей ее игре просвечивает гигантский, могучий труд... Будь мы трудолюбивы так, как она, чего бы мы только ни написали... Наши артисты, не в обиду им будь это сказано, страшные лентяи! Ученье для них хуже горькой редьки... Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли!»

Так с тех пор в России и осталось. Таланта пруд пруди, профессионализма ищи-свищи...

Лондон

Первый Лондон случился в 68-м году – между «Асей Клячиной» и «Дворянским гнездом». Из Англии пришло предложение написать сценарий по «Щелкунчику», я уже считался профессиональным сценаристом, мы с Тарковским сели работать, Сергей Михалков был у нас тяжелой артиллерией: мы писали, он правил и добавлял диалог. Диалог блестящий – наивный, легкий. Писали мы для Энтони Асквита, прекрасного английского режиссера, снявшего «Желтый роллс-ройс». Он очень хотел сделать сказку с русским балетом. Написали первый вариант сценария, получилось довольно забавное сочинение, где сказка переплеталась с реальностью. Действие происходило на сцене балетного театра и за кулисами, где сюжет и персонажи сказки получали некое преломление и продолжение.

Волшебника должен был играть Питер Устинов, его герой расхаживал по улице, а следом за ним, как собачка за хозяином, ехал «фольксваген» без шофера. Мышиный король существовал и в действительной жизни, и в балете.

Первый вариант сделали довольно быстро, потом Тарковский занялся чем-то другим, а мы с отцом поехали в Лондон дорабатывать сценарий. Полетели как раз накануне нового, 1968 года, который там и встретили.

Перед отлетом я позвонил в ЦК, прямо из Шереметьева, говорил с Куницыным, которого к этому времени поставили заведовать сектором кино отдела культуры.

– Ваши поправки руководство не устроили. Надо будет поработать еще, – сказал он.

«Поработать» значило вырезать, обкромсать, уничтожить живое дыхание или неповторимую интонацию – короче, изувечить.

Не хотят – черт с ними. Я лечу в Лондон делать сказку – для детей и взрослых. Да еще с Асквитом! Да еще с английским соавтором-сценаристом, братом премьер-министра Дугласа-Хьюма! Асквит был элегантен, трогателен. Как все аристократы, ходил в стоптанных ботинках и мятых штанах. Увы, он скончался, когда уже шла подготовка к съемкам – с ним вместе умер и замысел...

Впечатление от Лондона осталось ослепительное, я пережил очередной шок. Случилось это на следующее по приезде утро, как только вышел на улицу. Январь. Ясный воздух, какой бывает у нас в апреле. И вдруг – лоток с клубникой и малиной. Я первый раз был за границей зимой и не подозревал, что такое бывает. Остановился, пытаясь осознать увиденное. Представить себе клубнику в январе было выше моих сил. В очередной раз содрогались гражданские основы советского человекуса.

На Пиккадилли на ступеньках аптеки сидели дрожащие наркоманы. К вечеру повалил мокрый снег, и я впервые оценил способность англичан ничем не выдавать, насколько отвратителен климат в Англии. Шли дамы в длинных платьях с оголенными плечами и в бриллиантах, краснолицые джентльмены в цилиндрах, фраках и смокингах, без пальто, не обращая внимания на метель и ветер. Я как нормальный русский стоял в шубе, а они шли полураздетые.

«Они ж простудятся!» – думал я.

Но англичане не простужаются. Обманывают себя, делая вид, что у них замечательный климат. Дети всю зиму ходят в коротких штанах и при этом гораздо меньше простужаются, чем русские дети, которых родители привыкли кутать.

Город меня обворожил. От него веяло ощущением солидности, долгопрочности мира, надежности устоев, поддерживающих общество. Похожие на профессоров швейцары, открывающие тебе двери или подзывающие такси, в цилиндрах и красных ливреях, какие я прежде мог представить лишь у актеров, играющих в костюмных пьесах. Советскому человеку это казалось не реальной повседневностью, а каким-то карнавалом.

Другим открытием были лондонские двери. Для советского гражданина дверь подъезда – это что-то загаженное, зацарапанное, покрашенное или отвратительным красно-коричневым суриком, или, если в деревне, выцветшей голубой краской, а то и вовсе сгнившее. А тут – полированные двери красного (!) дерева, с бронзовыми ручками. Такое еще можно представить внутри музея. Но чтобы это была уличная дверь, да еще с всегда начищенной, а не позеленевшей до безобразия бронзой – нет, это казалось немыслимым!

Я долго не мог понять, чем Лондон отличается от других столиц, пока мне не пришло в голову, что он похож на квартиру с разными дверями, комнатами, коридорами, старую, уютную, слегка запыленную, но несомненно принадлежащую зажиточному, хорошо воспитанному, солидному человеку. В Москве я потом долго рассказывал взахлеб:

– Представляешь себе на улице дверь красного дерева или дубовую, да при этом не лакированную, а полированную?..

Еще запомнилась поездка в дом Бернарда Шоу. Унылый английский пейзаж, серенький денек, холодный нетопленый дом, где на камине фотография Сталина с дарственной надписью Шоу. Странно было увидеть здесь портрет вождя.

Англия оказалась такой, какой и должна была оказаться. Никто здесь не строил нового общества. Революция случилась триста лет назад, о ней вспоминают разве что на школьных уроках истории. Никто ничего не собирался рушить, ни до основанья, ни вообще. Все прочно, надежно. Все следует естественному, заведенному от века порядку. Капитализм ничуть не казался обреченным скатиться в пропасть, стоял неколебимо и незыблемо. Такой, думал я, была бы Россия, если б не революция.

Ах, эта жадность к впечатлениям советского человека за рубежом! Страстное желание не пропустить ничего, посмотреть.

Мы приехали писать сценарий, но оформлены были как члены советской делегации, отправленной на встречу с коллегами-сценаристами. В Гильдии сценаристов мне дали суточные, я тут же пошел в туалет (не терпелось посмотреть, сколько дали), распечатал конверт и увидел четыре красные бумажки. Двести фунтов! Для советского человека сумма немыслимая! В Венецию я ездил с двадцатью пятью долларами, а тут!.. Это ж почти четыреста долларов. Из туалета выходил богачом.

На полученные суточные решил гульнуть. Пригласил дочку нашей переводчицы, очень красивую женщину с немного восточными глазами (папа – китаец, мама – русская еврейка), в ночной клуб. Юрий Ходжаев, представитель «Совэкспортфильма», с трубкой, солидный, в твидовом пиджаке, увязался за нами.

В ресторане я закусил удила: присутствие человека, чья принадлежность к органам не вызывала сомнений, никак меня не сдерживало; он пил осторожно и умеренно, я взял темп и скоро был в кондиции. На третьей заказанной мной бутылке шампанского он сказал:

– Пора домой!

– Еще рано!

– Ну, как хочешь. Я пойду.

И в 12 часов ушел. А мы сидели до двух. Пел лиловый негр. Ночное кабаре, запретная буржуазная жизнь! Шуршат деньги… Очнулся я в пять утра (самолет – в восемь) на лестнице очень симпатичной двух– или трехэтажной квартиры, в женских объятиях, с чудовищной головной болью и ощущением свершившегося конца света. Самолет, наверное, уже улетел. Помчался в отель. Отец ходил по комнате, всю ночь не раздевался, был измятый и злой, устроил мне страшную выволочку. Он уже был уверен, что я или стал невозвращенцем, или попал в когтистые лапы Скотленд-Ярда (а может, Интеллидженс Сервис), я чувствовал себя страшно виноватым.

– П-па-следний раз я с тобой куда-нибудь еду и вообще п-па-следний раз ты за границей!

Могу понять отца. Я не позвонил и исчез. Свинья, да и только. Надо выезжать на аэродром – меня нет. Голова гудела после шампанского, я еле успел сбросить вещи в чемодан, кое-как мы поспели на самолет. Но эта полукитаянка! Было что вспомнить...

Запрещенный спектакль

Нам с Тарковским позвонил молодой режиссер. Сказал звонким задыхающимся голосом:

– У меня последний раз спектакль. В Калинине. В Театре юного зрителя. Его закрывают. Очень прошу, посмотрите. Может, сумеете как-то за него заступиться.

Не помню уж, кто именно закрывал спектакль – то ли идеологический отдел ЦК ВЛКСМ, то ли местные власти. Во всяком случае, это был вопль отчаяния, и мы откликнулись на него. Поехали смотреть запрещенное искусство.

Была зима, жуткий мороз, градусов тридцать. В моей «Волге» не работала печка. Ужас! Пока доехали до Калинина, окоченели насквозь. Зашли в театр. Зрелище привычное до невыносимости. Крашенные синей краской стены, полутемный зал, в зале – человек тридцать зрителей, добрая половина – солдаты. И в приличную погоду сюда наверняка мало кто заглядывал, а в такой мороз – вообще пустота.

Познакомились с режиссером. Молодой. Нервный. Горит одержимостью.

– Сейчас начинаем, – сказал он.

Открылся занавес. Декорация довольно модерновая. Насчет героя запомнилось больше всего то, что он, кажется, был в кожаных джинсах. Такие тогда носил только Высоцкий, недавно женившийся на Марине Влади.

О чем был спектакль, из-за чего горел сыр-бор, в памяти не сохранилось. Но где-то посреди первого акта герой вскочил на стол, взял микрофон, заиграла музыка, он запел, музыка внезапно оборвалась, а с ней и пение: это была фонограмма. Растерянный актер стоял на сцене, смотрел по сторонам. Дали занавес. Вышел режиссер.

– Просим извинения, – сказал он. – Произошла техническая накладка. Скоро мы ее устраним и начнем снова.

Потом он пришел к нам в директорскую ложу, сказал:

– Сволочи! Они это делают нарочно, чтобы дискредитировать мое искусство. Вы представляете? Простите, ради Бога. Подождите еще немного. Сейчас привезут копию фонограммы.

– А с этой что случилось?

– Меня так не любит звукотехник, что он нарочно порвал ленту и еще залил ее ацетоном.

Он говорил это, чуть не плача. Его было очень жалко.

Мы пошли в буфет. Еще не отошли от холода. В буфете продавался коньяк (в московских театрах спиртное не продавали). Взяли бутылку. Вокруг бродят унылые солдаты, у них денег на коньяк нет. Прождали час, уговорили полбутылки, потом – всю до дна. Потеплело. Часов в девять прозвенел звонок. Поднялись опять в зал. Опять начался спектакль, опять герой залез на стол, пошла фонограмма, но теперь – задом наперед. Актер, естественно, петь не мог – занавес опять закрылся. Бедный режиссер! Представляю, что он в этот момент переживал. Но нам дольше уже оставаться было нельзя, надо было возвращаться домой. Мы с Тарковским тихонько вышли из директорской ложи; тепленькие, сели в студеную, промерзшую машину, поехали в Москву. Печально и трогательно...

Так начиналась театральная карьера и будущая слава Романа Виктюка.

«Дворянское гнездо»

Первую картину я снимал среди баранов, кобыл, юрт, стойбищ. На сапоги налипало овечье дерьмо. Вторую – в деревне. Опять избы, дождь, хожу в ватнике и ватных штанах, ем перемазанную сажей картошку. Кругом коровьи лепехи, также в достатке налипавшие на сапоги.

Надоела грязь, ощущение скотного двора. Очень захотелось снять что-то красивое, чистое, цветастое, с большими бабочками и шляпами. Шел 1967 год. В Москве на фестивале показали «Леопарда» Висконти. Хотелось чего-то в том же ключе. Чтобы не шагать по полю в овечьих какашках и коровьих блинах. Подумалось: хорошо бы снять Тургенева – «Где тонко, там и рвется». Почему-то я запал именно на эту пьесу.

Снимать пьесу – дело вроде как нетрудное. Но как раз в это время я посмотрел фильм по какой-то классической пьесе. Это было так убого, с таким отсутствием культуры, понимания красоты ХIХ века, его живописи, культуры, воздуха, наконец. Подумал: «Если б только дали снимать!» Я же был режиссер запрещенного фильма.

Но случилось чудо. Меня вызвал Сурков, главный редактор Госкино.

– Не хотели бы снять классику?

– Как раз об этом я сейчас думаю. Очень хочется снять фильм про бабочек, перелетающих с цветка на цветок. «Где тонко, там и рвется» Тургенева.

– А не лучше ли взять к юбилею Тургенева какой-то его роман?

И предложил – «Отцы и дети» или «Дворянское гнездо». «Отцы и дети» делать не хотелось – слишком уж нагружено идеологией. «Дворянское гнездо» казалось гораздо более привлекательным. Я согласился, хотя роман читал не упомню когда, еще в школьные времена.

Сказав «да», отправился узнать, на что согласился. Прочитал и пришел в ужас. Сентиментальный язык, романтические пейзажи, идеализированные герои, идеальная девушка Лиза Калитина. Стало не хватать запаха навоза, от которого так хотел избавиться. Полное отсутствие «низких истин» – все сплошь «возвышающий обман».

Начал читать подряд всего Тургенева, чтобы понять его мир, перетащить из других произведений то, чего здесь недоставало.

Работать мы договорились с Валей Ежовым. После лета в Коктебеле и «Белого солнца пустыни», с которого я сбежал, уже осенью, в Москве, мы сели за тургеневский сценарий. Хорошо помню, как должен был вытащить Валю на худсовет по заявке, написанной между двумя гигантскими попойками. С утра заехал к его знаменитой подруге, где пришлось в прямом смысле вынуть его из постели. Я надел на него галстук, побриться он уже не успевал – до худсовета еще надо было опохмелиться. Худсовет, не долго заседая, постановил заключить с нами договор.

Читая Тургенева, я первый раз отметил полярность его эстетических вкусов. С одной стороны, условный, романтизированный, идеологизированный мир его романов, с неправдоподобием дворянской идиллии, с другой – натурализм и сочность «Записок охотника».

Существуют как бы два Тургенева. Один – умелый мастер конструирования сюжетов, поэт дворянских гнезд, создатель галереи прекрасных одухотворенных героинь. А другой – великий художник, пешком исходивший десятки деревень, видевший жизнь как она есть, встречавший множество разных людей и с огромной любовью и юмором их описавший.

В письмах Тургенева из-за границы нередки строки такого рода: «Вчера было скучно. Долго ждал поезда. Сидел в ресторане на станции. Хорошее было вино. Выпил бутылку и пошел сюжетец». «Сюжетцы» в своих романах он прескладно сочинял. А потом тот же барин Тургенев брал перо и писал кусок российской жизни – свои «Записки охотника». Они будто написаны другим художником. В них – сочность характеров, почти гоголевские гиперболизированные образы, юмор, которого в романах напрочь нет. Взять хотя бы рассказ «Чертопханов и Недопюскин» – два абсолютно гоголевских характера. Неходульно, смешно, по-русски сочно, без тени идеализации – проза русского классика. Бессмертные образы! Создав их, Тургенев вообще мог бросить писать – слава и так была бы ему навек обеспечена.

Мне захотелось соединить эти два стиля в одной картине. Я задумывал ее как сопряжение двух миров, один из которых как бы дополнял другой. Последней частью сценария была новелла, в которой герои романа – Лаврецкий и Гедеоновский встречались в трактире, где шло соревнование певцов. Цветной, идеализированный, романтический мир «Дворянского гнезда» должен был столкнуться с черно-белым миром «Записок охотника», в какой-то мере пересекающимся с эстетикой «Аси Клячиной».

То есть я собирался создать мир цветов, сантиментов, красивый, роскошный – такой торт со взбитыми сливками, а потом хорошенько шлепнуть кирпичом по розовому крему. Взорвать одну эстетику другой. Преподнести зрителю ядреную дулю: после сладостной музыки и романтических вздохов – грязный трактир, столы, заплеванные объедками раков, нищие мужики, пьяные Лаврецкий с Гедеоновским, ведущие разговор о смысле жизни. И в том же трактире – тургеневские певцы. Как бесконечно далеки друг от друга эти баре и эти мужики: и все хорошие, любимые автором люди, а между ними – пропасть, проложенная цивилизацией и историей. В этой пропасти истоки судьбы России.

С таким намерением я начинал снимать «Дворянское гнездо». Набравшись наглости, я заявил, что для картины мне нужно три художника – такого на «Мосфильме» еще не бывало. Двигубский должен был делать Париж, Ромадин – имение Калитиных, Бойм – Лаврецких. Все трое – лучшие художники студии. Дирекция мне отказала. В ответ я заявил, что прошу меня освободить от картины. Выхода у них не было, пришлось разрешить. Каждый из художников делал мир, совершенно отличный от других по своей стилистике.

Думаю, мы написали очень хороший сценарий. Но, как выяснилось, режиссерски я к нему еще не был готов. Не дотягивал до задачи. Думаю, это мог бы поставить такой мастер, как Антониони, или кто-то еще, владеющий тайной атмосферы в кино – может быть, Никита, каким он нашел себя в своем «Обломове».

Давалось «Дворянское гнездо» страшно трудно – стиль картины никак не находился. Все проваливалось между пальцев.

Я читал всего Тургенева, все о Тургеневе, все вокруг Тургенева. Старался осмыслить главный камень преткновения всех философских споров российской интеллигенции – славянофилов и западников.

Как относился Тургенев к этим спорам, на чьей он был стороне? Есть такая книжечка «История одной вражды», рассказывающая, как и почему возникла никогда потом не утихавшая взаимная неприязнь Тургенева и Достоевского. Они встретились в Германии, и Достоевский обвинил Тургенева в ненависти к России. Он не мог ему простить слова героя «Дыма» Потугина: «Наша матушка Русь православная провалиться могла бы в тартарары и ни одного гвоздика, ни одной булавочки не потревожила бы родная: все бы преспокойно оставалось на своем месте...» А когда Достоевский вдобавок обрушился с бранью на немцев, Тургенев, побледнев, сказал: «Говоря так, вы меня лично обижаете. Знайте, что я здесь поселился окончательно, что сам себя считаю за немца, а не за русского».

Достоевский не мог «слушать такие ругательства на Россию от русского изменника» и никогда не мог простить Тургенева – тот его «слишком оскорбил своими убеждениями».

Этот спор для меня продолжался и в картине: есть ли у человека духовные корни, Родина, нужна ли она, зачем и кому нужна? Это вопросы вечные, логически неразрешимые, недоказуемые, тем и интересные.

Пробы к картине я делал тщательно. Было трудно ощутить главные характеры – Лаврецкого и Калитину. На Лизу пробовалось бессчетное множество красивых девушек со всех институтов. Пробовалась волоокая русская красавица Катя Градова. Девушки шли косяком, что вообще приятно – особенно режиссеру, начинающему и нахальному. Среди других пришла девочка из вахтанговского училища, огромные серо-голубые глаза-блюдца, нос уточкой, очень красиво очерченный рот. А я, уже матерый режиссер, сижу в кресле, нога на ногу. Рассматриваю ее. Она молчит, и я молчу. Молчим минуту. Она вспыхнула.

– Я могу уйти.

Уже и привстала.

– Нет, зачем же? – говорю я. – Погодите.

Мы начали ее одевать, сделали пробы – получилось замечательно. Лизой Калитиной стала Ира Купченко.

На роль Лаврецкого пробовался Сафонов, очень хороший, аристократичный актер. Но стиль картины по-прежнему не находился. Я все не мог понять, чего хочу. Как раз в это время Андрей Смирнов снял прекрасную новеллу – «Ангел». В определенном отношении «Ангел» был прорывом в эстетике советского кинематографа. Впечатляли удивительная пластика, фактура и, главное, режиссерское толкование материала. Роль комиссара в «Ангеле» играл никому не ведомый актер из Брянска – Леонид Кулагин. Русые волосы, бычьи глаза, тяжелая челюсть. Он мне очень понравился, меня потянуло в его сторону. Подумалось, что его Лаврецкий будет интереснее – в нем было больше мужика. На роль немца Лемма взяли Костомолоцкого, чудного старика из театра Моссовета.

Мне как режиссеру свойственно, делая картину или еще на сценарном ее этапе, или даже на этапе подготовки, аккумуляции материала, тащить все в дом. В записных книжках у меня все, что может пойти в строку, пригодиться, дать толчок мысли, – огромное количество разного материала. В «Асе Клячиной» это был в основном Платонов, Гоголь, в «Дворянском гнезде» – все, что могло пригодиться для поиска стиля, характера изображения, пластического решения. От Феллини в картине есть просто прямое заимствование. В кадре возникают статичные музыканты – сначала четыре, потом – пять, семь, десять, и начинается котильон. Этот прием «заимствован» у Феллини – из «Амаркорда». Кто-нибудь заметил?

Для парижского эпизода Коля Двигубский придумал замечательные платья – из жатой бумаги, лигнина (артисты пользуются им для стирания грима). Со стоячими воротниками. В картине достаточно таких бумажных костюмов.

У меня был верный человек – Кано, Каныбек, казах, практикант на «Дворянском гнезде». Он был моим ассистентом еще на «Асе Клячиной», где, к прочему, сыграл эпизод – офицера-казаха, уносящего со своими солдатами Асю, родившую в поле. Он обратил мое внимание на своего однокурсника Рустама Хамдамова.

Я посмотрел его короткометражку – «В горах мое сердце», она произвела на меня большое впечатление. Это была еще даже не дипломная, а курсовая работа. Там как раз и играл Костомолоцкий, эксцентричный забавный старик. Я начал чувствовать, что, как ни странно, маленькая картина студента Хамдамова у меня не выходит из головы. Я о ней думаю. Она была очень красива, хотя в ней был некий маньеризм. Многие решения в «Дворянском гнезде», сам его стиль определены ею. Я настолько был под этим впечатлением, что попросил Хамдамова сделать костюмы, и в особенности шляпы для героинь – к обиде художника по костюмам Нисской. Эскизы ее костюмов были тяжелые, буквально следовавшие реальной моде тургеневского времени – с рюшками и прочими, как теперь говорят, прибамбасами – на экране это выглядело ужасно.

К недовольству Коли Двигубского, и даже к обиде (но что поделаешь!), я пригласил на картину Рустама Хамдамова. При всем огромном вкладе Ромадина, Бойма и Двигубского, мир «Дворянского гнезда» в какой-то степени был создан также и четвертым художником – Хамдамовым. Он сделал для нас замечательные шляпы с цветами на полях, чудные творения – делал все своими руками. На картине он числился практикантом.

Рустам, конечно же, артизан, человек исключительного таланта, я относился к нему с любовью, даже с обожанием. «В горах мое сердце», увы, оказалась единственной в списке его работ. Потом была печальная история с фильмом «Нечаянные радости», неоконченным, из-за чего он был заново переснят – так появилась «Раба любви» Михалкова. И потом еще одна печальная история – с «Анной Карамазофф», которой никто никогда не видел, за исключением единственного просмотра в Канне. Где теперь она?..

Забавно, что «Дворянское гнездо» сделано под влиянием Феллини и Хамдамова. Великий классик и студент ВГИКа.

Роль Гедеоновского играл Василий Васильевич Меркурьев. Дикого барина (эту роль мы ввели в сценарий) – Евгений Лебедев. Характер – не из «Дворянского гнезда», а из «Записок охотника». Коля Губенко сыграл лошадиного барышника – эта роль в фильме осталась, она тоже из «Записок охотника». Мне казалось, что роль Паншина, соперника Лаврецкого, должен играть человек, похожий на Гоголя. Я и делал его похожим на Гоголя – с гоголевским носом, гоголевской прической, и актера взял похожего на Гоголя – Сергачева из «Современника». Я собирал с миру по нитке и все пихал в картину.

Очень долго у меня ничего не получалось. Боялся сам себе признаться, что не знаю, как снимать. Был период во время ленинградской экспедиции (имение Лаврецких мы снимали в Павловске), когда я, от ужаса перед необходимостью идти на площадку и что-то снимать, выпивал с утра полстакана коньяка. Это давало некоторое иллюзорное освобождение.

Состояние было отчаянное, и в этом состоянии у меня было одно желание – ощутить рядом прерывистое женское дыхание. Так начался мой роман с Ирой Купченко. Меня мало что останавливало.

Ира очень талантливый, очень цельный человек. В ней, в ее глазах есть невозмутимость русского северного пейзажа, человеческое спокойствие, философский подход ко всему на свете. Так же она отнеслась и к тому, что между нами произошло. Случилось это в гостинице «Советской» с фанерными стенами, под музыку Перголези: я привез в Ленинград проигрыватель и кучу пластинок итальянского барокко. Помнится, в номере было полно платьев с картины: мы наряжались в них, играя...

Никогда не забуду сцены свидания Лизы с Лаврецким, когда она выходит на балкон, а он, стоя в луже, признается ей в любви. Это самые красивые кадры картины: крупные планы Лизы полны такой одухотворенности, ее прекрасные серые глаза глядят на вас так всепрощающе! В момент съемки я чувствовал себя Лаврецким. Какое это было счастье! Сколько энергии дала мне Ириша Купченко...

Роман наш оказался достаточно кратким. К концу картины мы были просто друзьями. Никогда не видел ни обиды, ни претензий, ни следов горечи на ее лице, хотя натура она интровертная: что переживает, что чувствует, не отгадаешь.

А картина не получалась. Я чувствовал, что в ней нет «мяса» – один соус, внешность, декорация. Может быть, свободные импровизации на «Асе» развратили меня? Может быть, я был просто не готов? Во всяком случая, я понял, что распустился, стал вспоминать, как тщательно готовил «Первого учителя». Помню, я стал усердно готовиться к сцене на конной ярмарке. Даже делал раскадровки, каждый кадр был четко продуман. Первый раз пришло ощущение, что наконец-то вместо общих мест появляется «мясо» взаимоотношений героев. Зацепившись за это, я стал наращивать вокруг другие сцены – картина постепенно обрастала мускулами. Но все равно не покидало ощущение неминуемого провала.

Пришло время последней сцены в трактире, которая должна была стать кульминацией всего замысла. Я решил возродить «Асю Клячину», на этот раз в ХIХ веке. Мужика играл привезенный из Суздаля Егорычев – Чиркунов из «Аси». На роль одного из певцов мне привели чудного мальчика-студента, с лицом Христа, – он замечательно спел «Не одна во поле дороженька пролегала». Это был Александр Кайдановский, впервые снимавшийся в кино. На роль «русской мадонны» привели красивую девочку, студентку второго курса ВГИКа (я искал особо выразительные лица, которые помогли бы передать одновременно красоту и дикость моей страны): она сидела в кадре с грудным ребенком – ее звали Елена Соловей. Замечательные актеры согласились играть буквально крохотные роли, поняли, как важна для меня эта сцена, – Ия Саввина, Евгений Лебедев, Коля Бурляев. Очень хороша была Алла Демидова в гриме мальчика-инока. Такие вот таланты были собраны в финальной новелле...

Беата

В роли Варвары Петровны, жены Лаврецкого, снималась Беата Тышкевич. Она очень была здесь на месте – светская львица, сливочные плечи, парижский лоск...

Беата... Мы познакомились году, наверное, в 1961-м. Она приехала на фестиваль, я втюрился в нее до смерти. Сохранились фотографии того времени, где мы вместе. Она была для меня польской звездой – далекой, заманчивой, соблазнительной, недосягаемо красивой. Мы гуляли по летнему лесу. Взяли с собой плед, вышли на опушку. Отчетливо, до мелочей помню эти мгновенья. Вокруг березы, высокий-высокий хлеб. Мы легли на плед, и вдруг почувствовали, что все серьезно. Целовались...

Она уехала и стала писать мне письма. Обычно это были письма со съемок, на обратной стороне контрольных фотографий из тех картин. У нас началась прекрасная дружба. Замуж она вышла не за меня, а за Вайду. Как ни странно, я чувствовал, что Вайда меня к ней ревнует, хотя наш роман был исключительно платоническим. Для меня она была слишком красива и слишком звезда. Но отношения сохранились замечательные, каждый фестиваль она останавливалась у нас – дома или на даче. Очень подружилась с моей мамой. Звала ее, как это ни странно, «мама». Сергея Владимировича – «папа». Как бы играла в родственницу. Она женщина исключительной красоты, высокого класса. Но как с актрисой до «Дворянского гнезда» я ни разу с ней не работал.

Она приехала на съемки. Я был так рад: у меня звезда снимается! Мы сделали ей роскошный костюм. Первая съемка. Сцена объяснения с Лаврецким. Стали репетировать. Чувствую, не то.

– Ты видишь, здесь написано, что ты должна заплакать.

– Плакать? Я не плачу на сцене.

– Как не плачешь?

– Я никогда не плачу. Не знаю, как это делается.

Я почувствовал приближение катастрофы.

– Хорошо, – сказал я. – Перерыв на обед.

Отпустили всех. Только Рерберга я попросил остаться.

Гога остался с камерой (ассистент на фокусе ушел). Снимать надо крупный план. Я подошел к Беате.

– Понимаешь, нужно плакать.

– Не понимаю.

Я взял ее за плечи и тряханул.

– Нужно плакать. Репетиция!

Она делает все, как прежде. Понимаю, что нужно срочно что-то делать. Охватывает ужас. Дал ей по физиономии.

– Ты будешь плакать?! Мать твою...

Она побелела.

– Где мои вещи? Я уезжаю в Варшаву.

– Нет, сейчас ты будешь это играть. И будешь плакать...

Она вся надулась, губы распухли, носик покраснел... Я кричу:

– Текст!

Пошел текст.

– Снимай, Гога!

Он снимает, фокус переводит ногой, двигая камеру на тележке... Сняли дубль, второй, третий. Все три классные дубли.

– Все хорошо. Можно обедать. Сняли!

Она повернулась и ушла.

«Катастрофа! – думаю я. – Уедет и все. Что дальше?»

Приходит ассистент, говорит, что Беата просит билет на самолет.

– Ладно, берите билет. Что я могу сделать?

Прошел час, полтора. Все вернулись на площадку. Я, как ни в чем не бывало, говорю:

– Давайте репетировать сцену.

Беаты нет. Что делать? Посылаю за ней. Она приходит. Со мной не разговаривает. Сыграли. Сцена та же, только сейчас не для крупного плана, а для общего. Она была прекрасна. Сняли сцену, сняли проходы, так и не сказав друг другу ни слова.

Она уехала в Варшаву. Со мной не простилась. Катастрофа! Я поругался с ней на всю жизнь!

Проходит два месяца. Мы уже закончили экспедицию, работаем на «Мосфильме». Должны снимать другую ее сцену – опять со слезами. Она приезжает. Я не еду ее встречать. Боюсь. Не знаю, что она скажет. Ее одевают, гримируют, она все время спрашивает:

– Где Кончаловский?

– Снимает.

– Он придет или не придет?

Мне передают. Я не иду. Боюсь до смерти.

Она приходит на площадку. Я от нее прячусь. Ассистенту сказал:

– Отрепетируй без меня. Я боюсь с ней встретиться.

А это сцена объяснения с Лаврецким. Сразу после ее возвращения. Надо плакать, и притом сразу.

Отрепетировали. Все готовы. Дали свет. Она стоит.

– Кончаловский будет вообще снимать?

Тут прихожу я. Говорю:

– Здрасьте! Здрасьте, милая!

Она потная от волнения. Ее все время пудрят. Возможно, она боялась, что я опять примусь за рукоприкладство. Командую:

– Мотор!

Идеальный дубль. Никаких проблем. Актриса раскрылась.

Я целовал ей руки, обнимал. Она была счастлива. Пошли съемки, взаимоотношения стали прежними. И, смею сказать, Варвара стала ее лучшей ролью.

На картине появился талантливый фотограф – Валера Плотников. Он был молодой, очень, как и до сих пор, красивый, ходил в гусарском ментике (1968 год!), сделал замечательные фотографии...

Мне хотелось, чтобы в картине был макромир: отсюда, скажем, шмель, жужжащий на стекле окна. Окно закрыто – мы не слышим, о чем говорят люди, стоящие за ним. Потом кто-то толкнул створку окна – и мы уже слышим диалог. А шмель улетел.

Вслед за игрой с пространством пришло ограничение поля зрения естественным препятствием, чему я учился уже у Бергмана. Камера у него нередко ставится за пределами комнаты, и мы через открытую дверь видим только часть происходящего. Человек проходит сквозь дверь, останавливается в ее проеме – мы видим только часть сцены, остальное дорисовывает воображение. В «Дворянском гнезде» я впервые употребил этот прием в кадре с террасой.

На картине произошло печальное событие.

Я был настолько увлечен созданием реальности, скрупулезным воспроизведением быта, с великим множеством крупных планов – ювелирностей, миниатюр, гравюр, чашек, серебра, что потом это дало повод Параджанову сказать о картине: «Комиссионное гнездо». Я так увлекся всем этим, что хотел снимать Беату Тышкевич не в имитациях из бижутерии, а в настоящих украшениях. Попросил для этого у мамы ее фамильные драгоценности, подарок бабушки, вещи, переходившие в семье из поколения в поколение: серьги бриллиантовые, заколку с большим изумрудом и миниатюрную книжечку басен Лафонтена, в золоте с перламутром (ее на шестнадцатилетие подарил ей дедушка). Все было положено в красивую яшмовую коробочку, отделанную золотом – мама отдала мне все, ни секунды не колеблясь, ничего не спросив.

– Хочу снять это красиво, крупным планом, – сказал я.

Какая глупость! Никто бы не заметил, даже если б это были фальшивые камни. Коробочка стояла у меня в гостинице, на трюмо. Когда наступил день съемок, я послал человека к себе в номер привезти ее. Вдвойне идиот! Вот что значит не ценить то, что дорого маме! Сейчас бы я и подумать не посмел сделать подобное.

Человек вернулся, сказал, что ничего не нашел. Я поехал сам. Драгоценности пропали. У меня был шок. Все это происходило летом. Прежде всего я не знал, что сказать маме. Это была одна из причин, по которой я с утра стал прикладываться к коньяку. Просыпался и думал: что делать?

Подозреваю даже, кто мог украсть. Тот, кто знал. Очень дорого стоили эти вещи. Давил ужас необходимости сказать обо всем маме. Все в группе знали о случившемся. Поползли слухи – самые невероятные. Говорили, что ничего не украдено, а это я сам подарил драгоценности Беате Тышкевич, что я переправил их за границу, чтоб там продать. Слухи дошли до Кати, моей сестры. Она позвонила мне в Ленинград:

– Правда ли, что пропали мамины драгоценности?

Все внутри у меня опустилось...

В конце концов я позвонил маме. Выпил для храбрости.

– Мама, у меня для тебя плохая новость. Не знаю даже, как сказать. Пропали драгоценности.

Мамин ответ меня потряс:

– Я уже слышала об этом. Знаешь, ничего страшного. Надо же как-то платить за счастье в жизни. Я здорова (ей тогда было 65), у меня здоровые дети, все хорошо. Чем-то за это можно пожертвовать. Я так это и расценила.

У меня отлегло от сердца. Господи! Она восприняла это с такой замечательной философской красотой, мудрым спокойствием, что я потом всю жизнь чувствовал себя ей обязанным. И постарался отплатить. Когда стал зарабатывать деньги, приехал из Америки, мама уже недомогала, я положил ей на счет большую сумму и сказал:

– Эти деньги тебе на нянек, на домработниц, на шофера, на медсестру – на все, что понадобится.

Она отдала все сестре Кате. Я был расстроен.

Пропавшие драгоценности давили меня огромным грузом, еще более усугубляя кризисное состояние, в котором я находился все время съемок «Дворянского гнезда». От несчастья порой наглеют. Очень хорошо помню это чувство. Ходил модный, элегантный, в черном бархатном пиджаке, в белой кепке, белых брюках, с утра подшофе, с обреченной улыбкой на губах.

Где-то далеко на Елисейских полях в Париже была Маша Мериль. Я уже сказал Наташе, что ее не люблю. Помню, она уезжала на съезд молодежи, смотрела на меня из окна автобуса и ее черные глаза были полны слез – моя душа просто разрывалась на части!

Наташа меня очень любила. Хотела от меня избавиться. Я не давал ей развода. Боялся, что назло мне выйдет замуж за первого встречного дурака.

– Пока не кончишь ВГИК, развода не получишь, – сказал я.

Состояние по Троцкому – ни мира, ни войны. Наташе я дал развод, когда встретил Вивиан и понял, что женюсь. Это было уже в конце «Дворянского гнезда».

Когда я монтировал «Дворянское гнездо», от страха, что что-то не получится, не сложится, появились странные монтажные прорезки – пейзажами, кадрами девочки с цветами, намеренно нерезко снятыми: девочка вдруг стала лейтмотивом картины. Я в монтаже стал искать то, чего в замысле не было, – ощущение рифмы. Эта девочка проходит через картину как символ, мечта, греза...

К «Дворянскому гнезду» отношусь неравнодушно, трогательно о нем вспоминаю, хотя и вижу, насколько картина не получилась – по отношению к задуманному. Снимай я ее 10 лет спустя, она бы соответствовала задуманному не в пример больше. В «Романсе» я уже сумел столкнуть два мира, один разрушить другим – прозаическим черно-белым финалом убить приподнято романтический стиль первой части. Наверное, без «Дворянского гнезда» не было бы «Романса».

Да, в картине не удалось главное – выстроить драматургическое напряжение, но какие-то удачи в ней все же были. Удалось выстроить атмосферу имения, дворянского быта. Но все дело в том, что строил я ее для того, чтобы потом показать грубость русской жизни, ее изнанку. Красота и изящество получились, а грубость я, дурак, отрезал. Смонтировав картину, подумал, что эта новелла не нужна, что неверно ее снял. Мало того, что я ее отрезал, – отдал на смыв. Идиот!

Мне казалось, что картина с этим финалом разваливается. А, может быть, именно благодаря тому, что с черно-белым финалом другого стиля картина разваливалась, она могла бы стать явлением в кино того времени. Там был художественный ход, серьезный режиссерский замысел. Это не формальный прием, не игра со стилем, а разрушение одним содержанием другого. В этом суть, а не просто в поиске языка. Кишка оказалась тонка. Показалось, что картина слишком длинна, не хотелось осложнений с прокатом. Возобладал страх. Может быть, этот страх помешал мне сделать мои шедевры – страх переступить черту дозволенного. Все время я писал в своих дневниках: «Перешагнуть черту» – и никогда ее не переступал. Следовал здравому смыслу. Слишком много во мне его оказалось. А шедевры создаются тогда, когда о здравом смысле забываешь.

Снова о Тарковском

Тарковскому «Дворянское гнездо» резко не понравилось. Правда, к следующей моей картине – «Дяде Ване» он отнесся весьма одобрительно, но все, что я делал вслед за тем – и «Романс о влюбленных», и «Сибириаду», и мои американские картины, – не воспринимал всерьез.

Последние годы, время создания четырех его последних картин, мы практически не общались. Наши творческие позиции разошлись до степеней, уже непримиримых. Наверное, это типично русская черта – чрезмерность. Хотя, казалось бы, что делить? Всем хватит места на земле.

Я отвечал Тарковскому подобным же неприятием. Считал претенциозными и «Ностальгию», и «Жертвоприношение». Считал, что он больше занят поиском себя самого, чем истины. Он чем-то напоминал мне ту самую розановскую вдову, смотрящуюся на себя в зеркало. Даже желание сохранить раз найденный стиль, казалось мне, подавляло смысл его фильмов. Конечно, это субъективно.

Быть объективным мешают мне долгие годы, связавшие нас дружбой, совместной работой, соперничеством, ревностью. Мешают и постоянные сомнения: каждый, наверное, подвержен им в оценке людей, мотивировок их поступков. Прежде всего я имею в виду фильмы: они и есть главные поступки режиссера. Думаю, не один я – все, кто пишет о нем сегодня, в большей или меньшей мере предвзяты.

Правда, есть и критерии вполне объективные – к примеру, отзывы, которые он получил на Западе. Там отношение к нему было гораздо менее подвержено влиянию партийных схем. И оно свидетельствует, что Андрей потряс устоявшиеся основы, поставил себя в ряд истинных художников.

Бергман считал Тарковского единственным из режиссеров, кто проник в мир сновидений. Тот мир, который Бергман лишь интуитивно нащупывал, Тарковский сумел воплотить в кино. Большей похвалы Андрей не мог и ждать. Он глубоко ценил каждое бергмановское слово о своих картинах. Правда, Бергман сказал и то, что последние картины Тарковский снимал уже «под Тарковского», – но это написано, когда Андрея уже не стало.

Как ни странно, Андрей снится мне чаще, чем кто-либо. Я с ним разговариваю во сне, даже летал с ним по квартире. Мне самому это удивительно. Родная мать и та столько мне не снится. Видимо, что-то связанное с ним проходит через всю мою жизнь. Чувствую, что конфликт, разъединивший нас, продолжается и поныне.

Да, он кажется мне обескураживающе претенциозным: серьезность его отношения к собственной персоне не оставляла места для иронии. Он ощущал себя мессией. Не думаю, что подобное качество помогает художнику. «Юмор, направленный на самого себя, спасает от самовлюбленности», – говорил Михаил Чехов. Подобное отношение к себе мне ближе.

Тарковский был пленником своего таланта. Его картины – мучительный поиск чего-то, словами невыразимого, невнятного, как мычание. Может быть, это и делает их столь привлекательными. По сравнению с ним я, видимо, всегда оперировал более традиционными категориями. Наше расхождение началось на «Рублеве». И главная тому причина – чрезмерность значения, придаваемого себе как режиссеру.

Снимая сцену, я стремлюсь быть очень жестким ко всему, что снимаю. Всегда хочу делать сцену максимально выразительной за счет ее сокращения. Сейчас в этом отношении я стал еще жестче, чем прежде. Андрей добивался того же за счет удлинения и в этом был самоубийственно непреклонен. Его мало интересовало, как воспримется сцена зрителем, – он мерил все тем, как она действует на него самого.

Он часто повторял бунинскую фразу: «Я не золотой рубль, чтобы всем нравиться». Я же не считал, как и не считаю сейчас, что облегчать зрителю восприятие означает пойти ему на уступку. И Пушкин, вовсе не склонный поступаться достоинством искусства, считал: «Народ, как дети, требует занимательности, действия... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Будущее воздействие фильма я всегда старался поверять тремя этими эмоциями. А Андрей говорил об аккумуляции чувства, вырастающего из абстрактного мышления.

Первым толчком к расхождению стало сомнение в том, что он правильно работает с актерами. На съемках «Рублева» он так заталдычил им головы своими рассуждениями, что они уже перестали понимать, как и что делать. Я говорил ему:

– Ты можешь объяснить по Станиславскому, чего от них хочешь?

Понимаю, что и к Станиславскому бывает разное отношение. Вспоминаю, к примеру, мной любимую Ларису Шепитько, не раз повторявшую, перефразируя известные слова: «Когда я слышу „Станиславский“, моя рука хватается за пистолет». Андрею принципы Станиславского тоже были вполне чужды. Своими разговорами он был способен довести любого актера до полного изнеможения. Происходило это, на мой взгляд, потому, что склад его ума был не аналитический, а интуитивный. Ему трудно было объяснить желаемое актеру, точно так же, впрочем, как и сценаристу.

Работая над сценарием «Рублева», мы с ним поехали в Грузию. Ночью шли, разговаривая, по дороге, и он все повторял:

– Вот хотелось бы, понимаешь, как-то эти лепесточки, эти листики клейкие... И вот эти гуси летят...

«Что же он хочет?» – спрашивал я себя.

– Давай говорить конкретнее. Давай подумаем о драматургии.

А он все лепетал про лепесточки и листики, среди которых бродила его душа. Но писать-то надо было действие.

Известная сцена разговора Феофана Грека с Кириллом, упрашивающим взять его в подмастерья, на мой взгляд, в фильме не сделана. Именно актерски не сделана. Потерялось то, ради чего она нами (во всяком случае, мной) писалась. А делали мы ее под откровенным влиянием Достоевского. Между характерами – не между автором и персонажами, а именно между ними самими – должно было возникнуть напряжение, почти мистическое. Как у Куросавы, где оно порой достигает таких поразительных высот. Лишившись боли, которая была в сценарии, сцена утеряла для меня смысл.

Я сказал об этом Андрею, как только увидел материал. Он со мной категорически не согласился, был уверен, что все сделал как надо, не хотел ничего переснимать, как я его ни уговаривал. Видимо, уже тогда он отдался влечению интуиции, что вскоре и стало главным качеством его картин. Членораздельный режиссерский язык стал уступать место мычанию. Мы пикировались в статьях. Андрей писал об искренности как важнейшем качестве фильма. Я отвечал: корова тоже мычит искренне, но кто знает, о чем она мычит.

Позднее я понял, что и немой мычит искренне, и при этом ему есть что сказать. Фильмы Брессона напоминают мычание немого, знающего нечто колоссально важное. Умение высказывать невысказываемое – очень трудный способ разговора со зрителем. В своих последних картинах Андрей внутренне опирался на Брессона. Нужно было большое мужество, чтоб еще дальше развивать его принципы – отстраненность, холодность, при огромной внутренней наполненности.

Еще во времена «Иванова детства» мы говорили с ним о чувственной природе экрана, об эротичности – тогда его это очень занимало. Но постепенно он перешел в другую веру.

Часто говорят о духовности его картин, о пронизывающем их нравственном идеале, об их религиозности. Оттенок их религиозности, как мне кажется, показывает существо проделанной им эволюции от культуры русской, православной, основанной сугубо на чувстве, к культуре западной.

В своем искусстве он становился все более католиком, даже протестантом, чем православным, сколь это перерождение ни странно для него. «Если я говорю голосом ангела или дьявола, а любви не имею, то слова мои – медь гремящая и кимвал бряцающий» – это библейское изречение мы вложили в уста Андрея Рублева. От этой чувственной любви Тарковский все более уходил к любви духовной. Душу у него заменил дух. Душа – начало женское, теплое, согревающее, колышащееся, робкое. Дух – начало мужское. Он – стекло (хочется сказать по-старославянски – сткло) и лед.

Тарковский не одинок в этом движении. Мне кажется, он продолжает целый ряд великих русских, уходивших в своем духовном развитии от православия, – Чаадаев, Печерин. Печерину принадлежат строки: «Как сладостно отчизну ненавидеть и жадно ждать ее уничтоженья». Он принял католицизм и уехал на Запад. Кстати, Лермонтов не случайно дал своему герою фамилию Печорин – в нем черты Печерина, уставшего от родной страны человека. Это была целая когорта русских, описанных Гершензоном в книге «Молодая Россия». Мне кажется, что и замечательный поэт Арсений Тарковский в своих стихах тяготеет к стройности почти эллинской. В них ясность и четкость кладки из мрамора, а не витиеватость деревянных храмов, срубленных без единого гвоздя. Может, Андрей и сам не заметил, как, начав строить из дерева, кончил – из мрамора.

Картина для меня всегда ассоциируется с музыкой, с движением не мыслей, но эмоций. Если эмоция прерывается, нарушается тот ток взаимодействия между экраном и зрителем, который и создает целостность фильма. Андрей эту непрерывность нарушал постоянно. В его фильмах временами просто выпадаешь из контакта с экраном, и нужно усилие, чтобы удержать нить внимания.

Нельзя заставить смотреть Рафаэля, привязав человека к стулу. Чтобы Рафаэль был воспринят, человек сам должен сесть на стул перед его картиной и сидеть сколько захочет. Но в кино нельзя ни уйти, ни перевести взгляд с одной картины на другую, что равносильно быть привязанным к стулу. Именно поэтому движение – основа экранного образа.

Тарковский не относился к кино как к развлечению. Оно для него было духовным опытом, который делает человека лучше. В этом убеждении он был до конца искренен и предельно серьезен. Ведь и Скрябин верил, что музыкой можно исправлять преступников. Он верил в безграничность силы искусства. У меня такой убежденности нет. Я, скорее, согласен с Феллини, по мнению которого кино – замечательная игра, опасная игра, но все-таки игра. Если выбирать между артистами-скоморохами и артистами-пророками, первые мне ближе. Придурковатым и юродивым тоже доступны глубины мудрости.

Детскость Тарковского состояла в его глубочайшей наивной вере в абсолютную силу искусства, а отсюда – в свою мессианскую роль. Он часто бывал несимпатичен как человек – и резок, и зол, и всегда весь на нервах. Но за всем этим проступала стальная, несокрушимая уверенность, что делать надо только так, как делает он.

Помню, после «Зеркала» мы вышли из зала с критиком Гастевым. Нам обоим картина не понравилась, он припомнил фразу Андре Жида: «Когда искусство освобождается от всех цепей, оно становится прибежищем химер». Это закономерно: у кого-то картина вызывает возмущение, у кого-то – приятие, у кого-то – обожание, у кого-то – шок. Работы большого художника вовсе не должны приниматься всеми и однозначно.

Когда после Кандинского появился Джаспер Джонс, а затем – Бэкон, это было новым словом. Они создали собственную эстетику. Когда появились первые абстракционисты, казалось, будущие пути искусства уже определились. Отныне все пойдут лишь в этом направлении. Но вскоре вернулась фигуративная живопись. То же случилось с «новым романом». Основатели этого течения Ален Роб-Грийе, Натали Саррот разрушали структуру принятого в литературе. Разрушение формы может доходить и до абсолюта. Но это не значит, что отныне искусство потечет только по этому руслу. Необходима амплитуда колебаний между открытием новых форм и возвращением к прежним. Скажем, фильмы Эрманно Ольми внешне традиционны, очень просты и в то же время очень новы.

В своем стремлении понять себя, ухватить синюю птицу сновидения, Андрей шел не оглядываясь. Пройденный им путь огромен. И все же, думаю, литературная часть его картин ниже пластического ряда. Зато пластика феноменальна, божественна. Но мне в его последних картинах чего-то не хватает, может быть, чувственности, душевной сопричастности.

Возможно, в Тарковском есть что-то, мне недоступное. Даже завидую тем, кого его картины потрясают. Сам факт, что его творчество производит такой эффект, что оно так влиятельно в среде молодых режиссеров, уже говорит о его значительности. Бунин говорил об «Анне Карениной», что из нее неплохой бы роман мог получиться, вот только надо слегка почистить. Для меня картины Тарковского слишком длинны, им недостает чувства меры, надо бы их перемонтировать. Они как прекрасная музыка, исполняемая слишком медленно. Сыграйте соль-минорную симфонию Моцарта, замедлив раза в три. Никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность. Но он неизменно был уверен, что именно такой ритм и создает нужное восприятие.

Музыка – не один ритм, а смена ритмов. Андрей, мне казалось, насилует саму природу восприятия. Может, я ошибаюсь, может, меня преследует страх посредственности, человека, не чувствующего в себе одержимости таланта сломать все барьеры. Может быть, Андрей достиг, говоря словами Шкловского, головокружительной свободы, а мне она не дана.

Я очень любил Андрея. Наверное, потому он мне так часто снится. Странно, но во сне меня преследует какое-то чувство вины перед ним. Хотя, рационально подходя, не могу что-либо в наших отношениях поставить себе в упрек. Но где-то в подсознании живет чувство вины – не знаю, за что. В последний раз, когда он снился мне, я спросил:

– Почему твои картины такие длинные? Их же скучно смотреть!

Он хитро улыбнулся и сказал:

– Если бы у меня было время, я бы тебе объяснил...

За ним стоял санитар...

Всякое великое искусство – загадка. Загадку не выдумаешь из головы. Она должна родиться сама собой. Всегда будут одиночками и Брессон, и Тарковский. Одиночки очень много дали кинематографу. Каждый в одиночку бросался в пропасть, в надежде постичь бездонные глубины. Хорошо бы пересмотреть однажды все его картины заново. Вдруг после этого я скажу себе: «Да, он во всем был прав!» Вряд ли так будет, но кто знает!

Ему повезло, что свой путь он начал в России, а не, допустим, в Швеции. Там он ни за что не смог бы создать такой мозаики картин. Бергману очень нелегко было снять все то, что он снял. Но и он не смог бы поставить «Рублева» – для Швеции это слишком дорогая картина.

Есть художники, к которым карабкаешься, как по стеклянной стене, и ощущаешь, что сползаешь вниз, не в состоянии проникнуть в глубь их раздумий. Таков Тарковский. Его последние фильмы подобны прекрасному храму.

В делах политических Тарковский был дитя. Ему казалось, что против него плетут заговоры, что ему планомерно мешают работать. Убежден, намеренного желания препятствовать ему в работе, во всяком случае в последние годы, не было. Просто сценарии, которые он предлагал вверху сидящим, казались им странными, заумными, непонятно о чем. В них не было социального протеста, способного их испугать. Андрей не был диссидентом. В своих картинах он был философ, человек из другой галактики.

Быть может, я ошибаюсь, но мне все же кажется, что от незнания политической реальности, от наивности во многих вещах, от страхов, рождавшихся на этой почве, он съел себя. Он постоянно был напряжен, постоянно – комок нервов. Никогда не мог расслабиться. Когда Володя Максимов увез его в Италию и буквально насильно вытолкнул на трибуну пресс-конференции, где Андрей заявил о своем желании остаться за рубежом, состояние это достигло предельных степеней. Не будь этого, он, думаю, был бы жив и ныне...

Вспоминая Андрея сегодня, не могу отделаться от чувства нежности к этому мальчику, большеголовому, хрупкому, с торчащими во все стороны вихрами, грызущему ногти, живущему ощущением своей исключительности, гениальности, к этому замечательному вундеркинду. При всей своей зрелости он все равно навсегда останется для меня наивным ребенком, одиноко стоящим среди распахнутого, пронизанного смертельными токами мира...

Женщина Боттичелли

«Дворянское гнездо» получилось картиной очень живописной, очень красивой... Естественно, на нее обрушился поток дерьма.

Самое интересное выступление было на съезде писателей. Выступал Евтушенко. У него были очень натянутые отношения с Михалковым-папой, и он решил поквитаться, дав залп по сынку, то есть по мне. «У меня еще не зажили рубцы от плетей и батогов, – говорил он, видимо и сам в это веря, хотя в крепостных предки его не хаживали, поскольку он сибиряк, – а в это время режиссер Кончаловский занимается восхвалением помещичье-крепостной России». Слышал это собственными ушами, сидел в зале. Если бы подобное происходило где-то в 30—40-х, меня бы, наверное, хватил инфаркт – тогда такие речи кончались арестом, и нередко – прямо на выходе. Но и времена были другие, и я из другого поколения. Мы уже глотнули свободы – было смешно, а не страшно.

У меня нет картин, к которым отношусь безразлично. Все они для меня очень личные, все их люблю, может, даже не столько саму картину, сколько время, которое с ней прожил. Когда смотрю их, вижу не смонтированный материал, а то, что окружало тот или этот кадр, что было после того, как мы его сняли, чем я жил, когда снимал его. Я был молод, ощущение праздника не покидало меня, хотя, случалось, этот праздник был от отчаяния.

Иногда, утром придя на площадку, я объявлял:

– Сегодня вечером кутим!

Стояли белые ночи. Мы ехали в «Европейскую». Сидели за столом, заставленным яствами, слушали музыку битлов в исполнении ансамбля, погружались в дурман русского застолья. Спускалась из своего номера Беата Тышкевич с верным адъютантом Валерой Плотниковым… Праздник не прекращался.

К этому времени относится еще один роман. Героиню его буду называть Нина. Познакомились мы с ней, когда я искал для «Дворянского гнезда» исполнительницу на роль молодой княжны Гагариной. Мне тащили красивых девочек со всей Москвы. Привели и Нину, она училась во ВГИКе. Она действительно была очаровательна, у нее были замечательно голубые наивные глаза, профиль Грейс Келли. С прерывающимся от волнения дыханием она преподнесла мне свою курсовую работу об «Асе Клячиной»...

Нина была так свежа, так хороша, так чиста и так глупа, что в целом это являло собой редкое гармоническое единство. Возможно, я не прав. Скорее, она была не глупа, и даже совсем не глупа. Но ее курсовая работа называлась примерно так: «Интеллектуальный семантизм в экзистенциальном состоянии героев „Аси Клячиной“. Абракадабра на птичьем языке. Раскрыл, не понял ни единой фразы, но было очень лестно. Все-таки обо мне, и с большим пиететом.

Когда во ВГИКе узнали, что она пробуется у меня, ее вызвала к себе начальственная деканатская дама и сказала:

– Ниночка, вы понимаете, что вы делаете? С кем вы связываетесь? Это же Кончаловский! Безжалостный человек! Вы понимаете, что вас ждет?! Дайте мне слово, что не позволите ему искалечить себе жизнь!

Нина сделала наивные непонимающие глаза и все, все обещала...

Все, о чем предупреждала ее деканатская дама, случилось. В Ленинграде. Еще до съемок я часто возил ее туда. Никогда не забуду, как мы шли по залам Павловского дворца-музея и между нами было такое эротическое напряжение (это, конечно, вещь субъективная, но оно было), что, даже не прикасаясь к ней, я чувствовал каждую ее клеточку. Не успел прикоснуться к ее руке, как она отдернула ее. Такой силы чувственный ток был между нами. Сводило просто до дрожи. Вот так...

Почти 20 лет спустя, снимая в Орегоне «Гомера и Эдди», я почему-то решил позвонить моей Нине в Париж, она с большой нежностью говорила о времени, когда мы были вместе.

– Какой ты был замечательный! – сказала она.

– Правда? Чем же я был так хорош? – хотелось послушать про себя добрые слова.

– Долгий разговор. Когда-нибудь расскажу...

Спустя время мы встретились, я очень хотел послушать, каким она меня помнит. Тогда я уже начинал писать «Низкие истины», набрасывал кое-что в своих тетрадях. Хотел использовать и ее воспоминания о себе, молодом.

Нина вспоминала наш роман с умилением, с восторгом: слушая ее, я все больше приходил в ужас. Человек, о котором она говорила, был глубоко чужд мне – наглец, беспардонный хам. Чему тут умиляться? Даже прожив долгие годы за границей, она сохранила свою русскую женскую суть. Неужели это был я? Я смотрел на себя как бы со стороны и не мог в это поверить.

Мы вспомнили, как я разбил из-за нее свою машину. Ехали на большой скорости, целовались, вылетели на тротуар. На правой стороне полетели все рессоры.

Однажды зимним вечером, отужинав в Доме кино, я подумал, что хорошо бы поехать сейчас в Ленинград. Такая мысль, да еще в 11 вечера (поезд в 12), может прийти в голову только отужинавшему человеку. С собой у меня ничего не было – один сценарий в портфеле.

Поехал к Нине, позвонил ей снизу из автомата, она уже укладывалась спать.

– Спустись на минуточку!

Она спустилась, в тапочках, набросив на ночную рубашку пальто.

– Поехали! – сказал я, запихивая ее в машину.

– Куда?

– В Ленинград.

– Не могу. Надо сказать бабушке.

Она жила с бабушкой.

– Какая разница? Позвонишь из Ленинграда, скажешь, что ты у знакомой.

– Я не одета.

– Неважно. Там все купим.

И она, в пальто поверх ночной рубашки и тапочках, покорно поехала со мной. Невероятно!

Утром устроились в гостинице, попросили у дежурной ее туфли, пошли в комиссионный, купили Нине туфли, чулки, платье, какое-то белье. Она все время плакала. Мне было неловко. Ей больно? Почему? Спустя четверть века узнал: она плакала от восторга.

Или еще. Шел по улице Горького, заглянул в окно ресторана ВТО, увидел Нину, сидевшую с какой-то компанией. Залез в окно, взял ее за руку и так же через окно увел. Она послушно шла. Как олененок. Не могу поверить, что это было.

Сегодня мне с трудом верится, что я был способен на подобное. Откуда во мне эта беспардонность, отсутствие всякого уважения к личности. Собственно, этим и отличается один возраст от другого. В 30 лет – море по колено. Но Нина вспоминала обо всем с глазами, сиявшими счастьем.

Встретившись спустя четверть века, я увидел, что она до сих пор очень хороша и боттичеллиевская красота в ней все та же.

Вивиан

В 60-е годы меня влекли иностранцы. Они были интересны уже тем, что они ИНОСТРАНЦЫ, люди ОТТУДА, люди, для которых поездка в Венецию, в Париж или в Калькутту не составляла проблем – купи билет и лети! Это делало их в моих глазах, да и не только в моих, посланцами с другой планеты. Помню Эльзу Триоле, приезжавшую к своей сестре Лиле Брик. От нее пахло французскими духами, на ней были платья от дорогих кутюрье, она вообще была из другого мира. У меня всегда была любовь к деталям. Я разглядывал все: их носки, ботинки, пряжки, манеры, жесты... Папа и мама, даже когда они возвращались откуда-то ОТТУДА, все равно были из нашего мира, у них были наши вкусы, наши манеры, а когда приезжали коммунисты Арагон и Триоле, в их скептических взглядах читалось снисхождение к серости нашей жизни. Я смотрел на них, не скрывая зависти. Мне тоже хотелось быть французским коммунистом. Вроде бы ты и за правое дело, а живешь в Париже.

Иностранцы, жившие в Москве, в ту пору были наперечет. Это были особые люди. Отдельный мир. В нем всегда было немало и российских женщин, как правило, очень красивых. Они ловили иностранцев. Иностранцы охотно ловились.

Приходя в гости к иностранцам, мы сразу окунались в какой-то иной мир. Виски, сигареты, особая еда, музыка, разговоры: слово «импорт» в советском лексиконе было синонимом лучшего, особого, доступного лишь немногим. Иностранцы ездили на роскошных машинах. За ними следил КГБ, вокруг вертелись стукачи и фарцовщики. Общение с иностранцами возбуждало, ты прикасался к миру избранных.

Была в этом кругу одна «белокурая бестия», женщина с зелеными глазами и золотыми волосами, высокая, статная, очень красивая, с сильным, почти мужским характером. Она меня поражала своей смелостью. Не боялась КГБ (тогда это было ох как непросто), свободно общалась с иностранцами, позволяла себе высказывания по тем временам весьма развязные, советского в ней было мало. Она словно тоже была из какой-то другой жизни. Звали ее Муза. Она стала моим большим другом. Собиралась выйти замуж за итальянца, что в итоге и сделала. Замужество продолжалось недолго. Муза ввела меня в круг своих знакомых. Там я познакомился с ее подругой, очаровательной Аллой Броколлини, которая тоже была замужем за итальянцем. Сама она была из Астрахани, ее прелестное русское лицо неплохо смотрелось в фирменных тряпках по последней миланской моде. От времени этого, подернутого голубой алкогольной дымкой, в памяти остались ежевечерние сидения. За столом собирались Будницкие, Краснопольский со своей женой, Эльмира Уразбаева.

С Музой мы до сих пор друзья, она человек очень верный. А Алла Броколлини, когда я ставил в Милане «Евгения Онегина», пошла работать ко мне ассистенткой и очень мне помогла: по-итальянски она говорит прекрасно. С тех пор она так и осталась в «Ла Скала», при постановках русских опер учит итальянских певцов русскому произношению.

Итальянцы, жившие в Москве, почти все были коммунистами. Коммунистические идеи помогли им сколотить неплохие капиталы.

Время было уже достаточно либеральное, в тюрьму за контакты с иностранцами не сажали. Хотя все, кто с ними общался, знали, что находятся под бдящим оком КГБ, отслеживавшим «несанкционированные контакты», что микрофоны торчат изо всех щелей. Меня это уже не слишком смущало, хотя по-прежнему где-то свербило: чем на этот раз кончится?..

К этому времени относится важное событие в моей жизни. Коля Двигубский, знавший в Москве всех до единой французских собак и всех до единого их хозяев, повел меня в гости к банкиру, с женой которого у Коли, кажется, был романтический сюжет. Банкир жил в «Национале», в семье держали няню, бэби-ситтер. У девушки были огромные зеленые глаза, она говорила по-русски – училась в Париже в Институте восточных языков, в Москву приехала совершенствоваться в русском языке. Сама она тоже была русских корней – из очень богатой семьи. Бабушка ее перед войной владела в Румынии нефтяными промыслами.

Со свойственной мне живостью напора где-то в узком переходе банкирской квартиры я прижал зеленоглазую француженку. И тут же смог оценить ее остроумие: она с французским изяществом пошутила насчет моих джентльменских манер. Ее звали Вивиан.

Была ранняя весна. Я монтировал «Дворянское гнездо». Мы с Колей Двигубским наперебой ухаживали за Вивиан. Нас троих связывала дружба – что-то вроде «Жюля и Джима» Трюффо, только без секса.

Я уже окончил монтаж. Перед премьерой в Доме кино, пока печаталась копия, образовалось несколько свободных дней. Пришла мысль: а не съездить ли в Кстово, в деревню, где я снимал «Асю Клячину»? Я жил памятью этой картины. Долгие годы связь с местами, где я снимал, с их жителями не прерывалась: мне все время что-то привозили оттуда – то воблу, то рыбец, то грибы. Присылали письма. Соня Ложкина, Надя Ложкина стали своими, близкими людьми. Мне захотелось показать Вивиан настоящую Россию.

В Кстово мы поехали втроем. С иностранкой, которой на каждый шаг за пределы Москвы полагалось брать специальное разрешение. А тут еще Горьковская область, вообще закрытая. Военный объект на военном объекте. Позднее пришлось убедиться, что наша поездка для КГБ не осталась незамеченной...

Сели в машину – к вечеру были в Безводном. Остановились у Нади Ложкиной. Я сказал Вивиан, чтобы выдавала себя за эстонку. Собрались крестьяне, под водку с картошкой и огурцами пели песни.

Коля тоже в первый раз окунулся в жизнь русской деревни.

Была ранняя весна. Апрель. Только что сошел снег. Странное было ощущение...

Мы не были близки с Вивиан. По-прежнему продолжалась как бы дружба втроем. Мы даже спали втроем на печке. Эротика в наших взаимоотношениях тоже, конечно, присутствовала, но, так сказать, скрытая. Вивиан успешно и часто не без юмора уходила от даже легких попыток перейти установившуюся черту.

Был рассвет. Мы вышли из избы. Перед глазами – Волга в утренней дымке. Вечность русского пейзажа... Спустились с обрыва. Впечатление оглушительное. Над землей – туман, дивная красота вокруг. Сверху из избы несется русская хоровая песня. Мы сидели в лодке. Она вдруг заплакала. Не знаю почему, но я ударил ее по лицу. Она посмотрела на меня, ничего не понимая. Наверное, ее никто никогда не бил. Это был совершенно иррациональный жест. То ли это была сублимация сексуального желания, то ли вспышка беспричинного гнева – я тогда сам не знал.

– Ты не смеешь плакать, сентиментальность здесь не к месту, – я порол какую-то немыслимую чушь. Толком объяснить свое поведение и сейчас не могу. Помню просто, как это происходило. Теперь мне кажется, что это что-то русское – жестокость к женщине.

Что такое власть над женщиной? Зачем нам эта власть? Почему мы добиваемся ее? И вообще: возможна ли власть одного человека над другим? Не иллюзия ли это?..

На следующий день мы возвращались домой, приехали на улицу Чехова в мастерскую к Коле. Он в то время там и жил, с Жанной разошелся. Другой Николай, Губенко, вторгся в их семейную жизнь со всей безудержностью своего темперамента: приходил, стучал в дверь, ему не открывали, ночевал на площадке, поклялся, что уйдет только вместе с Жанной. Кипенье страстей, как у Павла Васильева, стоявшего на коленях у дверей моей мамы.

Моя несчастная любовь к Маше Мериль и к Парижу сублимировалась в роман с Вивиан. Она стала для меня всей Францией.

В мастерской мы засиделись до утра. Легли спать. Вивиан – на полу, я – на диване, Коля – на какой-то лавке. Кроватей не было. Проснувшись утром, разговаривали о чем-то. Неожиданно для самого себя я сказал:

– Вивиан, я на тебе женюсь.

Она захохотала. Тут же раздался голос Коли:

– Нет, это я женюсь на тебе, Вивиан.

Она опять засмеялась.

– Замечательно, – сказал я. – Я надеваю штаны и еду в «Арагви», привезу еды, водки, будем праздновать помолвку. Если, Вивиан, ты поедешь со мной, то – твою и мою. Останешься с Колей – твою и Колину.

Сказав это, я открыл окно (мастерская находилась в подвале), вылез во двор и стал заводить «Волгу». Уже в машине услышал голос Вивиан:

– Подожди. Я с тобой.

Она села рядом, мы поехали в «Арагви». У площади Пушкина на красном свете стояла машина, в которой сидела моя любимая Люся Штейн, жена драматурга Штейна, мама Танечки, героини моего первого романа.

– Когда премьера? – спросила она.

– Послезавтра. А это моя невеста, я женюсь.

– Да?!

– Да.

Вернулись из «Арагви», нагруженные кучей еды, и пошло гулянье. Закончилось оно на следующий день после премьеры, опять в «Арагви». Начали в полдень, кончили вечером. Народ приходил, уходил, возвращался опять – Слава Овчинников, Никита, актеры, снимавшиеся в «Дворянском гнезде». Была и Ира Купченко. Я уже всем объявил, что женюсь на Вивиан.

У Коли вдруг случился нервный припадок. Он разрыдался.

– Не знаю, как жить. Для меня все кончено. Что мне здесь делать?! Здесь все чужое. И возвращаться во Францию уже не могу…

Я его, как мог, успокаивал… Мы вышли на улицу, сидели на тротуаре. Май месяц, тепло, вечерний свет.

– Что делать? Что делать? – повторял он.

– Женись!

– На ком?

Неподалеку одиноко прогуливалась Ира Купченко.

– На Ире! – вдруг сказал я. – Смотри, какая чудная девушка!

Неужели эта безобразная легкость, безответственность в отношении к женщинам, да и вообще к жизни, и к самому себе присуща только мне одному? Не помню, что Коля мне ответил, но через некоторое время они поженились.

Они были хорошей парой. Хорошо смотрелись вместе. Жили у Коли в мастерской, у них была собака такса. А я, к ужасу родителей, заявил, что женюсь на Вивиан. Начались перипетии с оформлением брака. Жениться на иностранке в то время было очень непросто! Каждую минуту ее могли выставить из страны – я боялся, что это сделают, и именно затем, чтобы помешать нашему браку. Я решил сделать превентивный шаг. Сказал Коле Шишлину, своем другу, работавшему в ЦК, что женюсь на иностранке и, если мне помешают в этом, устрою большой скандал. Это был сигнал, посланный через него в высокие сферы. Реакции не последовало: полагаю, сигнал учли.

На нашу с Вивиан свадьбу приехала ее мама, моя французская теща, элегантнейшая дама, с очень красивыми руками и ногами, изысканными манерами, вся парижская-препарижская, по-европейски сдержанная...

Мы устроили обед, пригласили на него и Валю Ежова. Красивых женщин он сроду не пропускал, с привычной широтой стал приударять за моей тещей, она раскраснелась, ей было интересно все – и Валя, и я, и эта Россия, такая странная и ужасная...

Наверное, надо мной довлело и несостоявшееся супружество с Машей Мериль, и ощущение, что все рисковые люди уже уехали. Ашкенази, Спасский, Макарова, Нуриев... Меня тянуло ТУДА, внутренне я уже перешел в иную плоскость. Приближалась какая-то другая жизнь.

Я медленно переползал в иной статус – экзотический статус советского гражданина, женатого на иностранке... Для власти я становился «иностранцем».

Я уже чувствовал себя человеком из Парижа. ОВИР стал самым родным местом, я перетаскал туда кучу подарков: там давали частную визу.

Одновременно я стал изучать свои гражданские права. Влекла возможность поступать сообразно своим желаниям, а не по благоволению или неблаговолению Ермаша.

Вивиан – человек темперамента достаточно резкого. Прежние мои спутницы воспринимали мои разнузданные выходки как должное, по меньшей мере – естественное; на этот раз очень скоро пришлось убедиться, что эта женщина устроена по-другому и по-другому воспринимает мужчин, их обязанности и права.

Во время одного из наших первых конфликтов она сдернула занавески с окна и порвала их на куски – такого я прежде не видел. Подумал: «О! Это совсем не просто – жить с иностранкой!»

Потом была работа с итальянцами на «Подсолнухах». Потом – Париж.

В Париже предстояло встретиться со всеми родственниками Вивиан, и прежде всего с бабушкой. Это была богатая женщина, на встречу она пригласила меня в ресторан «Фукетс» – на углу Елисейских полей и улицы Георг V. Его завсегдатаями были звезды и старая парижская аристократия – с тех пор там все так же и осталось. Крахмальная скатерть, салфетки, шампанское с малиновым сиропом, устрицы, лимон.

Никогда не забуду эту бабулю с красиво уложенными голубыми крашеными волосами, в крупных бриллиантах. Она помнила несколько слов по-русски, рассказывала о нефтяных промыслах своего мужа, национализированных народной властью, – денежки в этом семействе водились. Бабушка была большой любительницей бриджа: в этот вечер из-за встречи с новоявленным русско-советским родственником опаздывала на партию с Омаром Шарифом...

Вернувшись в Москву, мы сначала снимали квартиру у какого-то футболиста, потом переехали в другую... Вивиан забеременела, уехала в Париж рожать, родила дочь, назвали ее Александрой, священник крестил ее у нас в парижской квартире. Была зима, купель с водой я спустил вниз (святую воду нельзя сливать в туалет), пошел по рю Вашингтон направо и у церкви вылил ее на зеленый газон. До сих пор помню эту медную купель, этот газон, вид на Сену...

Париж постепенно становился моим. Непередаваемое ощущение: запретный для советского человека город ты можешь называть своим!

Для жизни в Париже нужны были деньги. Паоло, итальянский друг, сосватавший меня Понти на «Подсолнухи», предложил сделать сценарий о Достоевском. Я взялся. Сначала надо было побольше о нем почитать, затем уже можно было садиться писать. Очень интересный получился сценарий – «Преступление литератора Достоевского». Заплатили мне за него копейки – шесть тысяч: рабский труд нигде высоко не ценится. Я работал без разрешения Госкино, а потому писал инкогнито, боялся неприятностей.

Золотое было время! Мы в Канне, гостиница оплачена, за окном – туман, сидим, пишем. Хочу – разъезжаю на машине по зимнему Канну, в тумане маячат одинокие фигуры проституток, пытающихся словить клиента. А я качу себе мимо, и Ермаш не знает, что я нанят итальянским продюсером, пишу ему за валюту сценарий. Замечательное ощущение свободы! Боже, как странно это звучит сейчас!

Помню, получив деньги за «Подсолнухи», мы с Вивиан поехали на Лазурный берег. Февраль. Цветут мимозы. Живем в Сан-Поль де Ванс в знаменитом отеле, пристанище художников, каждая стена расписана Пикассо, Шагалом, Браком, Леже, Кокто – все с автографами. Утром открыл окно и обомлел: в сиреневой дымке стоят деревья, на них желтые фонари (это в тумане светились апельсины: никогда прежде не видел их на дереве – только в ящиках, в бумажных обертках), горьковато пахнет горелый вереск (его жгут, чтобы уберечь виноградники от заморозков). Все это, включая и стол, в феврале накрытый прямо на улице, было непередаваемо, до спазмы в горле прекрасно.

У Вивиан был непростой характер. Она пыталась навязывать свою волю, что русскому человеку, особенно Кончаловскому, решительно противопоказано. Как-то мне захотелось поиграть в рулетку, я решил зайти в игорный дом.

– Нет, – сказала она. – Поедем.

– Пять минут, – сказал я.

Она осталась в машине. Я начал играть, через пять минут – гудок. Сквозь стеклянную стену видна стоящая машина и в ней жмущая на клаксон Вивиан. Раздражение нарастает. Не обращая внимания, продолжаю играть. Опять гудок. Стараюсь по-прежнему не обращать внимания, играю. Гудок непрерывно гудит. Десять минут я играл – десять минут без отдыха гудел гудок. Как ни странно, я выиграл. Когда вышел, Вивиан, белая от злости, продолжала гудеть. Остаток дня не разговаривали. Взрывчатые были отношения.

Замечательное было у нас путешествие на маленькой машинке по югу Франции. Там я впервые увидел провинцию – не отдыхающих курортников, а обычную провинциальную жизнь. Рестораны открыты, в зале тепло, горит камин, у камина – собака, в углу – попугай. Сидит компания, ест рыбу – длинноволосые господа с дамами, роскошно одеты, беседуют, пьют вино. Я еще плохо знаю французский. Спрашиваю Вивиан:

– Кто это?

– Парикмахеры.

– Как парикмахеры?! – поражаюсь я.

– Ну да. Вот этот рассказывает, что открыл новый салон.

Я смотрю на них, думаю о том, что наши народные артисты, заслуженные художники, выдающиеся ученые так одеваться, так жить, отдыхать, пить французское вино могут только мечтать.

Почему вещная сторона зарубежной жизни производила на советского человека такое впечатление? Бедность... Даже в обеспеченной семье – бедность, унылость, скудость быта. До сих пор с завистью смотрю на дорогие машины. Видимо, это уже въелось в подсознание... Я – из страны «третьего мира»...

«Дядя Ваня»

Летом 70-го года я шел по улице Горького, повстречал Кешу Смоктуновского, с которым нас уже связывали и дружба, и ссоры, и ревность к Марьяне Вертинской, и обида, что он отказался играть Рублева. Я был свободен как птица, никаких творческих планов. Зашли в кафе «Мороженое» на углу Горького и Пушкинской площади. Там подавали лучшее в мире крем-брюле.

– Давай сделаем что-нибудь вместе, – сказал я. – Чтоб не откладывая можно было поставить.

– Давай, – говорит он. – Я сейчас царя Федора репетирую. Может, его и снимем?

– А что еще?

– Можно «Дядю Ваню».

– Давай «Дядю Ваню».

Выпили шампанского. Я вышел из кафе, свернул направо в Гнездниковский, зашел в Госкино. Не помню уже к кому. Кажется, к Кокоревой. Сказал, что хочу ставить Чехова.

– Что?

– «Дядю Ваню».

– Замечательно!

Неужели так можно было решать?! Может быть, это было совсем не так. Но сейчас мне кажется, что было именно такое легкое решение, какого ни прежде, ни потом у меня уже не было. Писать сценарий не надо. Я даже в титрах не поставил: «Сценарий А. Кончаловского», написал – «Пьеса А. П. Чехова» (хотя гонорар мне заплатили, что, как всегда, было очень кстати). Главное и единственное, что требовалось, – не искалечить пьесу. Для этого нужно было сохранить минимальное количество текста с максимальным количеством пауз, трехчасовую пьесу – уложить в экранные час сорок. Предстояло сделать очень деликатную вивисекцию, попрятав все швы, что мне, кажется, удалось.

Как всегда, приступая к фильму, я потащил в него отовсюду, со всех периферий и окраин все, что могло здесь стать строительным материалом. Занялся Чеховым очень серьезно. Мысли из записных книжек, из писем, все, касающееся его драматургии, и в частности «Дяди Вани», – все мне было необходимо.

Примерно в это же время Карасик ставил «Чайку». Я видел какой-то материал оттуда и, помню, неприятно поразился искусственности чеховских монологов. В чем дело? Не в том ли, что слова звучали на открытом воздухе, в реальной среде, с цветочками, птичками и шмелями? Может быть, реальность атмосферы обнажила искусственность чеховского театрального диалога? Сравнивая чеховские диалоги в его прозе и в его пьесах, нетрудно убедиться, что они принципиально разные. В прозе – исключительно органичны, ничего напыщенного, условного в них нет. А вот театр Чехова – это развитие театра «модерн», что он и сам признавал. Развитие традиций Ибсена, Гауптмана, Метерлинка. Он даже говорил: «Хочу сделать такой театр, чтоб уж декаданснее быть не могло» (что-то в таком духе). Чеховская драматургия и его диалоги истинно театральны. Поэтому я решил не выводить ни одной сцены на натуру, а замкнуть все в интерьерах. Интерьер – среда искусственная, созданная человеком. Это не природа. Недаром так фальшиво звучит опера, снятая на улице («опера днем»), даже у больших режиссеров, скажем у Лоузи в «Дон-Жуане». Насколько естественнее она у Бергмана в «Волшебной флейте», снятой в театральных декорациях! Это условное зрелище полно безусловности и правды, ибо условно все. В этом смысле «Дядя Ваня» был для меня познанием законов условного и реального в кинематографе.

Вообще картина шла легко. Начиная со сценария – я справился с ним за две недели. Начал актерские пробы. Подумал, что было бы интересно вдобавок к Смоктуновскому собрать здесь и других титанов. Позвонил Бондарчуку в Италию (он в это время снимал там «Ватерлоо»), предложил Астрова. Он быстро перечитал пьесу, согласился.

На роль Серебрякова позвал Бориса Андреевича Бабочкина, Чапаева из фильма Васильевых. Начали репетировать. Я по ходу дела пытался ему что-то деликатно подсказывать – со всем почтением к его таланту и возрасту. «Молодой человек, – отрубил он. – Вы мне не подсвистывайте. Я со свиста не играю. Я сам». На этом наша совместная работа кончилась. Роль Серебрякова досталась Зельдину, замечательному артисту и очаровательной личности.

Роль Елены Андреевны согласилась играть Ирина Мирошниченко, с которой я прежде не был знаком: мы встретились на пробах. Удивительно гибкая актриса, старательная. На Соню долго никого не мог найти. Поехал в Ленинград. Посмотрел там какую-то телевизионную картину и увидел молодую актрису. Физически это был абсолютно мой тип – курносая, с пухлыми губами, очень трогательная. Я увлекся. Понял, что это и есть Соня. Утвердил, не пробуя. Точнее, пробы были, но неудачные.

«Не страшно, – подумал я. – Поработаем – добьемся результата».

Начали снимать – у девочки полный ступор. Снимаем одну сцену, вторую – вижу, плохи дела. Актриса не тянет. Бондарчук посмотрел материал.

– Ну что ты делаешь? Ты же завалишь картину.

– А как быть? Я уже начал ее снимать!

– Возьми Купченко! У тебя ж есть такая актриса!

Этим он словно бы дал мне индульгенцию на смену Сони. Я позвонил Купченко, буквально бросился ей в ноги:

– Ира, выручай!

Она согласилась. Опять меня выручила Ириша. Спасибо ей! Начали переснимать.

Еще у меня снимались Анисимова-Вульф, Николай Пастухов. Ансамбль получился прекрасный. Художником был Коля Двигубский.

Я старался увидеть героев не такими, как их интерпретировал МХАТ, а такими, какими, на мой взгляд, их понимал автор. Станиславский в Художественном театре делал из «Дяди Вани» достаточно романтическую историю, а Астрова играл почти как аристократического Дорна из «Чайки» – ходил по сцене в белой шляпе, дорогих костюмах. Это был идеологизированный интеллигент, хотя Астров совсем другой. Чехов слишком хорошо знал жизнь уездных докторов. Вспомните доктора в «Палате № 6» – он, как и Астров, выпивает, имеет вид небрежный и даже неопрятный, просто в силу того, что быт такой. Астров мне виделся человеком опустившимся, ходящим в мятом пиджаке. Недаром в пьесе говорится о неудачной операции, которую он сделал, о больных, лежащих на полу вместе с телятами. Елена Андреевна говорит об Астрове: «Талантливый человек в России не может быть чистеньким и трезвым». А Станиславский делал из Астрова чистенького и трезвого борца за народное будущее.

В том же заблуждении пребывал и Бондарчук. Он хотел выглядеть аристократично, сшил себе в Италии роскошно сидевший на нем костюм, курил итальянские сигариллос. Мое видение образа натолкнулось на непреклонное и суровое сопротивление. Для Сергея азбукой и хрестоматией был мхатовский спектакль. Мне нравилось испитое лицо актера, а он хотел выглядеть без морщин. Говорил, что его плохо осветили. Посмотрев материал, сказал:

– Ну, смотри: это же не лицо, а ж..а! Надо переснимать!

Спорить было трудно, он все-таки звезда. Я очень любил Сергея, конечно же, он великий артист. Но ордена, звания, общественное мнение, к которому он прислушивался, принижали его талант. Когда он хотел быть правильным, у него получалось общее место. Хрестоматия. Он был способен на гораздо большее. Это актер уровня Рода Стайгера, с которым он только что работал на «Ватерлоо» и много о нем рассказывал.

Наш конфликт развивался. Бондарчуку казалось, и он открыто говорил об этом, что я снимаю не Чехова, а какую-то чернуху. Тогда такое слово не было в ходу, но смысл был именно таков. Потом я даже выяснил, что Бондарчук ходил в ЦК и сказал:

– Кончаловский снимает антирусский, античеховский фильм.

Слава Богу, к нему не прислушались.

Смоктуновский как актер был совсем иным. Своей концепции не имел; как настоящий большой артист был гибок и, в отличие от Бондарчука, мне верил. Сергей – лев, с ним работать надо было поделикатнее. Держать дистанцию. Перестав мне верить, он с подозрением относился к любому моему предложению, боялся, что на экране будет выглядеть алкоголиком, а не интеллигентом, каким себе представлял Астрова. Не думаю, что Бондарчук понимал Чехова. Посмотрев его «Степь», я сказал ему об этом. Он насупился, обиделся – к счастью, ненадолго. Мы любили друг друга.

Смоктуновский же был человеком рефлекторным, нередко в себя не верящим, жаждущим получить энергию от режиссера. Несколько раз в ответ на его слова, что он не знает, как играть, я орал на него, говорил, что он кончился, иссяк, больше вообще не художник.

– Ты ничего не можешь! Ни на что не похож! Иди домой!

Короче, был груб. Он бледнел, розовел, подбегал ко мне, хватал за руку:

– Не сердись, не сердись! Давай еще раз!

И то, что он делал, было замечательно. Ему нужен был впрыск адреналина. Не пряник, а кнут. Может быть, потому, что он уже слишком много отдал. Устал. Во всяком случае, работали мы как друзья, и если я порой давал ему психологического пинка, то он сам понимал, что это необходимо. Его надо было подстегивать, допинговать, чтобы пошло творчество. А вообще артист он гениальный.

Во время съемок я как-то столкнулся в студийном коридоре с Карасиком, тогда же делавшим «Чайку».

– Как дела? – спрашиваю.

– Надоело. Сил нет. Скорей бы кончить все к чертовой матери.

Я шел и думал: «Боже! Если бы только от меня зависело, я бы снимал свою картину как можно дольше, лишь бы не расставаться с таким богатством».

Мне было очень интересно работать над «Дядей Ваней». В отличие от «Дворянского гнезда», на этот раз я знал, что делаю. У меня был классный актерский ансамбль. Я знал, какой хочу видеть эту вещь. В то время я был под большим впечатлением от Бергмана, и «Дядя Ваня» – в большой степени дань этому влиянию. Особенно – «Молчанию» и «Персоне». Бергмановские крупные планы, его композиции очень часто вдохновляли меня. Достоинства этой моей картины, как, впрочем, и ее недостатки, во многом от Бергмана. Я делал по-бергмановски мрачную картину, в то время как Чехову неизменно свойственны юмор и ирония. В моем «Дяде Ване» юмора маловато – это, видимо, оттого, что я слишком к тому времени «обергманился».

Мало-помалу мне открывалось главное в режиссерской профессии – искусство интерпретации характеров. Ведь режиссура – это искусство толкования. Именно в толковании и раскрывается богатство автора и талант режиссера. Мне стали приходить в голову возможные алогизмы в поведении героев.

Воплотить это было очень сложно. Прежде всего потому, что я хотел правдоподобного поведения. Боялся перешагнуть через него. Помню, мы снимали сцену Сони и Елены Андреевны. Елена Андреевна только что виделась с Астровым, знает уже, что он не любит Соню, а Соня ждет результата этого разговора, спрашивает:

– Ну что? Что он сказал?

– Потом, – говорит Елена Андреевна.

– Что, он не любит меня? Он больше не будет здесь бывать?

Елена Андреевна не отвечает. Соня понимает, что Астров ее не любит.

Логика поведения подсказывала, что Соня должна быть взволнована, со слезами на глазах. Мне показалось, что можно идти дальше. Я попросил Иру отыграть недоумение, сделать глупое лицо, будто она и не поняла, что произошло. Это естественно для человека – не принимать всей глубины обрушившейся на него трагедии. Получилось неожиданно и логично. Я был в восторге от этой крохотной интонационной находки. Вообще характер Сони оказался для меня очень сложен, потому что это как бы бытовая роль.

В это время я увлекся работой Бориса Зингермана, называвшейся «Время в пьесах Чехова». В ней говорилось о том, что какие-то из чеховских героев живут в реальном времени, а какие-то – вне времени. Мне подумалось, что Соня именно тот характер, который живет вне реального времени. Она реагирует на события не так, как человек, в них вовлеченный. Скажем, в момент, когда дядя Ваня стреляет в Серебрякова, все так или иначе реагируют на этот мощный душевный всплеск. А я попросил Иру отнестись к этому так, словно ничего не произошло. На исключительное событие Соня в фильме не реагирует никак. Словно ее оно не касается. Она просто сидит и повторяет:

– Ах, нянечка, нянечка...

Я открывал для себя полифонию разных ритмов и состояний героев. Это было для меня новым.

Меня увлекало, насколько по-театральному Бергман пользуется светом. Свет у него вдруг меняется в кадре. Только что свет был реальный и вдруг из дневного стал ночным. Я украл этот прием и довольно успешно использовал его в «Дяде Ване». Когда Елена Андреевна и Соня стоят, обнявшись, свет необъяснимо начинает гаснуть, и вместо лиц на экране – два силуэта. Несколько раз я использовал этот театральный прием изменения дневного света в реальной декорации... Да, «Дядю Ваню» делал ученик Бергмана.

Еще один прием был подсказан репетиционной жизнью. Как-то мы репетировали, и я все не мог понять, как снимать. Отрепетировали сцену – как снимать, по-прежнему не знаю. Я уже отказался от выстраивания композиций по отношению к камере. Я создавал на площадке реальность, а потом уже думал, каким образом эту реальность сделать кинематографичной. Как правило, на время репетиции я выгонял оператора, а когда чувствовал, что сцена отрепетирована, посылал за ним.

Отрепетировали мизансцену, пришел оператор, я сказал актерам: «Играйте», а сам сидел, задумавшись, на диване. Актеры начали сцену, я чувствовал себя усталым, сидел, уставившись в одну точку – в зеркало. Сцена идет, и вдруг я понимаю, что вижу всю мизансцену в зеркале. Люди переходят с места на место, останавливаются перед зеркалом, смотрятся в него, они в кадре, но не в зеркале, они в зеркале, но не в кадре. Не изменив точки своего взгляда, я увидел ту же мизансцену преображенной, откуда-то возникла иная глубина, ощущение правды. Мы сняли этот кусок через зеркало, камера стояла в неподвижности, не изменяя положения, не панорамируя за героями, – мы только дали ей медленно наехать на зеркало. Это было для меня очень интересное открытие. Именно тогда я понял, что происходящее за кадром не менее важно, чем в кадре. Выйдя из кадра, артист продолжает существовать в сознании зрителя. Его не видно, но он где-то рядом. И потому реплики, произносимые вне кадра, гораздо больше будоражат фантазию, чем восприятие видимого.

Вот это будоражащее зрительскую фантазию свойство – за видимым довоображать невидимое – было для меня большим открытием, его я постарался здесь же применить. Скажем, когда дядя Ваня и Соня сидят на кровати, мы не видим их лиц – они закрыты краем шкафа, видны только коленки героев. Слышим разговор, но не видим его. Так, словно сами сидим здесь же и поле зрения для нас перекрыто шкафом. Казалось бы, можно было поставить камеру иначе – так, чтобы видеть все. Но я уже начал понимать справедливую мудрость слов Брессона: «Очень важно не ошибиться в том, что показываешь, но еще важнее не ошибиться в том, чего не показываешь». Очень важно не показать, чтобы открыть большее, ибо отражение сильнее луча. Образ, рождаемый зрительским воображением, и есть отражение...

У нас было мало «Кодака», часть собирались снимать на «Совколоре». Цвет получался жуткий, все зеленое, не изображение, а кошмар! Бондарчук пошел в Госкино, стучал по столу кулаком, сумел выбить еще немного. Но все равно «Кодака» не хватало. Тогда я решил:

– Лучше буду снимать на черно-белой пленке, чем на «Совколоре».

Действительно, некоторые сцены вполне могли быть черно-белыми – ночные, например, пролог фильма. Я стал отмечать для себя моменты, где черно-белый материал был бы уместен.

Поскольку пьеса открывается медленными, тягучими сценами, с долгими паузами, я подумал, что хорошо было бы задать картине мощное ритмическое начало. Россия была деятельным, активным, полным внутренних противоречий организмом – неурожаи, голод, волнения, зреющая ненависть низов, обманчивое благополучие верхов. Я решил в начале картины погрузить зрителя в этот мир, бурлящий событиями, и только потом привести его в сонную усадьбу Войницких с ее медленными дремотными ритмами.

Элем Климов посоветовал мне пригласить композитором Шнитке, мы встретились с Альфредом, я объяснил, что хотел бы сделать в начале, он написал замечательную токкату, под которую идет бобслей фотографий. Кстати, среди них есть и снимок царя, что в те времена было крамолой. Были и фотографии, отразившие революционные события, и экологические беды страны – уже Чехов провидчески писал: «Русские леса трещат под топором». Несколько образов из пролога вошли в картину, став в ней как бы лейтмотивом. И даже была фотография доктора, сидящего у постели больного тифом: профилем доктор очень походил на Чехова.

Этот монтажный кусок родился, когда картина уже сложилась, когда я уже знал, что она получается. На музыку пролога я наложил шумы, «Боже царя храни», польку, колокола, пытаясь подчеркнуть сумбурность, хаотичность мира, окружающего островок, где живут герои.

Критики приняли «Дядю Ваню» хорошо. Хвалили на все лады и находили художественное обоснование для перехода цветного изображения в черно-белое. Я кивал головой, соглашался, говорил умные слова о психологическом воздействии цвета, но на деле все обстояло проще – вечный советский дефицит! С гораздо большим удовольствием всю картину я снял бы в цвете на «Кодаке».

Картина ушла на фестиваль в Сан-Себастьян. Меня с картиной не послали: такое вот хамство. Августовской ночью на Новослободской улице, где мы с Вивиан снимали квартиру, я подошел к газетному щиту и испытал озноб восторга – в углу полосы была маленькая заметка: «Дядя Ваня» получил «Серебряную раковину».

Много лет спустя на фестивале в Сочи мы с Бондарчуком (для него этот фестиваль оказался последним) встретились. Я спросил:

– Сережа, ты помнишь, как ходил в ЦК, жаловался, что я снял антирусскую картину?

– Мудак был! – грустно улыбнулся он.

Партизаны

Тала Ошеверова, Зарема Шадрина да, наверное, и добрая половина работников Госкино – это были своего рода партизаны, делавшие все, чтобы помочь нам, творцам.

С Талой Ошеверовой я познакомился (с Заремой чуть позже), когда она была представителем Госкино в Шестом объединении, где делался «Первый учитель». На худсовете она очень хорошо говорила о картине, а после нее стала как бы моим адептом, близким другом. На всю жизнь она сохранила студенческую свежесть восприятия жизни, искусства. Стала советником во всех моих делах: много решений, таких для меня рискованных, я мог поверить только Тале.

И Тарковский, и я, а потом и Никита получали от Талы, а затем и от Заремы точнейшую «партизанскую» информацию о том, когда Госкино получает партию «Кодака», сколько его можно урвать, какую бумагу и кому надо для этого написать, когда ее нести в Госкино. Они были нашими добровольными и бескорыстными агентами, «бойцами невидимого фронта».

Думаю, подобное было повсеместно. Люди, официально исполнявшие одну роль, неофициально играли совсем другую. Ирина Александровна Кокорева, только что выступавшая как главный редактор Главного сценарно-редакционного управления Госкино СССР, говорившая на худсовете об идейных просчетах «Аси Клячиной», в кабинете у себя меняла официальный тон на человеческий, угощала чаем, извинялась, словно объясняя, что говорила совсем не то, что думает.

«Дядю Ваню» принимал Владимир Евтихианович Баскаков, в то время замминистра кинематографии, человек неординарный. Не скрывая восторга и возбуждения, он бегал после просмотра по кабинету, приговаривая: «Да, это Чехов! Это настоящий Чехов!» Он искренне радовался, что увидел хорошее кино, к тому же идеологически приемлемое.

О Баскакове разговор отдельный. Контуженный на войне, высокий, нервный, сутулый, в кино он пришел из ЦК. Ко мне и к Тарковскому он испытывал интерес. Ко мне, по-моему, интереса у него было больше. Во всяком случае, меня он стал приглашать к себе в гости.

У него была взбалмошная жена, венгерка, красивая, ничуть не похожая на жену функционера. Она помыкала мужем, мало чего боялась, позволяла себе вслух и прилюдно нести непартийную крамолу. Когда она высказывалась – не важно, по какому поводу, он с опаской стихал, вбирал в себя голову – мне казалось, что в гневе она могла запустить в него пепельницей. Наблюдать за ней было интересно.

Казалось бы, функционер, цепной пес партийной идеологии, но на мне он отводил свою душу, беспартийную и даже интеллигентскую. Он учился на литературном факультете в Ленинграде, был учеником Эйхенбаума, если не ошибаюсь, слушал Бахтина – одним словом, заложены в нем были исключительно глубокие литературные основы. Думаю, в цековской номенклатуре он никогда не был своим, ему стоило большого труда мимикрировать под партийного бонзу. В основной массе люди из этой среды ни интеллектуальностью, ни высокой культурой не отличались. Руководить искусством приходили бывшие фронтовики, из рабочих, служащих, инженеров, но ученики Эйхенбаума среди них мне больше не попадались.

Баскаков в какой-то мере на меня повлиял. Это он первый открыл мне другого, «реакционного» Достоевского – дал почитать не издававшиеся в то время «Дневники писателя». Разговоры наши совсем не походили на разговор кинематографиста с начальником. Мы говорили о культуре, истории, философии. Конечно, приходя к нему в кабинет, я встречал уже другого человека, но тогда, после «Дяди Вани», он радовался не только как чиновник, которому не придется отвечать за крамольную режиссуру, но и как интеллигентный человек, увидевший неиспорченную экранизацией классику. Тем не менее в Сан-Себастьян с картиной меня не послал, не хотел баловать заграницей. Наверное, посчитал, что я и без того слишком часто езжу. Тем более что у меня жена-француженка.

Рита-Ритуля

Как уже было написано в начале, эту книгу я посвящаю человеку, с которым меня связывала очень долгая дружба. Маргарита Менделевна Синдерович была моим помощником, советчиком, другом, печатала под мою диктовку сценарии, переписывала их, редактировала, правила, смотрела мои фильмы, высказывала свои замечания, огорчалась моим неудачам, радовалась успехам, торжествовала каждый раз, когда у меня начинался новый роман. Я никогда не знал, кого из моих друзей и кого из моих женщин она не любила.

Фамилию и отчество она унаследовала от папы, правоверного иудея, внешность – от мамы, родом из Иванова, лицом походила на молочницу с базара, на крестьянку. Соединение двух генетических корней и культур было в ней выражено очень явно. С одной стороны, она была наивна и бесхитростна как ребенок, с другой – интеллектуальна. Веры она была православной, но в последнее время очень увлекалась Торой, всерьез ее изучала. Всегда с большой настороженностью относилась к любым проявлениям русского национализма и псевдопатриотизма.

В разные моменты жизни я называл ее по-разному: Рита, Ритуля... Было и прозвище, на которое она очень обижалась. Мы с Никитой звали ее Каштанкой – за невероятную, просто собачью преданность. Не думаю, что такая характеристика может ее как-то принизить. Это, кстати, то, чего Достоевский требовал от своей жены.

Ритуля была человек очень чистый, до конца верный. Если бы не она, то пропало бы все наследие Шпаликова или, во всяком случае, очень многое из написанного им. Она собирала все обрывочки, салфетки, телеграфные бланки, на оборотах которых он писал свои стихи. Если бы не она, недосчитался бы каких-то своих произведений Фридрих Горенштейн. Она перепечатала их все на папиросной бумаге, а я в штанах вывез за границу.

Она была женщина, которую недолюбили, недоцеловали. Не скажу, что она была очень привлекательна физически, но женственности – хоть отбавляй.

В принципе я никогда не обещаю того, чего не могу сделать. Но помню, как-то у нее было плохое настроение, она считала, что в жизни у нее уже ничего не будет.

– Ничего, – сказал я, – мы с тобой еще погуляем по Голливуду.

– Ага, – усмехнулась она, давая понять, что не вспомнит про этот треп.

Но мне уже стукнуло в голову, что я обязательно должен показать ей Америку. И что было с Ритой, когда я встречал ее в Лос-Анджелесе! Ей ничего не было нужно, она никуда не спешила, не старалась побольше увидеть. Могла часами лежать у бассейна и полночи стоять у забора с сигаретой, смотреть на мерцающие внизу огоньки Беверли-Хиллз. Каждый раз, когда я потом уезжал в Америку, она просила навестить тот дом, где тогда жила. Я честно выполнял обещание – мимо этого дома я бегал каждое утро. Потом, уже больная раком, когда я навестил ее в последний раз, она вспоминала и этот дом, и как ухала сидевшая на сосне сова.

Она была свидетельницей многих перипетий моей жизни. Была доверенным лицом многих людей. Ей можно было верить. Никогда ни про кого не болтала.

Эта книга тоже в какой-то части обязана своим появлением Рите. Первую часть, «Низкие истины», она прочитала, написала на полях свои редакторские замечания. Эту – прочитать не успела...

Если представить себе человечество как море свечей, где бесконечно зажигаются одни и гаснут, догорев, другие, то, наверное, исчезновение этого огонька было замечено лишь немногими – теми, кто возле него грелся. Но, я верю, таких огоньков много. И каков был бы мир, не будь в нем такой доброты, бескорыстия, верности? Рита для меня как солженицынская Матрена – одна из тех, на ком стоит Россия.

Гога

Работая над «Первым учителем», мы много смотрели фильмов тех лет, когда происходит его действие. Старались создать картину, как бы немую по стилистике: добивались крупнозернистой фактуры изображения, какая бывает у фильмов много раз контратипированных, сознательно избегали любого движения камеры, даже панорамирования – камера почти все время в статике.

«Первого учителя» я начал снимать весной – заканчивал в феврале. Гога Рерберг добился замечательного результата – в первой же картине. Интерьеры он снял так, что смотрятся как натура. Это благодаря точному пониманию светового баланса. Пейзаж за окном должен быть пересвечен.

В декорации, которую мы построили, не было задника. По классической киносхеме за окном непременно должен быть пейзаж, операторы заботятся, чтобы он был виден. Но если пейзаж виден, баланс света уже не реален. Зритель видит: это кино, павильон. А Гога делал баланс, как в реальной жизни. Лепил в окно светом так, что оно «отваливалось». Получался эффект палящего солнца.

На этих съемках я заметил, что в павильоне появился головастый, бровастый человек, с камерой, что-то снимает.

– Кто это? – спросил я.

– Это студент, с Высших режиссерских курсов. Снимает учебную документальную работу о вашем фильме. Фамилия его – Глеб Панфилов.

Глеб был деловой, суровый, улыбался не часто – таким мне представляется по сию пору...

С Рербергом всегда работалось очень легко. Началось это на «Первом учителе», продолжилось на «Асе Клячиной». Многое подсказывал изобразительный материал. В «Дворянском гнезде» это были гравюры и живопись тургеневской эпохи: Рерберг любит прибегать к живописным приемам, строить освещение по законам живописи. Мы добивались сочности цвета, яркости солнечных бликов, соответствия изображения барочной стилистике картины.

Он, конечно, мастер. Живописует светом. Его портреты исключительны по балансам, по объему лица, по скульптурности, которую он способен светом вылепить. Никогда не забуду, как он использовал большой дуговой прибор, диг, в сцене с яблоками, насыпанными в театре, где Лаврецкий разговаривает со слугой (бедный артист, его игравший, старенький, текст совсем не помнил – каждый дубль приходилось снимать по шестнадцать раз). Гога все говорил бригадиру осветителей:

– Левее! Левее!

– Чего ты добиваешься? – недоумевал я. – И так все красиво.

– Ты не поймешь...

Потом я посмотрел материал. Белый свет в нем был какой-то странной емкости.

– В чем дело? – спросил я.

Он рассказал мне секрет. У дугового прибора в периферии луча возникает радуга, весь спектр цвета, и когда край луча попадает на какой-то объект, тот становится цветным. Гога открыл это и играл краем луча дугового прибора – там, где он расщепляется на радугу. Я был восхищен его тонкостью.

Все-таки лучше всего у Гоги получалось создание естественного света в интерьере. Мы снимали комнаты огромного дома Калитиных, за окном был то дождь, то ночь, то синие сумерки с кустами сирени, и всегда – ощущение правды. Это сложно. Очень немногим дано добиться этого в павильоне. В сумерках рассеянный свет наполняет мягким потоком комнату, но создать его в павильоне практически невозможно. Получается что-то вроде эффекта бледного солнца,

Человеческий глаз – устройство сложное. Чем ниже освещение, тем больше открывается «диафрагма» зрачка, тем чувствительнее он становится. Можно сидеть в темноте и видеть лицо собеседника. Пленке подобное не под силу. Поэтому полумрак, лунный свет на пленке практически непередаваемы. Человеческий глаз может увеличивать свою светосилу в момент перевода взгляда из темного угла на окно, а у пленки чувствительность неизменна.

В «Дяде Ване» изобразительная среда строилась на глубоких темных тенях, на пыльных интерьерах, рождающих у зрителя ощущение духоты, словно дом этот намертво замкнут и герои наглухо в нем заперты. Если в «Дворянском гнезде» цвет был активен, гамма – живописна, изменчива, то здесь характер фотографии был намеренно монохромным, охристым, как бы дагерротипным. Обесцвечены были и костюмы героев, и цвет стен декорации...

Рерберг – человек до сих пор не постаревший, в свои шестьдесят остался мальчиком. Что и хорошо и плохо. Хорошо – ибо он эмоционально заражается прекрасным, как студент радуется искусству, не устал от успеха. Плохо – потому, что, я думаю, как мыслитель он человек незрелый. До сих пор в нем мальчишеская наглость и мальчишеская огульность в оценках. Бог с ним, что он появлялся на съемках нетрезвым – на качестве материала это никогда не отражалось, но меня всегда возмущало отсутствие у него любых тормозов.

Когда начинали «Дядю Ваню», Рерберг был занят на другой картине. Поэтому мы взяли второго оператора-постановщика – Евгения Гуслинского. Когда они работали вместе, Гуслинский сидел на камере, а Гога ставил свет. Гога очень критически относился к тому, что я делаю. Ему вообще свойственно критически относиться ко всему на свете. Несколько раз в момент съемки он – иногда справедливо, иногда нет – позволял себе цедить сквозь губу: «Говно... Снимаем говно». И это – из самых мягких подобного рода высказываний. Меня они бесили.

Как-то мы ехали, он был крепко выпивши, а пьяного я его не любил – он терял всякую способность сдерживаться, матерился, себя, уж точно, считал центром вселенной.

– Андрей, ну ты ж понимаешь, что я гений, – сказал он.

Мне смертельно надоело это слушать. Я остановил машину (как сейчас помню, это было на Моховой) и сказал:

– Ну, ты, гений, вылезай отсюда к такой-то матери!

Гога опешил. Вылез. На следующий день я его отчислил с картины. Мы расстались. «Дядю Ваню» доснимал один Гуслинский. Больше с Гогой я не работал, хотя очень люблю то, что он делает, в операторской профессии считаю его одним из лучших.

Терялись люди, с которыми я приходил в кино. Со мной уже не было Тарковского, с которым можно было думать, спорить, в спорах искать себя. Следующую картину я снимал с другим оператором и другим художником. Но до следующей картины надо было еще дожить.

«Романс о влюбленных»

После «Дяди Вани» у меня было много разных проектов. Фильм о Скрябине. Экранизация «Рассказа неизвестного человека» Чехова. «Борис Годунов» по Пушкину. Совместный с югославами фильм на материале гражданской войны. Фотофильм по «Евгению Онегину» Пушкина. И много прочего. Когда я еще сидел в монтажной, доделывая «Дядю Ваню», пришел Женя Григорьев, принес сценарий «Романс о влюбленных сердцах» (так он тогда назывался), попросил совета: кто бы из режиссеров мог его поставить. К тому времени сценарий валялся на студии уже два года.

Начало чтения оставило ощущение бреда. В самом прямом смысле слова. Но чем дальше я углублялся в сценарий, тем более он меня захватывал. Он заражал, я невольно проникался настроем вещи. А когда дошел до сцены смерти героя, не мог сдержать слез.

Сценарий стал преследовать меня. «Дядя Ваня» уже был окончен, я уехал в Париж, но «Романс» все не выходил из головы. Какой-то непостижимый, сказочный мир мерещился за страницами григорьевской поэмы в прозе. Страстный, неповторимый, яркий. Я уже почувствовал, что не снимать этот фильм не могу.

Есть художники, всю жизнь пишущие одну и ту же картину. Таков, в общем, Сезанн. Или Майоль. Что бы он ни делал – памятник жертвам войны, портрет жены или скульптуру в честь основания города – он все время лепил одних и тех же пышнозадых, коротконогих, толсторуких, нелепо прекрасных женщин, придавая им разные позы. Он нашел свой мир, единый и целостный, и в нем был неповторим. А есть другие мастера: добившись великих результатов в одной манере, они не боялись со временем ее сменить, испытать себя в новых материалах и формах. Таков Пикассо.

Хорошо это или плохо, но единого мира, куда бы я старался с каждой картиной все глубже проникнуть, у меня нет. Но даже при этом решение ставить сценарий Григорьева было зигзагом крутизны невиданной.

Что же такого особенного было в сценарии? Сюжет – элементарен: таких любовных историй в кино было тысячи. То, о чем писал Григорьев, давно всем наскучило, чуть ли не обесценилось, стало общим местом. Язык и вовсе не кинематографический – напыщенный, в лучшем случае – высокопарный. Снимать непонятно как. На худсовете, где обсуждался будущий фильм, все восторгались сценарием – Таланкин, Бондарчук, искренне радовались, что нашелся, наконец, на него режиссер, но тут же пожимали плечами: как это переносить на экран, не знал никто. И я в том числе.

И все же было в григорьевском сценарии то главное, что дано лишь настоящему художнику – мироощущение. О простых вещах он говорил с первозданной чистотой, страстью; нельзя было не поразиться таланту автора, взявшегося открывать новое в самом обыкновенном. Автор казался человеком счастливым: он настолько был поглощен захватившим его чувством, что ни о чем другом уже не думал. Все прочее – стилистику, пластику, материальную среду фильма – оставил на усмотрение режиссера.

Чтобы создать мир, одного профессионализма мало. Можно крепко сбить конструкцию вещи, дать ей динамичный сюжет, острые диалоги. Даже страсть, темперамент могут быть созданы чисто профессиональными средствами. Но авторский мир – это уже исключительно из сферы таланта. Это неповторимость и проникновение в некие сущностные стороны жизни.

По «Романсу о влюбленных» нельзя было сделать ни бытовую драму, ни комедию, ни реалистическую повесть. Уже в самом сценарном тексте заложены такие отступления от «ползучего реализма», что можно было это ставить, только идя в неведомое.

С позиции привычно понимаемой реальности, сценарий можно было воспринять как издевательство. Герои поодиночке и хором говорят прописными истинами. «Ах, мама, как я влюблена!.. Какой красивый он и сильный!» Выходит человек на балкон и кричит: «Какое солнце! Какие облака!» И братья его дружно подхватывают: «Какие облака! Какое солнце!» Как это снять, чтоб не было нелепо?

Самым трудным было решиться, рискнуть, броситься головой в омут. По сути, каждая настоящая картина – эксперимент. Как и жизнь наша – от начала и до конца. Каждый день приносит какой-то новый опыт, и его не заменит ничто – он может быть только своим, собственным.

Читая «Романс о влюбленных», я вспоминал гениальный сценарий Довженко – «Поэму о море». В нем все сплавлено, перемешано, неразделимо – реально происходящее и нафантазированное, происходившее когда-то и то, что еще только может произойти. Здесь были предвосхищены многие открытия «8 1/2» Феллини. Но главное открытие Довженко – в людях. Его герои ногами стоят на земле, а головой упираются в небо.

То же и у Григорьева. Он брал лирический сюжет, а открывал за ним картину эпическую. Эпическую, то есть подразумевающую измерение истории. Сама любовная история вполне обыкновенна. Но дело не в ней, а в том, к а к сценарий говорил о любви. А смысл таков, что любовь животворяща. Мы живы до тех пор, пока несем в себе любовь. Или надежду на любовь. Иначе мы мертвы.

В окончательном варианте сценария образ строился не на том, что герой уходил в армию, а девушка, не дождавшись его, выходила замуж – это не ход, это штамп, общее место, – а на том, что сталкивались два мира: счастливый, праздничный, увиденный глазами влюбленного, и потерявший смысл, цвет, душу – мир без любви. Безоблачность первой части снималась скепсисом второй. Здесь автор и его герой прозревали. Когда жизнь била Сергея поддых с такой силой, что темнело в глазах, к нему возвращалась способность видеть вещи в их истинном свете. Он обнаруживал бездну пустоты вокруг себя и свое одиночество в мире, который вчера еще был для него единой семьей друзей и братьев.

Каждый из двух миров фильма был вполне завершенным, заведомо исключающим, отрицающим возможность другого. Я все-таки решил не реализованный в «Дворянском гнезде» принцип – разрушение базиса надстройкой, одного стиля другим – осуществить в «Романсе о влюбленных». В третьем акте люди перестали говорить стихами и пошла черно-белая жизнь.

Завершающую часть сценария «Романса о влюбленных», черно-белую, жизнь после смерти, которой в первоначальном варианте не было, мы с Леней Нехорошевым, главным редактором «Мосфильма», ездили дописывать к Григорьеву каждый день, как на работу...

Прекрасная у Жени была сцена, где встречались былые влюбленные – Сергей с женой, с детьми, Таня с мужем, с младенцем в колясочке. Просто так встретились, идут, разговаривают о жизни.

– Как дела?

– Нормально.

Все прошло, страсти остыли, жизнь идет своим чередом... Обыденность этого конца была страшной, безысходной. Но мне хотелось катарсиса, очищения, приходящего после пережитой боли, когда душа сквозь бетон, сквозь камни прорастает к новой жизни. И когда мы почувствовали, что нашли эту точку, где возникало просветление, чувство надежды, сценарий обрел ту форму, ту меру законченности, которая позволяла поверить, что смогу это снять.

Кстати, о Шекспире

Ставить Шекспира ни в кино, ни на сцене мне не приходилось, да и проект такой возникал лишь однажды, когда мы с Джоном Войтом подумывали о «Гамлете», но мысль, каким должен быть мир Шекспира, как воплотить всю его мощь, страсть, исступленность, со мной постоянно.

Только единожды на сцене я видел Шекспира, оставившего ощущение шедевра, совершенства, ни с чем не сравнимого наслаждения, – «Отелло» в «Олд Вик» с Лоренсом Оливье. Не было занавесов, декорации были очень скромны. Но какие актеры! По сцене ходил негр в белом бурнусе, раб пробудившейся Африки. Из разреза бурнуса – голая до бедер нога, на запястьях – звенящие браслеты, между ног, как признак мужского достоинства, болтался меч. Не венецианский мавр, облагороженный европейской цивилизацией, а дикарь с движениями пантеры.

Это был аристократ духа, обманутый белыми людьми и белой женщиной. Здесь напрашивались мысли о столкновении культур Востока и Запада, о расизме, о судьбах Европы и Африки. Каждое слово так отточено по форме, что пронзало, волосы вставали дыбом. Я был потрясен. Подобное же наслаждение от классики я испытал, слушая Баха в исполнении Глена Гульда. Баха прекрасно играют многие – Гульд играл волшебно. Два с половиной часа я провел в Большом зале консерватории очарованный, окаменевший и остолбеневший от этого чуда наполненности, от способности художника вдохнуть в музыку всего себя.

Не знаю, доведется ли когда-либо в жизни ставить Шекспира, но если это случится, мне кажется, я знаю, с какой стороны к нему подступаться. В любом случае, без ощущения Бога – самого ближайшего, ежесекундного его присутствия – и без настоящей эротики, глубокого чувственного начала делать его не стоит.

Ощущение материального присутствия Бога для людей прошлого поражает, когда сталкиваешься с событиями истории. Вот, к примеру, рассказ о том, как бояре Романовы пытались заставить царя Василия Шуйского отречься от престола. Поведал о том сам Шуйский, доживая дни при дворе богатого польского магната. Когда собирались гости, магнат говаривал: «А сейчас я вам русского царя покажу». Приводили лысенького старичка, и под водочку он рассказывал, как некогда царствовал на московском престоле. Поляки хохотали, теша свою шляхетскую гордость тем, что русский царь у них заместо шута.

Карамзин в своей «Истории Государства Российского» в угоду правящей династии возвеличил бояр Романовых. В действительности же они были так же неразборчивы в средствах, как и все средневековые вассалы. У них была вражда с Борисом Годуновым, они строили против него козни и возводили на него все напраслины. Романовы были главными претендентами на престол и в борьбе за него ничем не брезговали.

Во времена недолгого царствования Шуйского, как он рассказывал, заявились к нему два брата Романовы, схватили под микитки и поволокли в Успенский собор. Он пытался сопротивляться, но получил в живот так, что аж брюхо скрутило. Два здоровенных лба тащат упирающегося старика, царя (!), через кремлевскую площадь, а рынды стоят себе невозмутимо, делают вид, что ничего не происходит. Приволокли, поставили перед образом (а образ для людей того времени – это реальный Бог), говорят:

– Отрекайся!

– Не буду!

– Отрекайся!

– Не буду!

Тогда Федор, младший из братьев (старший держал старика, согнув его перед образом), спрятался за спиной царя и начал гнусавить, подражая голосу Шуйского:

– Я, Господи, отрекаюсь от престола...

Но Шуйский исхитрился вывернуться, отскочил в сторону, открыв младшего Романова образу, и закричал:

– Ты слышишь, Господи! Это он говорит. Он отрекается.

И Федор Романов никогда уже больше не смел претендовать на царский трон, не чувствовал за собой на то права. Сам Господь слышал, как он своим голосом отрекся.

Вот это восприятие Бога как истинно сущего, материального, потрясающе звучит именно у Шекспира. Его герои знают, что на них направлен Вечный глаз. Как у Гюго в «Легенде веков», где Вечный глаз преследует Каина даже в подземном мраке:

И яму вырыли, и Каин подал знак,

Что рад он, и его в провал спустили темный.

Когда ж простерся он, косматый и огромный,

И каменный затвор над входом загремел, —

Глаз был в могиле той и на него глядел.

У Пастернака есть замечательное стихотворение «Шекспир», где точно почувствована реальность, плотскость духов и привидений шекспировской эпохи:

... И кличет слугу,

И, нервно играя малиновой веткой,

Считает: полпинты, французский рагу –

И в двор, запустя в привиденье салфеткой.

Для пастернаковского Шекспира привидение совершенно материально, оно надоедливо преследует Шекспира, оно рядом, в него можно бросить салфетку. Так и у Мейерхольда: в его неосуществленных замыслах Гамлет заворачивает отца в свой плащ. Тени холодно! Очень убедительный ход для материализации иррационального!

Шекспира я вспомнил здесь не случайно – «Романс о влюбленных» кое-какое отношение к нему имеет. Григорьев осмелился рассказать эту историю в шекспировском ключе, взять человеческие чувства в момент крайнего напряжения.

Современная драматургия строится на принципе: герои говорят не то, что думают. Зритель сам должен догадаться, что между строк подразумевается. Такой тип драматургии впервые наиболее ярко определился у Чехова. У Шекспира же работает не подтекст, а открытый текст. Герои на весь мир говорят то, что думают и чувствуют.

Григорьев не побоялся идти по тому же пути. В его «Романсе» люди говорят во весь голос то, что в жизни стесняются выносить на люди. Мать напутствует Сергея:

– Мой сын! Твой отец и мать тебя родили сильным и красивым. Не забывай, откуда ты, в чьем доме вырос, в какой стране... Будь честен и высок, чтоб не седела твоя мать от горя и позора.

И это при всем народе. Или:

– Ты не прав, мой брат! Я все оставил, чтоб прийти сюда, спасти тебя, как ты меня однажды: ты от смерти, я – от бесчестия.

Это говорит Сергею Альбатрос, причем в момент драки. По жизненной человеческой логике – фальшь, в лучшем случае, нескромность. Не кричат так громко о своей любви. О ней молчат. Когда душа переполнена чувством, слова излишни.

Но у Шекспира в «Ромео и Джульетте» герои говорят, говорят, говорят о своей любви. И не испытывают при этом никакого неудобства. У искусства свои законы. В нем человек может выразиться. Выплеснуться до конца. Разорвать оковы «здравого смысла». Выпрыгнуть из себя самого. Как пытался выпрыгнуть из собственных ребер Маяковский в «Облаке в штанах».

И у Григорьева – о любви кричат.

Как в жизни. Как в искусстве

Я и представить не мог, насколько сложен будет поиск героев для «Романса». Мы переворошили актерские отделы всех студий, театров, перебрали тысячи фотографий, пришедших по почте, искали героев на улице. Я не мог сам определить те требования, которым должны отвечать наши исполнители. Скажем, знал, что героиня должна быть пластична, но не ожидал, что ей понадобится и умение танцевать. Знал, что она должна быть темпераментна, чувствовать ритм, уметь говорить стихами. Но не представлял, как это трудно – говорить на экране стихами. Понял лишь на кинопробах. Привели актрису, начали репетировать, чувствую – все мертво, каждый жест, каждое слово. Мог ли я представить, что стихи так сковывают актера? Скольких ни пробовали – все не то.

Когда в нашей группе появилась Леночка Коренева, маленькая хрупкая девушка, с припухшими веками, особого впечатления она не произвела. Хотя в лице было что-то интересное, необычное: чуть раскосые глаза, во взгляде – совершенная апатия, придававшая ей долю загадочности.

Она была заплакана, абсолютно индифферентна к тому, что ее смотрят на предмет роли. И какой роли! Такая роль – редкое везенье. После нее ты – звезда. Я спросил (не помню, сразу или при следующей встрече):

– В чем дело?

– Я поссорилась со своим любимым.

Лена сразу мне очень понравилась. Есть черты лица, которые для меня сразу родные. Я не знал, почему мне так нравилась «Квартира» Уайльдера. А это потому, что Ширли Мак-Лейн – мой тип. Коротконосая, широкоскулая, широкоглазая, рыжая, веснушчатая. Лена была похожа на Ширли Мак-Лейн, очень похожа, я не сразу дал себе в этом отчет.

Дня через два Лена пришла на репетицию. Как только она раскрыла рот, произнесла первую реплику, произошло чудо: каждое слово звучало правдой. Хотя слова немыслимые по сложности: «Как я люблю тебя! Как я люблю твое лицо!» Такой текст для актера пытка, слова застревают во рту, он их стесняется, а оттого – фальшь. Открыто говорить о своих чувствах может говорить только человек с очень чистой душой.

Репетиции я начал сразу с самых сложных кусков, и в любом из них, с любым из партнеров Лена была совершенно естественна. Сняли, наверное, около десятка проб (они нужны были не для нее, а для ее партнеров), и ни в одной она не повторила себя. Разные интонации, разная мера чувственности, разная пластика. И всегда предельная внутренняя органика, способность жить в приподнятом, восторженном, нереальном для нормальных людей ритме.

Замечательно сыграли свои роли Ира Купченко, Ия Саввина, Саша Збруев, Смоктуновский, Женя Киндинов. Вообще в картине подобралось немало интересных персонажей.

Перелистывая старые рабочие записи, все время натыкаюсь на пометки типа: «главное – одухотворенность лиц», «нужны лица, излучающие свет». По этому принципу подбирались все актеры, даже те, кто лишь на мгновение должен был промелькнуть среди многих лиц арбатского двора. Вот еще запись: «Двор. Все – свои, родные. Одна семья».

Я хотел добиться ощущения душевного единения, при котором не может быть печальных конфликтов между соседями, неизбежных в любом коммунальном общежитии. Хотелось создать ощущение единого организма, полной открытости людей друг другу. Трубач, играющий по ночам на трубе, никогда не воспримется этими людьми как хулиган, мешающий спать. Он член их семьи, для них его труба – голос Высшей необходимости. Он сообщает им свою радость и боль сердца, а это – их радость и их боль.

Целый ряд персонажей двора у меня, кажется, получился. Фотограф, которого сыграл журналист Гриша Цитриняк. Он появляется всего-то на считанные секунды, но в нем – точный характер дворового активиста, энтузиаста-самоучки, работающего где-то вблизи на углу, в заштатном ателье. Получился матрасник, сыгранный поэтом Николаем Глазковым. Старуха, повторяющая: «Ах, дети, дети, как вы достаетесь». Всех этих персонажей в сценарии не было, они внесли в картину аромат, дух старой Москвы, с каждым годом все более уходящей и все равно никогда до конца не исчезающей.

Не ожидал, что «Романс» сыграет важную роль в личной моей жизни. Роман с Леной Кореневой начался еще до того, как я стал ее снимать.

Как режиссер по отношению к ней я был безжалостен. Мне надо было, чтобы она могла все – танцевать, петь, говорить стихами, жить на пределе чувства. До этого она снялась только в одной картине. Это была ее первая большая роль, звездная роль.

Был июнь 1972 года. Приехала Вивиан из Парижа, я сказал ей, что у меня появилась другая женщина.

– Подлец! – сказала она

Были очень напряженные разговоры, но я ушел из дома, стал снимать квартиру, где мы с Леной жили вместе.

Съемки были долгими. На них я встретился с замечательным оператором Леваном Пааташвили, с чудным художником Леонидом Перцевым, с Сашей Градским – тогда он еще не писал киномузыки, был просто рок-певцом.

Градский возник на пути нашего фильма неожиданно. Начинали работать мы с Мурадом Кажлаевым, у него уже вызревала музыкальная тема картины – мягкая симфоджазовая музыка. Однажды он повел меня в Дом звукозаписи, хотел показать певца, обладавшего, как ему показалось, выразительной напряженностью голоса, необходимой для задумывавшихся песен. В тот день у этого певца как раз была запись.

Через окошко аппаратной мы увидели длинноволосого «вьюношу». Вел он себя в студии весьма эксцентрично, катался по полу, испытывал терпение звукооператора. Звукооператор, не торопясь, ждал, пока мальчишка перестанет кривляться. Через микрофон донеслось несколько его музыкальных реплик, и я почувствовал, что парень и впрямь стоит внимания. Ему сказали, что мы пришли к нему.

– Пусть подождут, – ответил он.

Ждем. Прошло сорок пять минут. У Кажлаева терпение лопнуло. Секретарь Союза композиторов, депутат Верховного Совета, ко всему прочему – кавказский темперамент.

– Все, – говорит. – Хватит. Почему мы должны его ждать?

Я его все же удержал. Наконец, дождались – через час парень к нам вышел. Кажлаев разговаривать с ним уже не мог – настолько был вне себя...

Через месяц – ЧП. У Кажлаева появились срочные дела, от продолжения работы он отказался. Мне пришла мысль: а не попробовать ли в качестве композитора Градского? У него были интересные композиции. Было знание современной музыки и еще – ощущение бита, того нерва, который здесь как раз был нужен.

Разыскал Градского.

– Музыку написать сможешь?

– Конечно.

– А ты партитуры когда-нибудь писал?

– Нет.

– Но ты понимаешь, что музыка в кино – это не просто песенки?

– Ну и что? Мне все запросто. Я – гений.

Стали писать с ним музыку. Ему был всего 21 год, он учился в Гнесинском, на оперном факультете. Руководил ансамблем «Скоморохи», неплохо сочинял мелодии, но толком не знал ни оркестровки, ни симфонического голосоведения, ни развития музыкальных тем. Помогало то, что я сам учился музыке пятнадцать лет. Он был певцом, а я – пианистом, а потому анализ формы знал лучше его.

Работа у нас начиналась с того, что он играл какую-нибудь тему, а я слушал. Одну, другую, третью – песен у него насочинено было штук четыреста. Вдруг чувствую, что-то похожее на то, что надо: «Та-ра-та-та. Та-ра-та-та». И еще в другой теме что-то забрезжило: «Та-ра-рам-та-ра-рам».

– Стоп. Попробуй то же помедленнее.

Так из двух песен слепилась одна – «Только я и ты, да только я и ты...». Мы лепили ее вместе. У него был великолепный материал, но он поначалу не знал, как с ним обращаться. Да и я еще не представлял, какое место займет в фильме музыка. Понимал, что ее должно быть много, но не знал, что ее роль будет так велика. Не мог предвидеть, что картина включит в себя элементы мюзикла и рок-оперы. Не представлял, что в финале мои герои запоют.

Постепенно по ходу съемок ощупью шел поиск условной стилистики. Вначале каждая песня была конкретно оправдана – герой взял гитару и запел. Потом кто-то запел без всякого житейского оправдания. Потом запел хор. А дальше пошла уже почти рок-опера.

Когда я впервые попробовал ввести в кадр диг, осветительный прибор, то сам еще не знал, к чему это приведет. Страшно было. На просмотре материала даже вспотел от волнения: что это? Как поймут? Может, примут за ошибку оператора? Может, лучше все это к чертям вырезать? Но убедился: работает. Мы все более нахально светили дигами в кадр, открыто нарушая все законы правдоподобия. Потом даже показали самих себя у съемочной камеры. Стилистика вкрадывалась в фильм как бы сама собой...

Я вдруг почувствовал перед собой не стену, а пространство. В него сначала протиснулась рука, потом – голова и плечо, потом оказалось, что в него можно войти.

Зачем мне понадобились здесь эти диги, эта открытая условность? Чтобы по-брехтовски обнажить прием, напомнить, что все показываемое – не реальность, вымысел. Возвышающий обман.

Меня всегда пленяла способность Феллини с необычайной легкостью в самом неожиданном месте прервать повествование, заставить зрителя взглянуть на экран со стороны, заговорщицки подмигнуть ему, как бы говоря: это я дурачусь. О том же мечтал и я: оторваться от жизнеподобия, условностью рассказа вызвать безусловность зрительского отклика.

В сценарии у меня было несколько любимых сцен, казавшихся мне гениальными. Особенно смерть героя. Человек остался один, раздавлен обломками собственного тела, и никто не может ему помочь. Он кричит в отчаянии, срывает с себя одежду, бросает всем вызов: «Мало вам? Возьмите! Я не должник! Я никому не должен!.. Если я один, пусть будет так... Я выпью!» Он презирает всех. Никто не нужен ему. Потеряно главное в жизни – любовь. Сколько ни перечитывал эту сцену, не мог удержать волнения. Человек умирает от любви. Не было еще в кино такого...

Режиссура в кино то и дело требует компромиссов. Все время ищешь оптимальные решения – иногда вынужденные. Запил актер – снимаешь другого. Забыли бороду в гримерной – тут же придумываешь: пусть актер играет спиной. Нужна солнечная погода, а всю экспедицию на небе ни просвета. Задумана массовка на триста человек, а ассистенты кое-как набрали пятьдесят. Сняли замечательную сцену, а материал ушел в брак, переснять невозможно. Компромиссы не дают тебе задремать на ходу: все время надо искать выход, чтобы хоть как-то сохранить первоначальный замысел.

Снимать «Смерть героя» я собирался под проливным дождем, очищающим летним ливнем, при огромном стечении народа, с проносящимися мимо поездами. Мне виделась мокрая толпа, зонты, склоненные фигуры над умирающим человеком, полураскрытая рубаха на герое, кусок обнаженного тела. Хотелось во всем библейской простоты и яростности.

Я рвался к этой сцене. Но не рассчитал дыхания на длинной дистанции, выложился до главного рывка. Съемки затянулись. Платформу пришлось снимать зимой.

На морозе снимать актерские сцены трудно. Тем более любовные. Актеру зябко. Пар изо рта. Страсть стынет.

Станция, на которой происходили съемки, являла собой зрелище столь унылое, что единственным спасением было – снимать ночью, увести в темноту печальное убожество антуража. К тому же зимой день короткий, снять за него ничего не успеешь. Уж лучше начинать, когда стемнеет. Мы расставили повсюду – на платформе, на мостике, на лестницах – диги. Они принесли с собой праздничность, что-то от цирка...

Финальный отъезд от платформы возник случайно. Мы кончали снимать сцену, была какая-то печаль в окружающем пространстве, да и нам самим было грустно расставаться с этим прекрасно условным миром. И от этого родилась мысль снять прощание – уехать с поездом вдаль от этой платформы, где праздничная жизнь и праздничная смерть, сделать этот праздник угасающим островком среди бездны тьмы.

Мне сейчас даже страшно вспомнить, что на съемках «Романса» мы чуть было не убили мальчика. И все из-за этой странной системы, при которой актера удавалось выцарапать у театра иногда всего на семь-восемь часов. Снимали в Казахстане: пять с половиной часов лету, затем два с половиной часа в машине до площадки, тут же актера сажают на грим, одновременно декорация заливается водой, два часа съемок, и – обратно в машину, на аэродром. Актер, естественно, играет плохо, хоть как-то настроиться ему некогда. Условия ужасные. Скоропалительность, спешка – лишь бы успеть, уложиться к сроку.

В кадре должна была обвалиться крыша – почти прямо на наших героев. Девочке, державшей на руках мальчика, надо было дойти до отметки – так, чтобы балки рушились за ее спиной. Она до отметки не дошла – остановилась раньше. Ей кричат – она не слышит, да и трудно что-нибудь услышать. Ветродуи воют, брандспойты хлещут, она по пояс в воде – вода холодная, семь градусов. На девочках – до шеи, под одеждой – резиновые водолазные костюмы. На руках дети. И крыша валится прямо на мальчика – острым концом бревна. Если б упало чуть правее или левее, не знаю, чем бы все кончилось – наверное, самым худшим. И где бы я после этого оказался – тоже Бог ведает. А так, ничего, отделались испугом: мальчику оцарапало щеку. Я ехал со съемки, крестился, благодарил Бога и судьбу...

Когда я смотрю эту картину сейчас, вижу, насколько неровно она сделана. Смешение жанров все-таки было непривычно новым. Стихотворные диалоги, танцы, музыкальные номера – и тем не менее все достаточно органично.

Молодежь в основном приняла фильм так, как нами задумывалось. Я чувствовал: это их фильм. Но помню и немолодую женщину, кряхтевшую и ворочавшуюся весь сеанс. Когда потерявший свою любовь герой вышел от Тани, зарыдала-запела труба, хор подхватил: «Ты вернулся к нам!», женщина не выдержала и сказала: «Господи! На какую муть деньги тратят! Безобразие!» Сказала громко, на весь зал...

На Западе картину не поняли, да и вряд ли когда-либо поймут – слишком она вся советская – Родина-мать, армия, коммунальный быт. Помню, в Риме я показал фильм Бернардо Бертолуччи. Он приехал на автомобиле моей мечты – огромном «мерседесе». После просмотра Бернардо сказал:

– Ты меня разочаровал. Мы, левые художники, боремся у себя в Италии со всем этим американским стандартом – мотоциклами, длинноволосыми прическами, гитарами, со всей этой буржуазной пошлостью, а ты ее воспеваешь.

Я смотрел на его «мерседес» и думал:

«Как ему объяснить, что в нищей России, замороженной брежневским режимом, рок-н-ролл и длинные волосы – это и есть глоток живительной свободы, почти вызов, и несмотря на всю догматику идеологии „Романса“, он звучит как вызов. Поэтому-то молодежь фильм и приняла».

После первого просмотра в Доме кино ко мне подошел Володя Дмитриев, киновед, ныне замдиректора Госфильмофонда.

– Андрей, – сказал он, – ты снял почти гениальный фильм.

Я не мог понять, что значит «почти», но все равно было приятно.

Начальство не знало, как поступать с «Романсом». Принимать его приехал Демичев, член Политбюро. После просмотра он сказал какие-то слова о чувственном восприятии мира, процитировал Шопенгауэра, дал понять, что он не ординарный партократ, а философ. «Романс» был принят.

Лена Коренева пошла работать в театр, все время «Романса» мы жили вместе, потом ездили в Карловы Вары, в Берлин, – Лену всюду оформляли как мою гражданскую жену.

Месяцев через шесть после «Романса», когда уже начиналась «Сибириада», наши отношения постепенно стали охладевать. Мне хотелось домашнего уюта, еды в доме, жены, которая рядом со мной. Лена не для этого была создана: самолюбивая, порывистая, талантливая, она любила поэзию, не любила прозу быта. Мы были вместе почти три года – стало ясно, что мы расстаемся.

Кончался этот период моей жизни. Я уже думал о том, чтобы уехать за границу. Помню, я провожал Ию Саввину домой со съемок. Сказал ей:

– Я уеду. Здесь жить не могу.

Леван

Посмотрите фотографии рабочих моментов съемок – неважно какой картины. Режиссер на них чаще всего с сосредоточенным видом смотрит в глазок камеры, оттерев оператора от его рабочего инструмента. Я этим тоже грешил, особенно на первых порах работы в кино. Хотелось самому проверить точность выстроенной композиции, задуманного мизанкадра. Со времен «Романса о влюбленных» придерживаюсь в корне иной позиции: режиссеру лучше вообще не глядеть в камеру – это дело оператора.

Суть вопроса не в этике взаимоотношений двух профессий, а в эстетике кино. В сегодняшнем кино мизанкадр себя изжил. Выверенная математика композиций «Ивана Грозного» (на переднем плане сверхкрупно профиль Ивана, а за ним тысячные толпы народа, идущие звать его на трон), повторенная сегодня, оттолкнула бы зрителя. Сегодняшний зритель развращен документалистикой и ее приемами, вторгшимися в игровое кино. Самые впечатляющие документальные кадры чаще всего сняты небрежно, бесформенно даже, без заботы о красоте композиции или мизансцены. Волнует сам факт, ощущение правды факта. Потому в принципе в камеру я сейчас вообще не гляжу. Я организую жизнь, оператор ее снимает...

Лева Пааташвили появился в моей жизни, когда я готовил «Романс о влюбленных». С Рербергом я работать больше не мог, хотя и чувствовал, как мне его не хватает.

Я сталкивался с Леваном в мосфильмовских коридорах, иногда он появлялся на съемочной площадке «Дворянского гнезда» и «Дяди Вани» – неунывающий, сухой, рано полысевший, с крючковатым носом, динамичный, всегда полный оптимизма, жадно интересующийся всем новым в профессии.

Позднее Леван напомнил мне один эпизод, мной давно забытый, но на него произведший впечатление. В павильон на съемки «Дворянского гнезда» привезли из музея старинную мебель, обитую натуральной кожей серо-стального цвета.

– Не тот тон! – сказал я.

– Как! Вы же просили серо-дымчатого цвета, – стали объяснять ассистенты.

– Слишком холодный оттенок. Нужен другой тон.

Левану это запомнилось. Надо же! Привозят мебель, уникальную, раритетную, со своей настоящей обивкой, а я привередничаю: не тот оттенок тона! Леван почувствовал во мне человека, дотошного в отношении не только цвета, как такового, но и оттенков.

Леван старше меня, пришел в кино вместе с другим режиссерским поколением. «Романс» задумывался как произведение раскованное, дерзкое по своему языку, динамике камеры. Мне нужен был оператор очень молодой духом. Сможет ли? Мне самому уже под сорок, Левану – под пятьдесят.

– Не беспокойся, – сказал он. – Я тебя не подведу.

И действительно, картина снята так, будто за камерой стоял очень молодой человек. Снята так, как сегодня снимают клипы. Снимали мы на советской пленке, широкоформатной, пользовались гигантской тяжеленной камерой.

Решили – исходить из того, что реально возможно. Сделаем недостатки достоинством. Будем снимать внаглую. Пусть где-то нерезкость. Пусть зерно. Пусть тряска от ручной камеры. Пусть солнце прямо в кадр лепит. Пусть от солнечного света в кадре «бороды», пусть засветка, разрушающая изображение. Не важно. Это будет наша эстетика.

Леван, как ни дико ему было подобное слышать, риска не побоялся. Чтобы снимать так, как предлагал я, он должен был сломать себя. Ему было трудно. Тем более что с рук он прежде снимал редко. А тут чуть ли не все с рук, да еще на длинной оптике. Вплоть до 300-мм объектива, которым снимался уход в армию. Леван держал камеру на груди, сам не верил, что что-то получится. Но мышцы у него стальные. Рерберг был ленив, таскать камеру не любил, придумывал разные краны, тележки. Пааташвили брал камеру на плечо и снимал с рук.

Мы с Леваном много думали о том, как создать ощущение ослепительности, как обрушить на зрителя тот же захлеб счастья, которым живут герои. Ослепительность нельзя создать за счет интенсивности света – она возникает из перепада, контраста между светом и тьмой. Выходя на свет из темной комнаты, вы жмуритесь. То же и при съемке: должен быть провал черноты, чтобы потом глаза пронзила ярость света. Потому в первой части картины много кусков темных, провалов, за которыми следуют кадры, близкие по прозрачности к засветке. Так Леван снял сцену в ванной: темнота и слепящий луч, врывающийся сквозь оконце – вокруг нагого тела Тани он рисует почти светящийся контур.

Хотелось добиться ощущения полета почти над самой землей. Словно бы ты мчишься на мотоцикле, голову пригнул к стелющейся вокруг траве и полевые цветы бьют тебе в нос.

Для съемки сцены «Смерть героя» мы заказали семь стокиловаттных лихтвагенов.

– Семь? Не может такого быть! – сказали на студии.

– Нет, нужно семь. Меньше не уложимся, – сказали мы.

– Даже на «Войне и мире» такого не было. Мы снимали огромные ночные сцены города, ночные декорации – столько не требовалось. Семь – это все лихтвагены, какие есть на «Мосфильме».

Нам их все-таки дали, но из производственного отдела послали представителя, видимо, проверить, не обманываем ли. И когда он увидел, что все диги стоят на мостках через рельсы, все светят в объектив и ни один – на актера, то чуть с ума не сошел. Понять, зачем они, да еще столько, было ему не под силу.

В первый раз у меня получилось то, что я задумывал: эстетику первой части разрушить эстетикой второй. Во второй части изображение утрачивало цвет, теряло перепад яркостей, становилось серо-серым (не черно-белым), служебным, невыразительным, как и сама жизнь героя – жизнь без любви...

Лева доказал, что неразрешимых задач для него нет. Конечно, немало значило и то, что художником на картине был Леня Перцев, с которым я тоже работал впервые.

Пааташвили – один из той плеяды замечательных советских операторов, которая умела работать вопреки любым обстоятельствам. Из тех, кто все время экспериментирует, делает какие-то свои личные поливы, предварительные засветки, лишь ему понятные и ведомые примочки, мелкие приспособления собственного изобретения. На «Кодаке» кто хочешь снимет – а попробуй сними на «Совколоре»! Для этого нужно многое – опыт, культура, талант, профессия.

Все приемы, которые мы здесь придумали, у нас очень скоро разворовали, я их потом видел во многих картинах. И слава Богу! Так и должно быть. Но следующую картину мы уже снимали по-другому. Потому что уже была другая тема и другой материал...

Когда я поступал во ВГИК, не сомневался, что знаю о режиссерской профессии все. Когда начал снимать «Первого учителя», уже думал, что знаю почти все. Снимая «Историю Аси Клячиной», пришел к пониманию, что знаю далеко не все. С каждой новой картиной мир кинематографа все более раздвигался и становился все более проблемным. Жизни не хватит, чтобы дойти до дна.

«Сибириада»

Летом 1974 года меня вызвал к себе Ермаш и предложил поставить фильм к съезду партии – о нефтяниках Сибири.

Я в тот момент уже собрался делать «Вишневый сад» с Джиной Лоллобриджидой в главной роли, а тут это предложение... Идея меня заинтересовала. Понимал, что берусь за что-то очень трудное: материал неподатлив – чистый гранит, но это-то и увлекало.

Посоветовался с Ежовым, знал, что писать с ним такую вещь – одно удовольствие. Вместе стали искать драматургическую идею, форму будущего фильма. Начали с изучения документального материала. Знакомились с историей открытия Березовского газового месторождения (то самое Березово, где был в ссылке Меншиков), с тем долгим путем, который вел к тюменской нефти, с биографиями ее первооткрывателей – Ровнина, Салманова, Эрвье. Все это оказалось очень важно для дальнейшей работы. Мы постигали те трудности, с какими сталкивались прототипы наших героев. Трудности эти более всего не природного, не географического порядка, но прежде всего психологического. Гораздо более, чем суровый климат, открытию сибирской нефти мешала человеческая косность.

По ходу работы мы все дальше уходили от собственно тюменской нефти. Тема расширялась, вбирала историю всей Сибири, всей страны.

Вместе с работой над сценарием, а потом и над фильмом мы выходили на иной пласт размышлений – о человеке и среде, породившей его. Нефть, как и все прочее, на что направлены усилия производства, не самоцель. Она лишь средство сделать жизнь на земле лучше.

Еще не было Чернобыля, но результаты неграмотной политики уже давали свои кошмарные плоды. Катастрофа Арала, катастрофа Севана... Решая одну задачу, сегодня жизненно необходимую, человек создавал себе десять других, расхлебывать которые предстоит в будущем веке.

Именно тогда я открыл для себя работы Александра Чижевского, ученого, десятилетия проведшего в ссылке, не публиковавшегося, не переиздававшегося. Он писал о неразрывности связи человека и космоса, о «земном эхе солнечных бурь», о взаимосвязанности существования человека, его психологии с породившим его миром...

Размышляя о главном герое фильма – Алексее, мы пришли к тому, что не сумеем его понять, если не проследим, как он исторически формировался. Да, он не помнит своего родства, но почему не помнит?

Одно стало цепляться за другое. Чтобы понять, каков рабочий 70-х, надо понять, кто его родители, отец и мать, их архетип. Наш герой родился примерно в 45-м году, значит, его мать должна была родиться в 20-м. Стали думать о людях 20-х. Какие они, каково время, их воспитавшее. Энтузиазм, классовая борьба в деревне... Очень типичны были судьбы энтузиастов, потом за свой же энтузиазм и пострадавших – либо от классового врага, либо от государства. Стали думать дальше, пришли к тому, что надо понять и характер энтузиаста: откуда он возрос, какие у него корни? Что связало его с революцией?

Стали копать, кто кинул зерна революции, кто занес в Россию этот вирус. На то, чтобы дойти до этих, в сущности, очень простых вещей, ушло пять месяцев. К этому времени стало ясно, что картина будет об истории века. Еще пару месяцев потребовалось, чтобы понять, что вся эта история должна умещаться в одной деревне. Сменяется поколение за поколением, люди приходят в деревню и из нее уходят, или даже убегают, или остаются там навсегда – в земле. Стало ясно, что сценарий должен состоять из новелл. Только после этого, спустя полгода, мы поняли, что можно садиться писать. Все предшествующее время заняли поиски магического кристалла, сквозь который можно увидеть радугу. Замысел начинает сиять, когда понимаешь, что нашел форму, воплощающую замысел во всей его полноте.

Я доволен этой картиной, хотя, на мой сегодняшний вкус, она медлительна, могла бы быть на час короче. Сейчас я многое бы делал иначе, но картиной этой горжусь потому хотя бы, что снять длинную картину сложнее, чем три коротких. Три коротких моста построить проще, чем один с длиной пролета, равной этим трем. Нужны иного качества материалы, чтобы выдержать такие нагрузки, нигде не потерять зрительское внимание.

С этой точки зрения конструкция вещи, ее архитектоника, ее саморазвитие, спады и подъемы динамики требуют самого серьезного драматургического расчета.

Мне дороги в картине образные рифмы, именно здесь они стали для меня своеобразным методологическим ходом, организующим материал. Скажем, кусок цепи из острога – два звена. Мальчик получает их от беглого каторжника Родиона, они переходят по наследству от одного персонажа к другому, от одного поколения к другому. Или Вечный дед, никогда не умирающий персонаж, появляющийся на экране всякий раз, когда возникает ощущение метафизики мира. Или звезда, на которую Афанасий рубит дорогу. Дорога на земле, звезда на небе, падают со стоном деревья, звезда задает дороге направление и приводит ее на Чертову гриву, в непролазную топь, к дьяволу. Дорога, которая должна была увести из этой деревни к жизни, приводит в самую смерть.

Образ звезды как персонажа возник из пастернаковского стихотворения («Из щели дуло...») – о волхвах, пришедших к младенцу Христу. Они склонились над колыбелью, и вдруг кто-то их отодвинул. Обернулись – с порога смотрела Звезда рождества. Звезда как действующее лицо – у Пастернака и у нас.

Точно так же рифмуются и убегания из села – герои жаждут вырваться отсюда. Но убегание ведет к смерти. Те, кто покинул село, погибают. Село в «Сибириаде» – архетип всей жизни. Вырывание из села, насильственное или добровольное, есть вымывание из жизни, прямой путь к смерти. Картина имеет симфоническую многоплановость и объем.

Совсем не просто было все это придумать. Не сразу придумалось решение эпизода убийства Кольки Устюжанина, непонятно откуда появившиеся в избе цыплята – предвестие того, что Спиридон где-то рядом. Очень трудно было создать иррациональное ощущение страха в эпизодах Черной гривы – никогда до этого не снимал страшных вещей.

Я уже говорил о финале, празднике сквозь слезы, этом подарке от Феллини.

Леван – человек самоотверженный. Не забуду его на съемке нефтяного пожара, в черном клеенчатом плаще, с фанерным листом, повязанным над головой. Всякое могло случиться, взрывалась и заваливалась нефтяная вышка, летели в разные стороны здоровенные болты и гайки, текла горящая нефть. Съемку готовили как военную операцию. Ошибиться не имели права – второй вышки нам никто бы никогда уже не дал. Азарт съемки был такой, что немудрено было забыть в раже о собственной безопасности...

Лева человек цельный, ясный, преданный. Когда тяжело заболела его мама (это случилось уже под конец «Сибириады»), он не поверил врачам, уехал к ней в Тбилиси, по своему разумению ее лечил, выхаживал, кормил, изобретя какую-то специальную методу, и несколько лет жизни для нее отвоевал.

Вот такой человек! Благодарен судьбе, что свела меня с ним.

В «Сибириаде» нет плохих героев. Все хорошие. Нет палачей и жертв. Все жертвы. В общем-то картина о том, как история, революция, веления государства, цивилизация за волосы отрывали человека от родного дома, от земли. И оторвали, он стал перекати-полем, ценности этой земли оказались ему чужды и недоступны... Вот тогда он эту землю и сжег.

С этой точки зрения картина была не только не «госзаказовской», соцреалистической, но изначально чуждой официальной идеологии. Это была история о том, как техническая цивилизация убивает культуру, природу и человека. Когда в финале картины нефть сжигает все – кресты на кладбище, могилы, где покоятся поколения жителей села, отцов и дедов героев, из глубин земли, от самого ее духа возникают души погибших и похороненных – для меня совсем уже мистический и поэтический ход, своей сущностью отрицающий идею госзаказа и политпропа.

Вся картина была пронизана ощущением присутствия Бога. Удивляюсь, что ее приняли. Принимали ее, конечно, непросто. После просмотра первых двух серий меня вызвал к себе Сизов.

– Ты понимаешь, что ты делаешь? Ну, хорошо, я на пенсию уйду. А Филиппу куда деваться, ему как это расхлебывать?

Я чего-то наговорил, наобещал, что-то действительно вырезал, но сути это никак не поменяло – картина осталась той же и о том же.

Картина такого объема, к счастью (Ермаша и моему тоже), не поспела к съезду. Что-то в ней я переделывал по указанию Ермаша. Самым удивительным было для меня указание переснять сцену в кабинете члена Политбюро, которого играл Ларионов. Причина пересъемки: у Ларионова на левой щеке – бородавка, и, как оказалось, точно там же, где у Косыгина. Надо, чтобы ее не было видно. Кафкианская ситуация. Заново построили декорацию, пересняли на совершеннейшем серьезе. До сих не могу избавиться от абсурдной магии советского страха.

Еще больше, чем принятию картины, удивляюсь, почему критика встретила ее так озлобленно. Не могу понять. Первой настоящей рецензии дождался спустя почти десять лет, когда началась перестройка. Молодой критик, кажется, тогда еще вгиковский студент, Саша Шпагин, человек уже другого поколения, увидел картину без всяких идеологических шор, понял и написал, о чем она.

Себе же я лишний раз доказал «Сибириадой», что нет скучных историй, все может быть предметом искусства – история члена партии, любые самые официозные темы. Толкование, интерпретация – вот чем живет искусство. Режиссерская профессия – это прежде всего искусство интерпретации.

Грустная слепота! А мой друг Миша Ромадин? Я сказал ему:

– Буду делать фильм о нефтяниках. Пойдешь на картину художником?

– Я? Чтобы я делал фильм про черную жижу?! Не-е-т! Сроду не делал и делать не буду.

Говорили, что Кончаловский продался большевикам, снимает госзаказ. Грустно думать, но Чехов был прав, говоря, что русская интеллигенция мыслит партийно. Даже если это мысль антибольшевистская и либеральная, она все равно по методу своего утверждения большевистская. Руби сплеча, не вникая в суть.

Недавно по радио я услышал интервью одного кинорежиссера.

– Я не люблю Кончаловского, – сказал он, и пояснил: – Кончаловский всю жизнь прожил счастливо, в достатке, и вообще мы с ним люди, так сказать, разных взглядов.

Мне подумалось, что в этом высказывании человека, с которым за всю жизнь мы двумя словами не обменялись, как в капле, отразилась суть неприязни ко мне у русско-советской интеллигенции. В первой книге я уже писал, что, будь я алкоголик, нищий, сын диссидента, к моим картинам относились бы много лучше. Да, все-таки я слишком благополучный человек, чтобы коллеги считали меня заслуживающим внимания художником. Поменял ли бы я свою судьбу, мечты, радости, надежды, восторги, разочарования на успех и признание своего творчества у тех, кто меня не любит? Нет, не думаю. Конечно, обидно наталкиваться на предвзятость. Но несчастным из-за этого не буду. Как говорится, себе дороже...

А зрители приняли «Сибириаду» очень хорошо. Помню, как мы возили ее в Томск, где снимались многие сцены. Просмотр происходил во Дворце спорта, в зале на пятнадцать тысяч зрителей, пять часов подряд с коротким перерывом. Никогда не мог представить, что пятнадцатитысячный зал может в такой напряженной тишине следить за экраном. Слышно было, как у кого-то упал номерок, когда Спиридон убивал Кольку Устюжанина. Мертвая тишина. Волнующие мгновенья...

Интересно, вы не знаете, почему все-таки кому-то счастливое и благополучное детство прощается (скажем, лорду Спенсеру), а кому-то – ни за что и никогда?

Гран-при спесиаль

Ермаш очень нервничал после этой картины. Она ему нравилась. Как и прочим марксистам, человеческое ему не было чуждо. Помню, как он расхаживал по кабинету взад-вперед, взад-вперед... Наконец, сказал:

– Ну, ладно. Засылаю.

Подразумевалось, что он отправляет «Сибириаду» на дачи членов Политбюро. Реакция последовала недели через две. Кисло-сладкая. Косыгину картина не понравилась – я узнал это от Ермаша.

– Мы не позволим Кончаловскому, – сказал Косыгин, – учить нас, как развивать индустрию и строить социализм.

В виду имелась тема строительства гидростанции, которая должна была затопить пол-Сибири, а с ней и деревню, ту самую, откуда родом все наши герои. Накат на картину был серьезный, но кому-то из Политбюро картина все же понравилась. Не помню, кому именно. Не исключаю, что Андропову. Помню, Сизов позвал смотреть картину Бобкова, генерала КГБ, заместителя Андропова, начальника идеологического отдела его ведомства. Я тоже был позван на этот просмотр и увидел человека, надзиравшего за всей интеллигенцией и диссидентами: сидел забавный, совсем не страшный, грузный мужчина, в сползших носках и генеральских черных полуботинках с резиночками. Я смотрел на них и думал: какая магическая власть у хозяина этих стоптанных башмаков! В зале были только мы трое. Сизову было очень важно, что Бобков скажет.

– Хорошая картина, – сказал после просмотра Бобков. – Глубокая. Ничего антисоветского в ней нет.

Вполне возможно, что это Бобков порекомендовал картину Андропову. Во всяком случае, просмотр происходил до Каннского фестиваля, и, наверное, это мнение помогло Ермашу решиться послать картину в Канн. Успех на фестивале был ему очень важен – на карту, как я понимаю, была поставлена его партийная биография.

Канн для меня тоже был очень важен. Я уже рассказывал про разговор с Копполой, тот готов был поделить «Золотую пальмовую ветвь» со мной. Он-то уже знал, что ее получает; доверительно сообщил мне в Сан-Франциско, что за полгода до фестиваля ему это гарантировали.

– Если привезете «Апокалипсис сегодня», получите «Золотую пальмовую ветвь».

Это к разговору об объективности любого кинофестиваля.

Жюри разделилось. Говорили, что нельзя делить «Золотую пальмовую ветвь» между Россией и Америкой, надо дать европейской картине. В итоге разделили ее Коппола и «Жестяной барабан» Шлендорфа. Франсуаза Саган, в тот год президент жюри, заявила, что уйдет из жюри и устроит пресс-конференцию, если «Сибириада» останется без «Золотой пальмовой ветви». Чтобы как-то успокоить ее, а возможно, и кого-то еще, спешно придумали Гран-при спесиаль. Такого до «Сибириады» не было. Были «Золотая пальмовая ветвь» и «Серебряная». Я, конечно, считал, что заслуживаю «Золотой», как, наверное, думал бы на моем месте любой художник, и был очень зол, что не получил ее. Тем более этот разговор с Копполой! После него я был уверен, что золото наше. Дважды я пролетел со своей самоуверенностью – с «Первым учителем» в Венеции и с «Сибириадой» в Канне.

Полагать, что фестивали – реальный показатель художественного качества фильма, заблуждение. Можно ли быть объективным по отношению к искусству, если его оценка всегда вкусовая. Кому-то из членов жюри нравится одна картина, кому-то другая, у одного – одно понимание мира, у другого – другое, каждый преследует какие-то свои цели, подыгрывает своей стране или какому-то дорогому для него режиссеру...

Я не раз был в жюри. И на Московском фестивале, где сделал все, чтобы Первый приз не получил фильм Кулиша о Циолковском, и на Берлинском, где выбивал для Шепитько премию за «Восхождение». А Фассбиндер там же в Берлине проталкивал какую-то картину студии Довженко, на мой взгляд, ужасающую.

– Но это же очень плохой вкус, – возражал я.

– Именно поэтому она мне нравится, – он был большой любитель кича.

Вспомнилась забавная история: во время Берлинского фестиваля я часто ходил загорать на крышу отеля, там был большой спортивный клуб с бассейном. Оказавшись там в первый раз, я не поверил глазам: все – голые. Немцы вообще очень свободно относятся к обнаженному телу: голыми были все – мужчины, женщины, дети. Ходили, переступая друг через друга, пили пиво.

Я решил привести туда Чурикову с Глебом Панфиловым, они пришли в купальных костюмах и оторопели от увиденного – по коридору, ведущему к душам, шла толпа, преимущественно состоявшая из голых мужчин и женщин.

– Пойдем, пойдем быстрее, – заторопил я.

– Что это?

– Это люди из бассейна.

– Не понимаю.

– Ну, нудисты.

У входа лежал, накрыв лицо газетой, спящий человек, выставив на всеобщее обозрение сильно возбудившийся детородный орган. Бедная Чурикова потеряла дар речи. Не знала, куда смотреть. Наконец, ей удалось выдавить:

– Пошли от... от... отсюда...

Она убежала, остановить ее мне не удалось. Хотя я ее понимаю. Зрелище было не для девственного российского сознания. Глеб тоже слегка потяжелел, и он не ожидал такое увидеть.

– Сюда бы автобус наших туристов! – задумчиво сказал он...

За год до «Сибириады» я был в жюри Каннского фестиваля. Могу гордиться результатами своей работы во всех жюри, включая каннское. Но всюду на жюри шло давление со стороны дирекции фестиваля – в Берлине послабее, в Москве – побольше, но самое сильное, до отвратности немыслимое – в Канне.

В тот год, когда я был членом жюри, на фестивале была картина Алена Паркера «Полуночный экспресс», которую очень проталкивал ее продюсер. Это была история американца, оказавшегося в турецкой тюрьме. Картина меня возмутила своим расизмом: молодой режиссер, снявший свою первую картину, показывал турок как грязных свиней, скотов. Кстати говоря, после этой картины в мире заметно изменилось отношение к туркам, многие судят о целом народе только по «Полуночному экспрессу». Да, конечно, тюрьма – везде не радость, из чего не следует, что в Турции она хуже, чем в России или Америке. Какова тюрьма русская – я достаточно ясно представлял (было кого послушать), а американскую тюрьму со временем увидел в реальности...

Директором Каннского фестиваля тогда последний год был Фавр ле Бре, большой зануда. Скрываясь от него, мы встречались «подпольно». Договаривались, передавая друг другу записочки: «Встречаемся в три часа у фонтана». В инициативную «группу заговорщиков» входили Пакула, Лив Ульман, я и итальянец... «Золотую пальмовую ветвь» мы дали «Дереву для сабо» Эрманно Ольми, великой картине, неповторимо поэтичной и тонкой. Но толкали нас отдать этот приз картине французской и убеждали, что нельзя не дать ничего американцу. Шла торговля каждым призом. Не стесняясь, спрашивали: «Если мы проголосуем за это, будете ли вы тогда голосовать за вот это?»

Увы, это естественно. Миру свойственно лицемерие. Лицемерие Каннского фестиваля ничуть не меньше, чем любого другого. Если в этом году дали приз европейцу, то на следующий год обязательно надо дать американцу. Это политика, за которой стоят большие деньги, серьезный бизнес. Каждая премия – результат упорной торговли. За зеркальными фасадами, лимузинами, шелестом шелка и парчи, запахом «Шанели» – хруст раздавленных костей и треск раздираемого мяса... И все же приятно премию получить, пусть тебе ее кто-то и выторговал. И все же искусство остается искусством, пусть оно и предмет торга. Каннский кинофестиваль к киноискусству отношение имеет прямое.

Даже зная обо всем этом, все равно обидно было остаться без «Золотой пальмовой ветви» – «Сибириада» была для меня мостом ТУДА. Хотя для Ермаша и Гран-при спесиаль был спасением.

Я знал, что кончу картину и уеду. Я не получил бы работу в Америке, если бы не эта картина. Помню, какой восторженной была реакция после просмотра в Голливуде у Ширли Мак-Лейн, Джона Войта, Уоррена Битти. Совсем недавно позвонил Арман Ассанте, снимавшийся у меня в «Одиссее». Он впервые увидел «Сибириаду», сказал, что плакал, когда смотрел. А картине уже двадцать лет.

Тогда же, когда я был в Канне членом жюри, ко мне подошла француженка Лиз Файоль:

– Господин Кончаловский, хочу предложить вам работу на Западе. Не согласитесь ли вы написать сценарий?

Для меня это был подарок. Я заключил контракт, пусть противозаконно, но мне было уже наплевать. Я еще не кончил «Сибириаду», не проживал постоянно на Западе, и единственным моим работодателем по советским законам могло быть советское государство. Итогом этого контракта стал сценарий для Симоны Синьоре «Я послала письмо своей любви», который потом поставил израильский режиссер Моше Мисраи.

Когда Симона работать со мной отказалась (ей нашептали, что я – агент КГБ), мы с продюсером поехали пристраивать сценарий в Америку. Там я познакомился с Сильвет Демез, милой миниатюрной француженкой с огромной копной золотых волос.

Сильвет работала в дирекции Каннского кинофестиваля. Когда пришла свеженапечатанная 70-мм копия «Сибириады», ее нужно было проверить. Зал был свободен только ночью. Я взял бутылку шампанского, под мышку – свою симпатичную француженку (она была маленькая-маленькая) и отправился в фестивальный дворец. Я уже был прилично пьян, когда в зале появился Ермаш. Он приехал на фестиваль, очень нервничал.

– Андрей!

А я смотрю кино, впервые на гигантском экране. Совершенно иное ощущение.

– С кем это ты?

– Это моя знакомая.

– Понятно.

И до четырех утра мы втроем смотрели картину. Пили шампанское. Просмотр был очень приятный. Обещающий.

«Не может быть, – думал я, – чтобы с таким фильмом – и пролететь!»

Но это случилось. Точно так же, как много позже случилось и с Никитой, который рассчитывал на «Золотую пальмовую ветвь» за «Утомленные солнцем», а получил тот же Гран-при спесиаль.

Фестиваль. Какой это праздник! Тем более для советского режиссера. Как мечтают все поехать на фестиваль! Как дерутся, чтобы попасть на него хотя бы в туристской группе, уже не говорю, чтобы повезти картину! И сколько всего происходит за кулисами этой праздничной тусовки, ничего общего с искусством не имеющего. Или имеющего все-таки, но очень мало. Борьба жесточайшая.

Каждый из участников (исключения так редки!) уверен, что его картина заслуживает первой премии. Мало тех, кто способен объективно себя оценить, понять свои шансы. В этом выражение естественного возвышающего самообмана. Но даже если ты и получил вдруг главную премию, она – все тот же возвышающий обман. Нет и никогда не будет единой шкалы, по которой можно измерить, какой фильм лучше других. Это не спорт, где фотофиниш покажет, кто первым порвал ленточку. Решают люди, а они пристрастны, бывает – предвзяты, бывает – корыстны...

И еще совсем о другом. Однажды, снимая «Сибириаду», я вдруг увидел в подъезде производственного корпуса «Мосфильма» Наташу с моим сыном, Егорушкой. Видел его я редко, она привела его специально, чтобы он встретился со мной.

– Он тебе хочет что-то сказать.

Егор встал на цыпочки, притянул меня к себе и на ухо прошептал:

– Папочка, я с тобой очень хочу дружить.

Меня так и ударило в сердце! Я вдруг вновь обрел сына! Как хорошо Наташа его воспитала!

С этого момента мы очень стали близки, хотя виделись по-прежнему не часто – я уезжал за границу. Я нанял ему педагогов – английского языка и английской литературы, сказал, чтобы он готовился учиться за границей. Он много занимался. Жил в моей квартире, когда я был за рубежом, наслаждался молодой холостяцкой жизнью. В один из своих приездов я нашел его в клинике с загипсованной шеей – он вывихнул себе позвонки, прыгая в воду...

Потом, как и положено, его призвали в армию. Благодаря протекции Саши Иванова, заместителя генерального директора «Мосфильма», его удалось устроить в кавалерийский полк, где, впрочем, служба тоже не была медом. Никогда не забуду, каким он был, когда я к нему приехал: весь завшивевший, в чирьях, с очумелыми глазами, на теле – три фуфайки, две майки, трое кальсон... Но все-таки от многих более страшных сторон Советской Армии Егор был избавлен.

По окончании службы я смог взять его сначала в Париж, где он учился французскому. Страшно тосковал, рвался домой – я его не отпускал, держал просто клещами. Потом отправил его в Лондон. Год он проучился в колледже, затем поступил в Кембриджский университет. Я думал, по окончании он станет секретарем какого-нибудь крупного дельца в Голливуде – так обычно начинают карьеру в американском кино. Но когда он заканчивал университет, уже началась перестройка – он вернулся в Москву. Сейчас у него своя рекламная компания. А помимо того, он пробует себя и в режиссуре, уже снял свой первый полнометражный фильм. Горжусь своим сыном.

Рудик

«Сибириада» многим обязана Рудику Тюрину. Характер типично русский. Сам он с Урала.

В конце 60-х по «Мосфильму» пронесся слух, что появился гениальный сценарист, по рукам пошел его дипломный сценарий о протопопе Аввакуме. Я прочитал. Сценарий действительно был написан очень хорошо. Мощный характер, прекрасный язык, диалоги. Вскоре я познакомился и с автором. Выглядел он как мучной червь – таким остался и по сей день. Подслеповатые глаза, редкие бесцветные волосы, толстые губы, большие руки, толстые белые пальцы, никогда не загоравшая кожа, сломанные, шестнадцать раз перебинтованные очки в толстой оправе – странная, даже грубая внешность, и к ней – взрывчатый резкий характер.

Помню, придя ко мне, он взял с полки какую-то книгу по живописи – кажется, о Тициане.

– Тебе нравится живопись? – спросил я.

В ответ он заговорил о живописи с таким пониманием, увлеченностью, сделав при этом своими толстыми пальцами полный изящества и элегантности жест, что я был поражен.

По темпераменту Рудик недалеко ушел от Славы Овчинникова.

Он очень любил приходить ко мне слушать музыку – я привозил из-за границы хорошие пластинки, диски новых групп. Помню, в начале 70-х я привез диск группы «Ванджелис» (кстати, перед «Сибириадой» я дал его послушать Артемьеву и сказал: «Мне нужна такая музыка» – он такую и написал). Тюрин тоже слышал у меня этот диск, остался под большим впечатлением. Дня через три в два часа ночи вдруг звонок в дверь.

– Кого, к черту, принесло?!

Хриплый голос за дверью:

– Андрюш, это я!

– Кто я?

– Рудик! Открывай!

Открываю, кляня все на свете.

Входит Рудик, в дупель пьяный, – прямо в калошах, не раздеваясь (на улице снег, холод), идет мимо меня и еще тащит за руку незнакомую женщину. Толкает ее на диван. Говорит:

– Ставь! А ты сиди, слушай!

– Ты понимаешь, который час?

– Понимаю, Андрюш. Прости, дорогой, но очень надо послушать музыку!

– Какую?

– Ну вот, я у тебя слушал.

Понимаю, что выставлять его бессмысленно. Пока не послушает, все равно не уйдет. Ставлю пластинку, покорно сижу двадцать минут, потом кричу:

– Все! Концерт окончен!..

Он всегда жил небогато, зарабатывал мало, пристраивать свои сценарии не умел. Если и удавалось сценарий куда-то продать, все равно дело кончалось каким-нибудь безобразием. Он судился с режиссерами, обвинял их в том, что исказили, изуродовали его сценарий; был непримирим. Вел себя как настоящий русский, то есть как полнейший бессребреник, человек чистый и принципиальный, отчего был невыносим. Но талант огромный.

Вдобавок к таланту литературному он еще и художник. Его понимание цвета, тонкость души, чувственного восприятия мира – все это в его характере и в его литературе. Как-то он попросил меня привезти из-за границы пачули. Это индийское благовоние, с очень тонким ароматом – я сам им в то время душился. Рудик почувствовал запах, сказал:

– Я тоже хочу такое.

При том, что душился он изысканными благовониями, гардероб его состоял из трех маек, шести рубашек, которые он всегда стирал сам, и страшной кожаной куртки. Но тонкость, изысканность, чувство формы всегда были в нем исключительно развиты. Он человек очень сложной внутренней организации. Одно время постоянным его спутником был тяжелый фотоаппарат, висевший на ремешке на шее, – в чреватых мордобоем ситуациях, где-нибудь в электричке, им можно было крепко звездануть по голове. Довольно своеобразное использование предмета художественного творчества...

Я всегда давал ему читать свои сценарии. Прочитав, он обычно бросал:

– Дерьмо! Ну, вообще-то ничего. А диалоги – дрянь.

Меня это выводило из себя. Прочитав «Сибириаду», он сказал:

– Скучно. Диалоги все предсказуемы.

– Ну раз ты такой гений, напиши сам.

– Пожалуйста. Завтра принесу.

– Нет, ты сейчас, здесь сядь и напиши.

За пятнадцать минут он написал страницу. Я прочитал:

– Гениально!

Я понял, что он мне на картине нужен, выписал его в Калинин, где мы снимали. С утра говорил ему:

– Рудик, сейчас будем снимать вот эту сцену.

– Давай! Говори чего надо.

Пока я ел, он прямо на холодильнике чиркал на бумаге – тексты были всегда замечательные. Но, думаю, что по природе своей он больше художник, чем сценарист.

Когда нам с Мережко не удалось написать «Дом дураков», сценарий, задуманный в 1995 году, я пригласил Тюрина набросать либретто сценария. С либретто он не справился, но принес мне пачку рисунков:

– Вот это Жанна. Вот это гимнастика в сумасшедшем доме.

Рисунки были чудные, в примитивистском духе.

Я начинал с ним многие сценарии – ни разу не получалось. Начинал «Рахманинова», начинал «Тристана и Изольду». Его все время уводило куда-то в сторону. За работу он принимался со всей серьезностью, потом то ли начинал пить, то ли просто ему надоедало. Где-то на десятой странице «Тристана и Изольды» французские герои начинали крыть русским матом, облеченным в стихотворные размеры: «Ах, вы б...и, проститутки, – песочил придворных король Марк, – но со мною плохи шутки...»

– Рудик, зачем ты мне это пишешь?

– Так, для юмора.

– Ничего себе юмор! У тебя тут семьдесят страниц такого юмора. Печатать не надоело?..

Таков характер. Ни с кем ужиться он не может. Женился, разводился, поддерживал семьи, но жить мог только один. По вечерам всегда мыл пол. Говорил: «Не могу работать, если пол грязный». Он, конечно, герой Платонова, Булгакова и Ерофеева. И, может быть, по таланту того же калибра. Художник исключительной тонкости, обутый в портянки, застегнутый в ватник, перепоясанный веревочкой. С него я написал одного из сумасшедших в «Доме дураков».

Люди «Сибириады»

Начиная с «Аси Клячиной» у меня на картинах были очень хорошие помощники. Мне на них везло. Жора Склянский, подрабатывавший на жизнь в ассистентском качестве на «Асе», сейчас профессор во ВГИКе. Про Каныбека, приведшего на «Дворянское гнездо» Рустама Хамдамова, я уже рассказывал.

Обязательно на каждой картине были два студента-практиканта, которые, даже не получая зарплаты, старались сделать что-то полезное. Это всегда было кстати – рук не хватало.

Когда я стал спрашивать, кого из талантливых вгиковских ребят пригласить ассистентом на «Сибириаду», мне посоветовали студента режиссерского курса Сашу Панкратова.

Так он появился у нас в группе. Человек жизнерадостный и наивный. Я ему дал задание прочитать сценарий и придумать для фильма что-то интересное. Идеи били из него фонтаном, они были по-своему кинематографичны, но для фильма не годились. Примерно так же, как мои идеи были совершенно чужими для де Сики.

Но мне очень понравилось его обаяние, живость, к тому же он сибиряк, до ВГИКа учился актерской профессии, играл в театре, мне показалось, что для него может найтись какая-то роль в картине. Я не люблю безликую массовку как фон для героя. Ищешь для героя персонифицированное окружение. Мне как раз надо было собрать актеров на роли буровиков из Алешкиной бригады. На одного из них я и взял Сашу Панкратова, на другого – Толю Смыкова, циркового клоуна, человека с добрым и обаятельным характером.

Саша был и есть дамский угодник. Большой ходок. Знал весь актерский молодняк в Москве, включая всех абитуриенток. Я озадачил его найти молодую актрису на роль Насти. Чтобы она была сибирская, ядреная, кровь с молоком.

Я в это время болел, переходил на ногах воспаление легких (история с Лив Ульман началась как раз тогда). Жил у родителей, в моей квартире жила Вивиан. Саша привел Наташу Андрейченко: высокая, статная, круглая, вся, как яблоко, крепкая – укусить невозможно. Она мне понравилась, я начал нести какую-то ахинею – тут же решили выпить водки, болезнь этому занятию не помеха. Она стояла, готовила яичницу; я смотрел на ее икры, плотные, сбитые – вся казалась сделанной из одного куска. Сразу понял: она настоящая и, наверное, может сыграть Настю.

Наташа Андрейченко – от природы актриса. В ней русская широта, ощущение себя в пространстве, стать, мощь. Сейчас она жена Максимилиана Шелла, актера, памятного у нас по «Нюрнбергскому процессу» и многим другим фильмам, талантливого режиссера.

У нас с Наташей стало намечаться что-то романтическое. Я пригласил ее съездить со мной в Ленинград. Она пришла в малиновом бархатном берете. Берет мне как-то не очень понравился. Но поездка была приятной. Правда, потом наши отношения быстро завершились. У меня начался роман с Лив. Я вернулся из Норвегии. Пришла Наташа. Я сказал ей:

– Очень сожалею, но...

Роль свою она сыграла прекрасно. Правда, по ходу съемок было несколько шумных историй. Накануне съемок она исчезала, найти ее было невозможно, где, по каким загульным компаниям ее носило, никто дознаться не мог – даже Саша Панкратов. Потом она, так же нежданно, как и исчезала, возникала в группе, замечательно работала...

Художником на третьей и четвертой сериях картины был Саша Адабашьян. Он был с нами и в Калинине. Они с Панкратовым напились до такого состояния, что полезли к девушкам на четвертый этаж по вертикальной вывеске «Ресторан», торчавшей из стены гостиницы. Был большой скандал. Лишь много позже я узнал про все эти похождения: был поглощен фильмом, а группа в это время жила своей ночной жизнью.

Группа была большая, ночи длинные и светлые – июнь, Калинин. Ночная жизнь била ключом, закипала где-то в восемь часов вечера и затихала под утро. Я в это время спал мертвым сном.

Павел Петрович Кадочников появился на картине неожиданно для меня самого. Я представлял себе Вечного деда человеком маленького росточка, думал позвать на него Юри Ярвета, эстонского актера с безумной чертовщиной во взгляде, сыгравшего лет за пять до того короля Лира у Козинцева. Но Ярвет в то время был очень занят. Пришел Павел Петрович, я подумал: «Совсем не похож». Как человек и как актер он мне, конечно, нравился, но в роли я его себе не представлял. Он посмотрел на меня и сказал:

– Я очень хочу сниматься у вас.

– Спасибо вам большое, – ответил я, думая о чем-то своем.

Он пришел через два дня и опять сказал:

– Мне очень нравится эта роль.

И опять мне было приятно это слышать. А на третий раз он пришел, взял меня за руку.

– Посмотрите мне в глаза. Я хочу, чтобы вы поверили, что я буду в этой роли сниматься. Вы увидите.

И я понял, что он будет сниматься. Играл он замечательно, но, как выяснилось, успевал не только играть.

В одну из бурных июльских ночей, проходивших вне пределов моего внимания, Наташа Андрейченко, Саша Панкратов и Павел Петрович Кадочников, народный артист СССР, были арестованы милицией за то, что купались голыми в реке – посреди Калинина, нарушали общественный порядок, громко кричали и пели. Подъехала милицейская коляска, их выудили из воды и, мокрых, доставили в участок. Но у Павла Петровича была с собой волшебная бумага, заботливо упакованная в целлофан, о существовании которой я тогда не знал.

Происхождение этой бумаги таково. «Подвиг разведчика» очень понравился Сталину. Был банкет, Сталин сказал Павлу Петровичу:

– Вот это настоящий чекист! – И спросил: – Что я вам могу сделать приятное?

– Не могли бы вы это же самое мне написать на бумаге? – сказал Павел Петрович.

В результате из кремлевской канцелярии Кадочникову прислали бумагу с Гербом СССР, где было написано: «Павлу Петровичу Кадочникову, артисту киностудии „Ленфильм“, присваивается почетное звание майора всех родов войск СССР. Сталин. Ворошилов».

Эта бумага была для Кадочникова палочкой-выручалочкой и «Сезамом, откройся» многие годы. Даже спустя двадцать с лишним лет после смерти Сталина, когда снималась «Сибириада», ее магическое действие не иссякло...

Когда мы поняли, что за Алешкой—Никитой должен ходить цыган, я стал искать на эту роль актера-цыгана, пересмотрел многих, но у всех был поставленный голос. Все были не то. Мне сказали, что есть человек с диким степным голосом. Так в разгар нашей сибирской экспедиции в группе появился Митя Бузылев. Он приехал со своим шестилетним сыном, который курил папиросы и давал прикуривать папе.

Однажды поздно вечером, идя с просмотра материала к себе в номер, я услышал доносившиеся из ресторана музыку, шум, крики. Попытался войти. Швейцар сказал:

– Уже закрыто. Ресторан не работает.

– Пропустите меня!

– Нет, нет. Все закрыто.

Мне стало любопытно. Зашел с черного хода – через кухню. Смотрю: на эстраде стоит Митька Бузылев, у его ног – полно денег. Гуляют какие-то местные крутые. За столом, заставленным едой, сидит шестилетний сын, держит между ног трехкилограммовую банку икры, в левой руке папироса, правой – запускает в банку ложку и с ходу отправляет ее, полную, в рот. Время – полдвенадцатого. Хорошее времяпрепровождение для дошкольников.

Митя Бузылев, редкой заразительности музыкант, после этого много снимался в кино – вместе с Никитой в «Жестоком романсе» Рязанова, у Никиты в «Очах черных».

В «Сибириаде», как и во всех фильмах тех лет, мы говорили эзоповым языком. Я насытил сибирские эпизоды (деревню, пароходный причал) персонажами в ватниках. Чтобы зритель почувствовал в них зэков. Зэка определяют по ватнику и стриженой голове. В Сибири все знают, что если стриженная голова и ватник – значит, зэк или недавно выпущенный. Хотелось, чтобы гулаговское ощущение как бы подспудно присутствовало на экране.

На барже у меня сидело несколько таких человек: один – рядом с милиционером, читал газету, другой – цыган Митя Бузылев, пел замечательный романс «Твои глаза зеленые», который подхватывала Гурченко. Мне нужно было его постричь. Когда я сказал Мите об этом, в ответ тут же услышал:

– Уезжаю! Цыган нельзя стричь. Что ты, Андрей Сергеич?! У меня вся сила в волосах. Не могу. Позор на мой род ляжет. Очень плохая примета.

Он уже собрался садиться в автобус.

– Ты пойми, – пытался объяснить я, – в картине ты должен быть стриженый.

– Нет, нет! Делайте что хотите – не буду. Вот ты постригись, тогда я постригусь. – Он, конечно, был уверен, что уж я-то ни за что стричься не буду.

– Хорошо, – сказал я. И велел позвать гримера, который тут же остриг меня наголо.

– Теперь давай ты, – сказал я.

Выхода у него не было. Пол-лета я проходил с голым черепом. У Мити получилась очень хорошая роль. Вообще цыгане и Россия крепко завязаны. Есть какая-то в России, русской музыке, русском характере неопределенная, невысказанная тоска – извечная причина русского пьянства. Цыгане часто играют на этой струне...

Ваня

Не помню уж точно, как он появился в моей жизни. Кажется, это было еще на «Романсе о влюбленных» – может, и раньше. Нам на съемку нужны были птицы. Узнали, что есть такой специалист по этой части – Ваня Теплов, Иван Михайлович. Он снабжал мосфильмовские картины канарейками, реквизитными собачками и прочей живностью.

Позднее я помогал ему при разводе с решением квартирных дел, он инвалид, имеет право на льготы. Но жену его понять могу. Поживи в комнатенке, заставленной сотней клеток с канарейками! А в придачу к ним еще и бесконечно плодящиеся собаки. Представляю, какой стоял запашок. Он же среди этой живности замечательно себя ощущал, и она вокруг него привольно произрастала, твари с превеликим удовольствием совокуплялись и множились, чувствуя в нем заботливую родственную душу.

Человек он примечательный. Родом из Бессарабии, с черными глазами, южным говором. Образования – два класса. Знаменит Ваня был чрезвычайным событием, некогда с ним произошедшим, – падением в бетономешалку. К технике безопасности в России всегда относились поплевывая – ни перил, ни заграждений на стройке не было, и со второго этажа строительных лесов он сверзился в бетонную кашу. Минуты четыре, пока вырубали электричество, его крутило и взбалтывало. Когда его, наконец, вытащили, врачи констатировали смерть. Ваню отвезли в морг, омыли холодной струей из брандспойта, положили на каменный пол. Вокруг покойники. Ходят студенты. Ваня все чувствовал, но ни глаз открыть, ни пошевелиться не мог – был парализован. Пролежал сутки. Мимо него таскали трупы на препарирование в анатомичку – в морге своя жизнь.

Шли два студента, жевали бутерброды. Каждый раз, когда кто-то проходил мимо, Ваня, поднапрягшись, шевелил указательным пальцем – единственным, как-то его слушавшимся.

– Ой, смотри, – сказал студент, поперхнувшись бутербродом. – Палец!

Так обнаружилось, что Ваня не умер, а просто в коме. Если бы не палец, его бы запросто оттащили на стол и тогда уже, по анекдоту, вскрытие показало бы, что покойный умер от вскрытия. Потом к нему в больницу приходил извиняться начальник стройки. Конфеты принес шоколадные. Боялся, что посадят...

Ваня не всем об этом рассказывал. Только когда между нами установились очень теплые отношения, он доверил мне этот диковинный биографический сюжет.

Послушный, исполнительный и очень нежный, Ваня стал моей нянькой – еще во времена «Романса о влюбленных», потом уходил к Никите, потом снова вернулся ко мне. Иногда сидишь, смотришь новости по телевизору. Входит Ваня, не говоря ни слова, выключает телевизор, садится напротив, перегородив экран.

– Ты что, Ваня?!

– Скучно. Поговорим?

– Ты что, е....а мать, не видишь? Я телевизор смотрю!

– А! Извини... Извини...

Включает телевизор. Уходит...

Такая в нем наивность. Это, конечно, характер. Соединение Швейка и гоголевского Хомы Брута. Он сирота, пережил голод. Рассказывал, как в детстве мальчишки отняли у него хлеб, самого распяли на кресте – привязали веревками. Совесть у него была чистая, проблемы мирозданья его не мучили – спал хорошо. И здоровье у него, несмотря на бетономешалку, было крепкое. А уж что касается мужских достоинств, то по этой части персонаж был вообще фантастический. В каждом городе, где случалось побывать, он успевал оприходовать столько особ женского пола, по большей части замужних, что оставалось только завидовать. Другого такого специалиста не было.

– Вань, почему тебе бабы так дают?

– Андрэй Серхэич, я неказистый, лысый, – говорил он, блестя золотыми зубами, – муж ж не поверит, что я его жену... это самое. На фанэре. Мы фанэру подстелим, и на фанэре я ее... А потом – дочку...

Все-таки великая вещь – нервная система. Всякого рода сомнения снижают либидо. Ваню сомнения посещали редко...

Всюду, куда мы приезжали на съемки, группа прежде всего снаряжала Ваню оприходовать кладовщицу винного магазина. После первого Ваниного визита кладовщица становилась покладистой, буквально ручной: можно было выносить от нее вино ящиками – и в 11 вечера, и ночью, и с раннего утра. Она сидела, терпеливо ждала, пока Ваня появится, приголубит ее и уйдет с очередным десятком бутылок.

– Вань, водка нужна!

– Сейчас, Андрэй Серхэич...

Замечательно изображала его Гурченко. Он подходил к ней с кружкой.

– Людмила Марковна! Чайку не хотите? Хороший чаек.

– Нет, не хочу. Ты Андрей Сергеичу дай.

– Да я дал Андрэй Серхэичу, ему не нравится. Он меня с этим чаем подальше послал. Может, вы выпьете. Не выливать же...

Мою маму он снабжал канарейками. Все его канарейки пели. Он учил их при помощи магнитофона. Со всем живым у него был свой разговор. Звери и птицы его не боялись. Садились ему на шею, на голову. Вот так, наверное, в деревнях начинался слух о некоем блаженном или святом.

Бедный Ваня! Недавно он пережил инфаркт, плохо себя чувствует. Надо ему позвонить. Неужели и на это у меня не будет времени?

Малибу

Знаете ликер «Малибу»? Его любят с молоком девочки-хипповочки, лет шестнадцати-семнадцати.

Для меня Малибу звучало то ли как какаду, то ли как марабу, что-то тропически знойное, недостижимое и непонятное. Первый раз я услышал это название, когда Лиз Файоль, француженка, с которой я пытался сделать свою первую картину в Америке, сказала:

– Сегодня едем к Полу. В Малибу.

Это было буквально в первую неделю моего посещения Калифорнии в качестве «частного лица». Поехали всей французской колонией – на двух машинах. Едем по знаменитой Пасифик-Кост-хайвей – той самой дороге, которая ведет вдоль океана, от Сан-Диего наверх почти до Канады. Красивая дорога. До Малибу километров тридцать. Справа – виллы, знаменитый музей Пола Гетти, полный шедевров живописи: чуть ли не все наследство Гетти завещал музею. Богаче музея в мире, думаю, нет; может купить то, о чем Лувр и подумать не смеет. А слева вдоль океана – пыльные заборы, за ними деревянные крыши каких-то малопримечательных строений.

– Где мы? – спросил я.

– В Малибу.

Подъехали к одному такому забору. Когда вошли за пыльную стену, открылся океан. Все стало понятно: эти дома стоят на океане. Как я потом узнал, это была не Колония Малибу, а просто Малибу. Нас встретил хозяин дома, сценарист, очень симпатичный парень, в профессиональной карьере не сильно преуспевший.

Был чудный день. Французы приготовили еду, лилось калифорнийское вино. Сохранилось несколько фотографий: я с Сильвет Демез, винный угар, солнце, океан. Замечательно сидеть на океане, на собственной террасе, если любите океан. Я не знал, люблю ли океан, – на океане никогда прежде не жил. Я был в восторге. Вокруг – калифорнийская околокинематографическая тусовка, пахнет нагретой сосновой доской, играет Пол Даймон: я запомнил эту музыку, даже сохранил где-то пластинку.

Океан здесь был, как всегда, красив и неприветлив. Купаться холодновато. Но зато я чувствовал себя свободным человеком. Первый раз я купался в Калифорнии пятнадцатью годами раньше, когда меня привез в эти же места Уоррен Битти. Кстати, в «Низких истинах», описывая его машину, я ошибся – машина у него была не красная, а черная, с обивкой из красной кожи. Сейчас вышла книга, в которой эта машина описана: называется «Беспечные ездоки и разъяренные быки», по названиям двух прославленных картин. Я смакую эту книгу. Вы не задумывались, почему приятно узнавать пакости про знаменитых людей, особенно если ты с ними знаком? Вот и приходит в голову: а не собрать ли в следующей книге полную помойку сплетен про своих знакомых? Это я так, пугаю...

Эта поездка в Малибу относится к 1981 году. Знал ли я, что спустя год встречу Ширли Мак-Лейн и та невзначай предложит приехать к ней. В Малибу.

– Вы знаете, где это?

– Знаю, – сказал я.

Я приехал к ней на уик-энд, в конце которого она сказала:

– А почему бы нам не попробовать жить вместе?

– Поживем, – сказал я. – Почему бы нет?

Так я поселился в Малибу, но это уже была Колония Малибу, не просто Малибу, а та его часть, куда, как говорится, въезжаешь только через шлагбуам. Шлагбаум физически, впрочем, не существует, но этот район находится сразу же за полицейским участком. Это уже район привилегированный.

Малибу тянется вдоль тихоокеанского хайвея, а Колония Малибу расположена в той части побережья, где хайвей начинает подниматься в гору и пересекает мысик, а дорожка к Колонии сворачивает налево. Поэтому там уже нет бесконечного потока машин и заборчики уже не пыльные. Первый же дом за полицейским участком – дом Ларри Хэгмана (Джи-Ар, нефтяной король из «Династии»). Приятный человек, бережно приглаживающий свои, уже редкие волосы, любитель шампанского... Многих обитателей Малибу я вскоре узнал. Ларри вспомнился первым именно потому, что его дом сразу за полицейским участком.

– Я могу жить только рядом с полицейским участком, – говорил Ларри. – Только тогда чувствуешь себя спокойно.

Когда я впервые пришел к нему, он уже закончил строительство своего огромного дома.

– Сейчас я тебе покажу что-то, – сказал он. Нажал кнопку, и крыша над нами раздвинулась – мы по-прежнему сидели в гостиной, но уже «под небом голубым».

– Одну секундочку, это еще не все.

Он нажал другую кнопку: зазвучал Рихард Штраус – «Так говорил Заратустра», знаменитое начало, использованное Кубриком в «Космической Одиссее: 2001». Стереофоника была такая, что чуть уши не лопнули: звучало невероятно! Особенно это было красиво в сочетании с разъезжающейся крышей. И у меня тоже «ехала крыша». Насладившись произведенным эффектом, Ларри выключил музыку.

– Я только это местечко ставлю, – сказал он. – Самое начало. Дальше скучно...

Кто я был для Хэгмана и людей его круга? Сожитель звезды, русский приятель Ширли Мак-Лейн.

Я переехал к Ширли, ел салаты, которые она всегда готовила, привыкал к жизни на океане. Океан шумит, чайки, любовь... Спишь хорошо под шум океана.

Пока есть любовь, шум океана очень привлекателен. Но когда любовь кончается, начинаешь замечать, что он тебя раздражает. Обнаруживаешь, что все это время не слышал самых естественных для загородной жизни звуков – ни пения птиц, ни далекого лая собаки, ни ржанья лошади. А выше Малибу, на холмах – калифорнийские ранчо с множеством лошадей. Вот там океана не слышишь – только видишь его. Океан убивает все звуки, и, когда любовь кончается, он начинает надоедать, даже может с ума свести. Или это тогда мне казалось?..

В Колонии Малибу были теннисные корты, я играл на них. Не мог не обратить внимания на одну девушку – блондинку, крепкую, с голубыми глазами, в веснушках. Когда она тянулась с ракеткой вперед, из-под юбочки выглядывала очаровательная попка в кружевных теннисных трусиках. Во мне просыпался Гумберт Гумберт, хотя, по правде, девушке уже было 22 года. Когда я отдыхал, а она играла, невольно думалось, что вот сейчас я должен идти домой к женщине, которую когда-то любил. Но разлюбил. Неприятное ощущение. Вообще соблазн – разрушительная сила. Для всех ли?..

К этому времени наши отношения с Ширли уже дали трещину. Наверное, поэтому я стал обращать внимание на других женщин.

Но это уже было позже. А до этого был замечательный год знакомства с обитателями Колонии Малибу, людьми, очень скрасившими мою эмигрантскую жизнь.

Одним из самых мне близких людей стал Джерри Хеллман, продюсер картин «Возвращение домой», «Полуночный ковбой», человек занятный, очень любознательный.

Его дом был как бы центром интеллектуальной части Колонии Малибу. Там бывали писатели, философы, музыканты. Там я познакомился с Ларри Хэгманом, с замечательным стариком Берджесом Мередитом (он играл тренера в «Рокки»). Нэнси Эллис, жена Джерри Хеллмана, на голову его выше, томная блондинка с роскошной грудью, словно пришедшая из картин Феллини, профессиональный фотограф, снимала меня для журнала «ЮС тудэй». Подарила мне несколько замечательных фотографий Мика Джаггера.

Там я познакомился с писателем Джеймсом Дикки, по роману которого Бурман снял фильм«Избавление». Умный большой человек. Когда Ширли съехала на свою излюбленную тему о реинкарнации и переселении душ, он сказал:

– Девочка, замолчи, скучно.

Ширли замолчала, даже не обиделась.

Там бывал известный актер Брюс Дерн, сухой, высокий. Его дочь Лора Дерн снималась в «Голубом бархате» Дэвида Линча.

Эти вечера были полны радости, шампанского, моей нетрезвости. Шумел океан. Там я познакомился с прелестной Жаклин Биссет. Ширли, увидев ее, закричала:

– Джеки, у меня теперь свой русский есть.

Джеки тогда жила с Александром Годуновым, звездой русского балета, оставшимся за границей после гастролей Большого театра. Годунов пришел с ней – длинноволосый, красавец, блондин. Потом она его бросила, он спился и умер совсем молодым.

Особенные парти были, когда я приезжал из России с икрой. Джерри помогал мне расфасовывать икру в пластмассовые коробки, которые расходились по Колонии Малибу, остальное поедалось веселой компанией на этих парти.

Ко мне был особый интерес. Каждый раз, когда меня расспрашивали про Россию, я рассказывал обо всем достаточно искренне. Как выяснилось, это очень мне помешало. Вместо того чтобы жаловаться и обвинять большевиков, я говорил, что Россия полна надежды, что она не может не измениться, и КГБ уже не так страшен, как при Сталине, и режим дряхлеет. Кто-то слушал с интересом, кто-то, как видно, думал: «Агент. Заслан». Ведь это же 1983 год, у власти Андропов, я знал, что это далеко не однозначная фигура, пытался объяснить это, но, видимо, мои слова воспринимались как политическая агитация и, может быть, отсюда и разговоры, что я на службе у КГБ.

Как-то вечером мы сидели у Джерри, Ширли не было – она уехала на гастроли, мы долго разговаривали про Россию, и вдруг мне стало так больно и грустно, что я не смог себя сдерживать, попрощался и ушел. Как только я переступил порог, подумал, что, может, никогда больше не увижу ни России, ни брата, ни мамы, ни отца. Я не знал, что Джерри вышел меня проводить – остановился за углом и разрыдался. Вдруг чувствую на плече чью-то руку: рядом Джерри.

– Что с тобой?

– Просто меня схватила тоска по России, по маме.

Он постоял, молча прижавшись ко мне: прижать меня к себе у него не получилось – он был намного меньше ростом. Эти минуты навсегда врезались в память...

А где-то чуть выше по океану жила Барбра Стрейзанд, это был уже другой уровень – уровень суперзвезд, людей из другого измерения. У них другие дома, другой круг знакомых... А еще чуть выше жила в своем имении Джули Эндрюс со своим мужем режиссером Блейком Эдвардсом...

В общей сложности на Малибу я прожил около двух лет. Там же в Малибу преподавал в университете Пеппердайн – за гроши. Когда стал зарабатывать, переехал в город, снял квартиру.

Гизела

Вскоре после того, как я расстался с Ширли, Том Лади устроил в Сан-Франциско ретроспективу моих фильмов. В кинофонде Беркли к нам подошла очаровательная, красивая, черноглазая, короткостриженая, с нежнейшим румянцем женщина. Она опиралась на костыль, нога была в гипсе.

Оказалось, она немка, хотя на немку совершенно не похожа. Ее звали Гизела.

– Если б вы знали, как я люблю ваше кино! – сказала она. И ушла.

– Кто это?

– Это жена Пола Гетти-младшего.

Пол Гетти– внук миллиардера Гетти, тот самый, которого похитили неизвестные и, не получив выкуп, отрезали ему ухо. У Гизелы было двое совершенно чудных детей, дочь Анна и сын Бальтазар. Позднее познакомившись с ними, я в них совершено влюбился.

Гизела стала женой Пола вопреки желанию его родителей. Она была хиппи. Пол мотался с ней по Европе, в Риме его похитили – ей все это выпало пережить. Думаю, Полу она была интересна еще и тем, что у нее есть сестра-близняшка, точь-в-точь ее копия. Наверное, Пола это очень интриговало. Сам он был интересен – рыжий, в веснушках, сумасшедший ирландец, копия деда. Когда мы встретились с Гизелой, Пол уже почти год пребывал в коме. Она как его жена получала очень приличную пенсию – на своих двух детей...

Сразу же после этой встречи мы с Томом пошли в ресторан. Разговор зашел о Гизеле. Том рассказал мне о номерах, которые она в своей жизни выкидывала. Скажем, она бежала от Пола в Мексику, с Деннисом Хоппером, актером и режиссером, постановщиком «Беспечного ездока». Конечно, основания для этого у нее были: Пол был человек иррациональный, себя не контролировал, тем более под наркотиком, у него была масса женщин, про его загулы шла шумная слава.

У Гизелы было множество друзей, поклонников – Деннис Хоппер, Джек Николсон, Боб Рейфелсон, автор «Пяти легких пьес» и многих других фильмов, замечательный драматург и актер Сэм Шепард, Вим Вендерс. Что говорить, она была очаровательна – я увлекся.

Как-то мы сидели в баре с Гизелой, я спросил у нее:

– Почему же вам так нравятся мои картины?

– Я сейчас скажу вам что-то, о чем никому не рассказывала. Я посмотрела «Дворянское гнездо» в вашей ретроспективе, вышла из зала, пошла в коридор, легла у стены на пол и пролежала, плача, часа полтора.

Это купило меня с потрохами. У нас начались игры на господних цветочных лугах. Она растила своих очаровательных детей. Пол по-прежнему лежал в больнице, не подавал признаков сознания, врачи не обещали, что он выживет. У меня уже витало в мыслях: а не жениться ли? Я жил тогда в Малибу. Пробегая по утрам мимо богатых домов, думал: «Хорошо бы в этом доме жить с Гизелой!» Всю жизнь хотелось жить в красивом доме с красивой женщиной.

У нее была другая любовь – ее духовный учитель из Германии, поэт немецкого андеграунда, из мюнхенской среды мистически-религиозных интеллектуалов. С ним очень дружила и ее сестра – думаю, в их отношениях немало значила ревность к сестре. Однажды она вдруг сказала, что больше не хочет со мной спать. Надо воздерживаться, могут быть замечательные духовные отношения и вне секса. Это было выше моего понимания.

Все эти влияния шли из Мюнхена, куда она вскоре уехала. Я с ней очень хотел встретиться – встреча состоялась в аэропорту. Они с сестрой вышли из зала прилета, наголо стриженные – авангардистки во всем. Гизела говорила, что надо вести целомудренный образ жизни – моей русско-советской голове все это было глубоко чуждо. Эти идеи, к счастью, владели ею не слишком долго, я убедил ее, что от воздержания радости мало, – мы снова стали жить, следуя человеческому естеству.

Несколько раз я ездил с ней в Москву, познакомил с мамой. Дети на Рождество чудно пели хоралы, и именно в Москве я крестил Бальтазара и Анну – в церкви на Малых Грузинах. Забавно, что правнук могущественнейшего миллиардера, символической фигуры мирового капитализма, принял крещение в Москве, по православному обряду.

Через год мы расстались. У нее все время возникали какие-то неожиданные идеи – она вдруг решала то уехать в Германию, то посвятить себя Богу. А потом Пол вышел из комы, ожил, его стали возить на коляске, говорить он по-прежнему не мог, руки были атрофированы, но какие-то эмоции можно было прочитать на его лице. Я увидел его в православной церкви в Сан-Франциско, куда Гизела его привозила – ему там очень нравилось. Гизела не была разведена с Полом, вернулась к нему.

С тех пор дети выросли. Когда я крестил Бальтазара ему было пять лет, сейчас – двадцать два, он – подающая надежды молодая кинозвезда...

Американское кино

Точно помню этот момент: я на Беверли-Хиллз, выхожу из агентства, которое почему-то согласилось меня представлять. Хожу в белых носках сероватого цвета (я тогда еще не знал, что если носки белые, то должны быть ослепительно белыми), делать нечего, работы нет, по советской привычке заходишь в какую-нибудь организацию и, как в отечестве, хочешь с кем-нибудь потрепаться. На тебя смотрят как на эксцентрика (я не понимал, что именно так выгляжу): все заняты, болтать нет времени. Предлагают чай – сижу в уголке, пью чай. Один.

Так вот, выйдя из агентства, вижу человека, катящего по улице тележку с сэндвичами. Денег – ни копейки. Перспектив на работу нет. Что делать? Неужели продавать сэндвичи? Внутренне к такому повороту я не был готов. Скорей бы поехал с покаянной в Москву. А надо было быть готовым продавать сэндвичи.

Мне повезло. В Москву ехать не пришлось. Выпал шанс снимать. Но в принципе, чтобы сделать в Голливуде карьеру, нужна готовность делать любую работу...

К моменту, когда выпал шанс снимать в Америке, я почти потерял надежду. Три года без работы, самое большее, что удалось, – снять короткометражку «Сломанное вишневое деревце» для образовательной телепрограммы. И это после двадцати лет в кино, четырех серий «Сибириады», фестивальных наград, контракта с французами, пусть он и лопнул. Но даже такая работа казалась подарком. Я был счастлив, что мне доверили камеру, что я опять режиссер, что могу доказать всем это. Мне было смешно смотреть, как продюсерша пытается убедиться, что я умею снимать: в кино она понимала в сто раз меньше моего, но она отвечала за деньги, за эти жалкие несколько тысяч, вложенных фирмой в неведомого русского режиссера.

А после опять безработица. У меня начинал развиваться комплекс бедного человека. Денег не было. Вращаясь в кругу звезд, я, конечно, старался не афишировать свои ощущения, но внутренне сам уже понимал, что так продолжаться не может. Живу у друзей в гостевых комнатах за 300 долларов в месяц, езжу на машине-развалюхе, одолженной приятелем, преподаю за копейки... Помню, я шел на встречу с Настасьей Кински, подошел к отелю и подумал: «Господи, неужели я когда-нибудь смогу снять здесь номер!» Остановился у недорогой японской машины: «Боже! Неужели я когда-нибудь заработаю себе на приличную машину!» Не скажу, что уже готов был на крайний шаг, но зудела мысль: «Не пора ли одуматься? Не пора ли в Москву?»

Судьба распорядилась иначе, послав мне спасителей в лице Голана и Глобуса. Той энергии, с которой я снимал «Возлюбленных Марии», хватило бы на три картины. Свежесть восприятия была такой, словно мне двадцать пять, снимаю первый в своей жизни фильм. Работал очень быстро, но все равно рядом стоял погоняльщик – продакшн менеджер, приставленный, чтобы экономить деньги. Как я его ненавидел! Он мог сказать: «Все! Кадр снят. Снимаем следующий!» И это он говорил мне, режиссеру!

– Еще не снято, – возражал я.

– Не имеет значения. Следующий!

Вот так.

И все равно это было время счастья! Щипал себя: неужели не сон? У меня есть кабинет на студии, есть группа, я снимаю. Мне платят суточные. Могу позволить себе снять достаточно приличную квартиру. Могу помечтать о поездке куда-то на отдых. И главное счастье – сама работа.

За годы поисков работы в Голливуде я понял одну простую вещь: смотрят и знают кино совсем не те люди, которые дают на него деньги. Эти последние не знают режиссеров, актеров, вообще ничего: единственный критерий для них – бокс-офис, касса. Если актер стоит дорого, его будут смотреть, если актер стоит дешево, его не надо брать вообще – публика не пойдет.

Хозяева «Кэннона» не знали меня как режиссера, относились достаточно настороженно. Но примерно через неделю после начала съемок, посмотрев первый материал, Голан сказал: «Изумительно!» и до конца фильма я его больше не видел. Хотя по-прежнему на площадке оставался продакшн менеджер – бдел, чтоб я не потратил лишнего. В Голливуде особо присматривали за режиссерами из соцстран: о них шла дурная слава. Действительно, мы были избалованы возможностью снимать, переснимать, перерасходовать смету, позволяли себе на съемочной площадке роскошь размышлять.

В американском кино горбят спину не за совесть, а за страх. Съемочный день – двенадцать часов, нужно гнать и гнать, и если потребуется хоть день досъемки, получить не надейтесь. Я буквально умолял продюсеров дать мне еще два дня – без толку. Потому, стиснув зубы, вынужден был укладываться точно в срок, хоть и в ущерб качеству. Знал, что обязан доказать владение профессией, способность работать в тех условиях, которые в Голливуде норма.

Можно ли при этом сохранить свою стилистику, поэзию, свой авторский мир? Работаешь, как на боксерском ринге: все в тумане, перед тобой лишь лицо противника – ноги дрожат, кулаки в перчатках машут направо и налево, глоток воздуха в антрактах между раундами, и снова лупишь и получаешь удары. Видишь только одно – ближайшую цель.

На площадку надо приходить, зная досконально от «а» до «я», готовым пусть по минимуму, но все же сделать задуманное в пределах отпущенных возможностей. И тогда со временем, может быть, тебе удастся завоевать право работать в условиях, позволяющих чувствовать себя художником.

Я на себе испытал, как голливудские условия, необходимость быть все время мобилизованным, сказываются на самом языке фильма. Какой бы опытный, сверхпрофессиональный режиссер ни делал картину, стилистика всецело утилитарна. Все снимается по типовой раскадровке: общий план, средний, крупный – как делалось у нас в 30-е годы. Своя, авторская стилистика, свойственная Феллини, Антониони, Тарковскому, Герману, – практически невозможна. Американский кинематограф, очень эффективный с точки зрения производственной и коммерческой, расплачивается за это тем, что лишь немногие его мастера – Коппола, Скорсезе, Сидней Поллак, Вуди Аллен – сумели в какой-то степени сохранить свободу самовыражения. Я понял, что нет иного выхода, как жертвовать своим авторским языком во имя содержания, которое хочешь выразить. Скажем, я не мог позволить себе два дня репетировать сложную панораму, а потом на третий – снять ее единым куском. Чтобы хоть отчасти сохранить свою орфографию, свой синтаксис, приходилось преодолевать огромное давление...

Мы начали озвучание. Делали его в монтажных «Уорнер бразерс». Я ходил по студии и лопался от важности. Я – на «Уорнер бразерс»! Завершаю свою картину!

Там в монтажных появилась миловидная девушка с водянисто-серыми глазами, чудным ртом, огромной копной золотых волос. У нее был бой-френд, рок-н-рольный музыкант, из неудачников.

Девушку звали Ким Харрис. Монтажные были двухэтажные, на каждом этаже – балкончики. Она стояла на верхнем этаже, я – внизу.

– Ким, – вдруг предложил я, – поехали отдохнем куда-нибудь на выходные.

– Ага! – с иронией откликнулась она. – На Гавайи?

– Точно! Поехали на Гавайи. – Я сказал, и голова закружилась от самой возможности это сказать. Голова-то была советская.

Не помню, что она ответила, но в конце той же недели мы поехали. Провожал ее бой-френд. На Гавайях начался наш роман. После этого мы стали жить вместе. Сняли небольшую двухкомнатную квартирку в западной части Голливуда, недалеко от Калифорнийского университета. Со своим другом она рассталась. После жизни с Ширли Мак-Лейн, в кругу звезд и знаменитостей, я стал жить как начинающий американский кинематографист.

Ким была очаровательным существом. Интровертная, деловая, смелая, как могут быть американки. Никогда по-бабски не реагировала на опасность. Никогда не слышал от нее, ведя машину: «Осторожно! Куда едешь! Не торопись!» Хотя, случалось, давал повод для подобного. Самая сильная из ее реакций на такие ситуации – улыбка или возглас: «О-о!»

Однажды я ждал ее вечером, ее все не было. Приехала в час ночи.

– Где ж ты была?

– Меня похитили.

– Как?!

– Так. – Она была совершенно спокойна. Разве что чуть бледнее обычного.

Оказалось, вот что случилось. Она подъезжала к дому, зашла в универмаг, уже был вечер, пол-одиннадцатого. Когда вернулась к машине, почувствовала, что ей в бок упирается дуло револьвера.

– Открывай дверь!

Вооруженный бандит сел вместе с ней в машину. Грязный свитер, безумные глаза.

– Поезжай, – сказал он.

Она поехала.

– На фривэй.

Она выехала на фривэй. Гнали по прямой сорок пять минут.

Когда на женщину направлен револьвер не вполне нормального и, скорее всего, преступника, трудно найти подходящие слова, чтобы его образумить. Ким их нашла.

– Знаете, – сказала она, – я так устала, что вы получите очень мало удовольствия, если будете меня насиловать.

– Разворачивайся, – сказал человек.

Она развернула машину. Поехали назад. Выходя, он сказал:

– Учти, если кто-нибудь узнает, тебе несдобровать. Я знаю, где ты живешь.

Другая после такого потрясения могла бы оказаться в больнице. Ким была невозмутима. Зато весь ее темперамент выплескивался в ревность. Поводов я ей не давал, но это значения не имело: ревновала она меня безумно, запредельно. По большей части выражалась это в том, что она навзрыд плакала. Когда это случалось дома, с этим как-то можно было мириться. Но если где-нибудь посреди банкета – все вокруг, и я первый, испытывали неловкость.

Мы много поездили, были с ней в Париже, Милане, Москве. Она даже научилась считать по-русски. Познакомил ее с мамой. Помню, она приехала на премьеру «Евгения Онегина» в «Ла Скала». Сидели компанией человек в шесть за столом. Подошли какие-то две девочки подписать автограф. Я что-то писал на их программках и вдруг почувствовал страшный удар по коленной чашечке – Ким изо всей силы врезала мне ногой под столом.

– Ты что!

Она молчит. Смотрит в стол.

– Я знаю, что думаешь, когда подписываешь им автографы.

Такая она была.

Мы поехали в Лондон, жили там все время постпродукции «Поезда-беглеца». Жили чудно, она была очень заботлива. К моему приезду с работы всегда все было готово, она знала, где какие магазины поблизости, куда бежать за покупками. После картины мы решили поехать отдохнуть в Испанию, на Майорку. Была ранняя весна, апрель, вскоре я должен был ехать с картиной на фестиваль в Канн.

Я понимал, что с Ким мне будет трудно: и я ее замучил, и она меня замучила своей ревностью. Мне хотелось взять в Канн свою дочь от Вивиан Сашу, которую не видел уже года три. Надо было как-то начать примирение с Вивиан, я вовсе не хотел, чтобы Саша меня забыла. Но везти в Канн дочь и любовницу не хотелось: все трое чувствовали бы неловкость такой ситуации. Я сказал Ким, что, наверное, в Канн поеду не с ней, а с дочерью, которая давно ждала этой встречи.

Мы сидели в этот момент на балконе, утро было прохладное. Ким ничего не сказала. Но в тот же день попыталась покончить с собой. Я обнаружил это, когда мы поехали в город. Ким выглядела совершенно пьяной, блаженно улыбалась.

– Что с тобой?

– Ничего. Все хорошо.

Я почувствовал: что-то не то. Развернул машину, привез ее обратно, увидел записку и пустой пузырек из-под таблеток снотворного, записку, тут же помчался с Ким в госпиталь. Ее откачали, я провел с ней ночь. На следующую ночь мы летели в Лондон, и я уже знал, что дольше жить с ней не буду. Расставаться с ней мне было сложно. Она – хороший человек. Правда, немного скучна, по-американски стерильновата, но могла бы быть прекрасной женой.

Мы прожили вместе года три. После «Возлюбленных Марии» был «Поезд-беглец», потом – «Дуэт для солиста». Мы расстались, когда я приступил к «Застенчивым людям».

Я уехал в Луизиану, уже начал снимать, позвонила Ким:

– Может, попробуем еще раз. Я буду совсем другой. Ты меня не узнаешь. Я не могу без тебя.

– Не надо, – сказал я.

– Я приеду.

– Если ты это сделаешь, тебя отправят назад с полицией.

Вдобавок ко всему разговор был очень не вовремя. Я был на площадке, репетировал с актерами. Больше мы не виделись.

Реклама

После «Возлюбленных Марии» у меня появился новый источник дохода – реклама. Снимать ее я начал во Франции. Первый мой рекламный ролик был о черном кофе, сделал я его очень стильным, он оказался чрезвычайно успешен, получил много премий.

Благодаря рекламе я познакомился со множеством красивых и очень красивых женщин, но самое главное – с первоклассными операторами. Все лучшие операторы мира работают на рекламе. Я познакомился с Паскуалино де Сантисом, снимавшим с Дзефирелли, Висконти, Брессоном, с Тонино Делли Колли, снявшим «Евангелие от Матфея» и «Однажды в Америке», с Гварнери, которого считал вообще гением – потом я снимал с ним «Ближний круг».

Реклама требует огромной концентрации образности. Но, конечно, рекламу я снимал не с таким профессиональным блеском, как, к примеру, Ридли Скотт, автор «Бегущего по лезвию бритвы», «Чужого», – он сделал себе на рекламе состояние.

Реклама и сама по себе – работа очень интересная, и денег много за нее платят. Когда пошли деньги, крыша у меня поехала, я решил, что могу себе очень многое позволить, и по советской привычке расслабился. Стал летать первым классом, останавливаться в лучших отелях, вокруг – манекенщицы. Приезжаешь на три дня съемок, два дня подготовки – и сто тысяч в кармане. Заказы сыплются, кажется – ты себя уже по гроб обеспечил... Жизнь показалась легкой, доступной, и это самое опасное: почивать на лаврах никому не позволительно. Я поверил в свой успех, а он оказался иллюзией, возвышающим обманом. Ох, как этот обман меня подвел!

Как только я расслабился, качество работы снизилось, моя репутация рухнула – мои связи с продюсерами порвались.

Из рекламы вылетаешь быстро – в ней все взаимозаменяемы. Незаменяемых нет. За твоей спиной – очередь голодных молодых режиссеров, и они работают не хуже тебя. Самовыражения в рекламе – минимум. Единственное, что надо, – удовлетворить клиента, стоящего за твоей спиной. Каждый кадр заказчик – за твоей спиной. Потому каждый кадр прорабатывать надо так, чтобы заказчик был доволен. Философия элементарна. Вам нравится – хорошо. Не нравится, скажите как – сейчас переделаем.

На одну рекламу, снимавшуюся в Бразилии, мне прислали молоденькую манекенщицу, похожую на мышку. Сероглазая, с милым незапоминающимся личиком, с синеющим от холода носом – я заставил ее покачаться в гамаке, снял с одного ракурса, с другого. Ничем особым она меня не поразила. Обмылок. Через месяц-полтора открываю журнал. Заголовок: «Граф Спенсер женится». Граф Спенсер – брат принцессы Дианы. А с ним стоит она, графиня Спенсер, наша мышка-норушка. Что он в ней нашел! Сейчас они уже развелись...

Мир манекенщиц, мир моды, такой привлекательный с внешней стороны, – мир жестокий. Незаменяемых манекенщиц, как и режиссеров, нет. Все красивые и все заменяемые. Эта сегодня занята – ладно, давайте другую. На место одной приходит другая. Индивидуальности нет. Есть только звезды, профессионально отработанные, – такие, как Клаудиа Шиффер, хорошенькая кошечка, а открывает рот – уши вянут. Большинство красавиц звезд умом и образованностью не отличаются. В семнадцать-восемнадцать красивая девушка, с длинными ногами, с замечательным лицом попадает в рекламу. Она начинает зарабатывать – сначала пятьсот долларов в день, потом – полторы тысячи, потом – две с половиной. Снимается десять дней в месяц. Появляются ухажеры, везде – ее фотографии, она ездит только первым классом, летает только на частных самолетах, живет только в люксах, вокруг миллионеры, желающие одного – затащить в постель.

Девушке начинает казаться, что жизнь уже состоялась – так и будет продолжаться. Она больше нигде не учится. Зачем ей школа, у нее и так уже есть все... В 27 лет она уже никому не нужна, вылетает из тележки и жизнь вокруг оказывается совсем иной.

За витринами домов моды, за кулисами подиумов, где они столь обольстительно великолепны, скрываются истерические усталые женщины, половина из них – на наркотиках. Попасть в этот мир очень сложно, вылететь – легче легкого. Между домами моды – жесточайшая конкуренция.

Я часто задумываюсь, насколько обманчивы звездные миры – неважно, в какой сфере – кино, поп-музыке, моде, неважно где – в Париже, Москве, Голливуде. Все на вид так мирно, красиво, привлекательно. Прекрасно одетые красивые люди вручают и получают премии, обсуждают замечательные проекты, рассказывают в интервью о своих сокровенных планах, заключают контракты, снимаются, появляются на экранах... Одни завоевали успех, другие проваливаются, но снова работают и добиваются успеха. Снова «Оскары», «Ники», «Тэфи», «Эми»... Как тянет попасть сюда, навсегда поселиться в этом мире!

Но как все напряжено в нем! Сколько слез, рыданий, истерик, самоубийств, воплей ненависти, дикой резни, хруста ломаных костей, треска хрящей, разорванных смокингов и вырванных с корнем волос. И так – за каждый контракт, за каждый поворот судьбы. Кто будет играть, кто не будет играть? Какие интриги идут вокруг этого! И если ты уже на этом ринге, если рвешь зубами чье-то мясо, продираясь к контракту, считай себя счастливцем. Все другие стоят в бесконечной очереди, и им никто ничего не предлагает. Ну, может быть, есть контракты поменьше, и продюсеры поменьше, и драка вокруг них тоже поменьше, но суть, в общем и целом, такова. Снаружи цивилизованный лоск, фраки и смокинги, внутри – джунгли, где каждый каждого норовит съесть. В Голливуде это особенно очевидно. Там гигантские деньги, которые могут прийти и уйти в одночасье, и драка за них титаническая.

Не в деньгах счастье, а в том, что они есть. Я это испытал не раз.

Моя Венеция

«Возлюбленных Марии» я сначала послал Жилю Жакобу, директору Каннского фестиваля. Посмотрев картину, он сказал, что порнографию в программу не включает. Сам он мне этого не говорил, но именно так мне передали. Меня его слова ошарашили. Пару лет спустя, когда «Поезд-беглец» показывался в Канне, я напомнил об этом Жакобу. Он опустил глаза.

– Да. Это моя вина. Не разглядел картину.

Уверен, что его отказ проистекал из снобистского презрения ко всей продукции «Кэннона». Ну что ж. Не только режиссерам нужны фестивали. И фестивалям нужны хорошие фильмы. Отказался Канн – взяла Венеция.

В Венецию я приезжал уже в четвертый раз. Этот город когда-то навсегда испортил меня как советского человека. В первый раз я был там в 1965 году, увидел город, где каждый день праздник. Застегнутый на все пуговицы, прижимая к себе заветный чемоданчик с водкой, я чувствовал себя ошарашенным среди загорелых полураздетых людей, заполнивших морской трамвайчик. Они танцевали и пели; чувствовалось, что это на публику, типично по-итальянски: с одной стороны, комедия дель арте, показуха, с другой – живое и искреннее. Тогда мы с Тарковским поссорились из-за Вали Малявиной и проклятой бабочки для фрака.

Вторая Венеция была с Наташей и с «Первым учителем» – я уже писал об этом. Третья – ностальгическая. Было уже начало 80-х, я уже снял «Сибириаду», уже знал, что уезжаю в Америку. Президентом фестиваля был по-прежнему Карло Лидзани, мой старый знакомый, тот самый, который уволок меня от советской делегации вместе с Барбарой Буше, устроившей в ту ночь полный стриптиз в баре. Он по старой памяти и пригласил меня за счет фестиваля... Но по дороге в Венецию я должен был заехать в Софию: болгары пригласили меня с ретроспективой моих фильмов, обещали, что смогу посетить Вангу. Ради Ванги-ясновидицы я и поехал.

К Ванге всегда огромная очередь: в городке специально построили гостиницу для ее посетителей. Ехать к Ванге было страшновато. Не знал, что она мне скажет, да и вообще неприятно знать свое будущее, даже если оно прекрасно. Лучше вовсе не знать ничего. Если прекрасно – не верится. Если ужасно – тем более незачем. Вовсе не факт, что предсказанное сбудется, – только испортишь себе на несколько лет настроение.

Ночь я провел в гостинице. Спать надо было с куском сахара под подушкой, потом этот сахар ты должен был отдать ей, она по нему улавливала какие-то твои флюиды.

К Ванге меня привели без очереди как VIP из России. Сидела в кресле за столом женщина с закрытыми вдавленными невидящими глазами. Взяла сахар, потом мою руку – я почувствовал ее горячую ладонь, тяжело посмотрела на меня.

– Садись!

Я сел.

– Почему Америка?

Я опешил. Как она могла знать, что я решил ехать в Америку?

– Ты русский, ты художник. Тебе надо быть в России. Работай для России. Зачем на американцев работать?

Голос ее был очень сердит. Передо мной был человек советской закалки, идеологических шатаний не признающий.

– Грязную жизнь ведешь! – сказала она, громко захохотав. – Женился бы на мне?

– Не думаю, – протянул я.

– Знаю, что не думаешь. Но грязно живешь, грязно.

Потом сказала еще что-то. Слушать ее было интересно, первоначальный ужас отпустил. Я знал, что кому-то она предсказала близкую смерть. Боялся, а вдруг?.. Вроде пронесло...

Так вот от Ванги я отправился в Венецию. Это была моя третья Венеция. Не оставляло ощущение какой-то потери, пустоты. Я уже окончил «Сибириаду», дел – никаких. Пребывал в растерянности и неопределенности.

И там на Лидо вдруг увидел моего любимого Артемона, актрису, нашу советскую звезду, с которой у меня был давний, еще с 60-х годов, роман. Она приехала вместе с картиной, в которой снималась. У нее был талант с исключительной живостью изображать собак, за что я и звал ее Артемоном. Секс с этой женщиной был не страстным, иссушающим и мучительным, а жизнерадостным и веселым, каким он был, наверное, у древних греков. У нее вообще легкое чувство юмора, она умеет смеяться. И роман с ней тоже был легкий. Номинально она была замужем. У нас были моменты вдохновенные, она могла подвигнуть меня на безумные поступки. Помню, однажды я зашел к ней в театр, там праздновали премьеру. Играла музыка, бушевали танцы. Я подошел к ней, на глазах у всех взял ее на руки, вынес из театра, посадил к себе в машину. Она не сопротивлялась.

Именно к ней, кстати, относятся строки в «Низких истинах» о том, как мама звонила, чтобы почитать мне свои стихи, а со мной в это время женщина. Теплая, полураздетая, ждущая, когда раздену ее догола. Но на телефоне – мама, читает, я должен слушать,

Артемон – человек нежный, капризный, внутренне переменчивый, характер сложный, неожиданный. Однажды в Москве она пришла ко мне, а я был в нетерпении, мною владело желание. К тому же я был болен, лежал в постели. Сказал ей:

– Раздевайся! Иди скорей ко мне!

Она села на кровать, посмотрела на меня и как-то вдруг поскучнела.

– Ну что ты?!

– Не хочется раздеваться...

Я понял, что сам все испортил, пытался поправить, но не сумел. Мы хорошо поговорили, потом она встала и пошла. Замечательное ощущение для мужчины – не получить того, чего ожидаешь в полной уверенности, что получишь. Это была ее нежная пощечина мне за эмоциональную нечуткость. В принципе настоящую женщину надо всегда соблазнять, даже любимую, даже знакомую много лет. В женщине, даже тогда, когда она очень хочет близости, все равно присутствует известное целомудрие, потребность говорить «нет» даже тогда, когда все толкает сказать «да». «Нет! Нет! Нет!», а уже сняла с себя все. Может быть, это генетически заложенная программа самоохранения жизни. В этом есть какая-то специфически женская мораль. Редко когда женщина берет мужчину.

В молодости это женское лицемерие меня раздражало, но позднее стал относиться к этому как к замечательной игре – игре в соблазнение женщины, которую давно уже соблазнил. Если ты просто приказываешь раздеться и она покорно раздевается, теряется эротическое напряжение, придающее остроту отношениям. Женщине хочется, чтобы ее соблазняли, неволили, даже как бы слегка насиловали. Женщине надо долго разогреваться. Мужчина быстро распаляется и быстро остывает. Большинству мужчин в сексе нужно разнообразие, женщинам – постоянство, так же как и во всем остальном. Женщина врастает в мужчину, ей не нужны новые сексуальные удовольствия – нужна стабильность, привычка к уже знакомому. Две разные психологии, две впечатанных в гены программы...

Какой радостью было встретить моего Артемона в Венеции! Мы не виделись несколько лет. Я зажегся ожиданием замечательного вечера, который проведем вместе. Спрашиваю:

– Когда встретимся? – уже знаю, нельзя торопить. – Давай куда-нибудь пойдем.

– Не могу, – говорит она. – У меня делегация.

Слава Богу, для меня уже все делегации кончились, я уже несоветский человек.

– Да ладно! Наплюй на делегацию!

– Нет, нет. Не могу. У нас обед. Давай сделаем так: я буду ждать тебя в своем номере в полдесятого вечера.

Я брожу по Венеции, предоставленный сам себе. На душе – светлая грусть. Какое счастье было протирать здесь подошвы на танцевальной веранде с Тарковским, ломиться ночью к нему в дверь, ревновать к его славе, спать, завернувшись в простыню, на пляже. Какое счастье было приехать сюда с любимой нежной женой Наташей Аринбасаровой. Все было полно радужных надежд. А сейчас – что впереди?

Сел на речной трамвайчик. Еду один. Чудесно пахнет гнилой водой. Сошел на какой-то пристани, в воде болтаются гондолы, вблизи – маленькое кафе. Зашел, взял бутылку вина. Легко пьется белое игристое вино. Как вода. Заказал вторую – стало хорошо. Когда впереди любовное свидание, предвкушение его дает восхитительный заряд. Знаешь, что день не пропадет даром. С этим ощущением, помноженным на две бутылки вина, я вернулся в гостиницу, посидел немного в баре, краем глаза увидел, что советская делегация еще за столом, поднялся к себе в номер, прилег на полчаса. Проснулся... утром. Ужас! Проспал... Этим же утром я должен был уезжать. И уехал. Во Францию.

Чувство вины было недолгим. Я забыл про это... А сейчас говорю:

– Артемон, Артемончик, прости меня за тот вечер.

Четвертая Венеция была с Настасьей Кински. Я вел ее под руку по Лидо. Щелкали затворами журналисты. Идет звезда!

Пятая Венеция внезапно возникла после премьеры «Поезда-беглеца» на Белградском фестивале. Зима, Белград засыпан снегом. Но ощущение какое-то советское – бесконечно пьют, липкие столы, фестиваль по-славянски бесшабашный. Все благожелательны, приветливы, радостны. Все хорошо. Американское кино! Русский режиссер! Успех колоссальный. Но мне вдруг так все обрыдло! Я посидел один день, окончательно обалдел от дискотек и сливовицы, которую надо было бесконечно пить, понял, что немедленно пора уезжать. Иногда так бывает. Больше не могу. Должен уехать немедленно. Самолеты не летали из-за пурги, снег валил валом. Собрал вещи – их было мало, сел на поезд – до Парижа. Поехал. Где-то рано утром, часов в шесть, оказался на Адриатике, на станции, названия которой уже и не помню. Увидел вдруг поезд, на котором было написано «Венеция». Взял саквояж, сошел со своего поезда, пересел на другой и поехал.

Вроде зима, и вдруг кончается снег, и поезд уходит в туман. Я заснул, проснулся уже в Венеции.

Февраль. Холодно. В тумане хлюпают на воде черные гондолы. Снял номер в отеле. Во рту – кошки нагадили. Что я здесь делаю? Поспал. Проснулся часа в три. В Венеции пусто, «...в Венеции темно...». Тишина. Пристани на волнах колышутся. Идешь вдоль каналов – только цоканье каблуков по мостовой. Все магазины открыты. Все пусты. В светящихся витринах – красивые подарки. Покупать не для кого – я один, со всеми своими женщинами расстался. Одиноко. Хорошо.

Вдруг где-то за три квартала раздается изумительной красоты голос. Итальянская песня. И под это звучащее над водой пение внезапно, как в театре, выходит солнце. Я остановился как вкопанный, подумал: этот миг никогда не забуду. Волшебный голос удалялся по каналам, солнце заволокло туманом. Я зашел в знаменитый бар «Гарри», где сиживал Хемингуэй, пропивая последние доллары. Заказал «маргариту» – его любимый коктейль с текилой. Мой взгляд упал на афишу: в театре Fenici выступает Рихтер. Билеты проданы. Я дозвонился до Святослава Теофиловича, попросил билетик. Он знал меня с детства, со времен жизни на даче П. П. Кончаловского.

Волшебный театр, весь резной, позолоченные колонны – одно из самых удивительных созданий европейской архитектуры. Уютный крохотный зальчик, набитый до отказа венецианской аристократией. Потухли хрустальные люстры, на сцене – легендарный музыкант, великая музыка Моцарта, мерцает в полумраке золото колонн. Я – в бархатной ложе, в темном уютном углу... Придавленный чьим-то норковым манто, заснул блаженным сном. Много ли в мире счастливцев, спавших в знаменитом венецианском театре Fenici под музыку Моцарта в исполнении великого Рихтера... Может быть, только Маленький Принц Экзюпери...

А театр в 1996 году сгорел. Когда еще его восстановят?!.

Такой я и запомнил свою Венецию, залитую холодным петербургским светом внезапно выглянувшего зимнего солнца...

«Поезд-беглец»

Мы с Настасьей Кински (она со своим мужем, египтянином Исмаилом Мусой, я с Ким) едем на яхте из Канн в Монте-Карло, а на следующий день на частном самолете летим в Венецию представлять «Возлюбленных Марии». Менахем Голан очень переживает, что за все это он должен платить, но таковы условия Настасьи Кински, а она – звезда. Приезжаем в Венецию, Менахем с широкими объятиями встречает нас в холле. Я иду к нему, протягивая сценарий:

– Менахем, прочитай.

Сценарий называется «Поезд-беглец». На следующий день слышу:

– Блистательно! Мы будем это делать!

Вопрос был решен.

Джон Войт, который, собственно, и пригласил меня на работу в Америку и с которым к тому времени у меня были уже очень теплые дружеские отношения, очень долго отказывался от роли:

– Не могу я играть убийцу, преступника.

Мотивы те же, что и у Никиты, не хотевшего играть Алексея в «Сибириаде». Обоим казалось, что типажно они не подходят. Войта пришлось очень долго уговаривать, объяснять, что на роль рецидивиста здесь нужен артист с обаянием. Согласившись, наконец, Войт даже какое-то время пожил в тюрьме, чтобы понять, что такое убийца, какова его психология, как он себя ведет. Потом мы стали искать ему грим, золотую фиксу, походку, манеры.

У Куросавы мы взяли конструкцию фильма, главную его метафору. Поезд здесь – символ эпохи, воплощение вырвавшейся из-под контроля цивилизации. При этом повествование остросюжетно. Куросава великий мастер строить сюжет, поворачивать его новыми гранями, заставляя нас все время ощущать относительность своего представления об истине.

Все главное в сценарии было у Куросавы, я просто добавил какие-то новые линии, чтобы еще более драматизировать конфликт.

Переписывал я сценарий сначала с Джорджем Миличевичем, забавным югославом из Голливуда, потом с Полом Занделом, достаточно известным драматургом. Работа неплохо продвинулась, но Джону Войту диалоги не нравились, он считал их слишком литературными. В то время я дружил с Робертом Дювалем, замечательным актером, известным у нас по «Крестному отцу» и многим еще картинам, спросил у него:

– Кто, по-твоему, мог бы написать для меня настоящие тюремные диалоги?

– Тюрьму надо знать, – сказал он. – Тут нужно не только ухо. Есть два человека. Других нет.

Он назвал одного кубинца, живущего в Майами, и писателя Эдди Банкера. Оба отсидели срок, оба писали о тюрьме.

Сначала мы с продюсером решили попробовать кубинца. Созвонились с его менеджером. Тот долго объяснял, что кубинец приехать не может.

– Но мы должны же его видеть, – говорил продюсер.

– Знаете, он редко куда-нибудь ездит. Присылайте контракт и сценарий – он вам поправит все, что надо.

– Нет, нет. Мы должны его увидеть.

– Ну, ладно, – неохотно сказал менеджер. – Постараемся дня через четыре приехать.

Прошло четыре дня. Мы с продюсером сидим, ждем, подъезжает машина, из нее вынимают человека. Видно, что он под наркотиком – ничего не соображает, выпученные предкоматозные глаза, какие-то малосвязные слова-междометия, ноги не идут, двое несут его на руках – один из них сам менеджер.

– Я же говорил вам, что он не ездит.

– Спасибо, спасибо, – сказали мы. – Увозите его. Как-нибудь обойдемся.

Погрузили его обратно в машину и отправили назад в Майами.

Решили звонить Эдди Банкеру. Он сразу же произвел на меня замечательное впечатление. Мощный череп, рысьи глаза, мужественное лицо, теперь уже знакомое зрителю (я снял его в «Поезде-беглеце», позднее – в «Танго и Кэш», а потом уже его снял в роли бандита Тарантино в «Бешеных псах» – он оказался способным актером), сипловатый мягкий голос. Бесконечно курит сигары. Что-то в его облике напомнило мне Василия Шукшина... Первая мысль: «Какой же он бандит?!» Но когда он предложил съездить в центр Лос-Анджелеса на рынок, многое стало мне ясно.

– Ты что? – изумился я. – Ночь! Убьют за копейку!

– Не бойся! Ты же со мной! Любой бандит в Америке меня знает.

Действительно, его знали многие, и не только бандиты. Он был легендой. В тюрьме он просидел семнадцать лет, начал там всерьез читать – Киркегора, Шопенгауэра, Толстого, Достоевского, там же написал и первую свою книгу – она была издана еще до того, как он вышел на свободу. Права на книгу купил Дастин Хоффман, запустил по ней фильм, сам снимался в главной роли. Когда Эдди выходил из тюрьмы, съемки уже шли полным ходом, слава его гремела. К выходу подкатили лимузин, вся тюрьма скандировала: «Эд! Эд! Эд!» Для заключенных он был героем, воплощением их мечты. Прямо от тюремных ворот Банкер поехал на съемочную площадку к Дастину Хоффману...

Вся жизнь Банкера была связана с Голливудом. Он помнит это место еще в 40-е и 50-е. В тюрьму первый раз попал за наркотики. Выйдя на свободу, в тот же день поучаствовал в ограблении банка, в тот же день был арестован, загремел еще на 7 лет. Об этом, кстати, он как бы мимоходом пробрасывает в «Поезде-беглеце».

К нему очень хорошо относится один из крупнейших американских прозаиков Уильям Стайрон, очень ценит его как писателя. Но у меня подозрение, что подоплека этой симпатии несколько иная. Эдди рассказывал мне, что в свое время он повздорил с другим светилом американской литературы, Норманом Мейлером и крепко поколотил его. Видимо, у Стайрона были свои счеты с Мейлером, своя писательская ревность или что-то там неподеленное. Не сомневаюсь, узнать про то, что Мейлер получил по мордам, было ему приятно.

Когда к нам присоединился Эд Банкер со своей львиной головой и вонючей сигарой, работа быстро двинулась. Диалоги он переписывал со сказочной легкостью, но их получалось безумно много.

– Пиши, пиши больше! – говорил я. – Сокращать – мое дело.

Вместе с диалогами Банкера в картину пришло ощущение правды, которой так добивался Войт.

Позднее Банкер консультировал у нас и все тюремные съемки.

С местами заключения я прежде толком не сталкивался, хотя в американской тюрьме однажды все-таки оказался. Случилось это из-за того, что я напился на вечеринке у Уоррена Битти. Было это еще в годы мой безработицы.

Он устроил красивую парти, собрались звезды – Джек Николсон и другие, сначала – показ «Сибириады», которую Битти хотел и сам посмотреть, потом – роскошный обед. Я очень волновался и от волнения набрался водки. У меня была старая потрепанная «тойота», которую дал мне приятель. Я возвращался на ней домой в Малибу. Было три часа утра. На Пасифик-Кост-хайвэй – ни одной машины, свободно качу по пустому шоссе, немножко срезаю углы, не обращаю внимания, что где-то сзади за мной идет машина. Вдруг она меня нагоняет у светофора, сигналит фарами, я останавливаюсь, понимаю: полиция.

Я спокоен. Опыт встреч с калифорнийской полицией у меня уже был. Примерно за год до этого, слегка выпив (ну, грамм сто водки, не больше), я ехал на большой скорости в город и напоролся на полицейского. Пришлось доставать права, они у меня были советские, полицейский покрутил их, не понимая, что это такое.

– Это советские права, – сказал я.

– Советские? – изумился он. – Вы выпили?

– Да, немного.

– Больше не пейте. Езжайте осторожнее.

И отпустил. Эта встреча с полицией как-то внутренне меня расслабила. Подумалось, что к советским они с интересом относятся, раз отпускают даже выпившего.

Вот и сейчас я спокоен.

– Будьте любезны, выйдите из машины.

Выхожу. Протягиваю ему права. А они у меня уже не советские, а американские.

– Вы выпили? – спрашивает полисмен.

– Да, немножко выпил.

– Пожалуйста, пройдите по прямой.

Иду по прямой.

– Пожалуйста, прочитайте алфавит задом наперед.

Господи! Я и русский-то алфавит задом наперед не прочту в самом трезвом виде. А тут английский!

Я улыбаюсь. Что-то говорю.

– Понятно. Пожалуйста, руки за спину.

Становлюсь, сложив руки за спину. Шлеп! И у меня на руках наручники. Ледяной холод металла. Е-мое! Он сажает меня в машину, везет в тюрьму. Там мне дают дыхнуть в трубку. Видно, что выпил я здорово. Снимают с меня ремень и все, что не полагается в тюрьме иметь. Хорошо хоть, я попал не в тюрьму Даунтауна в одну камеру с педерастами, а в тюрьму Малибу. По сравнению с Даунтауном нравы там замечательные, только очень холодно. Замерз я как цуцик. К счастью, пробыл там недолго. Никаких проблем с законом у меня не было: просто выпил, и все. Ничего не нарушил. Ну, может, ехал чуть быстрей разрешенного...

Сценарий уже был почти готов, уже было придумано все главное в нем, но образ целого во мне все еще не возникал. Как-то, приехав в Нью-Йорк, я шел по Бродвею, увидел на углу, прямо на асфальте, разложенные на газете кассеты, распродававшиеся по дешевке, – в основном записи советских оркестров, выпущенные по лицензии «Мелодии». Моцарт, Шуберт, Чайковский – я купил сразу ящик, штук сорок. Прямо в машине вставил почти наугад кассету в магнитофон. Это была «Глория» Вивальди.

Зазвучала музыка, светлая, трагическая, и в голове возник образ, пришедший то ли из античности, то ли из Возрождения. Мохнатый человек, с всклокоченной бородой, голым торсом, стоит среди волн на спине дельфина, а может, кита. Я подумал, что Мани в конце должен как бы укротить это дикое существо – поезд, и представил его на крыше этого дизеля, стремительно несущегося к гибели. Соединение этого образа с героем фильма и дало толчок к рождению финальной метафоры «Поезда-беглеца». На крыше локомотива, несущегося сквозь снег под музыку Вивальди, стоит сумасшедший человек с развевающейся бородой, гордо и по своей воле летящий навстречу смерти...

Когда пошла вторая часть Вивальди, я уже окончательно понял, какой картина должна быть. Мне представился несущийся в пространстве ржавый искореженный метеорит, на который накладывается эта музыкальная тема. Летит на страшной скорости поезд, монстр, пожирающий рельсы, обгоревшая ракета, прорывающаяся сквозь атмосферу в космос. Чудовищная скорость, но при этом – никакого грохота. Бесконечность, тишина и Вивальди... Только когда возник этот образ, я всерьез понял, про что снимаю кино.

Продюсеры связались с Москвой, купили права на музыку: в титрах фильма стоит «Глория» Вивальди в исполнении хора студентов Московской консерватории и оркестра под управлением Свешникова...

Сценарий привлек внимание многих звезд, выразивших готовность сниматься. Правда, в основном это были еще только восходящие звезды, искавшие себе роли. Стали делать пробы. В группе появился Эрик Робертс. В сценарии была роль девушки, убирающей локомотивы. Пробоваться на нее пришла Джоди Фостер, уже снявшаяся в «Водителе такси» Скорсезе, и Ребекка де Морне, партнерша Тома Круза по «Рискованному бизнесу», где у нее – роль проститутки, а у него – юнца, обратившегося к ее услугам, когда родители куда-то уехали. С этой картины, кстати, и началась его звездная карьера.

Обе актрисы мне очень нравились. На репетициях был и Джон; Джоди Фостер сидела на полу, обхватив колени, смотрела на меня восторженными глазами. Наверное, потому, что я был русский, из страны Станиславского. Увы, ей я был вынужден отказать. Сказал после проб:

– Джоди, не могу тебя взять на роль по простой причине. Ты слишком красива. Девушка с такой внешностью не пойдет работать техничкой на дизель. В худшем случае, устроится официанткой, а скорее, поедет в Голливуд или в какой-то большой город, найдет работу в офисе или в баре.

Думаю, эти слова ее ранили, много лет она со мной едва здоровалась. Замечательная актриса! Сегодня одна из самых больших звезд Америки. У нее уже три «Оскара». А где мои «Оскары»? Проклятое тщеславие...

В итоге снималась в фильме Ребекка де Морне. Хорошо сыграла. Она тоже с тех пор снялась в нескольких очень хороших картинах.

Съемки шли очень тяжело. Но вспоминается это время как полное счастье. Апрель, Аляска, четыре утра. Встаю утром, опускаюсь на коврик помолиться (я тогда молился каждое утро) и – на съемки. Все тело ломит, ничего не соображаешь, и все равно – восторг и удовольствие. Ты снимаешь кино, которое хочешь, с теми – кого хочешь.

Снимали в очень сложных условиях. Один из наших пилотов разбился вместе с вертолетом.

Отсняли натуру на Аляске, вернулись в Лос-Анджелес. Побег из тюрьмы снимался там, по ночам, при тридцатиградусной жаре. Весь снег искусственный. Тюрьму на Аляске мы отснять не могли – там ее нет, пришлось строить на студии и в студийных условиях создавать иллюзию зимы.

Лос-Анджелесская ночь очень темная, это юг. Огромные ветродуи гнали искусственный снег, и под этот снег мы снимали въезд в тюрьму, побег из тюрьмы. Иней был искусственный, в разных местах декорации были подведены трубки, из которых вдруг вырывались облака пара, создавая ощущение мороза. Иногда для крупных планов давали под язык актеру кусочек льда: он говорит – изо рта идет пар.

Оператором картины был закаленный профессионал – Алекс Хьюм, снявший три или четыре серии «Джеймса Бонда», прекрасно знавший все необходимые здесь технические хитрости. Милейший коротышка, он привык снимать так, чтобы все в кадре было видно. Я пришел в первый же день на площадку, с привычной безапелляционностью сказал:

– Этот прибор выключить, и этот, и этот, и этот...

Глаза у Алекса округлились, но спорить со мной он не решился, а потом был очень благодарен мне за новую эстетику, которую я ему навязал.

Все, что происходило между вагонами, в кабине машиниста, мы снимали в большом ангаре, где поставили копию сцепки локомотивов. Она была всего на полметра больше, чем в реальности. Алексу поначалу было непонятно: зачем мучиться, когда проще одну стенку убрать и снимать по-привычному. Но то, что мы загоняли оператора в условия, где снимать надо было вплотную к актерам, создавало ощущение правды. Не было ни одной точки отхода, позволявшей увидеть общий вид кабины (такой план сразу бы выдал, что интерьер павильонный). Документальная манера, которую я опробовал на «Асе», работая в реальных интерьерах, пригодилась и здесь. Мы построили два реальных интерьера локомотивов, повесили их на рессорах, под рессорами проложили полосу шириной в два с половиной метра с нарисованными рельсами, которую по кольцу прокручивали два электромотора. Когда полоса начинала крутиться, при взгляде на нее сверху возникало ощущение сногсшибательной скорости. Имитация имела вид очень достоверный, и работать на ней было вполне безопасно. Над этой стремительно убегавшей землей висел Джон Войт, расцепляя локомотивы.

Войт, помимо своего драматического таланта, обладает еще лирическим даром, достойным Жерара Филипа. Его готовность к сотрудничеству, его солидарность с коллегами меня приводили в восторг.

Он приходил и гримировался точно вовремя – черта для кинозвезды редкая. Я всегда старался отпустить его пораньше.

– Джон, ты свободен.

– Я тут еще потолкусь, – отвечал он.

В отличие от большинства звезд, он никогда не покидал площадку, оставался до самого конца смены.

– Ты почему не раздеваешься? – спрашивал я. – Сегодня я тебя уже не снимаю.

– А вдруг понадоблюсь?

Сидел в гриме, в костюме. Если снимался крупный план его партнера, Джон всегда предлагал:

– Хочешь, я постою за камерой? Чтобы он со мной работал.

И стоял, подыгрывал. Редко встретишь такую солидарность и человеческое отношение к общему делу. С Войтом у меня были моменты истинного счастья.

Одна сцена у нас долго не получалась. В ней беглецы дерутся в кабине. Войт стоит с ножом и готов убить своего напарника, Эрика Робертса. Но вдруг из животного он превращается в человека, роняет нож, садится на пол. Сложный переход от животной ярости к осознанию своей вины.

Посмотрели снятую сцену, я сказал:

– Джон, извини, я не знаю, как это сделать. Чтобы у тебя потекли слезы – в этом кадре.

А кадр по сводке уже отснят, никто не даст переснимать.

– Давай всех обманем. Назначим на завтра смену на шесть утра и сразу начнем с этого куска.

Мы назначили съемку, с утра приехали и, пока остальные гримировались, нырнули в декорацию. Свет стоял со вчерашнего дня – стали снимать. Дубле, наверное, на двадцатом продюсер спохватился.

– Что вы снимаете?! Это уже снято! Вам не давали разрешения на пересъемку.

– Нет, нет, нет, – сказал Джон. – Мы снимаем варианты с другим текстом.

А в кадре вообще никакого текста не было. Эти переснятые, украденные кадры, по сути, сделали сцену, какой она виделась.

В характере Мани есть нечто, подсказанное мне эстетикой дзен: неожиданно, но логично. Он улыбается там, где по внешней логике надо было бы прийти в ярость.

Роль Ребекки де Морне как бы почти и незаметна, но очень важна. Зрительское сочувствие к героям в сцене, где Мани чуть было не убил своего напарника, идет от нее. Она первая поворачивается к Мани, словно говоря, что, вопреки всему, его понимает. Они сидят обнявшись, их несет куда-то в мировое пространство, в этот момент они бессильны как-либо повлиять на свою судьбу. Музыку Вивальди я здесь решил сплавить с японской флейтой, что и дало ощущение некоторой отстраненности, дзена. А покореженный стальной лист, при столкновении с товарняком почти оторвавшийся от локомотива, развевается на ветру как знамя. Монтажер Генри Ричардсон придумал вставить сюда этот образ. Вообще для «Поезда-беглеца» я почерпнул очень многое из эстетики дзен.

Помню, во время съемок на Аляске Ребекка де Морне позвала меня на обед.

– Ко мне приехал жених, – сказала она.

Вечером в ресторане мы встретились. Женихом Ребекки был коренастый миловидный молодой актер – Том Круз. Женитьба их почему-то расстроилась.

Странно, что многие восприняли «Поезд-беглец» как фильм типично американский. Особенно в Москве. Посмотрел Никита, сказал: «Крепко сбито!» Он не хотел меня обидеть, но я чувствовал, что ему это кажется компромиссом, моей американизацией.

Какой это американский фильм, когда человек в ответ на слова: «Ты – животное!», говорит: «Нет, хуже! Я человек!»

Такая философия чужда американскому кино.

Фильм кончается цитатой из шекспировского «Ричарда III»:

– Бывает зверь свиреп, но и ему знакома жалость.

– Нет жалости во мне, а значит, я не зверь.

Мне рассказывали, что Элиа Казан учил своих студентов, показывая среди прочего мой «Поезд». Этого достаточно, чтобы быть счастливым.

К концу монтажно-тонировочного периода Джон погрузился в религиозную мистику. Я приехал в Лос-Анджелес на озвучание, он мне позвонил.

– Андрей, я тебя буду ждать у гостиницы. Ты меня можешь не узнать – я объясню тебе, где буду стоять.

«Что за чушь, – подумал я. – Как это не узнать! Что он говорит?»

Но он оказался прав. Я его не узнал, это был ходячий скелет. Видимо, он опасался, что подхватил СПИД. Совершенно обессилел, на озвучании мог работать лишь 20—30 минут, потом приходилось два часа отдыхать. Я думал:

«Боже мой! Джон умирает...»

Через три месяца он вдруг стал оживать. У него была редкая болезнь, называемая «кандидоз». Думаю, то, что он выздоровел, и сделало его религиозным. Он и до этого был верующим, а тут совсем ушел в мистицизм.

Джон Войт и Эрик Робертс были номинированы на «Золотой глобус» и в итоге оба его получили: это был первый знак, что и «Оскаров» они тоже получат. На церемонии вручения Джон вышел на сцену и сказал:

– Я хочу поблагодарить Иисуса Христа за то, что он дал мне возможность...

Вместо того чтобы благодарить уважаемых членов комитета по присуждению премии, он стал благодарить Иисуса и читать долгую проповедь, слушать которую сидящим в зале было скучно. На аудиторию, среди которой было много членов Киноакадемии, он произвел впечатление человека невменяемого. Другим существенным минусом было то, что «Поезд» был сделан в «Кэнноне», фирме, которую не любили. Наши «Оскары» пролетели, Менахем проиграл мне тысячу долларов.

То же повторилось в Канне. Фестиваль взял картину. У нее были шансы, но приза она не получила – «Золотую пальмовую ветвь» дали «Миссии» Ролана Жоффе.

Если бы «Поезд-беглец» выпускался не «Кэнноном», по успеху это был бы блокбастер, фильм, побивающий кассовые рекорды. «Кэннон» сумел заработать на картине всего сорок миллионов, при стоимости картины – восемь миллионов. Прокатывать свои картины Голан и Глобус не умели, хотя и брались за все.

«Дуэт для солиста»

«Дуэт для солиста» – известная пьеса Тома Кемпински, с большим успехом шедшая на сцене. В пьесе всего два действующих лица: прославленная скрипачка (прототипом ее была великая виолончелистка Жаклин Дюпре) и ее врач-психоаналитик. Благодаря сеансам психоаналитика героиня понимает, какие подавленные эмоции юности мешают ей быть счастливой и что можно быть счастливой, несмотря на прогрессирующую тяжелую болезнь – рассеянный склероз. Пьеса была профрейдистская – о том, как психоанализ спасает людей.

Успех спектакля побудил Голана сделать по пьесе фильм. Он взял меня с собой в Израиль, возил по стране, сидел сзади в машине и дудел в ухо:

– Ты должен сделать «Дуэт для солиста»!

И додуделся. «Ну, надо ее снять, – подумал я. – Скромная маленькая картинка, камерная драма, интересные взаимоотношения, всего двое персонажей – сниму ее быстренько». Но ничего «быстренько» не получается. Погружаешься в характеры, влезаешь в проблемы своих героев, хочешь докопаться до правды – если уж взялся говорить, говори по существу.

Я никогда не был безоговорочным адептом Фрейда, понимал, что не смогу перенести на экран пьесу так, как это хотелось бы автору. Мы с Томом Кемпински долго работали, у нас ничего не получалось. Тогда я взял молодого американского сценариста Джереми Липпа, и мы с ним уехали работать в Мексику.

Прежде всего нам захотелось окружить героиню другими персонажами: ее близкими, знакомыми, поместить ее в полнокровную живую среду. Так у нас появился муж-композитор, изменяющий героине, его секретарша, служанка, красавец-старьевщик. Вещь постепенно приобретала какие-то чеховско-бергмановские черты: психоаналитик влюблялся в героиню, но понимал, что бессилен помочь ей, сам признавался ей в этом. И именно это признание помогало героине найти в себе силы принять жизнь такой, какова она сейчас для нее есть.

В принципе получилась картина по своей философии почти противоположная пьесе. Думаю, именно из-за этого отказалась сниматься в фильме Фэй Данавей. Она тогда чуть ли не каждый день ходила к психоаналитику и очень увлекалась фрейдизмом.

Мне нужно было найти актрису, лицо которой не испортила бы скрипка. Есть актрисы, лица которых со скрипкой никак не вяжутся, не вызовут у зрителей ничего, кроме иронии. Скажем, Джоди Фостер скрипка подошла бы, лицо у нее интеллектуальное, а Мэрилин Монро или Бриджит Бардо со скрипкой выглядели бы нелепо. Я подумал, что героиню может сыграть Джули Кристи. Узнал, что она в Нью-Йорке. Позвонил в Нью-Йорк. Сказал:

– Хочу вам показать картину.

Мы только-только кончили монтаж «Поезда». Джули Кристи пришла с Уорреном Битти, которого я уже давно знал. Уоррену «Поезд-беглец» очень понравился. Позже Джули от роли отказалась – не получалось по срокам. Надо было искать замену. Я нашел другую Джули – Джули Эндрюс.

В «Дуэте для солиста» у меня снимался великолепный ансамбль – Джули Эндрюс, Ален Бейтс, Макс фон Зюдов, Маша Мериль.

Эндрюс – очень музыкальна, она – замечательная певица. И очень мужественный человек. Она сделала на Бродвее «Мою прекрасную леди» – мюзикл по «Пигмалиону» Бернарда Шоу. Спектакль стал хитом, беспрерывно шел более года, по нему решили сделать фильм – она была уверена, что будет в нем играть. Но ее не взяли из-за слишком большого курносого носа – снялась Одри Хепберн. Для Эндрюс это была настоящая драма: она создала этот мюзикл, дала ему жизнь и успех и ее из него выставили. Она пережила тяжелый кризис. Выстояла. А затем и отомстила – сделала «Мэри Поппинс», а потом и «Звуки музыки». Ее роли в этих картинах, особенно в первой, великолепны.

Джули Эндрюс – человек очень ответственный: чтобы сниматься в картине, училась играть на скрипке. Поскольку как-никак я музыкант, я не мог допустить, чтобы профессионалы поймали нас на малейшей лжи. Но в игре на скрипке движения очень сложны: поэтому на крупных планах мы сажали актрису на стул, рядом за ней снизу садилась профессиональная скрипачка с хорошей рукой: Джули Эндрюс правой рукой водила смычком, а левой – играла скрипачка. Сидеть ей надо было сильно пригнувшись и вывернувшись, чтобы и не влезть головой в кадр и суметь подменить своей рукой руку актрисы, планы эти снимать было очень сложно, но они дали фильму подлинность.

В «Дуэте для солиста» снимались две будущие звезды – в ту пору только начинающие. Руперт Эверетт (он снялся с Джулией Робертс в «Свадьбе моего лучшего друга») и Лиэм Нисон, игравший старьевщика, сексапильного красавца, с которым спит героиня; спустя несколько лет он сыграл заглавную роль в «Списке Шиндлера» Спилберга.

В итоге сложилась богатая актерская палитра. Добавьте сюда еще и Машу Мериль, сыгравшую служанку. Для картины я снял сцену с Машей обнаженной (правда, потом все же решил ее вырезать). Фантастика! Ей было сорок лет, а фигура – безупречна, грудь стоит, никакого целлюлита! Вот порода князей Гагариных!

Еще в «Дуэте для солиста» сыграла Кэтрин Харрисон, внучка Рекса Харрисона, игравшего профессора Хиггинса в «Моей прекрасной леди». Ее судьба так и не сложилась, хотя актриса она хорошая. В Англии актером сейчас быть очень трудно.

«Дуэт для солиста» в прокате провалился. Недавно я пересмотрел картину. Она хорошо сделана. Хотя, пожалуй, излишне русская по темпераменту. Англичане себя ведут иначе. Джули Эндрюс хотела купить картину, перемонтировать, подложить другую музыку, посентиментальнее, как в ее «Звуках музыки», где композитором был Манчини, которого она и собиралась пригласить. Я гордо отказался. Дурак! Лучше бы мы отдали «Дуэт для солиста» ей, и она бы сделала из него коммерческую картину.

С «Поездом-беглецом» я набрал свою высоту, и мне казалось, что карьера уже сделана. Я был воспитан по-советски: сделал карьеру, значит, на всю жизнь.

Возвышающий самообман, иллюзия – то, что ты добился успеха и отныне уже навсегда ТАМ! Горькое заблуждение! Вот почему американские звезды постоянно в паранойе. В любую секунду может обрушиться их звездный статус. Только уж очень утвердившиеся, прочно завоевавшие себе место звезды могут не опасаться за свое положение и даже временами позволить себе провал.

После «Поезда-беглеца» все дороги были для меня открыты. Я мог бы делать все, что хочу. Первой моей глупостью был эксклюзивный контракт с «Кэнноном». Голан и Глобус почувствовали во мне многообещающего режиссера, способного на большую карьеру в Голливуде.

Я не мог понять, почему карьера не складывается. Не складывалась, потому что я делал авторские картины и потому что «Кэннон» не умел их прокатывать. Я попал в цейтнот. Следующая картина тоже провалились в прокате. Это были «Стыдливые люди».

«Стыдливые люди»

Трудно описать эмоции, испытанные мной, когда в самолете я получил от Менахема Голана салфеточку, на которой было написано, что я миллионер.

Это был 1985 год. Советский режиссер – и вдруг миллионер. Пять лет назад я еще бегал через Круазетт, когда меня манил пальчиком Ермаш, покупал из-под полы валюту по четыре рубля за доллар, и вдруг!.. Ощущение неизведанное...

Заключив этот контракт, вдобавок еще снимая рекламу, я почувствовал себя очень уверенно. Даже слишком. Купил квартиру в Париже, дом в Лос-Анджелесе, купил права на американский римейк фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Сценарий мы договорились писать с Полом Шредером. Это живой классик. Им написаны сценарии «Последнего искушения Христа», «Таксиста», «Разъяренного быка» – практически всех лучших картин Скорсезе.

Я вернулся из Лондона, окончив «Дуэт для солиста», начал готовить «Стыдливых людей». Их я задумал еще в Сибири. Монтируя «Сибириаду», подумал, как интересно было бы столкнуть две семьи: одна основана на принципах свободы, другая – на долге и любви.

Сценарий «Стыдливых людей» мы писали с очень милой сценаристкой Марджори Давид, вместе поехали искать место, куда можно перенести действие сценария. Героиней первого варианта была норвежская мать; она с дочерью едет отдыхать в Грецию и там встречает другую семью, греческую. Потом решили снимать в Америке – надо было найти место, где могла бы возникнуть полярность психологий, изначально заложенная в конфликте. Ясно, что одна героиня должна быть из Нью-Йорка, но куда ей поехать, чтобы столкнуться с отсталым уголком мира, с иными человеческими взаимоотношениями?

Наиболее подходящим для этого местом, где еще царят патриархальные нравы, нам показалась Луизиана, юг Америки. С XVI века Луизиана была французской колонией в Штатах, пристанищем всякого сброда – бандитов, пиратов, беглых каторжников. Все выброшенные Францией искатели свободы селились там. Там они создали свою, ни на что не похожую культуру.

Болота, аллигаторы. Идет старик, тащит через плечо за хвост аллигатора. Такие вот картинки можно увидеть из окна машины. Особая психология. Порцию раков в луизианском ресторане накладывают в тарелку выше головы. Во всем безумство юга. Жара. Все влажные. Чувственность обострена. Блюз. Диксиленд. Французский квартал Нью-Орлеана – это те места, где Теннесси Уильямс писал «Трамвай „Желание“. Мне очень хотелось передать это ощущение в картине. Но по философии это было во многом продолжение „Сибириады“: в мире луизианских лесов и болот разлит такой же пантеизм, метафизика природы, человек так же ощущает себя лишь частицей этого мира.

Взаимоотношения двух семей в «Стыдливых людях» – это, грубо говоря, метафора двух государственных устройств – России и Америки. Нью-Йоркская семья – модель США, где члены семьи друг друга уважают, но не любят. А семья из Луизианы – модель России, где люди друг друга не уважают, но любят и ненавидят. Луизианская семья имела своего Сталина – отца, который то ли умер, то ли жив – призрак его витает над болотами. В этой семье были свои диссиденты, своя Чехословакия, свое подавление восстания. Все как в социалистическом лагере.

В «Стыдливых людях» меня занимала проблема дуализма любви и свободы. Как они соотносятся? Я начал сомневаться в том, что можно любить и быть свободным. А если свобода без любви или любовь без свободы, тогда что лучше? У каждого свой выбор, но каждый должен понимать, чем он жертвует.

Я делал картину о взаимоотношениях, принятых в разных культурах, о необходимости взаимной терпимости. Демократия – это прежде всего терпимость. Терпимость, думаю, чуждое России понятие. Терпение – да! Терпимость – нет...

Задумайтесь: почему в России объект нетерпимости меняется, но нетерпимость остается? Не потому ли, что интенсивность чувств в нации превалирует над подходом рассудочным?

Это относится и к искусству. Оно у нас тоже иное. Обратим внимание на сам корень иноязычного слова «беллетристика». Бель леттр – красивые буквы. Русская словесность заботилась об ином – о чувстве. Танеев не зря говорил, что русская песня тянется, как тропа в поле. Формы нет, одно чувство. А взять песню немецкую или французскую: там ритм подчиняет все. Конечно, и русские песни не лишены ритма, но в России форме всегда отводилось второе место, первой заботой была сущность. Разные нации – разные ментальности. Они проявляются во всем: в отношениях между детьми и родителями, между мужчиной и женщиной.

Цивилизация и культура – не одно и то же. Цивилизация строится на приоритете прав, культура – обязанностей. Скажем, в культуре китайской или японской, еврейской или арабской человеку предписывается великое множество ритуалов, обязанностей, имеющих силу закона, требующих неукоснительного исполнения, не считающихся с личными правами. Но и внутри этой культуры человек тоже может быть свободен.

В «Стыдливых людях» я и старался задуматься о конфликте между свободой и обязанностью, между любовью и уважением, между правами человека и теми обязанностями, которые накладывает на него культура. Бывает, человек пытается освободиться от обязанностей и не может, а случается и наоборот: человек страдает от свободы, хочет и не может обрести обязанности, готов отказаться от свободы, чтобы узнать любовь.

Полкартины происходит в болоте. На воде очень трудно снимать. Пока поставишь свет, кадр, все уже уплыло, все поменялось – с ума сходишь.

У меня снимались две замечательные актрисы: Джил Клейбург и Барбара Хершей. Барбара была очень красива, очень хорошо сыграла в картине Пола Кауфмана «Подходящая команда» – о летчиках-испытателях, в «Двойнике».

Роль у нее была очень трудная. Она играла женщину старше себя, усталую от грубого труда, носила мужские сапоги, ходила тяжелой мужской походкой. Мы сделали ей скверные зубы. Ей пришлось выучить луизианский сленг – язык кейджен, метисов французов и индейцев.

Оператором картины был Крис Менгес, один из выдающихся мастеров мирового кино, снявший «Убийственные поля» и «Миссию». За «Миссию» он получил «Оскара».

Это была абсолютно авторская картина. Так же как и «Возлюбленные Марии», и «Поезд-беглец», и «Дуэт для солиста». Я делал то, что хотел. Никто мне ничего не навязывал, кроме бюджета, конечно. И эта картина ничего общего с голливудским кино не имеет, потому, как и другие, провалилась в американском прокате: все они не были поняты, все были достаточно сложны, даже энигматичны. Каждая была поиском ответа на какие-то философские вопросы. О чем «Стыдливые люди»? О неизбежности выбора между свободой и любовью – вместе им тесно. Выскажу крамольную, по мнению многих, мысль: тоталитарный режим в каких-то случаях предпочтительней демократии – во всяком случае, для незрелых индивидов в незрелом обществе. Все эти парадоксы американцам чужды.

«Стыдливые люди» казались мне тем главным, что я так долго вынашивал, что более всего хотел высказать. Но у зрителя это не нашло отклика. Может, я слишком пересимволизировал картину, может, загнал важные для себя мысли в слишком семейную историю, может, был слишком рационален, решая философскую проблему выбора. А может, что-то утерял за те несколько лет, которые прожил с этим замыслом: мир сдвинулся вперед, пришло новое кинематографическое поколение, более иррациональное, более свободное, более контактное с аудиторией...

Картина пошла в Канн, там же в тот год были и Никитины «Очи черные». У меня уже была спутница, с которой я приехал на фестиваль. Красивая женщина, но глупая, не странно ли? Эх, Кончаловский, Кончаловский!..

Мы представили картину, и, чтобы не ждать решения жюри, я поехал в Венецию. Это была моя шестая Венеция, на этот раз малоинтересная. Со мной была не очень умная женщина с ребенком, мы жили в дорогом отеле, во всем было ощущение тяжести, искусственности. Мысленно я по-прежнему продолжал быть в Канне. Вечером по радио услышал, что мы с Никитой поделили актерские призы, получили, как две сестры, по серьгам – он за лучшую мужскую роль для Мастроянни, я – за лучшую женскую для Барбары Хершей. В очередной раз я был раздосадован. Думаю, Никита тоже хотел иного. Всем солдатам снятся генеральские погоны.

Нагибин

C Нагибиным мы познакомились еще в 60-е годы. Он позвонил, предложил повидаться. Я был молод, снял пока еще только «Первого учителя», было лестно услышать в телефоне голос известного писателя. Мы встретились в Доме литераторов, он дал мне почитать рассказ, называвшийся «Эхо»: не заинтересуюсь ли я им как режиссер.

Рассказ оказался замечательный. О мальчике и девочке лет двенадцати. О предательстве любви. Я увлекся, стал рассказывать, как это можно поставить. Ему очень нравилось все, что я предлагал. Я представил этот рассказ как архетипическую историю, вечную притчу об Адаме и Еве, о первозданности любви. Не помню уже, почему наши отношения не получили продолжения. Может, потому, что я начал «Асю Клячину». Но фильм мог бы получиться интересный...

Довольно долго после этого мы не общались, знакомство прервалось... Следующий виток взаимоотношений начался, когда ко мне пришла идея фильма о Сергее Васильевиче Рахманинове. Стал собирать о нем материалы, одна из самых интересных публикаций оказалась за подписью Юрия Марковича – небольшой рассказ, называвшийся, как помнится, «Сирень». Написан он был с чрезвычайным проникновением в характер, суть творчества художника.

Я пришел к Нагибину, предложил писать сценарий о Рахманинове: ему предложение очень понравилось. Мы обсудили, каким мог бы быть этот фильм, он написал заявку, я подал ее Ермашу. В ответ было сказано: «Зачем нам делать фильм об эмигранте?» Надежда поставить фильм стала вянуть, я понял, что его не разрешат.

К этому времени у меня уже начала определяться идея отъезда. Я подал заявление, просил разрешения жить за рубежом, Ермаш сказал:

– Не уезжай. Хочешь снимать «Рахманинова» – снимай «Рахманинова».

Но поезд уже ушел. Голова была занята только одним – тем, что должен уехать. На предложение Ермаша делать картину не ответил.

Прошло еще три-четыре года. Я приехал в Россию – в очередной раз гостем. Для начальников я был эмигрантом, хотя паспорт у меня по-прежнему оставался советский. В этот мой приезд ситуация была уже иной, чем в прежние. Я только что снял «Возлюбленных Марии», со мной уже разговаривали о возможной постановке. Подумалось, что пора вернуться к «Рахманинову».

Все эти годы фильм о Рахманинове жил во мне. Каждый раз, когда слушал его музыку – а случалось это часто, я очень люблю ее, – возникало желание снимать. Думалось: «Господи, какой же я дурак! Почему не сделал этот фильм?» Сама музыка толкала меня на то, чтобы делать большую эпическую картину о России и об Америке, где Рахманинов жил последние годы. Я часто слушал Рахманинова в машине по дороге вдоль берега океана в Лос-Анджелесе. «Какой это может быть замечательный фильм!» – вновь просыпалось во мне.

Сам человеческий тип Рахманинова очень мне дорог, бесконечно напоминает тот скромный, в известном смысле аристократический, страстный, пылающий и в то же время очень сдержанный внутри русский характер, отличавший Чехова, Врубеля.

Предки Рахманинова были из татар, об этом говорит сама его фамилия. Шаляпин звал его татарвой, в его музыке всегда были сильны восточные мотивы. Родился он в семье разорившегося дворянина, жил скудно, зарабатывал уроками. Конец обучения в консерватории особыми успехами ознаменован не был. И слава, и состояние были заработаны упорным трудом: он построил дом, имел автомобиль, но после революции все национализировали. Уехал за границу, все начал с нуля, мытарствовал. Поселился в Швейцарии. Опять построил дом, посадил сирень, перевез свои любимые самовары и лавки, вызвал из России свою служанку... Но вскоре началась война. Ужасы фашизма потрясли его. Он бросил все и бежал на край света, в Америку. Он беспрестанно хотел защитить себя своим домом, своим миром, но этому не суждено было свершиться: его настигла болезнь.

Сирень, которую так любил Рахманинов, которой посвящал свои романсы, которую увез с собой из России и пытался посадить и в Калифорнии, там не цвела. Не тот климат. И сам он на американской земле не мог писать музыку, стал исполнителем...

Рахманинов – трагическая фигура. Горько читать его признания: «Я не пишу больше музыку, потому что у меня порвалась духовная связь с Родиной... У меня есть слава, успех по всему миру, а Родины нет». Свою трагедию скрывал от других – человек он был закрытый...

Со временем нашелся продюсер, согласившийся профинансировать написание сценария. Я приехал к Нагибину в Москву, мы приступили к работе. Был уже 1985 год. С этого момента мы часто встречались и очень подружились. В течение пяти-шести лет я часто бывал у него на даче, мы работали, говорили о разном, общались. Круг нашего общения был очень широк. Нагибин меня чрезвычайно возбуждал, о чем бы мы ни говорили. По натуре он был очень любознателен, его интересовало, что я думаю по тому или по этому поводу. Он был исключительно образован, слушать его – на любую тему – было интересно. Мы говорили обо всем – культуре, политике, религии, сексе.

Мы затеяли своего рода игру: говорили друг с другом, как говорили бы Сталин с Брежневым, или Берия с Рахманиновым, или Сталин с Горбачевым. Играя, пытались спроецировать на наш замысел перипетии истории страны, не только прошлой, но и будущей. Нагибину было интересно, каким я представляю себе будущее развитие событий в России. Уже начиналась перестройка, с каждым моим приездом климат в стране ощутимо менялся.

Я добился для Нагибина хорошего контракта, он приехал ко мне в Америку, был на съемках «Гомера и Эдди». Я его снял в церкви, у него был крупный план: молился, вставал, уходил. Седой алкаш с измятым лицом. Я смог ему заплатить за съемки какие-то деньги. Потом он приехал в Лондон, где я заканчивал работу над картиной.

Я очень люблю Нагибина как писателя, он был чрезвычайно талантлив и как сценарист, почти все его вещи кинематографически зримы, образно ярки. Работать с ним доставляло огромное удовольствие. То, чего я хочу добиться, он схватывал почти мгновенно.

Он был очень молод по темпераменту. Его интерес возбуждало буквально все. Приезжая куда-либо, он уже знал, что здесь смотреть. Какие храмы, памятники, произведения искусства. Он мог пешком шлепать через весь город, чтобы посмотреть какую-то фреску, картину в музее. Знал не только Лувр или Прадо, но музеи гораздо более скромные, в каждом умел находить шедевры.

В Швейцарии мы замечательно съездили на виллу Рахманинова в Лугано, поговорили с его племянником. Нагибин знал об этой вилле все еще до приезда, ходил по ней, будто здесь уже давно свой человек.

Работа над сценарием шла медленно. Сценарий не менее объемный, многоплановый, чем «Сибириада», не менее сложный по своей структуре. Очень многое надо было придумать, сконструировать по драматургии, найти точные детали, кинематографические образы, сочетающие воспоминания героя, то, что ему мерещится, с реальностью, в которой он живет.

В этом мне очень помог Мандельштам, сочетавший в своей поэзии образы несочетаемые – то, что и хотелось видеть в картине. «Павлин в курсале» – пустой курсал, гуляющий по нему павлин – это образ из начала века, то, что мог видеть и Рахманинов во времена, когда был всего лишь бедным студентом.

С самого начала мы понимали, что наша картина не просто о музыканте. Она – о художнике и о земле. Поэтому в сценарии у нас два героя – Рахманинов и его кухонный мужик. Мужик любит девку, а она любит Рахманинова.

Эта девочка, Марина, фигура реальная. Она потом была няней у детей Рахманинова, даже приезжала к нему в Швейцарию. Он, судя по всему, ее обожал. Его дети, особенно дочки, тоже ее обожали. Но у нее была чахотка, она уехала умирать в Россию. Мы придумали, что она любит Рахманинова, всю жизнь, безумно. Это она привозит ему куст сирени, который он пытается потом высадить на американской земле. А Марину любит этот мужик, в начале фильма – мальчик. Когда придумали это, поняли, что сценарий есть. Замечательный. Наотмашь.

Где-то в середине работы Нагибин меня очень сильно расстроил. В это время мы жили в Лондоне. Я с нежностью вспоминаю это время, беседы с Юрой на диване, долгие прогулки по лондонским паркам, вкуснейшие обеды, которые нам готовила его жена Алла. Как-то я заметил, что он работает немного спустя рукава, сказал ему об этом.

– Да, ладно! – отмахнулся он. – Это ж кино! Это не литература.

В этом было достаточно снисходительное, даже слегка презрительное отношение к кино. Я почувствовал себя уязвленным, мне стало обидно за свою профессию. Кино не хуже и не лучше литературы, это просто другое искусство. Потом я не раз втыкал ему в ответ:

– Хоть это кино, а не литература, Юрочка, но все же придется не полениться и поработать. Диалог хреновый. Надо переписывать.

Он улыбался в ответ своей сардонической улыбкой (чувство иронии у него было замечательное) и, не споря, переделывал то, чего я не принимал.

Я любил его здоровый цинизм. Для человека, который видел и понимал, что в стране происходит, умел ничему в ней не изумляться, это естественно. Он был здесь воспитан, приспособлен к выживанию, хоть выживалось и трудно.

Наконец, сценарий был окончен. Начинали мы его, когда я делал «Поезд-беглец», заканчивали на «Гомере и Эдди». Думаю, среди многих сценариев, написанных при моем участии, это один из лучших. Интересный фильм может из него получиться. Верю, что еще поставлю его. Опять, увы, все упирается в деньги.

До сих пор храню у себя рассказ Нагибина, давший толчок долгой и, надеюсь, еще не оконченной судьбе этого замысла. История «Сирени», история романса, который стал поводом рассказать о России, о великих потрясениях, пережитых ею на протяжении полувека.

Пару лет назад были изданы дневники писателя, где наши взаимоотношения описаны совсем с другой точки зрения. Мол, я холодный, полный цинизма человек. Читая про себя, просто не мог поверить, сколь по-разному воспринимались нами наши отношения. Странное дело, эти строки нисколько не изменили ни моего отношения к Юре, ни памяти о счастье, испытанном во время нашей совместной работы и просто во время, проведенное вместе. Люблю его по-прежнему. Может быть, потому, что я действительно циник? Не знаю. Да и не все ли равно теперь?..

«Гомер и Эдди»

Практически на любой постановке наступает момент, когда чувствую, что всех обманул и обман неминуемо должен раскрыться. Сейчас все увидят, какой ты жулик и как все это время всех обманывал. Боже, теперь поймут, что и все прежнее было чушью. Обычно это случается в середине работы над сценарием, примерно где-то в начале его второй половины. То же бывает, когда складываешь материал.

Фильм состоит из фрагментов материала, решение каждого могло быть лучше или хуже, и заранее знаешь, что каждый фильм – цепь упущенных возможностей. Стараешься забыть о нереализованном, но оно все равно будоражит память: ты же мог сделать иначе, зачем же ты так поторопился? Да, вроде бы получилось неплохо, но могло быть лучше. Ты пришел на съемочную площадку, пятьдесят человек, благоговейно раскрыв рты, уже ждут, что ты скажешь, кровь гонит адреналин, и ты иногда с уверенностью, а иногда от безысходности (надо же что-то говорить) объявляешь: «Эту сцену будем делать так...» А так ли ее надо делать? Можно же было придумать и совсем иначе!

В каждой картине есть места, где надо выкладываться до конца. Знаешь: если провалишь здесь, картина погибла. В «Возлюбленных Марии» это была сцена на кухне, взрыв чувств, доходящий до истерики. Хорошо сделана сцена. В ней есть несколько очень крутых виражей, переворачивающих отношения героев. В «Поезде-беглеце» это сцена драки в поезде, когда Войт роняет нож, начинает плакать. Как будто дух святой в него входит, он начинает сознавать, что только что мог убить человека. Я говорю здесь не о языке, не о профессии – а о смысловом эмоциональном узле, который держит всю конструкцию. Потому ее и пришлось трижды переснимать – у Войта не получался шок от душевного просветления, переход от ярости к осознанию своего безумия. Человек не понимает сам, что с ним происходит. А он просто становится из зверя человеком.

В «Дуэте для солиста» самой трудной была сцена объяснения героини с мужем.

– Ты скоро умрешь, а я буду жить, – говорит он.

– Да, я умру, – отвечает она. – Мне уже тебя не хватает. После того как я умру, мои сны будут бежать через твои сны.

Здесь опять те же крутые виражи взаимоотношений.

В «Стыдливых людях» это монолог Рут на крупном плане, где она рассказывает о своем муже, о том, как всегда его ненавидела. В таких ключевых сценах нельзя ошибиться и в самой мелочи. Поэтому я как-то исхитрялся обманывать продюсеров, переснимал неудавшееся, уверял, что делаю досъемки, на деле же – снимал все заново.

Наверное, моим американским фильмам не хватает поэтичности. Я имею в виду не романтизм, не поэтический кинематограф, а «темноту стиха». При кажущейся простоте настоящую поэзию всегда отличает высокое косноязычие. Американский кинематограф подобного не признает. Такие вещи не могут быть плодом расчета, хотя в последнее время нередко видишь, как молодые пытаются придумать темноты, заполнить ими чуть ли не весь фильм. Не получается. Магия и тайна не создаются по плану и чертежу. Но, думаю, и мне не давалась высота косноязычия. Фильмам не хватало странности, они словно были из хрестоматии...

Освободившись от эксклюзивного контракта с «Кэнноном», я оказался без работы. От контракта я действительно очень хотел освободиться: мне надоело делать картины, не имевшие проката. Я готов был даже заплатить деньги, чтобы обрести свободу. И заплатил. Много. Дурак, они бы и так меня отпустили. Без денег.

Как раз в это время появился продюсер, предложивший мне маленькую картинку – «Гомер и Эдди». Герой ее Гомер – человек не то чтобы умственно неполноценный, но подзадержавшийся в своем развитии, большое дитя. Он путешествует через Америку и находит себе попутчика, Эдди. У того в голове опухоль, он эпилептик, на него накатывают внезапные приступы бешенства. По дороге он несколько человек убивает. В одном из городков Гомер уговаривает Эдди зайти в церковь исповедаться. Священник, выслушав его, говорит: «Тебе надо было в полицию, а не ко мне...» На первый взгляд – чернуха. Но если присмотреться – масса юмора, нежности.

Двое бездомных в огромном мире... Сироты общества, нищие духом. Один верующий, другой атеист. Что-то есть в них и от героев феллиниевской «Дороги», и от «Очарованного странника» Лескова.

Сценарий показался мне интересным. В нем была какая-то странность, мистический финал – с Христом, точнее, символическим Христом, которого изображает бродячий актер.

Я не снимал таких картин – из современной жизни, где сюжет развивается в путешествии. Мне захотелось показать американскую природу, жизнь провинции. Мы ездили по стране, искали натуру. В каком-то городке снялись у фотографа-пушкаря, выставив головы в прорези размалеванного холста – совсем как в былые годы на наших базарах. Постепенно нащупывался стиль будущей картины – что-то вроде американского Лескова. Хотелось попробовать себя в жанре «черной комедии».

Искали натуру мы в красивых местах – в штате Невада, на севере Калифорнии... Маленькие городки, шоссе, магазинчики, бензоколонки, публичный дом...

Я страшно ошибся на этой картине. Пролетел с выбором актеров. Мне предлагали замечательные комбинации. Многие звезды в тот год почему-то оказались без работы и были готовы сниматься.

У меня была встреча с чудным актером – Данни де Вито, сейчас он знаменитая звезда. Потом мне сказали, что хочет сниматься Робин Уильямс.

Я приехал к нему в Сан-Франциско, он меня встретил, поехали к нему домой, он был страшно любезен. Но я думал: «Нет, это все-таки не то. Надо чего-то эдакого». Агент мне сказал:

– Андрей, ты ошибаешься. Робин Уильямс сейчас снялся в картине, у которой будет сумасшедший успех. Называется «Доброе утро, Вьетнам». Все хиппи будут от него без ума.

Чуть позже он сыграл Питера Пана в «Хуке» у Спилберга.

Я агента не послушал. Решил: «А что, если взять Джима Белуши, брата Джона Белуши, а вместо второго – женщину, негритянку Вупи Голдберг. Это, наверное, даже интереснее, что вместо мужчины будет женщина». Я чудовищно ошибся. Она – прекрасная актриса. Очень хороша в комедиях положений. Но агрессию играть неспособна.

Начав снимать, я скоро понял, что промазал с выбором. Если бы я взял на Гомера – Робина Уильямса (сейчас до него и не дотянуться – такая он звезда!), то у картины могла бы быть другая судьба.

В картине два характера, один из которых, Гомер, – чистая душа, а Эдди – человек опасный.

Белуши сказал:

– Я, конечно, могу сыграть Эдди, но мне не сыграть его с Уильямсом. Я его, к чертовой матери, убью. Он последний, кто видел моего брата и кто дал ему последнюю порцию героина. Если бы не эта порция, он был бы жив.

Я подумал:

«Да, мне этого тоже не надо».

А надо было делать именно такой расклад. Они бы в конце концов примирились. И фильм бы был гораздо интересней.

С Вупи у меня не очень сложились отношения. Видимо, на кого-то из американских актеров я произвожу не очень приятное впечатление. Им привычнее работать с режиссерами, не слишком вмешивающимися в то, что они делают.

«Еще разочек! Погромче! Побыстрее! Отлично! Повернитесь чуть правее!» – вот главный круг режиссерских указаний, которые привыкли слышать голливудские звезды. А вовсе не разговоры о смысле сцены, ее сверхзадаче, эмоциональном наполнении. Каким-то актерам это необходимо, а каких-то – просто выводит из себя. Вупи как раз из числа последних. Из породы самоиграющих актеров. А тут режиссер вмешивается, чего-то хочет, что-то советует.

Думаю, на съемку она шла с ощущением тяжелой повинности. Считала, что я фашист, что нельзя так жестко обращаться с актерами. После расслабленной американской режиссуры подарком я, конечно, не был.

Каждый день, приходя на съемку, она говорила, что в три часа ей надо уйти к врачу. Или на пресс-конференцию. А съемка у нас до девяти.

– Прекрасно, – говорил я. – Скажите Вупи, что если ей надо уйти, придется работать в субботу.

Мне нравилась какая-то странность образов в этом сценарии: Христос, который оказывается ряженым, наивное дитя – Гомер, бешеная Эдди. Но система сложилась бы лишь в том случае, когда все образы выдержаны в задуманном ключе. Эдди из системы выпала.

Были очень интересные эпизодические роли. Содержательницу притона сыграла роскошная Карин Блэк – когда-то в «Пяти легких пьесах» Боба Рейфелсона она играла любовницу Джека Николсона. Она позвонила мне, сказала, что хочет у меня сниматься; единственное, что я смог для нее найти, была эта роль. Владелицу кафе сыграла замечательная старуха, страшилище, очень смешная. Вскоре после съемок она умерла от рака. Еще снимался Винсент Шиавелли, талантливый итальянец, с лицом дегенерата (он играл в «Амадеусе» и в «На взлет» Милоша Формана). У меня сыграл священника. Снималась в маленькой роли Лена Коренева. Ей нужны были деньги на зубного врача. К тому времени Леночка обамериканилась и была, как я чувствовал, разочарована – совсем не та Лена, которая снималась в «Романсе». Убийцу сыграл Джон Уотерс, знаменитый человек в Голливуде, автор «Розового фламинго», фильма о человеке, сделавшем транссексуальную операцию. Все актеры почему-то соглашались у меня сниматься.

Городок Орегон для нас устроил парад – причем совершенно бесплатно. Американцев хлебом не корми – дай поучаствовать в параде. Было холодно. То дождь шел, то светило солнце. И мы со своими актерами вклинились в это организованное событие и внутри него документально снимали сцены, нужные нам по сценарию.

В конце фильма из уха Эдди по сценарию должен был выползать паук и карабкаться по стене. Это мог бы быть сильный кусок. Но Вупи этого не хотела. Картина складывалась не такой, какой я ее задумывал. И основная причина – интерпретация, предложенная звездой, на что я в достаточной мере не смог повлиять. Последний день ее съемок в картине был для меня праздником, для нее, наверное, тоже.

Сценарий был о том, как эпилептик с приступами неконтролируемой ярости верит в Бога, ищет пути к нему. Но начинается приступ, и Бог забыт. Конечно, это должен был играть актер, от которого исходит опасность. А от Вупи физическая опасность исходить не может. Она очаровательна, смешна, обаятельна. Она талантливая актриса, большая звезда. Но не Эдди.

Потом вмешался продюсер, отвратительная личность. Наглый, самоуверенный. Считал каждую копейку. Я был донельзя зажат в бюджете. Ему не нравилось, что картина грустная. Я вынужден был переснять финал.

Нелегкое испытание – смиряться перед силой обстоятельств, выслушивать неумных вульгарных людей – с такими в Америке мне пришлось сталкиваться намного чаще, чем дома. Когда продюсер «Гомера и Эдди» приходил в монтажную, гонял взад-вперед каждую склейку, говорил: «Здесь надо вырезать семь кадров», я уходил, не спорил. Потом, когда его уже не было, возвращался, вставлял назад то, что он вырезал, – он не замечал.

Да, конечно, потом была «Золотая раковина» в Сан-Себастьяне и кое-какие благоприятные отзывы, но те, от кого они исходили, не знали, какой фильм из этого мог бы получиться. А я-то знал!

Это еще одна совсем не американская картина, хотя снята в Америке. Проката не имела никакого; я хотел как-то удержаться на плаву и потому взялся делать блокбастер – «Танго и Кэш». Вот это, единственное из всего снятого в Голливуде, – американское кино. Но о нем уже рассказано в «Низких истинах».

В голливудский пантеон я и на этот раз не вписался – с картины ушел, ее не кончив. Как-то это, по-видимому, на моей голливудской судьбе отразилось, но как именно – я, честно говоря, почувствовал не сразу.

Магия оперы. «Евгений Онегин»

Началось с того, что я лежал в парижской квартире у маминой подруги – престарелой мадам Жюльетт Карно. Она дружила еще с моим дедушкой, он написал ее портрет и, возможно, даже был в нее влюблен, хоть и был однолюб и всю жизнь любил только бабушку.

Мама мне рассказывала, что, когда ему было уже под семьдесят пять, а Ольге Васильевне соответственно под семьдесят, она слышала через стену, как он к ней приставал, а та осаживала его пыл:

– Петя, ну перестань! Что ты?!

Так вот, мадам Жюльетт обеднела давно, жила на рю Вашингтон в квартире, где с 1932 года ничего не менялось. То, что приходило в негодность, перекочевывало в ванную, и без того всю забитую хламом, заставленную склянками и пробирками, оставшимися от парфюмерной фабрики, которой когда-то управлял ее муж, доводившийся, кстати, племянником президенту Франции Карно. Газ в доме был, но мадам мылась исключительно холодной водой, принимала ледяной душ, зимой купалась в реке – естественно, не в Париже, а под Парижем, была здорова как бык. По-русски говорила как по-французски.

Отопления в квартире не было никакого, холод собачий, я пытался согреться под двумя одеялами.

Раздался телефонный звонок. Говорил директор «Ла Скала»:

– Хотим предложить вам постановку «Евгения Онегина».

Для меня это было огромное, непонятно откуда свалившееся счастье. Очень скоро выяснилось, откуда оно. Постановку предложили Никите, он только что снял «Очи черные», был очень популярен в Италии. Времени у него на эту работу не было, тогда позвонили мне. Оперным режиссером я стал благодаря тому, что мой братишка отказался. Спасибо ему!

Ставить «Онегина» я соглашался, леденея от ужаса. Я кинематографист, фильмы свои вовсе не считаю театральными, но красота театральности всегда очень сильно меня возбуждала.

С детства театр стал для меня миром мечты. Еще в первые послевоенные годы я приходил в Детский театр, помещавшийся тогда на Большой Дмитровке (это потом он переехал на Театральную площадь к Большому театру), у папы там ставились пьесы.

Меня пускали и в зал и за кулисы, я с восторгом смотрел спектакли, но еще больший восторг вызывала возможность прикоснуться в бутафорском цехе к волнистому мечу, с которым сражался герой-горбун в «Городе мастеров» Татьяны Габбе. Играл его актер Нейман, он был лыс, я видел его в этом замечательном спектакле, наверное, десятки раз. Никто из сидевших в зале не держал этот меч в руках – я его держал! С этого времени чудо и счастье театра было со мной.

И вдруг – приглашение ставить в «Ла Скала».

– Не берись не за свое дело! – говорила мне одна часть моего сознания. Действительно же, не дело кинорежиссера ставить оперы.

– Берись! – говорила другая часть сознания. – Что может случиться в худшем случае? Не убьют же, в конце концов!

У проекта были исключительные исполнители. Дирижер – Сейджо Озава, Татьяна – великая Мирелла Френи, Гремин – Николай Гяуров, Онегин – Бенжамин Лакстон.

Готовился к постановке я в основном по Пушкину, хотел поставить прежде всего «Онегина» Пушкина, а потом уже «Онегина» Чайковского. Проштудировал то, что делал Мейерхольд, изучил разные книжки. Дошло до репетиций.

Тут отходит на второй план ощущение режиссерской ущербности. Начинаешь анализировать поступки, реплики – это как бы уже знакомый тебе этап работы. Нет, оказывается, в опере все иначе, чем в кино или драме. Слава Богу, пятнадцать лет, положенных на мое музыкальное образование, очень меня выручали. Наталья Петровна не зря силком усаживала меня за рояль. Прежде всего, я мог читать ноты. Для меня не составляло особой проблемы сесть за клавиши и сыграть то, что должно было прозвучать в оркестре. С певцами я мог разговаривать, более или менее, на их языке. Для меня нет загадки в словах «ачелерандо», «диминуэндо», «крещендо». Оперные артисты могли мне доверять.

Итак, Италия, лето, жара, оперные репетиции. Репетировали мы не в театре – за городом. Никогда не забуду обеды в дешевой траттории, на террасе, крытой рифленым пластмассовым листом. Над головой громыхает электричка, со мной – великие певцы, мы едим жареное мясо, пьем вино. Мирелла Френи выходит из-за стола, идет к откосу насыпи, собирает какую-то травку, тут же моет ее в стоящем на улице умывальнике, рвет руками, посыпает наше мясо. Аромат замечательный! И вся эта сцена, по ощущению естественности и в то же время божественности бытия, словно пришла из итальянского неореализма.

Оперный театр в своих проявлениях – это Феллини. Есть непременная дива с адским характером. Она ангел с людьми, ангел дома, ангел с режиссером, в данном случае со мной. Но если что-то, касаемое театральных дел, не так, она не приходит, сказывается больной, все бегают перед ней на цыпочках. Это ее право, она – дива! У каждой дивы есть свои числа, по которым она не поет. Это тоже ее право.

Еще один непременный атрибут оперы – клака. Вся галерка забита клакой. Мест для посторонних там нет. Клака берет с солистов деньги за овации, может засвистеть кого угодно, забросать апельсинами или, если надо, заглушить громом аплодисментов нежелательный свист. Она делает скандал или не делает скандал. Клака – это работа. Это чистая мафия. Оперные звезды ей приплачивают.

– Не выношу клаку, – говорила Френи.

Она действительно не имела с ней дела. Но клака ее не трогала. Ее любили. Она открывала рот, и оттуда лилось чистое золото. Ей было уже под пятьдесят, но, выходя на сцену, она волновалась, как девочка. Она вообще существо исключительно женственное и чистое, для меня звезда не меньшей величины, чем Мария Каллас.

Режиссура оперная и режиссура кинематографическая – две почти несовместимые профессии. Мои репетиции сначала были, скорее, режиссерскими. Но скоро я понял: анализ поступков оставь при себе, дай певцу рисунок. Все. В опере другие средства выражения. Артист не может играть и петь. Только когда я уже ставил «Пиковую даму», мне открылось, что такое искусство большого жеста. В кино большой жест нелеп, в драматическом театре – слишком театрален, в опере – это самое то, что должно быть. Кино – искусство пристальное: в нем бывает достаточно подрагивания век, еле заметного вздоха. В театре это уже не работает, тем более в опере, где человек стоит, разинув рот, в застывшей позе. Какое там подрагивание век! Нужен жест во весь размах рук.

Сопоставляя кино, театр, оперу, понимаешь, что следующий за оперой шаг в условность – цирк. Потому так полна опера феллиниевских персонажей. Бегают какие-то замороченные администраторы, приезжает маэстро, ходит по сцене с двумя секретарями, пробует голос. Прислушивается к акустике.

Впервые выйдя на сцену «Ла Скала», я опустился на колени, перекрестился: «Боже! Я стою там, где пела Мария Каллас!». Каллас вообще не поддавалась режиссуре. Поэтому ее спектакли ставил Караян. На нее надевали костюм, она выходила на сцену, становилась на определенную точку и больше уже не сдвигалась с места, – сцена жила и двигалась вокруг нее. Она исполняла свою партию, потом уходила. Вот и вся мизансцена. Но в этой точке, «точке Каллас», голос ее звучал с такой громкостью и чистотой, что даже ее шепот был слышен во всех уголках зала.

Оперный артист скован, зажат условностью своего искусства. Напрасная иллюзия, что его можно заставить играть по Станиславскому. Конечно, в каких-то случаях можно, но это, скорее, даже мешает восприятию. Красота музыки часто важнее, чем красота мизансцены. В оперу ходят не ради сюжета, а ради музыки

Одна из самых заманчивых вещей в опере – создание магического зрелища. Увертюра, поднимающийся занавес, поющие люди – все это уже ритуал. Пение в человеческую жизнь вошло как ритуал, будь то ритуал труда, или выражения чувств, или обращения к божеству. Песнопения в честь Диониса, барды, менестрели, серенады – это все менявшиеся в разные века и в разных странах ритуальные ипостаси пения.

Довженко, не принимавший условности последних фильмов Эйзенштейна, «Александра Невского» и «Ивана Грозного», говорил про них: «Опера днем». Некий абсурд – опера при свете дня, а не при театральном освещении.

Когда у Стивена Спилберга мальчик летит на велосипеде, когда динозавры преследуют и топчут людей, когда голова человека прокручивается на шее шесть раз, а тело его растворяется в небытии или прямо на наших глазах расплавляется и превращается в кусок раскаленного металла, мы знаем: все это спецэффекты. Кино отлично умеет их делать и не устает изобретать все новые и новые. Мы уже достаточно искушенные зрители, чтобы не поражаться эффектам самым изощренным. Магия в кино возникает не за счет искажения реальности, а за счет насыщения ее другим смыслом. Фильмы Тарковского воздействуют магически, хотя в них крайне редко происходит что-то нереальное. Одно из наименее магических мест «Зеркала» – кадр со спящей женщиной, повисшей над кроватью, – реальность здесь преображена слишком в лоб. Гораздо большего ее преображения Тарковский достигал тогда, когда просто сажал двух молчащих людей друг против друга.

Магия сцены – открыта и наивна. Когда на сцене прямо перед вашими глазами начинает левитировать подтянутая на шнурках актриса, всего-то отрывается от пола на полметра, впечатление магическое. Чудо, волшебство, детский восторг... С музыкой это ощущение еще сильнее. В шекспировской «Буре», поставленной Джорджо Стрелером, – впечатление абсолютной магии, хотя видишь все тросы, на которых подвешен летающий эльф. Это не мешает следить за сценой взахлеб, затаив дыхание.

В опере все немотивировано. Все поют, и это надо принимать как данность. Лишь считанные оперы удачно получились в кино. Абсолютная безусловность экрана отторгается абсолютной условностью оперы.

Визуальный кинематографический образ подавляет не только слово – он подавляет и звук. Когда на крупном плане замечательный певец своим неповторимым голосом поет под гениальную музыку, а я вижу у него во рту всю работу дантиста или налет на языке от чего-то съеденного вчера, дальше уже воспринимать это зрелище эстетически невозможно: изображение убило звук. Чтобы в кино слушать, надо уходить от певца как можно дальше, но найти эту меру удаления чрезвычайно трудно: чуть только ее превзойдешь, экран становится скучен. Основная, на мой взгляд, ошибка Дзефирелли в «Травиате», Лоузи в «Дон-Жуане» (говорю о больших мастерах, о талантливых опытах экранизации) – то, что законы кинематографа они попытались впрямую перенести в оперу: все, как в жизни, только герои не говорят, а поют. Этот путь бесперспективен. Лишь одному режиссеру удалось сделать в кино великую оперу. «Волшебная флейта» Бергмана – единственный известный мне пример, где сила и образность кинематографа использованы не во вред, а во благо опере, не забивают музыку, а помогают наслаждаться ею, оставляя полный простор зрительскому воображению.

Чтобы ставить на сцене оперу, надо было забыть все, чему меня научил кинематограф. Хочешь того или нет, но в итоге приходишь к необходимости вывести певца на авансцену, поставить лицом к залу и дать ему петь, ибо оперную публику по-настоящему интересуют только музыка и голос. Опероманы, так сказать «пуристы» оперы, все прочее воспринимают лишь постольку, поскольку оно не мешает главному. В опере все должно быть развернуто к зрителю в единой фронтальной плоскости. Для меня это был совершенно новый опыт, открытие целой области режиссуры, с которой прежде не соприкасался.

Начиная примерно с 60-х годов интерпретация оперы становилась все более авторской. Не могу вспомнить имена звезд оперной режиссуры даже 40-х, 50-х годов. Возможно, единственное исключение – мейерхольдовская постановка «Евгения Онегина». Начиная с 60-х в мировой оперной режиссуре появились знаменитые имена: Шейро, Стрелер, Миллер, Ронкони. Они подняли оперу на новый уровень изобразительной и смысловой условности.

У Шейро «Кольцо Нибелунгов» строилось на погружении нескольких мифологических тевтонских персонажей в сталелитейную империю Круппа, в мир индустриальной Германии накануне прихода фашизма. Эффект был очень сильный. Но, на мой взгляд, одновременно возникало и отчуждение: зритель приходил слушать оперу, а получал режиссерскую интерпретацию новейшей немецкой истории со всеми полагающимися аллюзиями. Питер Селлерз перенес «Женитьбу Фигаро» в кафе Макдональдс. Режиссер оперы потянул одеяло на себя, и временами чрезмерно.

Что до собственного опыта, то думаю, что в опере режиссер – фигура второстепенная. Первым стоит певец, вторым – дирижер, у режиссера – лишь третье место. Нередко дирижеры, к примеру Караян, сами ставили оперы. Режиссирует прежде всего тот, кто дирижирует. Он отбирает певцов. Музыкальное содержание важнее зрелищной формы. Очень многие певцы принципиально не желают двигаться. Как та же Мария Каллас или Лучано Паваротти. Но при всем том когда ты как режиссер начинаешь себя лимитировать, подчиняешься замыслу композитора, дирижерской концепции, исполнителям, поющим на не всегда понятном языке, следуешь либретто оперы, каким бы ужасным оно тебе ни казалось, то вот тут-то в твоем смирении открывается огромное поле деятельности для сотворения магии зрелища. Неважно, относится ли действие к XVII или к ХХ веку, магия может открываться в самом традиционном прочтении. Красота музыкальная первенствует в опере над зрелищной.

Я старался привнести в постановку побольше пушкинского. Скажем, у Чайковского Ленский – талантливый поэт, у Пушкина – дилетант, наивный ребенок. Именно таким я старался его передать, внести в характер нервность, детскую возбужденность. От оперного актера, привыкшего петь от сих до сих и более ничего не знать, добиться этого было трудно. Тут мне очень помогали Френи и Лакстон, понявшие, что мы пытаемся прочесть оперу по-иному.

В пушкинском «Онегине» намного больше, чем у Чайковского, тайны, магии. Вспомнить хотя бы сны Татьяны, с медведем, смыкающимся в ее видениях с самим Онегиным. Чтобы передать те же ощущения мечтательной девочки, у которой мир сказок мешается с реальностью, я ввел фигуру медведя. Уже в первом акте вместе с хором крестьян на сцену приходил цыган с медведем, танцевавшим со снопом. Во втором акте, где девушки собирают ягоды, звучит «Девушки-красавицы, душеньки-подруженьки...», я соорудил на сцене большую русскую баню: здесь снова появлялся медведь, на этот раз он подглядывал, как девушки моются. Они били его вениками, он убегал... В третий раз медведь появлялся на балу у Лариных. Точнее, там это была маска, появлявшаяся среди других ряженых – Петуха, Лисы, Орла, Сокола, Кошки. Итальянские мастера сделали замечательные маски из соломы. Ряженые сплетничали, Медведь подкрадывался сзади к Татьяне, снимал маску, и тут открывалось, что это Онегин.

Онегин появлялся у нас и в сцене письма Татьяны. Френи пела ее фантастически. Из темноты, как бы в ее мечтах появлялся Евгений, клал руки ей на плечи («ты в сновиденьях мне являлся...»), она хватала его за руки и дальше пела уже ему – это была очень чувственная сцена. А потом он вновь уходил во тьму.

В сцене петербургского бала маски появлялись снова, и среди них – Медведь. Маски на этот раз имели уже характер, так сказать, аристократический, все были оклеены осколочками зеркал.

Мне хотелось еще и в последней картине положить на пол шкуру убитого медведя, на которой и объяснялся бы Онегин. Но для сцены шкура была слишком мала – она просто терялась... Впрочем, и без нее музыкально-кинематографический лейтмотив медведя был проведен через оперу.

Второй лейтмотив был прямо из «Дворянского гнезда» – качели.

На качелях Ленский объяснялся Ольге. Была сделана пастораль в духе Бенуа – Лансере, с крылатыми херувимами. Херувимами были двое крестьянских ребятишек в льняных рубашечках. Они появлялись на сцене в самом начале оперы: Татьяна и Ольга пели дуэтом «Слыхали ль вы...», украшая их головки венками и приделывая им бумажные крылья. Они как бы готовились к некому представлению-пасторали. Потом дети начинали играть как херувимы, спускали качели, приносили цветы и, стоя в позах, подслушивали. Вся сцена обретала ощущение пасторали, мирискуснического восприятия классицизма.

У этих же качелей происходила сцена дуэли. Зима. Качели, занесенные снегом. Увядшие цветы. Ленский поет «Куда, куда, куда вы удалились...», раскачиваясь на качелях. «Ах, Ольга, я тебя любил...» – он как бы обращается к самой Ольге, когда-то сидевшей здесь рядом с ним.

Потом приходили дуэлянты, происходил поединок, убитого Ленского подволакивали на авансцену к качелям, сажая на них в позе известной скульптуры Пушкина. Онегин распахивал его шинель – под ней все было в крови. «Убит?!» – «У-у-б-и-и-т!» Сцена погружалась в затемнение, шел снег...

В финале оперы Онегин оставался один. «Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!» – пел он и опускался на диванчик в позе убитого Ленского. Начинал падать снег, поднимался задник, открывая мраморную колоннаду – в глубине ее виднелся зимний пейзаж: русское поле, качели, на них – засыпанный снегом труп Ленского.

Перед зрителем были как бы два трупа – Онегин и Ленский, рефреном повторяющие друг друга. Шел снег, заметая их. Кончалась музыка. И долгая пауза – на двадцать секунд. Затем – занавес...

Художником был Коля Двигубский. Он уже переехал за границу, уже имел опыт в опере: делал с Тарковским «Бориса Годунова» в «Ковент-Гарден». Поначалу Колины декорации к «Онегину» мне понравились, но все же это не была удача.

Работая в «Ла Скала» я все время вспоминал феллиниевскую «Репетицию оркестра». До премьеры – пять дней. Ничего не готово. Иду к директору театра.

– Я не видел декораций. Не видел костюмов. Как я могу отвечать за спектакль?!

– Да, мы посмотрим, – не очень уверенно отвечает директор. – Да, конечно, мы постараемся...

– Учтите, я этого так не оставлю, – решительным голосом заявляю я.

– Да, да, понимаю.

Проходит два дня. Декораций нет, занавеси не съезжаются, не разъезжаются.

– Учтите, – говорю я, – в день премьеры я устрою пресс-конференцию, объясню прессе, что за результат не отвечаю.

– Да, да, – усталым голосом говорит директор, – я вас понимаю.

«Почему он не реагирует? – думаю я. – В чем дело?»

Наступает день генеральной репетиции. Жду катастрофы. Зал полон – папы и мамы, знатоки и ценители, друзья театра. Непонятно как, сикось-накось, спектакль все же идет и даже доходит до конца.

«Надо дать пресс-конференцию, – вытирая потный лоб, думаю я. – Или ладно, отложу до завтра. Устрою после премьеры».

Наступает премьера, и каким-то чудом все образуется.

Снова Чехов

Театр для кинематографиста – испытание на прочность. В театре главенствует литература. На сцене режиссеру спрятаться не за кого – он голый. И артист там голый. В кино многое можно спасти монтажом, что-то вырезать, что-то переозвучить: кто вспомнит, что там написано! А на сцене попробуй перемонтируй! Театр гораздо беспощаднее к актеру, режиссеру, драматургу. Там сразу видно, у кого получится, у кого – нет. Талант как деньги – вспомним Михаила Светлова – или он есть, или его нет...

Никита, ставя в Риме свою «Неоконченную пьесу для механического пианино», только уже не в кино, а на сцене, просто дрожал перед премьерой. Говорил мне перед одним из последних прогонов: «Сбежал бы прямо сейчас».

Когда ставишь на сцене Шекспира или Чехова, что бы ты ни придумывал, там уже кто-то был. Какую бы трактовку ни изобретал, первооткрывателем тебе не быть – нога человека туда уже ступала. Не стоит и пытаться стать первооткрывателем, да и не это главное. Главное – найти душу спектакля, его музыку.

Кино способно существовать без зрителя. Можно смотреть фильм в одиночестве и понимать: это шедевр. Театр существует лишь тогда, когда зритель играет вместе с артистом, между ними – ток взаимоотношений, артист излучает и зритель облучен. Состояние, можно сказать, метафизическое. Это и есть задача режиссера – создание театральной атмосферы, души спектакля. Замечательно сказано Михаилом Чеховым: спектакль – это живое существо, с духом, душой, телом.

Кино защищено от плохого зрителя. Кто бы ни был в зале, даже самого дурного вкуса публика, фильм не меняется. А спектакль меняется. Если зритель не отвечает актеру, это создает для него трудный, практически непреодолимый барьер. В кино артист уже отснялся, не в его власти что-либо поменять; в театре каждый спектакль – это шанс, наконец, добиться совершенства...

Прежде чем понять любую пьесу, надо понять автора. Делая «Дядю Ваню», я шел, скорее, интуитивным путем. Да, я изучал Чехова, читал о нем, но мне было самому не совсем ясно, что я должен постараться понять. Ставя «Чайку», я уже имел иной опыт, но и тогда лишь начал осмысленно постигать, почему пьеса так глубока и в глубине бесконечно туманна. Как то свойственно любой великой пьесе.

Нельзя понять автора, не поняв время, в которое он жил. Каков был этот человек в реальной жизни? Не в выдуманной, какую чаще всего предлагают нам литературоведы, а в реальной. Скажем, великий Пушкин. Хоть он и клеймил в своих стихах рабство, хоть и обожал Байрона, о рабстве не ведавшего, но в бытовой жизни воспринимал крепостничество как данность. Писал своему приятелю: «Посылаю тебе девку, позаботься о ребенке». Крепостное право было для него нормальным укладом: купить девку, продать девку, обрюхатить девку – обыденность. И крепостные его, обожавшие барина, вовсе не считали противоестественным свое состояние.

Чтобы понять по-настоящему чеховского героя, нужно представить себе Россию конца XIX века. Разночинец-интеллигент нянчил в себе чувство вины за несправедливое общество, за крепостное право. Тогда началось это «Виноват! Виноват! Мы все в долгу перед народом». Для чеховских героев «вина перед народом» – общее состояние ума. Хотя в чем вина? Они ли виноваты в том, что народ бедствовал?

Фирс в «Вишневом саде», говоря, что все беды оттого, что крепостным волю дали, пожалуй, по-своему прав. Отмену крепостного права приветствовала далеко не подавляющая часть российского общества. Крепостничество кончилось за 30 лет до того, как Чехов начал писать. По человеческому счету – вчера. Оно, по сути, еще жило – в умах тех, кого от крепостного права освободили, и тех, кто были крепостниками. И это чувство вины, как то не раз бывало в России, перерастало в кликушество, в битие себя в грудь. Чехов замечательно писал: «Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете, Писарев орал уже во всю глотку. Пусть же остерегутся худшей клички те чиновники, которые идут по их стопам...»

О чем тут речь? О том, что тенденция «виноватости» дворянства перед народом, «служения» народу (она, кстати, коснулась и Толстого: когда ему захотелось беседовать с народом, а не с дворянством, он начал писать свои сказки) толкала «прогрессивную» интеллигенцию на служение идеалам, на проповедь лучшего мира, на рецепты, на право обладания истиной, то есть партийность. Интеллигенция «шла в народ», а народ гнал ее прочь палками.

Западу это чувство вины перед народом непонятно. В Европе своих единоплеменных продавать и покупать можно было до ХI века. В Америке крепостное право было и в веке ХIХ, но оно относилось исключительно к черным, людям иной расы, что психологически чрезвычайно важно. Негры были рабами, их можно было купить, продать, даже убить, но они были освобождены от воинской повинности и от уплаты налогов. В России крепостных точно так же можно было купить и продать, но они еще и отрабатывали оброк или барщину и по 25 лет служили в армии, то есть были вообще бесправны.

Безоглядное обожание прошлого нашего отечества, восторги по поводу его былого величия и тоска по России, которую мы потеряли, теперь вызывают у меня скептические чувства. Когда я, скажем, смотрю свое «Дворянское гнездо» либо снятого Никитой «Обломова», где все так чудно живут в мире, дружбе и согласии, невольно приходит мысль: «Ладно, пусть так, но почему тогда так разрывалось на части общество? Почему оно с такой неотвратимостью катилось к большевизму? Могло ли не произойти в России того, что произошло в 1917-м?»

Полагаю, что этой любезной патриотам российской идиллии не было. Россия ХIХ века была разорвана антагонизмами интересов, целей, психологических установок. И после отмены крепостного права для российского мужика неволя осталась нормальным состоянием души. Был черный люд, мещане и чистые господа. Так и говорили: «чистые». Анна Каренина ходила в фарфоровый туалет и на вокзале пользовалась первым классом, куда только «чистых» пускали. А если мужик туда забредал, ему швейцар под зад ногой давал. И мужик не обижался. Потому что: «Оне баре, оне господа». Официально рабство было упразднено, но общество было разделено на касты, почти как в Индии.

Чехов был сыном раба (его отец был крепостным), вышел из самых низов. Но насколько далеко от рабства его сознание!

Провозглашаемая интеллигенцией обязанность «служить народу» раздражала Чехова. Ни как писатель, ни как мыслитель в своей литературе он рецептов, в отличие от Толстого или Достоевского, не давал. Всегда говорил о своей внепартийности: «я не правый, не левый, не постепеновец, не либерал, не демократ – оставьте меня в покое». В этом его величие как художника. Но за это же его и били – и справа («недостаточно консервативен»), и в особенности слева («не служит народу»).

Чехов, возможно первый со времен Чаадаева, посмотрел на Россию, пытаясь отстраниться от нее, и этим намного опередил свое время. Насколько независим он в своей нейтральности! Отсюда его неприязнь к так называемым «честным людям»: «Я честный человек, у меня нет сифилиса и я не изменяю жене». Что представляет из себя так называемый «правильный человек» в пьесах Чехова, говорящий правду, сеющий разумное, доброе, вечное, устремленный к прогрессу? Он всегда ничтожен. Доктор Львов в «Иванове», Петя Трофимов в «Вишневом саде» – Чехов их не любил. Даже презирал. Это его слова: «Я ненавижу русскую интеллигенцию. Презираю ее даже тогда, когда она жалуется, как ее притесняют, ибо все ее притеснители вышли из ее же рядов». Западу эти слова вообще непонятны, там нет понятия «интеллигенция», ибо она возникла как прослойка между крепостными и крепостниками. «Разночинцы», как их называли, были первыми русскими интеллигентами.

Почему так скептичен Чехов по отношению к интеллигентному человеку? Потому, что русская интеллигенция была (и до сих пор есть) насквозь партийна. Речь не о принадлежности к РСДРП, к эсерам или кадетам. Речь о негласном своде законов, которым она следовала, которые предписывали ей всегда быть в оппозиции к власти. Из этой интеллигенции вышли и народники, и народовольцы, и нечаевцы, и марксисты, и анархисты – не суть важно, особенно сегодня, кто из них более, а кто – менее в своих воззрениях прав. Все были убеждены в своей единственной правоте и нетерпимы друг к другу. «Партийность» в этом смысле русской нации свойственна. Россия страна глубоко ортодоксальная – православие в буквальном переводе и есть ортодоксия. Партийность в России означает одно: нетерпимость ко всем иным, отрицание чьей-либо правоты, кроме собственной. Русской церкви это в полной мере присуще: не успела она с колен встать, как у нее уже лютый враг – папа. Хотя вроде как верят в одного Христа! Откуда столь воинственное неприятие себе подобных, поклоняющихся, казалось бы, тем же истинам?

Западная Европа исторически выстрадала принципы терпимости и толерантности. И по отношению к другим религиям, и по отношению к другим партиям. Общеизвестна фраза Вольтера: «Я ненавижу ваши мысли, но готов умереть за то, чтобы вы имели право их высказать». На русский лад она, по-видимому, прозвучала бы: «Я ненавижу ваши мысли и готов убить вас, чтобы вы никогда не смогли их высказать». Русский человек пристрастен, нетерпим, склонен к крайностям.

Роль интеллигенции в истории России далеко не так позитивна, как то казалось нам в былые годы. Нигилизм – ее порождение. Реальность отрицалось – утверждалась утопия, светлое будущее, которое придет через сто или двести лет. Эти поиски рая на земле – тоже глубоко в русской традиции. Странничество – и есть поиск обетованной земли, где рай уже наступил.

Говоря в своих пьесах о прекрасном будущем, Чехов никогда не дает понять, что такова его точка зрения, – это слова его героев, а как он к ним относится, надо искать вне пьесы, в прозе, в записках. Замечательная фраза есть у Чехова про одного из своих героев: «И не заметил, как исполнилось ему сорок пять, спохватился, что все время ломался, строил дурака, но переменять жизнь было уже поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: „Что вы делаете!“ И он вскочил весь в поту».

Мне думается, это случается с человеком в момент, когда он понимает, что не все впереди, многое уже позади, сейчас или никогда. Я называю это синдромом Че Гевары. Ленин, Мао, Че Гевара – все они в 42—43 года пришли к мысли сделать революцию. Синдром мужчины средних лет, осознавшего, что надо действовать, а как действовать – неизвестно. И у меня в этом возрасте появился тот же синдром: глядя на себя в зеркало, стал замечать, что не все уже впереди, жизнь не бесконечна – позади меня маячит какая-то тень. Чеховский «Черный монах» о том же. Человек взят в момент осознания своей смертности.

Герои пьес Чехова – люди, как правило, сорокалетние, слабовольные, показанные в момент, когда надежды молодости сменяет разочарование, переход от желания свободы к ощущению несвободы. Им открывается, как они заблуждались, думая, что самые лучшие годы впереди. Это очень чеховское – ощущение потерянного, бездарно потраченного времени.

Осознание перелома присутствует во всех чеховских героях и в каждой его пьесе. В основном это понимание бесцельности своей жизни. Но оно вовсе не обязательно ведет к выстрелу. Оно ведет к приятию мира – как у Нины, Сони, у дяди Вани, у трех сестер. Это великое приятие жизни в ее экзистенциальном философском смысле.

В работе над пьесой многие вещи виделись мне уже иначе, чем двадцать лет назад. Интересно было обнаружить, что драма у Чехова практически никогда не присутствует на сцене, она всегда «за кадром». Драма – или то, что было, или то, что будет. Или то, что за сценой, как выстрел Треплева. Чехов как бы ломает главный принцип старого театра, где действие двигалось событиями. У него оно движется не событиями, а паузами, сменами настроений. Именно в этом режиссер, если он пытается добраться до сути, выражает себя. Чехов – это симфония. Симфония характеров, смен состояний. Тут такие, извините, яйца нужны, чтобы в этой смене настроений найти музыку!

А не предвестник ли Чехов теории относительности? Хотя открыта она в 1910-х, но еще до этого бродила в умах. Эйнштейн открыл ее, но открытие это было подготовлено усилиями многих. Относительность добра и зла, о которой писали Достоевский, Ницше, – это ведь тоже великий перелом в сознании человечества! Европа стала понимать, что и Зло может быть во имя добра и Добро, утверждая себя, нести зло.

У Чехова нет хороших героев и плохих героев. У каждого свои слабости, очень человеческие. Ему свойственно приятие человеческих недостатков как необходимой части жизни.

У Чехова характер постоянно меняется, как и его оценки, как и само восприятие образа. У него возникло новое в литературе ощущение субъективации момента, субъективации характера – то, что потом так развил Пруст. Писатель как бы влезает в своего героя, но рассказывает не со своей, писателя, а с его, героя, точки зрения.

В пьесах Чехова особое течение времени. Оно долго-долго стоит, ничего не происходит, потом – взрыв. Потом опять неподвижность. И опять вдруг взрыв. Чехов манипулирует временем с такой вольностью, какую и после него позволяли себе только Беккет и Ионеско, остановившие время совсем. В одном из писем Чехов обронил: «Кончил пьесу вопреки всем правилам драматического искусства». Пьеса затихала, кончалась не разрешением, а затуханием, пианиссимо.

Ставя «Чайку», я знал, конечно, что пьеса завальная. Вспоминал Карасика, которому она обрыдла так, что уж и думал лишь: поскорее б закончить. Я понимал, что к финалу зритель должен думать не столько о том, что происходит на сцене, сколько о том, что будет происходить после того, как опустится занавес. В финале у Чехова – гигантское многоточие. Окончен спектакль, зритель уходит, думая: «Боже! Как жить дальше?» Пьеса не завершена – оборвана. Вырвана из контекста театра и перенесена в контекст жизни.

Кинематографический опыт постановки Чехова, имевшийся у меня по «Дяде Ване», тут был не очень пригоден. Кино работает изображением, театр – словом. Кино могут смотреть глухие, спектакль – слепые. В кинематографическом действии мы изнутри – театральная сцена предстает перед нами фронтально. Нам не дано оказаться внутри ее – в отношения героев можно проникнуть только через вибрацию, через актерское излучение, актерский ансамбль. Ставя «Чайку», я только пытался постичь этот очень новый для меня мир.

Жюльетт

Как-то я задумался: кто мог бы гениально сыграть дядю Ваню? Точнее, героя того же человеческого типа? Чарли Чаплин. Скажем, работал бы он парикмахером, стриг бы клиентов и говорил: «Если бы вы знали, какой я гениальный актер! Какая слава ждала бы меня, если...» А все вокруг только бы отмахивались: «Да оставь ты, Чарли. Стриги усы и бороды. Хороший ты, в общем, парень...»

От актера можно требовать разного. Есть какой-то баланс между тем, чего от него можно ждать как от творческой единицы, и тем, чем нагружает его режиссер. В кино актера можно единовременно нагрузить очень сильно, потребовать отдачи, потому что это не непрерывное действие, а концентрированный фрагмент, съемка – от и до. А в театре нет «от и до» – есть непрерывное течение жизни. Актер должен на сцене жить. А режиссер для этого должен создать ему мир – мир людей, которые любят друг друга. Людей этих мы собирали по всей Франции, и собрать их надо было так, чтобы они друг друга любили, ощущали духовное единство персонажей, личностей на сцене.

Выбирая актеров, я устроил пробы. Приходило немало народу. Труднее всего было найти Нину Заречную.

Пришла Изабель Юппер, звезда. Пробоваться не хотела, но сказала:

– Мне это интересно.

– Надо репетировать, – сказал я. – Почитайте.

– Зачем? Я думаю, что сыграю.

Приехала из Германии замечательная актриса Барбара Сукова. Она снималась в картинах у Маргарет фон Тротты и Фассбиндера.

Пришла девочка, Жюльетт Бинош. Только что снялась в американском фильме – «Невыразимая легкость бытия» Филипа Кауфмана по Милану Кундере. Снималась в картине у Лео Карракса. У нее было фарфоровое лицо, с замечательной нежной белой кожей, вишневыми губами, маленькая, хрупкая, очень гибкая. Потом, в постели, она мне напоминала прыгучую мартышку... Ну вот, проговорился...

– Почитайте, – сказал я.

Она стала читать монолог. Неплохо. Но я пока еще не был уверен.

– Вы еще придете?

– Приду.

– Приходите.

Пришла. Стала читать монолог.

Неплохо. Но пока не убежден. Надо дальше искать.

– Еще раз придете?

– Приду.

Еще раз пришла. Снова читает. Еще приходят какие-то молодые актрисы. Мы все еще ищем.

Опять пришла Бинош. Опять почитала.

– Еще раз придете?

– Приду.

Она читала мне пять раз и готова была прийти еще. Мне уже стало неудобно ее не пригласить. Ее настойчивость стала мне интересна.

Я получил от нее письмо, в стихах, где я был изображен в виде не то льва, не то тигра. Стихи очень красивые, на французском, половину я не понял. Но конец был такой: «Я хочу играть». И к этому еще рисунок. Очень красивое письмо. Пригласил ее пить кофе. Разговорились.

По профессии она художник. Отец – скульптор.

В «Невыразимой легкости бытия» она снималась с Дэниелом Дэн-Льюисом, жила она в это время с культовым уже режиссером французского кино Лео Карраксом. Дэниел Дэн-Льюис в нее влюбился, хотел убить Карракса – стоял с ножом у его дверей.

Мы репетировали в пригороде Парижа. Жюльетт неизменно оставалась до самого конца репетиции, ей всегда не хватало сделанного, мучила всех. Потом она попросила себе для репетиций учителя по движению и ежедневно до репетиции еще и работала с ним.

Я пригласил ее на спектакль – «Метаморфозы» Кафки, играл Роман Поланский. Сидя с ней в ложе, испытывал только одно желание – дотронуться до ее шеи. Я это сделал, она мою руку не убрала. Она принадлежала другому человеку, жила с ним, это был режиссер, сделавший ее карьеру. Я знал, что за ней ухаживал Дэниел Дэн-Льюис, не исключаю, что и с ним у нее был роман. Помню, мы с ней ехали в лифте, меня буквально пронзила боль – так бывает, когда влюблен. Очевидно, у меня было несчастное лицо, потому что Жюльетт посмотрела на меня и спросила:

– Что с тобой?

Я как-то отговорился. И не поцеловал ее, хотя мне до боли хотелось ее поцеловать.

Потом последовал долгий процесс приставаний, типично русский. Русские мужчины приставучи, как банный лист. Отношу это даже к себе, хоть я и лев. У нас никакого чувства дистанции и никакой гордости, в отличие от немцев или англичан. Те корректны: если женщина дает знать, что не хочет этого, тем, как правило, все и кончается.

Я продолжал выканючивать взаимность – не помню уж точно, как это происходило. Она старалась избегать контактов, хотя в тот раз на спектакле и не убрала мою руку. Однажды мы сидели в кафе за столиком и играли в игру: я сжимал ее колени, она пыталась их разжать. Голова у меня плыла. Я влюбился.

Потом был первый поцелуй – где-то в театре.

Первый поцелуй, особенно когда женщину очень любишь, – это не просто прикосновение к губам. Это прежде всего проверка ее реакции. Женщины на поцелуй реагируют по-разному. Одна краснеет, пугается, другая отворачивается, третья вздрагивает, четвертая по морде может дать. Но эта реакция – сигнал, символ желания или нежелания физической близости. Желания проникновения, даже если по видимости поцелуй вполне невинный.

После того как первый поцелуй все же состоялся, я сказал ей (это было на репетиции):

– Давай встретимся вон на том ярусе в той ложе?

– Сейчас? – спросила она.

– Нет, во время перерыва.

Она кивнула. Дальше я уже только мог дожидаться перерыва. Когда он начался, мы разошлись в разные стороны, встретились на третьем ярусе, во второй ложе и там уже поцеловались. Это, так сказать, было первое наше свидание. Из ложи был виден зал, сцена, все те, кто работал с нами... И так повторялось каждый день. Мы встречались, целовались, потом с разных концов сцены возвращались в зал. Я с красными ушами. Она с красными щеками.

Я, как говорится, использовал служебное положение в личных целях. Ладно, пусть. Репетировать это не мешало. Даже помогало. Я чувствовал прилив вдохновения, энтузиазма.

Театр... Ярусы, обитые красным бархатом... Казалось, все происходит во времена Мольера. Позднее мы облюбовали ложу поближе: перерыв был всего десять минут; дойти до третьего яруса, потом вернуться обратно – на это уходило слишком много времени.

Я в чистом виде являл собой Тригорина. У меня даже сохранилась фотография: я в костюме Тригорина сижу со всей актерской компанией «Чайки». А она – Нина. Только, в сравнении с пьесой, все наоборот: влюблен был я. По уши.

И вот однажды мы встретились в этой ложе (ах, эта красная ложа!) обнялись, рухнули наземь и буквально, завернувшись в пыльный бархат, покатились по полу. Она прошептала:

– Ты... Это ты... Наконец... Ты единственный мужчина моей жизни.

Это было так страстно сказано! Редко когда я слышал подобное. Может, и вообще никогда. Это ударило мне в голову. До конца репетиции ходил пьяный.

Алеша Артемьев, приехавший писать к спектаклю музыку, был свидетелем нашего романа. Мы втроем приходили во вьетнамский ресторан, пили сакэ. Я очень хотел, чтобы роль Нины была по рисунку фарфоровой статуэткой, максимально пластичной. Жюльетт действительно исключительно пластична, работала со всей серьезностью, у нее идеальная мышечная память – я добивался от нее почти хореографической заученности движений. Ей по роли надо было делать кульбит – падать и переворачиваться через голову. Достаточно клоунский прием. Жюльетт была замечательна в роли. Ей, может быть, чуть-чуть не хватало трагического накала, но в остальном она была превосходна. Актрисы, играющие Заречную, бывают хороши либо в первых трех актах, либо в четвертом. Чтобы хороши были во всех четырех актах – случай исключительный, практически невозможный. Жюльетт – такое исключение.

Напротив театра было бистро. После репетиций мы сидели там с Артемьевым, приходила она, немного выпивали, она смотрела на часы, говорила:

– Ну, мне пора!

Карракс ждал ее за углом. С собачкой. Она выходила из кафе и появлялась с ним из-за угла на другой стороне улицы. Вид у нее был достаточно грустный, если не унылый. Это оставляло мне какую-то надежду.

Уже шли спектакли. Карракс начал ревновать. Она от него ушла. Сказала, что больше не может с ним жить. Перевезла от него свои книги. Мы решили провести ночь вместе. У меня было ощущение немоты от восторга и ужаса. «Боже мой! – думал я. – Неужели это счастье случилось!» Она меня привела на свою квартиру.

Я очень боялся с ней лечь в постель, лепетал от ужаса какую-то ерунду. Мужчине бывает страшно лечь спать с женщиной, когда в нее влюблен. Она относилась к этому по-деловому. Француженки вообще относятся к сексу картезиански. Не скажу, что при этом они могут еще и читать газету или беседовать по телефону. Но занимаются сексом они с легкостью, не тратя лишнего времени, элегантно, а потом могут тут же обо всем забыть и бежать куда-то дальше. Но об этом я узнал позднее. Жюльетт, конечно, до кончиков ногтей француженка. У нее по отношению к мужчинам легкость – в самом хорошем смысле этого слова.

Мое счастье было очень недолгим. В полпервого мы пришли к ней. В полвторого ночи раздался звонок – она тут же стала одеваться.

– Кто звонил? – спросил я.

– Лео.

– Что?

– Он меня просит прийти, ему очень плохо.

Она оделась, собрала какие-то вещи и ушла. Поступок замечательный! Я, растерянный, остался лежать в ее постели.

Наша связь тем не менее продолжилась. Связь очень болезненная. Богемная, артистическая любовь втроем. «Жюль и Джим» Трюффо, что-то в этом роде. У нее, конечно же, был роман и с Дэниелом Дэн-Льюисом, и она все время возвращалась к Карраксу.

Потом я почувствовал, что она меня избегает, что посетившая ее идея о том, что я настоящий мужчина ее жизни, действительности не соответствует. В один прекрасный момент мне пришлось это понять. Обычно после спектакля я заходил к ней в уборную, мы пили чай, разговаривали. После одного из спектаклей я привычно подошел к ее уборной, постучал в дверь, сказал:

– Это Андрей.

Никто не ответил. Мне показалось это странным. Успеть переодеться она вряд ли могла, хотя, может быть, и могла. Минут пятнадцать все-таки прошло. Я пошел от двери, вслед мне донесся тихий шепот и легкое хихиканье. Я понял, что меня просто не хотят видеть. Ее увлечение мной закончилось... Опять одиноко... И хорошо на душе.

Комедия «Чайка»

«Чайку» я ставил благодаря Маше Мериль. Она представила меня Джорджо Стрелеру, одному из лучших театральных режиссеров мира, который в то время был художественным руководителем Театра Европы, располагавшегося в помещении театра «Одеон».

Я, конечно, знал, что Стрелер – великий режиссер, но, так сказать, чисто теоретически. Уже потом я увидел несколько его спектаклей в «Пикколо ди Милано» и понял, насколько он велик! Ничего лучше его «Дон-Жуана» в жизни не видел. «Слуга двух господ» Гольдони – полное совершенство.

Стрелер был очень красив, изящен, с белой шевелюрой; в окружении женщин, его обожавших. В мою режиссерскую работу он не вмешивался. Дал мне своего художника-постановщика, изумительного мастера Эдзио Фриджерио.

Стрелер пришел только на генеральную репетицию, сказал:

– Белле! Белле! Беллиссимо! Все хорошо, но у тебя плохо мебель убирают.

– А что сделать?

– Не вмешивайся. Я сейчас поставлю. Ты иди пообедай.

И пока я обедал, он занялся мебелью. Он был мастером перемены декораций. Как вносить, выносить мебель, как добиваться синхронности в движениях рабочих сцены – этим он владел виртуозно. Он это сделал с такой красотой, что, глядя на то, как рабочие носят мебель, я чувствовал себя словно бы созерцающим прекрасный балет.

«Чайка», как сам Чехов определил ее жанр, – комедия. Всех это слово выводило из равновесия. Комедия! Как это понять, ведь герой стреляется! Тут какой-то секрет. То ли Чехов под словом «комедия» имел в виду нечто иное, то ли действительно надо искать здесь какую-то ностальгическую ауру комедии. Трагикомедии. Очень хорошо удалось это Никите в «Неоконченной пьесе».

Я начинал постановку, думая, что знаю, о чем будет спектакль. Собирался рассказать в нем про эпоху. Но мы начали репетировать, у артистов появлялись вопросы, я должен был давать на них ответы, приходилось импровизировать, мои мысли о пьесе стали обретать все большую конкретность, мало-помалу мне становилось ясно, про что мы делаем «Чайку». Про возвышающий обман. Чтобы что-то делать, человек должен верить, что он талантлив, даже если это всего лишь иллюзия, обман. Он дает силу творить и убеждать других в том, что творишь нечто новое, нужное людям. Потом эту иллюзию человек теряет, падает с высоты, на которую возвышающий обман поднимал его. И, только упав, человек начинает осознавать реальность. И вдруг приходит к пониманию: то, что писал когда-то, когда все говорили ему, как это плохо, и было на самом деле гениальным. Что он и был настоящим, когда верил в возвышающий обман о себе самом. А теперь, поняв правду, приходит к горькому итогу: жизнь загублена. Потому и стреляется...

«Надо нести свой крест и верить», – говорит Нина. Приятие жизни, как она ни тяжела. Это нести крест. Возвышающий обман может облегчить тяжесть креста. Это верить. Крест – тяжесть, обман – легкость. Реальность тяжела. Не всем дано ее вынести..

Шамраева играл Альфред Дельфи, его дочь Жюли сейчас уже известная актриса. Дюсолье играл Тригорина, швейцарец Жан-Филипп Экоффе – Треплева, Маша Мериль – Аркадину, чудная Кристина Увриер – Машу, и замечательный Жан Буиз, очень известный театральный артист, удивительный человек, грандиозно играл Дорна. Пьер Виаль, крупнейший артист французского театра, настоящий комик, – Сорина.

Артист, игравший Медведенко, особых надежд мне не внушал. Ассистент все время советовал:

– Давай его заменим!

Я не спешил. Не лучше ли оставить? У него было одно необычное качество – умение жонглировать. Все относились к нему несколько свысока, понимая, что актер посредственный. Но через две недели репетиций, почувствовав, что все-таки остается в спектакле, выгонять его не будут, он расцвел. Он так хорошо сыграл эту роль! Хотя внешне казался человеком скучным. Ходил бледный, застенчивый, маловыразительный – собственно, таким Медведенко и должен быть. Пару раз я позволил ему ни с того ни с сего начать жонглировать, а в остальное время он по-прежнему продолжал нагонять на всех тоску. Во втором акте перед самым началом скандала он приходил с фотоаппаратом, все начинали перед ним позировать и весь дальнейший диалог уже шел в позах. Сцена получилась забавная.

Мы решили сделать такой эксперимент: записали на видео каждого из актеров отдельно с рассказом о том, каким он видит своего героя и как воспринимает других героев пьесы. Андре Дюсолье, который должен был играть Тригорина, в тот момент не было – он был занят на съемках в кино. Но когда Дюсолье пришел (к этому моменту уже прошло две недели репетиций), мы устроили праздник, открыли шампанское, дали ему микрофон и включили записи того, что говорили его партнеры о Тригорине и о своих собственных героях. До этого момента я держал записи в секрете, а тут дал их всем увидеть и услышать. Это было очень интересно: каждый артист раскрывался, обнажал сущность своего персонажа и то, что готов принести вместе с собой в спектакль.

Алеша Артемьев написал хорошую музыку. В Париж он приехал со своей аппаратурой, поставил ее в театре, ему освободили там комнатку, он сидел в ней безвылазно. Работал. Работает он как оглашенный, не видит ни дня ни ночи. Однажды, закончив работу, он посмотрел на часы: был уже четвертый час ночи. Открыл дверь: кромешный мрак, электричество вырублено, нигде ни лампочки, ни оконца, а идти в темноте по закоулкам, лестничкам и переходам театра – не только заблудишься – шею сломаешь. Он стал бродить на ощупь, вдоль стеночек, один коридор, другой, тупик, пошел назад, стал спускаться неизвестно куда по лестнице, вдруг услышал шорох. Пошел на звук – потерялся. Вернулся назад. Минут сорок бродил в пустом черном пространстве. Наконец, увидел где-то щелку света. Пошел на свет в надежде кого-то найти, открыл дверь и увидел двух негров, занимающихся любовью. Он быстро захлопнул дверь и опять, к своему ужасу, оказался в полнейшей тьме. Через несколько минут один из негров, как выяснилось, крайне удивленный присутствием неизвестного человека в театре, вышел, натягивая штаны, и вывел Алешу на улицу...

Я очень любил этот спектакль. Практически на каждом представлении был в театре. Не мог ничем заниматься, если знал, что в этот момент играют мою «Чайку». Сидел, смотрел: у меня был собственный откидной стул, я впервые узнал это недоступное кино ощущение театрального режиссера. Спектакль – это живое и каждый раз новое. Каждый раз приходишь за кулисы, что-то говоришь, советуешь, поддерживаешь, кого-то целуешь, кому-то даешь пинка. Наверное, так чувствует себя тренер большой хоккейной сборной... Вот только знание того, что любой спектакль в конце концов умирает, окрашивает все ощущением приближающейся потери.

Театральные режиссеры – щедрые люди. Работают, зная, что их произведения обречены на недолгую жизнь, даже при том, что в репертуарном театре спектакль может жить и относительно долго. А в антрепризе это страшно: тридцать-сорок дней, и все кончено.

На премьеру я пригласил папу. Егор в это время учился в Париже. Потом Егор мне очень смешно рассказывал, как они с дедом гуляли по Парижу.

– Пойдем погуляем, – сказал Михалков.

– Пошли

Идут.

– У меня что-то нога болит, – говорит Михалков. – Пошли домой.

Вернулись в гостиницу. Дед, не раздеваясь, в пальто, лег на кровать, только кепку снял.

– Ложись.

Егор лег рядом. Включили телевизор. Посмотрели. Все по-французски – скучно. Дед вытащил из кармана пачку сигарет, спички, закурил.

– Хочешь?

– Дед, ты что? Тебе семьдесят пять лет – ты же не куришь!

– А это я в-в аптеке купил. Б-без никотина.

– Зачем?

– А так. Повые...ваться.

А потом удивляются, откуда это во мне – ген легкомыслия.

Премьера состоялась. Собрала очень много интересных людей. Была очень хорошая пресса.

Пришел Стинг. Сказал, что ничего не понял, поскольку не знает французского, но ему очень понравилось. Пришел Картье-Брессон, мой старый друг, даривший мне свои замечательные книги фотографий. Пришли жена и дочь Питера Брука, потом – он сам. Я не знал, что он в зале, – он никогда не предупреждает о своем приходе. Потом он позвонил. Сказал:

– Это первый Чехов из всего, что я за пятнадцать лет видел.

Спустя десять лет он приехал в Москву, я попросил его:

– Ты не мог бы сказать этому чудиле Олегу Ефремову, что у меня была хорошая «Чайка» и ее стоит перенести во МХАТ?

– Нет, нет, – сказал Брук, – я в ваши дела не вмешиваюсь.

Как человек, всю жизнь отдавший театру, он по своему опыту слишком хорошо знал, что даже самый замечательный театр – все равно гадюшник, «террариум единомышленников».

Никогда мне не было так страшно приниматься за работу, как в театре. Никогда я не чувствовал себя таким свободным, как в театре. Спасибо судьбе, что она подарила мне эти минуты...

Магия оперы. «Пиковая дама»

Спустя три года после «Онегина» я вернулся в «Ла Скала» делать «Пиковую даму». Случилось так. В 1986 году я познакомился с Пласидо Доминго. Он только что снялся в «Отелло» у Дзефирелли.

– Вы русский режиссер? Надо снять в кино «Пиковую даму».

– Гениальная идея, – говорю я. – Вы споете?

– Спою.

Прошел год. Кино мы не сняли, но мне позвонили из «Ла Скала».

– Пласидо Доминго предлагает постановку «Пиковой дамы» в Лос-Анджелесской опере и в «Ла Скала». Дирижер – Сейджо Озава. Вы согласны?

Мог ли я сказать, что не согласен?!

– Кого вы хотите художником?

К этому времени я уже сделал в «Одеоне» «Чайку» с Эдзио Фриджерио. Для «Пиковой дамы» он был просто незаменим. Он действительно мог показать, что такое масштаб оперной декорации.

До того как мы сели разрабатывать изобразительную концепцию спектакля, Фриджерио съездил в Петербург.

– Я все понял, – сказал он, вернувшись, – ты знаешь, сколько там колонн?

– Сколько?

– Двенадцать тысяч триста.

– Ты что, считал?

– Прочитал брошюрку. Двенадцать тысяч триста. Я все понял: декорации – это колонны.

Колонны – коронный номер Фриджерио. Неповторимо прекрасны они были у него в стрелеровской постановке «Дон-Жуана» Моцарта на сцене той же «Ла Скала». И для декораций «Пиковой дамы» он сделал главным архитектурным мотивом колонны.

Мы долго разрабатывали концепцию, потом стали встречаться с руководством Лос-Анджелесского оперного театра – начинать работу предполагалось там. Но вскоре директор театра сказал, что декорация слишком дорога для них. Я почувствовал, что идея постановки скисает. Затем позвонил Пласидо.

– Я не могу делать этот спектакль. Надо петь по-русски, это слишком для меня трудно, не выучу.

Позднее я узнал, что у него умирала мать и он не мог достаточно времени посвятить изучению партии.

Лос-Анджелесской опере надо было искать замену: для одной «Ла Скала» такие декорации слишком дороги, нужен еще театр, который станет сопостановщиком. В итоге договорились с парижской «Бастилией». Конечно, отказ Пласидо был серьезным ударом – с ним спектакль прозвучал бы иначе.

Познакомившись с Фриджерио и художниками его класса, я понял, насколько наше оперное искусство отстало в эстетике зрелища. Что такое красота на сцене? Что считать красивым, что – некрасивым? Объемы, архитектура, тональность, свет – это все работа художника. Фриджерио не только делал эскизы – он делал декорации, когда они приходили из цеха, ставил колонны, стены, решетки, ставил на декорации свет. Он всегда присутствовал при установке света: ведь декорацию можно и убить светом, и сделать полной волшебства.

Когда Фриджерио сказал: «Декорации – это колонны», я поначалу испугался, но скоро понял, что изобразительно это может быть очень впечатляюще.

Как и в первом случае, я ставил оперу Чайковского по пушкинским произведениям. Сравните либретто опер с литературными первоисточниками, и вы лишний раз убедитесь, что авторы были весьма вольны с пушкинским оригиналом. В повести Германн не кончает с собой, а доживает дни в сумасшедшем доме; Лиза не кидается с моста, а выходит замуж. Ни о каких пасторалях у Пушкина нет и речи – их вставили по просьбе директора петербургских императорских театров: царственная публика любила балетные ножки.

Либретто Модеста Чайковского не слишком меня увлекало, оно мелодраматичное, псевдорусское, с притянутым финалом. Хотелось насытить спектакль фантастическим реализмом пушкинской повести. То, что Пушкин был вдохновлен Гофманом, очевидно. «Пиковая дама» – произведение фантасмагорическое – никак не мелодраматическое. Такой и задумывалась постановка. Остановившись на колоннах как визуальном лейтмотиве, мы с Фриджерио решили начать действие в склепе графини и там же его закончить.

Вторым сквозным образом стала скульптура женщины в скорбной позе.

Начиналось с объемного архитектурного занавеса. На просцениуме стояла скульптура – полуобнаженная женщина. Вверху надпись, пушкинский эпиграф к повести, Чайковским, кстати, никак не использованный: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Сцена была погружена в зеленый полумрак; трагическая музыкальная тема взвивалась, скульптура неожиданно скользила в глубину, и раскрывалась огромная внутренность склепа. Среди гигантских колонн, заплесневевших от петербургской сырости, в полумраке вырисовывалась скульптура – надгробие.

По окончании увертюры, достаточно трагической, стены взмывали вверх, и скульптура оказывалась одной из скульптур Летнего сада. Потом она же перекочевывала в покои старой графини. Когда Герман пел: «Нет силы оторваться от чудного и страшного лица», он смотрел на эту скульптуру, как на изображение графини в молодости. А когда Герману в казармы являлся призрак графини, то призрак на наших глазах превращался в скульптуру. В финале Герман не закалывал себя кинжалом, как то было в либретто (я, сколько мог, избавлял оперу от мелодраматизма), а просто ложился и умирал у подножия скульптуры-надгробия. Получилась единая, на мой взгляд, достаточно цельная концепция.

Магия оперы в очень большой степени достигалась именно декорационными средствами. В сцене явления призрака декорации сдвигались, комнатка Германа становилась все уже, уже, превращаясь под конец в узкий колодец, где место оставалось лишь для кровати и зажатого стенами героя. В кино такие эффекты не работают. Но на сцене, под музыку Чайковского это впечатляло очень сильно.

Мне хотелось сделать не екатерининский Петербург, а Петербург Достоевского. Чтобы в воздухе веяло предощущением смерти. Сцену бала я ставил так, как видел действие сходящий с ума Герман. Когда человека мучит подозрительность, ему всегда кажется, что за его спиной делается что-то скверное, враждебное. Но стоит лишь оглянуться, как все призраки воображения рассеиваются.

Герман был на авансцене. Когда он смотрел на танцующих – все вели себя совершенно нормально; как только отворачивался – поведение их странно менялось, все начинали изгиляться, корчить ему в спину рожи. Под конец появлялись даже какие-то странные создания – монстры, почти из Гойи, то ли люди, то ли ящеры, несшие канделябры.

Под музыку выхода императрицы вместо ее появления по Неве при лунном свете приплывала на ладье гигантская, в два человеческих роста, смерть в короне, в императорском платье, со скрытым под развевающейся вуалью лицом. Все почтительно замирали, в первом ряду стояли монстры с канделябрами, Герман хватался за голову, безумно глядел в зал, как бы вопрошая: «Я что, схожу с ума?»

Еще в работе над «Онегиным» мы подружились с Сейджо Озавой, в то время руководившим Бостонским симфоническим оркестром. Это один из первой десятки дирижеров мира. Он рассказывал, как мучился с итальянским оркестром. Итальянцы, жаловался он, не могут играть Чайковского, у них инструменты звучат, будто играют Пуччини. У Чайковского, у Пуччини, у Верди оркестры должны звучать по-разному. У Чайковского должно быть больше вибрато, рубато, должны быть сочные виолончели, что Озава и пытался выжать из итальянцев.

В итальянской опере форма более активна; в музыке русской – прежде всего содержание и только за ним форма. Потому и оркестр должен звучать по-иному.

Нашим дирижерам очень часто свойственно все растягивать, подчас до тягомотины. А у Озавы – ощущение пушкинской классичности, которое он передал и музыке Чайковского. Сохранив ее драматизм и эмоциональность, он привнес в нее пушкинскую сухость, которая здесь была так необходима и которой так хорош был Мравинский.

Так уж мне везло, что обе мои оперные премьеры пришлись на роковой для меня день. Оба раза на мировом чемпионате играла миланская футбольная команда, весь город стоял на ушах. Мы с Озавой поначалу не понимали, чем это нам грозит. Но уже на генеральной репетиции в оркестре появились маленькие телевизорчики. Человек играет на скрипке, а глазом косит в экранчик рядом с пюпитром, где идет футбол. В кулисах у экрана столпились все – рабочие, осветители, ассистенты, хористы. Италия – родина Феллини!

На премьере «Евгения Онегина» во время арии Ленского «В вашем доме, в вашем доме...» за кулисами раздался взрыв воплей: рабочие смотрели телевизор – гол забили! Слышно все так, что зал вздрагивает. Но это было пока лишь начало. Затем вырубился световой компьютер. А все переключения световых приборов – и восходы, и заходы солнца, и вечерний полумрак – все отрепетировано и запрограммировано там. Я понял, что что-то случилось, лишь когда вдруг совсем погас свет. Оркестр несколько минут играет в полной темноте – даже пюпитры не освещены. Мне стало дурно. Побежал к инженеру, влетел в его комнатку, сидит механик, инженера нет – на футболе.

– В чем дело?

– Не знаю. Жарко, что ли? Наверное, это от жары компьютер вырубился.

Бегу обратно. На сцене – дуэль. Происходить должна на рассвете, в слегка сиреневом полумраке. Выстрел, Ленский падает, и... восходит ярчайшее летнее солнце! Этого я уже не вынес, боялся, что заору на весь зал. Выбежал на улицу – жарища, улица пуста, все смотрят футбол. Во всех окнах мерцают телевизоры. Даже бары и те закрыты. Только один, напротив театра, открыт. Зашел, хватил стакан итальянской водки. Из окон несется рев стадиона, захлебывается комментатор.

Вернулся в театр. Там уже приспособились переключать приборы вручную. Ужас! Но спектакль все равно идет, и с успехом: зрители думают, что световые эффекты – режиссерская находка. На премьере «Пиковой дамы» со светом накладок не было, но футбол остался...

На сцене – драматическая пауза, Лиза (ее пела Мирелла Френи) на Канавке, вдруг – у-у! у-у!! Ревут сирены, клаксоны орут на полную мощность, волна автомобилей несется мимо здания оперы. «Наши» выиграли! Рычат автобусы, болельщики размахивают знаменами, а у нас, понимаете ли, Лиза собралась топиться. К счастью, в оперу приходит все-таки не футбольная публика, она слушает до конца...

Как жаль, что ни на одну из этих премьер я не смог пригласить маму. Когда шел «Евгений Онегин», она болела, когда «Пиковая дама», – ее уже не было.

«Ближний круг»

Как и другие режиссеры моего поколения, немало часов своей жизни я провел в приемных Госкино. То худсовет, то ожидание решения о запуске новой работы или поправок к уже сделанной. В этих ожиданиях я сумел «завербовать» себе «агента», сообщавшего мне, какие разговоры ведет начальство после просмотра моих картин. Агентом был киномеханик. Как-то в конце 60-х мы разговаривали о том о сем, и он обронил: «Что мне министр, я у самого Сталина киномехаником был». От неожиданности я сел на стул.

И он рассказал мне о своей юности, о том, как попал к Сталину, о впечатлениях, вынесенных за годы работы в Кремле. Тогда и подумать было нельзя, что кто-то когда-то разрешит мне ставить об этом картину. Потом настали перестроечные времена, меня еще по-прежнему не жаловали в отечестве, но, встретившись в Югославии с Алексеем Германом, я сказал:

– Есть тема. Напиши сценарий. Получится гениальная картина, абсолютно твоя.

Тогда он на эту идею не откликнулся.

Годом позже меня пригласили в Москву, уже официально – на кинофестиваль. Вели разговоры о моем возвращении, обещали, что прежних сложностей не будет, можно работать и дома и за границей.

Стала доступной и тема сталинизма. Появилось немало фильмов, где Сталин фигурировал. Мне захотелось сделать фильм об этой эпохе. Так возник «Ближний круг». Сценарий я писал вместе с Анатолием Усовым.

«Ближний круг» – это из терминологии «девятки», Девятого управления, охраны Кремля. К этому кругу принадлежали люди, входившие в непосредственный контакт со Сталиным, всего 29 человек – охрана, телохранители, порученцы, буфетчицы, киномеханик.

По капле крови можно узнать бесконечно много о человеке, состоянии его здоровья, его генетике. Такой «каплей крови» для нас был наш герой, человек, служивший Сталину, по профессии киномеханик. Свое дело он старался делать хорошо, чтобы все было в фокусе, лента не рвалась, зрители были довольны. Кого только не видел он из своей проекционной будки: и членов Политбюро, и министров, и кинематографистов – все дрожали перед Сталиным! Через этот характер, перипетии его судьбы можно было дать объемную картину сталинской эпохи.

Прототип нашего героя – Александр Сергеевич Ганьшин был жив, когда мы снимали фильм, консультировал нас, увидел фильм готовым и даже съездил на фестиваль в Берлин, на премьеру. В Америке такой человек давно бы выпустил мемуары, стал бы знаменитостью. Александр Сергеевич жил скромно, книгу мемуаров написать вряд ли мог: реально осмыслить свою судьбу и судьбы времени был не в состоянии.

Сознание моего героя мне интересно было тем, что Сталина он видел вблизи, в интимном кругу. Как любой диктатор, Сталин был очень одинок. Окружение тиранов – люди, перед ними холуйствующие либо боящиеся и ненавидящие их. Любое нормальное человеческое лицо в таком окружении для Сталина было дорого. У него были любимые охранники, с которыми он играл в шахматы, вел разговоры о жизни, пел песни. С ними он чувствовал себя нормальным человеком. Воспоминания сталинского киномеханика были очень субъективны, он обожал Сталина, и это-то как раз и подчеркивает ужас, трагедию – и Сталина, и нации.

В жизни любого тирана много моментов сенсационных, но я интересовался не ими. Хотелось понять: почему мог появиться Сталин? Кто дал ему такую безграничность власти?

Сделав «Ближний круг», я от многих услышал, что с картиной опоздал – «тема отработана». Какая наивность! Думаю, что со своей картиной вышел слишком рано. Не многие в России поняли, про что фильм. Да, об ужасах сталинизма, о том, сколько пришлось испытать и пережить людям в то время, рассказано достаточно. Но не раскрыта суть сталинизма, его гносеология, причины, его породившие. Почему именно в России он появился на свет? Мой фильм про суть сталинизма. Без моего Ивана – наивного, честного человека, каких в России миллионы, не было бы Сталина. «Иванизм» породил «сталинизм».

Не в том дело, что Сталин был тиран, деспот, заставил всю страну славословить себя. Люди-то видели его другим, искренне почитали вождем, были им загипнотизированы – не только простые, неграмотные люди, но и высокообразованные. Свидетельств тому достаточно. Поклонялись ему не только тупые или изворотливые карьеристы.

У всех на памяти письмо Булгакова Сталину, известны попытки многих одаренных и весьма проницательных людей найти в Сталине логику и в сталинизме смысл. Даже Пастернак посвятил вождю народов стихотворение. «Мы все были околдованы магией», – писала Лидия Гинзбург. Даже если не все, то многие. Пропасть всегда манит к себе, хоть заглянуть в нее страшно.

Возможно, это был гипноз страха. Страх – феномен сложный. Обилие фильмов о культе, вышедших в перестроечные времена, не возместило отсутствия качественного анализа явления. В них по большей части с легкостью необычайной, издевательски высмеивался усатый грузин с трубкой. Нетрудно танцевать на гробе Сталина или Ленина, когда дозволено танцевать где угодно. Это лишь доказательство рабского инстинкта, еще столь живого в России, даже в среде кинематографистов. Чувство мести – чувство раба. Чувство вины – чувство господина. С этой бердяевской мыслью трудно не согласиться.

И Сталина, и членов Политбюро я показывал без тени сарказма или иронии, а так, как воспринимали их окружающие. Воспринимали же их либо с обожанием, либо с ужасом. Нельзя смеяться над Богом, но и над Сатаной смеяться трудно. Слишком все это серьезно.

Русскому человеку свойствен культ силы. Русская нация, как говорил Розанов, женственная. Этим он объяснял такое обожание русскими военных. Русские любят силу, поклоняются ей. Сталин в народной психологии разобрался и был прав, говоря, что Ленин русского мужика не понял.

Я долго не мог решить, кого брать на роль Сталина. Естественно, мне предлагали грузинских актеров. Арчил Гомиашвили – Остап Бендер из «Двенадцати стульев» Гайдая – убеждал, что лучшего, чем он, Сталина я не найду. Я очень внимательно изучал иконографию, хронику, хотелось, чтобы все лица в фильме были исключительно похожи. В кинохронике я нашел поразивший меня кадр: Сталин сидит в президиуме, вдруг его взгляд резко меняет направление. Голова неподвижна, только глаза делают бросок: они вмиг становятся рысьими, даже тигриными. Он понимает, что кто-то к нему направляется, но еще не оценил приближающегося. Но вот оценка произошла и вокруг глаз собираются морщинки, придавая лицу доброе отеческое выражение. А приближается к нему, входя в кадр, узбечка, награжденная за успехи в рабском труде – сборе хлопка. Подбегает, чтобы поцеловать.

Вот это хищное выражение, вмиг меняющееся на маску доброты, настолько впечатлило меня, что захотелось найти актера с тем же рысьим глазом. Перебирая в памяти тех, с кем доводилось работать, я понял, что Саша Збруев – как раз тот, кто мне здесь нужен. Он играл хоккеиста в «Романсе о влюбленных». Как актер он слегка напоминал мне Кторова: та же суховатость, та же склонность к гротеску. И главное – вот эти рысьи глаза. Конечно, внешне он мало похож на Сталина, но мы стали работать. Приехали итальянцы, сделали пластический грим, и, на мой взгляд, Сталин получился. У Збруева тот же рысий глаз, то же потрясающее умение обаять. В сцене с Иваном я просто говорил Збруеву: «Говори с ним так, как говорил бы с женщиной, в которую влюблен». Очень, по-моему, интересный у Збруева Сталин.

Главным для меня было показать не то, какой Сталин плохой, а какой Иван наивный. Не помню ни одной из наших картин последнего времени, где Сталин был бы показан с обожанием. А в «Ближнем круге» – именно так, поскольку увиден глазами слепо влюбленного в него человека. Иван – образ собирательный. Когда после самоубийства жены он в обморочном сне встречает Сталина, то вовсе не его винит в ее гибели. Он лжет ему, что счастлив, живет хорошо, никаких проблем нет – не хочет огорчить, хоть как-то расстроить своего вождя. Это характер из Достоевского. В этом удача сценария. По драматургии считаю его одним из своих лучших.

«Ближний круг» создавался еще в советские времена. По-прежнему сохранялась власть партократии, уже не столь прочная и безграничная, как прежде, но тем не менее власть. Раздавались голоса, призывавшие партию покаяться. Как будто партия не состояла из тех же самых людей, которые призывали к покаянию. У одних был партбилет, у других – не было, но в принципе разницы между теми и другими нет. Партия состояла не из инопланетян, а из того же самого народа, от имени которого все и творила. Пусть кто хочет меня осудит, но партия правильно сделала, что не покаялась. Если бы покаялась, тут же начались бы погромы райкомов: виноватый нашелся! Не честнее ли бы каяться не партии, а нации, допустившей это? Всегда проще валить вину на кого-то другого. Но мы почему-то себя виноватыми за сталинизм не считаем. Почему?

Правомерно ли говорить о вине нации? Слишком уж огромно само понятие – нация, целая биогенетическая структура. Впрочем, исторический прецедент есть. Немецкий народ осознал себя виновным за преступления нацизма и в исторической перспективе лишь от этого выиграл. Но нельзя заставить почувствовать себя виноватым. Для этого нужен определенный уровень сознания и самосознания. А нам свойственно валить ответственность на тех, кто наверху. Они НЕ дали, НЕ разрешили, НЕ накормили, НЕ предусмотрели. ОНИ виноваты, ОНИ за все отвечают. Герцен сказал: «Рабовладелец настолько рабовладелец, насколько его раб позволяет ему таковым быть». Перипетии политической жизни страны последнего десятилетия то и дело заставляли вспомнить притчу о рабе, который, получив свободу, первым делом проклял своего освободителя. Так уже случилось в России в веке прошлом. Так повторилось и в нынешнем.

Со времени выхода «Ближнего круга» прошло немало лет. И когда кто-то мне говорит о том, как ему понравился этот фильм, мне грустно. Тщусь надеждой, что те, кто захотят картину посмотреть, благодаря видео ее посмотрят. И сами разберутся, про что она. Впрочем, у людей все меньше времени возвращаться в прошлое. Едва успевают уследить за настоящим.

«Это жиды, это Вильгельм»

Скажи мне, как ты относишься к евреям, и я тебе скажу, кто ты. Еврейская тема не может не присутствовать в сознании думающего русского человека. Даже в подсознании.

Я никогда не был политиком. Говорю лишь о вещах сугубо этических, неотделимых от нации, частью которой себя ощущаю.

Не скажу, что антисемитизм в России когда-либо обретал воспаленные формы. Конечно, был «Союз Михаила-Архангела», были страшные погромы, но не было чего-либо подобного тому, что происходило в нацистской Германии или средневековой Испании.

Наверное, мое отношение к евреям питается русской литературной традицией, восходящей к ХIХ веку. Взять хотя бы Гоголя, часто поминавшего в своих малороссийских повестях жидовинов. Но при всем том вражды к евреям у него не было, он любил всех своих персонажей. Еще более определенен в своей позиции Чехов: «...когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: „Это француз гадит, это жиды, это Вильгельм“. Это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство» (из письма к Суворину 6.2.1898). Вот оно наше российское свойство – искать виноватых вне себя.

Отношение к евреям – это для меня оселок, на котором проверяется нравственное, христианское начало. Христианин не может быть антисемитом. Во всяком случае, в том понимании христианского начала, которое мне близко.

Задумывая фильм о киномеханике Сталина, я поначалу никак не связывал его с еврейской темой. Идея сделать Катю, дочь арестованного соседа героя, еврейкой принадлежала моему соавтору Анатолию Усову. Как я сам до этого не додумался! Ведь это же замечательно! Сразу сцементировался разнородный комплекс моральных проблем, сопутствующих русскому человеку.

Русский человек – не злобствующий антисемит. Злоба не свойство его характера. Может быть, только в советские годы так стало. Самая страшная порода, какая есть, это посадские, мещане, люмпены, «Дикари с букварем», как их называет писатель Горенштейн. Из этих посадских и вербуется черная сотня. Лучше уж дикарь без букваря. В деревне черную сотню не найдешь. В деревенском разговоре можно услышать: «Клавка-то, в город уехала! У евреев живет!» Это значит: хорошо устроилась. Причем говорится без злобы, без осуждения – только с завистью. Потому что крестьяне – христиане. Люди без букваря. Без городской полуцивилизации. Но с устоявшейся русской, крестьянской культурой.

Не скажу, что задался целью как-то специально высказаться на экране по этому поводу. Все вызрело само собой. Без этого мы не смогли бы так полно проследить эволюцию нашего героя – человека, испытывающего определенный комплекс вины за разные, не им совершенные, не по его вине случившиеся проступки и события в недрах его нации. Нравственное пробуждение героя и происходит тогда, когда он начинает испытывать чувство вины...

Российские евреи – своеобразная порода. Советская система оставила на них свою несмываемую печать. Это не просто евреи, это «юдо советикус». Даже эмигрировав, они не в состоянии привыкнуть к капитализму. Они всю жизнь прожили в условиях особой обласканности, защищенности какими-то связями, знакомствами, ходами к нужным людям. Им тяжко жить там, где привычные для них механизмы уже не нужны, где надо работать – тяжело работать. Не случайность очереди у советского консульства в Израиле: многие захотели вернуться обратно. Они уехали из СССР, потому что ощущали себя в стране чужими. Они захотели вернуться, потому что теперь они чужие здесь. Они уже так связаны со славянским менталитетом, что в ином окружении им неуютно.

Та замечательная идишистская культура, которую они создали в свое время, культура, давшая Тевье-молочника, особый неповторимый стиль юмора, могла родиться только в среде евреев России, Украины, Белоруссии. И юмор, и образ жизни, и безудержность в питье водки – все это черты евреев, выросших именно в восточнославянской диаспоре. В этих местечках и гетто родились Шолом-Алейхем, Шагал, Михоэлс. Своим появлением эти гении во многом, увы, обязаны российскому антисемитизму, повторю, антисемитизму сравнительно мягкому. Наложил, естественно, свой отпечаток и образ жизни – достаточно изолированный, но в то же время не отдельный от среды: мешанина словечек, обычаев, условий быта – питательная среда этой культуры. Подобная культура не возникла ни во Франции, ни в Германии, ни в Италии. При том что, к примеру, во Франции антисемитизм достаточно силен, евреи там растворены в среде, не составляют никакого отдельного мирка. Еврейская культура возникала там, где была черта оседлости.

Во всем есть хорошее и дурное. Благодаря остракизму, которому подвергались российские евреи, их вынужденной изоляции, благодаря черте оседлости, которую навряд ли стоит благословлять и оправдывать, в отграниченных ею водоемах, роях пчелиных возникал особый мир, особая культура. И в Италии, и в Америке, и во Франции есть прекрасные книги, написанные писателями-евреями, но нет еврейской культуры. Почвы для нее нет.

По старой еврейской поговорке, еврей еврею жить не даст, но умереть ему тоже не даст. Замечательное свойство – выживаемость евреев. «Еврей-дворник» – это ходило как самый короткий и самый смешной анекдот. Не было таких – евреев-дворников. Они все думали о детях, заботились об их образовании. Эти качества и жизненные ценности были сформированы веками гонений – и великий еврейский прагматизм, и умение считать деньги, и знание, как приумножить их, и забота, чтобы еврей женился на еврейке, чтобы в диаспоре не потерялась нация. Не думаю, что русские менее музыкально одарены, чем евреи, но в русской семье родители совсем не так озабочены музыкальным образованием детей, как в семьях еврейских. Неистребимое желание выжить и сохраниться – качество, выработавшееся в Исходе, в бесконечном пути, начавшемся века назад и поныне не завершившемся.

Отношением к еврейской проблеме мы поверяли героя «Ближнего круга», которому дали имя Ваня Саньшин. Он, что называется, антисемит добродушный. У него душа крестьянская, христианская. Другое дело – душа эта замерзшая, скованная ужасом, но не изуродованная намертво, как, скажем, у его соседа – милиционера Морды. Вот этот – из породы посадских, хам грядущий, антисемит убежденный и далеко не безобидный. А Ваня подобен тем мужикам, рядом с которыми жили шолом-алейхемовские герои, и дружили, и уважали друг друга, и каждый соблюдал свои границы, за пределами которых шло вполне успешное сотрудничество.

В картине нет насилия, как такового, за исключением сцены ареста соседа Саньшина – Арона Губельмана (в этой роли я снял Алика Липкова, который сейчас помогает мне в работе над этой книгой; ему пришлось разбить лбом о стену четыре презерватива с краской – имитацией крови). А в остальном – ни убийств, ни пыток, ни застенков, что вроде само просилось на экран. Насилие мы показали через судьбу дочери Губельмана – Кати. Эта героиня вполне могла бы быть и русской, но то, что она – еврейка, дало всему добавочную глубину и объемность.

Насилие, произведенное над Катей, самое жестокое. Это насилие над сознанием. Волею Сталина лишившаяся отца, матери, дома, она мнит себя всем ему обязанной, им спасенной, им выведенной в люди. Она фанатическая сталинистка. Живет в страшном выморочном мире, не понимая, насколько этот мир страшен. И, что всего хуже, живет с ощущением своей внутренней ущербности. Самое страшное насилие, какое можно произвести над человеком, – заставить его поверить в свою органическую неполноценность. Не важно, потому ли, что ты еврей, ты другой расы или хочешь жить не так, как другие. Нет страшнее, когда человек сам свыкается с мыслью, что от рождения хуже других.

Весь ужас сталинизма в «Ближнем круге» идет через Катю. У других героев жизнь относительно благополучная – естественно, за исключением того, что их ни на минуту не оставляет страх. Но они уже привыкли жить в сфере высокого напряжения. Линия Кати – вроде бы второплановая, параллельная основному сюжету, но без нее и сам сюжет был бы неполон, и внутренняя драма героя не обозначилась бы с такой остротой...

Арон Губельман – один из тех, кто сам был орудием Сталина, исполнителем его воли, проводником его политики. Затем стал его жертвой...

Одно из наибольших достижений цивилизации – возросшая цена человеческой жизни. В средневековой Европе эта цена была невелика – достаточно вспомнить шекспировские пьесы. Но и сейчас, если посмотреть на Юго-Восточную Азию, Африку, Латинскую Америку, нетрудно увидеть, что и там цена человеческой жизни не выше, чем в Англии ХV века. Вот и задайтесь вопросом: в каком веке живет Россия?

Евреи человеческую жизнь ценят очень высоко. Они много потеряли: для маленькой нации шесть миллионов – цифра гигантская. Каждый третий. Но я слышу голоса моих соплеменников: «Ну, потеряли! Чего орать-то?! Мы тоже потеряли в войне сорок миллионов – мы же не орем!» Жаль, что не орем. Евреи орут, и правильно делают. Это только вызывает уважение.

Я, конечно, не надеялся, что перемена, происходящая в финале фильма с нашим героем, его осознание своей вины за сталинизм, и понимание, и искупление, произойдет со всем русским народом. Это все процессы невидимые, метафизические; если в фильме они хоть как-то отразились, значит, мне удалось коснуться главного.

В свои тетради я выписал слова Александра Блока: «Найти соотношение между временным и вневременным. Почувствовать соизмеримость частного и истории, размах власти, в котором есть скрип костей и свист сквозняка».

Обретение чувства вины, изменение ощущения себя во времени – категории вневременные. Продукт коллективного сознания. Почти мифология. Когда в коллективном сознании возникает чувство вины – это уже вневременное.

«Ближний круг» я монтировал в Лондоне, прилетел на запись музыки в Москву, на следующий же день разразился путч. Мы сидели на «Мосфильме», мимо окон проезжали военные машины, я сказал Джеми Гамбрелл, приехавшей специально из Штатов готовить со мной и Липковым книгу к выходу картины:

– Ты понимаешь, что сейчас творится история?

Чувствовалось, что именно в эти минуты происходит нечто, колоссально меняющее жизнь всего мира. Крах, конец великой мечты. И начало чего-то нового, в тот момент неведомого...

Антирусское кино

– Ты что?! Ты понимаешь, что ты пишешь о русском народе?! – Из трубки раздавался гневный голос моей любимой актрисы Ии Саввиной. – Это же издевательство! Они же, мать твою, абсолютно не такие! Они же святые люди! Ты, ... твою мать, понимаешь, что это за народ?!

Речь шла по поводу роли Аси Клячиной, которую я предложил ей сыграть. Той самой Аси, которую она однажды уже сыграла и которая теперь, спустя уже почти тридцать лет, вновь должна была стать героиней фильма. Я не мог понять, в чем дело. Мне казалось, что в сценарии нет ничего оскорбительного. Это некая притча-метафора, в которой зритель должен был узнать многое, и без того знакомое ему в жизни.

Зависть. Кто с ней не сталкивался? Это укоренившаяся черта крестьянского сознания. Большая часть населения планеты страдает этим.

Как-то мы отдыхали с отцом, я предложил ему написать басню о зависти. Он эту идею не поддержал. А я подумал: не стоит ли снять об этом картину? В это время я работал над проектом экранизации романа Мальро «Королевский путь». Пока продюсер искал деньги на картину, у меня образовалось окно. Я решил за это время успеть снять фильм. Нужен был сценарий.

Идея написать продолжение «Аси Клячиной» казалась мне очень логичной. Я знал, что большинство из участников той картины еще живы, надеялся, что Юра Клепиков меня поддержит. Шел 1991 год. Мы гуляли с Юрой, рассуждали, каким мог бы быть этот фильм. Юра обещал подумать. Спустя полгода позвонил, сказал:

– Знаешь, что-то не получается.

Я долго думал над этим сценарием, многим рассказывал, каким он мне видится. Но поначалу как-то не соединялись воедино две главные линии. Я думал, что сделаю фильм о Курочке Рябе, сказку-лубок, притчу о золотом яичке. Рассказывал в Америке этот замысел Ираклию Квирикадзе (в шутку называю его Кувыркадзе), мы гуляли в горах, он сказал:

– Замечательная история!

А потом меня осенило: «Что, если поместить эту историю в знакомую мне среду, ту самую, где снимал „Асю“?» Конечно, мало кто помнит сегодня «Асю». Что можно упомнить при том обилии информации, которая на нас всех сейчас обрушивается? Бесконечно появляются новые фильмы, новые имена, новые идолы, новые блокбастеры. Людям некогда заглядывать в прошлое, дай Бог поспеть за настоящим. Но эта зацепка мне показалась удачной. В конце концов Фолкнеру тоже все равно было, читает ли кто-нибудь его книги и нравится ли читателю, что их действие происходит все в том же придуманном им городке.

Попробовал писать сценарий с моим дорогим Тюриным – опять не получилось. Тогда появился Мережко – с ним стало получаться. Написали сценарий.

Мне казалось, что картина будет смешной. Ведь это комедия ситуаций, хоть комедия и драматическая. Поэтому отказ Саввиной сниматься у меня был слегка обескураживающим. Я смеялся. Не мог понять, как это может быть. Или я чего-то в самом себе не понимаю? Я понял, что мое восприятие картины отличается от всех остальных, когда увидел лица людей, выходивших из зала после показа в Канне. Была овация, я думал: «Слава Богу! Есть надежда на премию Чуриковой». (У нее шансы действительно были. Перед закрытием фестиваля мне звонили, интересовались, где Чурикова. Это признак верный. Но в результате дали не ей.) Но выходившие из зала говорили: «Боже мой! Как грустно! Какая страшная картина!» До сих пор не понимаю, почему она страшная. Не вижу в ней ничего катастрофического. Может быть, я уже привык к тому, что в моей стране происходит? Считаю это естественным?

Я знал, что без большой актрисы этой картине не быть. Нужна актриса, с одной стороны, эмоциональная, с другой стороны, с колоссальной амплитудой качеств – и эмоциональная, и комическая, открытая и лирике и гротеску. Обратился поэтому к Инне Чуриковой.

Инна Чурикова – явление русской культуры, наше национальное сокровище – как человек и как актриса. Работать с ней было наслаждением. Помимо того, что съемке она отдается всецело, помимо того, что исключительно органична, у нее всегда присутствует чувство формы. Присутствует уже на уровне подсознания.

Ася Клячина из первой картины и Ася из этой – характеры весьма различные. Эта – сварливая баба, в очках, с папиросой, слюняво пересчитывающая деньги, въедливая, за себя может постоять: если надо и кулаком врезать. Та Ася была идеализированная, нежная, чудная. Мухи не обидит. Эта – обидит. И муху, и слона. По той Асе танк еще не проехался, ей двадцать пять лет, прожитых в интеллектуальной девственности. Эта Ася прошла партком, сама вырастила сына. Для этого надо было иметь силу, уметь защищать себя. Потому она грубовата. И она – лидер.

Замечательно было снова приехать в Безводное, увидеть знакомых людей, опять поместить их в кадр. Из главных героев не дожило только двое – Прохор и дед Федор Михайлович. А так, опять снимались Саша Сурин, Геннадий Егорычев, Надя и Соня Ложкины. Но сюжет картины на этот раз был гораздо более выстроенным. В «Асе Клячиной» сюжет свободно распадающийся. Здесь, поскольку это эксцентрическая комедия, он должен был быть свинчен..

Снимая, я поймал себя на том, что снимаю картину не с точки зрения Аси, а с точки зрения курицы. Заметил, что подсознательно ставлю камеру на пол – на высоту куриной головы. В идеале всю картину надо было снять так. Ведь, как ни странно, курочка Ряба – центральный персонаж картины. Если бы не она, не было бы и золотого яйца. Конечно, не она снесла его, но она как бы поселила его в умах. Все же мы воспитаны на этой сказке, несущей древнюю народную мудрость. Притча о курочке, воплощающей благополучие и богатство, говорит-то как раз о том, что не в богатстве дело, одного его мало – нужна гармония существования человека, целостность его мира.

Испытание свалившимся на деревню богатством, пусть и мнимым, – очень серьезное, как оказывается, испытание. Снежным комом нарастает зависть. Вскипают страсти. Доходит до драки. Ася-то думала, что это ее курочка снесла золотое яичко. В конце картины деревенская толпа несется за курочкой Рябой, хочет ее придавить – ведь все злосчастья с нее начались.

О картине я часто рассказывал так:

– Это история про деревенскую бабу и ее курицу. Подвыпив, она с ней разговаривает. Курица иногда отвечает, иногда – нет.

Получался вполне элитарный замысел. В духе Маркеса.

Если бы я именно так снял картину, она вышла бы еще более эзотеричной.

Недавно мне позвонила одна знакомая.

– Андрон, я тут купила дом в деревне. Живу там и каждый день вспоминаю твою «Курочку Рябу».

– Приятно слышать.

– Но я должна тебе признаться. Когда я посмотрела ее в Париже, мне она так не понравилась! Я подумала: «Вот Кончаловский! В Америке живет, катается в „мерседесах“. Потом приезжает в русскую деревню и снимает про то, чего не знает». А сейчас должна тебе сказать: все так, как ты описал в «Курочке Рябе». И среди всего этого я живу. Сколько проживу – не знаю...

Такая оценка была у многих: Кончаловский не знает деревню. Но это оценка людей, которые сами деревню не знают.

Как привычна эта российская предвзятость! Было бы смешно, если бы не было так грустно. Когда картину обсуждали по телевидению (слава Богу, уже пришло время гласности: обсуждали принародно, в прямом эфире, а не в ЦК КПСС и не в зале колхозного собрания, как «Асю Клячину»), реакция была все та же. Даже если людям картина нравилась, говорили, что не нравится. Что так у нас не бывает, люди не пьют. Какой-то пьяница лыка не вязал, но как мог выступал за трезвенность.

Еще раз я убедился все в том же. Про «Асю» говорили, что фильм антисоветский, про «Курочку» – что фильм антирусский. Хорошо, что не запретили. А может быть, лучше было бы, чтобы запретили. Тогда бы все, и кто видел и кто не видел, говорили: это шедевр. Ну а если бы и эта картина пролежала на полке двадцать лет? Если бы точно знал, что доживу, можно бы и согласиться...

Чурикова – человек очень глубокой, настоящей органики. В ней национальная широта и трагизм спокойно сочетаются с клоунадой и фарсом. Ни у кого не видел такой внутренней свободы. Она вмещает в себя и Джульетту Мазину, и Анну Маньяни. Она может играть и горьковскую мать, и брехтовскую матушку Кураж, она может быть и сказочной бабой-ягой, и шекспировской Гертрудой. Великая актриса! Мне кажется, мы очень хорошо понимали друг друга. Подобное же понимание у меня было на «Одиссее» с Ирэн Папас. Это тоже актерский «роллс-ройс». Не «лада», не «таврия».

Есть актеры вроде бы на вид вполне профессиональные. Но, лишь доходит до куска чуть посложнее, мотор начинает надсадно реветь – не хватает запаса мощности. А «роллс-ройс» может ехать медленно, лениво, шурша себе шинами по асфальту. Но и при такой езде чувствуешь, какая в нем мощь. Да, жизнь несправедлива! Тут ничего не поделаешь. Чурикова, уверен в том, заслуживала в Канне приза за главную роль, но там – своя политика. Награду получила Вирна Лизи за картину, которую французы проталкивали изо всех сил, – за «Королеву Марго». Сыграла она действительно неплохо, но по масштабу до Чуриковой ей ох как далеко. Величины несопоставимые. Что поделать? Они хозяева рынка, мы приезжаем к ним в гости со своим товаром. Кому жаловаться?

В «Курочке Рябе» я опять не боялся ничего, как однажды это уже было – в «Асе Клячиной». Как режиссер здесь я был, как никогда, свободен. Во всей стилистике. Первый кадр – это я, меня стригут наголо... Почему? Черт его знает. Так, показалось кстати.

Стилистика здесь была свободна и бесформенна, тем мне и дорога. Я, что называется, гулял по буфету. Не боялся в середине картины вставить вдруг нереальный фантасмагорический кусок, где курица становится гигантской и объясняет Асе, что ее, как и всех в деревне, зависть заела. Кусок получился вполне органичным. В «Асе Клячиной» я подумывал сделать подобное, но не осмелился.

«Курочка Ряба» – классика. Я серьезно. Ведь есть же у меня картины, которые причисляют к классике. А я причисляю эту. Знаю, она не постареет. В ней нет стиля. Есть свобода и есть человеческие характеры. Есть интенсивность чувства.

Меня упрекали в том, что я показал людей дикарями. Это неправда. Да, в «Курочке Рябе» много пьют, но никто не валяется пьяный. Кто-то сказал, что картина снята режиссером с Потомака. Мне тут же вспомнился Семичастный, сказавший, что «Асю» снял агент ЦРУ.

Упрекали меня и в пессимизме. За словом «пессимист» стоит неверие в человека. А я в человека верю. Только я весьма невысокого о нем мнения, что вере отнюдь не помеха. В моем последнем сценарии, который я еще не поставил, есть фраза: «Самой большой ошибкой Бога было создание человека. Но, к сожалению, это единственное существо, способное жертвовать». Уже за это человека можно любить.

Тот факт, что героиня, которая сама часть от части этого общества, говорит: «А может быть, мы дикари?» – первый признак того, что в ней происходит духовный рост. Дикарь никогда не назовет себя дикарем, он не знает, что он дикарь, считает себя цивилизованным человеком. Если человек сказал о себе: «Мы дикари», значит, он уже поднялся над собой, чтобы увидеть, где он. Он уже не дикарь. И в этом для меня залог того, что нынешнее положение вещей не вечно.

Человеческий оптимизм очень часто связан с верой, что все обстоит хорошо и дальше будет только лучше. Мне же кажется, оптимизм должен быть связан с тем, что хорошо никогда не будет, но надо жить в этом и с этим. Нести свой крест. В этом оптимизм. Всегда нужно найти в себе силы жить, понимая, насколько мир и мы в нем далеки от совершенства.

К моменту «Курочки Рябы» у меня уже были две совсем маленькие дочери. Обе родились в Лондоне. Мать их – Ирина, диктор телевидения, я познакомился с ней на пробах к «Ближнему кругу». Она очень ревновала меня к жизни, и, наверно, не без основания. Она не могла находиться на съемочной площадке. Как-то она приехала на съемку, и ей сразу показалось, что вокруг меня ходят бесконечные любовницы. Все женщины в группе. Она не выдержала. Тут же уехала. Она со мной достаточно помучилась. Я, конечно, не сахар.

«Одиссея»

В 1992 году Коппола прислал мне сценарий «Одиссеи» с предложением делать телесериал. Я с ходу отмел саму эту идею: не хотел связываться с телевидением.

Прошел год; Коппола опять прислал все тот же сценарий. На этот раз я решил его прочитать. Какие-то параллели между ним и читанным в далеком детстве были, но сюжет не трогал – я даже не мог понять почему. Вообще «Одиссею» я читал лет в четырнадцать, через пень-колоду, какие-то главы, а большей частью их изложение в подзаголовках. Было немыслимо скучно: в тексте столько имен, сюжетов, событий, что сохранить хоть что-то в голове я был не в силах. Хотелось смотреть хоккей, бежать за девочками – только не читать Гомера.

Читая сценарий, я испытывал ту же скуку, что в детстве. То же великое множество героев, почти все возникают на две-три секунды, ни полюбить их, ни просто запомнить нельзя. Я завяз в каше греческих имен. Но более всего в сценарии удручали боги. Они казались кукольными, муляжными, вроде виденных в детстве в картинах Птушко. Скажем, статуя Афины оживала и уходила с постамента. Невольно думалось: а что, статуи Афины в других городах продолжают стоять или тоже ушли погулять? Дочитал до середины, бросил. Это снимать нельзя.

Прошло еще два года. Я готовился к «Королевскому пути», проект застопорился, работы не было. Мне позвонили из американской компании.

– Хотим предложить вам «Одиссею».

Я уж и забыл, что читал сценарий. Подумал: почему бы не взяться?

– Присылайте.

Оказалось, опять тот же сценарий. На этот раз читалось легче, но все так же не нравилось. Сказал, что снимать не буду. Продюсер Холми в ответ сказал:

– Вы не хотели бы встретиться с Копполой? Он сейчас в Канне. Будет рад вас увидеть.

Я приехал в Канн, встретился с Копполой (сценарий принадлежал его компании). Он сказал:

– Если сценарий не нравится, можешь делать с ним все, что угодно.

С этим условием я согласился подумать, как ставить «Одиссею». Тут уже работа пошла всерьез. Я прочитал «Одиссею» по-русски и по-английски (в двух переводах: поэтическом и прозаическом); стала рисоваться неясная картина будущей постановки, становившаяся все более увлекательной.

До меня уже были две экранизации «Одиссеи»: одна 1953 года, Марио Камерини с Керком Дугласом в главной роли, другая, многосерийная, Франческо Росси, 1969 года, продюсированная Дино де Лаурентисом, с Ирэн Папас – Пенелопой. И эти, и другие фильмы на античные темы скучны и неинтересны (за редкими исключениями – «Электра» Какояниса). В «Клеопатре», «Цезаре и Клеопатре» и прочих стоят разодетые нагримированные статисты, вещают высоким штилем. Глупость и пошлость.

Следом за «Одиссеей» я стал читать книги по античности, старался понять то время, мир, в котором жили гомеровские герои, самого Гомера, не писавшего свой эпос, а певшего его. И это время и этот мир ожили, необычайно возбудили меня, родили желание воскресить их на экране. Это был мир племен, грубой, единой с природой жизни. Шкуры, выделанная и невыделанная кожа, шерсть, пот, оливковое масло, которым мазали тело, чтобы не обгореть на солнце. Не было никаких белых тог – все земляное, крашенное в удивительные цвета. Люди ходили голые, одевались, только когда было холодно. Одежда была знаком социальной принадлежности, показывала, кто ты – царь или раб. Морали не было, не было понятия греха. Боги воспринимались как реально сущие, еще более реальные, чем в шекспировские времена. С богом можно было выпить вина. Боги спускались с Олимпа, ходили среди людей, земные женщины рожали от них великих героев и прославленных красавиц. Мир древних греков было редкостно пантеистичен. В эпосе это чувствуешь, а как создать в кино?

Кто такой Одиссей? Свою страну он живописует достаточно скромно: каменистый остров, где мало что растет; главное, чем занимается его народ, – пасет коз и баранов, жизнь тяжела и убога.

С чтением книг открывалась все более захватывающая картина средиземноморской культуры. Средиземноморье – место, где скрещивались, обогащая друг друга, три континента – Азия, Африка и Европа. В мумиях фараонов находят нити китайского шелка, а в анализе их тканей – следы опиума, который в то время тоже шел из Китая. И это еще за две-три тысячи лет до возникновения греческих государств. Египет был богатейшей страной Средиземноморья, его житницей. Египетская культура колоссально повлияла на греческую. Взаимосвязь их теснейшая.

Взаимодействие культур – вот что захотелось передать в фильме. Обжигающий запах песков, паленый воздух, выцветшие ткани, пряности, дым, аромат кухни, верблюды, слоны, жирафы, диковинные звери... Основа средиземноморской культуры складывалась тысячелетиями и сохранилась не только в странах, прилегающих к Средиземному морю, но и в странах, завоеванных греками. Персия, Грузия, Армения, Азербайджан...

Есть карта путешествия Одиссея. Практически он объехал все Средиземное море, был на Крите, Сицилии, в нынешней Турции, в Малой Азии, Палестине, Марокко, прошел от Гибралтара до Дарданелл. Камни Гибралтара и Дарданелл обожествлялись, идентифицировались со входом в Аид, Царство мертвых. Греки в отличие от финикийцев были не очень умелыми мореплавателями, море пересекать не могли. Когда Посейдон отгонял их от берега, они терялись, возвращались вспять, плыли вдоль побережья. Но так или иначе, весь лес в Греции вырублен еще в античные времена – на корабли. Когда своего леса уже не осталось, корабельный материал везли из Малой Азии, потом из Ливана – знаменитые ливанские кедры.

Я уже стал ощущать аромат далекого времени, но мне все еще не давалось: как устроена голова у Одиссея, Менелая, Агамемнона, как они воспринимают мир, что думают? Как-то на глаза мне попались фотографии сегодняшнего африканского племени. В нем всего человек четыреста. Они собираются вместе с соседним племенем, соревнуются в метании копий, камней, в борьбе. У каждого племени – свой вождь, царь. Он такой же, как все мужчины его племени, так же одет, так же соревнуется в метании копья, в борьбе. Только на голове у него шапочка из леопарда и на руке – золотой «Ролекс».

Вот кто такой Одиссей! Нормальный вождь племени, хоть и именуется царем. Да, были и богатые цари. Богат был Менелай, но и он тоже вождь племени, только более сильного и преуспевшего.

Если взять сегодняшние племена Юго-Восточной Азии, Полинезии, Экваториальной Африки, индейцев Амазонки – они по-прежнему живут в каменном веке. Всюду свои вожди, свои шаманы, свои прорицатели, свои ритуалы служения богам, но в принципе законы взаимоотношений вождя и племени не изменились со времен Одиссея. Не было никакой возвышенной роскоши, белого мрамора (скульптуры раскрашивались), люди ходили голые и чистые. Чистые именно потому, что не носили одежду. Пот выветривался. Грязным тело человека становится тогда, когда он укутан. Люди были закалены, открыты солнцу, ветру. Я подумал: «Одиссея» – о вожде и племени.

Конечно, по пути создания аутентичного мира можно было бы уйти и намного дальше, но такую картину мало бы кто понял. Слишком отличен наш сегодняшний быт от того, как жили тогда. Бронзовый век! Кстати, почему греки носили шлемы с такими огромными гребнями? Потому, что бронза мягка, ее легко разрубить. А гребень дает ребро жесткости. Появилось железо – гребни пропали. Такие детали узнаешь понемногу, но все они важны для ощущения мира, характера героя – вождя племени острова Итака.

У Одиссея могло быть несколько жен; женщин покупали, захватывали в рабство – женщины и дети были желанной добычей. Когда смотришь в музее «Золото Трои» Шлимана, с удивлением обнаруживаешь персидскую и индийскую работу. Откуда в Малой Азии индийские мастера?

Вражеского солдата, захваченного в плен, не убивали. Это был живой товар – рабы, полезные, как полезна лошадь. Их тоже можно было вьючить, на них пахать. Рабы могли и воевать. А если человек еще владел каким-то ремеслом или умением, ему позволялось не пахать, а делать то, что он умел делать. Мастера ценились. Мастер знал, что, попав в плен, останется в живых. Чем больше он умеет, тем выше ему цена. Золотых дел мастера, звездочеты, картографы – все это были люди ценных профессий, не ровня просто рабам, вьючным животным. Отношение к человеку было утилитарным. Женщина, имеющая ребенка, стоила больше, чем девушка. Еще неизвестно, сможет ли девушка рожать, а женщина фертильная, плодоносящая, это уже доказала. За нее давали десять верблюдов. Как это логично в своем первозданном прагматизме!

Мне хотелось передать и утилитарность этого мира, и его культуру, красоту, страсть, его дыхание. Люди этого мира совсем не просты и простодушны, вовсе не дикари. Они уже очень многое знали в математике и астрономии, искусствах и ремеслах. Но человеческие отношения были вполне примитивны.

Посмотрев карту странствий Одиссея, я подумал, что картина должна вбирать в себя все средиземноморские культуры. В моей «Одиссее» соединены культуры микенская (которая сама по себе есть слияние культур Малой Азии и Египта), парфянская, малоазийская, возникшая между Тигром и Ефратом (где, по последним исследованиям, и помещался рай, Эдем: очень может быть, что именно оттуда пришли белые племена), эллинская, включавшая в себя огромное количество культур и языков. Попав к Цирцее, Одиссей оказывается в мире культуры египетской, а когда он у Калипсо, то это почти Марокко – культура берберо-арабских племен. Постепенно возникал какой-то мир, не имевший ничего общего с первоначальным сценарием, мир слепого сказителя Гомера, певшего свои эпосы на праздниках, дожидавшегося выхода на публику где-нибудь на кухне, возле собак, грызущихся из-за объедков. А потом его брали за руку и вели к слушателям, где он должен был петь пять или шесть часов.

Не знаю, задумывался ли кто о том, что Гомер никогда не покидал территории сегодняшней Турции, где и находилась Троя. Турция произвела на меня поразительное впечатление: страна, соединяющая в себе культуру Эллады, христианского мира и ислама.

Гомер пел о времени, отделенном от него полутысячелетием. Вождь народа Итаки Одиссей узнает, что соседние вожди, с которыми у него военный союз, готовятся в поход на Трою. Убежала жена Менелая и, что хуже, еще и прихватила с собой все золото. Может быть, Менелаю было важнее вернуть золото, чем вернуть Елену. Ради тех драгоценностей, которые мы имели удовольствие видеть на выставке в Эрмитаже, царь Спарты и отправился в жестокий поход. Представляю, сколько крови было пролито. Резали друг друга тупыми мечами – бронза тупилась быстро...

Я попросил поправить сценарий. Автор сделал минимальные поправки, свое творение он считал идеальным. Я был другого мнения. Поправки меня не устроили. Помимо прочих грехов, в сценарии было слишком много действия. Чем больше действия, тем меньше места для чувства. Всегда очень важно найти баланс сюжета и характеров. Слишком много сюжета – нет времени рассказать, что герой чувствует. Мало сюжета – смотреть неинтересно, нет развития. В эпохальной вещи, какова «Одиссея», такой баланс особенно важен. Тут у меня уже был опыт – «Сибириада», четыре серии, четыре часа повествования.

Я пригласил Криса Солимина, с которым писал «Щелкунчика» и триллер «Мороз по коже». За пять с половиной недель нам предстояло написать – от начала до конца – совершенно новый сценарий. Пять с половиной, потому что должны начаться съемки. Чтобы успеть к сроку, продюсер поселил нас в Испании, на своей вилле. У него просто не было выхода. Вилла была замечательная, мы не покидали ее до конца работы. Нам была обеспечена полная обслуга, к нам приезжал художник по костюмам, приезжал продюсер. Работали с колоссальным напряжением. Но и с огромным удовольствием. Судьба фильма зависела от того, что мы напишем.

Работали поточным методом. Я изучал первоисточники, читал Гомера, книги по истории. Прежде всего надо было выложить ясный сюжет, что совсем не просто. У Гомера сюжет все время прыгает, то и дело возвращается на Олимп. Боги ругаются между собой. Зевс скандалит, у него зуб на Посейдона. Масса разнообразных коллизий, нам совершенно не нужных. Практически мы должны были написать свободную фантазию на тему «Одиссеи», которая выглядела бы как доподлинная «Одиссея». Должны были рассказать эту историю с точки зрения современного человека, чтобы ее понял современный зритель. Нужно было и заново понять характеры эпоса, тем более что в эпосе они или вообще не прописаны, или прописаны недостаточно.

У Гомера немало разного рода логических натяжек. Скажем, Одиссей по пути на Итаку заснул, да так, что не заметил, когда его мешком сгрузили на берег. Проснулся: все вокруг окутано туманом, вообще непонятно, где он. Непросто сделать, чтобы зритель всему этому поверил. Древний сказитель, конечно, мог себе многое позволить – логика эпоса, мягко говоря, бывает весьма свободной, но сегодня зритель требует внятных мотивировок. Нашли мотивировку: Одиссей устал, весь в нервном напряжении, не спит. Принц, везущий его на Итаку, говорит рабу:

– Дай ему снотворного, а то он замучился. Не спит уже пять дней.

Египтянин мешает зелье, дает ему. Теперь зрителю понятно: человеку дали такое снотворное, что он проснулся уже на Итаке.

О том, как будет кончаться фильм, я задумался уже в начале работы. Выложил поэпизодный план финальной части. Говорю Крису:

– Будет кончаться так, так и так.

– Нет, – говорит он, – будет иначе. Вот так, так и так.

– Поспорим, – говорю я. – Когда ты дойдешь до этого момента, сам со мной согласишься.

– Давай, – говорит он.

– На что?

– На что угодно.

– Если будет так, как я сказал, ты мне ноги будешь целовать.

– Пожалуйста.

Дошли до этого момента, Крис предложил свой вариант.

– Ну, давай, – говорю я, – посмотрим, чей вариант лучше.

Посмотрели. Он признал, что мой лучше. Это было, кстати, в мой день рождения.

– Хорошо, – говорю я. – А ноги целовать?.

– Какие ноги?

– Ну-ка, вспомни?

Крис – человек гордый. Но договор есть договор. Преодолевая гордость, он встал на колено и ногу поцеловал. Обставлено все было всерьез и торжественно. Я был великодушен – ноги помыл.

Счастье! Все это было счастье! Работать, когда знаешь, что твоя работа нужна. Что ее уже ждут. Что добрая сотня профессионалов включится в дело тотчас, как получит написанные тобой листки...

Автор первоначального сценария следовал эпосу буквально, непонятно зачем приплюсовывая отсутствующие у Гомера романтические отношения между Телемахом и принцессой острова, куда он попадает в поисках отца. Меня интересовали не столько взаимоотношения героя с богами, сколько взаимоотношения с ситуацией, в которой он оказался.

Он отправился на войну, потому что его позвали Менелай и Агамемнон. Куда поехал? В Трою. Оставался там десять лет. Но эти десять лет в «Одиссее» не описаны. О них «Илиада». Слушатели прекрасно знали, что такое Троя и почему Одиссей туда поехал. Но зрителю сегодняшнему все это надо было объяснить. Поэтому пришлось ввести в фильм кусок «Илиады». Сцен Троянской войны не было в первоначальном сценарии. Мы должны были выстроить рассказ линеарно, чтобы поступки героя и их мотивы были ясны. Десять лет он был на войне; после разгрома Трои, учиненного благодаря придуманному им деревянному коню, скитался еще десять лет.

В старых фильмах об Одиссее ярко представлены лишь те герои, которые и в эпосе представлены ярко – Афина, Калипсо, Цирцея, Пенелопа, сам Одиссей. А за ним – какая-то масса людей с мечами. Нет ни одного, запоминающегося как характер. А мне хотелось, чтобы каждое человеческое лицо на экране имело бы характер. Для этого пришлось провести скрупулезнейшую работу. В гомеровской «Одиссее» об этих героях лишь вскользь упоминается. Я выуживал буквально каждое слово, хоть как-то характеризующее действующих лиц. Вот этот упал с крыши и разбился, этот – здорово врал, этот – был хороший кузнец, этого – все уважали. И это максимум, что удавалось найти. Но и из этого можно было лепить персонажей, которые ожили бы на экране. В команде Одиссея у меня шесть характеров – все остаются в памяти зрителя. Каждый надо было придумать, прописать, дать ему экранное пространство и время. А, повторяю, чем больше времени для характера, тем меньше – для действия.

Одним из существеннейших для меня моментов был образ матери. Мать – синоним Родины. Она провожает героя, уходящего на войну.

Мать упоминается у Гомера не единожды, но в событиях участия не принимает. Сильнее всего тронуло меня в эпосе то, что она, не дождавшись сына, скончалась от отчаяния. Удивительно человеческая деталь! Она позволила мне развить образ. Мать не выдерживает и от отчаяния кончает с собой, а потом сын находит ее в Аиде, Царстве мертвых. В эпосе есть эта встреча, но она никак не прописана. Одиссей ведь шел в Аид не затем, чтобы увидеть мать, а чтобы узнать путь домой.

Мы хотели сделать эту историю понятной всем. Одиссей – муж, воин, вождь, мужчина, отец, сын. У него есть мать, есть жена, у него родился сын. У него есть друзья, есть враги. Есть обязанности – перед семьей, перед племенем, перед страной. Он уходит на войну – таков его долг человека, воина, вождя. Он воюет, становится героем. Мать ждет его. Ждет жена. Ждет сын. Тут все понятно, суть не изменилась за тысячелетия.

Мать не выдерживает горечи разлуки. У матери – конфликты с невесткой. У жены – конфликт с подрастающим сыном. Жена продолжает ждать своего мужа, хотя вокруг уже никто не верит в возвращение. И это все понятно. И тут до сего дня ничто не поменялось.

Герой сталкивается с волей, которая сильнее его, вынужден идти наперекор ей. Он стремится домой, но уже не надеется вернуться. И дома уже перестают верить в его возвращение. Появляются женихи, убеждающие Пенелопу перестать ждать. Кто-то зарится на нажитое добро, кто-то действительно любит ее, кто-то понимает, что, заняв место Одиссея, унаследует не только деньги и власть, но и положение в мире. Абсолютно понятные земные вещи, и сегодня столь же очевидные, как в любые прежние времена. «Одиссея» вполне может происходить и в наши дни. Это путешествие человека к самому себе. Делая первый шаг от дома, мы одновременно делаем его к дому: земля круглая и уходим мы, чтобы вернуться.

Все было бы понятно, все современно, если б не боги. Греческих богов обычно рисуют в каком-то оперном облике – они сидят на облаках, исторгают молнии. Мне оперности хотелось избежать, наделить богов чертами реальности. Как бог может быть реальным, особенно греческий? Бог реален, если его воспринимают реальным. Как богов воспринимал древний грек? Как живых людей. С богом можно сидеть на одной скамье, беседовать. Чем же боги отличны от простых смертных? Способностью понимать то, что смертным недоступно. Боги знают все – и не только про прошлое и настоящее, но и про будущее.

Вождь небольшого овцеводческого племени Одиссей не мог знать, что на руинах греческой цивилизации возникнет римская, на руинах римской – христианская, что придет и XX век со всеми его ужасами. Богам все это ведомо. Потому и к людям они относятся как к малым детям, толком еще ничего не понимающим. Одиссей – человек своего времени. Боги – существа вне времени. Мы решали богов как людей современных нам. Им дано чувство иронии, снисходительности ко всему тому, чем руководствуется Одиссей. Поэтому на роли богов мы искали актеров, способных сыграть человека, глядящего на далекую эпоху с высоты всей человеческой истории. Остальные герои «Одиссеи» – люди архаические, с архаическими понятиями о мире, с архаической иерархией ценностей. Мы умышленно не делали спецэффектов для появления богов. Афина, сыгранная Изабеллой Росселлини, вообще решалась как ближайшая подруга Одиссея...

Немалую трудность представляла необходимость постоянно давать зрителю почувствовать, как ушло вперед время. Протяженность его – ни много ни мало – двадцать два года. Зритель, с одной стороны, не должен чувствовать скачков, а с другой – осознавать, что скачки происходят. В решении этой задачи ключевую роль сыграл Телемах. Сначала мы видим его новорожденным, потом ему семь лет, потом – двенадцать, потом – семнадцать, потом – двадцать. Ощущать бег времени помогал и грим, запечатлевавший на лице героя ушедшие годы.

Снимая свои первые картины, я делал много заметок, выписок из разных книг... Со временем записей делать стал все меньше – начиная с «Ближнего круга» и вовсе перестал. И «Курочку Рябу» и «Одиссею» снимал на автопилоте. Восстанавливать ход своих мыслей в работе над ними мне гораздо труднее, чем над теми, которые снимал много раньше.

Раньше готовился к съемкам каждой сцены. Сейчас прихожу на площадку и начинаю работать. Раньше очень тщательно читал сценарий. Сейчас в сценарий практически не заглядываю. Раскадровки делаю, только если уж очень сложная сцена, скажем Троянская битва в «Одиссее». Там главная сложность состояла в том, что надо было придумать сюжет. «Троянцы дерутся, как львы». Но действия в этом нет. Нужна драматургия. Кто с кем схватился? Кто кого преследует? В сценарии не было ребенка, плачущего над трупом отца среди кошмара кипящей схватки. Когда я придумал этого мальчика, придумал, как его подхватывает Одиссей, мне стало ясно, какая драматургия сцены (бедный малыш, снимавшийся в этой роли! его вырвало от страха, когда вокруг двести человек начали грохотать щитами). Гектор и Ахилл схватываются в поединке, а Одиссей спасает ребенка, в котором как бы видит своего сына.

Каждый кадр такой сцены должен был быть очень точно продуман, а главное, подготовлен. Это легко написать, а попробуй сними кипящую смолу, которую со стен льют на головы штурмующим, или колесницу, взлетающую на воздух и опрокидывающуюся прямо среди толпы. И трюкач, летящий вниз головой вместе с колесницей. Снимая Трою, я смог уложиться в пять дней – организация труда была на уровне. За пять дней снята и битва, и вся ночная сцена с высадкой из Троянского коня и разгромом горящего города. Но это, конечно, была работа на износ.

Впервые я сталкивался с задачей создания на экране фантасмагорического мира, небывалых чудовищ. Сцилла, Харибда, Посейдон, рождающийся из волн, как воплощение Океана, Циклоп... Мое знакомство с миром спецэффектов началось с посещения лаборатории Джима Хенсона, великого кукольника. Из нее вышли многие блистательные куклы, сделанные по принципам аниматроники. Аниматроника – это создание механизмов, имитирующих движение тела, частей тела и особенно мимику лица. Можно создать свинью, обезьяну, человека, обладающих огромным количеством мышечных и мимических движений, запрограммированных в компьютере. Чем больше движений в состоянии сделать кукла, тем дороже она стоит.

Скажем, говорящая свинья имела сравнительно простую конструкцию – у нее был с десяток движений. Она могла открывать и закрывать рот, поднимать брови, закатывать глаза. Гораздо сложнее был циклоп: для него была сделана огромная маска-голова, рассчитанная примерно на полсотни мышечных движений. Она закрывала и открывала глаза, шевелила губами, говорила, улыбалась. Маску надевали на голову борцу сумо, и тот, ничего не видя, выполнял заданные движения, а маска выполняла всю мимическую, психологическую, «актерскую» работу. Очень сложная у нее механика, тем более что внутри еще должно оставаться место, чтобы поместилась голова. Такие конструкции под силу только специалистам экстра-класса, это уровень высших достижений современной техники – не ниже, чем в космосе, медицине, самолетостроении. После того как мимика отработана, ее вводят в компьютер и с его помощью (а иногда и вручную) управляют маской. Работа кропотливейшая, требующая долгой подготовки, бесконечных репетиций.

Из той же лаборатории вышел знаменитый поросенок Бейб, а недавно и горилла, у которой – уровень уже немыслимый – сто восемьдесят мышечных движений, мимика, почти не уступающая человеческой. Не отличишь от настоящей гориллы. Мне доставляло огромное удовольствие заниматься этими куклами. И я, и вся группа становились детьми: собирались и затаив дыхание смотрели на чудо.

Рождающееся из волн и растворяющееся в морской пене лицо Посейдона делалось на компьютере. Летающего Гермеса снимали на фоне синего экрана: актер висел на тросе, закрепленном на тележке, катившейся от камеры. Потом уже его движение подхватывалось компьютером (точно так же снимались и сцены падения с корабля в «Титанике», у нас – падение спутников Одиссея в бездну Харибды), а дальше, когда унесшийся вдаль Гермес начинал выделывать мертвые петли, вообще подменялось мультипликацией. Естественно, все это на компьютере же соединялось с объемным пространством берега, скал, моря, неба.

Идея Харибды, похожей на гигантскую зубастую устрицу, принадлежит мне. Что может быть страшнее этого жуткого, где-то в глубинах подсознания таящегося образа? Ужаснее, как говорится, нет, не было и не будет... Продюсеры поначалу очень противились этой идее, но в конце концов их удалось убедить, и мы построили это немалых размеров чудище. Выглядело оно впечатляюще.

Компьютерные съемки использовались и для того, чтобы поместить в интерьер животных, которых в реальности совместить немыслимо: пантеру, льва и орангутанга. Каждое животное мы снимали отдельно, а потом компьютерно располагали их всех в углу дворца. На съемке Одиссей смотрел в пустое пространство, а в фильме – общался с животными. Такого рода спецэффектами (скажем, человека уносит ветром в небо, а потом он с неба падает на землю) нельзя пользоваться чрезмерно – то, о чем забыл Спилберг в «Хуке».

Спецэффекты должны применяться к месту и вовремя: тогда лишь возникнет ощущение чуда. Если их излишне много, зритель перестанет чему-либо изумляться. Сравнительно несложно сделать дракона с мимикой человека и способного летать со скоростью света. Но ощущения правды при этом не будет. У дракона иная пластика, быстро двигаться он не может. Он для этого слишком велик. В одной из картин я увидел дракона, летавшего так быстро и так энергично жестикулировавшего, что он показался мне итальянцем. А по величине он был раз в пять больше человеческого роста. Слону не дано проворство мартышки – у него иная масса, иная инерционность тела, иная земная тяга. Я очень тщательно следил за тем, чтобы наше чудище – Сцилла – двигалось очень медленно и только изредка позволяло себе невероятно стремительные движения. Но это вполне реально: и крокодил способен к мгновенному броску и внезапному нанесению удара.

В картине снималось много звезд. На роль Одиссея был приглашен Арман Ассанте. Ему я обязан тем, что картина получилась. Его подписали на контракт раньше, чем меня, и он поставил условие:

– Если будет Кончаловский, я снимаюсь.

Он знал почти все мои работы. Увидел впервые в середине 70-х «Дядю Ваню» в Нью-Йорке и с тех пор смотрел все. Он вообще очень интеллигентный человек. Если б не он, я не смог бы добиться того сценария, который хотел снимать. Мне бы выломали руки и я, скорее всего, ушел бы с картины, как это позднее случилось на проекте «Клеопатры». Там у меня не было актера-звезды, столь же во мне уверенного. При том что наши отношения с Ассанте бывали и очень напряженными, мы остались лучшими друзьями.

Изабелла Росселлини словно была создана для роли Афины: у нее средиземноморский тип красоты, лицо греческой богини. В основном актеры выбраны были не мной – телевидению ставить свои условия сложно. В лучшем случае, можно предлагать, но решают все равно продюсеры. Больших усилий стоило мне убедить их ввести в картину роль матери: сыграть ее согласилась великая Ирэн Папас. На картине я познакомился с Джеральдин Чаплин, дочерью Чарли Чаплина. Она сыграла Евриклею, служанку Пенелопы. Для меня было потрясением услышать от нее, что Чаплин видел мои фильмы – «Первого учителя», «Дворянское гнездо», «Дядю Ваню». Сидел у себя на вилле в Веве и смотрел то, что ему было интересно смотреть. После «Дворянского гнезда» сказал дочери: «Запомни это имя – Кончаловский. Это великий режиссер».

И, конечно, одной из самых главных, самых сложных ролей была для меня Пенелопа. Сыграла ее Грета Скакки, чем очень выручила картину. И на этот раз мне тоже было нелегко добиться, чтобы снималась она. Продюсеры хотели звезду американского телевидения. Я пришел в ужас. Без Греты я, наверное, отказался бы. Прежде всего она одна из самых красивых женщин, которых я только видел в жизни. По отцу итальянка, по матери англичанка; у нее не американский тип лица, что было здесь очень важно. Грета с ее боттичеллиевским лбом идеально подходила для роли античной царицы.

Если всерьез прочитать «Одиссею», понятен станет мир, в котором жили ее герои. Он вполне жесток и кровав. Одиссей на протяжении эпоса убивает немало людей, а в конце вообще учиняет побоище, отправляя на тот свет две с половиной сотни человек, в том числе и всех своих слуг. Кого-то повесил, кого-то удушил. Разбой фантастический. Не забудем и то, что Одиссей жил в мире, где нормой было многоженство, у него были наложницы и рабыни. Сексуально греки, мягко говоря, были достаточно раскованны, включая и сексуальную ориентацию. Они были свободны и в отношении морали. Одиссей, к примеру, не без сожаления уезжая от Калипсо, ложится с ней напоследок в постель. Современного зрителя это бы шокировало, провоцировало на ненужный протест, внутренний спор, отторжение. Точно так же если подробно запечатлеть на пленку жизнь сегодняшнего племени, то что-то показалось бы непонятным, что-то отталкивало бы. А когда непонятно, когда отталкивает, теряются и мотивы поступков героя. Поэтому мы старались снять провоцирующие моменты и в эстетике (кровавые жертвоприношения, обычные у греков), и в отношении морали (вроде сексуальной всеядности Одиссея).

Мы приближали «Одиссею» к пониманию сегодняшнего человека. Так или иначе, приходилось адаптировать эпос, в том числе и в плане отношений героя с женщинами, с врагами, в плане решения финала. Ничего не поделаешь: мы живем в мире, подчиненном моральным нормам, и надо было найти моральное оправдание бойне, завершающей повествование.

Одиссей ушел в свое путешествие не потому что ему захотелось странствовать. Его вел долг. Он ушел защищать мир, созданный им вокруг оливкового дерева. На брачном ложе, построенном им под этим деревом, был зачат Телемах. Если бы Одиссей не пошел штурмовать Трою, люди, с которыми его связывала клятва верности, вычеркнули бы его из числа своих союзников и народ Итаки остался бы беззащитным перед вторжением любых захватчиков. Но пока Одиссей странствовал по миру, захватчики все же пришли. Это женихи. Они домогались его жены, спали с его наложницами и служанками, ели его еду. Они покушались на благосостояние Одиссея. В нашей картине они покушаются еще и на мир, созданный его трудом, волей, страстью. Они не просто женихи – они узурпаторы. И в этом случае мотивы Одиссея понятны зрителю. Мы, естественно, не собирались показывать бойню в том объеме, в каком она выписана у Гомера. Но тем не менее эта сцена сделана достаточно кровавой, людей порубано Одиссеем достаточно.

Меня не раз предупреждали по ходу работы, что американское телевидение очень консервативно, очень агрессивно в отстаивании моральных стандартов: никакой крови, никакого секса, никаких «висящих частей тела». Не думаю, что если есть запреты, то нет искусства. Я вырос и работал в стране, где было запрещено все: мне ли было после этого бояться строгостей американского телевидения? И все-таки, к моему удивлению, продюсеры, посмотрев смонтированную картину, оставили немало жестоких кусков.

Конечно, Одиссей – герой и воин, личность эпическая. Он эпичен и в битве под стенами Трои, и в битве с женихами в собственном доме. Конечно, это образ-гипербола. Он супермен. Мы творили о нем героический миф. Но миф оживает, когда наполняется реальностью. Кадры стрел или копий, пронзающих живое тело, не могут быть без крови, крика и ярости. Сражение с женихами, мне кажется, получилось. Есть напряженность, энергия.

Я первый раз снимал для телевидения, многое нужно было понять. Я и раньше знал, что эпичность определяется не количеством статистов на экране – эпичны прежде всего должны быть характеры. В «Клеопатре» Манкевича тысячи статистов, но по духу картина не тянет и на миниатюру. Эпический характер должен быть написан уже в сценарии.

Принято говорить: телевидение – это крупные планы. Действительно, телеэкран требует пристального взгляда на человеческое лицо. В кино экран намного больше и видно на нем намного больше. Надо было приспособить свой язык к телевизионному восприятию, что, как выяснилось, несложно. Сложнее было привыкнуть к мысли, что твой фильм будет то и дело прерываться рекламой. Мое отношение к этим рекламным паузам с течением лет серьезно поменялось. Сначала они казались мне кощунством. Зритель должен смотреть картину от начала до конца, погружаясь в ее атмосферу – реклама атмосферу убивает. При этом я забывал, что телезритель и кинозритель – это две в корне отличных породы. В кино зритель беспомощен: свое неприятие он может выразить либо заснув, либо покинув зал. Иного выбора нет. Он во власти экрана и темного зала. А телезритель над экраном властен. Он может переключиться на любой другой канал, а помимо того, с ним постоянно ощущение присутствия иных дел и иного мира. В кино ты вошел в зал и отключился от остальной жизни. А дома можно попутно говорить по телефону, посмотреть в окно (что там делает ребенок?), поставить чайник, выйти в туалет или вывести во двор собачку. Внимание гораздо менее сосредоточено. Подсознательно мы ощущаем множество других возможностей. А значит, в телевидении рекламная пауза не только не вредна, но просто необходима. Если фильм зрителю интересен, то он помнит, что впереди рекламная пауза: на нее он отложит и заваривание чайку, и выход в туалет, и срочный телефонный звонок. Поэтому я уже строил фильм с учетом будущих рекламных вставок. Просто нужно перед их началом подвесить зрителя на крючок, не дать ему во время паузы растерять свой интерес. Для этого картину нужно строить главами.

Судя по тому, какой у картины был успех, это получилось. «Одиссея» побила все рекорды Эн-би-си по рейтингу за последние шесть лет, получила несколько номинаций на «Эми»; я стал обладателем «Эми» за лучшую режиссуру 1997 года.

На картине я впервые работал с Сережей Козловым. Это было его операторское крещение на Западе. С тех пор он пользуется большим спросом на американском телевидении, недавно снял «Мерлина», получил номинацию на «Эми».

«Одиссея» была для меня редкой ныне возможностью, во-первых, снимать классику. А во-вторых – получить на постановку тридцатипятимиллионный бюджет. На телевидении таких денег нет. Только «Холлмарк» может это себе позволить: у фирмы права на весь мир, многие каналы купили фильм еще до начала съемок.

Думаю, что и в дальнейшем буду работать для телевидения. Есть сюжеты, которые не вместятся во временное пространство кинематографа или потребуют слишком больших денег. Скажем, «Ад» Данте Алигьери. Или легенда о Тристане и Изольде.

Цирк

Режиссерское любопытство давно толкало меня вырваться за рамки кино. Когда я видел какой-то хороший спектакль или яркое зрелище, возникало детское желание делать то же. Видел оперный спектакль – хотел ставить оперу. Всегда была иллюзия: и я могу так же, а то и лучше.

Желание переступить рамки безусловности кино существовало давно. Хотелось делать какое-то иное зрелище. Первой попыткой стала опера, хотя логичнее было бы начать с драматического театра – он менее условен. Вторая попытка – чеховская драма. Потом снова опера. Я пока только прикоснулся к театру. Не могу считать себя театральным или оперным режиссером: я еще слишком мало знаю об этом. Но от этого не менее жаден к работе.

Ставя «Евгения Онегина», я очень подружился с Сейджо Озавой. Тогда он был главным дирижером Бостонского симфонического оркестра, вместе с которым каждое лето устраивал фестивали в Инглвуде близ Бостона. Озава предложил мне поставить некое действо для этого фестиваля. Я подумал о спектакле-концерте.

Подобные фантазии у меня были давно, еще в консерваторские времена. Я слушал Скрябина, знал его проекты светомузыкальных композиций. В голове бродили фантастические планы: Скрябин, дымы, столбы света. Ведь к музыкальной партитуре «Прометея» композитор написал еще и световую партитуру. Он даже придумал световой орган с зажигающимися лампочками. Конечно, в то время техника была еще слишком слаба и наивна для воплощения подобных планов. Но если бы Жан-Мишелю Жарру да еще бы талант Скрябина, родилось бы поистине великое зрелище. А еще лучше, Скрябину – технологии Жан-Мишеля Жарра.

Я очень серьезно отнесся к предложению Озавы, очень вдохновился, задумал спектакль-концерт. Мы еще не знали, что будем играть, – может, Скрябина, может, Вагнера, – но решили соорудить в парке гигантский экран. Для этого я пригласил своих друзей – Марка Фишера и Дэвида Брикмана, которые работали с «Роллинг Стоунз», с «U-2», с «Пинк Флойд».

С ними я познакомился несколько ранее, когда получил предложение ставить на Красной площади «Бориса Годунова». Идея меня чрезвычайно захватила. Я понимал, что это должно быть нечто иное, чем опера. Опера, исполняемая среди огромного пространства перед гигантской аудиторией, становится зрелищем площадным, почти цирковым. Проект, увы, развалился, продюсера Отари Сохадзе посадили, а главный покровитель проекта Сергей Станкевич, не знаю почему, укрывается в Польше. Я, слава Богу, от их компании вовремя откололся, никакого отношения ни к потраченным ими деньгам, ни к скандалу не имел. Но сохранил контакты, завязавшиеся на проекте.

Начав работать с Озавой, мы стали рисовать себе потрясающие планы. Захотелось поднять оркестровую платформу наверх, на облако, точнее – создать такую иллюзию. Кроме того, предполагалось повесить над оркестром искусственное облако и на него проецировать лазером оркестр, крупные планы дирижера, поющих актеров. Проект был очень красивый, но дорогой. Как и «Годунов» на Красной площади, он осуществлен не был. У меня от него сохранились эскизы.

Короче, давно уже мерещились мне разные фантастические действа, и когда пришло предложение ставить на Красной площади спектакль к 850-летию Москвы, оно попало в самую точку. Я согласился. И, естественно, пригласил своих друзей, специалистов по масштабным зрелищам, прежде всего Марка Фишера.

Каждое действие имеет свои законы. Есть специалисты по массовым зрелищам, они знают, сколько сот человек должно идти справа, сколько – слева, в зависимости от пространства и от того, сколько зрителей в этом пространстве. Чем больше аудитория, тем меньше возможность видеть происходящее на сцене. Рок-концерт на восьмидесятитысячном стадионе или футбол, происходящий там же, имеют вполне определенные законы. На рок-концерте люди слушают очень громкую музыку и видят на экране крупный план певца. Сюжета у зрелища нет, он не нужен. А в футболе сюжет, и очень четкий: в какие ворота будет забит гол – в левые или в правые? Восемьдесят тысяч человек, сидящие на стадионе, приходят уже с пониманием правил игры. Но когда нужно сделать не рок-концерт, а зрелище, имеющее сюжет, тему, развитие определенной идеи в тех же зрелищных масштабах, это намного сложнее. Тут нужно найти форму выражения достаточно сложной идее, формулируемой как «история города – история страны».

Чтобы рассказать сюжет, нужны были очень броские, очень простые, видимые издалека символы. Сначала казалось, что достаточно поставить серию масштабных живых картин, чтобы воссоздать историю Москвы. Была и идея просто сделать концерт – то, что, собственно, и осуществил Большой театр: собрал десяток номеров, солисты спели и станцевали – публика поаплодировала. Но мне-то хотелось сделать так, чтобы было действие, имеющее логику развития. А раз логика развития, значит, нужна какая-то сквозная тема.

Сквозная тема города – защита. Город – это то, что защищает. Город – это «ограда». Огораживается от кого? От внешнего врага. Защищает кого? В первую очередь детей. Дети – это будущее, жизнь нации. Появилась идея: строительство города. Появилась идея: внешний враг. И когда мы задумались, как выразить образ врага в наиболее простой, зримой форме, возник этот, ныне уже знаменитый Змей-Дракон. Идея прекрасная: персонаж виден с любого расстояния, хоть с трехсот метров.

А как герой-протагонист действия был взят русский Иван. Его сыграл очень хороший мим Кася (Станислав Варкки), с очень выразительной пластикой: видно все и из сто десятого ряда, вся артикуляция и рисунок роли – клоунские, широкие. Сначала мы думали позвать Славу Полунина, но потом поняли, что роль не для него. Вся его эстетика строится на очень интимных жестах и мимике: дальше чем из двадцатого ряда ничего не увидишь – все пропадет.

Поскольку концерт посвящался очень торжественной дате, надо было на нить конфликта двух символов нанизать абсолютно разные фрагменты – религиозные (ибо религия – основа русской культуры), классические (классика – иллюстрация движения истории и манифестация русской культуры) и, естественно, фольклор, грубый, низкий, тот самый, которому место на площади. Или в цирке.

Соединить цирк с храмом многим показалось дикостью. Мне – первому. Как в одном действе может быть, с одной стороны, цирк, лубок и какой-то дракон, а с другой – церковная музыка, с хорами, иконами, духовными ликами? Но потом я подумал, что есть внутренняя логика чувства и действия, ты улавливаешь, в какую сторону она движется, произрастает, и строишь дальше, опираясь на эту логику.

Соединение цирка, консерватории и храма, мне думается, несло в себе наибольший риск, было самым большим вызовом любым устоявшимся канонам. Как ни странно, все получилось. Получилось, я думаю, потому, что в основе всего было чувство.

И все равно, даже если и были в действе элементы духовности, в главном это был цирк. Может, не в чистом виде, но та его часть, которая в условных символах, не стесняясь представляться, рассказывает жизнь человеческой души. Любая клоунада – это жизнь человеческой души. В чистом виде клоун – это и есть человек, потому что он – ребенок.

Главным героем нашей истории был Иванушка, часто называемый Иванушка-дурачок. Конечно, он выражение детского сознания, детских реакций, детской чистоты. В конечном счете он всегда выходит победителем.

К постановке этого спектакля, помимо английского художника-постановщика и английских технических специалистов, выполнявших его замыслы, были привлечены очень профессиональные люди из России: продюсер Давид Яковлевич Смелянский, высокий профессионал в области театра, режиссер Валя Гнеушев, яркая фигура среди мастеров цирка, хореографы Алла Сигалова, Наталия Касаткина и Владимир Василев, звезды – Валерий Гергиев, Евгений Кисин, Юрий Башмет, Никита Михалков, Иосиф Кобзон и Муслим Магомаев, замечательный Борис Базуров с фольклорными ансамблями, в том числе и остатки ансамбля Покровского в лице Иры и Даши Бразговки (о них чуть позже).

Как только выкристаллизовалась главная идея – строительство города и символ этого города – Колокол; Дракон как враг Ивана; духовная сила Ивана, олицетворенная Георгием Победоносцем, – стало ясно, что спектакль может получиться очень интересным. Получается единая образная система, связывающая все элементы действа. К сожалению, английская телевизионная группа достаточно неудачно сняла представление. Мне понятно, почему у них ничего не получилось. Они не имели опыта съемки сюжетного действа – работали на рок-н-ролльных концертах. Поставят двенадцать камер на разные точки, одни берут крупные планы певцов, другие – общие всей сцены и зрительного зала: дальше можно лупить по стандартной схеме. А здесь – сюжет. Слева выходят одни герои, справа – другие, сталкиваются характеры, Дракон полыхает огнем... Они растерялись. Конечно, они никогда не признаются, что растерялись, но такого снимать им прежде не случалось...

Вообще подобного масштаба зрелища – редкость. Полторы тысячи участников действа на сцене или проходят маршем через зрительный зал. Верблюды, лошади – на шестьсот метров за сценой, почти до Москвы-реки, простирался постановочный лагерь с вагончиками, шатрами, складами, столовыми, туалетами.

Для меня этот замысел удался. Когда замысел верен, дальше все развивается по его внутренней логике. Я, правда, ничего не помню. Был в таком состоянии, нужно было столько держать в голове, что не мудрено и забыть. Но накладок существенных не было. И дракон был хорош. Главное, за чем я следил, – лишь бы он не свалился!

Ужасно, что когда спектакль был уже сыгран, таможня потребовала разрезать на куски дракона. Чтобы он никому не достался. А он мог бы быть использован еще в сотне других представлений. Но надо было платить черт-те какую пошлину. Денег, конечно же, не было. Юра Гришин, дорогой мой помощник, присутствовавший при том, как резали автогеном дракона, рассказывал, что не мог сдержать слез. Как будто убивали живого человека...

Господи, что за порядки в моей стране!

Даша

Дети на дороге не валяются. Особенно красивые, умные и хорошо воспитанные.

Летом 1997 года незнакомый голос оставил мне на автоответчике послание: «Андрей Сергеевич, вы, наверное, не знаете, но у вас растет замечательная дочь и мама ее бедствует. Мама – Ира Бразговка». На этом неизвестный положил трубку.

Ира Бразговка... Красивая, рыжеволосая, серо-голубоглазая, застенчивая белорусска, шведско-ирландского типа, похожая на Лив Ульман. Она пела в ансамбле Дмитрия Покровского. В компаниях была молчалива. Ко мне привел ее Саша Панкратов-Черный, который вообще знал всех красивых женщин, какие есть в отечестве, а если по случайности не знал, то мгновенно в силу легкости характера знакомился.

С Ириной я познакомился накануне отъезда в Америку. В отношениях с женщинами мне вообще свойственна активность, так что роман у нас начался достаточно быстро. Она мне очень нравилась, но я понимал, что длительных отношений у нас быть не может, о чем честно ее предупредил. Помню, я предложил ей креститься, позвал к себе домой священника и он на кухне крестил ее. Мне казалось, что крещение даст Ирине новый смысл жизни.

Вскоре я уехал. С тех пор почти семнадцать лет ее не видел, разве что, изредка, мельком, случайно. И тут такой ошарашивающий звонок.

Я позвонил ей.

– Ира, мне сказали, что у тебя от меня дочь.

Пауза.

– Ну зачем об этом говорить?

– Погоди, погоди... Что значит зачем?

– Ну какая разница.

– Я же должен знать.

– Ну давай увидимся.

Честно говоря, известие меня шибануло.

Мы пошли в ресторан. Выпили водки.

– Да, – сказала она, – у меня от тебя дочь.

Она рассказала, что очень меня любила, решила оставить ребенка, никому не говорила, от кого он. Жить ей было негде, ее пустил к себе какой-то пожилой господин (мне замерещился этакий персонаж в духе набоковского Гумберта Гумберта). Она жила у него, растила живот. Ребенок родился очень больной, с гепатитом, врачи практически приговорили его к смерти. Сказали Ире:

– У нас есть несколько детей, оставленных матерями. Возьмите кого-нибудь из них. Ваша девочка не выживет.

Интересный тон разговора с матерью новорожденного...

Ира от предложения отказалась. Семь месяцев просидела в больнице, с ребенком под колпаком. Выходила Дашу.

Потом у Иры появился мужчина. Когда Даше было два года, этот мужчина стал ее отцом. Кто отец настоящий, девочка не знала. Ира дала ей свою фамилию – Бразговка, отчество по своему отцу. Потом она родила еще раз, опять девочку – Сашу. Девочки росли вместе.

Папа довольно скоро ушел. Потом Даша стала замечать, что папа возит младшей сестре замечательные подарки, а ей – конфеты. Вроде как отделывается. Не могла понять, почему так. Спросила маму. Мама ничего не могла ответить.

Потом мама неожиданно заметила, что дочка усиленно изучает творчество режиссера Кончаловского.

Именно в тот момент, когда я писал эти строки, позвонили в дверь, пришла Даша (к тому времени мы уже полгода как были знакомы). Я включил магнитофон и записал продолжение истории с ее слов. Вот эта запись:

– Даша, скажи, кто тебе сказал, что я твой папа?

– Мама.

– Когда? Сколько лет тебе было?

– Шестнадцать с половиной.

– Почему она тебе это сказала?

– Получилось так. Мама вдруг пошла в какой-то ресторан, с каким-то другом. У нас никогда не было никаких тайн – ни у нас с Сашей от мамы, ни у нее от нас. «А кто такой этот друг? Это хороший друг?» – спрашиваю я. «Это старый друг» – равнодушным голосом говорит мама. Вдруг у мамы появляются какие-то деньги, чтобы отдать меня на курсы английского языка, мама спрашивает: «Ты, наверное, хочешь заниматься вокалом?» Я понимаю, что есть какой-то человек, который заботится обо мне, и ясно, что он имеет какое-то ко мне отношение.

– Мне мама сказала, что ты стала изучать мои картины. Когда это было?

– Лет в пятнадцать.

– А почему ты изучала мои картины?

– Кто его знает! Мне они нравились.

– Неправда!

– Мне никто ничего не говорил.

– Не может быть!

– Нам в детстве, когда мы были совсем маленькие, какая-то наша подружка сказала: «Вы совсем не похожи на сестер. У вас, наверное, разные папы». Она это просто так ляпнула, а у меня это где-то осталось. Я, конечно, знала, что у меня есть папа, но где-то в мыслях мелькало: «Нет, что-то я на него не похожа...» Не знаю, почему я стала изучать твои фильмы.

– Ну не может быть!

– Мама мне ничего никогда не говорила.

– Ну как ты могла начать изучать картины Кончаловского, не зная, что я твой отец?

– Я помню, мне было четырнадцать лет, мы сидим, смотрим телевизор. И ты что-то там говорил, какое-то интервью с тобой было. Мама говорит: «Очень умный дядька. Послушайте его». Мы сидим, открыв рты, слушаем. Потом показывают твою картину. Так и пошло... Я просмотрела всю «Сибириаду», не опаздывала ни на одну серию. Для меня было просто трагедией не поспеть на начало. Вся страна плакала над «Просто Марией», а я плакала, когда опаздывала на «Сибириаду». Не знаю почему. И потом, я помню, мама стояла готовила у плиты, я говорю: «Мама, а кто мой папа?» Мама стояла спиной ко мне – ну просто сцена из кино, – потом повернулась и говорит: «Даш...» Я говорю: «Мам, дверь закрыта, я тебя просто никуда не выпущу». Она вздохнула, оперлась о стол: «Он очень известный человек». «И?..» – спрашиваю я. «Андрей Михалков-Кончаловский». Меня это просто как шилом пронзило, не знаю, как описать. Я пошла тут же в ванную, там Сашка чистит зубы. Я смотрю на себя... У-у-у... «Ты чего так себя рассматриваешь?» – она спрашивает. А я думаю: где бы найти фотографию Кончаловского, где бы найти?! Наверное, у мамы есть. Саша говорит: «Ты что делаешь?» Я говорю: «Саш, ты представляешь, какая штука: мой папа Кончаловский». «Что ты несешь?!» «Мама! – я зову маму из кухни. – Правда? Скажи Сашке, Сашка не верит». Мама шатающейся походкой выходит из кухни. Говорит: «Да». Она была все это время в жутко непонятном состоянии...

– Но это было после того, как мы с мамой снова встретились?

– Да. Ты уже звонил, я знала, что это ты звонишь. В этой стране три таких голоса – у Михалкова, у второго Михалкова, Никиты, у Кончаловского... Я не знала, какое ты ко мне имеешь отношение, но я знала, что это ты. И мне было так обидно, что ты не спросишь: «Девочка, как тебя зовут?» А потом, когда узнала, что ты мой отец, плакала ночами, вечерами, что не хочешь со мной встретиться. Мама говорила: «Даша, он очень занятой человек. Ты же не можешь рассчитывать, что папа будет качать тебя на коленке». А я сижу и плачу: «Мама, я же не слушаю техномузыку, ну я же другая немножко. Я не рассчитываю, что я самая умная, но он же мог как-то меня увидеть? Ну почему он не хочет?!» Это продолжалось месяца полтора или два, пока ты снимал «Одиссею». Ты звонил, вы выясняли, куда определить меня учиться. Мне все это было абсолютно не важно. Если бы ты хоть раз мне сказал: «Дашенька!..» Так получилось, что я подслушала ваш разговор, мама сказала: «Она все знает». Такая пауза, и ты говоришь: «Почему?» Голос у тебя был тяжелый. Я бросила трубку, убежала, стала рыдать: «Все-е, я ему не нужна!» Такие переживания! Кошмар! Не потому что меня не признают как дочь...

– Для меня это тоже ведь было серьезно. Потом в сентябре это случилось, мы, наконец, встретились.

– О, что было в сентябре! Я знаю, что ты мой папа, ты знаешь, что я твоя дочь. Я сижу в рядах за тобой на Красной площади, пока ты репетируешь. Спрашиваешь у меня: «Даша, ты не замерзла?» Я говорю: «Нет». Через три минуты ты говоришь: «Ты не замерзла? А где мама?» Два вопроса ты задавал все время. И я так расстраивалась! Думаю: «Все! Он не хочет со мной общаться». Мама сказала: «Вполне может быть так, что у человека свои дела. Да, он может тебе помочь, но не рассчитывай на близкие отношения. Люди бывают разные. Я не говорю, что он плохой человек, но просто он очень занятой». А я сказала: «Мне не нужно никаких курсов, ничего! Не хочу слышать вообще о нем!» Что ты! Такое было!

...Вот так... В тот момент, когда мы увиделись с Ирой, мне в общем-то было все равно, моя это дочь или нет.

Ира актриса, прекрасная певица. В советские времена жила достаточно хорошо, в последние годы оказалась вынуждена работать в аптеке, продавать лекарства. Ей приходилось сдавать свою квартиру, чтобы иметь какие-то деньги. Сама с девочками жила у друзей. Я подумал, если эта женщина в течение семнадцати лет не позволила мне узнать, что у нее от меня ребенок, мне уже не важно, чья это дочь. Я просто хотел что-то сделать. Чтобы этот ребенок, воспитанный, и так хорошо воспитанный, этой женщиной, получил хоть что-то от жизни. Мне даже было страшно ее увидеть. Очень волновался – оттягивал, откладывал, сначала не хотел, чтобы она знала, что я помогаю. Долго скрывать это, конечно, было невозможно.

Когда готовил на Красной площади действо к 850-летию Москвы, я очень хотел, чтобы Ира с Дашей пели в этом шоу. Попросил пригласить их. Ассистенты сказали, что Бразговка пришла с дочерьми. Когда увидел Дашу, сразу понял, что это моя кровь. Эта – моя.

Вот так неожиданно у меня оказалась семнадцатилетняя, взрослая, умная, обаятельная, красивая, замечательная дочь, прекрасное существо. Я отправил ее учиться в Америку.

Почти неправдоподобная история – в духе Стефана Цвейга. А ведь это моя жизнь. И не только моя, как оказалось.

Заметочка о кино в России

Не сочтите за бред. Кино в России должны снимать такие, как Женя Матвеев. Они – и их соратники, и их артисты – должны стать миллионерами. Тогда кино будет быстро развиваться. Это будет национальное кино. Оно расставит все на свои места. И молодые таланты сразу помудреют. Женя Матвеев будет ездить в «роллс-ройсе». Валерий Тодоровский будет грызть ногти и ломать голову: «Как мне снять что-то похожее?» Если бы Гайдай и Матвеев родились в Америке или Индии, у них давно были дворцы и виллы, миллионы на банковских счетах. Они хотят делать фильмы, которые будет смотреть народ. Какой народ – такое и должно быть кино. Большинство американских режиссеров делают кино для американского народа. Советское кино не выражало ментальности русского народа – за немногими исключениями типа Гайдая и Пырьева. Никиту я тоже не могу назвать русским режиссером. Он режиссер для элиты, он, как и я, слишком насмотрелся Бергмана и Бертолуччи. Вкус у народа иной, чем его или мои фильмы.

Как только Матвеев заработает свой первый миллион, это будет пример убийственный: все те, кто работают под Тарковского, под нынешнюю фестивальную моду или под Тарантино, сильно почешут в затылке. Если снимать сто фильмов в год, таких, какие хочет смотреть зритель, то найдутся деньги и для «кино не для всех». Так или иначе, но, думается, все придет к этому.

Политика и культура

Хотелось как лучше – получилось как всегда. Самая крылатая из всех крылатых в наши дни фраз.

Интересно, почему из так замечательно задуманных российских преобразований либо не получается ничего, либо получается черт знает что? Есть о чем поразмышлять.

Объяснения нашим неудачам всегда есть. Как правило, связаны они с не оправдавшим доверия государственным деятелем. Этот все зажал, не дает инициативы. Этот все распустил. Этот окружил себя ворами. Этот пьет. Этот без перерыва болеет. Объяснение всего и вся недостатками одной личности уже симптоматично. Наше общество живет в надежде на хорошего правителя.

Главная мысль чуть ли не всех преобразователей и реформаторов, знатоков правильного пути, устроителей России состоит в том, что политика способна изменить культуру. На этом стояли и царь Петр Алексеевич, и Владимир Ильич, и Иосиф Виссарионович, и академик Сахаров. На этом стоят Горбачев и Ельцин, Егор Гайдар, Александр Исаевич Солженицын и генерал Лебедь. Марксисты и антимарксисты, все они исходили из того и ныне стоят на том же, что, если поменять политические условия, изменится и культура. Правда, один марксист, Плеханов, помудрее и подальновиднее Ленина, предупредил, что не получится построить демократическое общество в России, даже если удастся взять в руки власть. «Русская история еще не смолола той муки, из которой можно испечь пирог социализма».

Плеханов понимал, что русская история как процесс развития культуры еще не создала ментальности, готовой к приятию социализма. Социализм – идея красивая, но родилась она в немецкой голове. И, действительно, быть может, у нее было гораздо больше шансов осуществиться в Германии, чем в России. Марксизму свойствен руссоистский взгляд на человека. Руссоистский, то есть полагающий, что человек по своей изначальной природе добр, создан для добра. Человек для марксистов – абстракция. Опыт истории еще не развеял это заблуждение.

В среде леволиберальной мировой интеллектуальной элиты до сих пор живет иллюзия, что демократические выборы, доступ к информации и всеобщее образование – залог успешного решения всех проблем государства. В этом смысле наши преобразователи не отстают от западных демократов. Но как они ни стараются поставить политику над культурой, культура все равно берет свое, она формирует политическую реальность.

Все старательно забыли, что всенародно избранный президент Грузии, бывший узник ГУЛАГа, интеллигент в третьем поколении, необъяснимым образом стал узурпатором и тираном, и нужен был военный переворот во главе с бывшим генералом КГБ, чтобы восстановить мало-мальскую демократию. Забыли! Уж очень не вписывается в удобные, красивые формулы.

Забыли, к чему привели демократические выборы в Нигерии, в Сомали. Неудобно говорить, что нужно стрелять в толпу, чтобы восстановить порядок и т. д. И когда танки стреляли в Российский парламент, население России лишь головой качало: «Когда это кончится?» К Белому дому в эти дни собиралось несколько тысяч человек. Что такое несколько тысяч для России? Тысячная доля процента населения страны. Вот, как ни горько, вся сознательная часть нации.

Чем древнее культура, тем более она устойчива, тем менее податлива влияниям извне. Об это спотыкались чуть ли не все реформаторы. Ярчайший пример – фиаско Мао Цзэдуна, в чем он признался Никсону. Недаром последнюю отчаянную попытку повлиять на китайскую культуру Мао назвал культурной революцией. Но систему ценностей, выработанную веками в китайском народе, поколебать ему не удалось. Иначе и не могло быть. В любой ментальности складывавшаяся веками культура выполняет роль корабельного киля. Какие бы ни налетали политические вихри, как бы ни накреняли паруса и мачты, киль все равно не позволит кораблю зачерпнуть бортом и, лишь только шторм успокоится, вернет ему нормальную осадку.

Как ни тешил себя Владимир Ильич, что, овладев политической ситуацией, освободив народ от прежней государственной структуры, он сумеет, пусть и за волосы, втащить его в демократическое общество, очень скоро и ему открылась правота Плеханова. Отсюда и отступление в нэп. Не помогло и это. Народ сохранил ментальность, великолепно использованную Сталиным. Сталин вернул страну к тому же самодержавному типу властвования, какой был до революции, только еще и возвел этот тип в тоталитарный абсолют, дал миру образчик самой деспотической деспотии из всех когда-либо существовавших. Ему удалось это, потому что опирался на культуру народа, которую не переменила революция. В этом контексте понятны слова Сталина о том, что Ленин недооценил русского мужика.

Вот такая загадочка: что общего между грязными общественными туалетами и неуплатой налогов? Вроде бы ничего. А связь прямая. И то и другое выражение безответственности индивида перед обществом.

Анонимная ответственность перед обществом чужда крестьянскому сознанию. Не только русские такие. Три четверти населения планеты еще сохраняют крестьянское сознание. Оно царствует на земном шаре, мир его глобален. Мало где оно переродилось в пролетарское или буржуазное.

Отметим характеристики крестьянского сознания. Прежде всего крестьянин работает, чтобы есть, а не чтобы зарабатывать деньги. Он не копит. В крестьянской общине финансовое возвышение одной семьи воспринимается другими как угроза, как то, что это возвышение идет за их счет. Крестьянин хочет уравниловки. Но при этом ищет покровителя среди богатого и властного. Государство крестьянин воспринимает как врага; оно приходит, чтобы что-то забрать: подать, оброк, налог. Государство в его глазах не производное от его же существования, а нечто внешнее, чуждое, насильственное. Так всюду – и в России, и в Мексике, и в Бразилии, и в Индии. А раз государство – враг, то и ответственности перед ним нет. Правительство – это те, кто или дает, или отнимает.

Налогов в России никто не платит: чтобы платили, нужно чувство ответственности за государство или страх. Но и для того, чтобы общественные туалеты стали чистыми, индивид должен чувствовать себя ответственным.

Каждый народ – это как бы устойчивая экологическая среда. Сколько бы труда ни было вложено в озеленение пустыни, но если прекратить, хоть ненадолго, усилия, зелень высохнет, вернутся пески.

Есть такая книга «Богатство и нищета наций». Ее автор Дэвид Ландес пишет о влиянии климата на развитие человечества. Все нации автор делит на три группы: те, кто тратит деньги, чтобы похудеть; те, кто ест, чтобы жить, и те, кто не знает, когда будет есть в следующий раз.

Ландес задается вопросом: почему во всем поясе шириной в три тысячи миль по обе стороны экватора нет ни одной развитой страны? И стандарт жизни, и продолжительность ее чрезвычайно низки. Хотя, казалось бы, условия идеальные: воткни в землю палку – расцветет. Но именно отсюда и бедность – не надо работать. Да и трудно. Жара! Тяжко пошевелиться. Сорвал с ветки банан – и достаточно. А северным нациям, чтобы просуществовать, надо пошевеливаться. У нас в этом плане есть перспектива.

Нельзя никого ни винить, ни хвалить за температуру воздуха, или за количество осадков, или за рельеф местности. Но климат абсолютно игнорируется и политиками и учеными. География напоминает нам об очень неприятной правде. В частности, о той, что природа, как и сама жизнь, несправедлива. Свои блага она распределяет неравномерно, и исправить это очень нелегко. Хотим мы того или нет, но климат – один из важнейших факторов, определяющих экономику.

А вот что показывает физиология. Три четверти энергии работающей мышцы выделяется в форме тепла. Тело, как и любая машина или двигатель, чтобы сохранить свою нормальную температуру, должно отдать это тепло в окружающую среду – к примеру, вместе с испаряющимся потом. Самый легкий способ снизить утомляемость организма – не производить тепла. Иначе говоря – не работать. Недаром существует такой способ социальной адаптации к жаре, как сиеста. Она позволяет людям избежать физической активности в самое тяжкое для организма время дня. В британской Индии говорили, что только сумасшедшие, собаки и англичане выходят на улицу в полуденный зной. Есть о чем поразмыслить, припоминая опыт россиян и у себя на родине, и в странах поюжнее и пожарче...

Культура наций складывалась под воздействием климата, пространства, истории и религии. Фундамент любой культуры – религия, религиозные идеалы формировали сознание народов. В этом направлении думают многие. Достаточно распространена теория культурологического детерминизма. Действительно, именно религиозные идеалы определяют взаимоотношения между человеком и Богом, индивидуумом и обществом, мужем и женой, родителями и детьми, семьей и членом семьи.

Меня огорчает тот факт, что нации, исповедующие православие, идут к демократии с гораздо большими потерями, чем нации, исповедующие дзен-буддизм или протестантизм. Недавно я прочитал статью о Греции, уровень коррупции там почти как у нас. На деньги, приходящие от Европейского сообщества для целей развития, открывают ночные клубы. Об уровне коррупции в России и говорить нечего: мы стоим на третьем месте после Колумбии и Заира.

Сопоставляя страны по уровню их успехов в экономике и демократических преобразованиях, невольно убеждаешься, что страны с доминирующим православным вероисповеданием находятся явно не в лидерах списка. Чем это объяснить? Тем ли, что люди, исповедующие православие, эмоционально гораздо менее управляемы, чем люди иных ветвей христианства или иных религий? Рацио у них не контролирует эмоцию, чувство сильнее мысли. По эмоциональному складу русские и вообще православные намного ближе мусульманам, чем, к примеру, эстонцам.

Или все дело в том, что в православии человек – раб Божий? Рабство избавляет от ответственности, прежде всего – перед самим собой. Какая ответственность у раба? Вся ответственность у господина... В католичестве и протестантстве чувство ответственности индивида несравненно выше... И все же, наверное, дело не в религии, как таковой, а в культуре.

Где-то в июне 1998 года в телевизионных новостях был показан сюжет о том, что в Екатеринбурге по приказу духовного наставника православного училища были сожжены небогоугодные книги. Духовное лицо пояснило, что эти, не получившие благословения церкви книги вредоносны и потому уничтожены справедливо. Мне жаль этого духовного наставника. Он слаб в своей вере. Он не надеется на силу идеи, которую проповедует. Словно бы он вычеркнул из своей памяти слова Евангелия:

«И видя ученики его сказали: Господи! Хочешь ли, чтобы мы попросили и огонь сошел с неба и истребил их, как Илия сделал?

Но он, обратившись к ним, запретил им и сказал: Не знаете, какого вы духа: ибо сын человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лука 9. 54).

Предание сожжению чего-либо – акт ритуальный, не только уничтожающий объект, как таковой, но публично утверждающий это как акт высшей правоты. Это, увы, наводит меня на печальное размышление: в конце второго тысячелетия христианства в кругах духовенства разных религий до сих пор еще распространена иллюзия, что возможно утверждение одной из существующих интерпретаций Божества при помощи силы.

Сила идеи, и тем более религиозной, – не в страхе. Христос дорожил лишь теми, кто добровольно пришел к нему. Наличие некоего идеологического, философского или религиозного соблазна, от которого человек старается убежать, означает, что он не слишком в свою идею верит либо боится, что вера его не слишком убедительна. Среди сожженных в Екатеринбурге книг были сочинения отца Сергея Булгакова, Александра Меня, Шмемона, Соловьева. Да, эти люди толковали христианство нетрадиционно, но они помогали людям понять Бога, а не догму. Грустно смотреть, как у духовных лиц скучнеют и опускаются долу глаза, когда говоришь что-то, противоречащее их догме. С этого момента ты для них враг. В России на этом разговор кончается.

Один неглупый человек сказал в прошлом веке: люди выстраивают между религиями стены, которые не могут достать до Бога, ибо Бог, который наверху, неделим. Он смотрит на эти стены и улыбается...

Мне закрадывается в голову еретическая мысль. Когда мы говорим о братстве, взаимопонимании между народами, единении человечества, о котором мечтали творцы утопий, христиане, коммунисты, артисты, музыканты, Джон Леннон и Людвиг ван Бетховен в 9-й симфонии, что мы имеем в виду под всем этим? Что может объединить людей, если интерпретация – хочу подчеркнуть: интерпретация Божественной истины – у разных конфессий становится основой для уничтожения, подавления, вражды? Разве не является единственным спасением, во всяком случае, реальным выходом попытка примирения разных конфессий? Я говорю о подлинном примирении – не о благочинном сидении за круглым столом, а полной, от сердца идущей терпимости друг к другу.

В общем-то воинствующих конфессий не так много: в христианстве – православные, в исламе – шииты (но не суфиты и не сунниты), в иудаизме – хасиды. Эти три конфессии с точки зрения геополитической конфронтируют в той части мира, которая есть не только постоянный источник напряжения, но тлеющий очаг, из которого совсем внезапно может вспыхнуть термоядерная катастрофа.

С концом холодной войны мировая политика вошла в новую фазу. Основные источники конфликта будут уже не идеологические и, скорее всего, даже не экономические. Думаю, они будут культурные. Конфликт культур – это, в сути своей, конфликт разных мировоззрений, формирующихся, в первую очередь, религиозными идеалами. Не обязательно дело придет к мировой войне – опыт двух мировых войн вполне достаточен, чтобы понять бессмысленность третьей, – но ядерная катастрофа возможна вполне.

Увы, в наступающем веке – я говорил об этом в предыдущей книге – могут стать повседневностью религиозные, расовые и племенные войны. Это видно уже и сейчас: нынешний век есть предвестие века завтрашнего. В Югославии мусульмане с невероятной жестокостью убивают православных, православные с не меньшей жестокостью и варварством истребляют мусульман.

ХХI век уже не впереди. Мы уже живем в нем. Мы уже свидетели всех его главных проблем. Мы просто еще не знаем, как и в какую сторону они будут разрастаться.

Не вся жестокость в мире творится во имя Бога, но, как ни печально, большая ее часть. Речь не только о конфликте между христианами и мусульманами, не менее опасен и конфликт между христианами православной, западнокатолической и протестантской ветвей. Всюду следы культурно-религиозных конфронтаций.

Стратеги, думающие о будущем мира, на мой взгляд, гораздо большее внимание должны уделять возможности возникновения войн между цивилизациями, а не идеологиями. Эти главные цивилизации – католическо-протестантская, то есть западная, конфуцианская, или китайская, японская, исламская, индуистская, славянско-православная, латиноамериканская и африканская. Конфликты между этими цивилизациями могут разрастаться до военных.

У разных цивилизаций разные приоритеты касательно отношений гражданина и государства, прав и обязанностей, ответственности, свободы, авторитета, равноправия и иерархии. Различия в приоритетах определяют в конечном счете и основополагающее различие в отношении Цены Человеческой Жизни. В мире она чрезвычайно разнится. Когда Запад пытается учить Китай соблюдению прав человека, то, наверное, Цзян Цзэминь понимает, что хотят внушить ему западные партнеры, но про себя, возможно, думает: «Цена-то человеческой жизни у моего народа другая». Не получится просто перевесить бирки – цену устанавливает сознание нации.

Все эти понятия гораздо более фундаментальны, гораздо более влиятельны как вектор развития культур и даже экономических структур, чем различия в идеологиях и политических режимах. Религиозные убеждения могут оказаться самым серьезным препятствием для взаимопонимания с иными культурами.

Чтобы предупредить возможные войны, нужен поиск возможно более глубокого понимания между противостоящими фундаментальными религиями. От того, насколько цивилизации смогут между собой взаимодействовать, зависит будущее человечества.

Война не неизбежна, и все же, чтобы снизить ее опасность, ведущие религии должны делать упор не на то, что разделяет их между собой, а на то, что может объединять. Прежде всего это касается иудаизма, христианства и ислама – трех столпов духовного самосознания человечества. У них особая ответственность за мир на планете. Три эти религии могут найти общность в том, что все они чтят Авраама как своего прародителя. Не случайно имя его означает в переводе «Отец множества народов». «Благословятся в тебе все племена земные», – обращается к нему Бог в Писании. Понятно, что те религиозные лидеры, которые решатся перейти от эксклюзивизма, самоизоляции, утверждения своей религии как единственно истинной к взаимопониманию с другими религиями, к чувству взаимной ответственности и солидарности всех религий, сделают шаг революционный. Первых подвижников на этой стезе ожидает ненависть фанатиков и весьма реальная опасность быть убитыми.

И все же понимание Авраама как отца иудейства, христианства и мусульманства помогает нам осознать, что все три религии рождены одной. Он не укладывается ни в одну из них, ни во все три, вместе взятые. Авраам не иудей, не христианин, не исламист, он просто человек, доверивший себя Богу, и в этом для нас пример. Дух Авраама есть выражение безусловного доверия Богу.

В мире уже давно говорят о необходимости примирения, но процесс этот чрезвычайно сложен: тысячелетиями формировались в умах людей, в их взглядах предубеждения, толкующие иные религии как абсолютное зло. Единение надо готовить. Из христиан православные непримиримы более всех. Униатская церковь давно приняла в себя протестантов и католиков, они служат службы в тех же храмах. Православным до подобного далеко. Хорошо хоть, они вернули в лоно церкви раскольников.

По радио «Свобода» недавно очень красиво вспомнили об Алесе Адамовиче. Выступая на митинге на Манежной площади, он сказал, что предлагает сохранить Мавзолей Ленина. Сделав паузу, добавил: из него надо сделать музей сданных партийных билетов. Я представляю, какое колоссальное впечатление оставлял бы этот музей, доверху набитый партийными билетами. Те, кто публично сжигали свои партийные билеты и отрекались от прежнего Бога, доказывали этим прежде всего слабость своей веры, как прошлой, так и нынешней. Они легко могут поменять концепцию жизни и стать яростными адептами того, что предавали анафеме вчера.

Мне гораздо человечески ближе поведение Алеся Адамовича и тех, кто не отреклись от старых убеждений. Они вызывают у меня уважение. Человек может изменить прежнюю концепцию жизни, может поклониться новому богу, но вовсе не обязательно сжигать то, чему поклонялся, и кланяться тому, что сжигал. Когда человек поклоняется новым богам, не сжигая старых, уважая их, это для меня лишь свидетельство крепости его веры. Вера истинная не требует надругательства над былыми кумирами.

Куда идем?

Все мы задумываемся о будущем, спрашиваем себя и других: что же будет? Но, если честно, мы вряд ли всерьез хотим знать будущее. И даже если хотим, то все равно не верим тем, кто задним числом оказался прав, чьи предсказания сбылись на деле. Это знание не идет нам впрок. И то, что я здесь скажу, вряд ли пойдет кому-то на пользу. Если мои прогнозы сбудутся, все равно поправить что-то будет поздно; если не сбудутся, то тем более. Да и вряд ли кто будет читать эти строки даже через пятьдесят лет. Количество читающих людей будет сокращаться, особенно в странах, подвергшихся массированной атаке электронных средств.

Говоря о будущем мира, задумаемся о нем с трех волнующих нас сторон. Будет ли война? Куда будет двигаться Россия? Куда будет двигаться человечество?

Понимаю ведь, что все здесь сказанное ничего, кроме скуки и раздражения, у тебя, мой читатель, не вызовет, а все-таки так и тянет поделиться с тобой мыслями о будущем. Итак, начнем с Родины.

Что касается России, то анализ происходящего в ней, как правило, связан с некой абстрактной моделью, не привязанной к реальности, к российской культуре и религии.

Есть такая популярная телепередача – «Человек и закон». Казалось бы, закон – вещь вполне объективная. Это некоторое логическое построение, обусловливающее обязанности, предписывающее, что можно, что нельзя и как должно быть. Как и всякое логическое построение, закон абстрактен. А человек не абстрактен. Один и тот же закон разными людьми интерпретируется по-разному. Люди разные, у них разные темпераменты, характеры. «Человек и закон» – слишком общо. Лучше бы говорить «русский человек и закон» или «китайский человек и закон», «шведский человек и закон». Тогда слова обретают смысл: речь уже о конкретном темпераменте, конкретном менталитете.

Одни темпераменты к закону относятся более свободно, другие – более жестко. Очень уважают, очень чтят закон евреи. Когда еврейское отношение к закону соединяется с протестантским, как это случилось в Америке, засилье закона становится устрашающим. Доходит до абсурда. Главной фигурой в обществе стал адвокат.

В России к закону всегда относились без уважения. Нельзя объяснять это отсутствием культуры: культура в России есть, глубокая, ей уже тысяча лет. Другое дело, что российская культура не включает в себя законопочитания, как культура протестантская или конфуцианская. К закону у нас отношение эмоциональное (что свойственно и многим другим странам), потому и сила закона весьма относительна. Но раз человек к закону относится легко, то и закон пишется так, чтобы его не могли выполнить. Либо законы делаются с огромным запасом на будущее, либо так, чтобы любого можно было обвинить в их несоблюдении. Для взятки ситуация идеальная. Взяточничество в России процветало всегда и будет процветать еще Бог знает как долго, сколько бы с ним ни боролись. Даже путем смертной казни, как то в нашей истории случалось. Отношение к законам как законодателей, так и тех, кому они адресованы, в принципе одинаковое.

Почему же при такой вольности отношения к закону у нас такая истовая религия? Ведь религия – это в принципе тоже закон. Невольно закрадывается мысль, что русский человек так истов в вере именно потому, что не уважает законов. В том числе и Божьих законов. Он грешит постоянно, с утра до вечера. На что при этом надеется? На прощенье.

В рассказе Лескова «Чертогон» есть замечательный характер – купец. Он гуляет по-страшному ночь напролет, поит гулящих девок и лошадей шампанским, творит черт-те что, зная, что в шесть утра поедет в церковь бить Богу поклоны, замаливать грехи. Русскому человеку нужен прощающий Бог. «Я еще немного погрешу, а потом пойду замолю грехи». Такова психология нации.

Вера помноженная на темперамент дает в разных нациях разные результаты. Есть и вполне умеренные мусульмане – сунниты, они вполне миролюбивы.

Так чего же нам ожидать в России? Борьба с коррупцией, да и вообще с нарушением закона в странах пассионарных, может вестись только путем устрашения. Без очень сильных силовых институтов в государствах подобных России невозможно построение сколь-нибудь стабильного общества.

Недаром Столыпин, убитый накануне принятия очень серьезных решений, утверждал, что либерализация законов в России может происходить только при ужесточении режима. У крестьянской ментальности либерализация законов ассоциируется со слабостью власти, а слабость власти провоцирует анархию. Как в школе: только учитель вышел из класса, тут же поднимается тарарам, все чувствуют свою безнаказанность. Китай пошел на либерализацию законов, но при этом ужесточил власть. Когда закон соблюдают, его узду можно ослабить. Американцы говорят: для быстрой езды нужна уверенность в тормозах. Все структуры, поддерживающие порядок, призванные не допустить энтропии общества – полиция, налоговая полиция, армия, – должны быть очень сильны. Тогда можно позволить и либерализацию, в том числе экономическую.

У нас же произошла либерализация законов с параллельным развалом силовых структур. Никто ничего не боится. Хорошо еще, что русские все еще живут в XVI веке, а не организованы в классы. Вероятны только стихийные восстания, не способные всколыхнуть всю страну, тем более она столь огромная. Если бы правительство, подобное российскому, оказалось у власти во Франции, вся страна прекратила бы работу и пришла в Париж. Но мы в другой исторической эпохе. Происходящее в Москве мало задевает рядовых россиян...

Недавно в «Таймс» я прочитал статью о том, что в принципе сращивание политической власти с предпринимательской энергией – феномен, очень свойственный Азии и объясняющий стремительность экономического роста Юго-Восточной Азии. Да, подобное сращивание открывает огромные возможности для коррупции, но аналитики считают эту связь выгодной для обеих сторон; особенно она подходит для азиатской авторитарной традиции. Правительства в этих регионах редко следуют идеалам прав человека, столь значимым на Западе. С энтузиазмом, со страстью осваивая западный стиль капитализма, народы этих регионов далеки от борьбы за права человека не в силу лени или нечуткости к современным веяниям, а просто потому, что людям (в массе своей) здесь эти права не нужны.

Многие восточноазиатские политики рассматривают успех своих протеже в бизнесе как гарантию упрочения своей власти. Семья Сухарто в Индонезии была вовлечена во многие правительственные контракты. Разве не та же модель в России? То же сращивание политики и капитала. То же стремление любого капиталиста занять место в политике, ибо как иначе охранить свои деньги? То, что семья Ельцина или семья любого российского государственного чиновника занимает места в больших предприятиях, известно всем. Никого не удивляет, что Чубайс стал председателем РАО «ЕЭС», а не профессором в университете.

Ожидать от России прорыва к расцвету демократии и государству благоденствия – иллюзия. Да, безусловно можно ожидать экономического скачка, но коррумпированность и сращивание капитала с политикой в России абсолютно неизбежны, как неизбежно и создание новой аристократии.

Как известно, не бывает сильного государства без сильного среднего класса. Но для того чтобы он возник, нужна тенденция движения снизу наверх. По мнению профессора Лоуренса Харрисона, автора книги «Кто процветает? (Как культурные ценности определяют экономику и политический успех)», одним из серьезных тормозов в развитии таких стран, как Испания или Аргентина, было то, что высший класс в них был герметичен, как и в России. Ни богатство, ни заслуги не помогали человеку войти в этот элитарный круг. Были обедневшие аристократы, были очень богатые купцы, но первые не становились от этого купцами, а вторые аристократами. Невозможность проникнуть в верхние эшелоны общества человеку, во всех других отношениях преуспевшему, лишала его стимулов. А в Бразилии или в Америке иная ситуация. Ты можешь занять место в верхних слоях общества только благодаря своим успехам. Движение снизу вверх не тормозится. Люди стремятся попасть в средний класс, из среднего – в высший, доступ никому никуда не перекрыт. Потому развитие экономики в Бразилии шло намного быстрее, чем в Португалии, колонией которой она некогда была.

Как ни парадоксально, единственно позитивным результатом революции в России (если язык повернется назвать это позитивным) было уничтожение аристократии. Общество стало гомогенным. Сегодня возникает новое дворянство, новая аристократия. Она растет из простых людей, не важно, кем они были прежде: университетскими профессорами или бандитами, – но дети их уже учатся в Кембридже и будут стесняться своих родителей, а внуки просто забудут своих дедов. Это будут европейски воспитанные люди с другими жизненными ценностями.

Невозможно представить, сколько русских детей сегодня в Англии! Есть колледжи сплошь русские. Англичане хватаются за голову при виде этих ребят, увешанных золотыми цепями, сосущих пиво, не желающих ничему учиться. Фонвизинские недоросли! Англия полна ими. А сколько роскошных особняков понастроено вокруг Московской кольцевой дороги! Можно называть их хозяев ворами и жуликами, а по мне, они новое дворянство. Кто такие были первые дворяне? Нормальные грабители, обиравшие крестьян.

Новый российский высший класс не знает кастовости. Он примет еврея, узбека, грузина – кого угодно. Движение снизу наверх нигде не стопорится. В этом плане потенциал у сегодняшней России заметно больше, чем у России дореволюционной.

Теперь о главном. Может быть, самом главном. О потрясающих достижениях генетики. Уже нарушены все почитавшиеся незыблемыми этические законы. Ученые уже создали клонированную овцу, совсем недалеко до создания клонированного человека. Но главное, что настораживает и потрясает: мы на пороге генетической революции.

Есть такой знаменитый физик Стивен Хокинс из Кембриджа. Феномен. Парализованный, потерявший способность двигаться и говорить, он не перестает удивлять мир глубиной своих прозрений. С людьми он общается с помощью компьютера, создающего имитацию его голоса. Раньше этот имитированный голос был роботообразно-механическим, недавно специально для него сделали компьютер, вернувший ему тот голос, который у него некогда был.

Так вот, Стивен Хокинс говорит, что человечество возьмет под контроль свою собственную эволюцию. На протяжении человеческой истории она была крайне медленной. Мало что изменилось в человеческом существе за последние десять тысяч лет. Но сейчас люди начинают работать с ДНК, и скоро они смогут ускорять процессы, прежде длившиеся тысячелетиями. Весьма скоро человек займется улучшением собственных генетических кодов, умножением своих физических и интеллектуальных способностей. Человек станет моделировать самого себя, и нет средств тому воспрепятствовать.

Сейчас идет работа по подсчету и моделированию в компьютере всех цепей ДНК, имеющихся в человеке. По этой модели можно будет программировать влияние разного рода элементов на человеческий организм и создавать чисто компьютерным способом лекарства. Создается нечто вроде таблицы Менделеева, только в миллион раз более сложной, позволяющей полностью систематизировать человеческий организм.

Генная инженерия уже достигла умопомрачительных результатов в экспериментах над растениями и животными и вплотную подошла к экспериментам над человеком. А значит, на подходе совершенно новый слой проблем.

Ничто в этом мире не делается даром. А потому богатые смогут позволить себе жить дольше, чем те, у кого нет средств заплатить за улучшение своей генетики. К этому мир придет уже в наступающем столетии. Ученые уже расшифровали секрет долголетия, мы уже знаем, как старится клетка, и теоретически уже постигли, как остановить ее старение. Человек сможет жить в десятки раз дольше. Мы уже заглядываем в проблему доктора Фауста, и роль науки здесь мефистофельская. Те, кому сегодня десять-пятнадцать лет смогут дожить до времен, когда можно будет купить себе бессмертие или хотя бы увеличить жизнь до трехсот-четырехсот лет. Не укладывается в голове! Чувствуешь, что сходишь с ума. А если учесть, насколько ускоряется темп событий, то люди проживут уже не пять, а пятьдесят жизней.

На эту тему я мог бы поговорить еще, но, думаю, уже утомил тебя, мой читатель...

Она

Считайте написанное ниже беллетристикой. Многое, конечно, почерпнуто из жизни. Но что-то было так, а что-то не совсем так, и, может быть, не со мной и не с ней, а с кем-то еще. В общем, художественная литература...

Были у меня страхи в детстве. Боялся я маминого приятеля-негра Вейланда Родда, никогда не видел черного человека. Боялся картинки-чудовища в книжке сказок. Но больше всего боялся пылесоса. Когда его включали, я бежал по квартире. Квартира была маленькая, двухкомнатная, но бежал я по ней бесконечно долго, забивался в дальнюю комнату и держал дверь обеими руками, пока пылесос не выключался. Ужас, охватывавший меня, помню до сих пор. И помню свои руки, вцепившиеся в дверную ручку над головой.

Потом приходила мама, успокаивала меня, я плакал, она укладывала меня в постель и, поглаживая по спине, говорила:

– Спи, мой Андрончик... Спи, мой маленький...

Мамы со мной уже больше нет. Вернее, она со мной, но увидеть ее я уже не могу. Засыпая, когда мне одиноко, слышу над собой мамин голос и повторяю себе ее слова:

– Спи, мой Андрончик... Спи, мой маленький...

А одиноко мне по большей части бывает, когда расстаюсь с женщиной.

Вот так, внутренне свободный, одинокий, я лежал во время «Кинотавра» на жутком матраце в гостинице «Сочи», пытаясь заснуть, и повторял шепотом мамины слова. Приехал я в Сочи на три дня, оттуда должен был лететь в Турцию готовить съемки «Одиссеи».

Фестиваль, особенно когда приезжаешь ненадолго, – вещь приятная. Знакомые лица. Встретил Бондарчука, других приятелей. Сел в переполненный лифт, народу много, стоим нос к носу. Через два человека от меня – молодая женщина в темных очках. Мы встретились взглядами. На моем лице ничего не отразилось. Она сняла очки и – вот женский инстинкт! – повернулась, чтобы показать, что и профиль у нее тоже хороший! Мне было трудно сдержать улыбку. А профиль был чудный, нежный, с бровями, летящими к вискам, и высокими скулами.

Мы вышли на одном этаже. Она пошла в одну сторону коридора, я в другую. Я шел и думал: «Надо повернуться и пойти в ту сторону, куда пошла ОНА». Повернулся, Она уже входила в номер. Поглядел, какой номер. Тут же позвонил Ей. Подошла Ее подруга. Короче, я пригласил Ее пообедать.

– Я уже пообедала, – сказала Она.

– Все равно приходите, – сказал я. – Посмотрите, как я буду есть.

– Когда?

– Через десять минут.

Через десять минут мы встретились внизу, начался процесс ухаживания. У каждого мужчины есть для этого свой набор средств агитации и пропаганды. Каждый делает это по-своему, но набор приемов всегда тот же. Цель воздействия – показать, какой ты хороший, интересный, умный, богатый, добрый или еще что-то в зависимости от того, что может интересовать противоположную сторону. Цель воздействия – сближение. Если совсем просто, я, конечно, понимаю, как вульгарно, цинично и прозаически звучат эти слова, цель – снять с женщины трусы. Можно даже не отдавать себе в этом отчета. Можно даже иметь возвышенное намерение жениться. Но цель часто именно эта. Естественно, существует множество промежуточных стадий: объятия, поцелуи. Итак, снять трусы, потом понятно что, а потом, тоже не редкость, – оставить не тот номер телефона и исчезнуть. Люди часто обманывают...

Я, конечно, знаю много приспособлений, они включаются словно бы сами по себе, мозг сопротивляется вяло, иронизирует над самим собой, а язык продолжает болтать ту же ерунду, тот же набор шуток, историй, анекдотов. И самому себе я кажусь голубем, топчущимся с курлыканьем вокруг голубки. Или павлином, распускающим хвост, чтобы пленить подругу ослепительной радугой. Эти гордые птицы не осознают, что делают, ими управляет инстинкт. Думаю, что и мужчину ведет тот же инстинкт. Мозг говорит ему: «Ну, ладно! Опять ты за прежнее! Не надоело повторять все те же анекдоты? Как стыдно, как пошло, как неискренне»... А язык болтает, а глаза горят...

Она очень хорошо меня слушала. Я могу быть интересным собеседником, умею такую лапшу навесить на уши! Рассказать и что-то очень умное, философское, и что-нибудь совсем научное... Ей было интересно, я расспрашивал, кто Она, чем занимается. Она отвечала. Я узнал, что Она актриса, недавно кончила театральную школу, играет на сцене, у нее скоро премьера...

Она пила вино, я – водку, закуска была хорошая, настроение – замечательное. Женщина мне нравилась. У Нее были раскосые глаза, высокие скулы, чуть вздернутый нос, с шариком на конце, как у клоуна.

Мы договорились встретиться чуть позже, в номере у меня были ягоды, пошли ко мне. Никогда не узнаешь, что в голове у женщины, хотя порой бывает и видно, чего она хочет и чего не хочет, чего боится, чего не боится. Никогда нельзя заставлять женщину делать что-либо вопреки ее желанию...

Я решился, положил Ей руку на грудь. Не знаю, как написать, чтобы это не прозвучало вульгарно, но эта грудь была как раз по моей руке. У всех все разное – и носы, и губы, и груди, и все остальное, но бывает грудь, напоминающая мне опрокинутую пиалу. Вот так рука на нее и легла. Волшебное ощущение! Я же писал уже, что с детства обожаю женскую грудь. Она не сопротивлялась. Удивительно! Мы были знакомы полтора часа. Женщина же должна посопротивляться, хоть для порядка. Так все считают – во всяком случае многие.

– Давай разденемся, – предложил я.

Она молча сняла с себя платье и остановилась посреди комнаты с еле заметной улыбкой. Боже мой, как Она стояла посреди комнаты, беззащитно опустив руки и глядя на меня. Почти как платоновская героиня – просто, доверчиво и в своей беззащитности непобедимо!

Я сомневаюсь, что женщина, которая искренне отдается, в состоянии что-либо видеть. В отличие от мужчины. Я редко видел женщину, которая не закрывает глаза, когда ее целуют, а еще реже – в момент соития. Если она и открывает глаза – все равно ничего не видит. У нее ужас в глазах. Физическая любовь – все равно как падение в пропасть.

Редко в своей жизни я испытывал такое наслаждение от физической любви, как в ту ночь. По эмоциональности, по степени отдачи. Были женщины, с которыми в постели весело, были – с которыми приятно, были – которых я даже любил, но ревновать не мог. Не ревновал потому, что в сексе они были достаточно индифферентны. Такую женщину глупо ревновать, потому что понимаешь, что так же индифферентно она отдается другому. Но женщину, которая отдает все и умирает, возрождаясь, начинаешь ревновать, опять же потому, что думаешь, воображаешь, что она так не только с тобой – она так с любым мужчиной.

Вот это был тот самый случай, когда я испытал совершенно замечательное ощущение полноты телесной любви. То, что вижу – закрытые глаза, прикушенные губы, заломленные руки, – меня возбуждает. Все безумно красиво. Ее руки упираются в стенку. Чтобы толкать себя навстречу твоему телу.

Я был очень горд своей кавалерийской победой. Мой старый друг не подвел меня. Я быстро предупредил Ее, что у меня жена, что люблю своих детей – никакого романа у нас быть не может. Но я уже понимал, что не могу уехать вот так просто, или дать уехать Ей, или не видеть Ее еще, или не обладать Ею, или дать кому-то возможность взять Ее за руки, или... Короче, я чувствовал, что влюбился.

Самое необычное из испытанного в этот вечер (Она убежала танцевать, все-таки был фестиваль) – это ощущение Ее кожи под моей рукой. Вообще человеческая кожа – телесный орган феноменальный. Когда мы ели за столом, я обратил внимание на Ее руки. Наверное, у меня склонность к фетишизму. У каждого мужчины свои любимые места в женской фигуре. Я имел разные пристрастия в женщинах, но руки, пальцы, манера их движения, гибкость, пластика и пальцы ног волновали меня всегда. Когда окончательно сойду с ума, стану фетишистом, собирающим дамские перчатки. Они всегда меня впечатляют. Еще всегда волнует внутренняя часть бедра. Положив Ей руку на внутреннюю часть бедра, я ощутил шелк. Или бархат. Не знаю. Такого ощущения кожи у меня никогда не было. Это кожа была прохладной и влажной, когда жарко, и сухой и горячей, когда холодно. У этой кожи какая-то инопланетная нежность, гладкость, мягкость. И еще – в ней какие-то биотоки, нервные окончания.

Женщинам я говорю комплименты только тогда, когда мне этого хочется. Тем более когда момент близости уже в прошлом. Я сказал Ей, что такого ощущения кожи не испытывал в жизни. Она восприняла это как дежурные слова. Убежала. Через день я должен был уезжать.

На следующий день – я уже искал Ее... Сказал:

– Я уезжаю в Турцию. Хочешь, поедем со мной.

Она посмеялась. Через полтора часа мы встретились снова, я протянул Ей билет, сказал:

– Это на завтра. Можешь лететь, можешь не лететь. Как захочется. Решай сама. Думай.

Она посидела минуту, глядя в пространство своими раскосыми глазами, и кивнула головой. На следующий день в семь утра мы летели в Турцию.

С тех пор мы не расставались.

Правда, Она уехала к себе домой. Но меня уже несло. На следующей неделе я предложил Ей бросить театр и ехать ко мне в Лондон. Ей показалось это шуткой. Она была уверена, что мы расстанемся и больше уже никогда не увидимся. Случилось иначе. Когда Она вернулась к себе, я позвонил Ей и сказал, что Она может приехать в Лондон, школа для Нее уже готова. Она не ожидала этого.

– У меня же премьера, – сказала Она. – Я играю главную роль.

– К черту главную роль, – сказал я.

Она ушла из театра. Премьеру отложили. Она приехала ко мне в Лондон...

А может, Она приехала ко мне в Америку? Или в Париж? Она ведь собирательный образ...

Я вообще боюсь себя связывать. Боюсь накладывать на себя обязательства. Как правило, заранее предупреждаю, что ничего длительного у нас быть не может. Я стар. Я женат. Я люблю другую. Зачем обманывать женщину ложными надеждами, внушать ей мнимую перспективу? Так было и на этот раз. У Нее не было ни надежд, ни перспективы. Меня мучила мысль о детях, которых я оставляю, маленькие дочери представлялись мне сиротами, плачущими на мокрой мостовой. Сердце сжималось от боли.

Спустя три месяца мы шли по Парижу. Я говорил о том, что меня гложет вина перед дочерьми, чувство отцовского долга. Повисло напряжение. Я понимал, что делаю Ей больно. Она вдруг вздохнула и улыбнулась:

– Я, наверное, Маша из «Трех сестер». Я люблю тебя вместе с твоей женой и твоими детьми.

Как счастлив я был с Ней в этот день...

Шли съемки, я был очень занят... Она все это время была в безвоздушном пространстве. Несколько раз пыталась уехать – я Ее не отпускал. Она поступила на курсы, учила английский, через полгода уже говорила. У нас были замечательные чувственные мгновенья. Но я-то уже знал, что влюблен в эту женщину. А Она этого не знала. Я познакомил Ее со своим сыном, познакомил со своим папой – Ей трудно было понять, что я не стал бы знакомить ни с сыном, ни с отцом женщину, с которой у меня просто случайная связь.

Когда чувствуешь себя завоевателем, способным одаривать, наполняешься огромной энергией. Ко львам это особенно относится. Но я был в работе, у меня было без счета дел. Я чувствовал себя завоевателем, чувствовал себя дающим – все было как будто просто. У Нее достаточно легкий характер, я даже удивлялся. Она не обижалась ни на мои глупости, ни на мои грубости. Просто смеялась в ответ. «Боже мой! – думал я. – Какая легкая женщина! Вот счастье!»

И этот очаровательный беспорядок в шкафах, брошенные на стулья платья, чулки. Я делал замечание, Она послушно все убирала, но через день беспорядок возвращался. А Ее смех! Громкий, неконтролируемый, заливистый, заразительный. Не смех, а пение. Когда Она в театре начинала смеяться, люди с неодобрением смотрели на Нее, как будто Она делала что-то неприличное. Но особенно мелодично смеялась Она, когда я говорил Ей что-то очень игривое.

Однажды я представил себя идущим по вечерней тенистой аллее мимо утопающей в сирени беседки, и вдруг из-за сырого благоухающего куста раздался Ее заливистый смех. Сердце мое остановилось. И я сказал Ей:

– Я умру, если услышу твой смех, когда ты будешь не со мной, где-нибудь на летней террасе, утопающей в развесистой сирени...

Меня тащил водоворот чувства. Я не видел препятствий, хотя понимал, что этой женщине я мог бы быть дедом. Что мы не пара. Но когда я говорил Ей об этом, Она только смеялась:

– Ты гораздо моложе моих ровесников.

Однажды Она позвонила мне на съемку.

– Меня пригласил молодой человек послушать джаз.

Меня, что называется, всего скрутило, но виду я не показал.

– Конечно, пойди.

Я пришел домой из монтажной: десять часов, одиннадцать, двенадцать, час ночи – Ее нет. Я весь извелся, изслонялся по комнатам – не знал, куда девать себя. В два часа Она вернулась. Вошла на цыпочках, я сидел в гостиной. Она с удивлением посмотрела на меня: видимо, лицо мое было выразительно.

– Ты почему не спишь?

– Как почему? Я жду тебя.

– Ты меня ждешь? – Она искренне удивилась.

Я не ожидал такой реакции.

– Ну конечно. Ты ушла с мужчиной куда-то. Я тебя жду.

– Ты меня ждешь?

– Ну конечно.

– Почему ты меня ждешь?

– Потому что я... я люблю тебя, – вдруг сказал я. – Поэтому и жду.

– Ты меня любишь?

– А что ж ты думаешь! Мы уже восемь месяцев вместе.

– Прости меня! – Она встала на колени, с ничего не понимающим лицом. – Я думала, что сейчас ты будешь ругаться, кричать: пришла, разбудила!

Впервые я почувствовал себя слабым. Ревность делает человека слабым.

До этого момента в наших отношениях все было просто.

Потом опять все было замечательно. Она поступила в театральную школу, держала экзамены на английском. Это было для меня очень важно. Я был так рад за Нее!

Но школа принесла новые приступы ревности. У Нее появился круг друзей. Человек Она очень верный и компанейский, людей, с которыми работает, учится, искренне любит. Я этого перенести не мог. Тем более что я был в Москве. Нет ничего изобретательней фантазии ревности. Ревность хитра на выдумки, рисует самые болезненные картины там, где им вообще нет места. Вот это состояние изменило меня в самую худшую сторону. Не замечали ли вы, что для влюбленного особое значение приобретает все: интонация, звонок вовремя, мокрый след от волос, вмятина на подушке – все дорого, все имеет особый, сокровенный, неразгаданный смысл.

Я стал анализировать каждое свое слово, каждое Ее слово, свои поступки, Ее поступки, извел Ее бесконечными телефонными звонками, надоедливыми, бессмысленными упреками, многозначительными паузами. Она их терпеливо сносила. Всех Ее друзей я возненавидел, хотя они были милые ребята. У меня переворачивалось все нутро, когда я их видел, хотя старался быть дружелюбным, очаровательным, всем улыбался. Я же всем им гожусь в учителя, профессора.

Начался бесконечный анализ любого, самого малого происшествия. Почему Ее нет в час, или в два, или в пять? Она терпеливо объясняла мне. Ревность скручивает человека, причиняя ему боль. Я начал понимать свою жену, ее поведение. Сколько раз я взрывался от негодования, когда Ирина, мать моих двух дочек, упрекала меня, подозревала, следила за моими передвижениями по Москве и вообще всему земному шару. Сколько раз она подозрительно глядела на меня своими синими глазами. А теперь я вот так же невыносим.

Мне стало казаться, что Она стала избегать меня в постели. Как просто все было раньше! Я был завоеватель. Теперь я стал думать, что Она должна быть инициатором нашей физической близости. Хотя почему? Раньше инициатором всегда был я. Если Ей не хотелось этого, то для меня это становилось гипертрофированно важным. Никогда не знал, что усложнение взаимоотношений так болезненно. Какой же толстокожий я был... Или есть?

Когда ты влюблен (не любишь, а влюблен), возникает ощущение повсеместного присутствия любимой женщины вокруг тебя. Ты идешь по улице в другом городе и стараешься увидеть Ее в толпе, хотя знаешь, что Ее там не может быть. Или ты идешь по улице, зная, что сейчас Она в университете, но все равно смотришь: а вдруг Она с кем-то идет. Видишь блондинку – думаешь: это Она. Наваждение! Всюдность.

Вот и я дожил – у меня появился комплекс возраста. До сих пор я не знал, что это. Пришла мысль, что нам трудно быть в одной пьесе, мы попали в нее по ошибке. Нам вообще надо быть в разных пьесах. И в этой мы в разных актах: Она – в середине первого, а я – в начале третьего. Она свою жизнь начинает, а я стараюсь оттянуть конец своей.

Я пошел с Ней однажды, сидел, пил, смотрел, как Она танцует со своими друзьями-студентами, и понимал, что эти молодые люди с упругой кожей, крепкими мышцами, веселыми белозубыми улыбками самим фактом существования являются угрозой мне. И испытывал счастье и боль, глядя на эту страсть, эти блестящие глаза, эту пылкость и отдачу, с которой Она танцевала. Я смотрел на Нее из третьего акта, в котором живет мое тело. Первый раз меня посетило это ощущение боли, своего рода неполноценности. Ведь между нами дистанция в несколько десятилетий, я из другой эпохи, я не могу Ей дать того, что Она должна получить от мужчины, конечно же, молодого. Я не могу дать Ей эту энергию, этот бессмысленный ветер, эти дурацкие выходки и шутки. Сколько раз я говорил Ей, что нам нужно расстаться! Зачем Ей быть со мной? Но Она всегда отвечала:

– Это мой выбор. Я сама решаю, с кем я.

Щедрость, с которой Она относится ко времени в силу своей молодости, и скаредность, с которой я отношусь к своему, несовместимы. Она —миллионер; я – нищий. У нас разные курсы валют – у Нее очень низкий, у меня непомерно высокий. Если вечером у нас не случается физической любви, восприятие этого совершенно разное. Для Нее желание восполнимо в будущем, для меня – момент счастья навсегда потерян. Для Нее не сегодня, так завтра, для меня – не сегодня, так, может быть, никогда. Во всяком случае, так это воспринимаю я, Гумберт Гумберт.

Особенно грустно, что объяснить это невозможно. Я вынужден заставлять себя быть щедрым в отношении того, чего у меня так мало осталось.

Вы помните, что это художественная проза? Мы же договорились...

До тех пор пока я сопротивлялся, я проповедовал такую философию:

– Мы все должны быть самостоятельны. Можем жить друг от друга отдельно. Родились же мы отдельно и умрем тоже отдельно. Поэтому должны быть способны жить каждый сам по себе.

Она слушала меня, слушала. Потом сказала:

– А по мне, лучше вместе и навсегда.

Я подумал: «Ну, я вряд ли на такое способен».

Но наступил момент, когда я выдавил из себя:

– Лучше вместе и навсегда!

Ревность – это увеличительное стекло, через которое ты разглядываешь, как правило, ложные мотивы, доставляющие тебе боль. Это вера и неверие, где каждая пауза может быть истолкована совершенно взаимоисключающе. Одну минуту я верю, что Она меня любит и что это навсегда, другую – твердо убежден, что все ложь и обман. Когда Ей бывает грустно или Она молчит, я начинаю придумывать тысячу причин этому. Но свербящая причина одна – то, что Она со мной, а не с кем-то другим. Если Она грустно улыбается, то это из-за того, что не хочет меня расстраивать. Эти фантазии доводили меня до исступления. Я возвращался домой после долгой пробежки и говорил:

– Я понял. Я все понял.

И начинал рассказывать Ей, почему Она поступила так и так, и из-за какого мужчины Она это делает, и какой истинный смысл слов, сказанных Ею вчера. Она лежала, накрывшись подушкой, смотрела из-под нее на меня испуганным глазом. Единственное, что говорила в ответ:

– Абракадабра!

Меня это не успокаивало. Успокоение приходит, когда человек просто говорит:

– Я тебя очень люблю.

Даже если это неправда. Как это странно! Человек хочет верить.

– Скажи мне, что этого не было! Что ты меня любишь!

– Да, этого не было, я тебя люблю...

Все! Хотя знаю же, что было и что любит не меня...

Мужчине нужна иллюзия, что он очень возбуждает женщину, что с ним она получает удовлетворение. Этот возвышающий обман увеличивает его потенцию. Несколько раз в жизни я испытывал тот же комплекс, который был у моего Ивана в «Возлюбленных Марии»: от возбуждения, нервности, любви, страха я полностью терял способность быть мужчиной. Но есть женщины, которые так легко возбудимы... Ее коснулся, и все... Все произошло. Естественно, не в любой момент. Но случались мгновения, когда можно было взять Ее за пальчики ног, и Она уносилась в счастье. (Боже мой! Сущий папаша Карамазов... «И цыпленочку тоже...»)

Она мне рассказала однажды, что во время репетиции была в таком возбуждении, что у Нее случился оргазм от того, что кто-то оттянул и отпустил лямочку Ее сарафана. Можете себе представить, как болезненно сжалась внутри меня моя воспаленная ревность. Я стал еще невыносимее, стал «ревновать к стульям».

Меня в Ней всегда изумляло целомудрие. Оно меня всегда возбуждает, а порочность, опытность отпугивают. Видимо, я по своей природе разрушитель, как Ставрогин, меня тянет к себе непорочность. Каждый раз, когда занимаешься с Ней любовью, ты Ее разрушаешь. Каждый раз лишаешь Ее невинности. Целомудрие, с которым Она относилась к эротике, Ее женственная покорность возбуждали меня необычно. Оргазм, я думаю, есть высшая форма беззащитности. Момент самой большой слабости человека. В этом и заключается интимность. Но мужчина атавистически создан как воин, как воплощение грубой силы, а женщина – как носительница жизни. И если мужчина чуть ли не сразу после оргазма готов отряхнуться и, схватив дубину, охранять выход из пещеры, то женщина пребывает в этом состоянии достаточно долгое время. Точнее, женщина той психофизической конструкции, которая мне близка. Есть женщины и иного рода: они, как мужчины, могут отряхнуться и бежать дальше. Но мне нравятся те, которые остывают долго, которые лежат с полуулыбкой на лице и прикрытыми глазами и дают тебе ощущение, что только ты, ты один можешь доставить это почти смертельное счастье их мягкой и теплой сущности.

Ну, хватит о плотском. Теперь о более высоком. Она способна молчать вместе с тобой – редкое достоинство. Она говорит мало... Нет, бывают моменты, когда Она тараторит без остановки, это естественно для женщины. Но Она может и часами молчать, причем не потому что Ей скучно, и это всегда захватывающее молчание.

Мы приехали в Париж, устроились переночевать, я проснулся очень рано – Она спала мертвым сном. Как бревно. Нет, как ребенок. Удивительная вещь, воспитанная матерью (отца у нее не было – любовь к матери беспредельна): мама очень уважала чужой сон, никогда никого не будила. В нашей семье уважения ко сну не было никакого. Мой папа приходил, всех будил, грохотал: «Вставать! Вставать! Вставать!..» Она вся в свою мать. Если кто-то спит в доме, Ее не слышно. Ты еще не спишь, но Она думает, что ты спишь, и боится пошевелиться.

Накануне вечером мы читали стихи. Она очень любит стихи. Во мне проснулись мои старые клише. Когда влюблен – вспоминаю стихи, не влюблен – забываю их. Я вспомнил все стихи, которые читал любимым женщинам и двадцать, и тридцать, и сорок лет назад. Мы лежали в постели, начинался пепельно-серый рассвет, Она спала.

Я смотрел на Ее детское, страстно спящее лицо (замечательно у Пастернака: «Как только в раннем детстве спят») и вдруг почувствовал пространство этой женщины. По-другому тут не скажешь. Я вдруг почувствовал, что вошел в Ее душевное пространство и оно огромно. В него вмещается любовь, нежность, знание, романтика, чистота, верность, дружба, человечность, честность. Я вошел в храм. Это ощущение повергло меня в смятение. Я никогда не задумывался о людях с этой точки зрения.

Я стал вспоминать, в каких еще человеческих пространствах мне когда-либо в жизни случалось бывать. Нет, такого пространства у меня никогда прежде не было. Были другие, все были тесноваты, с небольшой кубатурой. У Нее пространство было огромно.

Потом Она поехала на съемку, Ее утвердили в роли. Мы почти каждый день разговаривали по телефону. Она говорила, как Она скучает. Ее партнером в фильме был очень интересный юноша, красивый, талантливый. Я не мог к Ней приехать – не позволяла работа. Потом Она вернулась, и на лице Ее было волнение. Я всегда знал, когда Она волнуется. От волнения Она вся покрывалась влагой.

Я всегда Ей очень верил. Когда я увидел эти взволнованные влажные руки и этот взгляд, я понял: случилось что-то страшное.

– Что-нибудь случилось? – спросил я.

Она кивнула.

– Ты влюбилась.

Она покачала головой.

– Еще хуже.

– У тебя был роман.

Она опустила голову.

Я собрал вещи и ушел. Она не сказала ни слова...

...Нет, было не так.

Я начал снимать картину. Она должна была продолжать учиться. На картине у меня появилась ассистентка, молодая, красивая, деловая. Она так за мной ухаживала! Я почувствовал, что есть, наконец, человек, с которым я ничего не должен делать – все делается само. Вдобавок она говорила на трех языках без акцента. Я почувствовал, что появилась женщина, которая облегчит мне жизнь, которую, уж точно, не надо будет ревновать. Настоящая жена художника. Не актриса. Такая жена в результате появилась у Бергмана, после того как его женами были Биби Андерсон и Лив Ульман, у Вайды, после того как у него была Беата Тышкевич. Появилась очаровательная женщина, которая могла вести все твои дела, отвечать на все телефонные звонки, с которой можно было не заботиться ни о чем, кроме творчества. К тому же в каком порядке все шкафы, телефонные счета, бумаги! Бесценное качество спутницы жизни.

Я понял, что должен отпустить свою любовь. Она для меня слишком молода. Я сказал Ей, что живу с другой женщиной.

Но картина кончилась. Ассистентка уехала к себе в Италию. Наши отношения прекратились. А Она... Она нашла себе молодого человека.

И опять я остался один. Я вспомнил Ирину, синеглазую мать моих двух дочерей. Когда мы расставались, она говорила:

– Как ты не понимаешь, что делаешь? Старый, кому ты будешь нужен? Ты умрешь один. Некому будет за тобой ухаживать.

Да, может быть, она была права. Много раз в жизни я оставался один. Только теперь мне уже не двадцать, не тридцать и даже не пятьдесят. Лежу в кровати Всегда во времена бессонницы я пытаюсь согреться, поджимая ноги к подбородку. Слышу над головой мамин голос.

Я вижу себя пятилетним мальчиком, лежащим на теплой, нагретой за день круглой земле, на которой живете вы, мои читатели, мои други и недруги, мои человеки. Мне становится тепло и покойно под звездным небом, и, засыпая, я повторяю вслед за мамой:

– Спи, мой Андрончик... Спи, мой единственный... Спи, мой любимый...

...А может быть, все-таки мы так и не расстались? Может быть, вместе прожили долгие годы, доставив друг другу так много счастливых минут...

Вместо заключения

Есть в деревне Уборы Одинцовского района под Москвой, церковь ХVII века, изумительной красоты, работы крепостного архитектора Бухвостова. В конце 60-х я снял там один из самых поэтичных кадров «Дворянского гнезда» – прогулку Лизы и Лаврецкого. К тому времени церковь уже подновили. А в начале 50-х она стояла разоренная, облупившаяся, зияющее напоминание о варварстве коммунистов.

В церкви тогда был сеновал. Хорошо, что не хлев и не гараж. Все-таки было чисто, пахло душистым сеном, жужжали шмели. Одним из любимых развлечений ребят с Николиной горы было пробраться через окно в церковь, залезть на хоры и прыгать вниз, соревноваться, кто выше залезет и сиганет в мягкое пыльное сено, принимающее бережливо потные детские тела. Визг, крики, смех... Потом приходил сторож и палкой гнал всех прочь.

Так вот: самым большим счастьем было прыгать вдвоем с девочкой, в которую влюблен. Держась за руки, глядеть в ее расширенные глаза и проживать эти считанные мгновения как вечность, с перехваченным от счастья дыханием.

Однажды, прыгая вдвоем с девочкой, я своим же коленом разбил себе нос. Он распух и посинел. До свадьбы зажило...

Этот эпизод я вспомнил недавно, обедая со своим другом Юрием Башметом. Завидую тем творцам, которые без усилий сочетают творческий гений, мудрость с самым легкомысленным солнечным шалопайством. Таков Башмет.

Вспомнил я этот эпизод и вдруг запнулся, словно меня ударило.

– Что с тобой? – спросил Юра.

Мне подумалось тогда... Подумалось, но я не стал говорить.

Я подумал, что вся моя жизнь, может, и есть один такой прыжок. Ведь что такое несколько десятилетий, даже сто лет с точки зрения жизни нации, мира, земли? Так, считанные доли мгновения. Но мне они кажутся достаточно долгими, растянутыми во времени. Вот так бы и лететь, с перехваченным духом, падать, держась за руки, глядя в любимое, нет, родное лицо... Жаль лишь, что невозможно в конце не расквасить носа, как ни ловчись...

Если бы меня спросили, хочу ли я чего-нибудь избежать в будущем, я бы, подумав, нашел, ч е г о именно я хочу избежать. Но если бы меня спросили, от чего в своем прошлом я бы хотел отказаться, я бы предпочел оставить все...

Я уже описывал чувство стыда, испытанное в далеком детстве, когда меня в компании двух девочек застали за предосудительным рассматриванием своих пиписек. Никогда не забуду своих горящих ушей, взгляда, упертого в пространство, взрослых, обсуждающих мое поведение. Впервые в жизни я ощутил жгучий стыд.

Так чему же учит эта книга? Чему она может научить меня самого? Может быть, только тому, что не хочу отказываться ни от чего, что в моей жизни было. Пусть со мной остается все прожитое и испытанное. Даже это чувство стыда, это ощущение первородного греха...