

Михаил Ильич Ромм

О себе, о людях, о фильмах

OCR Busya<http://lib.aldebaran.ru/> Михаил Ромм. Избранные произведения в трех томах. Том 2:

Искусство; Москва; 1982

Аннотация

Второй том «Избранных произведений» М. Ромма включает материалы, непосредственно связанные с его фильмами, его творческой биографией. Над книгой воспоминаний, которую он собирался назвать «14 картин и одна жизнь», М. Ромм работал в последние годы. Делал наброски, письменно, а больше устно: на магнитофонную пленку наговаривал рассказы о своем творческом пути, о работе над фильмами и о людях, которые в них участвовали. Магнитофоном Ромм увлекся внезапно и возился с ним с веселой энергией, так во всем ему присущей.

Им было написано предисловие, так и озаглавленное, - «14 картин и одна жизнь». Составители отобрали материалы, руководствуясь им, а также набросками плана будущей книги, найденными в архиве. Следуя воле автора, выраженной в предисловии и набросках плана, составители включили, в текст воспоминания

Ромма о встречах с людьми, оказавшими влияние на его творчество.

Содержание

От редколлегии [7](#bookmark5)

14 картин и одна жизнь [15](#bookmark6)

[Мне удалось повидать жизнь с самых 22 [различных сторон.. ,][6]](#bookmark8)

[...Возможность учить человека без указки, 51 [без перста...][21]](#bookmark10)

Тост Николая Шенгелая[22] [62](#bookmark12)

[.обязан своей карьерой в 68 [кинематографе.. ,][26]](#bookmark14)

«Пышка»[28] 78 Беседа с Горьким и Роменом Ролланом[30] [100](#bookmark18)

[«Тринадцать»[34] 107](#bookmark20)

[[ «Пиковая дама»][38] 130](#bookmark22)

[[Ленинские фильмы][42] 144](#bookmark24)

[Борис Васильевич Щукин 193](#bookmark27)

[Василий Васильевич Ванин[52] 230](#bookmark29)

[К истории образа[53] 276](#bookmark30)

[«Мечта»[60] 292](#bookmark32)

[«Человек № 217»[65] 305](#bookmark34)

Памяти Сергея Михайловича 330 [Эйзенштейна[69]](#bookmark36)

[Художник-новатор[71] 336](#bookmark38)

[Картины Скуйбина посвящены...[72] 341](#bookmark40)

[Чистота видения[73] 346](#bookmark42)

[Фотограф-художник[74] 351](#bookmark44)

Размышления у подъезда кинотеатра 356

[«Обыкновенный фашизм»[76] 376](#bookmark49)

Все остается людям 430

[Приложения 442](#bookmark53)

[«Пышка» 442](#bookmark16)

«Мир сегодня» 551

[Комментарии 630](#bookmark65)

Михаил Ильич Ромм О себе, о людях, о фильмах

От редколлегии

Издания трудов художников, ученых, общественных деятелей обычно включают страницы автобиографии. Если, конечно, авторы успели их написать.

Погружаясь в лабораторию теоретической, публици­стической, режиссерской мысли, читатель в то же вре­мя обращается к истории жизни художника, рассказан­ной им самим.

«14 картин и одна жизнь» - так собирался назвать М. И. Ромм книгу воспоминаний, над которой работал в последние годы. Делал наброски, письменно, а боль­ше устно: на магнитофонную пленку наговаривал рас­сказы о своем творческом пути, о работе над фильма­ми и о людях, которые в них участвовали. Магнитофо­ном Ромм увлекся внезапно и возился с ним с весе­лой энергией, так во всем ему присущей. С одной сто­роны, для него это было нечто новое, а новое он лю­бил и всегда искал. С другой - утоление жажды неуто­мимого рассказчика. Он любил и умел рассказывать.

Писание - как он сам признается в полушутливом пре­дисловии к задуманной книге - казалось ему заняти­ем слишком медленным. Каждому, кто знал Ромма, яс­но, почему при жизни у него вышла всего одна книга - «Беседы о кино», хотя статей он написал и опублико­вал в разные годы много. И слово «беседы» в названии очень точное, ибо многое из написанного рождалось в устных выступлениях М. Ромма, в лекциях для самой разной аудитории, на занятиях со студентами.

Дарование литератора у него нередко вступало в конфликт с характером и, хотя писал М. Ромм легко и быстро, сидеть за письменным столом не любил. Пи­сать книгу, от первой страницы до последней, - это он откладывал «на потом». Свои «Беседы о кино» и книгу воспоминаний готовил в промежутках между съемка­ми очередного фильма, преподаванием во ВГИКе, ру­ководством творческим объединением на «Мосфиль­ме».

Ромм никогда не жалел времени для других. На сту­дию он не входил - врывался. О его появлении мож­но поколения, о тех, с которыми Ромму приходилось встречаться и работать в последние десять лет жизни.

Особенного внимания заслуживает статья о режис­сере Владимире Скуйбине, жизнь которого, трагически короткая, явила собой пример нравственного подвига. Ромм взволнованно говорит о том, как характер рабо­тающего рядом Владимира Скуйбина послужил прото­типом героя фильма «Девять дней одного года» физи­ка Гусева.

В небольших по объему статьях об операторе Гер­мане Лаврове, с которым Ромм создавал последние свои три фильма, а также о художнике-фотографе Бо­рисе Балдине ясно ощутима любовь и внимание Ром­ма к своим молодым ученикам и соратникам, у которых он сам хотел и умел учиться. У него был счастливый дар узнавания таланта и уважения к таланту.

Рассказы о людях вплетены в повествование о фильмах, начиная с самого первого, с «Пышки». В гла­ве о «Пышке» читатель найдет не только увлекатель­ный и полный юмора рассказ об обстоятельствах и трудностях, которые встретил режиссер-дебютант, но и глубокое исследование замысла, художественных находок и просчетов на пути к его воплощению.

Стоит обратить внимание на то, как Ромм говорит о принципах создания коллективного портрета на экра­не. В «Пышке» это сатирический портрет буржуа.

Позже - в «Тринадцати» - Ромм задался целью со­здать коллективный портрет совершенно иного значе­ния: он показал группу советских людей, героев, па­триотов, объединенных общей высокой идеей. Спустя тридцать лет художник вернется к принципу коллек­тивного портрета, анализируя в фильме «Обыкновен­ный фашизм» поведение толпы обезличенных гитле­ризмом немецких обывателей.

В настоящий том включен в виде приложения на­писанный Роммом сценарий «Пышки». Он интересен и как явление кинематографической литературы и по существу - характерной для того времени свободой в обращении с экранизируемыми произведениями, а также открытой публицистичностью.

Рассказывая о том, как создавалась «Пышка», Ромм вспоминает встречу с Эйзенштейном перед началом съемок. Эйзенштейн сказал тогда, что он бы перенес на экран совсем другое - начало новеллы Мопассана, развернул и развил бы ту часть, где показан приход немцев в Руан. Это был бы совершенно другой фильм.

В этот том Избранных произведений вошли воспо­минания и рассказы не только о замыслах, воплощен­ных в фильмы, но и тех, что по тем или иным причинам завершить не удалось. В том числе о сценарии «Ко­мандир», который Ромм писал вместе с поэтом В. Гу­севым. Эту работу Ромм считал для себя принципи­ально важной и горько сетовал, что она прервалась. Несколько раз возвращался режиссер к экранизации пушкинской «Пиковой дамы». Но и этот чрезвычайно занимавший его замысел не удалось реализовать.

В том, как был задуман фильм (Ромм подробно рас­сказывает не только о сценарном решении, но и об эс­кизах художника В. Каплуновского, о музыке С. Про­кофьева, актерских пробах и репетициях), можно уви­деть и черты времени, и индивидуальные свойства

Ромма - художника, склонного к экспрессивному кине­матографическому выражению, к броским штрихам - деталям.

Ромм вслед за Эйзенштейном не уставал напоми­нать о кинематографичности Пушкина, постоянно при­водил пример визуальной выразительности его слова.

В 1958 году Ромм написал сценарий «Анна Карени­на», доказав возможность сохранить в фильме сюжет и структуру романа Толстого, его проблематику, слож­ность человеческих судеб. К сожалению, этот сцена­рий не был поставлен.

Большой по объему и важнейший раздел тома по­священ ленинским фильмам. Перечитывая рассказ ре­жиссера о том, как создавался «Ленин в Октябре» - фильм, в котором впервые был дан на экране так пол­но и значительно образ вождя революции, не уста­ешь поражаться дерзкой отваге художника, рискнув­шего прикоснуться к материалу новому и сложному, ху­дожника, выполнившего ответственную и труднейшую задачу в небывало короткий срок.

Рядом с рассказом о фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» читатель найдет две большие ста­тьи-воспоминания об актерах, игравших в ленинских фильмах, «Борис Васильевич Щукин» и «Василий Ва­сильевич Ванин». В этих статьях дан подробный и точ­ный анализ актерского творчества Б. Щукина и В. Ва­нина.

Статья о Щукине - одна из лучших у Ромма. Он пре­клонялся перед талантом и человеческими качествами замечательного артиста. Знакомство со Щукиным и ра­бота с ним имели огромное значение для Ромма. «Не преувеличивая, можно сказать, - писал он, - что рабо­та со Щукиным была для меня школой актерской ре­жиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я имею право с гордостью назвать имя Щукина в числе своих учителей».

В этот же раздел включена статья о работе над до­кументальным фильмом «Первые страницы», который Ромм делал вместе с молодыми режиссерами С. Лин- ковым и К. Осиным. Статья называется «К истории образа» и рассказывает об истоках кинематографиче­ского образа Ленина. Статья была напечатана в жур­нале «Советский экран» за 1970 год. Важность темы заставила составителей тома нарушить в данном слу­чае хронологию ради целостности.

После воспоминаний о работе над фильмами «Ме­чта» и «Человек № 217» помещена статья «Размышле­ния у подъезда кинотеатра» - о фильме «Девять дней одного года», который стал новым этапом в творчестве Ромма. Здесь режиссер вновь возвращается к прой­денному пути. Предъявляет себе строгий счет ошибок и заблуждений. Время, которое отделяет «Девять дней одного года» от предыдущего фильма Ромма «Убий­ство на улице Данте», поставленного в 1956 году, бы­ло использовано мастером для разведки новых путей в искусстве кино. По-новому, взыскательной мерой оце­нивает Ромм свои послевоенные работы «Русский во­прос», «Секретную миссию», двухсерийную эпопею об адмирале Ушакове. Он не оставил специальных вос­поминаний о том, как делались эти картины. В 3-м томе читатель встретится с примерами, взятыми из опыта постановки этих картин - в статьях и лекциях, посвя­щенных вопросам режиссерского мастерства - о по­строении мизансцены, о массовых съемках и т. д.

Фильм «Девять дней одного года» оказался для Ромма новым источником творческой энергии. Не останавливаясь, не откладывая, режиссер приступил к следующей, необычной для себя работе - к филь­му «Обыкновенный фашизм». Необычность формы - фильм делался на документальной основе - не уводи­ла художника от постоянно волнующих его обществен­ных проблем. Документальность помогала их разви­тию и углублению.

В статье об «Обыкновенном фашизме» Ромм по­дробно рассказывает о том, как работала группа, как в спорах и сомнениях утверждался и формулировался замысел, как отбирались нужные кадры, как рождался авторский закадровый текст. Статья об этом, четырна­дцатом фильме Ромма дает полное представление о творческой молодости мастера, о его зрелой граждан­ственности и устремленности в будущее.

После «Обыкновенного фашизма» Ромм приступил к следующей работе. Он назвал ее «Мир сегодня». Картина должна была стать размышлением о про­шлом и будущем, о жизни молодежи, о борьбе идей в современном мире. Часть материала составлялась из кинодокументов, часть снималась специально. Сце­нарий «Мир сегодня» составители решили включить в этот том как документ, свидетельствующий о напра­влении мыслей художника, о тех проблемах, решени­ем которых он был занят.

Ему хватало творческой энергии. Не хватило жизни. За несколько минут до смерти Михаил Ромм работал. На пути к его дому был Герман Лавров - они должны были встретиться, чтобы отобрать фотоматериалы.

Завершили картину ученики Ромма, она вышла на экран под названием «И все-таки я верю».

14 картин и одна жизнь От автора[[1]](#footnote-2)

Итак, пришел час воспоминаний.

Я полагаю, что у каждого человека, когда приходит его время, возникает опасное и соблазнительное же­лание вспомнить свою жизнь. Судьба каждого из нас представляется нам поучительной, особенной и не по­хожей на другие судьбы. Помните, у Толстого, когда Ле­вин, не зная, куда девать свое счастье, изливает ду­шу первому, кто согласен слушать его, - коридорному в номерах, то коридорный, заразившись чужим волне­нием, вдруг страстно подхватывает:

- Моя жизнь тоже была очень удивительная! Я сыз­мальства.[[2]](#footnote-3)

Но тут, по прихоти Толстого, звонок из номеров об­рывает чуть было не состоявшиеся мемуары.

Разумеется, жажда излиться возникает у каждого по­своему и в результате самых разных побудительных причин.

Иные пишут воспоминания от злости, другие же, на­оборот, из чистой добросовестности.

Я веселый. Я прожил легкую жизнь. Мне все уда­валось, меня считали везучим и даже приносящим счастье. Мне скоро 70. По меньшей мере две трети моей жизни я был веселым счастливчиком: захотел стать скульптором] - стал, захотел стать сцен[аристом] - стал, зах[отел] стать реж[иссером]. Все смог. [Так] что будут воспоминания счастливчика, воспоминания оптимиста![[3]](#footnote-4)

Писателей заставляет приниматься за воспомина­ния наличие записной книжки и зрелый возраст: жажда к литературному сочинительству иссякает, а привычка писать остается. В результате возникают воспомина­ния, и часто это лучшее, что создает писатель.

Почему пишут воспоминания кинематографисты - не знаю.

Я лично решил писать в результате инфаркта. По­верьте, это могучий стимул!

Я решил так: надо спешить. Ежели я вскорости по­правлюсь, то воспоминания можно отложить, чтобы не повторить ошибку де Голля, который написал три тол­стых тома, а потом начудил еще на три тома.[[4]](#footnote-5) Зато, если меня уложило (или, скажем, усадило) надолго, - то самое время писать.

Были ведь у меня интересные и ни на что не похо­жие встречи, были интересные и очень непохожие зна­комые, родственники, друзья, попадались мне люди и события, о которых я нередко рассказывал приятелям, и в этих рассказах, говорят, было даже кое-что поучи­тельное.

Рассказывать я любил всегда.

Однажды мой покойный брат Саня, Александр, пре­лестный и умнейший человек, слушал меня и хохо­тал, - а хохотать он любил до слез, до икоты. Потом, перестав смеяться, он внимательно посмотрел на ме­ня и сказал:

* А знаешь, какой у тебя основной, решающий та­лант? Ты разговорщик! Ты превосходно рассказыва­ешь и вообще здорово говоришь. Это в тебе самое главное. Остальное - так, между прочим. И скульпту­ра твоя была между прочим, и пишешь между прочим, и кино между прочим. Главное твое дарование - это язык. Ты, брат, просто великий трепач.
* Неужели великий? - сказал я.

- Ну, выдающийся.

Я был польщен.

Во всяком случае, я продолжал рассказывать - ча­сто, охотно и многим.

Потом появился портативный магнитофон - прокля­тый капитализм, будь он неладен, соблазнил: уж очень был хорош!

Я стал наговаривать свои рассказы. Наговорил не­сколько кассеток, часов на десять, решил продолжать, сделать нечто вроде устной книги рассказов. И тут - инфаркт.

После инфаркта стало трудно рассказывать.

Ведь это тяжелая работа, она требует, простите, вдохновения, огромной отдачи сил: говоришь фразу, а в это же самое время готовится где-то внутри следую­щая и уже брезжут совсем в глубине еще и еще смут­ные наметки и обороты, а рассказ прерывать нельзя, и оговариваться нельзя, и речь должна литься свобод­но, мягко, неторопливо. Три потока сознания и откры­тая речь - это не легко.

Писать сейчас мне легче. Раньше было труднее, мо­жет быть, просто скучнее: перо задерживало мысль. Пишется фраза, держит на привязи, сбивается ритм - иной раз, пока пишу, забываю, что именно хотел ска­зать.

А сейчас писать мне легче. Можно поправить, подо­ждать, переделать: куда мне торопиться? - инфаркт!

Словом, я решил писать свои рассказы и назвать их «14 картин и одна жизнь», потому что жизнь у меня была одна, а картин я успел сделать именно четырна­дцать, и не знаю, сделаю ли еще одну, а если сделаю, - что у меня получится.

Кстати, число 14 связано у меня с довольно сложны­ми обстоятельствами. Вообще-то я всегда считал, что мое счастливое число - 13. На XIII Карлововарском ки­нофестивале,[[5]](#footnote-6) когда я получил премию за мою трина­дцатую картину «Девять дней одного года», мне пред­ложили на приеме произнести традиционный шутли­вый тост. Я встал и сказал тост, полагая, что он доста­точно

остроумен:

- Дорогие друзья! Я ни на минуту не сомневался, что получу эту премию. Дело в том, что мое счастливое чи­сло - 13. Я сделал картину «Тринадцать». На этой кар­тине я женился. Женат счастливо 26 лет, то есть два раза по тринадцать. «Девять дней одного года» - это моя тринадцатая картина. Наш фестиваль - тринадца­тый международный. Он открылся 13 июля. У меня не было ни малейших сомнений, что премия - моя. Бла­годарю вас за внимание.

Мне похлопали, но тут встал Бернар Блие, чудесный актер и веселый человек. Он сказал:

- Дорогой господин Ромм! У нас во Франции есть такой анекдот: один господин приехал из-за границы в Марсель, как и вы, 13 июля, сел в поезд № 13, ва­гон № 13, место № 13. В Париже в гостинице был один свободный номер - тринадцатый. Бедняга был так поражен, что заперся в этом тринадцатом номере и ждал 13 дней. Наконец он пошел в казино, поставил все свои деньги на номер тринадцать и выиграл трина­дцать миллионов. Назавтра он отправился на скачки, поставил все тринадцать миллионов на кобылу номер тринадцать, и она пришла тринадцатой. (Смех, апло­дисменты.) Господин Ромм, - закончил Блие, - я не сомневаюсь, что «Девять дней одного года» - это ва­ше казино. Но помните: за ним следует кобыла. Бере­гитесь кобылы, дорогой господин Ромм! (Бурные апло­дисменты, смех, все пьют чешское пиво.)

Признаюсь, тост Блие гораздо лучше.

Еще важнее то, что он заставил меня призадумы­ваться. Мысль о кобыле № 13 тревожила меня. В кон­це концов я решил перехитрить себя и сделать четыр­надцатую картину документальной. Роковое число сы­грало важную роль в решении делать «Обыкновенный фашизм».

А кобыла действительно была. Я имею в виду не только инфаркт. Инфаркт, так сказать, прискакал на ко­быле.

Итак, приходится писать.

В качестве образчика мне хотелось бы избрать крат­чайшие мемуары того самого коридорного из номеров, где останавливался Левин. В самом деле, моя жизнь тоже была «очень даже удивительная», и меня тоже часто прерывают звонками. Вот только боюсь, что не сумею быть до такой степени лаконичным.

Во всяком случае, я буду писать все, что придет на перо. Я не буду искать ни точной последовательности, ни сквозной идеи. Что вспомню - о том и напишу. Лишь бы было интересно. Там, где интересно, непременно есть смысл. Скучное - бессмысленно. Скучные воспо­минания пусты, как сама смерть, а от этой спутницы я постараюсь держаться как можно дальше, как можно дольше.

Вот и все.

[Мне удалось повидать жизнь с самых различных сторон...][[6]](#footnote-7)

Родился я в январе 1901 года в Иркутске. Мой отец, один из первых в России социал-демократов, врач по образованию, был сослан в Восточную Сибирь.

Детство мое прошло в Забайкалье, недалеко от Верхне-Удинска.[[7]](#footnote-8)

Отбывши срок ссылки, отец переехал в Вильно, а по­том в Москву. Здесь я окончил гимназию в начале 1918 года.

Сразу после окончания гимназии я поступил в так называемые «Свободные государственные художе­ственные мастерские» (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества), в скульптурную мастерскую А. С. Голубкиной. Это была очень своеобразная величе­ственная старуха, курившая крепчайшую махорку. Она привила мне любовь и уважение к искусству.

Проучился я у Голубкиной очень недолго, потому что мне пришлось начать самостоятельную жизнь. Я поступил в продовольственную экспедицию некого Шлихтера, который тогда был назначен чуть ли не дик­татором Ефремовского уезда Тульской губернии или чем-то в этом роде.

Поздней осенью 1918 года я приехал в Ефремов, где на путях около станции стоял поезд. В этом поезде я прожил месяца два, что-то делал и, во всяком случае, научился там пить водку, курить и играть в карты. Было мне тогда 17 лет.

Потом меня послали в деревню в качестве продо­вольственного агента. Я жил на мельнице, разъезжал по деревням и реквизировал излишки хлеба у кулаков.

Около года проработал я продовольственным аген­том8 сначала в Тульской губернии, потом в Орловской. Полагаю, что работа эта дала мне довольно много в смысле знания народа и страны.

Не помню уж каким образом я очутился вслед за тем в учреждении, которое называлось Главснабпродарм. Но это была канцелярская работа, которая мне очень не понравилась.

Я ушел из Главснабпродарма и в 1920 году был мобилизован в Красную Армию. Служба моя в Крас­ной Армии была непродолжительной (всего года пол­тора), но необычайно эффектной по изменчивости мо­ей судьбы.

Я служил в телефонно-телеграфном дивизионе, был связистом, пока не была образована при Поле­вом штабе Реввоенсовета Республики «Особая комис­сия по вопросам численности Красной Армии и Флота» с высокими полномочиями. В этой комиссии оказался человек, который знал меня не то по моей работе в Главснабпродарме, не то по моей работе продоволь­ственным агентом.

Я был неожиданно вызван в Москву и сразу из ря­дового красноармейца связи превратился в инспекто­ра этой комиссии. По современным понятиям чин мой равнялся полковнику, а уже через два месяца я был повышен в чине и стал, как сейчас сказали бы, гене­рал-майором, то есть носил на рукаве один ромб.

В качестве инспектора этой самой комиссии я объ­езжал города Советской России.

Ходил я в белой ангорской папахе, в белом тулупе, в ярко красных галифе (не помню уж почему они у меня оказались), с пистолетом на боку.

Я с благодарностью вспоминаю свою работу в Осо­бой комиссии. До нее я познакомился с деревней пер­вых годов революции и с Красной Армией снизу, те­перь же мне удалось повидать жизнь с самых различ­ных сторон.

Кстати, дальнейшая моя военная карьера на протя­жении 25 лет сложилась как раз обратным порядком. Если я в течение одного года из рядового бойца пре­вратился в комбрига, то затем я постепенно, год за го­дом, снижался в своих военных званиях. Время от вре­мени меня призывали на переподготовку и каждый раз выпускали чином ниже. Так, например, в 1928 году я целый год служил в Сибирских повторных курсах ком­состава и был выпущен, кажется, командиром роты, потом меня переквалифицировали на танкиста, но да­ли уже звание только лейтенанта.

В 1921 году кончилась польская кампания,[[8]](#footnote-9) и я вер­нулся на свой скульптурный факультет. Но теперь это уже называлось «Высшие государственные художе­ственно-технические мастерские».

Учителем моим стал С. Т. Коненков, необыкновенно интересный человек, талантливый скульптор и слабый педагог. Так, во всяком случае, мне кажется сейчас.

Трудно даже передать, насколько нелепо учили нас в те годы во Вхутеине.[[9]](#footnote-10) Никаких общеобразователь­ных предметов, по сути говоря, не было. Рисование, например, считалось дисциплиной добровольной. Ка­ждый лепил что хотел и как хотел. Единственное, что действительно было, - это натурщица, которую нахо­дили сами ученики и сами же для нее выбирали по­зу. Работали как бог послал. Я не помню даже, чтобы нам ставили отметки. Уже много позже начала ходить комиссия профессоров, которая стыдливо проставля­ла какие-то категории (1-я, 2-я, 3-я) вместо обычных баллов. Да и то эта комиссия была воспринята на­ми как страшнейший бюрократизм и контрреволюция. Всевозможные «левые загибы», своеобразная богем- щина, этакий казацкий дух вольности господствовали тогда во Вхутеине полностью.

Помню я, как на зачете по рисованию старик про­фессор экзаменовал учеников мастерской, кажется, Татлина. <...> Ученики эти в течение многих лет соста­вляли натюрморты из кубов, пирамид, шаров, усечен­ных призм и т. п.[[10]](#footnote-11) Рисовать женскую натуру или ве­щи, иметь дело с человеческим телом или лицом ка­залось им глубоко отсталым и буржуазным предрас­судком. Экзамен носил комический характер. Серди­тый старик кричал: «Эй, вы! Нарисуйте хребет селедки! Другой натуры вы не знаете!» Ученики отвечали столь же дерзко. Потом он всем им же поставил зачет.

Я проучился во Вхутеине 4 года. За это время сме­нилось у меня несколько преподавателей. После Ко­ненкова учил нас, например, Лавинский, в то время не­обыкновенно «левый» человек. Он запретил нам поль­зоваться стэками или трогать глину руками. Разреша­лось применение исключительно молотков, всяких ко­лотушек и т. п. для того, чтобы получилась более «об­общенная» форма. При помощи молотка, хочешь не хочешь, - никаких, так сказать, интимных нюансов тела не вылепишь. Мастерская быстро приобрела крайне революционный вид. В углах стояли композиции: на­пример, куб, который пронзает какая-нибудь длинная пирамида. Эти никому не нужные композиции счита­лись искусством будущего.

Я учился как мог и изобрел для себя следующий ме­тод: официально 45 академических минут мы лепили натуру, которая стояла на станке, а затем следовали 15 мин[ут] перерыва, так вот в эти 15 мин[ут] перерыва я не отдыхал, а делал портреты товарищей по классу. Это было наиболее серьезной моей работой. Мои ра­боты заинтересовали некоторых педагогов (живопис­цев), которые заходили посмотреть их (Кончаловский, Машков и другие). Я стал в результате неплохим пор­третистом, хотя вхутеиновская система преподавания отбила у меня вкус к лепке тела. Рисовать во Вхутеине я так и не научился.

Но когда я кончил, я понял, что мне не хватает для скульптора той технической, пусть грубой, пусть скуч­ной, пусть академической основы, которая все-таки нужна огромному большинству.

Попадаются художники, живописцы, которые обхо­дятся без этого, попадаются и режиссеры, которые об­ходятся без фундаментальных знаний профессии, но они именно попадаются! Это значит только, что чело­век настолько технически одарен, что он сам осваива­ет некоторые вещи, ему не нужно их изучать. Рядово­му, даже очень талантливому работнику искусства на­до знать технику, так же как актеру надо владеть голо­сом, телом, скульптору - основой рисунка.

Я помню до сих пор: очень ярко передо мной стоит пример вот такого человека, который погиб как скуль­птор именно благодаря отсутствию этой практической основы.

Это был парень, который детство провел в Париже (отец его был политэмигрантом). С раннего возраста, проявивши способности скульптора, он стал околачи­ваться в парижских кафе, бывал в мастерских у Майо- ля, Бурделя. Лепил он очень интересно. Он к нам при­шел после революции, репатриировался, как только смог пробраться, и поразил нас тем, что то, что у нас требовало недели работы, - скажем, построить каркас для фигуры (а это очень трудно, потому что если вы не рассчитаете точно каркас, потом неожиданно, когда вы будете лепить, кусок железа вылезет из уха, пле­ча или спины. Уже в каркасе вы должны предполагать все расположение тела, объемы и т. д.), он это делал быстро и очень лихо, набрасывал глину молниеносно и к концу первого дня уже появлялась экспрессивная, своеобразная какая-то наметка, эскиз будущей рабо­ты, будь то портрет или фигура, который поражал нас уже художественным решением, в то время как мы еще рассчитывали каркас, мучились, пыхтели, гнули желез­ки, набрасывали глину и только приступали к этому портрету. На второй-третий день у лучших из студен­тов фигура продвигалась вперед, а у этого парня - на­зад, потому что он не обнаружил ошибку, сначала ма­лозаметную, но ошибку которая была в пропорциях те­ла, движение было экспрессивно, а пропорции неточ­ны, или портрет был сразу похож, а ухо не получалось.

Раздраженный, он ломал и начинал сначала. Сно­ва делал портрет с такой же быстротой, и опять через час-два он был очень похожим и очень интересным. И опять доходил до самого трудного, что есть в портре­те, - ушей, глаз, губ, и портрет засушивался и погибал: ухо не выходило. И он ломал в третий раз.

И вот через две недели у некоторых стояли портре­ты, а у него снова было набросано глины. Он не умел делать пальцы, и уже настолько понимал вкус в совре­менной скульптуре, ее остроте, ее своеобразии, что ему было скучно заниматься «академией», было скуч­но начинать сначала, как многим из нас, и он за это же­стоко поплатился.

Пожалуй, самое трогательное воспоминание о Вху- теине связано у меня с вхутеиновскими натурщицами. Это были подлинные герои труда. Зимой, в холод, в не- топленном помещении, когда глина замерзала на стан­ках и утром ее приходилось разогревать, они позиро­вали обнаженные, неподвижно выстаивая целые ча­сы в самых странных и труднейших позах, выдуман­ных учениками. С одного боку около натурщицы горе­ла буржуйка, поджаривая ее докрасна, а другая поло­вина голого тела синела от холода. Вот этаким мане­ром они работали изо дня в день, год за годом, старея на станках. И, как это ни странно, натурщицы любили свое дело.

Естественно, что пребывание во Вхутеине, как оно ни было интересно с жизненной точки зрения, не при­вило мне ни дисциплины, ни терпения, ни вдумчи­вости, которые необходимы скульптору, ни способно­сти сосредоточенно работать, да не привило и безраз­дельной любви к самой скульптуре.

Я любил только свои портреты. На последних кур­сах я делал их и в дереве и в мраморе. Одна моя ра­бота была выставлена на одной из московских худо­жественных выставок, фотография ее появилась даже в заграничной прессе. Во всяком случае, я помню ка­кой-то немецкий журнал, в котором был опубликован сделанный мною портрет из дерева.

Кроме того, я для первой с[ельско] хозяйственной] выставки[[11]](#footnote-12) (она помещалась там, где ныне Парк куль­туры и отдыха им. Горького) вырубил из цельных сос­новых бревен две громадные статуи-горельефы выши­ною метров в семь. Одна из них изображала рабочего, другая - крестьянина.

По свойственному вхутеиновцам нахальству в лице рабочего я сделал свой автопортрет, который был ви­ден с Москвы-реки за полкилометра. Хозяева павильо­на робко усомнились, не велик ли нос у рабочего. Я дерзко спросил: на сколько сантиметров следует его сократить? Они попросили меня сократить на 2 санти­метра, что казалось им очень много. Нос был длиною, вероятно, в 20 или 30 сантиметров. Я влез на лестни­цу и отрубил ровно 2 сантиметра кончика носа, кото­рые и предъявил заказчикам. После этого мои расче­ты с учреждением были закончены. Сходство со мной, разумеется, нисколько не уменьшилось от маленькой операции.

Этот рабочий с моим лицом, который держал на жи­воте круглую пилу (очевидно, знак индустриализации), простоял года полтора над Москвой-рекой, приводя в восторг всех моих приятельниц.

Тем и ограничилась моя скульптурная Деятель­ность.

Уже во Вхутеине, неудовлетворенный своей скуль­птурой, я стал пытаться работать и в других областях искусства. Надо сказать, что я тогда был необыкновен­но работоспособен, жаден к деятельности и легкомы­слен.

С легкой руки А. С. Голубкиной я считал, что искус­ство вообще превыше всего, но еще не определил, ка­кое именно искусство выберу для себя.

Работая во Вхутеине по 7-8 часов без перерыва (т[ак] к[ак] в перерывах я лепил портреты), питаясь по­дачками АРА[[12]](#footnote-13) (Американская помощь - они нас то­гда поили какао и кормили маисовой кашей), зараба­тывая на жизнь всякими вхутеиновскими халтурами: плакатами, диаграммами, чертежами, я находил вре­мя очень много писать. Я написал длиннейший роман, несколько повестей и целую груду рассказов. Помню, было такое книгоиздательство «Узел», довольно эстет­ского толка, которое заинтересовалось моими творе­ниями. Я там читал свои вещи, но за полной их безы­дейностью и сугубой формалистичностью напечатать их нельзя было, да, может быть, они были и не слиш­ком-то хороши. Во всяком случае, работал я над ними довольно старательно и с вдохновением.

Затем я организовал любительский театр, в котором был режиссером, актером и художником-декоратором. Я совратил группу молодежи и погубил им, вероятно, целый год жизни своими постановками. Помещения V нас не было. Спектакли мы давали где придется. Спек­такли эти были тоже самые «левые» из «левых». Мы гордились тем, что были левее самого Эйзенштейна и что его постановка «На всякого мудреца довольно про­стоты»[[13]](#footnote-14) по сравнению с нашим театром казалась ру­тиной.

В 1925 году я окончил Вхутеин и, не взявши даже диплома, сразу решил бросить скульптуру.

Я начал поиски новой деятельности. Все професси­ональные театры Москвы меня не устраивали или же я их не устраивал. Во всяком случае, мне не удалось найти свою дорогу в театре.

Мои литературные занятия оказались резко разде­ленными на то, что я писал для души и что не печата­лось, и на то, что печаталось и что я сам считал халту­рой. Это были какие-то детские, исторические романы, газетные очерки, переводы.

Переводил я много, главным образом с французско­го. Кстати, французский язык я выучил совершенно са­мостоятельно. Гимназия не дала мне знания француз­ского языка, кроме самых начатков. Однажды я взял роман Анри де Ренье, сел со словарем и стал читать, выписывая каждое незнакомое слово и заучивая его. Я прочитал этот роман и после этого уже легко понимал в чтении французский литературный язык. Но произно­шение до сих пор у меня настолько варварское, что го­ворить по-французски я не решаюсь, хотя перевел не­сколько романов Золя, часть писем Флобера, расска­зы Мопассана и современных французов.

Мне трудно даже вспомнить, что я делал в 1926­1927 годы, по-моему, в основном балбесничал. Но, во всяком случае, я все время пытался определить ка­ким-то образом свою дорогу в искусстве. В этот пе­риод я даже пытался написать сценарий, но мне ка­залось, что главное условие для написания сценария - это знакомство с каким-нибудь кинематографистом, который мог бы его протащить. Поэтому я стал писать сценарий с некой В. И. Мамоновой, бывш[ей] актрисой, очень кроткой старушкой. Она обещала мне протек­цию, если не ошибаюсь, через актера Репнина. Есте­ственно, что из этого предприятия ничего не получи­лось. Писали мы что-то очень долго. Помнится, что я с этим сценарием был у Кулешова. Успеха сценарий не имел. Еще до этого я написал пьесу наполовину в стихах, агитационного содержания. Пьесу эту я от­нес Эйзенштейну (это было еще во вхутеиновское вре­мя). Эйзенштейн принял меня вдвоем с Г. В. Мормо- ненко-Александровым, необыкновенно красивым юно­шей, положительно чарующей внешности. В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» он ходил по канату в цилиндре и черной полумаске, и у него зажи­гались глаза зеленым огоньком, так как под полумаску были вставлены лампочки.

Эйзенштейн отрицательно отнесся к моей пьесе. Не­обычайно вежливо и язвительно он прочитал мне лек­цию о театральной драматургии. Мне было так стыд­но, как будто меня публично секли. Я был глубоко убе­жден, что Эйзенштейн на всю жизнь запомнил юного кретина с его пьесой, но, к счастью, он о ней категори­чески забыл и, когда мы с ним встретились через мно­го лет, не мог вспомнить ни этого моего драматургиче­ского опыта, ни меня.

Чтобы закончить описание этого периода моей жиз­ни, я должен добавить, что внешность у меня тогда бы­ла довольно эксцентрическая. Я ходил в темно-мали­новом френче, который был сшит еще в 1921 году из какого-то гусарского сукна, доставшегося мне где-то в воинской части. Френч этот оказался необыкновенно прочным. Я проходил в нем всю эпоху нэпа. Он всегда был замазан глиной, что я считал профессиональным признаком скульптора и, следовательно, глину не счи­щал. На голове у меня была густая шапка кудрявых во­лос, чему сейчас трудно поверить.

Был случай, когда во Вхутеин приехал В. И. Ленин с Надеждой Константиновной.[[14]](#footnote-15) Они приехали к доче­ри Инессы Арманд, которая училась у нас и жила в на­шем общежитии. Естественно, что все сбежались по­смотреть на В[ладимира] И[льича]. Комната была до отказа набита народом. Ребята особенно добивались, чтобы Владимир] И[льич] похвалил «левое» кубисти- ческое искусство, но он его не хвалил. Он посмеивал­ся, говорил, что ничего в этом не понимает, и совето­вал обратиться за разъяснениями к Луначарскому.

Когда потом я ставил картину «Ленин в Октябре» и спросил Надежду Константиновну Крупскую, помнит ли она этот случай, она вспомнила, но меня припо­мнить не могла, пока я не сказал, что я был в мали­новом френче. Малиновый френч она сейчас же вспо­мнила, хотя лицо мое забыла.

Я долго считал, что зря потратил добрую половину своей молодости на бесполезную военную службу, на бесполезную учебу во Вхутеине, на бесполезные лю­бительские занятия театром и литературой. Лишь мно­го времени спустя я понял, что этот период моей жиз­ни был, пожалуй, для меня важнейшим, что он в зна­чительной степени определил все мои творческие воз­можности и что до сих пор питательной средой для моей работы являются годы военного коммунизма, ко­гда я, сам этого не подозревая, накапливал жизненный опыт, знание своей страны и знание природы револю­ции; и затем - годы нэпа, когда безудержные экспери­менты в самых разных областях искусства научили ме­ня очень многому в понимании природы и сущности творчества.

В 1928 году я был вновь призван в Красную Ар­мию. Вернее, я все время числился на действитель­ной военной службе, пока Наркомату обороны не на­доел праздношатающийся отпускной командир. Меня отправили, как я говорил выше, на Сибирские повтор­ные курсы комсостава, на мою родину, в Иркутск. На­чальником курсов был чрезвычайно суровый человек, который даже в те годы наладил у нас железную дис­циплину. Первое время мне было необыкновенно труд­но. Трудно было прежде всего сознавать себя «пеш­кой». Меня возмущало, что моим командиром был на­значен мой сосед по строю, человек малообразован­ный, не талантливый и неумный и ни в каком отноше­нии не заслуживающий внимания. Этот человек, фа­милии которого я называть не хочу, был по профессии театральным помощником режиссера. Он должен был составлять характеристику на всех курсантов своего отделения. Случайно я узнал, какую характеристику он составил на меня. Я помню ее наизусть: «Ромм Миха­ил, сын врача, знает французский язык, по-видимому, анархист-индивидуалист». Больше ничего в этой ха­рактеристике не было. Этот командир отделения стал режиссером местного курсового драматического круж­ка. Я просил его использовать меня. После долгого размышления он сообщил мне, что актером я быть не могу вследствие отрицательной внешности, и назна­чил меня помощником режиссера и конферансье.

Из своей деятельности конферансье я отчетливо вспоминаю один случай, происшедший в Верхне-Удин- ске, когда, выйдя на сцену в тяжелых красноармейских сапогах (а я хотел выйти легко и элегантно), я свалился в суфлерскую будку. Мое исчезновение привело зри­тельный зал в восторг.

Через много лет я встретился с моим режиссером и начальником при совсем других обстоятельствах: он снимался у меня в массовке в картине «Ленин в Октя­бре».

Мы были взрослые. Разных возрастов. Среди нас были прошедшие гражданскую войну и не прошед­шие. Всех надо было обучать. Нас прежде всего на­голо остригли. Уже это вызвало всеобщее возмуще­ние. Потом нас выстроили по росту, а не по душевным склонностям. Разбили на роты, взводы и отделения. Причем каждый одиннадцатый был командиром отде­ления. Командиром нашего отделения в течение года был большой идиот, по фамилии Мухамед. Все вызы­вало крайнее возмущение. И то, что надо подчиняться Мухамеду, и то, что нас остригли, и то, что надо стоять смирно. Мы не знали, как надо взбунтоваться, и нако­нец придумали: стали все отпускать усы. Тогда усы не запрещались и не поощрялись. Ну и вот все стали с усами. Над нами стали смеяться на улице, когда мы ходили строем. Командир решил, что это бунт. Вызва­ли комсомольцев, членов партии, велели сбрить усы. Сбрили, но беспартийные остались с усами.

Через месяц, когда мы поднимались по тревоге, то от момента сигнала до момента, когда все курсы сто­яли строем с полной выправкой, подпоясанные, в ши­нелях, с подсумками, в которых лежали патроны и т. д., готовые к выступлению, проходило три минуты пятна­дцать секунд. За эти пятнадцать секунд шла борьба, и наконец мы стали в три минуты вставать, одевать­ся, подвертывать портянки и пр. В первый раз, когда это произошло, половина [курсантов] не надела портя­нок, засунула ноги прямо в сапоги. Это было в Сиби­ри, стоял двадцатиградусный мороз. Командир курсов сказал: «У всех портянки на ногах? Выйти вперед, у ко­го нет портянок». Никто не вышел. «Направо, кругом, марш!» И переход на двадцать километров по морозу. Уже через пять километров санитарная фура, которая ехала сзади, стала подбирать людей. С этих пор все стали надевать портянки.

Пребывание на Сибирских повторных курсах комсо­става дало мне очень много. Я незаметно дисципли­нировался, укрепил волю, очень окреп физически, во­обще, очевидно, стал гораздо серьезнее. Курсы были, как я теперь вспоминаю, очень хорошие.

В 1929 году умер в Москве мой отец. Я вернулся с военной службы, когда его уже похоронили. Мне при­шлось содержать семью. Передо мной впервые в жиз­ни встал со всей серьезностью вопрос о выборе про­фессии. Я выбрал кинематографию. Не знаю почему. Может быть, потому, что дружил с несколькими кине­матографистами (сценаристкой Катериной Виноград- ской, Михаилом Шнейдером, П. Аташевой).

Я не знал, что именно буду делать в кинематогра­фии. Всего естественнее казалось мне быть операто­ром, ведь я окончил Вхутеин. Казалось мне также за­бавным попробовать свои силы в сценарном деле. О режиссуре я в то время, конечно, и не мечтал. Но я был настолько самоуверен, что ни на секунду не сомневал­ся, что проложу себе в кинематографии дорогу.

Помню, собрались приятели отца и матери, пришли солидные люди обсуждать мою судьбу. Ну что ж, ре­шили они, - кинематограф так кинематограф! Значит,

нужно поступать в Институт кинематографии.

Но идти второй раз учиться мне не хотелось. Я при­шел в ужас, когда подумал, что, проучившись 4-5 лет, стану ассистентом оператора. Я дерзко заявил моим советчикам, что надеюсь через 4 года сам преподавать во ВГИКе, а не держать выпускные экзамены.

Я избрал свой совершенно самостоятельный и очень странный способ учебы, который никому реко­мендовать. не могу, хотя, пожалуй, на моем примере он как бы и оправдался. Я полагал, что если человек знает, из чего состоит картина, то он может и сам ее сделать. Значит, рассуждал я, мне необходимо полу­чить в руки несколько хороших картин.

Я так и сделал. Я узнал, что в Москве существу­ет некий Институт методов внешкольной работы и в этом институте есть кинокомиссия, которая изучает ре­акцию детей младшего и среднего возраста на карти­ны. Я пошел к директору этого института и предложил ему совершенно бесплатно свои услуги в качестве вне­штатного работника этой самой кинокомиссии. Я брал­ся изучать всяческие реакции детей и вообще выпол­нять все то, что полагается выполнять сотруднику, не получая за это никакого вознаграждения, лишь бы мне дали право самому смотреть картины по своему выбо­ру и, кроме того, некоторые картины рассматривать на монтажном столе.

Директору я, очевидно, понравился, и он согласил­ся на это странное условие. В результате я почти два года проработал в этом институте: записывал реакции детей, составлял схемы восприятия картин и вообще производил педологические эксперименты. За это я получил право держать картины в руках и смотреть их.

Я решил заучивать лучшие картины наизусть. Для того чтобы выучить картину, я раза три просматривал ее на экране, потом просматривал ее на монтажном столе, записывал ее сценарий с точной раскадровкой, с точным и очень подробным описанием каждого ка­дра, потом снова смотрел картину на экране, снова смотрел ее на монтажном столе - пока не помнил кар­тину так, что меня можно было ночью разбудить и я бы ответил метраж любого кадра, что в нем происходит, кто стоит на заднем плане, как движутся актеры, какие вещи как расположены и т. д.

Память у меня тогда была превосходная, и очень скоро мне не надо было уже 20 раз смотреть карти­ну, чтобы запомнить ее наизусть. Я запоминал ее бы­стро. Запомнить картину наизусть в моем тогдашнем понимании было совсем не то, что я сейчас понимаю под знанием картины. Я требовал от себя абсолютно­го знания всех элементов картины с совершеннейшей точностью. Таким образом я «выучил» 10 картин. Сре­ди них, помню, были картины «Трус», «Парижанка», «Доки Нью-Йорка», «Человек и ливрея», «Броненосец «Потемкин», «Мать» и еще некоторые.

Когда я считал картину изученной, я писал для себя ее анализ. Это был анализ сюжета, анализ развития фабулы, анализ монтажа, анализ актерской работы ка­ждого героя, общий анализ режиссерской работы и т. д. Делал это я для себя. Моя работа по картине «Трус» превратилась в целый том около 200 стр[аниц]. По­мню, я прочитал ее своим кинематографическим дру­зьям, которые сочли ее любопытной.[[15]](#footnote-16)

Через некоторое время я убедился, что этим мето­дом больше ничего уже не достигну. Я стал делать по­пытки вмешиваться в монтаж картины, делал вырез­ки, перестановки, но это портило ленту, и мне это за­претили. Кроме того, монтировать картину, не имея за­пасного материала, конечно, нельзя. Я тогда не знал, что снимаются дубли, что снимаются варианты. Я на­ивно полагал, что режиссер снимает кадры в абсолют­ной точности вот так, как они входят в картину.

Уже в 1929 году я попытался снова начать свою сце­нарную деятельность. Я написал сценарий, который назывался «Конвейер идиотов»[[16]](#footnote-17) и послал его на три студии сразу: на «Ленфильм», «Межрабпомфильм» и на Московскую студию. Все три отказали мне с совер­шенно разными мотивировками. Кстати, через 2 года, когда я был уже известным сценаристом, я без всякого труда продал этот самый сценарий, не переделавши в нем ни одного слова. Поставлен он, впрочем, не был.

В 1930 году я написал чуть ли не 10 сценариев, но из них почти ни за один не получил ни копейки денег. Все это время я зарабатывал на жизнь тем, что рисо­вал плакаты, диаграммы и продолжал свою перевод­ческую деятельность.

Если вы учтете, что одновременно я работал и в Институте методов внешкольной работы и, кроме то­го, занимался, так сказать, самоучебой, то вы поймете степень моей загрузки в то время. Не преувеличивая, я работал подчас по 20 часов в день, и дошел очень скоро до крайней степени нервного истощения. Но я торопился, я хотел как можно скорее пробиться в ки­нематограф.

В 1930 году на меня обратил внимание мой [почти] однофамилец А. М. Роом. Ему понравился какой-то мой сценарий, и он настоял на том, чтобы студия за­казала мне сценарий для него. Это был мой первый платный кинематографический труд. Сценарий назы­вался «Быт горит».18 Тему сценария дала Роому Кате­рина Виноградская. Для того чтобы написать этот сце­нарий, я поехал на Украину. Был при самом начале по­стройки Днепростроя,[[17]](#footnote-18) в Днепропетровске, в Запоро­жье. Вообще работал изрядно. Однако А. Роом ставить сценарий отказался. Он сказал: сценарий устраивает меня на 95 процентов, но 5 процентов мне неоткуда взять.

То обстоятельство, что А. Роом имел со мной де­ло, подняло мои шансы. Мне заказали сценарий дет­ской короткометражки для режиссера Журавлева. Мне не дали писать одному, я писал этот сценарий с це­лой группой соавторов. Моими соавторами были: сце­нарист Альтшулер, ученый педолог Жинкин и сам ре­жиссер картины Вася Журавлев. Вдобавок ко всему, сценарий писался по повести Верейской «Таня-рево­люционерка».[[18]](#footnote-19)

Весь сценарий любой из нас мог бы написать едино­лично, пожалуй, в течение двух недель, но вчетвером писать его было действительно трудно, тем более что бедный Альтшулер был болен каким-то нервным пере­утомлением и оживлялся только после того, как при­нимал стрихнин с валерьянкой, причем оживлялся не больше, чем на 10-15 мин[ут], а потом снова впадал в уныние. Как бы то ни было, после титанического труда четырех могучих умов детская короткометражка была запущена в производство.

Я приехал в первый раз на студию посмотреть, как снимается картина. Я очень волновался [и сразу стал свидетелем скандала]. Скандалил режиссер из-за то­го, что не было арбуза. По сценарию в момент прихо­да полиции со стола падает и раскалывается арбуз. Но никто не мог достать зимой арбуз. Режиссеру предла­гали заменить арбуз дыней, тыквой, стопкой тарелок, он ни на что не соглашался. Режиссер кричал: «Только арбуз! Арбуз раскалывается с хрустом. В нем косточки! Я требую арбуз!»

После этого случая я стал осторожнее относиться к кинематографическим деталям в сценариях, опасаясь, что любой арбуз может задержать съемку.

К 1931 году, несмотря на то, что по моим сценари­ям были поставлены всего две короткометражки «Ре­ванш» и «Рядом с нами» (режиссер Н. Бравко), я уже считался весьма известным сценаристом. Рапповцы даже зачислили меня в попутчики. Тогда это звуча­ло страшно! Это было клеймом буржуазного писателя. Надо сказать, что никто точно не знал, что такое попут­чик. Ни я, ни даже рапповские идеологи, которые вы­думали это слово. Оно нигде не было пояснено. <...>

Вырваться из попутчиков я не мог. Я решил, что мое буржуазное происхождение, очевидно, никогда не даст мне развернуться в кинематографии, раз я попутчик.

Помню, пришел я к секретарю партийной органи­зации студии на Лесной ул[ице] и предложил, чтобы он прикрепил ко мне пролетарских учеников, которым я постараюсь передать свой сценарный опыт, чтобы быть чем-нибудь полезным, ибо у меня самого идеоло­гия явно хромает. Секретарь парткома Уманский, очень милый человек, поныне работающий в кинематогра­фии, ничего не понял из того, что я сказал, но, во вся­ком случае, утешил меня как мог.

В конце концов мне был заказан большой сцена­рий «Товар площадей». Впоследствии, переделанный девять раз, он превратился в картину Пырьева «Кон­вейер смерти», причем последние переделки я делал вместе с покойным В. Гусевым. Причиной переделок служило все то же пресловутое попутническое напра­вление моих мыслей. Я до сих пор искренне считаю, что первый вариант моего сценария был действитель­но хорош и его стоило ставить. Последний вариант был довольно шаблонен. 9 переделок не могут укра­сить сценарий. Был многократно перестроен весь сю­жет, изменены все действующие лица, в последнем ва­рианте не осталось ни слова не только из первого ва­рианта, но даже из пятого. Над «Товаром площадей» я работал года полтора и кончил его, уже будучи асси­стентом режиссера.

Эта работа принесла мне, однако, немалую пользу - она приучила меня к тому бесконечному терпению, которое необходимо киноработнику, и к совершенно сверхъестественной выносливости.

В 1931 году, перерабатывая в седьмой или восьмой раз «Товар площадей», я решил, что сценарное де­ло мне не подходит. Прежде всего мне не нравилось, как ставятся мои сценарии. Ни Бравко, ни Журавлев не удовлетворяли меня. Не нравились мне и перера­ботки. Положение сценариста казалось мне довольно унылым. Никаких перспектив я не видел.

Я решил стать режиссером, то есть для начала - ассистентом. Пришлось бросить мой Институт мето­дов внешкольной работы. Моим непосредственным начальством была чрезвычайно милая старушка - ста­рый педагог. У меня с ней были самые лучшие отноше­ния. Я объявил ей о своем решении. Она выслушала меня молча, попросила выйти из комнаты и вернуть­ся через полчаса за ответом. Я пришел через полча­са. Она встретила меня стоя и сказала приблизитель­но следующее: «Дорогой Михаил Ильич! Вы были хо­рошим и честным юношей, и я полюбила вас как сына. Сейчас вы уходите на кинопроизводство. Через год вы станете законченным негодяем. Не спорьте со мной, я хорошо знаю, что такое кино. Но, очевидно, удержать вас невозможно. Во всяком случае, я хочу сохранить о вас хорошую память, поэтому никогда больше не по­падайтесь мне на глаза. Идите, прощайте, желаю вам успеха на кинематографическом поприще».

Говорила она примерно так, как говорят надгробную речь над могилой дорогих покойников, и проняла меня до слез.

Я пообещал ей, что постараюсь не стать негодяем, и с легким сердцем покинул Институт методов вне­школьной работы для того, чтобы поступить на Мо-

сковскую киностудию, на которой работаю до сих пор.

[...Возможность учить человека без указки, без перста.][[19]](#footnote-20)

.Часто бывает так: вот собирается мастерская - 15 человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог, опытный педагог все­гда знает, что, если в этой мастерской соберется два- три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами друг друга будут учить, они сами будут учить­ся. Группа сильных ребят, которые формируют напра­вление мастерской, ее запал, так сказать, систему мы­шления. Тогда в мастерской весь уровень необыкно­венно повышается.

.Вопрос подбора людей - совершенно какая-то не­ощутимая вещь, особенно в кинематографе, потому что ведь каждый режиссер понемножку и актер, и не­множко художник, и музыкант, и писатель очень часто. Он может стать писателем. Он мог бы стать сценари­стом. Становится режиссером. <.> Шукшин и Тарков­ский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали ря­дом, и это было очень полезно мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группиро­валось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию.

.Тогда получается возможность учить человека без указки, без перста, «вот так надо строить мизансце­ну, так надо строить кинематограф, так надо монтиро­вать».

Большей частью художники получаются тогда, как мне кажется, когда такого человека с указкой и пер­стом, такого учителя нет, а есть человек, который по­могал бы думать. Или не мешал хотя бы думать.

Это мое убеждение всегдашнее. И когда я вспоми­наю, как я сам учился, я все время вспоминаю людей, которые не мешали мне.

Первым из них был мой отец. Он был необычайно добрым человеком. Более доброго человека я просто не видел, не встречал. Хотя одновременно был очень вспыльчив, принципиален и нетерпим. Но в жизни он был очень добр.

Тогда в Москве было очень много мух, а мух было много потому, что был булыжник, а не асфальт, а в бу­лыжнике был конский навоз, и, кроме того, его поче­му-то не убирали. Москва была погружена в облако мух. Мать на всех подоконниках расстилала липкую бу­магу для мух, и мухи жужжали. Отец был бактериоло­гом, с великолепными ловкими руками. Он, когда мать не видала, пинцетиком снимал застрявшую муху, об­мывал спиртом ее липкие лапки, выпускал и говорил: «Ну чего ты жужжишь, не бойся, я тебя выпущу - толь­ко не летай к нам обратно, лети в какую-нибудь дру­гую квартиру». Вытащить даже одну муху очень заня­тому человеку, который ежедневно работал, не так лег­ко, как кажется. Он аккуратно это делал и по крайней мере десять мух в день спасал.

Отец очень огорчился, что я пошел в Училище жи­вописи, ваяния и зодчества, впоследствии Вхутеин, и решил стать скульптором. Он решил, что вообще это безумная затея и скульптор из меня выйдет плохой. Он был, вероятно, прав. <.>

Я и не знал, как он был огорчен тем, что я стал учить­ся скульптуре и совсем не знал, как он был убит, когда

я бросил, потому что ему стали нравиться мои работы.

<.>

Отец однажды, когда меня не было, я куда-то уезжал на три дня, взял мою скульптуру - голову женщины - тяжеленную, положил ее в мешок и понес. Автомоби­лей тогда не было. Надо было пешком идти к Михаилу Петровичу Кончаловскому, врачу и брату знаменитого художника Петра Петровича Кончаловского. И сказал: «Михаил Петрович, я прошу, скажите Петру Петрови­чу, пусть он поглядит эту работу и скажет, талантливый человек делал или нет?»

Петр Петрович посмотрел и сказал: «А кто это?»

«Мой сын» - сказал мой отец. «Ну что ж, это очень способный и работоспособный человек, это прекрас­ная работа».

Отец притащил обратно эту вещь, поставил на ме­сто и ничего не сказал мне. И только после его смер­ти я узнал, что он чуть не плакал оттого, что я бросил скульптуру. А я бросил ее безнадежно. Отец никогда не хотел мне мешать.

Это урок необыкновенной терпимости. А между тем всему, чему нужно было меня научить, он научил. В частности, более принципиального человека я не знал. Он, например, не мог солгать.

Был знаменитый случай. Было какое-то маленькое торжество. Все пили и произносили какие-то невин­ные тосты. И отец тоже встал и сказал, поднявши свою рюмку, что, знаете, я хочу выпить за одного человека, которого я очень люблю за необычайную честность и прямоту.

Встала тут одна очень важная дама, которая была убеждена, что это она. Отец сказал: «Простите, это не про вас, это про другого». Это было большое муже­ство, сказать в этот момент. Он всегда говорил прямо то, что он думает. Это был его принцип.

Таким образом, при всей своей доброте он был че­ловек, если это было нужно, не такой уж добрый. Он мог и обидеть сильно.

Вот первый мой учитель.

А в это время рядом с ним были два замечательней­ших человека, с которыми я познакомился уже как уче­ник. Это были Анна Семеновна Голубкина и Сергей Ти­мофеевич Коненков.

Голубкина начала эту учебу, Коненков ее продол­жил. Я бы не мог сказать, что Голубкина была уж очень добра, она была сурова. Высокая, худая, костлявая, с орлиным носом, она куталась в какую-то пеструю шаль и курила крепчайшую махорку в огромных самокрут­ках. Это были уже голодные годы, махорка была от­куда-то из-под Можайска, что ли, от сестры. Анна Се­меновна эту махорку любила. Любимым ученикам она иногда давала закурить. Я однажды удостоился этой чести. И когда только курнул, чуть не свалился с ме­ста, курить это было нельзя. Это все равно что вдох­нуть. ну, я даже не знаю, что-то страшное. Она кури­ла эту махорку - домашнюю, ничем не ослабленную, чудовищную, как нож в горло.

Первый раз, когда она пришла, староста просто ска­зал, что вот будет у нас новый ученик - Ромм.

* А звать как?

Я сказал: - «Михаилом».

* Ну ладно, лепите.

В это время натурщик был. Я стал лепить портрет этого натурщика. Она не подошла ко мне и не посмо­трела. Через три дня она пришла, когда мне уже каза­лось, что портрет похож. И даже несколько учеников мне сказали: «Здорово портрет делаете». Она подо­шла и сказала:

* Надо бы сломать.

Я говорю: - Почему?

* Сломайте и начните снова. Лучше будет.

Но больше никаких указаний не сделала. Я сломал, начал снова. И действительно, стало почему-то лучше, не знаю почему. Может быть, потому, что свежим гла­зом я посмотрел или заново взял.

Потом она опять пришла, посмотрела, что у меня по­лучается, и говорит:

* У вас кусок хлеба есть?
* Есть.
* Вот вы портрет этого старика делаете, дайте ему кусок хлеба.

Я дал ему кусок хлеба. «Ешь» - сказала она. Я сел. Он стал жевать.

Она говорит:

* Видите, жует.
* Жует.
* А ваш не может жевать.

Я говорю:

* Так портрет, он же глиняный.
* Нет, он не глиняный. Это вам кажется, что он гли­няный. Вы должны его так сделать, чтобы, если вы ку­сок мяса заденете, больно было бы. А вы задели, да грубо, ведь вот тут кусок мяса уже отрезан у него.

Я запомнил этот урок, он мне показался каким-то не­обыкновенно правильным, в смысле того, как надо от­носиться к искусству, то есть как надо ответственно от­носиться к предмету своей работы.

Я запомнил еще один памятный разговор с Анной Семеновной. Она пришла в мастерскую ритмической скульптуры. Там одновременно под музыку лепили и в такт хлопали, думали, что ритмика ведет скульптуру. Когда она это увидела, она заплакала и пришла к нам расстроенная. Ее спросили: «Что с вами, Анна Семе­новна?» «Боже мой, они шлепают, притопывают и ка­кими-то шлепками портрет делают. Это ужасно», - ска­зала она плача. <.>

У нее было очень много учеников, которые ей тща­тельно подражали. Она их вовсе не поощряла и не вы­деляла. И действительно, те, кто ей подражал, рабо­тали хуже. Это ограничивало их возможности. Наобо­рот, она часто поощряла тех учеников, которые дела­ли так, как ей вообще было чуждо. Она смотрела ка­кую-нибудь работу, сделанную в обобщенных формах, которые были ей чужды, и говорила: «Ну что ж, хоро­шо, мне так сделать не удастся», - в том отношении, что на нее не похоже.

Еще терпимее в этом отношении был Сергей Тимо­феевич Коненков. Он вообще почти что и не учил. И тем не менее каждый приход его был праздником. <.>

.Времена были тяжелые, зимой было холодно. Ма­стерская наша - громадный стеклянный купол, и сте­ны стеклянные. Мастерская скульптурная: мокрая гли­на, зимой глина замерзала, замерзала совершенно. И с утра староста разогревал «буржуйки» докрасна для того, чтобы можно было хоть глиной-то работать.

И вот выходила натурщица, помню, у нас такая Си- пович знаменитая была. Одна половина [тела] разо­грета до того, что она багровая, а другая зелено-фио­летовая. И мы ее поворачиваем всеми сторонами, как шашлык жарят.

И вот в эту обстановку входил Коненков. У нас гро­мадный жестяной чайник на «буржуйке», ведерный, наверное. Морковный чай. Он садился где-нибудь в уголочке, наливали ему кружку этого кипятку морков­ного, сидел он, макая бороду в чай. Поглядывал ту­да-сюда. Посидит, ну час. Иной раз ни к кому не по­дойдет. Уж кто-нибудь попросит: «Сергей Тимофеевич, скажите что-нибудь».

* Что сказать?
* Ну вот эта работа.

Вздохнет, подойдет и скажет что-нибудь самое про­стое: «Коротка она у тебя», или что-нибудь в этом ро­де. <.> Пока мы лепим сорок пять минут, академиче­ский час, он сидит, молчит, чай пьет. Потом соберет­ся кружок, мы с ним разговариваем. Он иногда инте­реснейшие вещи рассказывал о скульптуре. Или ни о чем не говорит, или говорит, как важно вылепить ухо или палец, это самое трудное: «Ведь вам кажется, что уши лишние. Ну скажите честно: кому кажется, что уши лишние?»

Я, помню, осмелился, первый сказал: «Мне гораздо лучше без ушей».

«Вы не умеете делать, по-вашему, и уши лишние, и глаза, не было бы их, совсем было бы хорошо. Так легко лепить. И обобщенная форма. И пальцы - гово­рит - лишние. Пальцы-то вы делать не умеете, пальцы рук, пальцы ног. А Роден до старости лет делал паль­цы. И делал даже только руки. И это было искусство - рука. Рука может быть злая, добрая, такая».

Таким образом, он больше разговаривал об искус­стве. Рассказывал о Родене, о Майоле, говорил о Го­лубкиной. Я помню, как он сказал про Голубкину: «Ну, вы знаете, Анна Семеновна масочку (то есть лицевую часть человека), масочку она, пожалуй, сделает как ни­кто. Ну, остальное, остальное я получше делаю. Но ма- сочку она делает как никто».

Разговоры Коненкова о том, что такое искусство и отношение к нему, дали мне очень много.

Это был первый, что ли, период жизни моей. А потом я стал метаться между кино и литературой, театром, кинематографом. И здесь судьба свела меня с Эйзен­штейном. Он бывал вместе с Перой Аташевой, своей женой, у Катерины Виноградской, о которой тоже сле­дует сказать, потому что Виноградская была для ме­ня учительницей в отношении необыкновенной требо­вательности к работе. Я просто не знаю таких сцена­ристов, которые бы работали так, как работала Вино- градская, для нее это была задача столь же масштаб­ная, ответственная, огромная, жизненная задача, как, например, для Толстого написать «Войну и мир». Так она писала «Обломок империи» или «Член правитель­ства», просто отдавая себя всю на протяжении года, полутора, с необыкновенной страстью, с необыкновен­ной самоотдачей, часто голодная, куска хлеба у них не было.

<.> Но она, при всей своей поразительной страсти натуры и необыкновенной любви к кинематографу, и особенно драматургии, была нетерпима. В этом смы­сле я брал у нее уроки профессии, а не уроки отноше­ния к жизни. Но уроки профессии для меня были очень важны, потому что я понял: если заниматься кинемато­графом, то нужно отдать всю жизнь от начала до конца.

И вот, пожалуй, знакомство с Виноградской застави­ло меня бросить не только скульптуру. Я занимался музыкой, любил ее, отец меня учил. Я с тех пор ни разу не прикоснулся к роялю, когда стал заниматься кине­матографом. А играл хорошо. Ни разу не прикоснулся к глине. И ни разу не занимался, по крайней мере на про­тяжении целых двадцати лет, ничем, кроме кинемато­графа, никогда, ни одной минуты. Этому меня научила Виноградская, очень талантливый кинодраматург.

И вот у нее в доме я познакомился с человеком как раз необыкновенно терпимым. Это был Сергей Михай­лович Эйзенштейн. Дружить с ним было невозмож­но, он был слишком умен. Мне было всегда нелегко с Эйзенштейном, потому что он был намного образо­ваннее. Он был необыкновенно эрудированным чело­веком. И мыслил он необыкновенно, очень своеобраз­но. Каждая его мысль еще тащила за собой какой-то второй дополнительный, третий, четвертый смысл. Че­рез полчаса разговора с ним я чувствовал себя уста­лым от напряжения, оттого, что надо говорить с ним на уровне, чтобы ему было интересно, чтобы это было не глупо. А я знал гораздо меньше, и мне было трудней.

Тост Николая Шенгелая[[20]](#footnote-21)

В искусстве, особенно таком, как театр или кинема­тограф, успех часто приходит случайно. Множество са­мых разнообразных обстоятельств формируют жизнь человека в искусстве. Не знаю, стал ли бы Шаляпин Шаляпиным, если бы случайно не встретил Горького.[[21]](#footnote-22)На моем пути было много прекрасных людей, которые помогли мне стать человеком. Среди них хочу вспо­мнить прежде всего самого доброго из людей, каких я знал в жизни, - моего отца. Хочу вспомнить моего стар­шего брата. Вспомнить знаменитых советских скуль­пторов Коненкова и Голубкину, и рядом с ними одно­го безвестного командира Советской Армии, которому я особенно обязан, ибо именно он заставил меня ана­лизировать свои поступки. Среди этих людей, разуме­ется, и Сергей Эйзенштейн, и Борис Щукин, и Фаина Раневская, и многие, многие другие. Оглядывая про­житую жизнь, я все время мысленно вижу своих учите­лей, каждый из которых сотворил кусочек моей души, моего разума, моих убеждений, моей любви к кинема­тографу. Об одном из этих людей я хочу сейчас расска­зать. Имя его - Николай Шенгелая. Это был очень кра­сивый, остроумный, бурно темпераментный и прекрас­ный человек. Он был талантлив решительно во всем. Разумеется, прежде всего, - в кинематографе. Его ис­кренне любили за поразительные душевные качества. Как кинематографист я был моложе Шенгелая, хотя по возрасту, думается, он был моим ровесником. Я поздно пришел в кино, первую картину сделал в 33 года. Ко­гда я только начинал свой путь кинематографиста, он был уже знаменитым режиссером Грузии. В эпоху не­мого кино он создал блистательную картину «Элисо» и сразу вошел в ряд крупнейших мастеров. В то время я был начинающим сценаристом, потом ассистентом ре­жиссера. В профессиональных кругах кое-кто знал, что есть такой Ромм, что-то он делает, что-то пишет. Од­нажды был я в знаменитом здании в Гнездниковском переулке, где испокон веков находится Управление ки­нематографии. Сколько великих кинопобед видело это здание и сколько великих поражений! Я бродил по не­му в поисках нужного мне редактора, выполняя пору­чение своего режиссера. И, вероятно, заблудившись, оказался в просмотровом зале, где как раз шел новый фильм Николая Шенгелая. Здесь был цвет советской кинематографии, сидели великие мастера немого ки­но, сидели с женами, с друзьями. И сам Шенгелая с женой, Нателлой Вачнадзе, актрисой, первой красави­цей Грузии. Смотрели «Двадцать шесть комиссаров». Запрятавшись в уголок зала, я досмотрел фильм до конца. Он мне сразу не понравился: показался холод­ным, полным ложного пафоса, нестройным. Наверное, я был злой, потому что не ел с утра. И был поражен, что все начали расхваливать картину в самых пышных вы­ражениях. Очень любили Шенгелая и не хотели огор­чать. Но я-то не был знаком с ним. И среди потока по­хвал становился все злее и злее, а потом неожиданно для себя попросил слова.[[22]](#footnote-23) На меня воззрились с не­доумением - что за субъект? Из присутствующих меня знал только Эйзенштейн. Он с ехидной улыбкой посма­тривал в мою сторону. Эйзенштейн всегда все понимал сразу и понял, что я буду ругать фильм. Действитель­но, я превратил его в «отбивную котлету». Очень сер­дито, коротко и, вероятно, удачно. Воцарилось мерт­вое недоуменное молчание. Я встал, вышел и тут же встретил нужного мне редактора, который выскочил из зала, обескураженный моим нахальством. Мы погово­рили все же о делах, и я пошел восвояси. Выхожу из знаменитого дома и вижу на улице всю компанию. Все тут! Струхнув, решил укрыться в ближайшей подворот­не. Вдруг слышу - подзывает Шенгелая:

* Вы куда, молодой человек? Чего вы прячетесь? Если уж осмелились говорить, то идемте с нами.
* А куда?
* Увидите.

Пошел я с ними. Они все смеются, оживленно разго­варивают, а мне неловко. Но и удрать нельзя: Шенге- лая время от времени оглядывается, тут ли я. Пришли в ресторан «Метрополь». Начался пир по-грузински. Объявили тост за Шенгелая и выбрали его тамадой. По грузинскому обычаю тамада - хозяин стола - произ­носит тост за каждого из присутствующих. За каждого! Сколько бы там человек ни было, сколько бы времени на это ни ушло, хоть пять суток. Шенгелая начал произ­носить тосты - остроумно, блестяще, изобретательно, весело, не повторяясь, находя для каждого свои крас­ки. Около четырех часов продолжалось пиршество, а за меня тоста все нет. Начали меня грызть подозре­ния. Уж не решил ли Шенгелая мне отомстить? Накор­мить, напоить, а тоста за меня не сказать! Неслыхан­ное оскорбление. Но когда я встал, чтобы уйти, Шен- гелая меня остановил: «Куда это вы? Садитесь! Еще не вечер». А вино уже кончилось, разносят кофе, мо­роженое. Тогда он подозвал официанта, заказал еще вина, приказал налить бокалы и, поднявшись, сказал:

* Я хочу поднять еще бокал за одного человека. Он мало известен нам. Говорят, его фамилия Ромм. Но это не тот знаменитый Роом, автор «Третьей Мещанской», «Бухты смерти» и других первоклассных картин. Этого Ромма зовут Михаилом. Там, в зале он многое говорил - теперь моя очередь говорить.

Помолчал. Потом начал тост: «Бывает ли так в жиз­ни, чтобы человек плюнул тебе в лицо, а ты вытер бы лицо и сказал: «Молодец! Красиво плюнул!» Не быва­ет!

Бывает ли так в жизни, - продолжал Шенгелая, - что­бы человек отнял у тебя самое дорогое - твою жену, а ты сказал бы: «Будь счастлив с нею, ты достоин этой любви». Так не бывает!

Бывает ли так в жизни, чтобы человек ударил тебя кинжалом в грудь, а ты, умирая, сказал бы: «Спасибо, друг! Ты был прав!» Так не бывает! В жизни так не бы­вает. Но в искусстве - бывает!.. Этот человек, Ромм, плюнул мне в лицо, ударил меня кинжалом в грудь и отнял более дорогое, чем жену, - прости, Нателла, но это правда, он отнял более дорогое, чем ты, - мою кар­тину. Но он сделал это талантливо. Слушай, Ромм! Я хочу, чтобы твоя первая картина была лучше, чем мои «Двадцать шесть комиссаров». И если ты сделаешь ее лучше, чем я, то, клянусь, где бы я ни был, - я приеду в Москву и буду тамадой за твоим столом!.. Но если ты только болтун, если можешь только критиковать, а сам сделать ничего не можешь - берегись! Я тебе этого не прощу. И никто из сидящих здесь не простит. А здесь сидит вся советская кинематография». Он помолчал и добавил: «Я прошу всех поднять бокалы и выпить за то, чтобы я был тамадой у Михаила Ромма, когда он сделает свою первую картину». И все выпили.

Прошло три года - я сделал свой первый фильм, «Пышку».[[23]](#footnote-24) В суматохе премьеры я забыл об этом то­сте. И вдруг получил телеграмму из Тбилиси. «Когда стол? Шенгелая, Вачнадзе». Я ответил. И вот в 8 вече­ра в ресторане «Арагви» за столом сидел Шенгелая на традиционном месте тамады.

Я никогда не забуду урока этого удивительного бла­городства, этого одного из самых значительных дней в моей жизни.

**[...обязан своей карьерой в кинематографе.][[24]](#footnote-25)**

Весной 1931 года на «Мосфильме» (тогда «Москов­ский кинокомбинат») заведующим сценарным отделом был А. В. Мачерет - юрист по образованию, культур­ный человек, он учился за границей, был актером у Фореггера,[[25]](#footnote-26) затем актером и режиссером «Синей блу­зы», несколько лет провел в республиканской Герма­нии, руководя агитационными театральными бригада­ми, был ассистентом у Райзмана на картине «Земля жаждет», провел весьма разнообразную жизнь и нако­нец решил добиться самостоятельной постановки.

Именно ему я полностью обязан своей карьерой в кинематографии. Он обратил внимание на мои сцена­рии и предложил мне стать его ассистентом. Вообще всю свою группу он предполагал собрать из людей но­вых для кинематографии, и только оператор А. Галь­перин успел снять не одну картину.

Мои практические знания режиссерской работы ограничивались наблюдением за работой Журавлева и Бравко, то есть были весьма ничтожны. Тем не менее я, будучи в то время весьма самоуверенным молодым человеком, согласился на предложение Мачерета.

Как пишется режиссерский сценарий, никто из нас не знал, ибо Мачерет ассистировал у Райзмана только по озвучанию картины и, следовательно, тоже не про­шел полной школы ассистентуры. Такого же типа был и директор. Словом, собралась компания новаторов, которая решила сделать звуковую картину [ «Дела и люди»] в эпоху, когда звук только начинал появляться.

Ассистентов режиссера было два: К. Крумин - это был своего рода политический контролер картины, че­ловек чрезвычайно милый и абсолютно беспомощ­ный, пришедший из Главреперткома, совершенно не­подвижный, как копна сена, - а ассистентом по всем остальным вопросам был я.

Кроме меня еще был помощник режиссера - всегда больная гастритом девушка, которая мало чем могла помочь в этих обстоятельствах. И был директор съе­мочной группы, интересный парень [Коля Матросов].

Всю звуковую часть поручил Мачерет мне. Когда я его спросил: почему вы даете мне то, в чем я ничего не понимаю, дайте мне работу с актером, с кадром, я скульптор - помогу вам в изобразительной части, он мне ответил: видите ли, я ничего не понимаю в кадре, я слаб в этом отношении, слаб в работе с актером. Ноя провел две картины ассистентом по звуку у Райзмана и еще у кого-то, и это дело хорошо знаю. Поэтому я могу спокойно поручить его вам, вы меня не переспорите и не обманете, я всегда буду знать, где вы ошиблись, и поэтому вы будете у меня в руках, а не я у вас. А если я отдам вам работу с актером, я буду у вас в руках, потому что ничего не смогу вам объяснить. Разрешите мне самому делать то, что я не умею делать, - а то, что я умею, - делайте вы.

В чем-то решение мудрое, потому что режиссер, для того чтобы люди у него делали то, что он хочет, дей­ствительно должен знать все стороны такого сложного искусства, которое называется синтетическим, которое складывается, по сути говоря, из нескольких видов ис­кусств, в каждом из которых важно хорошо разбирать­ся.

Мы сочинили режиссерский сценарий, причем са­ми изобрели форму, пригласили сниматься Охлопкова, Станицына, Гейрота и в августе 1931 года выехали на Днепрострой.

Это был разгар строительства Днепрогэса. Быки плотины были выведены почти доверху, но еще не со­единены. Нам приходилось снимать картину в самых невероятных местах строительства, причем случалось буквально висеть над пропастью в несколько десятков метров.

Мачерет, надо вам сказать, страдал боязнью про­странства и высоты. Представьте же себе этого режис­сера, которому приходилось руководить съемкой, стоя на узкой дощечке, проложенной с одного быка на дру­гой. А под ним метрах в тридцати внизу - Днепр.

Мачерет проявил подлинный героизм в этих обстоя­тельствах. Работать ему было невероятно трудно. Не забудьте, что нам приходилось изобретать все: мы ни­чего не знали.

Директор наш, Коля Матросов, усвоил один-един­ственный способ организации съемок. Каждую неде­лю он ездил в Днепропетровск и закупал там ящик па­пирос. Потом целыми днями он бродил по строитель­ству, шнырял между кранами, дерриками, экскаватора­ми, опалубками и каждому встречному совал по короб­ке папирос. Вскоре он стал популярнейшим человеком на строительстве. Когда мимо нас проносился состав с бетоном, машинист уже рефлекторно давал свисток, выпускал пар и отворачивался от аппарата, ибо все уже знали, что в аппарат смотреть нельзя и из парово­за должен идти пар в любую секунду.

Помню, нужно было снять два кадра: один - Дне­прострой в динамике работы; второй - Днепрострой, замерзший в бездействии. Мы выбрали высокую точ­ку, Коля залез на стрелу самого высокого деррика, и произошло чудо. По моему знаку он махнул платком - и все на Днепрострое замерло, - остановились соста­вы с бетоном, замерли краны, неподвижно повисли ба­дьи с грунтом, экскаваторы перестали крутиться и щел­кать своими стальными челюстями. Пауза длилась 10 минут. Перепуганные инженеры и прорабы выскочили из контор. Но Матросов уже вновь махнул платком, и все пришло в неестественно преувеличенное движе­ние. Все, что только могло свистеть и выпускать пар, засвистело, заклубилось, краны начали бешено вер­теться, как будто все машинисты посходили с ума. Этот припадок энергии продолжался тоже минут 10. Такова была власть Матросова.

Полагаю, что Винтер (начальник строительства) так и не узнал никогда, что случилось в этот день с работ­никами Днепростроя.

Матросов был маленьким рыжим человечком, не­обыкновенно рассеянным и относящимся к чужим деньгам как к своим. Карманы его были вечно набиты папиросами, записками и прочей дрянью вперемешку с червонцами. За ним на фабрике вечно бегали люди, требуя уплаты за участие в съемке. Он никому не пла­тил, но совал по 5 рублей, чтобы отвязались, даже не проверяя, должен он или нет. Кончил он тем, что про­игрался на бегах и попал под суд.

К концу нашей работы на Днепрострое с нами про­изошла забавная история.

Для съемки крупным планом бетонных работ мы вы­строили декорацию опалубки в сторонке, на высоком берегу Днепра. Погода стояла плохая, и мы никак не могли отснять нашу декорацию. А между тем оказа­лось, что в этом месте должен проходить ус плотины, и в один прекрасный день были поставлены деррики, которые с невероятной быстротой стали копать колос­сальный карьер.

Не знаю, сколько сотен пачек папирос роздал Ма­тросов для того, чтобы пощадили нашу декорацию, только через несколько дней, выйдя на съемку, мы увидели, что посреди огромного глубочайшего карье­ра торчит, как гигантский зуб, земляной столб, навер­ху которого ютится наша декорация. Ее пощадили, но кругом всю породу вынули.

В этот день была прекрасная погода, и нас перепра­вили в декорацию при помощи крана. Целый день мы снимали на этом земляном столбе. К вечеру нас обрат­но переправили на землю, а ковш экскаватора схватил нашу декорацию за шиворот и выбросил. Через 2 часа от столба не было и следа.

Мы намеревались отснять всю нашу натуру за ме­сяц, и я приехал на Днепрострой с весьма скромным багажом. У меня было две рубашки и пара брюк. Боль­ше ничего. Не было даже пальто или пиджака. Просни- мали мы до октября, потом Мачерет уехал и оставил меня доснимать крупные планы. Наступил зверски хо­лодный дождливый ноябрь. Я ходил по Днепрострою примерно в таком виде, в каком мы сейчас изобража­ем немцев под Сталинградом или отступающую фран­цузскую армию в 1812 году.

Наконец съемки прекратились сами собой. Дело в том, что, влезая на плотину, я уронил аппарат, который, естественно, разлетелся вдребезги. Если бы не этот случай, пришлось бы долго проснимать, так как я по­нятия не имел, сколько нужно монтажного материала. Мне все казалось мало.

В течение 1932 года мы снимали павильоны и про­изводили озвучание картины. Здесь было тоже немало забавного. Пленка была совершенно нечувствитель­на к желтой части спектра, а снимали при полуватт­ном свете, в результате на актера направляли столько ламп, что у бедного кроткого Гейрота однажды зады­мился пушок на лысине.

Звук тоже не получался. Чего только не делали зву­кооператоры: покрывали микрофон марлей, окружали специальными сетками, ставили на резину и т. д., при­ходили специалисты-акустики, хлопали в ладоши, кри­чали «а», слушали эхо. Звук, однако, лучше не делал­ся. Звукооператор был тогда диктатором и тираном. Бывало, после репетиции режиссер с тревогой ждал слова звукооператора, а тот высовывался из кабины и безапелляционно вещал: «Товарищи актеры, я вас прошу все «а» говорить значительно тише, все «ы» значительно громче, букву «е» старайтесь немножко приподнять, на шипящие не напирайте, говорите их вскользь, еле-еле. А вот «б» и «п» говорите как можно отчетливее».

Представьте себе, каково было положение бедного актера!

В конце концов оказалось, что в аппарате просто-на­просто плохо отфокусирована ниточка и надо уметь ее фокусировать.

Мы взяли другого звукооператора [Тимарцева]. Он оказался очень грамотным и порядочным человеком. И со звуком стало лучше.

Другие группы завидовали нашему звуку и стара­лись разгадать тайну Тимарцева. Аппарат Тимарце- ва стоял в закрытой передвижной кабине, которая по окончании съемки запиралась на ключ, но сбоку, вни­зу, было маленькое отверстие для аккумулятора. Од­нажды, придя в неурочное время на фабрику, я увидел, что в это отверстие лезет довольно полный режиссер Д. С. Марьян. Вся группа пропихивала его сзади сквозь узкое отверстие. Оказалось, что группа Марьяна тайно работала на нашем аппарате.

Со звуком вообще мы производили невероятные эксперименты. Не забудьте, что перезаписи не было. Поэтому приходилось снимать синхронно не только ак­теров, но и оркестр, а если присоединялись еще и шу­мы, работать становилось невероятно трудно.

Писалась сложнейшая партитура, разбитая на ка­дры по тактам, точно по метроному устанавливался ритм. Потом приходилось монтировать эти резаные куски музыки, речи и шумов в единое целое. Это была работа немыслимая по сложности. Снималась фраза вместе с музыкой и шумами, потом следующая фраза, причем музыка и шумы начинались с того такта, на ко­тором они останавливались вчера. Все это должно бы­ло совпасть по ритму и тональности.

Вдобавок ко всему В. А. Попов разработал для нас шумовую симфонию. Десятки шумовиков гремели, лязгали, свистели, гавкали, гудели и брякали разны­ми деревяшками и железяками. Они изображали шу­мы кранов, поездов, ветра, топот бетонщиц и тысячи других звуковых компонентов большой стройки.

Писал музыку Шебалин, молодой Витачек и еще кто- то. Музыка должна была сопровождаться шумами и рождаться из них.

Помню один симфонический этюд из картины: сна­чала девушки чавкали деревянными колотушками по жидкой грязи, изображая ритмический топот бетон­щиц, уминающих бетон, к этому присоединялся лязг цепей, вслед затем постепенно вступал оркестр и на­чинала звучать симфония бетона.

Все это было, может быть, очень наивно, но дало мне отличную звуковую школу.

Осенью 1932 года картина была закончена. Мачерет дал обо мне исключительно высокий отзыв и заявил дирекции, что я безусловно могу быть самостоятель­ным режиссером, хотя, по правде сказать, у него для этого не было достаточных оснований.

**«Пышка»[[26]](#footnote-27)**

В апреле 1933 года меня вызвал директор и сказал, что если я возьмусь написать за две недели сценарий немой картины, в которой было бы не свыше десяти дешевых актеров, не больше пяти простых декораций, ни одной массовки и со сметой, не превышающей ста пятидесяти тысяч (средняя смета немой картины была втрое, а звуковой вдесятеро выше), то мне дадут са­мостоятельную постановку.

Меня особенно огорчило то, что картина должна быть немой. Ведь мое главное достоинство заключа­лось именно в том, что я знал звук, с немыми же карти­нами я совсем не имел дела. Но директор был непре­клонен, он мотивировал требование тем, что немые картины нужны для деревни, где еще мало звуковых установок. Я согласился.

В тот же вечер я уже ломал голову над тем, как такое «немое» сочинить для деревни в две недели без мас­совок, на десять актеров и почти без декораций. Выру­чил меня приятель, начинающий сценарист. Случайно забредя ко мне, он узнал про мои затруднения и с лег­костью мысли, поразительной даже для его двадцати лет, посоветовал экранизировать что-нибудь из клас­сики, скажем, Мопассана. Несмотря на то, что Мопас­сан явно не гармонировал с задачей обогащения сель­ского экрана, мы очень быстро остановились на «Пыш­ке».

Утром я принес в дирекцию подробную заявку с глу­боким теоретическим обоснованием, почему необхо­димо ставить именно «Пышку». Моя оперативность сразила директора. Я стал режиссером.

Перед первым съемочным днем я пришел к Сергею Михайловичу Эйзенштейну и попросил у него напут­ствия.

* Да ведь все равно не послушаетесь, - посмеива­ясь сказал Эйзенштейн.
* Честное слово, послушаюсь!
* Хорошо. С какого кадра вы начинаете съемку?
* С самого простого: крупный план, сапоги стоят пе­ред дверью.
* Съемка у вас завтра?
* Завтра.
* Предположим, что послезавтра вы попадете под трамвай. Снимите ваш кадр так, чтобы я мог принести его во ВГИК, показать студентам и сказать: «Смотрите, какой великий режиссер безвременно погиб! Он успел снять всего один кадр, но этот кадр бессмертен. Мы поместим эти бессмертные сапоги в архив».
* Слушаюсь, - сказал я.
* Под трамвай попадать необязательно, - сказал Эйзенштейн!
* А дальше как снимать? - спросил я.
* Разумеется, точно так же! Каждый кадр, каждый эпизод и каждую картину.

.Разумеется, меня привлекла не только сюжетная сторона этой блестящей новеллы Мопассана. Я уже понимал, что повторить на экране литературное про­изведение - дело не простое, и сюжет сам по себе не спасет. Дело было в другом.

В то время я увлекался очень Жюль Роменом, осо­бенно его ранними вещами, такими, как «Белое вино Лавалет», «Толпа», «Чья-то смерть», последняя часть «Ла Труадека» - «Партия честных людей», словом, те­ми вещами, где Жюль Ромен исследует поведение тол­пы, трактуя толпу, так сказать, как единое многоголо­вое существо. Где он утверждает мысль о том, что че­ловек в толпе растворяется и превращается в неко­торую часть целого. И при этом меняется, делается иным, приспособляется, притирается к толпе.

Эта идея показалась мне чрезвычайно плодотвор­ной и интересной. Я стал примеряться, присматри­ваться. Действительно, представим: муж и жена. Они делаются похожи друг на друга. Когда идут три прия­теля вместе (и это я уже сам замечал многократно), то один говорит не то, что говорил бы, если бы шел с другими двумя приятелями. Или один. Он уже приспо­сабливается к этой двойке, которая с ним. Соберется пять - может еще резче измениться характер.

Студенческая аудитория - это особая психология, и каждый отдельный студент это нечто иное, нежели сту­дент в составе аудитории.

Вот эта коллективность поведения, сила стадного чувства, сила стадного инстинкта человека меня очень поразила. У Жюля Ромена это носило название унани­мизма, я же подумал, что это плодотворная для кине­матографа идея, потому что она чрезвычайно конкрет­на, пластична. Скажем, «Партия честных людей» - как это ясно и точно выразимо на экране. Да и идею общ­ности людей, казалось мне, можно приспособить к на­шей идеологии, к нашему мировоззрению.

Я думал так: ну что ж, вот собрались несколько бур­жуа в дилижансе. Естественно, у каждого из них свой характер, свои интересы. Да и они как бы выбраны из разных прослоек. Но посмотрите, до какой степени они сливаются воедино. И мне показалось очень выгодным такое единое поведение. Очень интересным для миз­ансцен, очень интересным для актерской игры, осо­бенно для режиссерской работы.

Я думал (и так и написал сценарий), пусть они вме­сте радуются, огорчаются, скучают, негодуют, ругают­ся, голодают, жрут, сердятся, лицемерят - все одновре­менно, все повороты психологические одновременны.

Внутри этого пусть не будет разработанных характе­ров. Характер у всего этого многоголового существа. И этому единому многоголовому характеру пусть проти­востоит характер одного человека - Пышки, которая с ними не слилась, хотя и пыталась слиться. Не вышло.

И, кроме того, меня привлекла простота конкретных физических задач, которые стояли в «Пышке». Такие вещи, как голод, еда, скука, нетерпение, злость, - все это очень выразимо на экране, думал я.

Таким образом, работая над «Пышкой», я ее пере­рабатывал. Это был не совсем Мопассан. Это был, так сказать, Мопассан по жюль-роменовски, да еще в трак­товке Ромма, то есть в перевернутой жюль-роменов- ской трактовке. Но так как у меня есть способности к стилизации, то, в общем, никто этого не заметил. Ни в сценарии, ни впоследствии в картине; казалось, что это и есть новелла Мопассана.

Сейчас я очень ясно излагаю этот замысел, который сыграл большую роль вообще в моей режиссерской судьбе, потому что я попытался и в «Тринадцати» по­вторить тот же прием - но наоборот, в положительном коллективе советских людей, я постарался и дальше разрабатывать это в «Мечте». И, наконец, к этой же идее я вернулся уже под конец своей режиссерской ра­боты в «Обыкновенном фашизме», где идея массово­сти, стадности и потери индивидуальности в толпе ста­ла генеральной, ведущей идеей и осмыслена гораздо

глубже, чем в предыдущих моих вещах.

Правда, от этой как бы сквозной мысли, которая ме­ня всегда занимала, в жизни отвлекало все время в сторону. Я вынужден был ставить совсем другие кар­тины. Пытался вернуться к ней, иногда делал попыт­ки сценарные, но они не доходили до экрана. А кро­ме того, идея эта не была в русле советской кинемато­графии, и советская кинематография в это время, да и вся мировая кинематография, считала главной зада­чей разработку характера человека, глубокое исследо­вание характера. И я тоже стал пытаться разрабаты­вать эту задачу, хотя как раз здесь я, вероятно, не был так силен, и мне это доставило много труда, и, пожа­луй, я в связи с этим совершил не одну ошибку.

Вот что было основной режиссерской идеей в «Пыш­ке». Любопытно, что тогда я не считал это режиссер­ским замыслом, храня в секрете как какую-то стыдную тайну, И даже группе не сказал. Никому, например, не посоветовал почитать Жюль Ромена. Наоборот, в экс­пликации «Пышки» я подробно разрабатывал все ха­рактеры, очень подробно, и дал весьма развернутые характеристики каждому персонажу. Но по секрету, так сказать, эту задачу ставил.

Когда я начал говорить с Эйзенштейном по поводу «Пышки», Эйзенштейн моментально набросал мне ку­чу литературы, прямо вынимая с полки коллекцию да­герротипов: прически тех времен, костюмы тех времен, политические деятели тех времен и т. д. и т. д., разные монографии. Казалось, что у него заранее все подго­товлено на всякий случай. Дал мне все это почитать:

* Ну, потом, когда придете, вы мне расскажете вашу режиссерскую экспликацию.

Но я не решился говорить Сергею Михайловичу, что я собираюсь делать унанимистический вариант «Пыш­ки». Когда я говорил с Эйзенштейном о постановке «Пышки», он спросил у меня: «Ну а какой у вас режис­серский замысел?» Я стал что-то бормотать - про ди­лижанс, то, другое, третье. И мне Эйзенштейн ответил: «Ну какой же это режиссерский замысел? Пока что нет у вас никакого режиссерского замысла. Ну ничего, - сказал он, - бывает и так, что замысла нет, а карти­на получается. Я на вашем месте вообще начал бы не с дилижанса, а сделал бы основным содержанием то, что до дилижанса, как немцы вступают в Руан и пове­дение жителей Руана».

А я как раз делал вторую половину новеллы. Я гово­рю: «Да нет, я буду делать вторую половину».

* Ну что ж вы меня спрашиваете? Все равно сдела­ете наоборот.

Приступая к картине, я ничего решительно не знал <...> и до сих пор помню то ощущение жгучего стыда, которое я испытывал каждый раз, входя в павильон. Я просто не знал, с чего начинать и как действовать.

Но у меня был прекрасный коллектив. В первую оче­редь - Борис Израилевич Волчек, он был опытней ме­ня, уже до «Пышки» снимал, и снимал отлично. Я был в восторге от материала, который он мне показал до «Пышки», и твердо решил работать с этим операто­ром. Я на него положился полностью. Человек очень высокой изобразительной культуры. Медлительный, в общем, но зато твердо знающий, чего он хочет. Он сра­зу завоевал в группе огромный авторитет, и я уже за­ботился только о крупностях, о направлениях, о диаго­налях, о мизансценах и т. д., а всю остальную изобра­зительную сторону я полностью возложил на Волчека. И надо сказать, что он оправдал мои надежды. Он сни­мал блестяще. Верил я ему абсолютно. И к середине картины думал так: ну, черт возьми, в крайнем случае, если я сделаю плохо, то уж изобразительно картина будет стоять на высоком уровне и, следовательно, не провалится с треском. Надеялся я на Волчека.

И еще на некоторых актеров. В частности, на Ранев­скую. Довольно забавно вышло, как я ее пригласил на «Пышку». Сценарий «Пышки» я писал в доме отдыха Абрамцево, там жила Раневская. И однажды она мне говорит:

- Вы знаете, Михаил Ильич, я огромная поклонница вашего творчества, я обожаю ваши картины - «Третья Мещанская», «Предатель», «Бухта смерти», я мечтаю сыграть госпожу Луазо. Очень вас прошу, пригласите меня на госпожу Луазо.

Я сказал:

- Фаина Георгиевна, дорогая, я не тот знаменитый Роом, это первая моя картина, я совсем другой Ромм.

Она жутко смутилась, но тем не менее мы с ней очень быстро подружились, и я ее пригласил на госпо­жу Луазо. Играла она превосходно.

Невероятную, железную выдержку проявила Сер­геева, которая одновременно работала в театре[[27]](#footnote-28) и снималась в картине «Весенние дни» Симонова, рабо­тала в три смены. Затянутая в корсет, она приходила - веселая, сверкающая здоровьем, полнокровная, пол­ногрудая - и сразу принималась за работу. И как толь­ко кадр был отснят, а Волчек ставил следующий свет (это было довольно долго), она просила: «Можно мне немножко поспать?» - «Пожалуйста». Она ложилась тут же, подкладывала книжки под голову и в корсете, во всем спала тут же, в павильоне, среди стука и гро­хота, как убитая, тридцать минут. Ее будили, она вска­кивала как встрепанная, проверяла прическу и тут же начинала работать.

В студии было зверски холодно, павильоны были не закончены, был только один законченный павильон, который отапливался. Мы снимали в огромном цен­тральном павильоне «Мосфильма», где не были на­стланы даже полы, не было постоянной электропро­водки, кабели временно втаскивали. Проходили мы че­рез какие-то ямы. Мука-мученическая была. Да и вдо­бавок картину все время останавливали.

Интересен случай с одним из директоров, который приостановил картину. Его фамилия была Коробцов. У него была шелковая борода, он был значительно стар­ше меня. Я считал его глупым. Ну, естественно, раз он остановил «Пышку», значит, глупый человек. Глупый и вредный человек.

Узнавши, что «Пышка» опять законсервирована по финансовым соображениям, я в ярости ворвался в ка­бинет Коробцова и сказал: «Слушайте, вы, старый бю­рократ». Коробцов вдруг остановил: «Подождите. Как вы сказали? «Старый бюрократ»? Разберемся в обоих словах. Сначала в слове «старый».

Он отодвинул стул и прямо с пола вспрыгнул на стол и обратно и сказал: «Проделайте это». Я не мог с пола прыгнуть на стол. Он сказал: «А я могу». Оказалось, что он - бывший чемпион Украины по прыжкам в вы­соту. Я этого не знал.

Он говорит: «Разберемся в слове «бюрократ». Но у меня уже запал прошел. Мы разобрались, и Коробцов оказался хорошим человеком. Картину через некото­рое время запустили снова.

Начал я делать эту вещь с совершенно любитель­ским представлением о том, что такое режиссура, оши­баясь жесточайшим образом.

Первая ошибка была очень существенна и привела к тому, что мне пришлось переснимать самую централь­ную, огромную сцену дилижанса полностью, от начала до конца. Это было бы не легко, если бы картина не была законсервирована. Ее консервировали два раза, два раза снимали с производства, и я успевал за это время подмонтировать, убедиться в том, что это пло­хо, и придумать, как делать.

Первоначально я снимал дилижанс более или ме­нее целиком. От него отнималась только одна стенка, и снимал планами. Два-три человека в каком-то вза­имодействии, и у меня получилось резкое нарушение пространственного представления.

Дело в том, что человек, видя изображение, чувству­ет себя стоящим примерно в тройном расстоянии от объекта. Это психологический закон. Он видит в этом ракурсе при нормальном зрении. Обратите внимание на то, что съемки в вагонах поездов, за исключением картины Кавалеровича «Поезд» или тех картин, кото­рые снимаются сейчас в настоящих вагонах, велись в раздвижных вагонах, которые оказывались грандиозно большими, потому что зритель сидел на том месте, где стоит аппарат. А аппарат стоит в соседнем купе или через купе. Получаются грандиозные размеры вагона поперек и вдоль, во все стороны.

Таким же огромным оказался дилижанс. Была мас­са места, хотя в кадре были плотно показаны три че­ловека.

Я убедился, что в кадре можно брать либо одного, крупно, либо двух, уже очень плотно, максимум, тогда уже по грудь кадр, либо продольные планы. Тогда при продольном плане можно было взять иногда трех че­ловек, да и то при условии, что первый будет очень крупно.

Значит, мне нужно было заново передумать весь монтажный ход. А я снимал очень точно. Я боялся вся­кой импровизации и, как разработан был сценарий, так стремился снимать каждый кусок.

В результате по предложению Волчека мы разобра­ли весь дилижанс на отдельные маленькие стенки, ве­личиной не больше обыкновенного книжного шкафа, выбросили все окна, все. И стали снимать отдельные портреты без всякого дилижанса, отдельно совершен­но. Ставили на маленькую качалку стеночку и ставили отдельные портреты, намечая тут же строго по бумаж­ке направление взгляда, откуда куда, в какой последо­вательности, стараясь, чтобы это было смонтировано грамотно, по знаменитой теории «восьмерки».

Было переснято заново все, от начала до конца, на крупных планах. А остальные декорации я уже снимал нормальным образом.

Я это говорю только потому, чтобы показать степень моей профессиональной беспомощности. Так же бес­помощен я оказался в вопросах монтажа.

Монтажница Степанчикова, у которой был плохой характер, спросила меня:

* Сами будете монтировать или я смонтирую?

Я говорю:

* Нет уж, я сам буду монтировать.
* Ну монтируйте, вот вам пленка.

Я взял, развесил кусочки, срезал то, что мне каза­лось лишним и ненужным, смотал вместе и сказал: «Склейте». Но некоторые кусочки я поставил вверх но­гами, некоторые на глянец, другие на мат. Степанчико­ва сердито склеила так, как и было развешено. А я ни­когда не прячусь от группы. Группа пришла смотреть первый эпизод и полегла от смеха. Мне было очень со­вестно, но я рассердился и решил мучить Степанчико- ву, в отместку: отрезая кадр, я резал его точно по рамке и говорил: «Склейте заплаткой, потому что я буду ре­зать в другом месте». Некоторые кадры я перерезал по одному по 15-20 - 30 раз, отыскивая точную отрезку, пока не научился. Материал приходилось перепечаты­вать по два, по три раза, потому что он превращался в сплошную заплатку. Меня не торопили, картина была в простое или в консервации. В результате я научился монтировать.

Этим же способом я научился работать с актером, просто на опыте грандиозного количества ошибок.

Я постарался отобрать актеров максимально выра­зительных внешне, которые, когда они в едином дей­ствии ходят, сердятся, жрут, голодны - имели бы остро прикрепленные к ним характеристики.

Так же я работал и с костюмами, со всем. Благодаря этому на картину сразу ложился отпечаток такого гро­теска. Я его не боялся, хотя этот гротеск местами, ве­роятно, был чрезмерным.

Помнится, первым Михаил Шнейдер, мой друг и очень хороший человек, дал очень сильное, едкое определение «Пышки», сказав: «деревянная вырази­тельность «Пышки». Это было верно.

Головня Анатолий выругал операторскую работу и сказал, что грим, пудра и прочее прут со страшной си­лой из этого искусственного произведения. В общем, много было неприятностей.

Когда я уже в середине работы стал складывать первые эпизоды, я обратился к одному-двум режиссе­рам, которых очень уважал (там не было Эйзенштей­на). Они пришли в ужас от того, что я делаю, и сказали: «Миша, давайте так, мы посидим с вами два-три дня и попробуем снять один кусочек. Просто вы снимаете что-то невозможное, это бог знает что, ничего не скле­ится. И, кроме того, это не советское кино, что-то со­всем другое».

Ну, я все-таки упрямый человек, хотя и не очень бо­евой, но все-таки упрямый, я продолжал. Во всех пер­вых картинах, в «Пышке» в особенности, я обнаружил одно своеобразное явление. Я никогда не мог сделать отдельный кусок, например кадр, в особенности в пер­вых картинах, так, как он был задуман. Все получалось неверно, наоборот. И в «Пышке» было не так.

Актеры оказались не такие, каких я видел и хотел. Кадры оказались бесспорно не такими, какие я хотел видеть. <...>

В общем, все, что я делал, и мизансцены, и все, осо­бенно готовый кадр, когда он появлялся на экране, вы­зывало у меня просто оторопь, самую настоящую. Я видел, что это нисколько не похоже на мои собствен­ные намерения. И я был убежден, что меня ждет неиз­бежный провал.

Но когда картина была готова и когда я уже успоко­ился и на каком-то втором, третьем, четвертом просмо­тре поглядел более холодными глазами на результат, оказалось, что самое важное из того, что я хотел сде­лать, в основном все-таки сохранилось. Все отдельные кадры были не похожи, они мне показались чрезмерно гротескными, нарочно сделанными в большинстве слу­чаев, кроме нескольких кусков общих мизансцен. Но тем не менее что-то в этом замысле было, что в конце концов держало каждый кусок, очевидно, в рамках ка­ких-то самых-самых общих стилевых намерений.

.Значит, первое, это каждый раз ощущение неуда­чи. Только один актер радостно хохотал при виде ка­ждого кадра на экране, Мухин. Это меня страшно уте­шало, потому что хоть один человек радовался. Но оказалось, что этот актер радовался самому себе: как хорошо сидит костюм, какой хороший цилиндр. Он очень себя любил. И никак не мог привыкнуть к тому, что он так красиво выглядит на экране. Остальное его мало волновало. Я однажды, после долгой репетиции с ним, застал его спящим, когда уже камеру пустили, и наконец понял, что это не такой блестящий актер, как я думал. <.>

Второе, что я безусловно поймал в «Пышке», - со­отношение крупного и общего плана. Я стал работать на очень широких мизансценах, с одной стороны, и на очень крупных планах, с другой стороны. <.>

В первой же декорации я стал делать мизансцены уравненные: все одновременно снимают цилиндры, все одновременно кланяются, все одновременно пово­рачиваются, все одновременно, скажем, ходят одина­ково совершенно. можно было заменить любого че­ловека любым человеком. Я полагаю, что вот в этом и есть основной замысел «Пышки».

Если вы вспомните эпизод, когда уговаривают Пыш­ку, то там в наибольшей степени было это свойство: превращение группы людей в единое какое-то суще­ство.

Может быть, эти обстоятельства и дали картине ту, что ли, форму замысла, которая спасла меня от очень неопытной и любительской работы с актером, которую я, к сожалению, не мог преодолеть.

Хотя актеры там были разные - хорошие, способ­ные, всякие, - но, будучи человеком настойчивым, я все время их тянул на какую-то очень внешнюю харак­терность, которая, по-видимому, вредна.

Впоследствии, в «Мечте», я совершенно переменил эту методику актерской работы. Начисто. А ведь это схожие картины. Они схожи и где-то внутренне, и долж­ны быть схожими и по методу.

Мизансцены, это второе, что я хотел отметить себе для того, чтобы запомнить, как важны эти вещи.

Третье. Замечание Эйзенштейна вот какое.

Однажды у меня пропала целая партия материала, три съемочных дня. Тогда лаборатория была очень ку­старно организована, и целый кусок - первый приезд всей этой компании в городишко: как они входят в кух­ню, входят в гостиную и происходит первое знакомство их с хозяином, с горничной, с прусским офицером, - этот эпизод был довольно подробно разработан, и он весь, кроме нескольких кусочков, исчез. Сколько мы ни искали, мы не могли найти. А декорация была уже сло­мана. Я все время ждал, что вот-вот придет, а не при­шел этот материал. Впоследствии он был найден, но через много лет, когда было озвучание «Пышки», уже после Великой Отечественной войны. Вдруг среди ста­рых срезок и чернового материала я нашел эти три ко­робки, которые мне тогда были так необходимы.

Как раз в это время, когда я в полной растерянно­сти метался, не понимая, что же мне делать и как со­бирать эпизод, пришел как-то случайно Эйзенштейн и спросил: «Что у вас такая физиономия растерянная?»

* Да вот, Сергей Михайлович, пропали три коробки материала.
* Ну и что? Слушайте, имейте в виду, что когда нет материала, вот тогда-то и появляется искусство. Искус­ство есть самоограничение. Если у вас множество ма­териала всех сортов, вы никак не сообразите, как смон­тировать элегантно, просто и лаконично. У вас будет слишком много способов. Найдите единственный спо­соб, и будет все прекрасно. Обратите внимание, что графика, как правило, лучше, чем станковая живопись, потому что графика ограничена, а в живописи вы мо­жете делать все, что угодно. Вот большинство и рису­ет крайне плохо. А вот вы покажите, что вы - человек остроумный.

Я запомнил это замечание. Я миновал этот эпизод, и когда Эйзенштейн спросил: «Ну как, склеилось?», я [сказал]: «Да, склеилось».

Поразила меня еще одна вещь: его потрясающая па­мять на кадры. Я ему тогда показал готовую картину. Он посмотрел ее и сказал:

* Ну что ж, у вас все в порядке. Только зря вы вот такой-то кадр врезали, он композиционно не годится. И вот три раза повторяете такую-то композицию.
* Нет, не три, а два.
* Нет, не два, а три.

Я говорю:

* Но я же монтировал.

Он ответил:

* Но я же знаю лучше вас.

.И тогда я вспомнил, что [кадр] разрезан и еще в одном месте и вставлено что-то.

Запомнить тысячу кадров с первого взгляда и отме­тить композиционное однообразие одного кадра, кото­рый повторяется не дважды, как я утверждал, а, как он сказал, трижды, - это мог только Эйзенштейн. Боль­ше я такого человека поразительной памяти и точно­сти [не встречал]. Кстати сказать, никаких других заме­чаний он не сделал.

«Ну, делайте дальше».

* Что?
* Следующую картину, - сказал он.

Вот и все. Так я никакой рецензии и не удостоился от него. В общем, он одобрил картину.

Я думаю, что хотя [он] одобрительно отнесся к моим экспериментам, но не был от меня в большом востор­ге. Так мне кажется. Хотя относился ко мне очень хо­рошо, но позже уже. <.>

Первый человек, которому я показал картину, был И. Г. Эренбург. Он только что приехал из Франции.

.Времена были такие, знаете, люди ходили небри­тые принципиально. Режиссер, который был брит в на­чале 30-х годов, считался хлыщом, или бездельником, или буржуазным перерожденцем. Небритый режиссер со щетиной трехдневной это был правильный режис­сер. Сразу видно, что человек горит энтузиазмом. И я ходил тогда небритый.

Явился хорошо побритый Эренбург с женой и пуде­лем. Это меня потрясло. В очень холодной просмотро­вой, которую мне дали (а он был человек зябкий, ему было холодно), он посмотрел картину, которая ему рез­ко не понравилась: «Ну что же вам сказать? Я буду го­ворить честно, я не люблю, знаете, все это. Картина плохая. Я вам советую, чтобы ни один француз не ви­дел картину, потому что это скомпрометирует предста­вление французов о стиле советского кинематографа и об актерах советского кинематографа. Этот Мопас­сан очень точный, глубокий писатель, а у вас какой-то гротеск. Самое же главное то, что видно сразу, что вы западнее Потылихи не бывали. Это не французы. Это даже не пахнет французами. Тут ничего французского нету, все неверно».

Я, достаточно огорченный, спросил Илью Григорье­вича, в чем он находит ошибки. Он говорит:

«Да тут все неверно. И едят не так, сидят не так, моются не так. Во-первых, французы не очень-то лю­бят мыться. А у вас Горюнов в путешествии, в гостини­це моется до пояса. Это совершенная глупость, ничего подобного быть не могло. Не станет француз-винотор­говец мыться в тазу до пояса. И вообще постарается мыться как можно реже. И все так у вас, и гостиница у вас такая, и. И вообще, до свиданья, я пошел».

...Шумяцкий тоже отнесся к картине сурово. Он ска­зал мне так:

* Вы попытались обмануть нас. Вы немую картину делали с расчетом на звук. Я ясно вижу, как у вас тасу­ют карты, страшно быстро тасуют карты. Вы ускорили картину, потому что немая на 16 кадров идет, звуковая на 24, вот вы и ускорили.

Я говорю:

* Борис Захарович, побойтесь бога! Если бы я уско­рил, то тасовали бы медленнее, а не быстрее. Ведь проекция-то идет на 16 кадров, вы сейчас смотрите на немом экране.

Он говорит:

* Что вы меня обманываете? Все вы жулики.

Я говорю:

* Позвольте, ну почему жулики? Если я снимаю на 16 кадров, выйдет быстрее, а на 24 медленнее. А вы говорите.
* Нет, наоборот, - сказал Шумяцкий, - на 24 будет быстро, больше кадров, а на 16 медленно, и вы меня не обманывайте, - ушел очень сердито: - Я вкачу вам выговор.

А назавтра прискакал кто-то из литераторов и го­ворит: «Вы знаете, я видел письмо Бориса Захарови­ча Сталину, и там написано следующее: «Очень ин­тересна картина молодого режиссера Михаила Ромма «Пышка», снятая на советской пленке», в общем, ка­кие-то очень лестные слова пишет о вас Шумяцкий».

Я говорю:

* Не может быть, он вчера из меня сделал котлету. Он говорит:
* А это характер, это на всякий случай он вас шуга­нул, а вот Сталину он доложил таким образом.

**Беседа с Горьким и Роменом Ролланом[[28]](#footnote-29)**

Летом 1935 года Ромен Роллан гостил у М. Горького на его подмосковной даче «Горки». Не знаю, по чьей инициативе была тогда организована встреча группы кинематографистов с обоими великими писателями.[[29]](#footnote-30)Делегация была довольно многочисленна, человек 12-15. Ехали в трех машинах.

«Горки» - барская усадьба: парк, большой дом, про­сторное каменное крыльцо с колоннами. Мы вошли в огромную столовую нижнего этажа, в ней было пусто­вато: длиннейший стол, стулья и больше ничего, толь­ко в одной из стен прорезаны аппаратные окошечки, видимо, для киносеансов.

Почти тотчас же спустился сверху Горький. Я ви­дел его в домашней обстановке впервые. Очень высо­кий, широкоплечий, чуть сутулый, он был одет в про­сторный серый пиджак. Длинные сухощавые руки бы­ли очень выразительны. Держался он поначалу чуть мрачновато, искоса поглядывая на собравшихся, по­кашливал и беспрерывно курил сигареты. Впечатле­ние спокойной наблюдательности исходило от него. Он был и не был похож на свои портреты. «Окал», но не был нисколько мужиковат, скорее - ученый, академик. Сел не во главе стола, а где-то посередине, устроив­шись на стуле чуть боком, уложил свои длинные ноги одна на другую, оперся на локоть, закурил, без всякого стеснения ждал от нас начала беседы.

Беседа поначалу не клеилась. Кто-то спросил, как здоровье Роллана. Горький коротко ответил:

* Плохо.

Кто-то сказал:

* Вероятно, он скоро устанет от беседы. Каким обра­зом нам понять, что пора удалиться?
* Он сам скажет, - спокойно сказал Горький. - Он скоро помрет. У него туберкулез. Такие люди не стес­няются.

Он помолчал.

* Небось, думаете: вот злой старик! У самого ту­беркулез, а другого хоронит, - он усмехнулся. - У ме­ня, видите, легочный туберкулез. Это в моем возрасте не опасно. С легочным туберкулезом я могу прожить очень долго. Вот даже курю. А у Роллана мелиарный туберкулез. Уже перешел на желудок. Ему осталось жить месяца два-три.

Мне показалось, что в словах Горького звучала глу­боко скрытая ирония. Говоря вещи, на которые явно нельзя было ответить осмысленно или, во всяком слу­чае, тактично, он внимательно оглядывал всех, прове­рял, какое впечатление производят его слова о смер­ти, кто как при этом держится.

Затем стали спрашивать, понимает ли Ромен Рол- лан по-русски и кто будет переводить.

* По-русски не понимает, - сказал Горький. - Если выйдет с ним жена, она будет переводить. Если не выйдет, переводите сами.

Кому-то пришло в голову, что я как постановщик «Пышки» знаю французский язык.

Горький пристально взглянул мне в глаза. Вообще взгляд его был точен, повороты скупы, но очень выра­зительны.

* Это вы ставили «Пышку»? - как бы с оттенком по­дозрительности сказал он.
* Да.

Горький внимательно и, как мне показалось, серди­то осмотрел меня, словно бы моя фигура совершенно не вязалась в его представлении с образом человека, поставившего «Пышку». Потом он отвернулся от меня и, уже отвернувшись, неохотно сказал:

* Хорошая картина.

Не зная, что ответить, я сказал, что не все разделяют это мнение. Некоторые ругают картину.

* За что? - с интересом спросил Горький.
* Говорят, что в ней неверно изображена Франция, французы.
* Кто же это говорит?

Я назвал фамилию писателя (назовем его - Икс[[30]](#footnote-31)).

* Ну и что же Икс находит в «Пышке» непохожего на Францию?
* Все. В частности, он говорил, что совершенно не­правдоподобна сцена, где Луазо моется в дороге до по­яса. Он говорил, что французы вообще нечистоплотны и мало моются, а тем более виноторговцы, мещане. Луазо никак не могла в голову прийти мысль мыться до пояса.
* Передайте Иксу, - серьезно отвечал Горький, - что он судит о Франции по богеме. Ибо сам принадлежит к богеме. Богема действительно нечистоплотна. Во всех странах мира. Что же до французов, то они хорошо мо­ются, пока ухаживают за женщинами. А ухаживают они до шестидесяти лет. Ну, а к этому времени они привы­кают мыться. Так и моются до самой смерти.

Глаза Горького смеялись, но лицо оставалось се­рьезным.

Вошел Ромен Роллан с женою. Несмотря на жар­кий летний день, он был в длинном черном сюрту­ке, под сюртуком был надет черный вязаный жилет и серый пуховый шарф. Лицо Роллана поражало сво­ей породистостью, аристократической лепкой: горба­тый гасконский нос, высокий белый лоб, редкие, заче­санные назад волосы, длинные, тонкие белые пальцы. Ощущение некоторой чопорности, приподнятости, ка­кого-то изысканного величия исходило от этого челове­ка: орлиная посадка гордо поднятой головы, прохлад­ный взгляд.

Жену я плохо запомнил, глядел на Роллана. Она бы­ла русская.

Все пили чай: стояли блюда с булочками, с закуской. Ромену Роллану тоже подали малюсенькую чашечку жидкого чая, сухарик размером в полспичечную короб­ку на блюдечке и на другом блюдечке - несколько ка­пель меда. Порция для пчелы, а не для человека. Оче­видно, он соблюдал строгую диету.

Роллан сел очень близко от меня, и я мог вниматель­но разглядеть его: лицо усталое, больное, виски вва­лились. Движения очень медленные, но взгляд ясный, пристальный, проницательный.

Всех подробностей беседы я не помню. Внача­ле шла общая оценка кинематографии: говорил то Горький, то Роллан, оба хвалили «Чапаева», «Грани­цу», «Пышку», «Рваные башмаки» Барской. По поводу «Рваных башмаков» Горький, между прочим, сказал:

- Вот я вижу на многих из вас ордена. Конечно, не я их раздавал, я, может быть, роздал бы иначе. Я рад: пусть будут ордена. Но, будь моя воля, я бы барыш­не - он показал на Барскую - за «Рваные башмаки» дал бы вот такой орден! - он показал руками, пример­но пол-аршина. - Фунтов в пять весом орден! Это было бы справедливо.

Когда зашел разговор о «Пышке». Горький сказал: «Вот Ромм, он поставил «Пышку».

Ромен Роллан очень, ну что ли, вежливо, сказал: «Да, мне очень понравилась картина. Вы знаете, я осо­бенно высоко оценил глубокое знание вами Франции. Редко кто знает, что Руан знаменит утками, а вот когда я увидел, что во дворе гостиницы ходят именно утки, а не куры, я понял, что вы действительно знаток Фран­ции».

К слову сказать, утки эти были взяты с подсобного хозяйства «Мосфильма» и появились в кадре совер­шенно случайно: нам нужна была какая-то живность для жанра, и взяли, что нашлось под рукой.

К чести нашей делегации надо сказать, что мы не стали ждать, пока утомленный Ромен Роллан встанет и прекратит беседу, - мы встали сами. Думаю, что и Горький и Роллан, особенно Роллан, были довольны нашей тактичностью.

Когда мы вышли на просторные каменные ступе­ни дома, оператор Цейтлин стал снимать Горького.[[31]](#footnote-32)Горький поглядывал на него угрюмо и не хотел ни по­зировать, ни притворяться, что разговаривает, - во­обще делать кинематографические мизансцены. Ка­кая-то мысль беспокоила его - он поглядывал по сто­ронам и вдруг спросил:

* Скажите, а можно мне с внучками сняться?
* Конечно, можно! - сказал Цейтлин.

Горький просиял.

* Дарья! Марфа! - стал громко кричать он.

Когда внучки прибежали, Горький, торопливо обхва­тив их, стал устраиваться как удобнее для съемки: те­перь он безропотно исполнял все указания Цейтлина, присаживался на корточки, чтобы сравняться в росте со своими крохотными внучками, поднимал их, повора­чивал к свету, все время стараясь подтолкнуть внучек поближе к аппарату и спрятаться за ними.

Это зрелище было настолько трогательным, что все мы, остановившись, смотрели на Горького: он был оча­рователен в своей любви к внучкам.

Больше я Горького не видел.

**«Тринадцать»[[32]](#footnote-33)**

После «Пышки» я должен был делать совсем другие картины, вовсе не «Тринадцать»! Прежде всего я дол­жен был делать «Пиковую даму». История с «Пиковой дамой» очень длинная.

Дело в том, что до «Пышки» я договорился с Эдуар­дом Пенцлиным, который был опытнее меня, был уже режиссером, делать первую картину вместе. Пенцлин - обидчивый, самолюбивый человек. Очень приятный, очень умный, может быть, не очень волевой, не очень энергичный, но, во всяком случае, интересный чело­век.

Но когда наступил момент неожиданного решения, когда мне надо было сразу сказать директору студии «Я делаю «Пышку», то у меня не было времени согла­совывать это с Пенцлиным. Пенцлин в это время был в Крыму и какие-то лекции читал на Ялтинской студии. Я тут же дал телеграмму Пенцлину: «Дал согласие де­лать «Пышку» [по] Мопассану. Приезжайте, будем ра­ботать вместе».

Он обиделся, и ответ был такой: «Если вы дали уже согласие, можете работать сами». Примерно так. Пе­реписка продолжалась, но он обиделся. Я сел писать сам сценарий и дал вторично Пенцлину телеграмму, что я уже работаю над сценарием, но готов режиссуру делать вместе. Очень уж я боялся один начинать.

Но Пенцлин не согласился. Когда же «Пышка» бы­ла сделана, я в это время работал вот над чем. Кате­рина Виноградская писала сценарий, из которого впо­следствии был сделан «Партбилет» Пырьева. Назы­вался этот сценарий «Анка». Мне очень нравилась Ка­терина Виноградская, я был большим поклонником ее таланта и большим другом этой семьи, ее и Шнейде- ра. Шнейдер, ее муж, был очаровательный человек, он погиб во время войны от туберкулеза. Но когда этот сценарий был сделан (кстати, он не похож на «Партби­лет», потому что там дело происходит среди рабочих, сюжет совсем другой), мне сценарий показался хотя и очень интересным, но совершенно для меня чуждым. Я был учеником Виноградской по сценарному мастер­ству, так сказать. Виноградская курировала меня. <.> Кроме того, я вообще относился к ней почтительно и снизу вверх, и поэтому сказать ей, что мне этот сцена­рий не нравится, было огромным испытанием для ме­ня. Но я вынужден был это сказать. Была тяжелейшая сцена. Виноградская прежде всего молчала полчаса. И это была пытка. Разговор перешел в чисто мораль­ный аспект. Я действительно чувствовал себя своло­чью. Она сказала: вот так меняются люди, - что-то в этом роде. <.>

Шумяцкий очень рассердился. <.> У нас получился очень резкий конфликт, и Шумяц­кий сказал: «Ну вот что, если будете со мной работать, будете делать вот этот сценарий, будете человеком. Если нет, то я вас сурово покараю». - Ну карайте.

Меня он покарал таким образом: уволил с «Мос­фильма» и запретил писать сценарии. Я пожаловался в ЦК партии, тогда там работал Стецкий, и меня вос­становили на «Мосфильме», но забыли восстановить право писать сценарии. Так и осталось, что я такого права не имею. А ведь мне надо было что-то делать. Я по секрету стал работать с Гусевым «Командира». Мы поехали в дом отдыха Астафьево, и я работал над «Командиром», прячась от Шумяцкого. Там же одно­временно работали Агапов с Кауфманом, Пудовкин с Натаном Зархи, Райзман. Там была масса народу. И, конечно, скрыть то обстоятельство, что я пишу с Гусе­вым, было довольно трудно.

В это время как раз и начался конфликт между Шу- мяцким и литераторами [которые не признавали ки­нодраматургию профессией]. Мне сказали: «Слушай­те, вы же сторонник профессиональных сценариев, на­пишите статейку, и все будет забыто».

Я статейки писать не начал, но высказался где-то в том плане, что сценарии должны быть профессио­нальными. И совершенно неожиданно. вдруг на пра­вительственной машине приехал Шумяцкий, встретил меня, сказал: «А, предатель Михаил, ну что вы тут де­лаете?» Я очертя голову говорю: «Да вот, пишу с Гусе­вым сценарий».

* Как называется сценарий?
* «Командир».
* Читайте.

Мы прочитали с Гусевым первые пять эпизодов, он сказал: «Картина будет, можете делать. Пишите». И уе­хал.

Вот он был такой неожиданный человек.

Что это была за картина? Ничего похожего ни на «Тринадцать», ни на «Пышку», ни на все другие здесь не было. Это должна быть, во-первых, совершенно со­временная картина на военную тему, психологическая, с элементами лирико-драматическими и даже эпиче­скими в какой-то мере. Картина начиналась с того, что торжественно, в Колонном зале Дома Союзов, хоронят знаменитого комдива и проходят его боевые товари­щи с орденами. Между ними седой, сивоусый комдив Киселев. Он прощается как бы со своей молодостью, со своими товарищами, но он комдив, и ему вот сей­час, прямо с похорон, нужно ехать, потому что мане­вры предстоят большие, и он командует конным кор­пусом.

Во время этих маневров происходит неожиданный случай. Танковая часть «синих», а он, конечно, сто­ял за «красных», внезапно сделав бросок в 200 кило­метров, заходит в тыл Киселеву, Киселев оказывается в окружении, пытается убежать, как бывало во время гражданской войны, его ловит молодой, весь в коже, танкист, отдает ему честь и говорит:

«Товарищ комдив, вы взяты в плен». И после этого комдива Киселева заставляют учиться.

И начинает он учиться в Академии. А преподаватель тактики какой-то военспец, [бывший] противник Кисе­лева. Там есть и личная линия.

И кто знает, чем бы кончилась вся моя карьера, и во­обще чем бы я занялся впоследствии, если бы я сде­лал эту картину про Киселева. <.>

Сценарий был принят, я начал уже работать. Ки­селева должен был играть Дикий. Довольно интерес­ный разговор был у меня с Диким. Но неожиданно директором студии стала Елена Кирилловна Соко­ловская,[[33]](#footnote-34) чрезвычайно интересный человек, интелли­гентная стареющая женщина, старая партийка, быв­ший секретарь Одесского обкома во времена интер­венции. В «Интервенции» Славина она изображена.

Это и есть героиня. <.> Человек очень обаятельный, очень тонкий, очень умный и очень непростой, очень непростой. <.>

Елена Кирилловна заняла резко отрицательную по­зицию в отношении картины «Командир» и опиралась при этом на мнение Гамарника.[[34]](#footnote-35) Я поехал к Гамарни­ку. В то время я был дерзок, даже до нахальства. Раз­говор с Гамарником был грубый, кончился тем, что Га­марник в общем скрепя сердце согласился, чтобы я де­лал картину. Главное же его возражение было, как я впоследствии понял, очевидно, справедливо, а я счи­тал его крайне несправедливым. Я думаю, что Гамар­ник (это был 36-й год или 35-й год) опирался на пози­цию Тухачевского, которая заключалась в том, что нуж­но омолодить командный состав армии, что нужны мо­лодые и грамотные командиры, как раз те, которые бе­рут Киселева в плен и в общем перевоспитывают Ки­селева, в котором было нечто среднее между Буден­ным, Блюхером и т. д.

У меня же не было никакой военной идеи; идея бы­ла, так сказать, вечная молодость, что человек не мо­жет стареть, если он молод духом. Он может умирать восьмидесяти лет и быть совершенно юным, потому что молодость это не возраст. Молодость - это есть ка­чество сердца, души и мысли.

Но Гамарник так глубоко не заглядывал. Он говорил просто: этого рода командиров нам уже пора менять. Я спорил, он согласился.

Я начал уже делать картину, но Елена Кирилловна поехала с Гамарником в отпуск в Севастополь, взяла с

собой сценарий, и через два дня пришло запрещение.

<.>

Не прошло и двух месяцев, как меня срочно вызвал тогдашний руководитель кинематографии Б. З. Шумяц­кий. Вместе со мной был вызван сценарист И. Л. Прут. Ни он, ни я не знали, в чем дело.

* Один товарищ, кто именно не имеет значения, видел одну американскую картину, - сказал Шумяц­кий. - Действие происходит в пустыне, американский патруль погибает в борьбе с туземцами, но выполня­ет долг. Картина империалистическая, истеричная, но высказано мнение, что нужно сделать примерно в этом роде о наших пограничниках. Беретесь? Сценарий бу­дете писать вместе.
* А картину посмотреть можно?
* Нет. Она уже отправлена обратно. Но это не важно. Важно, чтобы была пустыня (у нас есть превосходные пустыни), чтобы были пограничники, басмачи, и чтобы все погибли. Почти все, но не все, товарищ Михаил, это вы учтите!

Я вышел от Шумяцкого несколько ошарашенный.

* Беремся? - спросил я Прута.
* А у тебя много других предложений?

Других предложений у меня не было, и я промол­чал. Мы молча оделись и молча вышли из знаменито­го кинематографического здания по Малому Гнездни­ковскому переулку, где столько режиссеров пережива­ли свои величайшие удачи и тяжелейшие удары судь­бы. Молча зашагали по переулку.

* Нужно немедленно ехать в пустыню, - сказал на­конец я. Прут даже остановился:
* Зачем?
* Ну, посмотреть хотя бы, что это такое.
* Пустыня потому и называется пустыней, что там ничего нет, - нравоучительно сказал Прут. - Это пустое место. Лучше давай сочинять сюжет. Сколько у нас будет героев?
* Тринадцать, - мрачно сострил я.
* Очень хорошо! В этом что-то есть: тринадцать. Это загадочно, это что-то предвещает. А что, если мы назовем картину «Тринадцать»? А?. Звучит!

Через две недели Прут прислал мне либретто. В ли­бретто была сборная компания. Там были и студенты, и красноармейцы, и какие-то дамы, и профессора - са­мый разный народ. Некоторые эффекты были очень сильными. Ну, например, когда профессор обнаружи­вал, что руководитель банды, полковник, это его соб­ственный сын. Он выходил и говорил: «А, здорово! Я тебя породил, я тебя и убью». Мне это не понравилось.

Кроме того, не понравилось мне, как Иосиф Леони­дович обнаруживал колодец. Он обнаруживал так: [из- под могильной] плиты, на которую садился красноар­меец, дуло. Он говорил: «А что-то дует» - и обнаружи­вал колодец.

Я, решив, что если я сделал «Пышку» как единый коллективный портрет буржуа, многоголовый, то по­пробую закрепить этот прием на советском материа­ле - заимствованная и, по-моему, довольно легкомы­сленная затея.

Это оказалось трудно, потому что легко дать еди­ный, не детализованный портрет многоголового суще­ства в устоявшемся понимании, что такое буржуазия, и вдобавок резко отрицательный портрет, можно найти очень много красок. В «Тринадцати», в общем, это не удалось. Тем более что это была звуковая картина, а не немая. Хотя, в общем, она снималась как немая, и там много находок чисто немых.

На роль жены командира в «Тринадцати» и на роль Лизы в «Пиковой даме» я пригласил актрису Елену Кузьмину,[[35]](#footnote-36) которую знал тогда только по картинам. Кузьмина в эпоху немого кинематографа блистательно сыграла острые и сложные роли в «Новом Вавилоне» и в «Одной» Козинцева и Трауберга, и потом работала у Барнета («Окраина», «У самого синего моря»).

На картину «Тринадцать» я пригласил исключитель­но кинематографических актеров. Только на главную роль был взят Николай Крючков - бывший трамовец, который в это время сильно выдвинулся.

Оператором был по-прежнему Волчек, ассистентом к нему пошла только что кончившая ВГИК Эра Саве­льева. Младшим администратором я взял Колю При- везенцева, который работал у меня после этого на всех картинах, дойдя до директора группы. В 1941 году он пошел на фронт и погиб.

Весной 1936 года мы выехали в Туркмению, чтобы снимать натурные сцены «Тринадцати». Мы рассчиты­вали отснять всю натуру весной, пока не стало слиш­ком жарко, а на лето вернуться в Москву и здесь за­кончить ночные павильонные сцены. Художником с на­ми поехал В. Е. Егоров. Километрах в 20 от Ашхаба­да, в пустыне Кара-Кумы он выстроил нам декорацию - единственную декорацию в нашей картине. Это была так называемая «мулушка», то есть маленькая куполо­образная хижинка отшельника, окруженная глиняным забором - «дувалом».

Когда мы приехали в Ашхабад (это был конец фе­враля), еще шли дожди и снимать пустынные сцены было нельзя. Пустыня нас разочаровала. Она оказа­лась плоской, как тарелка, темно-серой, мокрой, за­росшей редкой зеленой травкой. Выяснилось, что пу­стыня выглядит так до тех пор, пока не ударит летнее солнце.

В поисках более эффектной пустыни мы всей экспе­дицией выехали еще глубже, в центр Кара-Кумов, на станцию Репетек. В этом месте Ашхабадская желез­ная дорога пересекает Кара-Кумы. Около самой стан­ции Репетек расположен Научно-исследовательский институт пустыни, с теннисной площадкой и ветряком. Все это необычайно интересно контрастирует с пу­стынным пейзажем, хорошо известным всем по кар­тинкам, изображающим Сахару.

Вот какой был случай на этом Репетеке: однажды летом прибыла туда из Ленинграда молодая научная сотрудница, которая никогда не бывала в пустыне. Утром она пошла за ближайший песчаный холм поис­кать жучков и бабочек, но все песчаные холмы абсо­лютно похожи друг на друга, а она еще не знала, что гребни их в определенное время года направлены в одну сторону. И вот эта сотрудница заблудилась. Трое суток блуждала она в пустыне и дошла до такого ис­тощения, что пыталась стеклом от часов открыть се­бе вены и покончить самоубийством. Однако от жары кровь у нее загустела, и вскрытие вен не дало никакого результата. Ее нашли на четвертые сутки буквально в ста шагах от железной дороги. Она была еще жива.

В Репетеке пустыня тоже была мокрой, но там к осе­ни надувает настолько гигантские барханы (высотою в пятиэтажный дом), что даже за зиму рельеф пустыни не успевает сделаться плоским.

Мы прожили в Репетеке месяц в очень тяжелых условиях и сняли десяток общих планов проезда отря­да красноармейцев по пескам. Даже и эти кадры да­лись нам с огромным трудом. Можно было всю карти­ну снять в Репетеке, но там не было никакой базы и в самом Институте пустыни нам предоставили всего три комнаты, в которых разместилось 50 человек с аппа­ратурой. Там не было сена для лошадей, не хватало воды и вообще ничего не было. Мы решили вернуться в Ашхабад и дожидаться, пока не просохнут Кара-Ку­мы. Весна в тот год затянулась. Местные жители гово­рили нам: если бы каждый год приезжало по киноэкс­педиции, то, пожалуй, в Туркмении можно было бы се­ять рис и болотные культуры. До конца мая шли бес­прерывные дожди, а затем вдруг сразу ударила турк­менская жара. В первый же жаркий день в тени бы­ло 60°. К этому времени экспедиция наша дошла до крайней степени уныния. От тоски многие (особенно актеры) стали неумеренно пить. <.> Я срочно выселил свою экспедицию из Ашхабада в пустыню и запретил употребление спиртных напитков.

Мы поселились в маленькой деревушке, если такое можно назвать деревушкой. Называлось это - Чогон- лы. Это было поселение пустынных туркмен, состояв­шее на 10-12 глинобитных домиков с микроскопиче­скими оконцами величиной в книгу среднего формата и дверью, в которую надо было проходить согнувшись. Летом туркмены переселяются в кибитки, а глинобит­ные домики были сданы нашей экспедиции.

Директор группы В. П. Чайка - чрезвычайно энергич­ный человек - построил фанерную столовую, погреб для хранения продуктов и даже подземную лаборато­рию с двойными стенками, между которыми должен был набиваться лед. Лед и питьевая вода ежедневно привозились из Ашхабада. Ближайшее дерево росло в 15 километрах от Чогонлов. В Чогонлах были турк­менки, которые никогда не видели дерева. Они дела­ли ковры с узором, который называется «салорская ро­за», но никогда не видели живой розы.

Наша декорация находилась в полутора километрах от этого селения. С первых же дней нам пришлось очень тяжело. Сразу установилась невыносимая жара. Термометр, который мы однажды поставили в кассету аппарата, накрытого специальным чехлом и стоящего под зонтом, показал 71°. Актеры лежали на раскален­ном песке, и кроме солнца их палили подсветы и зер­кала. Мелкий песок забивался решительно во все - в пищу, в мельчайшие щелки, в часы. Все часы в экспе­диции остановились. Мы вынуждены были сделать се­бе солнечные часы.

Когда человек заболевал, ему нельзя было изме­рить температуру, потому что термометр показывал все, что мог, - 42° даже ночью. Нам приходилось оку­нать термометр в одеколон, встряхивать и быстро ста­вить под мышку, прикрыв человека подушкой, чтобы изолировать его от жары. Впрочем, все равно у всех по­стоянно была повышена температура. Все были боль­ны дизентерией. Мы настолько привыкли к дизенте­рии, что, по существу, не считали ее болезнью. Это бы­ло нормальное состояние человека.

Чтобы дать представление о состоянии экспедиции, я просто перечислю количество выбывших по болез­ни. Из 5 чел[овек] административного состава уже че­рез месяц работал только один. У меня было 2 асси­стента и 2 помощника - остался только 1 ассистент, остальных пришлось или положить в больницу в Аш­хабаде, или отправить в Москву. Один из актеров со­шел с ума. Он заболел пустынным помешательством (кафар) - его пришлось отправить в Москву. Он выздо­ровел, как только увидел первый лес из окна вагона.

Необычайно тяжело было операторам. Песок про­никал в аппарат. После каждого дубля приходилось чистить рамку аппарата и бархотки кассет. И тем не менее мы не могли избавиться от царапин. Вдобавок пленка плавилась от жары, с нее сползала эмульсия. Почти после каждого кадра приходилось перезаряжать аппарат.

В довершение всех несчастий начали, как говорит­ся, «бузить» актеры. Даже среди моих собственных по­мощников нашлись маловеры, которые ныли, уверяли всех, что из картины ничего не выйдет, пустили слух, что «Пышку» снял не я, а Ю. Я. Райзман при помощи одного из моих ассистентов, а фамилия моя числится только потому, что меня пришили к этому делу фор­мально. Один из моих ассистентов говорил актерам: «Не слушайте Ромма, если не хотите угробиться. Я бу­ду стоять за его спиной и подмигивать вам, когда он говорит правильно и когда говорит неправильно». Не­сколько раз группа ставила вопрос о прекращении съе­мок, считая предприятие совершенно безнадежным. Разнеслись слухи, что материал, отправленный в Мо­скву, - полный брак. Это было почти справедливо. Де­ло в том, что по дороге в Москву с негатива сползла эмульсия. Мы вынуждены были организовать в самом Ашхабаде лабораторию для ручной проявки материа­ла.

Должен сказать, что если бы не твердая позиция мо­его ближайшего друга и сотрудника Б. И. Волчека, нам не удалось бы снять натуру по этой картине. Вместе с ним мы кое-как держали в руках Чайку, который рабо­тал превосходно, хотя совершенно не верил в карти­ну. Он не только кормил экспедицию, у которой, кста­ти, не было ни копейки денег, но ежедневно привозил из Ашхабада полторы тонны воды и полтонны льда по пескам, где машина почти не могла пройти. Все ли­ца, непосредственно участвовавшие в съемках, полу­чали ежедневно по ведру воды и могли даже прини­мать душ. Это было великое дело.

Самый напряженный момент настал в конце июня. Тут сразу случилось много несчастий. Во-первых, по­дул афганец. Это ветер ураганной силы и такой тем­пературы, как если бы он дул из раскаленной духовки. Для того чтобы дать представление об удушающей си­ле этого ветра, расскажу такой случай: до этого афган­ца столовая была переполнена мухами, которые там весной разводятся в гигантском количестве. Мухи чер­ной гудящей стеной висели в воздухе столовой. Через час после начала афганца все мухи высохли, подох­ли и покрыли пол ковром толщиной в 2-3 сантиметра. Афганец дул несколько дней и довел людей до послед­ней степени изнурения. К этому же времени начал, как у нас говорят, «загибаться» Николай Крючков. Он ре­шил, что я режиссер во всяком случае хуже, чем он ак­тер. <...> Он играл у меня главную роль. Я решил снять его с роли. Утром я вызвал к себе актеров И. Кузнецова и А. Долинина и, разделивши роль Крючкова пополам, роздал им куски крючковской работы. В картине у меня стало не 13, а, по существу, 12 человек. Только на пе­рекличке, которая к этому времени была снята, оста­лось стоять тринадцать. Да еще осталось название.

Когда Крючков наконец прибыл из Ашхабада, он уви­дел, что в его эпизоде снимается Кузнецов. После­довало трагическое объяснение, но я был неумолим, и Крючков отправился в Москву. Мне удалось на не­сколько дней восстановить дисциплину, расшатанную крючковским поведением и афганцем.

Но беда не приходит одна: через несколько дней прибыла из Москвы директива о консервации картины. Дирекция «Мосфильма», отчаявшись в ожидании ма­териала, не веря в ашхабадскую лабораторию и полу­чая все время от разных членов группы письма, пол­ные самых пессимистических предсказаний, решила прекратить съемки. Финансирование группы было пре­кращено задолго до этого. Я, однако, отказался пре­кратить съемки и скрыл телеграмму от группы. Мы все равно давно уже не получали зарплаты, и Чайка прав­дами и неправдами раздобывал деньги в местных ор­ганизациях, которые тратил только на питание людей. Мы посадили в Ашхабаде специального человека, по­священного в тайну консервации, который перехваты­вал письма и телеграммы, шедшие в группу, и пере­давал по назначению только те, в которых ничего не говорилось по этому поводу. И тем не менее в группе разнеслись слухи о том, что картина прекращена. По­ложение становилось отчаянным. Меня считали убий­цей, да притом еще и самодуром. Я убежден, что все разбежались бы куда глаза глядят, если бы хоть у од­ного человека были деньги на проезд. Но денег не бы­ло. Выдавалось в субботу на руки по 10 руб[лей], что­бы человек мог выпить пива и съесть мороженого - не больше!

В июле дирекция «Мосфильма», потеряв всякое терпение, послала к нам Л. А. Инденбома, дав ему пол­номочия: немедленно прекратить съемки и отправить всю экспедицию в Москву.

Я встретил Инденбома в Ашхабаде, рассказал ему о положении дел и попросил одного - побыть 2-3 дня на съемках и убедиться, что съемки идут нормально. Инденбом дал мне эти три дня отсрочки и приехал со мной в Чогонлы. Уже по дороге ему стало дурно от жары, вонючей пыли и слепящих песков. Назавтра он слег, как и все, от перегрева, который мгновенно вызы­вал дизентерию. Он с трудом выполз на съемку, и че­рез день мне не без труда удалось убедить его дать в Москву телеграмму, что съемки идут прекрасно и ско­ро кончатся.

К этому времени мне пришлось распрощаться не только с Крючковым, но и еще с рядом актеров. Уехала тяжело заболевшая Кузьмина, уехали еще два актера, один из которых, как я говорил выше, сошел с ума. Нас становилось все меньше. Из 52 чел[овек], приехавших в Ашхабад, на ногах было всего 18 чел[овек]. Неутоми­мо, буквально за всех, работали Привезенцев и бри­гадир-осветитель И. Яблоновский, которые заменяли мне администраторов, помощников, осветителей, ра­бочих и вообще делали решительно все. Коля Приве- зенцев, тощий как смерть, обгорелый до красноты (за­гар к нему не приставал), в одних трусиках носился с утра до ночи по этой дикой жаре. В 7 часов утра он гу­дел в воинскую трубу подъем, в 11 часов давал отбой, потому что солнце в это время стояло в зените и сни­мать было нельзя. И в 3 часа снова подъем - на ве­чернюю съемку. Надо сказать, что когда в 3 часа раз­давался этот сигнал, то многие плакали настоящими слезами - до того тяжело было идти сниматься. Как только кончалась съемка, все заползали в свои глино­битные домики и, намочивши простыни водой, завора­чивались в них и так неподвижно лежали под мокрыми простынями, пока не садилось солнце.

Когда я вернулся в Москву, родная сестра не узнала меня на перроне вокзала, но в снятом нами материале не чувствовалось ни жары, ни жажды. Я полагал, что уж это-то получится само собою, но, к моему изумле­нию, на экране было прохладно! Жару и жажду нуж­но было, оказывается, играть актерам, а мы не хотели «нарочно играть» эти обстоятельства, мы честно боро­лись с ними. Кадры, снятые при температуре, которую хорошая хозяйка считает достаточной, чтобы пирог ис­пекся за полчаса, выглядели очаровательно свежими. Пришлось насыпать в павильоне вагон песка и досни­мать крупные планы.

В начале августа 1936 года, закончивши съемку на­туры, мы вернулись в Москву. Сразу по приезде мне пришлось войти в резкий конфликт с дирекцией сту­дии. Прежде всего я был обвинен в неисполнении при­каза. Дирекция, чтобы оправдать свою позицию по от­ношению к картине и неоднократные распоряжения о прекращении съемок, естественно, заняла отрица­тельное отношение к снятому материалу. Пришлось выдержать очень большой бой для того, чтобы добить­ся разрешения доснять картину. Между тем в матери­але действительно было много брака. Прежде всего браком был весь звук (а мы сначала пытались одно­временно снимать и звук в пустыне). Следовательно, весь натурный материал теперь должен был идти под озвучание. Многие планы, несмотря на все принятые нами меры, оказались исцарапаны пустынным песком или искажены сползшей эмульсией. Вдобавок я за все время экспедиции не видел ни метра материала, а так как это была моя вторая картина, то, естественно, я на­делал ошибок. Как полагается, меня и Волчека обвини­ли в формализме, в эстетстве, обвиняли также в песси­мизме, в трагической концепции картины. Кроме того, материал был с художественной точки зрения расце­нен как неудовлетворительный. Тем не менее нам уда­лось добиться одной декорации - повторения «мулуш- ки» в уменьшенном размере. Затем нам был выделен микроскопический уголок в одном из павильонов, где был поставлен маленький трехметровый фон, на кото­ром изображались разные виды пустыни. Мы спереди досыпали немного песка и доснимали крупные планы картины. <...> Съемки нам предоставлялись принципи­ально только ночью. Ни одной дневной съемки нам ди­рекция не дала. Снимая ночами, мучаясь в путанице крупных планов, каждый из которых нужно было подго­нять под натуру, бесконечно ожидая возможности сни­мать, я вез эту картину до января - февраля 1937 года. Мне пришлось опустить целый ряд задуманных ранее сцен. Предполагались мощные проходы войск, широ­кие планы с басмачами и т. п. Все это должно было дать картине воздух. Но все это не удалось снять ни на натуре, ни, разумеется, в павильоне.

Примерно в феврале картина была закончена, ибо все в этом мире когда-нибудь кончается. <...>

Я показал картину кинематографистам. Некоторые хвалили ее, другие ругали.

После окончания картины «Тринадцать» мои отно­шения с дирекцией стали настолько натянутыми, что дело дошло до открытого скандала, и я был вторично уволен с киностудии «Мосфильм».

В. Вишневский обвинил меня в камерности и с три­буны Дома кино предложил выбрасывать таких, как я, за борт кинематографии. <...>

Человек он [Вишневский] был, вероятно, очень хо­роший, но совершенно неумеренный. Говорил он все­гда сквозь зубы, ударяя кулаком по пюпитру. Говорил, что мы уничтожим эту камерную кинематографию, нам нужна монументальная кинематография, та кинема­тография, которую делают братья Васильевы, Эйзен­штейн, Пудовкин, Дзиган. А вы, камерники, должны быть истреблены, должны быть уничтожены и т. п.

Я был человек сердитый (тогда, в молодости, сейчас стал добрый), взял слово и сказал ему, что, во-первых, руки коротки уничтожить (а у него были действитель­но короткие ручки). Это имело успех. Я говорю: посмо­трим, уничтожите ли вы меня в конце концов, или я вас уничтожу. Еще неизвестно, что такое камерная и что такое монументальная кинематография, - и прочее.

Мое выступление было очень резко и так же грубо, как выступление Вишневского. Я сказал: пока что вы сделали один - в скобках - один сценарий, для одной - в скобках - одной - картины Дзигана, ничего больше вы не сделали, мол, «Оптимистическая трагедия» это ерунда такая же, как вся эта патетика, которую я тер­петь не могу. Это вопль, а не кинематограф. <...>

Тогда он напечатал в газете «Кино» статью о камер­ной кинематографии, очень интересную. В статье этой исследовалось вообще слово «камерный» - это каме­ра-обскура - это темная камера. камермен - это ла­кей. В общем оказалось, что я лакей, тюремщик и т. д. и т. д.

Я очень рассердился и в результате этого неожидан­но получил квартиру. Я написал бешеное письмо Шу- мяцкому. Написал, что помещение такой статьи в газе­те «Кино» безграничное хамство. Тем более что Виш­невский - человек защищенный и просто оскорбитель­ные вещи пишет о молодом режиссере, который сде­лал две картины. Имейте в виду, что вы отныне мой смертельный враг.

Шумяцкий был человек своеобразный. На этот раз он вызвал Сливкина, который был его помощником, и сказал: вот видите, вы все время говорите, какой Ромм, такой, сякой, а он просто сукин сын. Вы посмотрите, какой мерзавец письмо написал. Ведь он действитель­но будет жаловаться. Дайте квартиру этому негодяю, заткните ему рот.

Сливкин сейчас же поскакал ко мне и сказал: «Неме­дленно идите на Большую Полянку, там строится дом, выбирайте квартиру, пока он не переменил решение. Я вам дам ключи». Хотя дом был недостроен, но тем не менее я получил квартиру тут же.

[ «Пиковая дама»][[36]](#footnote-37)

<...> Над сценарием «Пиковой дамы» продолжал работать терпеливый Эдуард Пенцлин, мой соавтор. Подбирал эскизы. Каплуновский должен был быть ху­дожником. Он, кстати, сделал очень интересные эски­зы к «Пиковой Даме».

Подбирались уже актеры. И я решил делать сейчас «Пиковую даму», чтобы все-таки не обмануть Пенцли- на и чтобы выполнить свою задачу.

Таким образом я твердо становился на путь эдакой камерной кинематографии. «Пиковая дама» опять со­блазняла меня, в первую очередь тем, что это очень мало слов, что это, по существу, немая картина и что это пантомима, при огромном количестве выразитель­ного действия.

Я имел также в виду конкретность и точность пуш­кинского письма. На этот раз мне не нужен был ни Мо­пассан, ни Прут, был Пушкин, который пишет необык­новенно кинематографично. В этом я убедился тогда, и я решил сделать максимально точно «Пиковую даму».

Но, к сожалению, там было много вещей, Пушки­ным не написанных, которые казались мне чрезвычай­но важными.

Например, мне казалось очень важной социальная идея «Пиковой дамы». В опере, которая широко из­вестна, все перенесено в XVIII век, во-первых; во-вто­рых, сделан какой-то богатый барин Томский и другой богатый барин - князь Елецкий, жених Елизаветы Ива­новны, в то время как по Пушкину Елизавета Ивановна это бедная приживалка в роду беднеющем и аристо­кратическом. В заключительной фразе у Пушкина ска­зано: Елизавета Ивановна вышла замуж за сына упра­вителя. <...> А про управителя сказано, что он имеет приличное состояние и где-то служит.

Не трудно понять, что управитель старой графини - это, так сказать, представитель возникающего и расту­щего класса буржуазии. Он еще получиновник, где-то служит, но имеет уже приличное состояние. В то вре­мя как вся фантастическая история с Пиковой дамой и с этой беднеющей аристократией, которая, в общем, вымирает, символизирует современное положение ро­довой аристократии.

Так я это понял, и поэтому пушкинская идея мне по­казалась весьма примечательной с точки зрения со­циального анализа того, кто же достается в наслед­ство этим красивым, знатным девушкам. Достаются преуспевающие молодые люди с деньгами.

А все фантастические куски, всякие призраки, это в общем-то мертвое. Идея того, что мертвое хвата­ет живого, Пушкину вообще свойственна. Вспомним, что в «Медном всаднике» Петр Первый хватает живого Евгения, который тоже наследник высоких дворянских имен, а ныне обедневший дворянин.

Про себя Пушкин пишет:[[37]](#footnote-38) «я мещанин, я мещанин», хотя он наследник знатного рода. Эта ущемленность знатности и бедности, зависимость от денег и про­цветания денежных новых элементов ухвачена Пушки­ным, по-моему, как раз в «Пиковой даме» очень силь­но.

Мне думается, что это, в общем, довольно правиль­ное толкование «Пиковой дамы», - так, как мы приду­мали. Финал «Пиковой дамы», что Германн сошел с ума, что Елизавета Ивановна не утопилась в Зимней канавке, а вышла замуж за богатого, преуспевающе­го молодого человека с приличным капиталом, и т. д. и т. д., все это показалось мне примечательным.

Примечательным мне показался и характер Герман- на, немца в высшей степени аккуратного, как всякий немец, но одновременно склонного к фантастическим идеям. Если мы вспомним дальнейшую историю неко­торых германнских авантюр, более поздних, то, в об­щем, это угадано Пушкиным довольно точно, это впол­не в немецком характере. То есть сама идея, может быть, абсолютно фантастична, но выполняется она с поразительной точностью.

Когда Германн узнал три верные карты, он, в отли­чие от оперы, сделал очень практичные и точные ша­ги: он все продал и все заложил. Мне кажется, что эта деталь была необходима для картины. Я ее и ввел, как он продает и закладывает все, вплоть до шубы, все, что у него есть. Собрал весь наличный капитал.

Наличный капитал его состоял не из сорока тысяч, как красиво говорит Германн в опере: «сорок тысяч», а из тридцати семи тысяч. Тридцать семь тысяч - то, что собрал Германн. Следовательно, когда он выигры­вал по первой карте, у него получалось не восемьде­сят тысяч, а всего семьдесят четыре. И после семиде­сяти четырех тысяч, когда он второй раз поставил уже семьдесят четыре тысячи, у него образовалось сто со­рок восемь тысяч. Вот эти деньги он и поставил на тре­тью карту - сто сорок восемь тысяч. Он бы получил триста тысяч капиталу.

Точность этих цифр, то, что он трижды ставит карту, это общество, которое собралось вокруг старого кар­тежника, и т. д., все это меня очень соблазняло, и хотя основные вещи я сделал довольно точно по Пушкину, но здесь я позволил себе, опять с минимальным коли­чеством слов, развернуть широкую пантомиму. В диа­логе же я использовал в основном только тексты Пуш­кина. Некоторые добавки были грубоваты, но это было

в стиле времени.

Большие затруднения для меня представляло пони­мание призрака графини и как угадал Германн три кар­ты. После долгих размышлений я обратил внимание на некоторые тексты Пушкина, которые, мне показа­лось, могут как бы расшифровать эти три карты - трой­ку, семерку, туз.

Семерку Пушкин считал магическим числом, это из­вестно. И не только Пушкин. Вообще цифре семь поче­му-то придавалось особое совершенно значение, да­же в арифметических действиях. Это не кратно ничему и чрезвычайно сложно для математических функций, а кроме того, у Калиостро и других семерка всегда бы­ла магическим числом. Туз - ну, это естественно, это самая высокая карта. Последняя. Остается тройка.

Германн, вспоминая рассказ Томского, рассуждает ночью в казарме, - «нет, все это бабьи выдумки, нет, расчет, умеренность, трудолюбие - вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал». Это ци­тата из Пушкина: «- вот что утроит, усемерит мой капи­тал. Тройка, семерка, туз. Утроит, усемерит капитал».

Значит, эти слова Пушкина явно не случайны, у не­го оговорок вообще не бывало, он крайне лаконичен. Он не сказал: учетверит, или увосьмерит, или удесяте­рит. Утроит, усемерит. И действительно, цифры оказы­ваются - 3 и 7. Хотя капитал не утрояется и не усе­меряется, он удваивается, учетверяется и затем еще раз удваивается. А он говорит: «утроит, усемерит мой капитал».

Я решил, что, машинально перебирая колоду карт у себя в казарме и бросая направо, налево карты, как это полагалось в «фараоне»: бито - дано, бито - дано, бито - дано, направо дано, налево - бито, - он случай­но выбрасывает тройку, семерку и туз. Он смешивает эти карты, но запоминает их, конечно. И зритель запо­минает их. Я на это особенного внимания не обращал.

Кстати, когда Томский рассказывает эту историю и рассказывает, как старая графиня, будучи еще моло­дой, ставила карту за картой, то он ставит первой трой­ку, второй семерку, а третьей картой - туз. Эти три кар­ты валяются открытыми, остальные закрыты. Томский бросил их случайно и не глядя. Германн заметил: трой­ка, семерка и туз. Его поразило, очевидно, то, что та­кие карты он бросил. - утроить, усемерить мой ка­питал. Это единственный, как видите, совершенно не­мой и тоже кинематографический намек, который я по­зволил себе для раскрытия основной идеи, что такое тройка, семерка и туз.

Что касается призрака графини, то я его делал с той ясностью, с какой видит человека шизофреник или, предположим, когда человек пугается. Никакой таин­ственности, ничего решительно. Это происходило до­вольно грубо и вещно, без какого бы то ни было наплы­ва. Это возникало вдруг. Она оказывалась в комнате.

Говорила эту свою фразу. И после этого шла сцена в церкви, поразительно сделанная Пушкиным.

Кстати сказать, после сцены в церкви, когда Гер­манн увидел старуху, и старуха ему подмигнула, так же как Медный всадник повернул голову к Евгению, после этого он сидел в трактире и пил, к чему он был не при­учен. Он мало пил. Он пришел домой довольно еще пьяный, помимо всего прочего, и увидел после этого призрак.

Таким образом, я постарался сделать картину в сти­ле того времени максимально реалистически, психо­логически оправданно. В остальном она была точно по Пушкину, за исключением одной детали: я показал сы­на управителя и самого управителя. Две фигуры, кото­рых в повести нет, для того, чтобы намекнуть на воз­можность этой карьеры.

Меня увлекла эта работа.

Таким образом, я хотел делать третью почти немую картину подряд. Музыка была заказана Сергею Сер­геевичу Прокофьеву. Сергей Сергеевич успел сделать рояльные эскизы. Со свойственной ему аккуратной точностью он сделал музыку отнюдь не драматиче­скую и не лирическую. Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись много­кратно в простейшей форме, напоминающей упражне­ния на рояле, как бы одна навязчивая идея: три ноты и семь нот повторялись без конца, без конца, и это да­вало картине необходимую сухость, потому что Сергей Сергеевич считал, что опера очень плохая по вкусу. Во всяком случае, так он мне говорил.

Он только что приехал из-за границы,[[38]](#footnote-39) квартира его еще не была обставлена. Стоял рояль и негде было сесть. Сухой, высокий, очень отчетливый, он очень бе­режно и аккуратно и вовремя сделал все эскизы.

Но снимать «Пиковую даму» нам не пришлось. Не пришлось ее снимать потому, что к этому времени «Тринадцать» были закончены и мне было предложе­но искать какую-нибудь другую студию после ссоры с Соколовской.

Ссора была резкая. Я тогда был человек трудный, кроме того, недисциплинированный.

.Положение мое было, прямо скажем, отчаянное. После двух картин, казалось бы удачных, я снова очу­тился в ряду безработных режиссеров, вне какого-ли­бо студийного коллектива. Разумеется, «Пиковая да­ма» как только я был уволен, также была прекращена. <...>

В декабре 1937 года работа по «Пиковой даме» [воз­обновилась]. Моим сорежиссером по этой картине был

Эдуард Пенцлин. Художником картины вот уже пол­тора года работал В. Каплуновский, сделавший пре­восходные и очень острые эскизы декораций. Костю­мы делал К. Ефимов. На роль Германна я пригласил ленинградского актера Дубенского, который настолько увлекся ролью, что бросил свой театр и переехал в Мо­скву совсем. Елизавету Ивановну играла Е. Кузьмина. Она с необыкновенным изяществом и точностью пере­давала стиль эпохи. Старую графиню играла Рыжова из Малого театра. Старуху вообще считают бытовой актрисой, но это не совсем верно. Рыжова очень тонко, в превосходной артистической манере лепила образ старой графини. Гримы в картине были поразитель­ные. Покойный С. Раевский, которого я считаю лучшим гримером Союза, был подлинным художником. Он сам рисовал эскизы гримов и работал с тонкостью большо­го артиста.

Уже в конце января группа выехала в Ленинград для съемки первых эпизодов. Работа настолько увлекла всех нас, что я забыл о всякой усталости. Я полагал, что сумею сделать картину очень быстро; мы сняли всю натуру за февраль и начало марта, а в середине марта вошли в павильон, и к 1-му июня я собирался закончить съемки. Материал мне нравился. Так как у Пушкина в «Пиковой даме» всего 107 реплик, то карти­на наполовину состояла из кусков немой пантомимы. Работать над пушкинским текстом и мизансценами бы­ло ни с чем не сравнимым наслаждением. Волчек на­шел нежный, поэтический стиль света. Все это было романтично и красиво. К сожалению, мой роман с «Пи­ковой дамой» неожиданно оборвался.

Однажды меня прямо со съемки вызвали к новому председателю Комитета по делам кинематографии С. С. Дукельскому.[[39]](#footnote-40) Там уже собралась группа режиссе­ров. Дукельский объявил нам, что в связи с крутым по­воротом к современной тематике он прекращает про­изводство картин «Пиковая дама», «Анна Каренина», «Суворов», «Голубое и розовое» и некоторых других. Самым забавным и трагическим было то, что карти­на «Голубое и розовое» (режиссер Юренев) была сня­та на 99,5 %. Осталось всего два съемочных дня. Но Дукельский не удосужился справиться об этом. Когда он впоследствии увидел картину «Голубое и розовое», он сам пожалел, что зарезал ее, тем более что кар­тина была о революции 1905 года, а он, судя по за­главию, решил, что это вроде экранизации Стендаля. Упрямство Дукельского было настолько законченным, что, даже убедившись в своей ошибке, он не согласил­ся восстановить картину. Бедный Юренев много лет не мог оправиться от этого жестокого и совершенно непо­нятного удара.

Что до «Пиковой дамы», то ей вообще не везет. Еще до меня ее пытался ставить в Ленинграде в году 1930- м или 1931-м режиссер Вайсбрем. Он, как и я, дошел до самых съемок, и картина была зарезана.

Затем, как видите, я дважды или трижды начинал ставить «Пиковую даму», и каждый раз это конча­лось катастрофой. Уже после моего опыта, в 1945 году Вайсбрем вновь добился того, что начал ставить «Пи­ковую даму», но Комитет [отказал ему] после предста­вления режиссерского сценария. Тогда за «Пиковую даму» взялись братья Васильевы, полагая, что уж им- то удастся довести дело до конца. Все шло прекрас­но, они подобрали всех актеров и совсем было нача­ли снимать, как картина была снята с производства во время пересмотра тематического плана весной 1946 года.

Как человек суеверный, я выбросил все материа­лы, которые у меня были по «Пиковой даме»: сцена­рий, литературу, специальные исследования историка Б. Поршнева, эскизы декораций и фотографии. Я тя­жело переживал запрещение «Пиковой дамы», но еще тяжелее переживали его актеры, особенно Дубенский, который бросил свой театр, и Кузьмина, у которой дав­но не было хорошей роли. Что до Каплуновского, то ему не повезло особенно - он был художником и «Пи­ковой дамы», и «Анны Карениной», и еще какой-то за­прещенной картины. Одним ударом были погублены

плоды его многолетних трудов в ряде картин.

Несколько слов о С. С. Дукельском. Мало кто поми­нает его добром. Л между тем это был человек приме­чательный и очень своеобразный. Внешне он больше всего был похож на Победоносцева: высокий, худой, с торчащими лопатками, с длинной шеей и бритым чере­пом, он производил поначалу пугающее впечатление, особенно благодаря каким-то особенным, темным, что ли, очкам и кривой улыбке. Голова у него поворачива­лась на шее, как на шарнире. Он вечно почесывал себе локти и лопатки, очень любил похлопывать собеседни­ка по плечу, обнимать его и заглядывать ему в глаза, отчего бедняга покрывался холодным потом.

Придя в кинематограф, он сразу начал чудить. Он наломал столько дров, что мы до сих пор не можем расхлебать его наследство. Это именно он ввел новую финансовую систему, при которой студии оказались совершенно незаинтересованными в выпуске большо­го количества картин или в выпуске дешевых картин. Это он ввел сложнейший бюрократический аппарат. Он отменил авторские. Он же ввел порядок, при котором в подготовительном периоде нельзя производить тра­ты на работу с актерами, с композиторами, на пошивку костюмов, репетиции и т. п. <...>

Одна из идей Дукельского заключалась в том, что он сделает большой государственный задел, в кото­ром будут находиться все сценарии. Сценариев он со­бирался наготовить впрок несколько сот, чтобы потом уже много лет не заботиться об этом деле. Для это­го он ввел центральный сценарный отдел с широчай­шими полномочиями. Ему же принадлежит идея, что мы совсем не заинтересованы в количестве картин. Он считал, что если мы будем ставить совсем немного, но очень хороших картин, то за несколько лет мы накопим своего рода библиотеку роскошных фильмов, которые сможем потом все время поочередно пускать на экра­ны, прибавляя ежегодно 2-3, ну 5 новинок. Поэтому он не был заинтересован ни в количестве кинодраматур­гов, ни в количестве режиссеров. <...>

При всех чудачествах Дукельский был честным, не­плохим человеком, совершенно чуждым всякой коры­сти, интриганства, протекционизма и т. п. недостатков. <...>

Во все время пребывания Дукельского на посту председателя Комитета я пользовался каждым акти­вом, каждым собранием, каждым заседанием, чтобы ругаться с ним, и в конце-концов он начал не на шутку сердиться.

Однажды он вызвал меня к себе для того, чтобы по­говорить по душам. Вот что он мне сказал:

- Я вас не понимаю! Что это вы все время огорчае­тесь из-за «Пиковой дамы»? Подумаешь - три карты, три карты, три карты! Я бы на вашем месте был счаст­лив. Чего вам не хватает? Деньги у вас есть? Есть!

Слава у вас есть? Есть! Ваши картины даже за грани­цей идут. Квартира у вас есть! Чего вам еще надо?

Дукельский не мог понять природы творчества. Это была для него совершенно чуждая область. <...>

[Ленинские фильмы][[40]](#footnote-41)

Ленинские темы приковали к себе внимание работ­ников искусств. В театрах начались подготовительные работы и постановки ленинских спектаклей. Крупней­шие актеры готовились к исполнению роли Ленина. В частности, в Театре Революции - Штраух, в Театре Вахтангова - Щукин.43

Постановка ленинской картины была передана «Ленфильму» и поручена известному режиссеру С. И. Юткевичу. Он долго колебался между двумя сценари­ями и в конце концов остановился на «Человеке с ру­жьем» [Н. Погодина], где роль Ленина была значитель­но меньше, чем в сценарии «Восстание»[[41]](#footnote-42) [А. Капле- ра]. Юткевич решил работать исподволь. Проведя еще весной пробу Щукина на роль Ленина, он поехал на юг, где собирался работать до осени над режиссерским сценарием. Сроки он ставил такие: к 7 ноября он сни­мет первый пробный эпизод. Выбор «Человека с ру­жьем» был совершенно понятен. Сценарий «Восста­ние» по замыслу был, может быть, крупнее, значитель­нее сценария «Человек с ружьем», и Ленину в нем бы­ло отведено большое место, но сценарий был рыхлым, несобранным; по существу, он не был закончен.

В этих обстоятельствах Б. Шумяцкий, который тогда чувствовал себя неуверенно на посту руководителя ки­нематографии, решил сделать главную свою ставку на быстрейший выпуск ленинской картины. <...> Убедив­шись, что от Юткевича вряд ли можно ждать картину раньше чем через год, он решил рискнуть и поручить мне параллельно с Юткевичем постановку сценария «Восстание», обусловив необыкновенно короткий срок работы. Картина должна была быть совершенно гото­ва к 7 ноября; вернее, она уже 3 ноября должна быть показана руководителям партии и правительства.

Напоминаю, что был уже май и что сценарий требо­вал доработок. <...>

Я прочел сценарий, и мне показалось, что в нем за­ложены большие возможности. Я полагал, что за ме­сяц-полтора, то есть примерно к середине июля, мож­но привести литературный сценарий в относительный порядок. Затем минимум месяц был нужен для того, чтобы провести хотя бы самый скоропалительный под­готовительный период. Выходило, что на всю поста­новку огромной, монументальной, ответственнейшей картины, на всю работу с актером, который впервые будет играть Ленина, - остается всего лишь половина августа, сентябрь и октябрь. Такие вопросы, как мон­таж, озвучание и перезапись, я даже не принимал во внимание.

Я заявил Шумяцкому, что если и соглашусь ставить картину в эти сроки, то только на «Мосфильме», да­лее, только на условиях полного подчинения всех це­хов и всего организма студии этой картине и вообще на условиях, так сказать, экстерриториальности этой работы, при которых я смогу диктовать студии необхо­димые требования, чтобы они немедленно и беспре­кословно выполнялись.

Через несколько дней я был вызван на загородную дачу к тогдашнему директору студии Е. Соколовской. Вместе со мной был вызван режиссер Райзман. Со­коловская предложила нам ставить эту картину вдво­ем (очевидно, она уже получила директиву Шумяцкого о постановке). Она мотивировала свое предложение тем, что один человек не в силах будет справиться с та­ким ответственным заданием. Но оказалось, что Райз­ман ни в коем случае не принимает указанных сро­ков, сомневается в качестве сценария и, кроме того, не очень-то согласен рассматривать меня как равноцен­ного себе режиссера. Напоминаю, что к тому времени Райзманом был поставлен ряд крупных и интересных картин: «Каторга», «Земля жаждет», «Летчики», «По­следняя ночь». Райзман был двумя поколениями стар­ше меня. Ведь я был ассистентом Мачерета, который в свою очередь когда-то был ассистентом у Райзмана, хотя по возрасту Райзман моложе меня года на 4. В 1937 году я еще был «парвеню», «молокосос», поста­вивший всего 2 картины.

Райзман мой большой друг, превосходный мастер, я очень люблю и уважаю этого человека, но я почувство­вал, что работать с ним вдвоем мне будет тяжело. У меня не было необходимого авторитета. Я решил, что «или пан, или пропал!». Или ходить мне без головы, или уж я наконец вырвусь в люди.

Я отказался от совместной работы с Райзманом и заявил Соколовской, что сделаю картину один, в на­значенный срок.

Все мои условия были приняты, за исключением од­ного: Щукин был закреплен за Юткевичем.45 С ним был уже заключен договор на «Ленфильме», и мне пред­ложили искать другого актера. Я не видел другого ис­полнителя роли Ленина и решил в этом вопросе то­же идти на 100 %-й риск. Решение мое было такое: я затяну пробы разных актеров на роль Ленина, начну съемки всех эпизодов без Ленина и затем поставлю руководство перед дилеммой или остановить картину, или отдать мне Щукина. Я был убежден, что Юткевич, как осторожный человек, начнет снимать еще очень не скоро.

Работу я решил построить так: самому работать две смены ежедневно, для каждой смены иметь сменного директора, режиссера и весь полный состав группы, с тем чтобы все люди могли меняться, готовя мне все необходимое. На перезапись и монтаж я не оставлял никакого запаса времени. Я решил монтировать, озву­чивать и перезаписывать по ночам, параллельно со съемками, с тем чтобы в последний съемочный день картина была уже совершенно готова. При этих усло­виях я выкраивал для постановки картины приблизи­тельно 75-80 календарных дней, два с половиной ме­сяца. В то время обычно картина ставилась от года до двух. Естественно, что такое решение было не только рискованным, но, я бы сказал, нахальным для режис­сера, который поставил всего две картины.

Тем не менее руководство пошло на мои условия.

Операторами по-прежнему были Волчек и Савелье­ва. Директорами были назначены Вакар, Матросов и Оболенский, вторыми режиссерами я пригласил Д. И. Васильева и И. Е. Симкова, художником - Дубровско- го-Эшке.

Картина была запущена в производство в последних числах мая (тогда не было особого запуска в подгото­вительный период).

В начале июня 1937 года я поехал с Каплером в под­московный дом отдыха писать окончательный вариант сценария, а группа в это время начала подбор актеров, заготовку костюмов, реквизита, мебели по литератур­ному сценарию. По литературному же сценарию дела­лись и эскизы декораций. Часть работы, конечно, по­шла впустую, так как многое в сценарии изменилось, но все же большая доля режиссерской подготовки бы­ла сделана. Каждую неделю я сообщал группе измене­ния, которые произошли в сценарии. Работа над сце­нарием заняла 5 или 6 недель.

В середине июля я вернулся со сценарием, который должен был идти на утверждение в самые высокие ин­станции. Не ожидая утверждения сценария, мы неме­дленно, полным ходом развернули подготовку к карти­не, назначив первый съемочный день на 12 августа. Режиссерскую разработку сценария я сделал за 2 не­дели.

Я поехал к Б. В. Щукину и впервые познакомился с ним. Он произвел на меня необыкновенное впечатле­ние и своим умом и своим обаянием, и той серьезно­стью, с которой он готовился к исполнению роли Лени­на в театре и кино.

Однако Щукин вынужден был подтвердить мне, что связан с Юткевичем и устной договоренностью и да­же письменным договором, что играть у меня он бу­дет только в случае, если получит на это официаль­ный приказ. Тем не менее я дал ему сценарий «Восста­ние». Сценарий понравился Щукину. Он сделал много интереснейших предложений по деталям речи, по ме­лочам диалога и поведению. К этому времени Щукин изучил досконально все ленинские пластинки, отлично имитировал голос Ленина. У него было собрано много литературы и изобразительного материала.

15-го июля он уезжал на полтора месяца на юг и обе­щал вернуться к 1 сентября. На юге он продолжал ра­ботать над образом Ленина.

После разговора со Щукиным я окончательно ре­шил, что никого, кроме него, снимать в роли Ленина не буду.

12 августа я начал съемки картины, имея 2 месяца и 18 дней сроку, причем я еще не начинал репетиций со Щукиным и мне еще не были утверждены все актеры. <...>

Но как бы то ни было, снимая ежедневно по 10-12 часов, мы к началу сентября закончили почти все эпи­зоды, в которых не было Ленина.

В начале сентября приехал Щукин, а Юткевич все еще обдумывал на юге свою будущую картину. По правде сказать, метод Юткевича был, вероятно, и умнее и вернее. <...> Так как больше снимать без Щуки­на было почти нечего, Щукин был отдан «Мосфильму».

Началась вторая и гораздо более сложная часть картины - работа над образом Ленина.

Щукин приехал 20 августа примерно. Пошли про­бы грима, которые делал Ермолов. Грим продолжался полтора часа, больше даже.

Затем предварительные всякие разговоры, беседы по поводу сценария, по поводу текста. Но Щукин ни­как не хотел начинать сниматься, он очень боялся. он прицеплялся к каждой возможности поспорить - там то, другое, третье, что еще все неясно, непонятно. <...>

Я говорю: - Как же вы собираетесь играть целый спектакль?

Он: - Не целый спектакль, во-первых, там один эпизод. Во-вторых, там публика. Публика будет сразу аплодировать. Как только она начнет аплодировать, я себя почувствую как рыба в воде. А здесь прямо пе­ред аппаратом и сразу играть Ленина, - это просто страшно, я боюсь. Вы понимаете, у меня будет актер­ский паралич. Не дай бог, если у меня в этот момент начнут дрожать колени и прочее и прочее, я погублю вам роль. Каждое появление на съемке будет для меня тогда пыткой, и избавиться от этого шока будет очень

трудно.

В общем, довольно убедительные вещи говорил. Мы пробовали походку, разные мелкие элементы, но на ка­кое-то движение образа он не мог решиться. Значит, пришлось пойти на путь насилия.

Я договорился с Волчеком, с Савельевой, с освети­телями, с Д. И. Васильевым - со всеми, и у нас бы­ла построена декорация комнаты Ленина, причем она была четырехсторонняя. Стенки не разбирались. Весь свет сверху. Может быть, убиралась одна стенка, но редко. Одна дверь.

Мы уговорили Щукина еще раз сделать фотопробу, привели его в павильон. В павильоне я сказал, что вот теперь я вам сделаю кинопробу, хотите или не хотите. Надо начать что-то делать. Не просто сидеть в кресле, а надо ходить, действовать. Ну, я вам дам самые про­стейшие обстоятельства, три кусочка: пишет - гневно или задумчиво, но не просто пишет; или, допустим, хо­дит тревожно, потому что ждет сообщений; глядит в ок­но и возвращается обратно; нетерпеливо ждет, садит­ся, потом вновь вскакивает: три простых куска. Выпол­ните - выполните. Не выполните, все равно через пять минут мы будем снимать это обязательно. Даже про­сто будете сидеть, разговаривать, мы будем снимать, и больше ничего.

Я был внутри [декорации]. И он был внутри. Больше не было никого. Сверху были осветители, и оператор, и ассистент, который устанавливал расстояние для фо­куса. Больше никого, свет только сверху.

Он сказал мне довольно обидные слова, что он не халтурщик, а кроме того, что я привык диктаторство­вать, и вообще, это насилие над человеком, который играет Ленина, а это не так просто. «Попробуйте, сы­грайте сами». А через пять минут:

- Ну хорошо, что вы от меня хотите? - сказал пла­чущим голосом.

Я сказал: вот сейчас быстро пройдите направо и на­лево. Вы ждете, там шпик за окном, осторожно подхо­дите к окну, никого нет, возвращаетесь обратно. Начи­найте первый кусок.

И тут действительно произошло чудо преображе­ния. Как только заработал съемочный аппарат, он со­брался и сделался похожим на Ленина.

Мы сняли три или четыре простейших куска: ходит, сидит и пишет письмо к членам партии большевиков, рассматривает карту Петрограда, хмыкает. И что-то еще, такое забавное, с улыбкой сделал, не помню, ка­кие-то куски. Это стоило Щукину такого колоссально­го напряжения, он так волновался, что стал весь мо­крый после четырех кусков и сказал: «Я больше не мо­гу, я умоляю, отпустите меня» - и, я бы сказал, с чув­ством отчаяния ушел из павильона в гримерную, счи­тая, что совершил святотатственное дело, то есть че­ловек совершенно не готовый к репетиции, не прошед­ший долгого застольного, мизансценировочного пери­ода и т. д. - он поступил неприлично, кощунственно и халтурно. «Халтурщик вы», - сказал он, повернув­шись.

Ровно через час он мне позвонил домой и сказал:

* Проба эта готова?

Я говорю:

* Больно скоро, я только проявляю.
* Когда будет готова, я приеду.
* Будет готова вне всякой очереди часа через три.

Через три или четыре часа эта проба была готова,

причем синхронно. У меня был принцип: всех снимать синхронно. Поэтому и это мы снимали синхронно. Он ничего не говорил, ну, хмыкал. Шаги, шуршание.

Он прискакал на студию (ему послали машину), по­смотрел эти четыре кусочка, и вдруг сказал:

* А ведь может войти в картину.

Я говорю:

* Нет, что вы. Это никак не может войти в картину, это проба.
* А почему это не может войти в картину? Это ниче­го, дайте я посмотрю еще раз.

Показали ему еще раз, он посмотрел еще раз и го­ворит:

* Почему мы не снимаем? Что мы балбесничаем вот уже пятый день? Без конца разговариваем, разговари­ваем, разговариваем. По-моему, давно уже пора сни­мать.

Я говорю, что снимать мы будем от начала до конца, по эпизодам. Кабинет еще не скоро. Сначала вам надо еще сняться на паровозе.

Это было его железное условие с самого начала: так как нет времени, сниматься последовательно. Скажем, вот идет его комната, а потом заседание ЦК - так и сни­мается: комната, потом заседание ЦК, потом квартира Василия, а потом опять комната.

Это помогало постепенному развитию образа. Ка­бинет стоял все время, единственная декорация, а остальные строились последовательно. Смольный был построен в последний день.

Я говорю, что у меня паровоза еще нет, нет фактуры. Завтра ставят свет, послезавтра, не раньше. Он гово­рит:

- Напрасно, вот тут же бы начал сниматься, пока хо­рошее настроение.

Послезавтра мы начали снимать. Этот тормоз был снят, он в себя поверил. <...>

Щукин работал в Театре Вахтангова над «Челове­ком с ружьем», и в сентябре мы с ним могли встречать­ся не больше трех раз в неделю. Бороться с этим бы­ло невозможно, и я с ужасом видел, как все мои рас­четы и труды летят прахом. За сентябрь прошло все­го 12-13 «щукинских» дней, и мы чудовищно отстали от намеченного плана. По меньшей мере 5 рабочих дней ушло на поиски грима. Многих усилий стоили ре­петиции, поиски походки; манеры двигаться. Все пер­вые съемочные дни ушли на освоение образа. Это бы­ли подготовительные этюды, не больше. Несмотря на весь талант Щукина, несмотря на его необыкновенное трудолюбие и добросовестность, мы за сентябрь сня­ли лишь один небольшой эпизод. А между тем в дни съемки Щукина мы не теряли ни секунды, весь свет ставился заранее, все готовилось с утра, и к моменту прихода Щукина работа могла идти без малейших за­держек.

Я поставил перед Комитетом по делам искусств, в который тогда входила кинематография, вопрос о пол­ном освобождении Щукина. Я еще надеялся снять кар­тину за октябрь.

Однако тогдашний председатель Комитета П. Кер­женцев ответил мне категорическим отказом. Он про­чел мне маленькую лекцию о том, что кино должно учиться у театра и что не нужно трудиться над карти­ной, пока театр не создал образа Ленина. Далее он со­общил мне, что даже в театре образ Ленина, видимо, не получится, а в кино тем более, и вообще рекомен­довал мне бросить мою дикую затею. Я настоял, чтобы Керженцев приехал на студию и посмотрел материал. Он приехал, разругал материал, сказал, что это нику­да не годится, что Ленин у меня добренький, в то вре­мя как он был человеком суровым, кричал на посетите­лей, стучал кулаком, иногда даже ругался, например, говорил «дурак». Керженцев когда-то знал Ленина.

Я дерзко ответил Керженцеву, что каждый очевидец вспоминает Ленина на основании собственных впеча­тлений: одни утверждают, что Ленин был ласков, гово­рил «умница», другие - что он выгонял из кабинета, некоторые же вспоминают, что Ленин говорил «дурак» или что-нибудь в этом роде. Керженцев побагровел от обиды. <...> Директор фабрики и его заместитель бу­квально спрятались за дверью от перепуга.

В тот же день я написал письмо тов. Сталину и тов. Молотову. Излагая обстоятельства дела, я просил их дать указание о полном освобождении Щукина из теа­тра до 1-го ноября. Я писал, что если такое указание будет немедленно дано, то я успею, несмотря ни на что, снять картину к сроку. Признаться, и я в то время сам уже почти не верил, что это физически возможно, - во мне действовал бес упорства.

Назавтра Керженцев получил указание предоста­вить мне Щукина.

Он созвал совещание с представителями Театра Вахтангова: Щукин, Куза, Симонов и т. д. Керженцев торговался со мной, как на базаре: сначала он пред­ложил мне 2 дня в неделю, затем 4, 5 дней, но я тре­бовал все 7 дней в неделю. Совещание кончилось ни­чем. Взбешенный Керженцев и представители Вахтан­говского театра ушли в одну сторону, а я - в другую.

Ночью мне позвонили и передали, что Щукин предо­ставлен мне с сего числа по 1 ноября целиком. Ясно, что Керженцев получил вторичное указание от руково­дителей партии и правительства.

Это было 11 октября. У меня оставалось фактически 18-20 дней.

Я разбил всю роль Ленина на соответствующее ко­личество дней, причем все куски без Ленина, даже крупные планы других актеров в ленинских эпизодах были вынесены отдельно.

Щукин снимался с 12 до 6 с одним выходным днем в неделю. Мы же работали ежедневно с 9 утра до 12 ночи, потому что материал, не связанный непосред­ственно со Щукиным, снимали до его прихода и после его ухода. Некоторые маленькие сценки снимали па­раллельно.

Ночью я монтировал, озвучивал и перезаписывал эпизоды. Таким образом, у меня в картине не было монтажного периода. Картина постепенно складыва­лась из отдельных законченных эпизодов, вплоть до того, что с каждого готового эпизода тут же снимался контратип и делалась лаванда. <...>

Нужно сказать, что мы получали огромную помощь и от коллектива студии, от рядовых работников «Мос­фильма» и даже от посторонних лиц. Люди работали над картиной с необыкновенным энтузиазмом, преодо­левая все трудности. Когда однажды оказалось, что запорот материал ответственнейшей массовой съем­ки, Васильев со своими помощниками поехал созывать новую массовку.

В эти дни в Москве стоял такой густой туман, что бы­ло запрещено движение автотранспорта. Дело было в субботу, часов в 12 ночи. Работники нашей группы сто­яли около кинотеатров и просили публику пойти пеш­ком на Потылиху сниматься в картине «Восстание». К 2 часам ночи собралось 2000 человек. Ни один из них не попросил денег за работу.

.Весь «Мосфильм» (он состоял из четырех пави­льонов) был полностью застроен декорациями «Лени­на в Октябре». <...>

Центральный павильон «Мосфильма», громадный, на 1200 метров, был превращен в завод. Были открыты ворота (они тогда открывались), съемочная точка была из хвостового павильона, и здесь в центральном пави­льоне, где даже не делали сцены, сами стены превра­тились в декорацию как бы завода, даже леса, кото­рые там наверху стояли, какие-то мостки, использова­лись как декорация, поставлены были стайки и т. д. Это была грандиозная декорация, которая занимала цен­тральный павильон и должна была сниматься первой.

До конца съемок я был в глубочайшем прорыве, по­тому что работал параллельно. Я все время висел на черной доске: висел на черной доске 2 ноября, когда картина была готова, числилось, что я еще не присту­пал к монтажу, потому что только первого я кончил по­следний съемочный день. А третьего я был вывешен уже на красную доску.

Тяжело мне было чрезвычайно. <...> Забегая вперед, скажу, что на протяжении двух месяцев, весь сентябрь и октябрь, я не спал вообще. Ну, может быть, мне уда­валось спать несколько часов в воскресенье, иногда два-три часа. Жил я на кофеине. Тогда был только что найден орех «кола»; я сжирал не только шоколад ко­ла, но через шоколадную фабрику доставали мне про­сто этот орех «кола» в виде порошка. Я все время при­нимал всевозможные допинги, потому что засыпал на ходу.

.Постепенно у нас сложился свой кодекс требова­ний к образу Ленина, в который входило главной зада­чей актерское обаяние и такая манера работы, кото­рая сразу бы завоевала сердца людей. То есть прежде всего юмор и человечность. И, во-вторых, такая рабо­та с партнером, в которой не было бы ни тени превос­ходства или учительства. <...>

Должен сказать, что я недавно видел на «Мосфиль­ме» актера, который исполняет роль Ленина, исполня­ет очень похоже, но в чем ошибка этого актера? Он разговаривает с воображаемыми собеседниками как с детьми - любовно, но сверху вниз. Он говорит: «Ну вот, нам предстоит сейчас принять такое-то обращение, и я вас предупреждаю: пока ры не закончите, я вас не вы­пущу». Это говорится тоном ласковым, с улыбкой. Это актер усвоил у Щукина, но это ласковая улыбка учите­ля с маленькими детьми, которые много глупее.

Ленин, даже когда он человека разносит - в «Лени­не в 1918 году», сердится, ругается, - делает это, ува­жая его и любя. Вы не видите нигде нравоучительного величия.

.Идея была наша в том, что мы все равно не смо­жем раскрыть философию Ленина на протяжении сце­нария, его жизнь была слишком крупная и разнообраз­ная, но есть одна безусловная задача - это будет чело­век, достойный любви. Я мог бы к этому добавить сле­дующее: Щукин и я, мы обратили внимание на то, как Штраух ест картошку в картине «Человек с ружьем».

Щукин очень внимательно отнесся ко всей той части воспоминаний Крупской - где идет речь о его физиче­ском здоровье. Будучи интеллигентом в высшей степе­ни, Ленин был в общем человеком физически крепким и привычным ко всему. И я сказал как-то Щукину:

* Вам не кажется, что Штраух чистит картофель, как профессор, профессорскими пальцами? А как бы вы чистили картошку?

Он сказал:

* Давайте картошку, я вам покажу. А тот. прекрас­ная картошка, прекрасная, но он так ее элегантно очи­щает. <.>

Безусловно возможна и такая трактовка Ленина, но

Щукину она была совершенно противопоказана, он должен чистить картошку так, как чистит картошку зри­тель, для него было важно, чтобы зритель почувство­вал в любом движении этого человека не только близ­кого себе, но, позвольте вам сказать, в чем-то даже он может относиться к Ленину чуть-чуть покровитель­ственно, потому что Ленин местами наивен. Напри­мер, эпизод с молоком. Правда, больше смеются над Свердловым, который говорит, что в таких делах [он] профессор. <.>

Совершенно подобный же эпизод у Щукина с Охлоп­ковым. Он говорит: «Позвольте, а где «Маленькая га­зетка»? На что Охлопков отвечает: «Это черносотен­ная, хулиганская газета, зачем она вам нужна?» Он говорит: «Не знаю, как вам, а мне нужна. Врага на­до знать, товарищ Василий». Но говорит он не тоном распоряжения. Каждый раз, в каждом куске это была тщательнейшая работа. Между прочим, тут трудно ска­зать, что идет от Каплера, что идет от меня, что идет от Щукина, что идет от Охлопкова.

.Щумяцкий старался не замечать того, что Охлоп­ков снимается. Время от времени я получал бумажки: «Напоминаю вам, что актер Охлопков на роль Василия не утвержден. Б. Шумяцкий».

Шумяцкий приходил, скажем, в декорацию завкома или в квартиру Ленина, садился где-нибудь в уголочке, довольно скромно здоровался со Щукиным, не здоро­вался с Охлопковым, рассеянно не замечал его и не го­ворил ничего. А через два дня я получал снова бумаж­ку: «Напоминаю вам, что роль Василия должен играть какой-нибудь другой актер, а не Охлопков».

А бумаги прибывали. То Охлопкова запрещали, то запрещали какие-то эпизоды, то запрещали переделы­вать диалог (а переделывать его было совершенно не­обходимо, потому что все писалось второпях).

И, кроме того, один из редакторов был прикреплен специально к картине и писал так называемый «днев­ник картины «Восстание», в котором ежедневно фик­сировались все изменения в диалоге. причем тут же предупреждал:

* Вы меняете?
* Да, я меняю.
* Хорошо, пожалуйста.

Записывалось. Значит, в случае неудачи картины я весь был выдан на съедение Шумяцкому: я не слушал­ся, я изменял диалог, я снимал не того актера.

Но когда картина была разрешена, этот дневник был сожжен.

Так до конца это и продолжалось. В известной ме­ре это было убеждение редактора Зельдовича, кото­рый считал, что Охлопков не подходит для роли Васи­лия. А я был убежден, что более обаятельного актера, чем молодой Охлопков, трудно было найти. Причем с огромной простотой. Единственная беда была в том, что он любил внешние эффекты. В присутствии Щу­кина был всегда скромен и великолепно работал, но хотел для себя хоть один героический кусок. Там был придуман такой кусок, в сценарии, хотя я был очень против него: Ленин и Василий идут в Смольный, Васи­лий оберегает в это время Ленина, а кавалерийский от­ряд, который убил шофера, попадается ему навстречу. И дальше идет такой эпизод: Василий говорит Лени­ну - «Спрячьтесь, Владимир Ильич, спрячьтесь в этот подъезд». Сам, изображая пьяного, поет какую-то че­пуху. Кирилин останавливается со своим конем и го­ворит: «Как тут проехать на Сампсониевскую?» А тот, чтобы дать время Ленину уйти, схвативши лошадь под уздцы, продолжает изображать пьяного. Кирилин сте­гает его нагайкой, но он продолжает держать лошадь под уздцы. Кирилин в бешенстве бьет его по лицу, а тот мужественно держит лошадь Кирилина и продолжает изображать пьяного.

Я сказал Охлопкову, что, Коля, это, во-первых, не­исполнимо, это не выйдет, может быть только отдель­но хлыст, отдельно лицо, отдельно лошадь. Это в ки­нокартине никак не может уложиться, а ты просто не сможешь лошадь эту удержать.

Однако он настаивал. Я сказал: «Ну что ж, Дмитрий Иванович, очевидно, сделает эту сцену, а потом мы сы­граем начало».

Хорошая кавалерийская лошадь поднялась на ды­бы. Охлопков не решился к ней подойти и сказал, что это безобразие и что это вредительство. Ну, назав­тра привели другую лошадь. Охлопков попробовал ее держать под уздцы, но это было такое страшное зрелище. Это было отменено, что привело Охлопко­ва в крайне скорбное состояние.

После окончания картины он получил орден Ленина и звание заслуженного артиста, но долго скорбел по поводу этого эпизода.

И дальше, в «Ленине в 1918 году» был запланиро­ван еще один эпизод с Василием, когда он через трубу влезает в кухню английского посольства и перебивает всех агентов. Мне пришлось снять этот эпизод, а по­том выбросить его. Такие накладные расходы иногда необходимы.

Он был, как все актеры, в чем-то немножко ребен­ком. Но в целом отношение Охлопкова было замеча­тельное. Его сквозное действие было только одно: лю­бить Ленина, бесконечно любить Ленина, это он сде­лал, и это обеспечило актеру огромный успех.

Остальных актеров нашли довольно приличных. Очень интересный однажды был случай с актером, ко­торый исполнял роль одного из министров.

Было заседание кабинета министров у главнокоман­дующего Петроградским военным округом. И должен был войти Керенский - как Наполеон, с ним два адъ­ютанта. Возник спор: носил ли он тогда университет­ский значок или был орден, и два адъютанта входили или один. Один из массовщиков, который изображал министра, - полный такой, приятный человек, сказал:

* Позвольте вам сказать, что он всегда носил уни­верситетский значок и всегда появлялся с двумя адъ­ютантами.
* А вы почем знаете?

Он говорит:

* Потому, что я - Малянтович, бывший министр зе­мледелия.[[42]](#footnote-43)

Я ахнул. Он снимался в массовке на «Мосфильме». Действительно Малянтович, я проверил по всем дан­ным. <.>

Тогда я стал спрашивать:

* Похоже?

Он говорит:

* В общем похоже, у Керенского еще более висячий нос.

Он консультировал немножко поведение Керенско­го. Сам изобразить его не мог, но, во всяком случае, нам помогал. <.>

Работа с Геловани над образом Сталина [в фильме «Ленин в 1918 году»] началась с того, что в первом эпи­зоде он входил в квартиру и навстречу выходила Ев­докия Ивановна: «Здравствуйте, товарищ Сталин, да­вайте я вам.» Он говорит: «Не надо». - То есть сам сниму пальто и повешу. «Не надо, я сам, благодарю вас, не надо, не надо, я сам, я сам». Такой был текст.

Геловани говорит:

* Я не понимаю, Михаил Ильич. Давайте сначала установим какие-то отношения между нами. Ну, вы­пьем бутылку вина.

Я говорю:

* Не надо. Вино будем пить после репетиции и съем­ки.
* Как хотите. Я так не привык.

Я был против.

* Нет, у нас будет чисто рабочая атмосфера. Вина мы в декорации не пьем.
* Как хотите. Разрешите вам сказать сейчас: а вы знакомы с, так сказать, психологией и образом нашего вождя и учителя?
* Более или менее знаком.

Он говорит:

* Что это такое? Входит Сталин, входит какая-то ста­руха, и он ей говорит - смотри, кому говорит: «Благода­рю вас, не надо, я сам, нет-нет, я сам, благодарю вас». Два раза «благодарю», зачем «спасибо» еще? Два ра­за «не надо», еще два раза «я сам».

Я говорю:

* А что надо?
* «Я сам» - и все.

Я говорю:

* Нет, он был вежлив с прислугой, я в этом убежден.
* А разве это не вежливо, он говорит «я сам», «не надо»?

Я говорю:

* Нет, вы будете говорить так, как мне будет жела­тельно.
* Ну, вы будете отвечать.
* Хорошо.

Вот такое было начало. После этого споров не было нк одного. Он стал говорить, как в сценарии, но был недоволен. <.>

Наконец настал день просмотра [ «Ленина в Октя­бре»] в Большом театре, 6-го числа. В газетах уже анонсы, картина выходит в 16 городах.

Как я пришел в Большой театр, не помню. Где будка? Где-то на балконе, на первом ярусе. Поднялся я, вре­менная будка, еще только оштукатуренная. Вошел ту­да, там механики, инженеры собирают, что-то еще мон­тируют, переругиваются. Понял я, что им не до меня, трясутся все. До просмотра осталось всего ничего, ка­ких-то сорок пять минут, а у них что-то не готово.

Где микшерская? В зале, вот тут же на балконе, в первом ряду направо.

Пошел я, смотрю: идти-то в микшерскую нельзя, по­тому что будет на экране тень. Я возвращаюсь, говорю:

* На экране-то будет тень, если во время просмотра мне к вам пройти. Есть какое-нибудь сообщение с мик­шерской?
* Сообщения никакого нет.
* Да идти же нельзя, на экране будет отражаться. Прямо перед окошечками будки надо проходить.
* Ну не успели ничего сделать. Сидите, все будет в порядке.

Ну сел я, трясусь. Прошла торжественная часть. Ан­тракт. Прошел. Шумяцкий появился, пожал мне руку. Тоже волнуется безумно.

Наконец началась картина. Как началась, я просто ахнул: открылся занавес, экран маленький, на огром­ном расстоянии. Изображение мутно-голубое, ну, еле видно, что там на экране. И вдобавок изображение меньше экрана. Почему уж так, не понял я. И звука ни­какого, ну просто никакого. Я нажимаю направо, нале­во - ничего.

Побежал в будку. Прибежал (естественно, моя тень плясала на экране). Я им говорю:

* Звука нет!
* Знаем мы. бегите назад!

Бегу назад. Появился звук - хриплый, еле слыши­мый. Я пробежал, на меня шикает публика. Сел. Толь­ко сел - порвалась картина. Я остолбенел: ну что тут сделать! Просто помертвел; сижу, скриплю зубами. Ми­нута, две, бегу к ним опять в будку. Прибежал, а карти­на уже пошла. Бегу обратно. Пробежал, пригнувшись, по этому проходу, сел на микшер, выжимаю звук, сколь­ко могу, - еле слышно.

В это время смотрю - по проходу [пробирается] ко мне Шумяцкий, а за ним заместитель его Усиевич. И Шумяцкий мне:

* Что вы делаете?! Не слышно ничего?

Я говорю:

* Знаю, что не слышно ничего. Скажите в будке, что­бы прибавили звука!

<.> Прибавляют в будке звук. Теперь громко, я не могу сбавить. Ну, как-то уладилось это дело. Кончи­лась первая часть, пошла вторая: ах ты, батюшки! на втором аппарате совершенно другая оптика. Изобра­жение в полтора раза больше, не помещается на экра­не и еще более мутное. Вдобавок, с первого аппара­та изображение голубое, а с этого какое-то желтое. И звук - грохочущий рев. Я пытаюсь уменьшить, ничего не получается.

И вновь рвется картина. <.>

Вот так два часа я мучился! Ни слова понять не­льзя, изображение то большое, то маленькое; на экра­не муть; картина рвалась раз пятнадцать. К концу я был совершенно измучен. И только думал: ну хоть бы кончилось, ну хоть бы кончилось, хоть бы кончилось! И тогда я пойду в будку, я с ними рассчитаюсь.

Ну вот наконец кончилось! Кончилось! Я сижу, за­крывши глаза: ведь провал явный. Что такое? Громо­вые аплодисменты. Я заглянул вниз, а там стоят в ло­же Сталин и все Политбюро, и Сталин аплодирует. <.> Он же картину-то видел раньше, знал, что и звук хоро­ший и изображение нормальное.

Я пошел в будку. Ну, думаю, сейчас я кого-нибудь убью! По дороге вижу - Усиевич сидит, еле живой.

Я думаю: чем убивать буду? Коробками с пленкой, думаю, буду убивать. Схвачу две коробки и по голове. распахиваю дверь в будку, а там стоит в дверях чин какой-то:

* Вы куда? Вы кто?

Я говорю:

* Я режиссер, и я пришел убить здесь кого-нибудь.

Он говорит:

* Не надо убивать. Уходите. <.>

.Повернулся я, пошел. Пришел домой, рухнул.

Главное, все эти дни я спать не мог. Так привык не

спать за октябрь, что и снотворные принимал, а только засну, что-нибудь как толкнет меня: вспомню и сажусь. То мне снится, что дубля нет, то что-то еще.

Седьмого с утра пошли на демонстрацию всей груп­пой и все вспоминали разные вещи. думали: прошло уже все, кончилось все, что делать теперь будем?

Ну, я спрашиваю:

* А идет картина-то?
* Идет, в «Москве», в «Ударнике», идет в «Централь­ном». Надо бы сходить <.>

Кончилась демонстрация: увидел я на трибуне Ста­лина, поприветствовал его. Обратно возвращался че­рез Пушкинскую площадь, посмотреть - идет в «Цен­тральном»? Идет: «Ленин в Октябре» - толпа народа.

Как-то я вдруг успокоился. Думаю: действительно все. Все. Конец. Можно спать. Пришел домой, сразу лег спать и говорю Леле:

* Леля, не буди меня. Так, если я просплю больше суток, тогда только разбуди, числа девятого - вот так.

Заснул. А часа через три начала она меня будить, и никак не может, я открою глаза, и опять падаю. Трясет она меня, говорит:

* Ромм, вставай, Ромочка, вставай!
* Что такое?
* Тебя к Шумяцкому вызывают.
* К какому Шумяцкому?

Сразу проснулся:

* Что такое? Почему к Шумяцкому? Что стряслось?

Одеваюсь я, машина, оказывается, меня уже ждет

полчаса, я все никак проснуться не мог. Сел, приехал к Шумяцкому. Прихожу. Там Волчек, Каплер, Васильев, кажется, был тоже.

Выходит Шумяцкий, потирает руки, говорит:

* Ну вот, сегодня после демонстрации Иосиф Вис­сарионович еще раз смотрел картину и просил пере­дать вам, что без ареста Временного правительства и штурма Зимнего дворца все-таки крах буржуазно­го правительства России будет не ясен. Придется до­снять штурм Зимнего дворца и арест Временного пра­вительства.

Я говорю:

* Как доснять? Когда доснять? Ведь картина на экра­не!

А Шумяцкий говорит:

* Нет, она уже не на экране, час назад по телеграфу снята со всех экранов.

И я в первый раз в жизни упал в обморок. Не совсем, правда, упал. Меня затошнило, поплыла комната, как полагается, я клюнул в стол, но взял себя в руки. Я го­ворю:

* Когда надо это снять?

Шумяцкий мне говорит:

* Немедленно.

Я говорю:

* Сегодня же студия закрыта!

Он мне говорит:

* Зачем сегодня? Товарищ Сталин [спрашивает], сколько времени на это надо.

Я говорю:

* А сколько дано?
* Товарищ Сталин сказал, что это не играет роли. Теперь уже юбилей прошел, так что все равно. Сколько надо.

Я говорю:

* А если месяц?
* Да хоть месяц, - сказал Шумяцкий. - Берите, сколько надо.

Так мне обидно стало, думаю: «Господи, без дублей снимал! Сколько огрехов, сколько грязи! И все зря. Ведь это же второй раз в жизни не выдержать уже!» Я говорю:

* Значит, что же, картина снята с экрана?
* Снята.
* Позвольте, да это же скандал? Да это же что та­кое?!

Он говорит:

* Никакого скандала. В газетах появится специаль­ное сообщение ТАСС,[[43]](#footnote-44) оно составляется сейчас, что, так сказать, выпущена блестящая картина, по велико­лепному сценарию, великолепная режиссура, велико­лепно исполняют роли, но нужно, чтобы еще лучше она была, Доснять штурм Зимнего дворца. А вы его досни­майте. Завтра выезжайте в Ленинград.

Назавтра или послезавтра поехали мы в Ленинград. Приехали, площадь закатана асфальтом, стоят трибу­ны перед Зимним дворцом. Чтобы снимать, надо бы­ло бы их ломать. А я как-то не привык ломать вещи. В Зимнем Дворце снимать - видели мы Орбели, храни­теля - понял я, что там с массовкой расправляться бу­дет нелегко, - они до сих пор помнили, как Эйзенштейн снимал,[[44]](#footnote-45) и не хотели повторять этот опыт. Подумали мы, решили снимать на «Мосфильме». <.>

Дубровский-Эшке взялся в три дня сгородить деко­рации. Один проход: он просто взял старые колонны, расставил их полукругом, - вот тебе и декорация. Ни­какого фона нет. В другом случае повесил зачехлен­ную люстру, огромный стол, и сделал какие-то двери, взял дворцовые старые - вот другая декорация. Для третьей декорации набрали копий гипсовых из музея (ныне он называется Музеем Пушкина), там было мно­го гипсовых копий разных скульптур. Четвертая - лест­ница - сохранилась от картины, да чуть ли не от «Ве­селых ребят» или от «Цирка» Александрова. В общем, лестница была. Белым ее покрасили, понаставили ко­лонн, и вот четвертая декорация.

А Зимний дворец тут же мне стали строить. И так ра­ботала студия, так работали цеха на картину, что уже к 1 декабря, то есть за две недели, уже стоял Зимний дворец, три этажа, крашенный масляной краской. Бы­ла готова кованая чугунная решетка, которая выдержи­вала сорок человек, поворачиваясь на петлях. Барри­када. Вымощено было полквадратных километра пло­щади булыжником, сделано основание [здания] Гене­рального штаба и Александровская колонна - все сде­лала студия, с поразительной энергией работали все цеха, какой-то невиданный был энтузиазм. <.>

Штурм Зимнего дворца снимали - уже мороз был на дворе, сняли за два дня весь штурм. Круглосуточно ра­ботали. Мы уж привыкли - так и снимали круглосуточ­но. В общем, к пятому декабря все закончили. Картина вышла на экран. <.>

Если бы у меня было время, насколько лучше можно было сделать эту картину! Насколько совершенней!

С окончанием картины «Ленин в Октябре» я мог счи­тать, что сдал экзамен по профессии кинорежиссера. Конечно, не все в картине было хорошо. Я это понимаю не только сейчас, я довольно ясно видел недостатки картины и тогда. Из всей картины можно было считать хорошо поставленными, по существу, только несколь­ко эпизодов: появление Ленина на трибуне в Смоль­ном, эпизод в комнате Василия, хорошо выдуманный эпизод в коридоре Смольного, сцену в цеху завода. <.>

Успех картины определила блистательная работа Щукина и превосходное, очень тонкое сопровождение Н. Охлопкова. Работа с этими двумя актерами была для меня своего рода академией. Кроме того, я встре­тился на картине с такими крупными актерами, как Ва­нин, Готовцев, Свободин. Это тоже было весьма поучи­тельно.

Основным уроком «Ленина в Октябре» был для ме­ня метод разработки и съемки эпизодов. В «Пышке» и в «Тринадцати» я работал по старинке, то есть снимал монтажный материал с большим запасом и без точно­го представления о том, как в конце концов сложится и эпизод, и часть, и вся картина. Я многое переделы­вал в монтаже, выбрасывал, менял, убирал, подгонял и т. д. Картины в значительной части складывались на монтажном столе. В «Ленине в Октябре» у меня не бы­ло такой возможности. Ведь каждый эпизод сразу по окончании съемки монтировался, озвучивался, пере­записывался и поступал в лабораторию. Таким обра­зом, я должен был работать наверняка как внутри эпи­зодов, так и в соединении их.

Школа «Ленина в Октябре» была в этом отношении решающей. Я стал снимать картины совершенно по- другому. Я снимаю и сейчас каждый эпизод по точно разработанной монтажной схеме, которую уточняю в павильоне в день освоения и почти никогда потом не меняю. В «Ленине в 1918 году», в «Мечте», в «Челове­ке № 217» последующий монтаж уже не играл решаю­щей роли, разве что я выбрасывал тот или иной лиш­ний эпизод целиком.

«Ленин в Октябре» дал мне большие организацион­ные уроки. Правда, многое в методах съемки этой кар­тины оправдывалось только экстренностью задания, например, параллельные съемки, двухсменная рабо­та, параллельная перезапись и т. д. Все это меры ава­рийного порядка, и я никогда больше их не применял. Недостатком организации было и то, что картина пол­ностью закупорила студию: «Мосфильм» в течение 2- х мес[яцев] не снимал почти ничего, кроме «Ленина в Октябре».

Но были и положительные стороны. Например, я убедился, что темпы работы зависят не только от по­лезной выработки в смену: основное значение имеет непрерывность работы. Нужно сказать, что из 80 дней, за которые была снята картина, у меня вылетело ми­нимум 25 дней на пересъемки,.на простои в ожида­нии Щукина, на репетиции со Щукиным и т. д. Таким образом, картина фактически была снята за 55 кален­дарных дней. Если бы я имел все 80 дней нормальной ежедневной работы, мне пришлось бы работать не бо­лее 10-12 часов в день. Я решил попробовать нала­дить такую ровную, непрерывную работу и, действи­тельно, провел этот опыт на картине «Ленин в 1918 го­ду» <.>

Летом 1938 года А. Каплер закончил сценарий вто­рой ленинской картины. Она называлась «Ленин», но это название было слишком общим, и впоследствии тов. Сталин изменил его, назвав картину «Ленин в 1918 году». Опять мне пришлось включиться в рабо­ту над сценарием. Каплер увлекся детективно-приклю­ченческой стороной покушения. Я постарался повер­нуть сценарий в несколько иную сторону, ввел сцену с кулаком, переработал эпизоды с Фанни Каплан, ввел фигуру предателя Синцова как сквозной образ и т. д. Все эти переработки мы делали вместе с Каплером. Д. И. Васильев ушел от меня к С. М. Эйзенштейну, и вто­рым режиссером я пригласил Е. Е. Арона - очень та­лантливого и острого режиссера. Вместе с ним рабо­тал и покойный И. Е. Симков.

Перед началом картины мне удалось довольно мно­го поработать со Щукиным. Мы не только точно отра­ботали весь текст, но и продумали и прорепетирова­ли заранее эпизоды. Щукин на этот раз старался идти больше по внутренней линии. Он отказался от подра­жательных жестов, смягчил походку, резкие повороты. Его мечтой было сыграть какой-нибудь эпизод совсем неподвижно, скажем, сидя, и чтобы тем не менее на экране был Ленин.

В «Ленине в 1918 году» Щукин сделал ряд эпизодов на еще более высоком уровне, чем в «Ленине в Октя­бре». Он работал необыкновенно глубоко и сдержан­но. С особенным блеском он сыграл сцену с кулаком, речь на заводе, болезнь, первую сцену с девочкой. К сожалению, фальшивоватый, сусальный финал карти­ны, с довольно дубовым диалогом никак не ложился ему на язык. Переработать диалог нам не удалось, по­тому что надо было менять его в корне, а этого катего­рически не разрешал Дукельский, поскольку сценарий был утвержден.

Напомню, что к этому времени Дукельский ввел за­кон о шнуровании режиссерских сценариев и припеча- тании их сургучной печатью со зловещим титлом на по­следней странице: в сем сценарии 112 пронумерован­ных и прошнурованных страниц, на стр. 82 слово «нет» заменено на «нет, нет», что подписью и приложением печати удостоверяется». Это нововведение, конечно, не привело к тому, что режиссеры стали снимать точно по сценарию, но оно невероятно усложнило работу и увеличило количество бумаги, просьб, ходатайств, от­ветов, циркуляров и т. п. бюрократической ерунды. <...>

«Ленин в 1918 году» снимался в совершенно дру­гих условиях, чем «Ленин в Октябре». Студия «Мос­фильм» была в это время в расцвете своих сил. Кол­лектив студии сработался. Директором студии был П. А. Полонский - лучший директор, которого я когда-ли­бо видел. В нем было много тяжелых черт - он любил терзать подчиненных бесконечными заседаниями, вы­матывать у них душу, но зато он умел добиться работы.

«Ленин в 1918 году» был снят почти в такой же ко­роткий срок, как «Ленин в Октябре». Мы начали съем­ки в последних числах сентября и закончили картину в январе, то есть картина была снята меньше чем за 4 м[еся1ца. А ведь в картине огромная натура (Цари­цын, покушение на Ленина и т. д.) и метраж ее - 3700 метров! Между тем мы ни разу не работали в две сме­ны, отгуливали все выходные дни, никуда не торопи­лись. Секрет такой спокойной и быстрой работы был обнаружен мною еще на «Ленине в Октябре». Этот се­крет очень прост: нужно снимать ежедневно и нужно ежедневно выполнять план, тогда картина снимается быстро и спокойно. Несмотря на короткие сроки пашей картины, «Мосфильм» параллельно ставил еще 4-5 картин, в тем числе «Александр Невский».

По окончании картины мне сразу пришлось столк­нуться с капризами Дукельского. Ему вдруг не понра­вилась одна моя мизансцена. Речь идет об эпизоде покушения на Ленина, это лучший эпизод в картине. У меня было сделано так, что, когда Ленин падает и его окружает толпа, аппарат поднимался вверх и по­степенно переходил на общий план. Толпа, видимая сверху, образовывала кольцо вокруг лежащего Лени­на. Затем Ленина клали в машину, машина медлен­но двигалась сквозь толпу, толпа расступалась перед ней, но не смыкалась позади: в толще толпы оставал­ся след машины, как бы дорога. Получалось, что у тол­пы как бы вырвано сердце, часть ее массива. Это бы­ла очень впечатляющая мизансцена, которой я гордил­ся тогда и не прочь погордиться и сейчас. Дукельско- му она показалась неестественной. Прежде всего он заявил, что вождь не должен лежать на сырой земле, затем - что расступившаяся толпа создает слишком драматическое ощущение. Остальные его возражения я не упомню, но факт тот, что когда я отказался выре­зать из эпизода 15 метров, которые он требовал, Ду­кельский вырезал их сам. Я их вклеил обратно. Скан­дал длился по крайней мере неделю, пока я не понял, что побороть его физически невозможно. Я начал по­степенно уступать, и в конце концов, торгуясь, как цы­гане на базаре, мы сошлись на 7,5 метрах. Я изуродо­вал мизансцену наполовину, но все же частично сохра­нил ее.

Вторым чудачеством была история с музыкой, ко­торую написал замечательный композитор Анатолий Александров. Дукельскому она не понравилась. По- видимому, он считал ее чрезмерно эстетской, может быть, недоходчивой или недостаточно героической, - толком он объяснить не мог. Как я позже узнал, Дукель­ский был в молодости тапером в кинотеатре, немного играл на рояле и поэтому считал себя большим специ­алистом в музыке. Он сказал Александрову примерно следующее:

Дукельский: Вы профессор?

Александров: Да, профессор.

Дукельский: Ага!.. Вы консерваторию кончили?

Александров (удивленно): Я в ней преподаю.

Дукельский: Ну да, преподаете - это понятно, раз вы профессор. а кончили?

*Александров: Кончил.*

Дукельский: Так. Вот тут у вас один мотив похож на польку.

Александров: Позвольте, какая же это полька, когда здесь счет на три, а полька на два.

Дукельский: Это все равно. Потом вот этот марш царицынский похож у вас на песню «По долинам и по взгорьям».

Александров (очень вежливо): Вы находите? Я не могу обнаружить ни малейшего сходства.

Ромм: Семен Семенович! Побойтесь бога! При чем

здесь «По долинам и по взгорьям»?.

Дукельский: А вы помолчите, товарищ Ромм. Я с профессором разговариваю. Скажите, профессор, кто это написал оперу, где летают девы валькирии? Их еще на веревках спускают в театре.

*Александров: Вагнер.*

Дукельский: Как вы сказали?

Александров: Рихард Вагнер.

Дукельский: Сыграйте мне что-нибудь из Рихарда Вагнера.

Александров: А что же именно?

Дукельский: Что-нибудь подходящее. (Александров играет «полет Валькирий» из оперы «Валькирии» Вагнера). Ну вот, очень хорошо! Вот так и напишите му­зыку. Если можно, вот эту самую музыку и напишите!

Александров: Но ведь она уже написана!

Дукельский: Не важно, украдите.

После этого дикого разговора Дукельский вызвал меня к себе и сказал:

- Он профессор, украсть не сможет, чересчур че­стен, интеллигент. Вы найдите другого композитора, который смог бы украсть. А эту музыку я запрещаю.

Я, конечно, не стал искать композитора, который смог бы украсть, но музыку все же пришлось заказать другому. Дукельский уперся на своем, как бык. Музы­ку к картине в несколько дней написал талантливый H. H. Крюков и написал очень хорошо, но дикая спешка - ему дали на всю музыку, кажется, неделю - стоила ему недешево.

Еще одно несчастье произошло в конце картины. Дело в том, что в роли Свердлова я снимал его родно­го брата Германа Михайловича Свердлова, известного международника, очень образованного, культурного и умного человека, но совсем не актера. Он покорил ме­ня невероятным сходством со своим братом. Мы при­ставили к нему Н. С. Плотникова, который играл у меня кулака. Плотников месяца два обучал Свердлова ак­терскому делу, но, конечно, за такой короткий срок сде­лать актера из взрослого человека не смог. На съем­ках Щукин с трогательной заботливостью относился к Свердлову. Когда у Германа Михайловича что-нибудь не получалось, Щукин говорил ему: «Вы не волнуй­тесь! Давайте мы с вами займемся сейчас, вы не обра­щайте внимания на Ромма - он режиссер, а мы с вами актеры, наше дело особенное, актерское». Он старал­ся ободрить Свердлова, вдохнуть в него веру в себя, что для актера является решающим условием успеха. В конце концов Свердлов не только неплохо, но даже хорошо сыграл роль. Вернее, он не играл, он просто жил на экране таким, какой он есть в жизни, а в жизни он абсолютно похож на своего старшего брата Якова. Однако, когда картина была закончена, сочли неудоб­ным, что роль Свердлова исполняет его родственник. Мне было предложено переснять все эпизоды, снятые со Свердловым. Мы взяли на роль Свердлова актера Любашевского, который ранее снимался в этой роли в картине Козинцева и Трауберга. Любашевский пре­красный актер, но он играл, а Герман Свердлов жил. Я до сих пор убежден, что мой Свердлов был на экра­не гораздо теплее и гораздо убедительнее, чем Люба­шевский.

Необыкновенно трогательные воспоминания оста­вила о себе актриса Н. Эфрон, игравшая Фанни Ка- план. В этой труднейшей короткой роли она прояви­ла себя настоящей героиней и вдохновенным художни­ком. Ее задача была необыкновенно сложна. Начать с того, что она вызывала ненависть всех массовщиков и даже многих работников съемочной группы. Когда нуж­но было снимать эпизод покушения, у Н. Эфрон так дрожали руки и стучали зубы, что она не могла выстре­лить из револьвера. Я попросил рабочего принести ей стакан горячего чая. Дело было на натуре - было хо­лодно. Рабочий ответил мне: «Стакан яда ей, а не ста­кан чая!»

В сцене, когда ее ведет разъяренная толпа, я, бо­ясь, что актрису изуродуют, собрал десяток коммуни­стов и комсомольцев, которые окружили ее плотным кольцом. Они изображали охрану, и им действительно пришлось охранять Эфрон от массовщиков, которые, войдя в азарт, помяли и их и ее.

Изумительно сыграла Эфрон сцену, когда ей прино­сят револьвер и отравленные пули. В одном крупном молчаливом плане ей удалось сказать очень многое: видна здесь ее душевная опустошенность, видно, что она, очевидно, кокаинистка, видно ее социальное про­исхождение, ее политические убеждения, ее безверье, ее горькое, холодное отношение к жизни.

Познакомился я на картине еще с одним талантли­вым актером - В. Соловьевым, который играл Синцо­ва. Работа с ним тоже Доставила мне большое насла­ждение. В. Готовцев, сыгравший эпизод купца в «Ле­нине в Октябре», сыграл в «Ленине в 1918 году» эпи­зод рабочего, который читает бюллетень о состоянии здоровья Ленина. Талантливому артисту удалось из обычного чтения бюллетеня сделать и трогательную и смешную сцену, хотя он не добавил к тексту ни одного слова.

[Актер] Лагутин после «Ленина в 1918 году», после того, как он прославился ролью шпика - «за яблоч­ко, за яблочко», - был в восторге от результатов. Он пришел однажды к нам и говорит: «Михаил Ильич, ка­кой успех, какой ycnex! Вы знаете, за всю мою жизнь я не переживал такого успеха. Вчера мне побили сте­кла. Потом мальчишки за мной гнались по улице с кам­нями, я еле добежал до троллейбуса, потом до авто­буса. Потом ехал на трамвае на «Мосфильм», подхо­дит какой-то здоровенный верзила и говорит: «Ты куда едешь, гад? Я хочу знать, где ты, сволочь, слезешь?» Я доехал до конца, сижу рядом с кондуктором, и обратно поехал. Тогда он плюнул и ушел. Вот, - он говорит, - такой успех».

Перед каждым кадром Лагутин крестился. Есть мно­го таких актерских привычек. Болдуман перед кадром дергал себя за парик. Это была его счастливая при­мета - дернуть так, как будто он поправляет парик. Я долго не мог понять, почему. Я не хотел, чтобы он но­сил парик, у него были свои прекрасные волосы, под­ходящие для роли парня-слесаря. И вдруг я увидел его остриженным. Я обомлел: «Что вы сделали?!» Он говорит: «Ничего-ничего-ничего, не волнуйтесь, будет прекрасный паричок».

А Лагутин крестился. Он исправно репетировал - «за яблочко, за яблочко» - и т. п., когда готово, он гово­рит: «Все готово?» - «Да». - «Одну минуточку, прости­те, пожалуйста. - Отворачивается (это во время съем­ки), и потом: - Я готов».

Мы очень любили Лагутина. Он прекрасно рабо­тал, шпика он отлично сыграл и был очаровательный, скромный человек. Он считал: «Как актер я пройду не­заметно на вашей картине. Позвольте мне играть шпи­ка. Все будут знать, что Лагутин играл шпика».

Уже на картине «Ленин в Октябре» Щукин часто жа­ловался на здоровье. На «Ленине в 1918 году» ему ста­ло еще хуже. У Щукина постоянно болела печень. Ел он только гречневую кашу и вареное мясо - больше ни­чего. Часто ему было очень трудно сниматься. Он все время жаловался на сердце, но его считали мнитель­ным; врачи полагали, что сердце тут ни при чем, и ле­чили печень. Впоследствии оказалось, что Щукин был прав - у него действительно был какой-то дефект сер­дечной деятельности, результатом чего явился отек печени. Лечить-то надо было сердце, а не печень.

Щукин быстро уставал на съемках, и когда уставал - мгновенно терял сходство с Лениным. Ведь ему прихо­дилось, чтобы быть похожим на Ленина, держать все тело в состоянии большой напряженности и все ли­цо складывать в своеобразную гримасу, выдвигая ниж­нюю губу, подтягивая высоко щеки.

Хотя Щукин был полностью освобожден от театра, он снимался не чаще 3-4 раз в неделю. После каждых двух съемочных дней мы давали ему день отдыха. Что­бы не утомлять его, мы начинали работу в 12 часов дня и заканчивали в половине шестого.

Несмотря на все это, Щукин с трудом дотянул кар­тину до конца и сразу же был отправлен в санаторий. Это был 1939 год - последний год жизни Б. В. Щукина.

Вернувшись из санатория, Щукин приступил к репе­тициям «Ревизора» в Вахтанговском театре. Он бли­стательно репетировал роль Городничего, говоря мне, что играет сейчас по-кинематографически, то есть мяг­ко, с учетом тех уроков простоты и правдивости, кото­рые дала ему работа в кинематографе. Однако здоро­вье его все ухудшалось. Он с трудом дотягивал до кон­ца спектакль «Егор Булычов» и однажды не смог на спектакле танцевать (коронный номер этой роли).

В конце лета 1939 года Щукин однажды вызвал меня к себе для большого разговора. Он чувствовал, что ра­ботать в театре, выдерживать трехчасовой спектакль делается ему слишком трудно. Щукин выпытывал у ме­ня: не имеет ли смысла перейти совсем на работу в кинематограф и может ли он поставить такие условия, чтобы сниматься не во всех картинах, куда его потребу­ют, а только в тех, в которых он сам захочет. Он предло­жил мне целый план совместной работы. Прежде все­го - третья серия «Ленина». Мы задумали этот сцена­рий вместе со Щукиным еще раньше. Это должна бы­ла быть картина о последнем этапе жизни Владимира Ильича, о тех месяцах, когда он после болезни на ко­роткий срок вернулся к работе,[[45]](#footnote-46) зная, что эта работа его убивает. Вот эти несколько месяцев, когда Влади­мир Ильич отдал свою жизнь Советской родине, зная, что его ждет близкий конец, держась необыкновенно бодро, работая с неслыханной энергией, воодушевляя всех вокруг себя, - эти несколько месяцев были мате­риалом для новой картины о Ленине.

Затем Б[орис] Васильевич] сказал, что ему хотелось бы сыграть в кино Аркашку Несчастливцева и Город­ничего.

Этим мечтам не суждено было осуществиться. Че­рез два месяца после нашего разговора Б. В. Щу­кин, мой любимый актер, лучший актер, которого я ко­гда-либо знал в моей жизни, мой любимый друг, чудес­ный, глубокий человек, настоящий великий русский та­лант, - внезапно умер. Он умер во сне, и в руках у не­го осталась книга. Это была книга Дидро об актерском ремесле («Парадоксы об актере»).

Смерть Щукина положила конец моим работам над ленинской серией. Помимо третьей серии, о которой я уже говорил, были задуманы еще ленинские карти­ны, одна из них относилась к периоду первого приезда Ленина из-за границы в Петроград в 1917 году, другая была связана с Брестским миром. До смерти Щукина я мечтал сделать биографию Ленина в 5-6 картинах. Но никакого другого актера в роли Ленина я не мог себе представить тогда. Да и сейчас не могу себе предста­вить. Может быть, когда-нибудь, когда сотрется память о Щукине, когда появится какой-нибудь новый актер, можно будет снова ставить ленинские картины, но сей­час мне показалось бы это кощунством. Много раз мне предлагали ставить то «Дзержинского», то «Фрунзе», то еще какие-нибудь историко-революционные карти­ны, в которых появлялась фигура Ленина, но, как ни близок мне этот жанр, я не мог решиться на работу с

другим актером в образе Ленина.

Щукин был целиком погружен в искусство. В нем го­рел действительно благородный огонь художника. Его душевная чистота, мягкость, доброта, огромное чело­веческое обаяние соединились с неумолимой требова­тельностью в вопросах своего ремесла. И если он счи­тал что-либо очень важным, а я, скажем, с этим не со­глашался, то он способен был часами, днями, неделя­ми убеждать, уговаривать меня, потом даже хитрить, идти же на своего рода наивные интриги, вроде того, что внушать свою мысль моим ассистентам, операто­рам, художнику, директору группы, кому угодно - лишь бы они подействовали на меня, лишь бы я снял эпи­зод так, как этого хочет Щукин. Большей частью такие пристрастия Щукина были очень оправданными. Но в тех случаях, когда он оказывался не прав, он всегда соглашался, увидевши результаты на экране. Он был совершенно лишен ложного самолюбия, заносчивости или чего-либо в этом роде.

Борис Васильевич Щукин

Лет двадцать пять назад мне выпало на долю сча­стье работать в двух картинах с такими поистине не­обыкновенными актерами, как Борис Васильевич Щу­кин и Василий Васильевич Ванин. Оба они умерли на самом высоком подъеме своего мастерства. И чем глубже в прошлое уходит память о работе с этими за­мечательными художниками и прекрасными людьми, тем яснее становится для меня огромная роль, кото­рую они сыграли в моей жизни. В особенности это от­носится к Б. В. Щукину. Не преувеличивая можно ска­зать, что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отноше­ния к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью на­звать Щукина в числе своих учителей.

Щукин в образе Ленина завоевал всенародную и не­преходящую любовь. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щуки­ным, от образа самого Владимира Ильича - даже го­лос Щукина считается ленинским голосом.

Но в самое последнее время, в связи с появлением новых пьес и фильмов о Ленине, мне довелось слы­шать споры о щукинской трактовке образа Владимира Ильича.

Суть «ревизии» вкратце сводится к тому, что Щукин якобы утрировал некоторые «странности» во внешних манерах Владимира Ильича. Один товарищ говорил примерно так: «При всем блеске исполнения Щукин не был достаточно сдержан в подходе к великому образу гения пролетарской революции».

Эти возражения заслуживают серьезного внимания, ибо речь идет о принципиальнейшем вопросе, имею­щем большое значение для нашего дела, для совет­ского искусства в целом.

Щукинская трактовка настолько крепко вошла в со­знание всего народа, что сейчас актеры в огром­ном большинстве театров играют не столько Ленина, сколько Щукина в образе Ленина. Даже те исполните­ли, которые в чем-то спорят со Щукиным, берут у него многое: вынуждены брать.

В чем же щукинский секрет? В том ли, что он был первым исполнителем образа Ильича? Нет, дело не в этом, совсем не в этом.

Было что-то такое в игре Щукина, в его экранной жизни, что сразу покорило и убедило миллионы людей. Что это? В чем сила Щукина и в чем его правда?

Со времени появления на экране «Ленина в Октя­бре» прошло больше четверти века. Споры об игре Щукина в этом фильме заставили меня вспомнить его огромную, глубочайше осмысленную работу, заду­маться над мотивами, которые толкнули Щукина, а с ним и меня, на безоглядный выбор пути - выбор, сде­ланный в годы, когда сыграть Ленина было для актера подвигом жизни, требовало тройной смелости и почти отчаянной самоотверженности.

В чем должен видеть свою главную задачу актер, играющий на сцене или в кино Ленина? Быть похожим на него? В какой-то мере это обязательно, но главное ли это?

Что важнее: еще и еще раз подчеркнуть величие В. И. Ленина или заставить зрителя полюбить его, как близкого себе?

Никогда ни один актер не сможет передать всю глу­бину содержания и все своеобразие образа Ленина. Но актеру нужно постигнуть и выразить что-то самое важное для зрителя.

Я получил задание снимать картину «Ленин в Октя­бре» совершенно неожиданно. Сценарий мне был вру­чен в конце мая, с тем чтобы к 7 ноября картина была на экране.

Первое, что надо было сразу же решить, - кому играть Ленина. В этом вопросе ни я, ни автор сценария не колебались. У нас была такая авторитетная под­сказка, Как известные слова Горького, которые он на одной из репетиций «Егора Булычова» сказал Щукину:

- А вы могли бы сыграть Ленина.

Известно, что до этого в кино однажды уже была предпринята попытка создать образ Ленина: в карти­не «Октябрь» Эйзенштейна, в картине немой, в кар­тине режиссера, которого мы почитали почти как бо­га кинематографии. Эйзенштейн решил не брать акте­ра, чтобы не прибегать к гриму. На эту роль стали ис­кать двойника. Двойник был найден, если не ошиба­юсь, где-то на Урале. Он был так похож на Ленина, что его действительно не надо было гримировать, и когда он в ленинском костюме, в кепке, ботинках и галсту­ке горошком выходил на улицу, то люди, сталкиваясь с ним, столбенели.

Ведь это было вскоре после смерти Владимира Ильича Ленина, в 1927 году.

Существует по этому поводу много анекдотов, кото­рые не стоит рассказывать, но важно то, что на экране результат был печальный. Хотя этому двойнику не при­ходилось ничего говорить, хотя он довольно точно ко­пировал ленинские жесты, духовная убогость его фи­зиономии, особенно глаз, была непреодолима. В кино, как известно, можно сделать все что угодно, кроме од­ного - глупые глаза не сделаешь умными.

Это был предметный урок: человек, изображающий Ленина, должен быть прежде всего умен и талантлив, чтобы мы сразу почувствовали, что перед нами на экране крупное, яркое явление, чтобы можно было по­верить в экранного Ленина, чтобы не только форма ли­ца актера была убедительной, но и то, как он думает, решает, глядит, как он живет, как он слушает, даже как

сидит, ибо и сидеть можно талантливо или бездарно.

Итак, мы сразу же остановились на Щукине. До этого я видел его только на сцене театра и на экране. Зато я дважды видел и слышал Ленина.

Когда я пришел к Щукину для первого разговора и меня провели в кабинет артиста, я увидел на столе том Собрания сочинений Ленина, испещренный пометка­ми в тексте и на полях. На стуле я увидел пластинки с записью голоса Ленина, повсюду лежали рисунки Ан­дреева, фотографии Владимира Ильича. Щукин рабо­тал в то время над образом Ленина, готовясь к спек­таклю «Человек с ружьем», который тоже должен был выйти к ноябрю.

Через несколько минут в комнату вошел сам хозяин кабинета, и я испытал острое, болезненное чувство ра­зочарования. Передо мной стоял человек, совершенно не похожий на Владимира Ильича.

Прежде всего Щукин был гораздо крупнее и полнее. Вместо невысокого, собранного, сухощавого и остро­го человека вошел большой, полный и мягкий актер. В полноте его было что-то резко противоречащее моему представлению о Ленине.

Лицо тоже было решительно непохоже. Чем больше я вглядывался в Бориса Васильевича, тем в большее уныние приходил.

Начать с того, что у Ленина, как известно, был не­сколько монгольский разрез глаз; у Щукина же внеш­ние углы глаз были, напротив, несколько опущены вниз, а это совсем, совсем не то!

У Ленина брови энергично сходились вниз, к перено­сью; у Щукина, наоборот, они как бы приподнимались у переносья, и это придавало глазам вместе с бровя­ми грустное, меланхолическое выражение, совершен­но не свойственное Ленину.

Нос у Щукина был крупнее, мягче, немного свисал.

Для ленинского очертания рта характерна была не­сколько выдвинутая вперед нижняя губа, что придава­ло рту волевое и энергичное выражение; у Щукина бы­ли добрые, мягкие, крупные губы.

Щеки у Ленина были подтянуты, - я помню общее впечатление худощавости, отчего отчетливо лепились скулы; у Щукина было круглое лицо с мягкими щеками.

Только лоб, пожалуй, был похож, но он был гораздо меньше. У Ленина энергичное, как бы горящее лицо увенчивалось огромным куполом сократовского лба. Этот лоб притягивал к себе, на него все время хоте­лось смотреть; ничего подобного про лоб Щукина не­льзя было сказать.

Пока я с грустным недоверием разглядывал Щуки­на, бормоча извинения и излагая цель моего прихода, о которой, кстати, было известно заранее, Щукин с та­ким же недоверием поглядывал на меня, ибо все пред­приятие казалось ему сомнительным. Сделать карти­ну в два-три месяца он считал невозможным; сыграть

Ленина почти без репетиций - варварством. Кроме то­го, он уже был связан с Ленинградом, где должен был после премьеры спектакля играть Ленина в картине С. И. Юткевича «Человек с ружьем», то есть повторить те же эпизоды пьесы, но уже на экране.

Разумеется, сыграть роль, предварительно прове­рив ее на сцене, было и легче и разумнее. А здесь приходилось прерывать работу над спектаклем или со­вмещать ее с напряженными съемками другой карти­ны, которая вдобавок делалась в «пожарном» порядке. Все это казалось Щукину несерьезным. Поэтому раз­говор наш поначалу был довольно натянутым.

Но когда я стал рассказывать Щукину содержание сценария и дошел до сцены, где Ленин спит на полу в комнате Василия, укрывшись плащом Дзержинского, Щукин вдруг заинтересовался.

Он стал расспрашивать меня о сцене, которая, види­мо, ему понравилась. Глаза у него засветились, разго­вор оживился - и вскоре я понял, почему Горький ска­зал, что Щукин может сыграть Ленина. Я увидел в гла­зах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии, который вдруг осветил все его лицо. Приро­да обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума.

Первые наши встречи были похожи на осторожные смотрины: мы приглядывались друг к другу, примеря­лись. Щукин много уже знал, он уже больше года ис­подволь готовился к исполнению роли Ленина, - боль­шая предварительная работа была уже проделана. Го­ворить с ним было невероятно интересно: впервые я встретился с актером такого своеобразного, поистине очаровательного таланта, чистого, прозрачного.

Во время одного из этих самых первых разговоров я вспомнил слова, которые ранее услышал в беседе, происходившей у Максима Горького в дни приезда в Советский Союз Ромена Роллана.

Ромен Роллан жил у Горького в Горках, под Москвой. Туда выехала довольно большая группа маститых ки­ноработников. Я был в те времена совсем неизвест­ным режиссером, поставил только одну картину, но она понравилась Горькому и Роллану (это была «Пышка»); кроме того, меня подозревали в том, что я знаю фран­цузский язык и смогу объясниться с Ролланом. Как бы то ни было, меня также прихватили с собой.

Это была очень интересная встреча. Два великих писателя высказывались так своеобразно и глубоко, что нужно удивляться лености всех нас, участников бе­седы: никто не записал ее. Но я помню кое-что из этого разговора, в том числе примечательную мысль Горько­го. Ромен Роллан резко отозвался об одной комедии. Режиссер этой комедии обратился к нему с просьбой дать ему практические советы. Ромен Роллан заявил, что он не специалист по комедиям, и попросил отве­тить Алексея Максимовича. Горький сказал примерно

следующее:

- Я тоже не специалист по комедиям, не умею их пи­сать. Но вот что я твердо знаю: кого бы я ни писал, хо­тя бы величайшего человека эпохи, я непременно дол­жен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты, подглядевши которые, я заста­влю читателя внутренне улыбнуться.

Разумеется, сейчас, через столько лет, мне трудно отвечать за дословность этой формулировки, но я уве­рен, что смысл был именно такой. Я много раз вспоми­нал эту фразу, и всегда с благодарностью к Горькому.

Когда мне вплотную пришлось думать об образе Ле­нина, сразу вспомнилось и это высказывание Горького. Я решил проверить, как Горький проводит этот прин­цип в собственном творчестве. Кого он имел в виду? Уж не Ленина ли? Он сказал «величайший человек эпо­хи»; по-видимому, это - Ленин. Я еще раз перечитываю горьковские воспоминания о Ленине. Открываю. Дей­ствительно, первое же описание Ленина звучит у Горь­кого так. «Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и ру­ки сунул куда-то под мышки, стоит фертом».[[46]](#footnote-47) И даль­ше: «Он нередко принимал странную и немножко ко­мическую позу - закинет голову назад и, наклонив ее к плечу, сунет пальцы рук куда-то под мышки, за жилет. В этой позе было что-то удивительно милое и смешное,

что-то победоносно-петушиное.»[[47]](#footnote-48)

Эти фразы и описание рыбной ловли на Капри при­вели меня в восторг и вместе с тем испугали. Я вдруг почувствовал, что можно о Ленине писать как о челове­ке, а не как о небожителе. Горький, как видите, был по­следователен и принципиален, но пойти за ним очертя голову было страшновато. Ведь тут экран!

Подумайте сами, какие слова: «стоит фертом», «ко­мическая поза», «победоносно-петушиное». И это о Ленине!

Я стал вспоминать: а каков был живой Ленин? Ведь я его видел и слышал.

К сожалению, когда я его слышал, мне и в голову не могло прийти, что почти через двадцать лет я буду ста­вить о нем картину. Не знаю, что я сделал бы, чтобы запомнить каждое слово, каждый взгляд, каждое дви­жение его рук.

Первый раз я увидел Ленина вот как. Это было на районной рабоче-красноармейской конференции Ро- гожско-Симоновского, как он, кажется, тогда называл­ся, района, в Таганском кинотеатре.

Я был красноармейцем 1-го запасного стрелково­го полка. Это был очень неважный полк, в основном сформированный из дезертиров. Я не был, правда, де­зертиром, но так уж случилось, что я попал именно в

этот полк. Обстановка в полку была незавидная.

Меня выбрали делегатом от роты. Когда делегатов собрали, то, скажу честно, нас повели на конферен­цию под конвоем, чтобы мы не разбежались. Нас кое- как приодели, дали сапоги - в казарме мы ходили в ла­птях, а сапоги выдавались перед отправкой на фронт. Мы пришли на конференцию строем и заняли первые шесть или семь рядов. Настроение у делегатов полка полностью соответствовало его составу.

Выступал пожилой человек в военной форме. Может быть, один из комиссаров военного округа, может быть, это был Подвойский, а может быть, нет - не помню. Ему не давали говорить, кричали:

* На тебе-то сапоги хромовые, а мы в лаптях ходим!
* Вот на тебе гимнастерка целая, а ты на нас погля­ди!
* Ты скажи, комиссар, что ты жрал сегодня? Хлеб­ни-ка нашего супа!

Это был 1920 год. Разгар голода, разгар граждан­ской войны. Коммунисты были на фронте. В зале кро­ме нас почти одни женщины-работницы. Мужчин ни­чтожно мало. Комиссар, как мог, отбивался.

И в это время из задней двери на сцену кинотеатра, где даже стола не стояло, даже стульев не было, вы­шел Ленин. Мы его не узнали. Мы его никогда не ви­дели и портретов не знали. Но некоторые из работниц слышали его, и по залу прокатилось: «Ленин! Ленин!»

Ленин, по-видимому, сразу почувствовал сложную обстановку и оценил аудиторию. Он подошел к самому краю сцены. Зал затих. Выступавший сказал:

* Хорошо, Владимир Ильич, что вы приехали!.. Это товарищ Ленин, - обратился он к нам. - Я вам уступаю слово, Владимир Ильич.

Ленин посмотрел на зал очень внимательно. Про­шел вдоль края подмостков и, казалось, пристально посмотрел каждому в глаза. Остановился. Потом под­мигнул нам тем глазом, которого не видел оратор, но видели мы и сказал оратору, глядя на нас:

* Нет, зачем? Вы начали, вы и продолжайте, а мы вас послушаем.

Раздался смех. Ведь Ленин успел заметить, что мы плохо слушали оратора. Своей полной скрытого юмо­ра репликой он сразу завоевал зал. Он взял всех нас в союзники: «мы», то есть и он сам, и все сидящие в зале. «мы вас послушаем».

Вспоминая это, я оценил замечание Горького: пер­вые слова Ленина, которые я слышал, сопровожда­лись смехом зала.

Оратор быстро закончил речь. Ленин стал говорить. Он говорил очень просто, с какой-то серьезной довер­чивостью. Он аргументировал, почему нам приходится воевать (тогда начиналась война с Польшей), почему мы не можем еще заключить мир, почему нужны новые контингента на фронт и почему по крайней мере еще

год будет плохо с продовольствием.

И потому ли, что Владимир Ильич говорил, шагая вдоль края сцены, все время повернув голову к залу, но все мы почувствовали какой-то необыкновенный кон­такт с ним. Иногда он останавливался и особенно вни­мательно разглядывал тех делегатов, которые оказы­вались напротив него. Он говорил, но в то же время как бы спрашивал взглядом: понимаете ли вы меня, со­гласны ли вы со мной? И каждому казалось, что имен­но ему в глаза глядел Владимир Ильич. И мне каза­лось, что он видит меня и даже что он неодобрительно ко мне относится, что он знает все мои изъяны, знает, что я интеллигент - шатающийся, неуверенный. Мне казалось, что он думает: как этот-то сюда затесался, в нашу пролетарскую среду? Мне было даже как-то не­ловко, но все-таки необыкновенно интересно.

Невероятна была сила обаяния личности Ленина, стремительного и точного хода его ума, его взгляда, его огромного лба! Когда он вошел, он мне показался, как все пишут, непредставительным, - но вот он начал го­ворить, и тогда, кроме его глаз, я уже ничего не видел.

Второй раз мне пришлось видеть Ленина примерно в конце 1921 года, после того, как я демобилизовался.

В Колонном зале Дома Союзов проходило какое-то совещание, и я продавал литературу в киоске, про­давал просто для заработка (паек давали). Совер­шенно неожиданно во время заседания через пустое фойе прошел Ленин, помнится, с Бонч-Бруевичем. Он остановился около киоска, внимательно осмотрел его, спросил, почему нет какой-то книжки.

Я говорю:

* Не знаю, Владимир Ильич, что дали, тем и торгую.

Он внимательно посмотрел на меня и спрашивает:

* Почему вы здесь торгуете? Кто вы?

Я отвечаю:

* Студент.

Он спрашивает:

* А почему вы, студент, торгуете литературой?

Я отвечаю:

* Из-за пайка, Владимир Ильич.

Он еще раз неодобрительно посмотрел на меня. Взгляд его как бы говорил: «Нехорошо! Тут святое де­ло, литература, а ты торгуешь для пайка и даже сам не знаешь чем!»

Пошел дальше и, как мне кажется, говорил своему собеседнику, что надо наладить книжную торговлю.

Назавтра я уже туда не пошел, было очень стыд­но, хотя Владимир Ильич ни словом меня не упрекнул, только поглядел. Таким образом, к началу работы над картиной у меня были только общие смутные ощуще­ния от личности Владимира Ильича.

Щукин Ленина никогда не видел. Работа его (задол­го до картины) началась с того, что он изучал пластин­ки, с записью голоса Владимира Ильича, фотографии, рисунки, воспоминания о Ленине. Пластинки были на­говорены в очень старые времена, голос был записан дурно, на плохом материале. Записываясь, надо бы­ло напрягаться, поэтому голос Ленина, по-моему, ис­кажен. Тон значительно выше настоящего. Владими­ру Ильичу приходилось эти пластинки, так сказать, по­чти накрикивать. Вдобавок тогда низкие частоты еще плохо записывались. Пластинки дают, на мой взгляд, слабое представление о голосе Ленина или, во всяком случае, очень отдаленное. Щукин их имитировал пре­восходно. Однако для имитации голоса Ленина требо­валось такое напряжение, что это сразу, я бы сказал, ухудшало актерскую работу, суживало диапазон выра­зительности.

В конце концов мы решительно отказались от скру­пулезного подражания тембру голоса Ленина, кроме, разумеется, грассирования.

Замечание Горького о комедии, которое я передал Щукину, крайне обрадовало его.

Щукин - актер вахтанговской школы. Насколько я могу судить, в его творчестве идеи Вахтангова нашли самое сильное, последовательное и яркое выражение. Для Щукина путь к высокому через смешное, странное и своеобразное был органичен. Одновременные поис­ки остро понятой внешней характерности при постиже­нии всей глубины характера - вот что, думается мне, было его основным актерским оружием.

Заметьте, что в эпизодах открытой высокой страсти, таких, например, как речь на заводе Михельсона, гнев­ный взрыв после прочтения письма Каменева и Зино­вьева в «Новой жизни», как спор с кулаком, телефон­ный звонок Дзержинского, - во всех этих эпизодах го­рение мысли и чувств почти начисто снимает внешний прием: характерность отходит на второй план, хотя ри­сунок образа не нарушается, он лишь преображается, восходит на более высокую ступень.

Итак, Щукин очень, очень обрадовался, когда я пе­редал ему замечание Горького. Он спросил меня, по­зволю ли я ему так играть Ленина, чтобы в некоторых эпизодах, в том числе и при самом первом его появле­нии, была бы у зрителей улыбка, а может быть, даже смех.

И тут-то я сказал Щукину, что мое первое знакомство с Лениным началось со смеха.

В тот день мы нащупали как бы первую ступеньку общего понимания актерской задачи. Я полностью до­верился Щукину.

Разумеется, Щукин твердо через все эпизоды прово­дил сквозную линию образа: Ленин с железной волей вел партию к Октябрьскому восстанию, был погружен в беспрерывную работу, добивался торжества главно­го дела своей жизни. Эту сквозную линию Щукин искал в каждом кадре.

Но где найти то обаяние, которое заставило бы зри­теля не только уважать великого человека, прекло­няться перед его гением, но и полюбить его душой? Полюбить можно только человека понятного, близкого, в чем-то равного себе. Если человек бесконечно выше тебя, ты можешь на него молиться, как на бога, обо­жать его, трепетать перед ним, но не любить. А мы хо­тели, чтобы образ Ильича на экране вызвал всенарод­ную любовь. Это вопрос принципиальный, решающий.

Поэтому Щукин жадно ухватился за эпизоды, когда Ленин приходит на квартиру Василия, спит на полу, укрывшись чужим плащом, когда он идет в Смольный загримированным. Эти живые и острые сцены давали материал для понимания Ленина-человека.

С первого же куска (Ленин на паровозе) Щукин начал поиски ленинского юмора, ленинской непосредствен­ности, остроты реакции, живой темпераментности и - главное - ясного и простого человеческого общения с каждым собеседником: как бы на равной ноге, без ма­лейшего ощущения собственного превосходства, соб­ственной значительности. В поисках этих черт Щукин был непоколебимо последователен. Любой пьедестал был для него не только отвратителен, но органически неприемлем.

В этом непреходящая правда и золотое зерно щу­кинского подхода к образу величайшего из людей на­шей планеты.

Прошло много лет. На «Мосфильме» начались съемки картины «Сталинградская битва», где превос­ходный артист А. Д. Дикий играл И. В. Сталина.

И вот что я увидел на экране в первом же эпизоде.

Сталин стоит, слегка опершись рукой на с гол, не­брежный, спокойный, холодно-величественный. Поза­ди него кто-то из маршалов. И Сталин, не оборачива­ясь, говорит с ним.

Я спрашиваю Дикого: «Почему вы говорите, не гля­дя на собеседника, почему вы так высокомерны, что даже не интересуетесь мнением того, с кем разговари­ваете?»

Дикий ответил мне следующее: «Я играю не челове­ка, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи. Это - памятник».

Вот вам пример прямо противоположного подхода.

Чем ближе подходило время съемок, а подходило оно очень быстро, и времени на репетиции было отпу­щено очень мало, - тем больше волновался и нервни­чал Щукин. Он считал себя не готовым. А я вынужден был считать его готовым, у меня не было выхода.

В одном из споров Щукин неожиданно выдвинул но­вое обстоятельство, которое давало возможность от­тянуть съемку: он не знал, как Ленин смеялся.

- Поймите, - говорил Щукин, - смех это одна из важ­нейших черт в характере человека. Нет двух людей, которые смеялись бы одинаково. Я должен знать, как смеялся Ленин! Вы режиссер, - добавил он со своей добродушно-лукавой улыбкой, - а раз вы режиссер, вы должны показать мне, как смеялся Ленин. Найдем смех - начну играть.

Я сам никогда не слыхал ленинского смеха. И, разу­меется, не мог ему ничего показать. Но тут я узнал, что Д. З. Мануильский, близко знавший Ленина, в свое вре­мя поразительно точно копировал его, настолько точ­но, что Ленин часто просил:

* Покажите мне меня!

Мне рассказали, что при жизни Ильича Мануильский пользовался своим талантом, чтобы разыгрывать Лу­начарского. Застав где-нибудь Анатолия Васильевича, он выходил тихонько в соседнюю комнату, а затем бы­стро шел обратно, говоря на ходу ленинским голосом что-нибудь вроде такого:

* Черт знает что! Опять Луначарский напутал! Ну, на этот раз мы закатим ему строгий выговор!

Луначарский вскакивал, страшно огорченный:

* Владимир Ильич!.. - начинал он.

А входил совсем не Владимир Ильич.

Эта шутка повторялась неоднократно.

Мы решили обратиться к помощи Мануильского. Он охотно приехал на студию. Щукин загримировался, на­дел ленинский костюм. Все отчаянно волновались. В комнате остались трое: Щукин, Мануильский и я.

Мануильский осмотрел костюм Щукина, одобрил его, вежливо одобрил грим, который, как мне кажется, не очень понравился ему. Да и в самом деле, при рас­смотрении вплотную виден был подтянутый нос, под­рисованные глаза, переделанные брови, затемненные щеки, парик.

Затем Мануильский стал рассказывать нам про Ильича, показывал его жесты, походку, произнес не­сколько фраз ленинским голосом. Все это не расходи­лось с нашими представлениями, и все это было нам уже известно, хотя (подчеркиваю) показалось нам обо­им несколько Утрированным! Мы стали просить Ману- ильского, чтобы он показал, как смеялся Ленин.

Он сказал нам, что у Ленина были десятки оттенков смеха - от саркастического хохота, когда он, стоя на трибуне, протянув вперед руку, гневно хохотал над ка­ким-нибудь корчащимся в бессильной ярости меньше­виком, до детски добродушного, заливистого смеха, ко­гда Ильич не мог остановиться, вытирал слезы, и опять хохотал, хохотал без конца.

Но нам нужен был не рассказ, нам нужен был показ. А вот этого-то Мануильский сделать не мог. Вообще, как известно, смеяться, когда не смешно, очень труд­но, и правдивый, искренний смех, да еще смех имита­ционный, за другого человека, требует высокого актер­ского мастерства. Мануильский сделал попытку и, тут же остановившись, сказал:

- Нет, не могу.

И вдруг Щукин предложил:

* Давайте я попробую.

Он отошел в угол комнаты, стал к нам спиной, по­стоял молча, может быть, минуту и вдруг повернулся к нам. Я ахнул: это был совсем другой человек!

Не знаю, что произошло. Щукин вдруг стал худее, крепче, собраннее, что-то неуловимо ленинское по­явилось в посадке головы, в постановке ног. Измени­лось и лицо: другими стали глаза, щеки. Сейчас Щу­кин был неизмеримо больше похож на Ленина. Бы­строй ленинской походкой подошел он к Мануильско- му и, протянув вперед руку, сказал:

* Не можете? А я могу!

И засмеялся.

Очевидно, это было очень похоже на Ленина. Что- то дрогнуло в лице у Мануильского: вероятно, он вспо­мнил Ильича.

Он помолчал, глядя на Щукина, потом сказал:

* Знаете, мне вас нечему учить.

Попрощался и ушел, пожелав нам счастья.

Входя в образ Ленина, Щукин проделывал огромную мускульную работу: по-видимому, он втягивал живот, расправлял плечи, каким-то образом приподнимал ще­ки, благодаря чему глаза чуть-чуть меняли форму, вы­двигал вперед нижнюю губу, менял походку, повадку, постановку ног. Если бы, проделывая все это, он по­мнил о щеках, животе, губах, глазах и т. д., он, разуме­ется, не мог бы свободно играть. Исподволь, задолго до картины готовясь к исполнению роли Ленина, Щукин тренировал себя и постепенно научился сразу входить в образ - единым усилием актерской воли. Давалось это ему, очевидно, нелегко, потому что едва он уста­вал, как терял сходство с Лениным.

На съемках Щукину не надо было жаловаться на усталость - мы сразу видели это по его лицу: сходство с Лениным вдруг утрачивалось. Он еще мог огромным усилием воли собраться для последнего дубля или по­следнего короткого плана. Вновь он делал над собой какое-то внутреннее усилие, загорался на несколько минут и потом окончательно сникал. Перед нами си­дел усталый, добрый актер, загримированный Лени­ным, но не похожий на него. Надо сказать, что Щукин входил в образ, как только покидал гримерную.

Грим закончен, проверен. Выпит обязательный ста­кан чаю перед съемкой. Щукин встает, еще раз броса­ет взгляд в зеркало, надевает пиджак, собирается - и выходит из гримерной в коридор уже в образе Ленина, выходит стремительной походкой, высоко неся голову, сосредоточенный, полный воли и энергии. Так идет он по бесконечным коридорам студии до павильона - и все встречные невольно останавливаются и провожа­ют его взглядом или идут за ним; так входит он в пави­льон, так появляется в декорации, так здоровается со всеми, так приступает к работе.

Проходы Щукина по коридорам «Мосфильма» все­гда были событием для студии. Вся студия знала: про­шел Щукин. И не надо было требовать тишины - она возникала сама собою. Дни, когда снимался Щукин, на­зывались на «Мосфильме» «щукинскими днями». Это сделали проходы Щукина по коридорам.

И пока не кончалась съемка, Щукин никогда не по­зволял себе выйти из образа. Даже в перерыве между кадрами он нес ленинский костюм и ленинский грим с каким-то особым достоинством, серьезно, с огромной человеческой сердечностью.

И опять же вспоминаю: много лет спустя, идя по ко­ридорам студии, я встретил другого актера в гриме Ле­нина. То был актер с периферии. Он шел с бухгалтером съемочной группы и хмуро спорил с ним по вопросу о зарплате. Надо сказать, что этот актер был физически гораздо больше похож на Ленина, чем Щукин, но ду­маю, что сыграть по-настоящему Ленина можно только при Щукинском отношении к этой роли.

Щукин работал над своей ролью денно и нощно. Иногда это было просто мучительно. Мы не загружа­ли Бориса Васильевича съемкой больше шести-семи часов в день, но сами-то работали гораздо больше. Если мне удавалось вырваться ночью домой, а назав­тра предстояла щукинская съемка, я ставил телефон рядом с кроватью, ибо заранее знал, что предстоит не­спокойная ночь. Часов в двенадцать раздавался пер­вый звонок:

* Михаил Ильич, у меня к вам серьезный вопрос. Мо­жет быть, вместо: «Таких нет, Алексей Максимович!» - сказать: «Нет, Алексей Максимович, таких не бывает!» А?

Мне мучительно хочется спать, я не совсем пони­маю, о чем спрашивает Щукин, но мне нравится его го­лос, и я механически отвечаю:

* Отлично! Пусть так и будет.

Засыпаю.

В два часа ночи звонок:

* Михаил Ильич, ради бога, простите! Мне кажется, вот правильный вариант: «Нет, Алексей Максимович, таких нет!»
* Хорошо, - говорю я, - гениально! Лучше не приду­маешь. Теперь можете спать.

Засыпаю.

В три часа ночи звонок:

* Звоню в последний раз и, честное слово, больше беспокоить не буду. Я буду говорить: «Нет, нет, нет! Алексей Максимович, таких нет!»

И хотя последний вариант, несомненно, лучший, я не могу оценить всего его совершенства и жалобно прошу:

* Бога ради, дайте спать! Все завтра!

И слышу в ответ:

* Я не могу завтра! Я должен сегодня! Я вам дав­но говорил, что фраза недостаточно энергична. Теперь терпите: утверждайте мне какой-нибудь вариант!

Приходится просыпаться, перебирать по телефону несколько вариантов и утверждать один из них.

Но зато назавтра Щукин приезжает действительно готовый. Сцена ведь вчерне была отрепетирована уже раньше, каждое слово он уже давно проверил, все под­тексты давно установлены - остается только мельчай­шая отделка. Но ему необходимо было установить все, до последнего междометия.

Не подумайте, однако, что Щукин принадлежал к чи­слу актеров, зазубривающих интонационный строй и механически повторяющих одно и то же от дубля к ду­блю. Как раз наоборот: все дубли у Щукина были раз­ные. Они неуловимо отличались и степенью накала и какими-то особыми подробностями. Щукин боялся ме­ханических повторений, был резким противником мно­жества дублей.

Обычно мы поступали так: отрепетировав сцену по­чти но конца, я давал последние указания, и генераль­ную репетицию мы уже снимали как первый дубль. Как правило, этот дубль и бывал наилучшим, если не под­водил партнер. Щукин постоянно просил меня не «за­балтывать» сцену, не репетировать ее до последней черты, ибо тогда он весь выплескивался на репетиции, и темперамент съемочного исполнения уступал репе­тиционному.

Если же удавалось поймать тот момент, когда Щукин еще горел работой, когда кусок почти дошел до точной формы, когда на следующей репетиции он должен был получиться, - если вот тут-то мы и снимали, то получа­ли отличный дубль. В фильме «Ленин в Октябре» по­ловина кадров снята в одном дубле, без повторения.

Еще одна особенность поражала меня в Щукине. Как я уже говорил выше, он заранее отрабатывал каждую фразу с необыкновенной тщательностью. Но если ему попадался партнер, который был недостаточ­но точен в интонации, вдруг менял на съемке подтекст, вдруг говорил не совсем то или не совсем так, - Щу­кин мгновенно улавливал этот новый оттенок в репли­ке партнера и тут же идеально верно и тонко отвечал на него, оправдывая своим ответом ошибку партнера.

Щукин владел искусством актерской импровизации в полной мере. Но импровизацию эту он готовил огром­ной, тщательнейшей внутренней работой.

Великолепна была точность Щукина в движении. Ка­залось, театральный актер, привыкший к просторам сцены, играющий притом стремительного и подвижно­го Ильича, будет стеснен размерами кадра и строго­стью кинематографической рамки. Но Щукин безупреч­но ориентировался в пространстве кадра. Как бы стре­мительно он ни двигался, как бы бурно ни шагал, он ни­когда не «вырезался» из кадра и не выходил из «свое­го» света. Бывали случаи, когда ему нужно было стре­мительно выйти из глубины на самый передний план и, скажем, выбросить вперед руку. В строго ограничен­ном кадре если бы он прошел всего на 10 сантиметров дальше положенного и выбросил бы руку только чуть- чуть правее или выше, то рука исчезла бы из кадра. Но Щукин шел свободно, быстро, легко, останавливался, точно на указанном месте, не глядя вниз, и выбрасы­вал руку точно так, как это нужно было по кадру, как это было установлено на репетиции.

Свобода его движений опиралась на точнейший рас­чет. Работая во второй серии, над «Лениным в 1918 году», Щукин потребовал от меня, чтобы мы поеха­ли в институт Склифосовского. Он просидел там це­лый вечер, наблюдая, как привозят раненых, травми­рованных, подстреленных и т. д. Он провел ряд бесед с хирургом, интересовался анатомией мышц, требовал, чтобы ему точно показали, через какие мышцы прошла пуля, какие мышцы были задеты, что эти мышцы дела­ют в организме человека.

Когда мы снимали эпизоды финала картины, Щукин подчас опротестовывал мои мизансцены. Скажем, я ставлю его в определенное положение, а он возража­ет:

- Так я повернуться не могу, и так руку поднять мне больно. Вот так повернуться можно.

Я сначала думал, что это актерская фантазия. Но посоветовавшись с врачом, убедился, что Щукин прав: действительно, то движение руки, которое я предла­гал, должно было причинить раненому Ленину боль, а почти аналогичное не тревожило поврежденную мыш­цу и, следовательно, было безболезненно.

При этом, разумеется, Щукин уже не помнил о мыш­цах - просто долгим упражнением, долгим вдумывани- ем в состояние Ленина он довел себя до того, что ав­томатически, не думая, знал и чувствовал, что больно и что не больно.

Мне хочется рассказать о случае, показывающем, как относились к Щукину в образе Ленина его товари­щи по работе, в данном случае - участники массовой сцены.

Я снимал сцену первого появления Ленина на трибу­не в Смольном. Все мы знаем мосфильмовскую мас­совку, знаем этих привыкших ко всему людей, которые сегодня изображают бояр, а завтра - участников съез­да Советов. Мы знаем, что эти люди раскачиваются не­легко, что если нужно бежать, то поначалу они стара­ются трусить рысцой. Все это народ опытный - они зна­ют, что сцена будет повторяться многократно, и если сразу побежишь во весь дух, сил не хватит бегать де­сять репетиций, восемнадцать дублей. К работе своей они относятся с привычным хладнокровием.

Итак, мосфильмовская массовка, тысяча человек, а то и более, расселась в большом павильоне, изобра­жавшем зал Смольного института. Я сделал короткое вступление, объяснил товарищам, что они - делегаты съезда Советов, что вот из тех дверей покажется ак­тер, играющий Ленина, пройдет по проходу, что, уви­дев его, надо встать, аплодировать, кричать: «Ура! Да здравствует Ленин!»

Я был убежден, что по первому разу «ура» будет вя­лым, произойдет сумятица или путаница и мне много раз придется поправлять кадр и «накачивать» массов­ку энтузиазмом.

Но произошло неожиданное: едва Щукин появился в дверях и пошел по проходу своей веселой ленинской походкой, как весь зал встал, словно поднятый ветром. Раздалось громкое «ура!», павильон задрожал от во­сторженных криков.

У нас еще не был готов свет, камера не была еще заряжена пленкой, а зал бушевал в неподдельной, ис­кренней овации. Я видел, что у многих были на глазах слезы. Это был подлинный взрыв энтузиазма, который невозможно инсценировать.

Щукин даже испугался этого внезапного взрыва. Он приостановился, но тут же с великолепной актерской находчивостью оправдал свою остановку. Он оправ­дал ее как бы смущением от такой чрезмерной овации, улыбнулся сам над своим смущением и, махнув рукой, как бы говоря: «Ну что вы, товарищи? Разве можно так кричать?» - пошел по проходу, улыбаясь и хмурясь, не­много смущенный этим народным восторгом.

Я понимал, что повторить эту овацию будет невоз­можно, что первое впечатление от Щукина уже не бу­дет перекрыто. Поэтому я пытался остановить репети­цию, но мои крики и жесты не были ни видны, ни слыш­ны: Никто на меня не смотрел и никто меня не слушал.

Щукину пришлось подняться на трибуну. Овация продолжалась несколько минут. И пока она естествен­но не кончилась, остановить ее мне не удалось.

Я попросил зарядить аппарат, закончить установку света и сказал:

- Прошу вас, сделайте то же самое. Лучше мне не надо.

Но, разумеется, сделать «то же самое» уже не уда­лось.

Было много поучительного и необычного на съемках картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», но в задачу этой статьи не входит подробный рассказ о работе нашего коллектива; мне хотелось только еще раз вспомнить образ лучшего актера советской эпохи, актера, который своей работой осветил обе эти карти­ны и сделал жизнь их долгой, - вспомнить в связи со спорами, которые возникают сегодня.

Они возникают не впервые. Первой критиковала ра­боту Щукина Надежда Константиновна Крупская. Она вообще была против постановки картины. До выхода ее в свет она не захотела встретиться ни со мной, ни с Каплером, ни со Щукиным. После выхода картины на экран она упрекала Щукина в том, что он играет слиш­ком подвижно, суетливо. Уже после этого упрека мы несколько раз были у Крупской и подолгу с ней разго­варивали. Она считала, что в картине «Ленин в Октя­бре» Щукин несколько эксцентричен. Но когда мы с ней познакомились ближе, она стала рассказывать нам о Ленине, и рассказы ее, может быть, помимо воли, под­тверждали горьковскую (или щукинскую) трактовку. То и дело сверкнет в ее рассказе такая чудесная черта характера Владимира Ильича, что все мы засмеемся, переглянемся.

С другой стороны, Надежда Константиновна расска­зывала, что Ленин всегда, в любой момент был со­средоточен на какой-то одной идее - сосредоточен до чрезвычайности. Но и в этой сосредоточенности он был в высшей степени своеобразен и иногда даже странен.

Вот один из ее рассказов.

Гуляли они однажды большой группой в Швейцарии, в горах; вышли внезапно из ущелья на площадку пе­ред Женевским озером, и тут раскрылась такая кра­сивая, величественная панорама гор, освещенных за­ходящим солнцем, что все замолчали. Благоговейное молчание продолжалось минуты две. Нарушил его Ле­нин. Он сказал: «Сволочи!»

Это было так неожиданно, что его спросили: «Кто сволочи?»

«Как кто? - ответил Ленин. - Меньшевики, конечно! Кто же еще?.»

Даже в такую минуту он думал только о своем.

Но вот другой случай, который частично вошел в ли­тературу. Я его рассказываю так, как нам рассказала Надежда Константиновна.

Ехали они из Горок, наткнулись на сломанный мо­стик. Не знают: пройдет машина или не пройдет. Ра­зыскали местного крестьянина-старика и спрашивают:

* Вы из этой деревни?
* Из этой.
* Ваш мостик?
* Наш.
* Можно проехать?
* Кто его знает. Может, проедете, может, не проеде­те.

Ленин говорит:

* Что же вы его не чините?
* А кому чинить? Власть у нас, извините за выраже­ние, советская. Чинить некому.

Ленину это выражение «власть у нас, извините за выражение, советская» безумно понравилось. Он всю дорогу повторял: «Вот язык! Власть у нас, извините за выражение, советская». И хохотал.

Приехал в Совнарком и на заседании, когда очеред­ной докладчик выступал, Владимир Ильич прерывает его и говорит:

* Нет, нет, власть у нас, извините за выражение, со­ветская, не сумели сразу сделать, так уж извольте ис­правлять.

Или:

* Ну что вы жалуетесь? Власть у нас, извините за выражение, советская!

Целый день он варьировал это выражение и так и этак, примерял его в разных видах. Наконец его спро­сили:

* Что это вы говорите, Владимир Ильич?
* А это мне, - отвечает он, - один старичок сказал.

Ему это выражение - едкое, острое - так понрави­лось, что даже на заседании Совнаркома он позволял себе повторять его шутя.

.Работая над образом Ленина, Щукин всюду, где только мог, выискивал ленинское, то есть особенное, своеобычное, ни на кого не похожее. Помню, как он штудировал речи Ленина и особенно его записочки, стараясь восстановить по оборотам фраз характерные для Ильича интонационные ходы. В самом деле, всмо­тревшись пристально в подлинник ленинской записки, можно как бы Услышать ее: вот два слова выхвачены и подчеркнуты волнистой чертой, а вот слово подчерк­нуто трижды, жирно, а тут почерк делается вдруг бо­лее крупным, размашистым, и эта фраза подчеркну­та сплошной линией, потом написано мельче, спокой­нее. Сейчас, глядя на такую записку, я уже не могу не слышать ее, но, по правде говоря, слышу я, как прочи­тал бы ее именно Щукин. Он с поразительной интуи­цией переводил ленинское написание в живую харак­терную речь.

Разговоры с Крупской не прошли для Щукина бес­следно. Во второй картине, «Ленин в 1918 году», Щу­кин смягчил внешний рисунок, оставив, однако, осно­ву его неизменной. Мы пошли на это смягчение по­сле долгих раздумий, после того, как Щукин на сцене в спектакле «Человек с ружьем» многократно приме­рялся к новой манере - более глубокой по внутренней трактовке, но чуть менее острой.

Мне, как и всем, нравилась новая манера Щукина, но вот что подчас смущало меня: когда мы попросили Д. З. Мануильского «показать» нам Ильича, первая же поза была необыкновенно странной и остро необыч­ной, - Мануильский засунул оба больших пальца за проймы жилета и в таком виде стал оживленно разго­варивать, шевеля остальными пальцами, жестикули­руя ладонями.

Даже в первой серии мы со Щукиным не рискнули пойти па такую жестикуляцию; не рискнули, потому что показалось: это слишком уж чудаковато!

Но ведь это точно! И у Горького так написано. Впо­следствии мы спросили и Надежду Константиновну. Она подтвердила: да, любил заложить большие паль­цы обеих рук за проймы жилета и при этом жестику­лировать пальцами и ладонями. Попробуйте сами, вы увидите, что получится!

Мы попробовали. Это оказалось слишком странно, даже не совсем почтительно для нашего представле­ния о Ленине. Нельзя! Не рискнули! Оставили только как «примету» Ленина, упоминаемую в разговоре эсе­ров и меньшевиков со шпиком.

Это обстоятельство доказывает, что даже Щукин в чем-то не дошел до окончательной черты в характер­ности выражения ленинского образа. В чем-то можно было бы быть еще резче, еще эксцентричнее.

И если когда-нибудь найдется актер, который, опи­раясь на опыт Щукина (и других современных исполни­телей образа Ленина), сумеет пойти дальше в пости­жении этого великого характера, сумеет полнее осво­ить его, то, возможно, он будет в силах взять на воору­жение всю ленинскую характерность, - и тогда иные жесты, казавшиеся нам чересчур уж странными, ока­жутся органическими, ясными, вытекающими из суще­ства характера.

Своеобразие, живость, непосредственность не уни­жают вождя пролетариата ни в малой степени, а толь­ко показывают его необыкновенную гибкость, просто­ту, отсутствие рисовки.

Кто себе позволит во время заседания сесть на сту­пеньки трибуны и писать? Можете ли вы представить, чтобы какой-нибудь министр или даже просто дирек­тор какого-либо учреждения сел на ступеньки эстрады в зале во время заседания? А Ленин так сидел на кон­грессе Коминтерна! Это уже не басня. Это снято кино­камерой, это зафиксировано на пленке!

Так как же играть Ленина? Ведь нужно учитывать, что он так вел себя, что он мог так сесть! Ведь не мо­жет же быть, чтобы он все время ходил этаким важ­ным профессором, а потом вдруг сел на ступеньки, скорчился, начал торопливо записывать что-то, даже не поднявшись в президиум, даже не заметив, что его снимают!

Это характер, который не считается ни с чем, ему чу­жда всякая условность. Это гениальный характер. Это именно признаки гения. Носить личину собственного величия может любой деятель, в том числе, извините меня, и дурак, а вот позволить себе ни на секунду не заботиться о своем величии [может только великий че­ловек!

И вот от этого Ленина - Ленина, сидящего скорчив­шись на ступеньках на конгрессе Коминтерна, Ленина бесконечно живого, то гневного, то доброго, железно упорного и поразительно мягкого, гениально прозорли­вого и в чем-то детски непосредственного, никогда не думающего о себе, отдающегося делу, и людям, и жиз­ни, и смеху, и скорби, и радости до дна души, - что- то от этого Ленина удалось взять Щукину. И удалось больше, чем другим исполнителям, да простят мне они эту правду. Он больше взял от Ленина и потому боль­ше отдал всем нам.

Вот почему народ полюбил в образе Ленина именно Щукина. Он полюбил его за яркую и смелую человеч­ность изображения.

Это урок, который не стоит забывать никому!

Много лет прошло с тех пор, как мне, тогда начи­нающему режиссеру, довелось работать со Щукиным. Он сыграл в моей судьбе выдающуюся роль: я дол­жен быть благодарен ему не только как учителю в на­шем трудном искусстве, но и как человеку, который был образцом служения этому искусству.

Василий Васильевич Ванин[[48]](#footnote-49)

Мое знакомство с В. В. Ваниным произошло в не­ожиданных, чисто кинематографических обстоятель­ствах. В то время я, молодой режиссер, начинал сни­мать картину «Ленин в Октябре». Сроки мне были да­ны необыкновенно короткие: начав снимать эту огром­ную картину 12 августа, я должен был закончить ее в октябре, с тем чтобы картина вышла на экран 7 ноября - в дни 20-летия Великой Октябрьской революции.

Щукин должен был приехать к 1 сентября. За во­семнадцать дней августа мне нужно было снять почти все сцены картины, не связанные с образом Владими­ра Ильича Ленина. Я начал со сцены на Обуховском заводе, где председатель завкома Матвеев встреча­ет представителей эсеровского правительства, инфор­мирует заводских большевиков о том, что готовится во­оруженное восстание, и т. д.

Ванина я тогда лично не знал, я видел его несколь­ко раз в театре и, признаться, совсем не был уверен в том, что он может исполнить роль Матвеева. Матве­ев представлялся мне прежде всего мужчиной более крупным, уверенным в себе, более внешне типичным питерским пролетарием. Как видит читатель, я пред­ставлял Матвеева более традиционно и поэтому на роль эту выбрал другого актера, который и начал сни­маться. Прошло два съемочных дня, а на третий слу­чилось так, как бывает порой только у нас на кинопро­изводстве: приехав на студию, я обнаружил в гример­ной Ванина. Оказалось, что исполнитель роли Матвее­ва внезапно и тяжело заболел, и мой режиссер Дми­трий Иванович Васильев за ночь успел договориться с Ваниным, вручил ему сценарий, притащил на студию и поставил меня перед свершившимся фактом: актер заменен, выхода нет, сроки не позволяют ждать ни ми­нуты.

В первый момент я растерялся: перед гримироваль­ным зеркалом сидел маленького роста, невзрачный, сутулый, с пухловатым, маловыразительным лицом человек, похожий не то на приказчика, не то на работ­ника провинциальной бухгалтерии. Человек этот при­меривал усики, от которых лицо его нисколько не дела­лось импозантнее. Маленькой расческой он пытался взбить реденькие волосы, причесывался то на пробор, то подымал волосы вверх, то опускал кок на лоб; лицо его не выражало ничего, кроме веселого недоумения.

- Очень уж внезапно схватили меня, - сказал мне, знакомясь, Ванин. - Понятия не имею, что тут играть! Сценарий-то я прочел, дочитывал в машине. Ну пря­мо не знаю, за что ухватиться! Хотя бы какую-нибудь черточку для начала, жест, что ли, какой-нибудь. Ведь ваш помощник сказал, что сейчас сниматься идем?

Я изобразил на лице своем восхищение по поводу того, что нам предстоит работать над ролью Матвеева, и стал растолковывать Василию Васильевичу, что ду­маю по поводу этого образа. Он слушал меня с подо­зрительно подчеркнутым вниманием, ибо общие слова за пять минут до съемки, разумеется, мало что могли ему дать. Потом он стал подхватывать отдельные мои фразы,

* Простой? - спросил он.
* Да, простой.
* Сколько лет в партии?
* Да лет пятнадцать уже.
* Жена, дети есть?
* Никогда не думал об этом.
* Ну, скажем, нет жены. В ссылке побывал?
* Разумеется.
* В тюрьмах сидел?
* Конечно.
* Значит, всего на свете повидал?. Вы говорите, он спокойный?
* Я думаю, спокойный от уверенности в правоте сво­его дела, да и повидал, как вы заметили, многое в жиз­ни.
* Ничто не в диковинку! - поспешно отметил Ванин, как бы ухватившись за эту деталь и стараясь приме­рить ее: не даст ли она ему какой-нибудь материал.
* Говорит, верно, негромко?
* Да, пожалуй, говорит негромко.
* А может быть, дадим ему поговорочку какую-ни­будь? Вроде «не шуметь» или «спокойно, товарищи»? Раз уж он говорит негромко. Чтобы эту негромкость по­крепче заколотить?
* Подумаем, - сказал я.

Мы стали перелистывать текст и, перебравши деся­ток вариантов, решили остановиться на поговорочке: «Только тихо!»

Ванин стал повторять перед зеркалом слово «тихо» в разных сочетаниях.

* Тихо, товарищи. Только тихо. Ну, ты, тихо!.. Не шуметь, ребята. Тихо, ребята!.. - И опять: - Только тихо!..

Поговорка ему явно нравилась.

* Тут есть что-то, - сказал он. - Пусть говорит не­громко, что бы там ни стряслось, и повторяет свое «только тихо». Тут есть характер. Только вы мне, Миха­ил Ильич, дайте какую-нибудь остренькую ситуацию, чтобы потребовалась громкость, а я тут-то и буду вты­кать: «Только тихо!»

Мне все больше начинал нравиться этот человек. Разговаривая со мной, он с неуловимым лукавством примеривался к роли Матвеева; возражая мне или со­глашаясь со мной, он уже играл Матвеева. Образ «со­зревал» на моих глазах. Ванин как будто давно и очень хорошо знал Матвеева, знал его характер, привычки. Наша беседа, как мне показалось, чересчур затяну­лась, и я сказал, что пора бы пойти в павильон поре­петировать первую, очень простую сцену, в которой и диалога-то нет - это общий план с массовкой. Ванин ответил мне:

* Только тихо! Все успеем. Вы обо мне не беспокой­тесь, я работаю быстро.

Затем он начал еще раз проверять свою внешность: рубашку, пиджак, волосы. Долго спорил о том, сапо­ги ему нужны или штиблеты, требовал пиджачок бо­лее простой, более незаметный. Вообще, зацепив­шись за спокойствие и неприметность Матвеева, он стал усердно хлопотать над тем, чтобы его фигура ни­чем не выделялась на первый взгляд, была бы пре­дельно обыденна и проста.

Меня стало уже тревожить это стремление к просто­те, которое могло, как мне казалось, погасить остроту характера Матвеева, когда Ванин вдруг сказал:

* Всего этого мало. Найдите мне какую-то его при­вычку, какой-то жест - смешной, забавный, но чтобы в этом жесте выражалось спокойствие его характера.

Требование показалось мне несколько формали­стичным: как же можно найти этот жест, не начавши по-настоящему работать над ролью, не разобравши ее тщательно? Я полагал строить работу иначе - отснять общий план, не выделяя Матвеева, а затем засесть на день, на два - порепетировать, поискать, проанализи­ровать весь матвеевский материал и отсюда уже вы­вести его повадку.

* Нет, - сказал Ванин, - я этак не могу выйти к аппа­рату, хотя бы и на общий план. Мне не за что спрятать­ся. Дайте какой-нибудь жест - я спрячусь за этот жест.

Говоря так, он продолжал перечесывать свои жи­денькие волосы, отыскивая точное место пробора. Обоим нам пришла одновременно в голову мысль о гребенке: мы переглянулись через зеркало. Глядя на меня из зеркала, Ванин стал вдруг прилаживать гре­бенку к диалогу.

* Ведь этак что же получается? - говорил он, сдувая с гребенки воображаемую пыль. - Притащил актера, и сразу играй? Нет, вы мне дайте, за что спрятаться! - Он провел гребенкой по волосам и затем дунул на нее, лукаво глядя на меня из зеркала.
* Давайте сниматься, Василий Васильевич! - как бы строго сказал я.
* Только тихо! - ответил Ванин, провел гребенкой по волосам и сдул с нее пыль.
* Безобразие! - сказал я.
* Только тихо! - ответил Ванин, еще раз проведя гре­бенкой по волосам и сдувая пыль.

Мы еще раз поглядели друг на друга.

* Пожалуй, выходит, - сказал Ванин. - Я готов!

Мы пошли в павильон. И эта гребенка стала неотъ­емлемой частью всей повадки Ванина - он действи­тельно уцепился за нее и, пожалуй, в первые дни даже чересчур.

Вот как мы использовали найденную повадку - фра­зу «только тихо» - в первых сценах.

Комната мастера одного из крупнейших питерских металлургических заводов. Здесь полно людей: говор, гул, густой махорочный дым.

Входит Матвеев.

* Товарищи большевики! - говорит он. - Централь­ный Комитет нашей партии. Но только чтобы тихо, не орать! Центральный Комитет нашей партии принял ре­шение о вооруженном восстании. (Проводит гребен­кой по волосам.)

Бурное движение людей. На лицах восторг. По ком­нате проносится общий вздох.

* Тихо, товарищи, тихо! - торопливо говорит Ванин - Матвеев. - Вся власть Советам! - еще тише, еле слыш­но добавляет он.
* Матвеев, ура можно? - так же негромко, подчиня­ясь тону Ванина, спрашивает один из рабочих.
* Да ты что - ошалел?
* Мы тихонько, Матвеев, мы тихо!
* Тихо? Ну, тихо можно.
* Товарищи, ура!

Раздается «ура» - его кричат вполголоса, почти ше­потом. Правда, и в сценарии «ура» кричали вполголо­са, и отчасти это обстоятельство и натолкнуло Вани­на на мысль использовать свое знаменитое «тихо», но, уж раз взявшись за это «тихо», Ванин стал последова­тельно проводить его сквозь всю роль.

Вот, например, сцена прихода на завод представи­телей Временного правительства с вооруженной ча­стью. После конфликта с одним из рабочих Рутковский (эсер) приказывает вызвать войска. Прапорщик сви­стит, в открытые ворота цеха входит рота вооруженных юнкеров.

Они бегут по проходу к Рутковскому.

* Изъять оружие! - говорит Рутковский подбежавше­му командиру роты.
* Слушаюсь! - Офицер поворачивается, чтобы от­дать команду, но не успевает: внезапно появившийся около него Матвеев хладнокровно останавливает его рукой.
* Тихо, товарищи, тихо! - говорит Матвеев.

В ту же минуту начинает завывать фабричная сире­на; под звуки сирены из всех дверей и из ворот, во все проходы с грозным гулом врываются группы вооружен­ных рабочих. Они окружают юнкеров.

Сирена смолкла. Напряженная тишина.

* Гражданин Временное правительство, - мягко и неторопливо говорит Матвеев, - с оружием в цех вхо­дить нельзя. И вообще посторонним здесь быть вос­прещается.

Дальше следует фраза, которую Ванин придумал тут же на съемке:

- Народ у нас горячий, работа нервная, могут заши­бить вас. до смерти. - Он проводит гребешком по во­лосам. - Так что вы бы вышли отсюда! - И Матвеев сдувает с гребешка воображаемую пыль.

Этими деталями - гребешок и слово «тихо» - Ва­нин как бы сразу очертил характер своего героя. Это не бессмысленные трюки, не вообще смешной гребешок или смешной жест - это повадка, глубочайшим обра­зом связанная с характером Матвеева. Матвеев - ра­бочий, большевик, все повидал на своем веку, уверен в своей правоте, относится к противнику не только с ненавистью, но и с иронией, никогда не теряет спокой­ствия, прост, как сама жизнь.

Таким увидел Ванин Матвеева, и таким он вошел в сознание миллионов зрителей, горячо полюбивших этот образ.

Поразительно, с какой быстротой и с какой цепко­стью, с какой настойчивостью отыскивал Ванин эти характерные приемы, которые дали ему, актеру, нуж­ный инструмент для исполнения роли. Никакого мудр­ствования, никаких отвлеченных рассуждений - ясная, практическая работа, необычайно острое восприятие материала роли, исключительная изобретательность в деталях, простота в исполнении, горячая любовь к сво­ему герою, к народу, который породил этого героя, - вот что характерно для работы Ванина-актера.

В картине «Ленин в Октябре» есть сцена занятия большевиками телефонной станции. В сценарии это был маленький проходной эпизодик. Василий по по­ручению Ленина пытается соединиться с Балтийским экипажем, но телефонная станция не отвечает, и вдруг он слышит голос:

* Да я тут не знаю, куда чего втыкать, а барышни все валяются в обмороке!

И Василий радостно кричит Ленину:

* Владимир Ильич! Телефонная станция наша!

Таким образом, Ванину был предложен микроско­пический кусочек - одна смешная реплика, один кадр на телефонной станции. Он умолил меня развить этот кадр в целую маленькую сценку.

* Пропадает материал! - говорил он. - Ведь это же находка: пульты там разные, гнезда, штепселя, труб­ки, Матвеев с наганом на месте телефонистки не зна­ет, что делать, а тут пальба, юнкера отступают, барыш­ни визжат, в обмороке валяются. Нельзя это дешево продавать! Давайте сделаем сценку!

Сцену мы сделали прямо на съемке: привели в де­корацию отряд юнкеров и вооруженных рабочих, груп­пу телефонисток, устроили сначала целый бой, потом, постепенно убирая лишнее, сосредоточили все внима­ние на поведении Матвеева.

Услышав, что Ленину нужен Балтийский экипаж, Ма­твеев приходит в страшное волнение - бежит куда-то за пульты, вытаскивает полубесчувственную барыш­ню-телефонистку, успокаивает ее, насильно сажает на вертящийся стул, помогает надеть наушники, все вре­мя приговаривая:

* Ну, успокойтесь, милая, успокойтесь, барышня. Вот так, милая. Ну что вы? Ну что вы?. Соедините Балтийский экипаж.

Он нежно гладит телефонистку по плечу. дулом на­гана. Но телефонистка не замечает этого. Всхлипыва­ния ее делаются тише, она надевает наушники и бе­рется за шнурок. Но тут Матвеев видит, что к ним че­рез телефонный зал бежит юнкер. Заметив Матвеева, юнкер стреляет. Телефонистка вскрикивает. Матвеев стреляет в свою очередь. Юнкер падает. Телефонист­ка в глубоком обмороке: вся работа Матвеева пропала даром!

Он подхватывает барышню и снова насильно усажи­вает ее на стул.

* Только тихо, тихо, тихо, тихо, - нежнейшим голо­сом уговаривает он. - Ничего страшного нет. Соеди­ните меня скорее - один восемь три. Балтийский эки­паж.

Через зал бежит другой юнкер. Матвеев целится в него, продолжая уговаривать телефонистку:

* Скорее соединяйте! Скорей, скорей, скорей, ско­рей, скорей! Ну.

Он не решается стрелять в юнкера, пока телефо­нистка не соединит Ленина с нужным номером, ибо она, разумеется, снова упадет в обморок и вся работа вновь будет напрасной.

* Готово! - стонет наконец телефонистка.

В ту же секунду Матвеев стреляет в юнкера, теле­фонистка валится на пол в полном бесчувствии. Слы­шен треск пулемета.

* Еременко! - кричит Матвеев.

Вбегает матрос с перевязанной головой.

* А ну-ка подежурь здесь! - приказывает ему Матве­ев. - А я дальше пойду.
* Есть подежурить!

Матвеев поднимает с полу телефонистку, по-преж­нему держа в руке револьвер, деликатно передает ее бесчувственное тело с рук на руки Еременко и убегает.

Сцена эта почти целиком сымпровизирована на съемке. Трудно сказать, да и не помню уже, какая ре­плика принадлежит тут Ванину, какая - автору, какая - режиссеру, ибо в работе с Ваниным режиссер делал­ся неотделимым от актера; так легко подхватывал он любую брошенную ему мысль, немедленно отвечал на нее конкретным актерским действием, в свою очередь бросал мысль, которую режиссер мог немедленно под­хватить и превратить в мизансцену. Получалось под­линное совместное творчество!

Такое дружное творческое слияние возможно толь­ко с человеком, беспредельно отдающимся любимо­му искусству, а Ванин именно таким и был. У него бы­ла одна изумительная черта - практичность. Я гово­рю, разумеется, не о житейской, а об актерской прак­тичности. Он не любил долго рассуждать, а сразу пре­вращал мысль в действие, идею - в конкретное слово, не боялся набрасывать сразу же груду сырого матери­ала, не искал окольных путей, а шел к цели прямо и смело. Поэтому он работал необыкновенно быстро, а работа с ним доставляла огромное наслаждение. Бы­вало, только успеешь подумать, только начнешь гово­рить, а уж Ванин играет, уж он схватил какой-то пред­мет реквизита, уже примеривается, уже пробует и так и этак, а вот можно еще так и еще так выразить эту мысль, пришедшую тебе в голову.

В рассказанных выше сценах можно увидеть, как Ва­нин отрабатывал все те же свойства Матвеева - спо­койствие в любых обстоятельствах, безграничную пре­данность своему делу, простоту.

Из этого вовсе не следует, что Ванин работал не­брежно, только «на вдохновении». Нет! Найдя зерно образа, поняв опорные моменты сцены, он оттачивал дальше каждое движение, каждый интонационный от­тенок с исключительной тщательностью и проявлял здесь большую придирчивость к себе. Меня порази­ла стремительность, с какой он овладел первоначаль­ным толкованием характера Матвеева. В последую­щей работе в каждой из отведенных ему сцен Ванин проявлял огромное терпение и настойчивость в закре­плении мельчайших и, казалось бы, незначительных деталей образа.

В картине Матвееву отведено очень мало места: он даже не появляется в торжественном финале. Две упомянутые сценки на заводе, сценка на телефонной станции, арест Временного правительства - и все. И тем не менее Матвеев стал любимым в народе героем наряду с Василием. Зритель узнал в Матвееве своего, близкого, родного человека, увидел питерского проле­тария, большевика, как бы давно знакомого ему.

Большой природный ум Ванина, его лукавство и хи­треца, мягкий юмор, вся его уютная, чуть мешковатая и вместе с тем мужественная фигура, глубоко народный характер интонаций очаровывали зрителя, и каждое появление Матвеева на экране вызывало одобритель­ный шум в зале. А ведь образ сформировался букваль­но за несколько минут: я ничего не преувеличил и не приукрасил, описывая нашу первую встречу. Но дело в том, что этим нескольким минутам стремительных по­исков характера Матвеева предшествовала большая жизнь Ванина-актера, пытливо, с огромной любовью постигавшего многообразие характера советского че­ловека. Ванин всем сердцем и всем существом пони­мал русского рабочего, которого ему предстояло сы­грать. Он знал, чем отличается московский рабочий от питерского, а питерский от уральского, семейный рабо­чий от холостого, потомственный пролетарий от срав­нительно недавно приехавшего из деревни, маляр от слесаря, печатник от металлурга, большевик от бес­партийного - он знал это потому, что любил этих лю­дей, что сам был таким же.

Огромный успех образов Василия и Матвеева в кар­тине «Ленин в Октябре» привел к тому, что автор сце­нария А. Каплер решил продолжить жизнь этих обра­зов в следующей картине - «Ленин в 1918 году».

Матвееву в этом сценарии была отведена роль ко­менданта Кремля. Опять роль оказалась небольшой - всего три сцены.

В первой из них к коменданту Кремля Матвееву является некий агент и предлагает ему крупную сум­му денег за то, чтобы тот в назначенный день и час открыл ворота Кремля для военных контрреволюцион­ных частей. Зритель при этом уже знает, что с комен­дантом раньше велись переговоры. Во второй сцене комендант Кремля является к Дзержинскому, переда­ет ему полученные от агента деньги и сообщает о за­говоре. В третьей он присутствует в штабе заговорщи­ков, но в последнюю минуту его узнает тот самый эсер Рутковский, который приходил на завод. Матвеев вы­скакивает в окно, и его убивает предатель Синцов.

На этот раз спешки не было, и мне была предоста­влена возможность репетировать с актерами до нача­ла съемок. Поскольку образ Матвеева уже определил­ся в картине «Ленин в Октябре», мы с Ваниным нача­ли работать прямо с первой сцены: Матвеев и агент (эту роль играл актер А. П. Шатов). В сценарии сцена была построена таким образом, что зритель поначалу должен был как бы обманываться и всерьез поверить, что Матвеев стал предателем. По мысли автора, к ко­торой вначале склонялся и я, это должно было волно­вать зрителя: как так - любимый всеми Матвеев вдруг становится предателем?!

Уверенность в предательстве Матвеева усилива­лась еще тем, что до его появления на экране было из­вестно, что комендант Кремля согласен взять деньги и открыть ворота. Только во второй сцене, в сцене прихо­да Матвеева к Дзержинскому, выяснялось, что комен­дант обманывал агента, притворялся изменником, что­бы получить возможность раскрыть нити заговора.

Мы сели втроем, поставили на стол чернильницу, положили папку, устроили типичную обстановку ко­мендантской и начали оговаривать сцену. Первое, что спросил меня Ванин, было:

* Зритель должен поверить, что я предатель?
* Вероятно, да.
* Сомневаюсь! - сказал Ванин. - Не поверит в это зритель. Уж очень мне придется хлопотать, чтобы он поверил. Тут надо совсем в другого человека превра­титься.
* Мне кажется, есть два пути, - сказал я. - Либо играйте его так, чтобы зритель твердо поверил в ваше предательство, тогда он будет волноваться за судьбу революции. Он будет с недоумением спрашивать се­бя: что с вами случилось? Как могли вы скатиться до измены? Сцена будет развиваться очень напряженно. Зато когда вы появитесь у Дзержинского, сразу разда­дутся вздохи облегчения, и, вероятно, зрители заапло­дируют.
* Это, конечно, не плохо, чтобы зааплодировали, - сказал Ванин. - Однако скажите, какой второй путь вы предлагаете?
* Можно начать сцену с того, что Матвеев говорит с Дзержинским по телефону и сообщает ему заранее: «Феликс Эдмундович, сейчас он придет.» Тогда зри­тель с самого начала будет понимать, что вы обманы­ваете агента, сцена будет представлять значительно меньший сюжетно-детективный интерес, зритель бу­дет наперед знать, что никаких ворот вы не откроете и предателем не станете. Ни за судьбу революции, ни за ваше предательство он волноваться не будет. Но зато, если вы хорошо сыграете, он с интересом будет следить за тем, как вы обманываете разведчика. Весь интерес сцены будет сосредоточен не на том, что про­изойдет, а на том, как ведет себя Матвеев: как он хитер, как он ловко притворяется, как умно он держится. Ка­ждый оттенок вашего поведения будет воспринимать­ся очень быстро. У Дзержинского никакого открытия не произойдет - аплодисментов вообще не будет.

- Бог с ними, с аплодисментами, - с оттенком иронии сказал Ванин. - Мне нравится второй путь. Во-первых, зритель все равно не поверит, что Матвеев предатель, как бы я ни пыжился: уж очень он полюбил Матвеева. Во-вторых, актеру всегда интересно играть, когда зри­тель следит за тем, как он действует, а не за тем, что происходит. Меня лично устраивает второй вариант.

В конце концов мы договорились до следующего: предварительно пойдет весь разговор с Дзержинским, и вся сцена будет играться так, что зрителю наперед известно притворство Матвеева. А потом, когда все бу­дет готово, мы проверим результат на зрителе: пока­жем один эпизод с телефонным разговором и второй раз без него, посмотрим, в каком случае сцена будет восприниматься острее.

Забегая вперед, скажу, что острее принималась сце­на во втором случае. Ванин оказался прав - второй путь был верным путем даже и для детектива. Здесь дело не только в том, что откровенная работа лучше загадок, и не в том, что положение актера выгоднее, когда зритель полностью сопереживает ему. Выбирая второй путь, Ванин отстаивал более глубокое, тонкое психологическое искусство, которое всегда выше при­митивно понятого детектива и обязательно требует бо­лее точной и выразительной работы актера.

В самой разработке сцены Ванин проявил необык­новенную и остроумную изобретательность. Прежде всего он попросил какую-нибудь деталь, которая бы упростила сцену, лишила ее, так сказать, бюрократи­ческого характера (папка, чернильница, пресс-папье и т. д.). После долгих поисков, перебрав разные предме­ты, характерные для эпохи, для комендантской, для Матвеева, мы остановились на том, что у Матвеева на столе стоит котелок с пайковыми щами, лежит краю­ха хлеба и простая деревянная ложка. Этот котелок нужен был Ванину для того, чтобы начать сцену со шпионом наиболее обыденным образом, обмануть его настороженное внимание показной наивной простотой этого служаки-растяпы.

Итак, начало сцены приобрело следующий вид.

Матвеев крутит ручку телефона, дует в трубку так, как он дует на свой гребешок.

- Феликс Эдмундович, - вполголоса, очень серьез­но и настороженно говорит он, - пришел!.. Да, да, при­шел. Сейчас я им займусь. Слушаюсь! Будьте спо­койны!

Матвеев кладет трубку и приготавливается встре­тить агента иностранной разведки. Зритель сразу же понимает, что сейчас Матвеев начнет одурачивать по­сетителя, и заранее радуется.

Матвеев осматривает стол, неторопливо садится, придвигает к себе котелок с остывшими щами, кладет на стол кусок черного хлеба, достает из-за голенища ложку.

Эта мизансцена как бы говорит: глупый комендант собирается хлебать суп, ибо для него, в общем, все безразлично на этом свете, лишь бы харчи были, а там хоть трава не расти!

Затем Матвеев вынимает гребешок, причесывается и ждет. Суп он не ест - он приготовлен специально для встречи: уже это вызывает в зале легкое веселое ожи­вление.

В дверь стучат:

* Входите, товарищи, входите! - кричит Матвеев и немедленно начинает хлебать свой суп.

Входит «Константинов» (агент) в сопровождении ча­сового.

* Здравия желаю! - с грубоватой военной аффекта­цией приветствует «Константинова» Матвеев и машет часовому рукой.

В этом «здравия желаю!» и молчаливом жесте «ухо­ди» - тоже многое специально для посетителя: я, мол, солдат, служака, обстановка у нас простецкая - вот махнул часовому рукой, он и выходит.

Затем Матвеев показывает пришедшему на табурет­ку:

* Прошу! - с изысканной любезностью говорит он, (Мы, мол, тоже не лаптем щи хлебаем, знаем вежли­вость!)

«Константинов» садится против Матвеева, внима­тельно смотрит на него. Матвеев не менее невозмути­мо поглядывает на «Константинова», во взоре его пол­ная готовность на все. Наступает довольно продолжи­тельное молчание.

Почувствовав неловкость затянувшегося молчания, комендант облизывает ложку и пододвигает котелок «Константинову».

* Суп хлебать не будете, конечно? - вежливо го­ворит Ванин, вкладывая в эту выдуманную им самим фразу оттенок почтительности к иностранному гостю: вы, мол, по заграницам там разным потерлись, наш суп из воблы вас, конечно, не удивит. Естественно, что «Константинов» даже не отвечает на такое странное предложение.

По сценарию он, едва войдя, должен был спросить:

* Ну, вы решились?

Вот эта предыгра с котелком, с гребешком, с пред­ложением супа и прочим найдена была Ваниным на репетициях. Он хотел также, чтобы в ответ на «Ну» «Константинова» комендант в свою очередь ответил бы «Ну?» - и вопрос, таким образом, натолкнулся бы на вопрос, ибо Ванину очень важно было, чтобы зри­тель с самого начала увидел, что комендант затеял хи­троумную «волынку», что он вовсе не так легко идет на предложение, в противном случае, разумеется, раз­ведчик мог заподозрить обман. Поэтому диалог в кон­це концов принял следующую форму:

* Ну? - строго спрашивает «Константинов».
* Ну? - наивно спрашивает в свою очередь комен­дант Кремля, как бы не понимая, чего от него хочет «Константинов».
* Вы решились? - еще строже спрашивает «Кон­стантинов».
* Ой! - вздыхает Матвеев и, расстроившись от мы­слей, которые, очевидно, мучают его уже несколько дней, откладывает в сторону ложку и отодвигает коте­лок. Мне, мол, так смутно от ваших предложений, что, видите, даже суп мой любимый из воблы есть не могу!
* Э-э! Начало мне не нравится! - сердито говорит «Константинов» и снимает фуражку, понимая, что раз­говор будет долгий.
* Прямо не знаю, что делать, что делать?! - сокру­шенно бормочет комендант.
* А что, собственно, вас смущает?
* Да как вам сказать?. - мнется Матвеев. - Долж­ность у меня хорошая, почет, уважение. Харч. (он по­казывает рукой на остывший суп).

Дальше диалог развивался почти точно по сцена­рию. Ванин только попросил дать ему возможность вставлять коротенькие междометия сомнений, для то­го чтобы колебания Матвеева не прекращались ни на

одну секунду.

* Положение на фронтах знаете? - резко прерывает Матвеева «Константинов».
* Да вроде как знаю, - отвечает Матвеев.
* Ну?
* Ну?

Ванин просил ввести эти «ну» для того, чтобы под­черкнуть взаимное осторожное прощупывание.

* Ну, значит, должны понимать, что ваши почет и ува­жение ненадолго.
* Это как сказать! - отвечает Матвеев с такой неуло­вимой иронией по отношению к наемнику иностранно­го капитала, что зритель неизменно разражается здесь хохотом, в то время как для «Константинова» это толь­ко сомнение коменданта: стоит продаваться или нет.

Предложение Ванина с самого начала раскрыть зри­телю карты Матвеева дало ему в руки возможность развернуть богатейший ассортимент тончайших актер­ских нюансов: лукавства, притворства, иронии и ума.

* Знаете, господин комендант, - холодно и вырази­тельно говорит «Константинов», - мы сможем обой­тись и без вас. Только вы смотрите не прогадайте.

Матвеев резко меняет тон. Он суетливо нагибается к «Константинову», как бы испугавшись, что тот прервет переговоры. (Для зрителя же он ведет явную двойную игру.)

* Так я потому и волнуюсь, чтобы не прогадать! - с простодушной торопливостью подхватывает он. - Большевики сидят крепко, а ваша власть, будем пря­мо говорить, черт ее знает?. Опять же не знаю, какие партии у вас? Кто в них? А может, вам державы какие помогают?

Зритель, знающий, что Ванин обманывает разведчи­ка, сразу понимает цель этих вопросов. Но их понима­ет и «Константинов».

* Интересуетесь? - иронически спрашивает он.
* А как же? - с простодушной откровенностью за­являет Матвеев. (Здесь стояла какая-то другая репли­ка, не помню уж какая.)

«Константинов» выдерживает паузу, затем холодно цедит:

* Возьмете деньги, дадите расписку.
* Так, - з готовностью кивает головой Матвеев.
* Начнете с нами работать. - продолжает «Кон­стантинов».
* Так, - серьезно кивает головой Матвеев.
* А вот тогда можете интересоваться. Понятно?

Матвеев сокрушенно вздыхает:

* Да, это резонно.

Нужно сказать, что и Шатов проводил эту сцену с большим актерским мастерством, сдержанностью и хорошим вкусом. К этому времени зритель полностью понял игру Матвеева: он напряженно следил за выход­ками коменданта, понимая, что тот старается втянуть «Константинова» в свою игру как можно глубже, и жад­но ждал от Матвеева продолжения двойной игры. Ка­ждая удачная реплика коменданта вызывала в зале неизменный хохот.

К середине сцены «Константинов» начинает уже улыбаться - простоватый комендант забавляет его. И это, естественно, принимается публикой.

Подождав несколько секунд, «Константинов» вновь спрашивает:

* Ну?

На это «Ну?» следовал ответ: «А сколько вы дади­те?» - но после репетиции место это изменилось сле­дующим образом:

* Ну? - настойчиво спрашивает «Константинов».

Матвеев несколько секунд сосредоточенно думает,

потом решительно встает и протягивает руку. «Кон­стантинов» тоже протягивает руку: вот-вот они с Ма­твеевым ударят по рукам. (И зритель уже испытывает легкое разочарование от того, что Матвеев так быстро пошел на сделку, что сцена уже кончается.)

Но неожиданно Матвеев задерживает поднятую ру­ку.

* Ох! - испуганно спохватывается он. - А навар ка­кой за это будет?
* Что? - недоумевает «Константинов».
* Денег, денег сколько дадите? - поясняет Матвеев, все еще держа руку поднятой, так сказать, на полдоро­ге к рукопожатию.
* Ах, деньги! - понимает наконец «Константинов».

Следует сказать, что в предыдущей сцене «Констан­тинов» испрашивал у посла иностранной державы на подкуп Матвеева пять миллионов.

* Ассигновано два миллиона, - отвечает он и протя­гивает руку навстречу руке Матвеева, считая разговор оконченным. Как мы видим, он собирается нажиться на сделке с Матвеевым, положив себе в карман большую часть.

Но Матвеев раскусил его и резко отдергивает руку.

* А, нет, нет! - мотая головой, сердито кричит он. - Нет! За два миллиона не буду. Ничего не буду. Нет!

Ванин делает неожиданный отказ как бы с предель­ной решительностью, и в то же самое время по како­му-то неуловимому оттенку интонации вы чувствуете, что он притворяется, что он торгуется не всерьез. Этот второй смысл повсюду теснейшим образом связан с подлинным образом Матвеева.

Ошеломленный резким отказом коменданта, «Кон­стантинов» встает.

* Что такое?
* Нет, это же несерьезное дело! - возмущенно гово­рит Матвеев, шагая по комендантской. Он уже бросил и «Константинова», и стул, и котелок. Он играет непод­дельное возмущение и обиду.

«Константинов» начинает сердиться.

* Но позвольте, в чем дело, господин комендант?

Матвеев не слушает его.

* Либо дело делать, либо дурака валять!
* В чем дело, господин комендант? - строго повто­ряет «Константинов». - Вы не на базаре!

Услышав этот строгий окрик, Матвеев останавлива­ется - и совершает совсем уже неожиданный поступок: он берет со стола фуражку «Константинова» и протя­гивает ему:

* Вот что, гражданин Константинов: вы меня не ви­дели, я вас не слышал, и давайте очистим помеще­ние. Давайте, давайте! - И он легонько начинает под­талкивать «Константинова» к дверям.

Это движение Матвеева вызывает совершенно не­ожиданную реакцию публики: она пугается, что сдел­ка не состоится, что «Константинов» сейчас уйдет, что Матвеев не доведет свою игру до конца.

Последняя часть сцены, резко отличающаяся от первоначального замысла, вся появилась в результате избранного Ваниным пути раскрытия сцены с самого начала.

* Стоп! - говорит «Константинов». - Ваша сумма?
* Моя? - Матвеев испытующе глядит на «Констан­тинова», думает, долго собирается с духом - сколько бы запросить, чтобы не спугнуть на самом деле, - и наконец решается:
* Два с половиной!
* Пишите расписку, - мгновенно соглашается «Кон­стантинов». (Он, очевидно, ждал - ждал и зритель, - что Матвеев запросит миллионов десять.)

Насколько я помню, всей этой торговли в сценарии не было: Матвеев после некоторых колебаний просто соглашался на предложенную ему сумму.

Игра Ванина здесь вовсе не бессмысленное трюка­чество - она имеет целью убедить «Константинова» в предельной простоте Матвеева, почти придурковато­сти.

Договорившись на двух с половиной миллионах, Ма­твеев мгновенно превращается в делового человека, серьезно садится за стол и начинает старательно пи­сать расписку.

* Пишите на миллион, - холодно говорит «Констан­тинов».
* А полтора когда? - деловито спрашивает Матвеев.
* По выполнении операции.
* Считайте деньги, - говорит Матвеев, не отрываясь от расписки.

Деньги у «Константинова» уже отсчитаны и даже упакованы в пачку. Он вынимает ее и немедленно пе­редает Матвееву, как только тот подписывается. Ма­твеев просматривает пачку денег, и следует заключи­тельный этюд Ванина.

* Ох и наживаетесь вы на мне! - бормочет он, пере­считывая деньги.
* Господин комендант! - строго обрывает его возму­щенный «Константинов».
* Только тихо! Только тихо! - успокоительно говорит Матвеев и вынимает свою гребенку.

Блистательная разработка Ваниным этой сцены всегда казалась мне образцом того, как актер исполь­зует ситуацию всю до конца, «выпивает» сцену до дна, отжимает ее досуха. Все, что можно найти в этой встрече со шпионом, было использовано Ваниным - он не пропустил ничего, он опробовал все. Чего толь­ко мы с ним не перебрали в этих поисках окончатель­ной формы сцены, какие только предметы реквизита не появлялись на столе; но насколько Ванин был на­стойчив, когда деталь казалась ему нужной, настоль­ко же спокойно отказывался он от десятков находок, которые засоряли сцену украшениями, не имевшими прямого отношения к характеру Матвеева или не обо­стрявшими интереса сцены. Он никогда не держался за найденное, если можно было найти более ясный, острый, а главное, более осмысленный путь к вырази­тельному действию.

Сцена в комендантской определила дальнейшее развитие роли, остальные эпизоды уже не потребова­ли такой кропотливой переработки. Приход к Дзержин­скому сыгран был, в общем, по тексту. Ванин держал­ся перед Дзержинским в высшей степени скромно, да­же чуть-чуть застенчиво. Впрочем, он не изменяет се­бе и перед Дзержинским - все такой же простой, суту­ловатый, он не тянется перед начальством и говорит с Дзержинским так же свободно, как с любым человеком.

Матвееву и в голову не приходит мысль, что Дзер­жинский может усомниться в его преданности делу революции, поэтому, когда Дзержинский спрашивает: «Договорились?» - Матвеев молча вынимает из кар­мана пачку ассигнаций и, чуть заметно улыбаясь, со скорбным вздохом сообщает:

* Продался, Феликс Эдмундович. за два с полови­ной. Миллион задатку!

Затем Дзержинский инструктирует его, как держать­ся с заговорщиками. Матвеев внимательно слушает его, запоминая каждое слово. Дзержинский заканчива­ет:

* Держитесь просто и правдоподобно.
* Я, Феликс Эдмундович, изображаю эдакого вах­лачка, жадного такого, - говорит Матвеев, задним чи­слом разъясняя свое странное поведение в предыду­щей сцене.

При этом он как-то неуловимо меняется, лицо его принимает глуповатое и простодушное выражение - зритель сразу вспоминает его разговор с «Константи­новым». Фраза эта была введена по настоянию Вани­на. (Она нужна была ему еще и потому, что он продол­жал подобную же игру в следующей, третьей сцене.)

Дзержинский с сомнением смотрит на вдруг поглу­певшего Матвеева.

* Не чересчур? - спрашивает он.
* Нет, в самую меру! - уверенно отвечает Матвеев. Этот обмен репликами - сомнение Дзержинского, уве­ренность в себе Матвеева - был введен в текст еще и потому, что мы хотели зародить в зрителе легкую тре­вогу за судьбу Матвеева: переиграет - попадется, ведь следующая сцена кончается гибелью Матвеева.

Разговор с «Константиновым» и объяснение с Дзер­жинским хорошо подготовили третью сцену, в которой Матвеев является в штаб заговорщиков. Ему здесь от­ведена совсем уже скромная роль: он молча входит, за­нимает свое место за столом, слышит все детали заго­вора и в последний момент, когда выясняется, что се­годня будет произведено покушение на Ленина, не вы­держивает своей роли и встает, ибо ему нужно неме­дленно сообщить о готовящемся покушении. Это дви­жение не ускользает от «Константинова», все взоры обращаются на коменданта. В комнату входит Рутков­ский - Матвеев разоблачен. После короткой драки он выскакивает в окно и погибает, не успев раскрыть за­говор.

Таким образом, в этой сцене Ванину предложена была пассивная роль наблюдателя почти до самого конца.

Ванин стал просить меня разрешить ему вести прежнюю линию вахлака для того, чтобы зритель за­бавлялся вместе с Матвеевым вплоть до наступления решительного момента. Однако, поскольку здесь дей­ствие развивается в напряженном темпе, я мог позво­лить ему лишь очень немногое. Вот как использовал Ванин предоставленные ему очень скромные возмож­ности.

Сцена начинается с того, что Матвеев входит в при­хожую, где грудой навалены шинели, фуражки, пальто. Навстречу ему выходит «Константинов».

* А мы вас ждем, - с упреком говорит он и жестом приглашает Матвеева войти в комнату.
* Позвольте мне что-нибудь ответить ему, - сказал мне Ванин на съемке.
* Некогда, Василий Васильевич! Здесь нельзя рас­сиживаться на репликах. Вам предложили войти, вы и входите.
* А я на ходу что-нибудь пробормочу. Не понравится, вырежете звук.
* А что вы будете бормотать?
* А так, что придется, - сказал Ванин, очевидно, бо­ясь, что если он заранее сообщит свое бормотание, я начну репетировать, уточнять, сокращать и т. д.
* Ладно, попробуем, - согласился я.

Когда свет и мизансцена были установлены, я ско­мандовал: «Аппаратная, мотор!», - так и не зная, что именно будет говорить Ванин.

Ванин вошел, оглянулся, навстречу ему вышел «Константинов». Ванин хладнокровно протянул ему руку, продолжая оглядывать прихожую.

* А мы вас ждем, - сказал «Константинов» - Шатов, жестом приглашая Ванина войти в комнату.

Ванин двинулся, простодушно приговаривая:

* Да, знаете, все дела и дела. То караул поставить, то одно, то другое, то пятое, то десятое. Так время-то и проходит незаметно.

Говоря так, он вынул гребешок, на ходу им провел по волосам и сдул воображаемую пыль.

Эта неожиданная импровизация была настолько за­бавна, что съемочная группа еле удерживалась от сме­ха, и едва я сказал: «Стоп!» - как раздался хохот.

Ни метра лишней пленки на это бормотание не ушло: все равно Матвееву предстояло пересечь при­хожую и войти в комнату. Разве что он прошел чуть медленнее, но это было в характере коменданта: он и двигался неторопливо, вразвалку.

Когда Матвеев входит в комнату, он застает там весьма разнообразное сборище. Это заговорщики. Одеты они во что попало: кто надел штатское, кто - по­лувоенный френч, кто - матросскую форму, кто - гим­настерку, но по физиономиям и выправке видно, что все они - переодетые офицеры.

* Комендант Кремля, - представляет Матвеева «Константинов».
* Здравия желаю, граждане, - говорит Матвеев.

Все поворачиваются к нему и разглядывают этого Щуплого, невзрачного человека, на которого возлага­ются такие большие надежды. По сценарию, насколь­ко я помню, вслед за тем все усаживались за стол, и начинался деловой разговор, но Ванин уговорил меня добавить здесь небольшой этюд.

- Михаил Ильич, - говорил он, - ведь Матвееву важ­но знать, кто эти люди. Он хочет каждому из них взгля­нуть в лицо и запомнить на всякий случай, хочет услы­шать голос каждого и по возможности узнать его фами­лию. Разрешите мне поздороваться с каждым за руку, вроде этот лопух комендант считает долгом вежливо­сти обойти всех с рукопожатием, пытается быть свет­ским. Я даже, если разрешите, какое-нибудь фран­цузское слово скажу: «пардон» или «мерси» - знай, мол, наших, тоже понимаем обращение. А в то же са­мое время, здороваясь, я каждому загляну в глаза, и зритель поймет, зачем это мне надо. Ну а если не по­нравится, вырежете! (Это была постоянная оговорка Ванина: «Не понравится, вырежете».)

В конце концов Ванин добился своего, и мы встави­ли этюд знакомства.

При кажущейся простоте эта сцена потребовала от нас довольно большого труда, ибо она должна была быть мимолетной, не задерживать действия, должна была выглядеть очень просто и естественно, и в то же самое время зритель сразу же должен был понять на­мерения Матвеева.

Сделана она так.

Быстро оглядев комнату, Матвеев замечает группу, стоящую у стола, которая кажется ему наиболее зна­чительной и интересной. Он подходит к первому, про­тягивает руку «лодочкой» и представляется:

* Матвеев.

Затем он выжидательно и ласково смотрит на своего нового знакомого, ожидая, чтобы тот назвал ему свою фамилию.

* Болконский! - мрачно отвечает первый.

Матвеев приятно улыбается и переходит к другому.

* Матвеев.
* Григорьев.

Ласково и внимательно заглядывает каждому в гла­за Ванин, но за ласковым взглядом чувствуется, что он старается запомнить эти лица на всю жизнь.

* Матвеев.
* Колесников.
* Матвеев.
* Бордуков.
* Пардон? - переспрашивает Матвеев, не разобрав­ши фамилии и усомнившись в ее естественности.
* Бордуков, - сердито повторяет спрошенный.
* Мерси! - и Ванин переходит к следующему.
* Матвеев.
* Филиппов.

Здесь я поставил перебивку (Рутковский идет по двору и затем по лестнице). Тем самым зрителю да­валась возможность «довообразить», что церемония представления не закончится до тех пор, пока Матвеев не опросит решительно всех и не пожмет руку каждому.

Затем сцена развивается так:

«Константинов» сообщает план восстания, время сбора, предлагает сверить часы. Все вынимают часы, сверяют. Матвеев тоже вынимает из кармана часы - большие, круглые. Эти часы Ванин долго подбирал в реквизите - часы казались ему чрезвычайно важной деталью.

Сверив часы, старательно переставив стрелку, Ма­твеев вздыхает и, аккуратно сложив руки на столе, доброжелательно и ласково оглядывает присутствую­щих.

* Господин комендант, - спрашивает «Константи­нов», - у вас все в порядке?
* Абсолютно! - невозмутимо сообщает Матвеев.
* Ворота Кремля вы откроете в два часа ночи.
* Слушаюсь! - с готовностью соглашается Матвеев.

У него лицо глупого служаки, который, по существу,

даже не понял, что должно произойти и кому он должен открыть ворота: получил деньги, и ладно, открыть так открыть.

* Господа офицеры, вопросы есть? - говорит «Кон­стантинов».

На это, по сценарию, непосредственно следовали вопросы офицеров. Матвеев, естественно, никаких во­просов задавать не мог: это вызвало бы подозрения. Но Ванин стал упрашивать меня разрешить ему репли­ку.

* Какую?
* Глупую, - сказал Ванин. - Это очень важно, так как через несколько секунд откроется истинное лицо Ма­твеева. И перед этим открытием хочется, чтобы зри­тель в последний раз посмеялся.

Мы перепробовали десятки вариантов разных глу­поватых реплик и наконец остановились на такой:

* Господа офицеры, вопросы есть? - спрашивает «Константинов».

Молчание. Неожиданно Матвеев чуть поднимает ру­ку, лежащую на столе. «Константинов» удивленно по­ворачивается к нему.

* Есть предложение! - таинственно и значительно говорит Матвеев. - Кроме Спасских ворот открыть и Никольские.

Говоря так, Ванин делает рукой странный зигзаг, как бы показывая, что через Никольские ворота можно войти в Кремль каким-то особым образом, этакой зме­ей с заворотом, и тем самым придать делу неожидан­ный ход. Вид у него самодовольный и многозначитель­ный.

«Константинов» удивленно глядит на Матвеева.

* Не надо, - холодно говорит он.

Матвеев сразу сдается,

* Слушаюсь!

Мы много раз репетировали эту сцену, и все время мне казалось, что тут есть какой-то перебор, что это чрезмерное усердие коменданта выдаст его: слишком уж он откровенно глуп.

* Пусть будет откровенно глуп, - говорил Ванин, - ведь ровно через две реплики все откроется. Матвеев не выдержит роли. Так пусть зритель заволнуется на минуту раньше. Матвеев чуть сглупил, а через минуту выдал себя от волнения и погиб.

Я снял эту сценку так, чтобы можно было в крайнем случае ее удалить, но Ванин оказался прав: ее не при­шлось удалять. Сцена эта служила хорошим фунда­ментом для последующего. Улыбка зрителя перед тра­гической развязкой обостряла драматизм дальнейших событий. <.>

* Есть вопросы? - оглядывает «Константинов» при­сутствующих.
* А кто войдет в состав нового правительства? - спрашивает какой-то субъект из угла.
* Наряду с эсерами войдут левые коммунисты.

Эта фраза служила поворотным пунктом в роли Ва­нина. «Матвеев бледнеет» - написано было в сцена­рии. Как известно, на экране побледнеть нельзя, осо­бенно под гримом. Но посмотрите этот эпизод, и вы увидите, что Ванин бледнеет: лицо его мгновенно не­уловимо меняется, глаза делаются как бы больше, гу­бы начинают еле заметно дрожать, он старается не вы­дать своего волнения, но играть напускное равноду­шие и валять дурака делается уже невозможно.

Матвеев берет папиросу, пытается закурить, но спичка у него гаснет, и папироса не закуривается: то ли он не может потянуть, то ли рука не доносит спичку до папиросы.

Этот мимический эпизод сделан очень тонко, и зри­тель верит, что никто, кроме него, не замечает нара­стающего волнения Матвеева. Между тем обсуждение плана восстания продолжается.

* А почему выступление именно сегодня? - то­ном капризной дамы спрашивает гигант в матросской тельняшке с золотой серьгой в ухе, - очевидно, анар­хист.
* Момент удобный, - отвечает «Константинов», - Дзержинского нет, он расследует убийство Урицкого в Петрограде.
* Да он же еще не доехал до Петрограда, - бросает один из офицеров.

«Константинов» поворачивается к нему:

* Как только доедет, он вернется обратно, потому что в ближайшие полчаса будет убит Ленин.

Матвеев роняет папиросу и невольно встает.

Этот кусок Ванин играет с огромной силой драма­тизма: растерянное лицо его выражает не испуг, а бес­сильную жажду немедленного действия. В то же самое время он не может сделать ни одного резкого движе­ния, не имеет права обратить на себя внимание, он должен оставаться незаметным, а ему нужно бежать - бежать тотчас же, не теряя ни секунды.

Напряженно и медленно встает Ванин, так медлен­но, как только может медленно вставать человек. И все же «Константинов» замечает это движение: он бросает на Матвеева быстрый взгляд и тотчас отворачивается, чтобы Матвеев не заметил, что за ним наблюдают. Но и Матвеев мгновенно замечает этот мимолетный, вне­запный взгляд, он сейчас же начинает искать для себя прикрытия.

Ванин бормочет что-то, похлопывает себя по карма­нам, отходит от стола как бы в поисках какой-то про­павшей вещи. «Константинов» нагибается к своему со­седу-полковнику и что-то вполголоса говорит ему, ис­коса наблюдая за Матвеевым. Как только Матвеев ото­шел от стола, «Константинов» осторожно встает и де­лает шаг к нему. Ванин искоса, исподлобья взглядыва­ет на врага и, еще больше сутулясь, напускает на се­бя прежний придурковатый вид, сквозь который ясно ощущается огромная тревога и готовность к жестокой борьбе.

- Куда же это я его дел?. - бормочет Матвеев, ощу­пывая карманы. - Ах ты господи!.. Я сейчас, одну ми­нуточку. - Он движется к выходной двери и только тут видит, что в дверях стоит, наблюдая за ним, Рут­ковский.

* Матвеев? - усмехаясь, говорит Рутковский.
* Так точно, Матвеев, - отвечает Ванин с непереда­ваемой кривой усмешкой; он уже понял, что дело пло­хо, но до последней секунды упорно ведет свою игру.
* А! Старый знакомый! - язвительно говорит Рутков­ский.
* Да, встречались когда-то, - с улыбочкой отвечает Ванин, стараясь незаметно проскользнуть мимо Рут- ковского в прихожую, чтобы вырваться из этой запад­ни.
* Да, да, да. - лирически вздыхает Рутковский, как бы жалея об этих прекрасных, давно прошедших вре­менах. (Рутковского превосходно играл Н. К. Свобо- дин.) - Вы куда? - спрашивает он Матвеева, заслоняя ему дорогу.

Ванин наивно и простодушно разводит руками:

* Я забыл в портфеле план кремлевских караулов, - напряженно вздыхает он.
* Вот как? - сочувствует Рутковский.
* Да, - говорит Матвеев и пытается пройти мимо не­го. Но дорогу ему преграждает неожиданно выросший за его спиной «Константинов».
* Чекист! - говорит «Константинову» Рутковский и отходит.

Теперь Матвеев разоблачен - притворяться дальше бесполезно. И Ванин меняется мгновенно. Он не те­ряет времени и, прежде чем «Константинов» успевает хотя бы повернуться, Ванин вдруг изо всей силы, снизу вверх, ударяет его. Тот падает. Начинается невообра­зимая суматоха.

Грохот опрокидываемых стульев. Все вскакивают.

Медлительная повадка Ванина бесследно исчезает - теперь это стремительный, энергичный, сильный и смелый человек. Он бросается в прихожую, но там на него наваливаются люди. Свалка. Десятки людей бро­саются на Матвеева, но они мешают друг другу: стре­лять нельзя.

* Душите, душите! Душите же его! - кричит «Кон­стантинов».

В стороне топчется шпик, страстно переживая про­исходящее:

* Да кто же так душит! - стонет он. - За яблочко, за яблочко его!..

Это «яблочко» выдумал для шпика Ванин.

Матвеева тащат в столовую, он извивается, отбива­ется ногами, на него навалилось слишком много наро­ду. Матвеев изворачивается, вдруг делает какое-то не­уловимое движение, ныряет у кого-то между ногами, бьет кого-то, внезапно вырывается, бросается к окну, вышибает его кулаком. Раздаются выстрелы. Матвеев выскакивает в окошко.

В этой сцене драки Ванин проявил такую невидан­ную ловкость, такое знание своего тела, такую неожи­данную силу, что я был поражен. Я, признаться, пола­гал, что в сцене драки придется заменить Ванина ду­блером, но он не допустил дублера ни до одного кус­ка: он все делал сам. Только когда на натуре снимали прыжок из окна третьего этажа, самый момент пролета тела до земли пришлось поручить акробату.

И вот Матвеев лежит на земле, над ним склонился Василий, уходят последние секунды жизни.

* Вася, я уз. - бормочет Матвеев и не может дого­ворить.
* Говори, говори. - торопит Василий.

Матвеев облизывает пересохшие губы.

* Вася, немедленно спасай Ильича, - собрав все си­лы, говорит Матвеев. - Беги скорее, Вася!

В этом диалоге слово «Вася» предложено Ваниным, оно придавало предсмертной реплике особую теплоту.

Еле дослушав, Василий убегает, передав Матвеева на руки чекисту Синцову, который оказывается преда­телем.

Синцов оттаскивает Матвеева в сторону, одной ру­кой гладит голову Матвеева, а другой вынимает из ко­буры наган.

* Тихо, браток, тихо, - бормочет он, быстро огляды­вается и дважды стреляет Матвееву в висок.

Так мы использовали ванинскую поговорку «тихо»,

но уже в устах предателя.

Ванин мечтал о том, чтобы где-то в конце своей роли напомнить еще раз зрителю и гребешок и «тихо». Но это было невозможно: с момента, когда раскрывается заговор, разумеется, гребешок не мог быть пущен в ход и не для чего было говорить «тихо».

Василий Васильевич, сказать по правде, с некото­рой ревнивостью относился к тому, что я передал Син­цову искони матвеевское «тихо», но мне удалось убе­дить его, что в устах Синцова оно прозвучит совсем иначе - трагической издевкой.

- Тихо, браток, тихо, - говорит предатель и стреляет в висок тому, кто с таким ласковым юмором, с таким простодушием, с такой душевной чистотой говорил это «тихо» в самых тяжелых обстоятельствах.

Так заканчивается роль Матвеева в картине «Ленин в 1918 году».

Работа с Василием Васильевичем Ваниным доста­вила мне огромное наслаждение и дала ряд необычай­но ценных практических уроков.

Ванин был актером от головы до пят, но актером осо­бой формации - советским актером. Он никогда не ду­мал только о себе - всегда о сцене в целом; никогда не работал только «на себя», а всегда и на партнера. Если нужно было помочь партнеру, он с такой же изо­бретательностью, с такой же практической деловито­стью набрасывал десятки предложений - маленьких и больших. В тех сценах, где участвовал Ванин, все игра­ли хорошо; он заражал всех своим неизменным опти­мизмом, верой в успех, юмором; вокруг него все стано­вилось уютным и выразительным.

Ванин бесконечно любил жизнь, и правда жизни для него была законом искусства. Некоторые считали, что Ванин чересчур уж прост, что искусство его граничит с натурализмом. Это неправда. Он никогда не подра­жал жизни бессмысленно: каждое его предложение ис­ходило не из желания только рассмешить зрителя или порадовать его характерной жизненной черточкой, но всегда несло глубокую идейную нагрузку, иногда тща­тельно спрятанную.

Искусство Ванина необыкновенно национально - он русский до мозга костей. Был у меня случай, когда я после «Ленина в 1918 году», снимая картину «Мечта», вздумал попробовать Ванина на роль пана Комаров- ского, обедневшего «гонористого» польского бульвар- дье. Ванин превосходно исполнил все заданные этю­ды и ужасно хотел сыграть эту роль. Но это было ре­шительно невозможно: никто не поверил бы, что он по­ляк. Что бы ни делал Ванин, он оставался русским. Ва­силий Васильевич даже обиделся на меня, когда я ска­зал ему, что он не может играть эту роль. А между тем это свойство оставаться русским во всем было одним из драгоценнейших актерских свойств Василия Васи­льевича Ванина.

Но Ванин был не только подлинно национальным актером, он был еще и народным актером. Я не знаю другого, кто бы так оправдывал звание народного ар­тиста. Он был народным и потому, что сам происходил из гущи простого народа, и потому, что понимал его, и потому, что народ видел в нем «своего», любил его и понимал до конца.

Простота Ванина - это не примитив, это его народ­ный характер. Его добродушное лукавство - это народ­ное свойство. В каждой своей работе Ванин как бы раз­говаривал с народом и помимо заданных сценарием или пьесой реплик устанавливал со зрителем какое-то свое особое общение, какой-то особый интимный об­мен мыслями.

Какую бы роль ни играл Ванин, зритель мгновенно узнавал родные, близкие черты, и поэтому с первого же появления Ванин завоевывал горячую любовь зри­теля. Он бы не мог этого добиться, если бы не был до глубины души советским человеком, настоящим ком­мунистом.

**К истории образа[[49]](#footnote-50)**

Картина «Первые страницы»54 посвящена возникно­вению кинематографического образа Ленина, первым звуковым ленинским фильмам. Их появлению предше­ствовала двадцатилетняя упорная и вдохновенная ра­бота писателей, поэтов, художников, скульпторов, ак­теров, драматургов, режиссеров. Она началась с пер­вых дней революции, и сами ленинские картины бы­ли только этапом в понимании и отражении великого образа.

Поэтому мы начинаем наш фильм с самых первых попыток художников, писателей, кинематографистов воплотить образ Владимира Ильича. Первый октябрь­ский Документальный рисунок Ленина был сделан в Смольном в ночь на 25 октября (7 ноября) 1917 года художником М. Л. Шафраном и напечатан тогда же в газете. На этом рисунке у Владимира Ильича нет бо­роды. Известно, что Ленин был вынужден сбрить ее, чтобы изменить внешний облик, спасаясь от преследо­ваний Временного правительства. Но, начиная с работ С. М. Эйзенштейна, искусство воспроизводило образ Ленина в привычном для народа облике. Единствен­ные документальные свидетельства истинного внеш­него облика Ильича октябрьских дней - это фотогра­фия для нелегального удостоверения на имя рабоче­го К. П. Иванова, по которому Ленин выехал в Финлян­дию, и рисунок М. Шафрана. В репродукции рисунок еле различим, и в фильме «Первые страницы» нам пришлось от него отказаться. Но зато сохранился ли­тературный портрет Владимира Ильича тех дней, на­писанный Джоном Ридом[[50]](#footnote-51) в его книге «Десять дней, которые потрясли мир»: «Было ровно 8 часов 40 минут, когда громовая волна приветственных криков и руко­плесканий возвестила появление членов президиума и Ленина - великого Ленина среди них. Невысокая, коре­настая фигура с большой лысой и выпуклой, крепко по­саженной головой. Маленькие глаза, крупный нос, ши­рокий благородный рот, массивный подбородок, бри­тый, но с уже проступавшей бородкой, столь извест­ной в прошлом и будущем. Он стоял, держась за края трибуны, обводя прищуренными глазами массу деле­гатов, и ждал, по-видимому, не замечая нараставшую овацию, длившуюся несколько минут».

Описание, сделанное Ридом, послужило основой для всех кинематографических и других работ, воспро­изводящих это событие. В нем точный литературный портрет Владимира Ильича в октябрьские дни 1917 го­да. Те, кто видел фильм «Октябрь» и «Ленин в Октя­бре», конечно, заметили, что эти сцены - экранизация литературного описания, сделанного Джоном Ридом. Эта же сцена была еще раз экранизирована Г. Козин­цевым и Л. Траубергом в фильме «Выборгская сторо­на», где роль Ленина исполнил M. M. Штраух. Поэтому, рассказывая в фильме о Джоне Риде, мы врезаем ку­сок из «Ленина в Октябре». Для нас важно установить преемственность кинематографа и литературы.

Книга американского писателя-коммуниста Джона Рида стала у нас классикой, и все, кто прикасался в ис­кусстве к образу Ленина, пользовались ею как источ­ником. Известно, как высоко оценивал эту книгу Вла­димир Ильич,[[51]](#footnote-52) который читал ее «с громаднейшим ин­тересом и неослабевающим вниманием».

В кадрах кинохроники первых лет революции при­сутствует и сам Джон Рид.

Поэтому мы начинаем «Первые страницы» с Джона Рида. Из материала, который удалось найти, мы взяли все кадры, на которых запечатлен Джон Рид.[[52]](#footnote-53) На неко­торых его плохо видно, на других он в толпе, только на дальнем плане. Но главное, что Джон Рид существует кинематографически, и о нем можно сделать малень­кую главу.

«Первые страницы» делятся на главы. Каждая из них посвящена либо одному человеку, внесшему зна­чительный вклад в создание Ленинианы, либо общей работе деятелей искусства.

В результате должен возникнуть образ эпохи два­дцатых и тридцатых годов, образ времени, которое ро­ждало необходимость работы художников над обра­зом Ленина. У зрителя должно возникнуть представле­ние о самом Ленине, человеке удивительно интерес­ном, духовно богатом, ни на кого не похожем, должен возникнуть образ Ленина, потому что в целом все гла­вы, рассказывая об участниках создания Ленинианы, рассказывают о разных сторонах понимания образа Ленина.

После главы о Джоне Риде мы показываем револю­ционное искусство начала двадцатых годов, послужив­шее почвой для всех творческих работ, посвященных

Ленину.

Именно в эти годы в России произошла подлинная культурная революция.

Это были годы настоящего подъема науки, учебы, культуры, искусства.

Никогда еще не открывалось столько театров, сту­дий, учебных заведений, мастерских, как в те годы. Лю­ди получали в день осьмушку хлеба, не было бумаги, а Горький, Блок и их коллеги работали над «Всемирной литературой»: на оберточной бумаге издавали древне­греческих классиков, Шекспира, Гете, Гейне, все вели­кое наследие мировой литературы. Архитекторы, жи­вописцы и художники мечтали о новых городах, новой архитектуре, новой живописи, режиссеры ставили на площадях грандиозные массовые зрелища.

На площади Урицкого и на Хлебной бирже в Петро­граде в голодном 1920 году были построены огром­ные Декоративные сооружения для массовых предста­влений в присутствии тысяч зрителей, например для «Штурма Зимнего дворца», в котором были заняты подлинные участники октябрьских боев.

В этом «массовом действе» было много наивного, но в чем-то «Штурм Зимнего дворца» предвосхитил из­вестные сцены «Октября» С. Эйзенштейна.

В 1918 году по плану монументальной пропаганды были сооружены десятки новых памятников, в том чи­сле Гейне, Шевченко, Герцену, Огареву, Дантону, Пле­ханову, Лассалю, а также памятник Марксу и Энгель­су. Часть этой хроники тоже сохранилась и вошла в фильм.

Мы хотим включить в картину кадры открытия па­мятника Генриху Гейне[[53]](#footnote-54) в Петрограде, на котором при­сутствовал нарком просвещения А. Луначарский. Ми­мо только что открытого памятника церемониальным маршем проходят матросы и красноармейцы.

Одновременно разрушались памятники царской эпохи - Скобелеву, Александру III.

Помимо прямых кинематографических документов мы показываем в фильме первые произведения ху­дожников и скульпторов, посвященные В. И. Ленину, - работы М. Добужинского, Н. Андреева, Н. Альтмана, И. Бродского.

Это разные по творческому складу художники, ка­ждый из которых обладал острым видением натуры.

Первая литературная зарисовка Ленина, как я уже сказал, была сделана Джоном Ридом. Вторая - Макси­мом Горьким в его исполненном художнической прав­ды и точности очерке о Ленине. Наблюдения его, чрез­вычайно острые и меткие, дают больше, чем целый том других воспоминаний, потому что в них возникает обобщенный художественный образ в противовес слу­чайным и отрывочным наблюдениям. И для Б. В. Щуки­на и для всех, кто впоследствии исполнял роль Лени­на, этот очерк, как и кадры кинохроники, послужил са­мым важным материалом для характеристики образа Владимира Ильича. Борис Васильевич не расставался с очерком Горького, изучал каждую фразу и постоян­но пользовался им как источником. Чуть позже очерка Горького появилась поэма В. В. Маяковского «Влади­мир Ильич Ленин». Попытка создания поэтически при­поднятого образа Ленина тоже была сделана Влади­миром Владимировичем по горячим следам. Разговор о Горьком и Маяковском, об их понимании образа Ле­нина должен стать важной составной частью картины.

Эскизы-рисунки работы Н. Андреева послужили основанием для его же скульптурной Ленинианы, и вся дальнейшая работа скульптора по воссозданию обра­за Ленина опирается на первые наброски Н. Андреева и Н. Альтмана, кинохронику и документальные фото­графии.

Что же касается кинохроники, то самыми примеча­тельными были работы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб. Оба они стали родоначальниками новых жанров ки­нематографа, и даже наш фильм «Первые страни­цы» опирается на опыт Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, превративших хронику в эмоционально осмысленное художественное кинематографическое полотно. Дзи- га Вертов в «Трех песнях о Ленине» и Эсфирь Шуб в «Великом пути» непосредственно работали над обра­зом Ленина. Мы, к сожалению, не имели возможно­сти широко развернуть в «Первых страницах» очерк о деятельности Вертова и Шуб, ибо цитировать доку­ментальные фильмы внутри другого документального фильма невозможно.

Чисто ленинский материал - кадры живого Ленина - будет использован в нашей картине многократно. Это не составляет отдельный эпизод, а дается в связи с работой художников, кинематографистов, писателей, прикоснувшихся к образу Ленина. Кадры живого Лени­на пронизывают фильм насквозь.

Это относится и к кинохронике и к фотографиям, ко­торые выглядят на экране не менее выразительно, чем кинематографические кадры.

Первая попытка сделать художественную картину с Лениным на экране относится к 1919 году. Во время праздника Всевобуча на Красной площади 25 мая дол­жен был выступить Ленин.

Кинематографистам пришла в голову мысль сде­лать игровую картину о Всевобуче,[[54]](#footnote-55) причем роль Ле­нина, который принимает парад, предполагалось не поручать актеру, а снять самого Ленина и врезать эти кадры в игровую картину. Режиссером должен был быть В. Гардин, а оператором А. Левицкий.

Оператору на параде Всевобуча удалось снять Ле­нина подробно: на трибуне, на грузовике, у Кремлев­ской стены, рядом с Тибором Самуэли на Красной пло­щади и в других местах. На всех этих съемках при­сутствовал режиссер, который должен был впослед­ствии включить эти кадры в художественную картину. Картина не состоялась, но кадры с Лениным сохрани­лись. Это была драгоценная инициатива кинематогра­фистов, без которой Ленин не был бы снят так подроб­но. Таким образом, задолго до «Октября» С. М. Эйзен­штейна возникла идея создания художественной кар­тины с Лениным. Следующим этапом в воссоздании образа В. И. Ленина после поэмы Маяковского стал «Октябрь» Эйзенштейна.

Это была заключительная часть его революционной кинотрилогии - «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь». История рабочего Никандрова, сыгравше­го в этом фильме роль Ленина, всем известна. Если в 1919 году кинематографисты пытались снять для ху­дожественного фильма самого Ленина, то в 1927 году, через три года после смерти Ильича, когда тысячи и тысячи людей помнили его живым, Эйзенштейн не ре­шился гримировать исполнителя: это казалось ему ко­щунственным. Впрочем, Никандров был так похож на Ленина, что его действительно не надо было гримиро­вать. Это была в высшей степени смелая попытка со­здания экранного образа Владимира Ильича.

Сейчас можно по-разному относиться к Никандрову как к исполнителю роли Ленина. Он не был актером, и ему далеко не все удалось. Хотя он довольно точ­но копировал ленинские жесты, о духовном раскрытии образа не было и речи. Но некоторые эпизоды с его участием, и в частности эпизод на броневике, вошли в систему монтажа Эйзенштейна органично и смотрятся с интересом. Максим Штраух, который был ассистен­том Эйзенштейна на этой картине, разумеется, и не стоял в числе возможных кандидатур на исполнение роли Ленина.

Борис Щукин, очень непохожий на Ленина, в то вре­мя был комедийным актером. Он еще только набирал силу и внутренний материал - материал мыслей и тем­перамента.

Много позже, когда Щукину довелось сыграть Булы- чова в пьесе М. Горького, он проявился как актер ино­го, намного более высокого плана.

Известны слова Горького, которые он на одной из ре­петиций «Егора Булычева» сказал Щукину: «А вы мо­гли бы сыграть Ленина». В фильме «Первые страни­цы» на примере старых снятых на пленку спектаклей, в частности «Виринеи», «Егора Булычова», картин «Лет­чики», «Поколение победителей», мы показываем дви­жение Щукина от острокомедийных ролей к завоева­нию первых ступеней в решении такой сложной зада­чи, как изображение Ленина на экране, от передачи ха­рактерного ленинского жеста, походки, своеобразного пластического рисунка к разработке характера, глубо­кому осмысливанию каждого движения и слова.

Есть нечто замечательное в том, что коллектив, ко­торый сделал три звуковые ленинские картины, состо­ял из представителей разных актерских школ и лю­дей примерно одного возраста, почти сверстников. Н. Охлопков, В. Ванин, М. Штраух, Н. Свободин, В. Ган­шин, В. Владиславский, Н. Боголюбов, Н. Черкасов, Л. Любашевский, Н. Плотников, И. Толчанов, Н. Эфрон и другие - все это люди, рожденные как актеры в го­ды октябрьской бури, в эпоху того взлета искусства, о котором я говорил, - титаническую эпоху, которая ло­мала все устои, рождая новое, революционное искус­ство. Это было бурное время споров, дискуссий, воз­никновения самых разных направлений и школ. Щу­кин - вахтанговец, первый исполнитель роли Тарта- льи в «Принцессе Турандот», актер, сочетавший остро понятую внешнюю характерность с постижением всей глубины характера. Штраух - эйзенштейновец, про- леткультовец. Охлопков, актер острого внешнего дей­ствия, пришел от Мейерхольда. Ванин - актер пери­ферийной школы. Тенин - комедийный эстрадный ак­тер. Я помню, как будущий исполнитель роли депутата Балтики Николай Черкасов вместе с будущим испол­нителем роли Максима Борисом Чирковым работали на эстраде как комики, изображая Пата и Паташона. Итак, актеры самых разных школ объединились потом в общем действии на ленинских картинах, создав це­лостный ансамбль. Оказалось, что разные театраль­ные направления не помешали кинематографу широко использовать театральную среду революционных го­дов с ее ожесточенными спорами, дискуссиями, стыч­ками. Серьезность темы объединяла и вдохновляла этих людей, помогла избежать разнобоя и создать в фильме стилевое единство при серьезности, простоте и безусловной правдивости в создании образов.

Но одновременно с этими спорами, с этой бурной творческой жизнью шла очень широкая работа по на­коплению художественного багажа искусства, а в кине­матографе - и по его техническому оснащению. Этот период внутреннего накопления, созревания и привел сценаристов, режиссеров, актеров к экранному вопло­щению образа Ильича. Было трудно - особенно для актеров - через тринадцать-четырнадцать лет после смерти Ленина начать действовать и говорить от его имени. Это было для актеров подвигом жизни, требо­вало тройной смелости и почти отчаянной самоотвер­женности. Подробности накопления искусством худо­жественного багажа, которые мы покажем в «Первых страницах», и помогут проследить путь советского ис­кусства к его вершине - созданию образа Ленина. В последних главах картины мы говорим уже не только о кинематографе, о первых трех произведениях зву­ковой киноленинианы. С «Чапаева» или даже раньше советский кинематограф стал подходить к фильмам, в центре которых находились значительные историче­ские или собирательного характера фигуры.

Таковы были и трилогия о Максиме, и «Депутат Бал­тики», и рядовые герои многих других произведений. Авторы лучших биографических фильмов создавали и смело разрабатывали сложные характеры своих геро­ев. Их поиски и находки становились достоянием всего советского искусства. Вот почему Щукин и Штраух смо­гли воплотить величайший и сложнейший образ эпохи - образ Владимира Ильича Ленина, созданный Щуки­ным, и образ, созданный Штраухом, - это образ Лени­на и вместе с тем это различные образы, и мы хотим осторожно и продуманно показать, как каждый из них подходил к своей работе, что для каждого из них было в ней самым важным.

Для Щукина в работе над образом Ленина, как я уже говорил, самым важным из литературных памятников был очерк М. Горького. А среди живописных работ вы­ше всего он ценил наброски с натуры Н. Альтмана и Н.

Андреева. О набросках Н. Андреева писал и говорил и М. Штраух. Если говорить о том, какую главную мысль подчеркивал в своей работе Щукин, то это мысль, кото­рую очень условно и очень кратко можно выразить сло­вами «Ленин-человек». Для него самым важным бы­ла душевная настроенность Владимира Ильича. Ле­нинская улыбка, ленинский смех, характер его юмо­ра, ленинское отношение к собеседнику, вся челове­ческая система поведения Ильича были определяю­щими, главными. Он исходил из того, что прежде все­го необходимо завоевать души зрителей: если зритель сразу полюбит актера в образе Ленина, то дальше ак­тер может действовать свободно и смело. Щукин ни на минуту не выпускал из виду, что он играет крупней­шего политического деятеля, философа, мыслителя, страстного революционера, практика революционной борьбы, человека огромной воли, титанического ума и энциклопедических знаний. Но ключ ко всему этому Щукин как актер искал в душевных особенностях Ле­нина-человека.

У Максима Штрауха, как я понимаю, на первое ме­сто выходит Ленин-мыслитель. И ключ к образу Ленина он искал именно в этом, в умственной сфере деятель­ности Ильича. Для Штрауха тоже оставались и темпе­рамент, и душевные качества, и юмор, и система об­щения Ленина с другими людьми, но оставались не на том первом, решающем месте, которое они занимали в игре Бориса Щукина. Мне лично подход Щукина казал­ся верным, хотя я отдаю дань уважения блистатель­ному актеру Штрауху и огромной работе, которую он проделал. Каждый большой актер имеет право на свой путь к образу Ленина. Этот путь опирается и на весь его духовный склад, жизненный опыт, индивидуальное понимание задач и собственную талантливость. Если я вижу, что большой актер, который всегда при этом бывает и значительным человеком (ибо незначитель­ный человек не может быть большим актером), ищет свой ключ в понимании образа Ленина, я снимаю шап­ку перед такой попыткой. Образы, созданные Щукиным и Штраухом, и поныне остаются непревзойденными и, несомненно, сохранят на многие десятилетия могучую силу воспитательного воздействия. Придут актеры, ко­торые сумеют пойти дальше в постижении этого вели­кого характера, сумеют полнее осветить его, опираясь на опыт Щукина, Штрауха и других первых исполните­лей роли Ленина. Хотя никогда ни один актер, веро­ятно, не сможет передать всю глубину содержания и все своеобразие Ленина, но актеру каждый раз нужно постигнуть и выразить что-то самое важное для зрите­лей. Самое опасное - это механически повторять в ше­стидесятые и семидесятые годы то, что было сделано в тридцатые. К сожалению, иной раз я вижу, что акте­ры осваивают не образ Ленина в своем собственном понимании, а работают над вариацией образа Щуки­на, Штрауха или кого-то еще из предшественников. Но дальнейшие этапы работы - это поиски новых путей и пластического решения образа и его более значитель­ного осмысления. В каждом новом произведении Ле- нинианы ждешь движения вперед - ко все более пол­ному, глубокому, правдивому и серьезному воссозда­нию образа Ильича.

**«Мечта»[[55]](#footnote-56)**

После двух ленинских картин я был свободен в сво­ем выборе и теперь уже сам мог определять свой даль­нейший путь. И я выбрал этот путь, решив продолжить эпическую линию и сделать картину «Суворов».

Сценарий был написан Георгием Гребнером, драма­тургом старшего поколения. Ставить его должен был Всеволод Пудовкин. Но в 1938 году тогдашний руково­дитель кинематографии С. С. Дукельский решил резко сократить историческую тематику. В числе других кар­тин была отменена и постановка «Суворова». В. Пу­довкин вынужден был отказаться от сценария, а я охот­но взял этот свободный теперь сценарий и стал рабо­тать с Георгием Гребнером, надеясь уговорить Дукель- ского.

Меня привлекали необычайно своеобразная фигу­ра Суворова и его уникальный метод общения с людь­ми. Суворов часто и охотно вместо речи пользовал­ся пантомимой, которую нужно было разгадывать, или кратчайшими загадочными фразами. Известен ряд су­воровских анекдотов такого рода, вот один из них.

Когда Павел Первый решил ввести русские войска в

Италию для разгрома молодого Буонапарте, главноко­мандующим был назначен Суворов. Французская ари­стократическая эмиграция возлагала все надежды на старого фельдмаршала. Смущало только то, что Су­ворову много лет. Если не ошибаюсь, в Вильно состо­ялось свидание между французским двором и Алек­сандром Васильевичем. С утра в приемной Суворо­ва собрались принцы, особы королевского двора. Су­воров все не выходил, и разговоры в его ожидании шли все о том же: сможет ли старик справиться с мо­лодым и энергичным Наполеоном и его столь же мо­лодыми маршалами? Внезапно дверь кабинета откры­лась, и в дверях появился маленький растрепанный седой старик, без парика, в валенках, в исподних порт­ках, без мундира. Оглядев присутствующих сердитым взглядом, он отрывисто сказал: «Генерал-аншеф Су­воров сейчас выйдут». И исчез среди общего смуще­ния. Ровно через четыре минуты он вышел снова в полном фельдмаршальском мундире, при всех рега­лиях, в пудреном парике, в лосинах, сапогах и сказал: «Генерал-аншеф Суворов вышли». Дальнейший раз­говор был не нужен. Просто-напросто Суворов проде­монстрировал, как может за четыре минуты сделать то, на что обычно тратят полчаса.

Меня поразило множество подобных рассказов, и я решил поставить героическую комедию, ибо во всех чудачествах Суворова была серьезная мысль: этот вы­дающийся стратег, создавший передовую военную те­орию, не мог правдиво изложить ее ни Екатерине II, ни Павлу I, ни Потемкину, - он был бы немедленно уничтожен. Поэтому Суворов вынужден был прикиды­ваться чудаком. После одного знаменитого сражения, наголову разгромив впятеро превосходящую турецкую армию, причем вся диспозиция была разработана им до минуты, он пишет донесение примерно такого ро­да (цитирую по памяти): «Опять я, старик, напутал, од­урел совсем, не туда войско повел, заблудились в бо­лоте, ан прямо на турок-то и вышли. Везет мне, стари­ку! Ура! - они и побежали. С нами бог и крестная сила». Тогда же адъютант спросил его, сколько убитых турок писать в донесении: двадцать тысяч или тридцать ты­сяч? «Пишите пятьдесят, - ответил Суворов. - Чего их жалеть? Ведь они басурмане». Про Суворова Екатери­на говорила: воевать он не умеет, но ему везет.

К моменту, когда я уже совсем было приступил к по­становке этой героической комедии, историко-патрио- тическая тема опять оказалась в центре внимания, и «Суровое» был поднят на щит. В. Пудовкин стал доби­ваться, чтобы сценарий вернули ему, у него было пра­во первенства. Новый руководитель кинематографии И. Г. Большаков спросил меня: «В каком духе вы соби­раетесь снимать «Суворова»?» Я ответил: «В героиче­ском, но это будет комедия». «Как комедия? - удивил­ся И. Г. Большаков. - О великом полководце?» И сце­нарий решено было возвратить Пудовкину. «Не соби­раетесь ли и вы ставить «Суворова» в виде комедии?» - спросил Большаков Пудовкина. «Упаси бог, я вообще комедий делать не умею», - ответил Всеволод Илла­рионович. И добавил: «К сожалению, я лишен чувства юмора».

Оказавшись без сценария, я решил идти круто в другую сторону, тоже интересовавшую меня, - в сто­рону разработки психологически-камерного кинемато­графа, опираясь на первый свой опыт в кино - на «Пышку». Как ни случаен был выбор «Пышки», но у ме­ня уже сложились литературно-кинематографические пристрастия, очень пригодившиеся в работе над этой пробной картиной. Я имею в виду пристрастие к иро­ническому искусству, которое, как мне казалось, явля­ется ключом к драме.

Осенью 1939 года в составе фронтовой киногруп­пы[[56]](#footnote-57) я был направлен в Западную Белоруссию.

Ко времени Октябрьской революции мне не было еще семнадцати лет.

О другом мире я судил только по газетам и книгам. Я просто не знал, что такое частная гостиница или част­ный магазин. И вот внезапно я оказался в гуще мел­кобуржуазной провинции, поразившей меня иными от­ношениями между людьми, иным пониманием денег, иными целями жизни. Да вдобавок я попал в глубину польского захолустья, находившегося в состоянии кра­ха. То, что там происходило, носило необыкновенно своеобразный характер.

Впечатления первых дней оказались необычайно сильными. В первом же городишке, куда я попал, я уви­дел интеллигентного человека в очках, в потрепанном белом плаще - тогда такие плащи были модны, - в со­мнительно белоснежном воротничке и шляпе (у нас то­гда мало кто носил шляпы - ходили в кепках). Этот че­ловек продавал с лотка яблоки. Он так не был похож в своих очках и шляпе на лоточника, что я спросил, кто он. Продавец на ломаном русском языке ответил, что по образованию он врач, а по профессии детский врач, но что работы нет. Я купил у продавца яблок и попро­сил его показать свою квартиру. В этом же городке я пошел в ресторанчик, где оркестр из пяти человек ис­полнял в честь советских офицеров «Катюшу». Забыв, где нахожусь, с наивностью неофита я спросил, где по­мещается директор. И был поражен: директора нет, а есть хозяин!

В нищей белорусской деревне я увидел крестьян, живших по две-три семьи в одной избе, перегорожен­ной даже не стенками, а жердочками. Когда я попросил бывшего с нами оператора А. Шеленкова снять стари­ка, оказалось, что сделать это невозможно: у него не было тулупа, чтобы выйти из избы. Пастушата носили на веревочке консервные банки с углями и помахивали ими, как кадилом. Когда я подарил хозяйке спички, она ахнула и тут же тонким ножом стала разрезать каждую спичку вдоль пополам.

Рядом находилось хозяйство осадника. Осадники были мелкими помещиками, пилсудчиками, из бывших польских улан. Надел осадника составлял что-то око­ло ста гектаров. Угрюмое каменное жилище окружа­ли огромные, тяжелые, тоже каменные, сараи, скотный двор, амбары. Три его сына были на войне, и во дво­ре находились здоровые, краснощекие, в желтых ко­жухах молодухи-невестки. Сам старик, стриженный бо­бриком, с сивыми висячими усами, стоял, скрестивши руки, на пороге дома. У него было стадо примерно ко­ров тридцать. К тому времени их роздали крестьянам.

Они уже доили их, но домой пока брать не реша­лись. Проходя мимо дома осадника, крестьянки де­лали глубокий поклон, приседали и говорили: «Дзень добрый, пане». Потом каждая доила свою корову, на обратном пути опять приседала и говорила: «Дзенкую, пане». Старик молчал.

В Белостоке я встретился с Евгением Габрилови­чем. Он, как и я, был в военной форме. Но я когда-то служил в армии и хотя бы относительно был похож на военного, Габрилович же представлял собой странную фигуру: руки его тонули в рукавах длинной, до пят ши­нели, никакой выправки у него не было. Через три го­да, во время Великой Отечественной войны, я увидел Евгения Габриловича фронтовым корреспондентом, у него был заправский военный вид, даже походка изме­нилась. В своих воспоминаниях он пишет,[[57]](#footnote-58) что видел эти маленькие гостиничные номера, хозяев и жильцов, которые потом появились в «Мечте».

Я тоже видел их, и они произвели на меня силь­ное впечатление. Только назывались они не «Мечта», а «Комнаты с пансионом». Внизу находилась лавка, вверху - огромная комната с длинным столом, за ко­торым всегда сидело пять-шесть человек. За столом, у огромного самовара, играли в карты. Рядом стояли свертки с подошвенной кожей. Я хотел остановиться в номерах, но все комнаты оказались занятыми. По­пытка найти общий язык с обитателями номеров - ком­мивояжерами, представителями мелкой, мельчайшей буржуазии, которых я уже давно не видел, - ничего не дала: увидев нас, они перепугались. Те, кто смотрел фильм, вспомнят инженера Лазаря, номера Розы Ско­роход, их постояльцев, ресторанчик, в котором Ганка работала подавальщицей.

Я пробыл там около двух месяцев, и сила полу­ченных впечатлений была огромна. Это было путеше­ствие не только в пространстве, но и во времени. Я увидел людей с иным отношением к жизни, иными це­лями, иной психологией. Через месяц-два после воз­вращения, в конце того же 1939 года, мы с Евгением Га­бриловичем начали работать над сценарием «Мечты». Я рассказал Габриловичу все, что видел на пути от Бреста и Гродно до Белостока и Вильно. Он поделил­ся своими наблюдениями. Несколько дней мы огова­ривали сценарий, а потом очень быстро, может быть, за две-три недели, по горячим следам написали его. Только место действия мы перенесли из Западной Бе­лоруссии в Западную Украину. Оговаривая эпизод за эпизодом, мы писали их по очереди. Записывали мы всегда порознь, а потом сводили эпизоды вместе.

«Мечта» - одна из любимых моих картин. С точки зрения сценарной и режиссерской она была для ме­ня очень важным этапом - попыткой сделать коллек­тивный портрет, своего рода сколок общества. Ни один человек в фильме не несет целостной идеи, она воз­никает как раз из общего портрета. В «Пышке» не­сколько французских буржуа были единым многопла­новым существом, в «Мечте» это многоплановое суще­ство отчетливо персонифицировано в каждом челове­ке. В «Пышке» было общее действие и общая эмоция - все вместе ссорятся, вместе скучают, вместе радуют­ся, все подлецы, все лицемеры. Каждый в отдельности имел только внешнюю характеристику - манеру пове­дения, жесты, мимику - словом, явно видимые, про­стейшие приметы человека. Чтобы различать персона­жи, эти приметы были выражены резко, почти гротеск­но. В «Мечте» у каждого из персонажей есть своя слож­ная судьба, которая прослеживается довольно подроб­но, есть не только своя манера поведения, но и свой характер и свой образ мышления.

Групповой портрет остается, но все, кто в нем уча­ствует, персонифицированы. Сливаясь со своими со­седями в общую группу, они несут отчетливо индиви­дуализированные черты, ведут свою особую линию.

Моя семья происходит из Вильно - дед был вла­дельцем типографии. И, хотя я родился в Сибири, не раз бывал в Вильно еще до революции. Евгений Габри­лович тоже хорошо знает мелкую буржуазию. Кроме того, он обладает живым талантом человеческого во­ображения, который необходим для психологической разработки каждого из героев, для того, чтобы у каждо­го из них была своя судьба, своя история и ее вероят­ное продолжение.

Нам очень повезло с актерами. М. Астангов до рево­люции жил в Польше, где служил его отец. Ада Войцик - полька. И Фаина Георгиевна Раневская, и Ростислав Янович Плятт близко знали не только социальную, но и национальную природу картины «Мечта». Может быть, поэтому им удалось найти живые, ощутимые детали, которые помогли сделать эту картину заметным для меня шагом, - шагом к тому, чтобы перейти к новой для меня драматургии и режиссуре.

В картине, как я уже говорил, собрался поразитель­ный актерский коллектив, который я с благодарностью вспоминаю всю жизнь. Это прежде всего Фаина Геор­гиевна Раневская, талант которой в «Мечте» раскрыл­ся с необыкновенной ситой. Недаром Теодор Драйзер, который незадолго до смерти видел эту картину вме­сте с президентом Рузвельтом, высоко оценил ее игру и собирался написать специальную статью о «Мечте», и в частности о Раневской. Образ Розы Скороход стоит в центре картины и держит ее ось. Но и Домбек (Болду- ман), неудачливый художник, а ныне интеллигентный слесарь-лудильщик, умный и едкий, злой и добрый, и Янек (Ростислав Плятт) - извозчик, наивный и востор­женный, как дитя, и Станислав Коморовский (Астан­гов), захолустный павлин «жиголо», как называли его поляки, величественный и жалкий, острый и точный по рисунку, и Ванда (Ада Войцик) - профессиональная невеста, с необыкновенной человеческой теплотой сы­гравшая эту трудную роль, и Анна (Елена Кузьмина), девушка из деревни, выразительно глупая и беспре­рывно растущая и меняющаяся в остром пластиче­ском рисунке, и Васильев (В. Соловьев) - необыкно­венно простой и человечный рабочий, - все это пре­восходные актерские работы самого высокого уровня.

Снимать фильмы с такими актерами - наслаждение. Люди разных судеб, разных школ, они сумели объеди­ниться в поразительно талантливый ансамбль, подчи­няя все генеральному замыслу.

К сожалению, в «Мечте» есть сторона, резко выра­жающая условную манеру и стиль того времени, когда ставилась картина, По сюжету, характерам, по системе взаимоотношений героев можно сказать, что эта кар­тина сделана в стиле итальянского неореализма, кото­рого в 1939 году еще не было в природе. Но в изобрази­тельной стороне я не сделал того решительного шага к жизненной подлинности, который соответствовал бы подлинности характеров и сюжета. Я перенес часть на­туры в павильон, что придало изображению некоторую искусственность. Декорации талантливого художника В. Каплуновского для своего времени были необыкно­венно интересны, но стиль этих декораций условен, в нем ясно чувствуются элементы сложного изыска. Их можно было сделать проще, не увлекаясь барочными излишествами.

На работе первоклассного оператора Б. Волчека, одного из крупнейших советских операторов, с кото­рым я работал много лет, тоже лежит печать услож­ненности в избранной им системе освещения. И в ле­нинских картинах, и в «Тринадцати» Б. Волчек был гораздо проще. В «Мечте» он хотел достичь особен­ной экспрессивности изображения, которая вслед за­тем дала великолепные результаты в фильме «Чело­век № 217» с его условной драматургией. Себя я тоже должен упрекнуть в чрезмерной экспрессивности ак­терской работы. Эта подчеркнутая и несколько услов­ная экспрессия возникла, разумеется, не случайно. И я, и Б. Волчек, и В. Каплуновский сознательно прово­дили через все стороны режиссерско-изобразительно- го замысла это стилевое решение.

Через шесть лет я познакомился с первыми карти­нами Росселини и других итальянских неореалистов. Если бы я мог делать «Мечту» заново, я оставил бы сценарий почти неприкосновенным, но снял бы его проще в обычных интерьерах, почти сплошь на натуре.

Последний день перезаписи звука попал на ночь с субботы 21-го на воскресенье 22-го июня 1941 года. Мы закончили перезапись в восемь утра. Был ясный солнечный день. Мы поздравили друг друга с оконча­нием работы, а через три часа я узнал о нападении фа­шистской Германии на Советский Союз. Первый экзем­пляр картины был готов, когда фашистские войска во­шли уже в Минск, приближаясь к Киеву и Риге. Было не до картины. До 1943 года я показывал ее только отдельным товарищам. Потом я узнал, что несколько экземпляров фильма заказало Войско Польское. А ко­гда началось наше безостановочное наступление и со­ветские войска вышли к нашим западным границам и пошли дальше, картину скромно выпустили на экраны. Появились всего две рецензии на «Мечту» - Сергея Юткевича и Татьяны Тэсс.[[58]](#footnote-59) Но картина продолжала жить. Она выходила на экраны несколько раз, жизнь ее оказалась долгой, и постепенно ее узнали зрители. Мне было немного грустно.

Но я рад, что сделал «Мечту».

Это своеобразный фильм, и для меня он был очень интересным.

Составители второго тома «Очерков по истории со­ветского кино»,[[59]](#footnote-60) вышедшего в Институте истории ис­кусств Академии наук СССР, не нашли места для «Ме­чты», фильм не подходил ни под один из описанных ими жанров - это не оборонная картина, не спортив­ная, не колхозная, не производственная, она не коме­дия и не экранизация. Она была просто картина. И это не плохо.

**«Человек № 217»[[60]](#footnote-61)**

Весной 1943 года я приехал в Москву для того, что­бы договориться о своей следующей постановке. В Москве в это время уже начиналось восстановление «Мосфильма». Снимался какой-то концерт, проектиро­валась постановка «Кутузова», картины Герасимова, картины Довженко. Вся основная масса кинематогра­фии была еще в эвакуации.

В гостинице «Москва» меня встретили киноработ­ники, которые сообщили мне драматическую историю переговоров Козинцева и Трауберга с Большаковым. Большаков требовал от них, чтобы они ставили тыло­вую тему, в частности, чтобы они или экранизировали пьесу К. Финна об эвакуированном заводе, или напи­сали свой сценарий на ту же тему. Козинцев и Трау­берг не хотели ставить тыловую тему. Они просили у Большакова разрешения или на картину о Сталингра­де, или на картину «Бирка № 217». Последняя тема была выдвинута ЦК комсомола. <...> Речь шла о судь­бе нашей молодежи, угнанной в Германию в рабство. Тема эта возникла потому, что в Воронеже, Курске, Ро­стове и Ворошиловграде при наступлении наших войск было обнаружено несколько десятков юношей и деву­шек, бежавших из Германии или возвращенных [на ро­дину] по инвалидности. Тема эта увлекла Козинцева и Трауберга, сценарий они хотели писать, кажется, вме­сте с Эренбургом. Но Большаков, не знаю уж по каким соображениям, наотрез запретил им эти темы и катего­рически приказал работать над темой тыловой. Когда они отказались, им купили билеты на поезд и велели в 24 часа выехать в Алма-Ату. Они оставили мне запис­ку такого содержания: «Не пробуйте бороться с Боль­шаковым, это бессмысленно. Он силен, как никогда, и свиреп. Мы хотели поставить или «Сталинград», или «Бирку № 217». Полагаем, что темы хорошие. Если вы возьмете одну из них, то попытайтесь уговорить Боль­шакова дать нам другую».

Забегая вперед, скажу, что уговорить Большакова дать Козинцеву и Траубергу одну из этих постановок мне не удалось. Большаков заявил, что они плохие ре­жиссеры, провалили во время войны ряд короткоме­тражек, и что он им даст только тыловую тему и ника­кой другой. В дальнейшем Козинцев и Трауберг с от­вращением согласились ставить тыловую тему и сде­лали картину «Простые люди».

Я явился к Большакову для переговоров о творче­ской работе. Прежде всего я отказался от «Садко», затем потребовал, чтобы меня назначили на «Мос­фильм», и предложил тему «Сталинград». Большаков отказал мне в постановке «Сталинграда», сказал, что я не специалист в области военных картин и что эту тему он предполагает отдать бр. Васильевым. Что до «Мосфильма», то, по словам Большакова, выходило, что он думает собрать на «Мосфильме» совсем новый коллектив из лучших режиссеров всех студий, пере­водя людей постепенно. По его предположениям, на «Мосфильме» должны были бы работать в будущем: Довженко, Пырьев, Александров, Вл. Петров, Гераси­мов и бр. Васильевы. Что касается меня, то он заявил, что я обязан поставить картину в эвакуации, так как все режиссеры поставили в эвакуации по одной кар­тине. Назавтра Большинцов предложил мне взяться за «Бирку № 217» и сказал, что он берется уговорить Большакова. Я напомнил ему, что Козинцеву и Трау­бергу уже отказано в этой теме. Но Большинцов пола­гал, что если он предложит Большакову заставить ме­ня делать эту картину против моего желания, то Боль­шаков несомненно пойдет на это. Не знаю, как уж у них там произошел разговор, но хитрый Большинцов дей­ствительно добился своего. Назавтра мне было пред­ложено делать картину «Человек № 217». Я написал об этом Козинцеву и Траубергу и одновременно сооб­щил им, что ни эту тему, ни «Сталинград» Большаков им все равно не разрешит. Я не хотел работать с Эрен- бургом над сценарием хотя бы уже потому, что Эрен- бург когда-то свирепо [обругал] мою «Пышку» и вооб­ще, как мне казалось, относился неважно к моей рабо­те. Я попросил разрешения писать сценарий с Габри­ловичем. Но Габрилович был на фронте. К счастью, че­рез несколько дней он приехал. Мы очень быстро на­писали подробное либретто и вслед за тем сценарий. Вся работа заняла два месяца. За эти два месяца Га­брилович трижды уезжал на фронт. Я работал в гости­нице «Москва», буквально днем и ночью. На мое сча­стье как раз в это время в Москве происходила конфе­ренция в ЦК комсомола.[[61]](#footnote-62) На эту конференцию была вызвана молодежь, побывавшая в немецком рабстве.

Мне удалось лично познакомиться с несколькими девушками и юношами, бежавшими из немецкой нево­ли. Одна из девушек особенно поразила меня. Это бы­ла комсомолка из Ворошиловграда. Она дважды бе­жала с германской фабрики, была схвачена и отпра­влена в концлагерь под Белостоком - один из знаме­нитых лагерей смерти. Она рассказывала мне, что са­мым страшным было ходить в уборную, приходилось перепрыгивать через трупы. С группой комсомольцев она бежала и из этого лагеря. К этому времени она ед­ва держалась на ногах. У нее был открытый туберку­лезный процесс. Еще до побега из концлагеря, во вре­мя первого бегства с фабрики, она пересекла пешком всю Польшу, потом, измученная, забралась в товар­ный поезд, но ночью вагон перецепили, и она приеха­ла обратно в Германию. Ей было 23 года, но на вид ей можно было дать все 35. Это была худая брюнетка, очень нервная, с резкими манерами, хриплая и как бы злая. Одна щека у нее все время подергивалась.

Другая девушка изумила меня своей поразительной свежестью и красотой. Ей было всего 17 лет. Отец ее, бухгалтер, жил в Курске и по каким-то причинам не эва­куировался. Когда ее отправили в Германию, ей не бы­ло 16-ти лет. В Германии она попала к садоводу-се­лекционеру, как она выражалась, «к ихнему Мичури­ну». У этого немецкого «Мичурина» был большой пло­довый сад, и в нем работало больше 20 русских рабов. Девушка рассказала мне много интересного о Герма­нии. Главное, что меня поразило, была не жестокость в обращении, а, я бы сказал, равнодушие - полное, ис­креннее непонимание, что русские - это люди. Так, на­пример, когда их пригнали в первый распределитель­ный лагерь, то женщин и мужчин погнали перед прода­жей мыться в баню, причем предложили мыться вме­сте. Когда наши от этого отказались, немцы были уди­влены и долго смеялись. Потом они согласились на то, чтобы женщины и мужчины мылись отдельно, но не­мецкие солдаты не вышли из бани, когда мылись жен­щины, а спокойно наблюдали за ними.

Девушка пробыла у селекционера больше года и, очевидно, научилась хорошо работать. Хозяин стал даже ее ценить. Поэтому когда она, ослабев от голода, однажды упала с дерева и отшибла почки, он за свой счет положил ее в больницу. В больницу к ней стала заходить соседка, пожилая немка. Она рассматривала девушку как какого-то невиданного зверька и задавала ей такие вопросы:

* Скажи, значит, ты училась в школе?
* Да.
* Чему же вас учили?
* Русскому, немецкому языкам, географии, арифме­тике, алгебре.
* И был учитель?
* Был учитель.
* Ай-ай-ай, посмотрите!

Потом она снова приходила и спрашивала:

* У тебя есть мама?
* Да, есть мама.
* И дома у вас есть стулья?
* Есть стулья.
* И на кровати лежат простыни?
* Да.
* Ай-ай-ай, - говорила она, очевидно, изумляясь, что перед ней самое обыкновенное человеческое су­щество, в то время как представляла себе русских в виде какой-то особой породы.

В одной палате с этой девушкой лежали две моло­дые немки и, по ее словам, мучили ее. Когда я поинте­ресовался, как же они ее мучили, она багрово покрас­нела и сказала: «Рассказывали мне всякие гадости про замужество, я даже уши затыкала. Тогда они писали мне всякие пакости на бумажках, рисовали и показы­вали мне».

Эти молодые немки были из интеллигентных се­мейств: одна - девица-невеста, другая - молодая же­на.

Мне удалось получить много интересного материа­ла от молодежи, побывавшей в германском рабстве. Кроме того, ЦК комсомола предоставил мне огромное количество писем из неволи. Среди этих писем меня заинтересовали письма двух подруг Тани и Клавы. Ха­рактеры и даже имена этих двух подруг я целиком при­нял для сценария, с той только разницей, что настоя­щие Таня и Клава жили у деревенского кулака.

Самым трудным было найти среду, в которой разво­рачивалось бы действие. Деревня была чересчур спе­цифична. Кроме того, деревенский кулак - это фигу­ра отрицательная не только для Германии. Да помимо всего прочего, немецкая деревня мало характерна в смысле обращения с русскими рабами. У немцев ощу­щался острый недостаток рабочей силы в деревне. Хо­зяева были крайне заинтересованы в своих рабах. Они старались их и кормить получше и вообще создавать им условия получше, чтобы рабы не разбегались и ра­ботали хорошо. У иных кулаков до войны работало в сезон 15-20 наемных рабочих, а теперь всю эту работу должны были выполнять 3-4 девушки с Украины. Есте­ственно, что голодные и голые они не могли бы спра­виться.

В германской деревне происходили любопытные конфликты между полицией и хозяевами. Полиция ча­сто штрафовала хозяев за то, что они рабов кормят че­ресчур хорошо. Хозяева официально выдавали рабам только положенный казенный паек (свекольная ботва, картофельные очистки, 200 граммов суррогатного хле­ба в день, 25 гр маргарина и 50 гр суррогатной колбасы в неделю - с полным запрещением давать в пищу мо­локо, яйца, качественные овощи, крупу, мясо и живот­ные жиры). Естественно, что этот паек мог лишь под­держивать тление жизни - не больше. Но неофициаль­но деревенские хозяева рабов смотрели сквозь паль­цы на воровство. Они разрешали красть, до известных, конечно, пределов, молоко, картофель и т. п. Наконец, работа в деревне по самому своему характеру не под­черкивает рабского состояния человека.

По всем этим причинам мы с Габриловичем отказа­лись от деревни.

Но еще сложнее вопрос стал с фабричной средой. Правда, физически самым страшным видом рабства было рабство именно на фабриках и заводах. Люди жили в бараках, умирали от голода, их избивали. Усло­вия труда были каторжные, особенно в первое время. Но здесь вставал деликатный вопрос о немецком рабо­чем классе. Мы не могли найти никаких материалов не только о деятельности каких-либо подпольных рабо­чих организаций, но даже об отдельных случаях хоро­шего отношения к нашим товарищам или помощи им. Очевидно, для того чтобы сделать сценарий о немец­кой фабрике, надо было на ней побывать и разыскать там правду самому. В конце концов мы остановились на «домашнем рабстве». Это давало возможность рас­крыть физиономию рядового немца в его повседнев­ном быту и взять идею рабства в самом обнаженном ее виде, то есть с моральной стороны. Все основные сюжетные пункты сценария опираются на факты.

История Тани - это типичнейшая история русской девушки, попавшей в немецкую семью. История Ни­колая Ивановича - это история русского профессо­ра-оптика, отказавшегося пойти на завод Цейса, толь­ко произошла она не в Германии, а в Кисловодске во время немецкой оккупации. Профессор этот работал водовозом и скрывал свою специальность. Немцы ра­зыскали его и, после отказа принять их предложение, убили.

Мы начали работать над либретто в первых числах апреля 1943 года, а 30 мая сценарий уже был сдан на машинку. Но, к сожалению, именно в эти дни И. Г. Боль­шаков уехал в большое турне по Средней Азии. Он от­казался отложить свою поездку на один день, чтобы прочесть сценарий. Я с готовым сценарием прождал его ровно месяц.

Во время отсутствия Большакова я договорился с «Мосфильмом», директором которого тогда был Го­ловня В. Н., о том, что картина будет ставиться на «Мосфильме». Для того чтобы облегчить работу сту­дии, я свел всю картину к ничтожному количеству объ­ектов: 2-3 комнаты в квартире Крауса, подвал, теплуш­ка, карцер - остальное на натуре или на фонах. Кар­тина могла бы быть снята буквально за 2-3 месяца. По объему работ она была раза в четыре легче, чем ленинские картины или чем «Мечта». В смысле деше­визны и простоты - это было повторение «Пышки».

Еще до отъезда Большакова я подал ему доклад­ную записку, в которой просил разрешить снимать кар­тину на «Мосфильме», мотивируя это тем, что в Таш­кенте у меня нет актеров на роли немцев (Театр Ре­волюции и Театр Ленинского комсомола уже переез­жали в Москву), нет ни реквизита, ни мебели для не­мецких сцен. Большаков тогда не дал мне ясного от­вета. По возвращении Большакова я вновь поставил этот вопрос. Большаков ответил мне отказом. Начал­ся довольно долгий спор, который дошел до Централь­ного Комитета партии. В конце концов Большаков был вынужден заявить, что он разрешит снимать картину в Москве, если «Мосфильм» согласится обеспечить ее павильонами. Так как Головня не только согласил­ся обеспечить ее павильонами, но несколько раз гово­рил мне, что он с нетерпением ждет моего прихода на «Мосфильм», я решил, что дело в кармане. Но, к мо­ему изумлению, В. Головня назавтра очень стыдливо, стараясь не глядеть мне в глаза, сообщил, что «Мос­фильм» настолько загружен картиной «Кутузов», что пропустить картину «Человек № 217» не может. Вновь последовало объяснение с Большаковым. Он мне ска­зал: «Не всем же работать на «Мосфильме». Вот ско­ро Пырьев начнет работать. Я вызвал Александрова. Тов. Герасимов должен работать здесь и другие очень хорошие режиссеры, а вы пока поработайте в Ташкен­те».

В Ташкенте картину снимать было нельзя. Это пре­красно понимал не только я, но это понимали все, в том числе, полагаю, и Большаков.

Опять последовали споры, опять я ходил в Цен­тральный Комитет партии, и в конце концов достигли следующего соглашения: все русские сцены будут сня­ты в Ташкенте, а квартира Крауса будет снята в Мо­скве. Решение очень странное, если учесть, что все действие картины происходит в квартире Крауса. Но я удовлетворился им и уехал в Ташкент. В Ташкенте я очень быстро сделал режиссерский сценарий, с кото­рым должен был выехать в Москву для окончательно­го утверждения. Но вызова не последовало. На мою телеграмму я получил лаконичный ответ: «Выезжать в Москву вам не нужно. Снимайте картину в Ташкенте. Большаков».

Я наотрез отказался снимать картину в Ташкенте и был вызван к секретарю Центрального Комитета пар­тии Узбекистана, тов. Юсупову.

Тов. Юсупов, большой государственный деятель, умница, хитрец, человек неслыханной энергии и воли, неожиданно обрушился на меня с гневной филиппи­кой. Он обвинял меня почти в саботаже картины и тре­бовал, чтобы я согласился ставить всю картину в Таш­кенте. Я разъяснил тов. Юсупову положение вещей. Объяснил ему, что готов снимать в Ташкенте все, что не имеет отношения непосредственно к немцам. Тогда тов. Юсупов пошел на неожиданный вольт. Глаза его хитро сверкнули, и он сказал мне примерно следую­щее:

- Я вижу, вам надо вправить мозги. Вот я вас отпра­влю в Москву, а там Большаков поговорит с вами по- настоящему.

Еще не поняв хода Юсупова, я наивно возразил ему, что Большаков-то именно и не вызывает меня в Мо­скву, на что Юсупов закричал: «Что значит - не вызыва­ет?! Я вам приказываю, как члену партии, лететь в Мо­скву. Тов. Ширахметов, отправьте его сегодня же утром вместо одного из секретарей райкома. Кончен разго­вор».

Разговор происходил в два часа ночи. Самолет отле­тал в 6 часов утра. Вылететь в Москву без разрешения Большакова в те времена было неслыханным своево­лием, граничащим с преступлением. Тем не менее я поехал домой укладываться, а руководители Ташкент­ской студии остались в ЦК партии, чтобы созвониться с Комитетом и сообщить Большакову, что Юсупов отпра­вляет меня в Москву. Большакова в Комитете не было. В 4 часа 30 минут утра ко мне явился бледный и пере­пуганный представитель администрации студии, умо­ляя меня не лететь. Я однако вылетел в Москву. Про­пуск и командировка были за ночь изготовлены в Цен­тральном Комитете партии Узбекистана.

Когда я в Москве явился в Комитет, то можно бы­ло подумать, что среди белого дня появилось приви­дение. Начальник главка отказался поставить штамп о моем прибытии и вообще заявил, что он меня не ви­дел и видеть меня не может, так как меня не вызывали. Он отказался доложить о моем приезде Большакову. Я намекнул ему, что если он не доложит, то будет еще хуже, так как Большаков все равно узнает. Я же к нему пойду на прием.

Назавтра мне позвонил М. Большинцов, который со­общил, что был в кабинете Большакова в момент, ко­гда тот узнал о моем прилете. Сцена была страшная. Большинцов советовал мне подождать ходить к Боль­шакову 2-3 дня, чтобы он отошел. Я все-таки записал­ся к Большакову на прием, и назавтра он меня принял. Не стоит описывать подробности очень крутого разго­вора, который произошел между нами. Я заявил Боль­шакову, что если он не хочет со мной разговаривать по делу, то я буду разговаривать в Центральном Комите­те партии, куда я командирован. Назавтра я был вновь вызван к Большакову, на этот раз в присутствии Полон­ского. Разговор был краткий.

Большаков: Так вот, говорите прямо - будете вы ста­вить картину или нет, а то мы найдем другого режиссе­ра.

Ромм: Пожалуйста, только ищите поглупее и поздо­ровее. Поглупее, чтобы он согласился ставить в Таш­кенте, и поздоровее, чтобы он не умер от этой затеи.

Большаков: Значит, вы отказываетесь?

Ромм: Нет, не отказываюсь, готов ставить картину на тех условиях, которые вы санкционировали мне два месяца тому назад: русские сцены в Ташкенте, немец­кие - в Москве.

Большаков: Я вам это не санкционировал. Вы гово­рите неправду.

Ромм: К счастью, у меня сохранились документы. (Вынимает из кармана.) Докладная записка с вашей резолюцией «Согласен».

Большаков: Но ведь вы отказываетесь ставить кар­тину на этих условиях.

Ромм: Нет, на этих условиях не отказываюсь.

Большаков: Хорошо, тогда вот пусть тов. Полонский разберется в этом вопросе, и представьте мне к зав­трашнему дню точный план - что в Ташкенте и что в Москве. (Неожиданно улыбается самым добродушным образом.) Ну вот, значит, приступайте к работе. Желаю вам удачи. Вот вы все ходите по разным учреждениям, жалуетесь все, ноете, а хотите, чтобы к вам хорошо от­носились.

Назавтра был составлен самый фантастический план съемки картины, который только можно было се­бе вообразить.

По условию все сцены, в которых участвуют немцы, снимались в Москве, а все сцены, в которых действуют русские рабы, в Ташкенте. Но есть, например, сцена в подвале, которая начинается между Таней и Сергеем Ивановичем, а потом в подвал входят супруги Краус. Начало этой сцены до слов «Таня повернула голову.» снималось в Ташкенте, а конец, со слов «.и увиде­ла входящих Краусов», был запланирован уже на Мо­скву, где предстояло заново выстроить декорации. Точ­но так же была запланирована сцена на лестнице, из которой 70 % снималось в Ташкенте, а 30 % - в Мо­скве в одном и том же эпизоде, и еще ряд сцен. Так как картина целиком сосредоточена в квартире Крау- сов, то при всех усилиях на Ташкент удалось выкроить 30 % материала, надерганного из разных эпизодов.

Естественно, что съемка картины в двух городах с выездом всей группы, с восстановлением декораций должна была и обойтись дороже и сниматься вдвое дольше. Но с этим никто не считался. Главное было, чтобы торжествовал принцип. А принцип заключался в том, чтобы Ромм работал в Ташкенте.

Я до тех пор не уехал из Москвы, пока этот план не был подписан и на основании его не был отдан приказ о совместной постановке картины силами Таш­кентской студии и «Мосфильма».

На «Мосфильм» я был очень обижен. Я не поехал даже разговаривать с его руководителями.

Ташкентская студия оказалась бессильной сколь­ко-нибудь наладить работу даже по тем немногочи­сленным объектам, которые ей были предоставлены. Снимали картину Волчек и Савельева, которые прие­хали из Алма-Аты. Жили они тут же на студии, в пави­льоне. Работать было очень трудно. Художником был Е. Еней, тоже приехавший из Алма-Аты. Он построил очень хорошие декорации тюрьмы, подвала.

На роли русских рабов я взял «ташкентских» акте­ров: Кузьмину, Зайчикова, Лисянскую и Гришу Михай­лова, который играл чернявого парня. К сожалению, в картине в связи с тем, что мне по ряду причин при­шлось выбросить начальный эпизод, теплушку и эпи­зоды на улицах немецкого городка, его роль сошла по­чти на нет. Он остался только в самом конце, в эпизоде

пути Тани домой (встреча в дверях теплушки).

Я честно выполнил план и снял все, что мне полага­лось, в том числе куски тех эпизодов, которые в Москве могли бы быть сняты за месяца полтора, в Ташкенте снимали почти полгода. Некоторых микроскопических декораций мы дожидались по месяцу.

В начале апреля 1944 года я выехал в Москву, и на­чалась волынка с перевозом группы.

Переезд группы занял два месяца. Ведь пришлось везти не только людей, но ташкентский реквизит, ко­стюмы, часть уже снятой мебели и даже куски некото­рых декораций. Только к концу мая все наконец съеха­лись в Москве. Но этим неприятности не кончились. Ко­митет отказался вызывать всю группу. Мне пришлось брать другого художника, другого звукооператора, дру­гого гримера и т. д. Надо было, кроме того, найти ак­теров на роли немцев. В то время у «Мосфильма» не было транспорта, каждая группа получала маши­ны индивидуально через Наркомат обороны. Для это­го туда посылалось ходатайство с поддержкой Комите­та. Всем без исключения группам были даны машины, кроме нашей. У Пырьева было три машины, у Петрова - две машины, у Савченко - одна. Но нам машину не дали. Так мы и делали всю картину без транспорта. За все время съемки ни разу ни один актер не был доста­влен на студию на машине. Меня, Кузьмину и Волче­ка иногда привозили на съемку, если съемка начина­лась раньше 9 часов. После 9 часов Головня машины уже не давал. Невероятно обидно было стоять под до­ждем на остановке троллейбуса после тяжелой съем­ки и смотреть, как мимо одна за другой проносятся ма­шины с актерами, помрежами и администраторами со­седних групп.

В то время на «Мосфильме» снимались четыре кар­тины: «Юбилей» по Чехову (режиссер Вл. Петров), «Иван Никулин - русский матрос» (режиссер Савчен­ко), «В шесть часов вечера после войны» (режиссер Пырьев), и еще озвучивалась первая серия «Ивана Грозного». Нам откровенно было заявлено, что мы все будем получать в последнюю очередь.

Из декораций выстроили нам только комнаты в квартире Краусов. Декорацию немецкого лагеря ра­бов строить отказались. Ее пришлось снимать в ГУМе. Улицу немецкого города пришлось снимать в Ветош­ном ряду на фоне типично русской архитектуры 90-х годов. В связи с этим я и выбросил все эпизоды на ули­цах городка, сделавши картину еще более камерной.

Материал, который мы привезли из Ташкента, полу­чил довольно резкую оценку как со стороны Комите­та, так и со стороны тогдашнего художественного ру­ководителя «Мосфильма» Александрова. Нас с Вол­чеком обвинили, во-первых, в формализме за то, что у нас много нижних точек; во-вторых, в беспросветной безысходности; в-третьих, в истеричности.

Должен сказать, что весь ташкентский материал полностью вошел в картину. Забавно, что на большом совещании в Доме кино Большаков в докладе специ­ально отметил дурную формалистическую работу Вол­чека в картине, а ровно через полгода на тайном голо­совании в Доме кино работа Волчека была признана лучшей операторской работой года.

Как бы то ни было, к октябрю мы закончили все съемки. И после того, как все остальные картины бы­ли озвучены, меня внезапно вызвал Головня, который сказал мне, что теперь все будет предоставлено мне в первую очередь и что я должен закончить картину за несколько дней. Еще до этого, в июне, у меня был с Головней разговор, в котором он просил меня под­натужиться и снять побольше метража, чтобы «Мос­фильм» выполнил июньский план. Я деликатно объяс­нил ему, что я не считаю себя работником «Мосфиль­ма» и, весьма возможно, уйду с этой студии по оконча­нии картины, и что если буду снимать быстро картину, то только потому, что она нужна стране, а не потому, что она нужна «Мосфильму».

.Головня взял установку на смену большинства ве­дущих кадров «Мосфильма». Он считал, что у «Мос­фильма» нет никаких традиций, что «Мосфильм» на­чинает свое существование с момента его прихода к директорскому креслу и что, по существу, первой кар­тиной «Мосфильма» является «Кутузов». Естествен­но, что с такими установками было невозможно вос­становить эту разрушенную студию с дырявой кры­шей, с пробитыми окнами, «раскулаченную» во время войны, с неналаженными цехами. <...> Надо было вос­станавливать студию силами ее коллектива, опирать­ся на мосфильмовский патриотизм, а не поносить его, опираться на старых мосфильмовцев, которые знают и любят свою студию, а не собирать на студию рав­нодушных чужаков, начиная с режиссерских кадров и кончая всеми цеховыми кадрами.

С. Васильев в Ленинграде рассуждал правильно, и ему удалось гораздо скорее восстановить коллектив «Ленфильма».

В конце 1944 года картина была показана в боль­шом художественном совете. Картина была принята превосходно. Члены совета по окончании просмотра встали и устроили мне овацию. Через четыре месяца картина на тайном голосовании в Доме кино заняла первое место, но на экран ее не выпустили. Прошел ноябрь, декабрь, январь, февраль, март, а картина все лежала. Война между тем близилась к концу, и вместе с продвижением наших войск к Берлину актуальность картины, ее нужность резко падали. Если бы картина снималась целиком в Москве, она вышла бы на экран в начале 1944 года. Полгода стоило мне нелепое раз­деление картины между Ташкентом и Москвой. Теперь еще полгода картина задерживалась в Комитете. Кар­тина была выдвинута на Сталинскую премию, но и во­прос о Сталинской премии казался сомнительным, по­скольку «Человек № 217» еще не был разрешен.

В конце марта или начале апрели 1945 года я при­шел к Большакову за разъяснениями. Он сказал мне, что картина тяжелая и поэтому руководящие товари­щи не хотят ее смотреть. Я предупредил Большакова, что завтра же отправлю письмо этим руководящим то­варищам с жалобой на Комитет и показал ему проект письма. Назавтра картина была разрешена и вскоре выпущена на экран.

Вот и вся история картины «Человек № 217». Сни­мая ее, я считал, что делаю очень нужное дело. Жаль, что выпущена она была в апреле 1945 года, когда ее актуальность для нас была почти исчерпана. <...> Кар­тина имела большой успех за границей, особенно в Балканских странах и во Франции.

Из актерских удач в картине мне кажется наибо­лее крупной удача Кузьминой. Она создала совершен­но новый для себя трагический образ очень скупы­ми и сильными средствами. Некоторым работа Кузь­миной нравится чрезвычайно (например, Эрмлеру, Ра­невской и многим другим людям, вкусу которых я без­условно верю). Но есть большая группа кинематогра­фистов, которая считает работу Кузьминой несколь­ко рассудочной, недостаточно жизненной и гибкой. Мне кажется, это объясняется тем, что мы уже при­выкли к бытовой, мягко модулированной работе акте­ра. Острая и точная актерская работа иногда нравится нам в западных картинах, но кажется неестественной в советских, особенно если это не относится к харак­терным или комедийным ролям.

Кроме Кузьминой я был полностью удовлетворен ве­ликолепной работой Грайфа в роли молчаливого Кур­та. Он сыграл, по-моему, с безупречной силой и вы­разительностью. Хорошо сыграли Владиславский, Ли- сянская, Суханов.

Мне не удалось добиться ровного и цельного ансам­бля. Может быть, сказались катастрофически сложные условия в подборе актеров и в съемке. Пожалуй, ни одну картину я не снимал в таких тяжелых условиях, как «Человек № 217». Именно на этой картине я понял, что во мне уже крепко сидит профессионал, знающий свое ремесло.

Из новых людей, с которыми мне пришлось познако­миться на картине, хочется сказать несколько слов об Араме Ильиче Хачатуряне. Музыку его я считаю бли­стательной. Поначалу работать с ним было не легко. Он плохо представлял себе процесс написания музы­ки для кинокартины. Мне пришлось дать ему гораздо больше свободы, чем обычно дается композитору. Не он писал под снятый материал, а наоборот, мы мон­тировали под его музыку. Но с самого начала я дал ему довольно точный секундаж кусков и схему ударных моментов. Это приходилось делать весьма приблизи­тельно, на основании скорее ощущения ожидаемого монтажа, а не точного его знания. Легко было, конеч­но, ошибиться, но я почти угадал. Музыки было напи­сано гораздо меньше, чем есть в картине. Целый ряд номеров я сам повторял многократно. Например, напи­сан номер для карцера, а я потом повторяю его уже не как самостоятельную музыку, а как тихую фоновую для следующей сцены, связанной с карцером. Или другой пример: написана музыка для убийства Курта, затем следует сцена в спальне Краусов, где никакой музы­ки запланировано не было, но еще до прихода Тани я начинаю исподволь повторять ту же самую музыку та­ким образом, что Краусы настораживаются не оттого, что слышат, как это было в сценарии, шорох шагов или вскрики, а оттого, что до них начинает доноситься му­зыка убийства. С входом Тани эта музыка вновь всту­пает в силу. Некоторые куски я, наоборот, с самого на­чала пользовал как музыку фоновую, а уже потом как активную. В общем Хачатурян написал минут 15 музы­ки, а в картине музыка звучит 30 минут.

Араму Ильичу очень понравился этот прием, может быть, еще и потому, что я не заставил его писать огром­ное количество фоновой музыки, а сам выбирал ее из дублей, тем самым поддерживая работающие музы­кальные куски в соседних сценах. Картина была эмо­циональной, и музыка была запоминающейся.

После «Человека № 217» мы с Габриловичем на­писали сценарий «Шестая колонна».[[62]](#footnote-63) Сценарий имел успех в литературных кругах, но поставить его мне не удалось. Сценарий был закончен в самые последние дни войны, и со взятием Берлина в мозгах произошел такой полный переворот, что все темы, начатые во вре­мя войны, как-то стали под сомнение. Не знаю, спра­ведливо или нет, но сценарий был отвергнут.

После этого я хотел делать «Оборону Москвы», но Комитет не разрешил мне эту тему, а предложил по­ставить пока комедию. Мне идея понравилась. Я напи­сал с Минцем сценарий «Железная дорога» («Ключи счастья»).[[63]](#footnote-64) Сценарий нахальный, забавный и, по-мое­му, невероятно смешной. Во всяком случае, когда я его читал на труппе Театра киноактера, то люди просто по­катывались с хохоту. Но во время пересмотра темати­ческого плана картина эта была снята с производства, так как сочли, что в ней неоправданная фантастика. В картине действительно в виде конферанса был пока­зан XXI век в несколько легкомысленных, я бы сказал, тонах. Во всяком случае, с точки зрения построения ко­медии картина была бы забавна. Она очень своеобраз­на по мысли, но легкомысленная дерзость ее, пожа­луй, оказалась чрезмерной для наших суровых дней.

После «Железной дороги» я вновь обратился к «Обороне Москвы». Успел сделать очень много, но те­ма «Оборона Москвы» неожиданно оказалась снятой с плана.

В первый раз в жизни, если не считать эпохи моей работы в Комитете, я почти два года ничего не ставил.

**Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна[[64]](#footnote-65)**

Только великие эпохи, эпохи могучих народных дви­жений, выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштей­на создала Октябрьская революция. Он начал свою со­знательную деятельность в первые годы революции. Сначала театральный художник, затем театральный режиссер, он бился в тесных рамках театра, ломал и сокрушал этот театр, в котором не мог поместиться, не мог развернуться его огромный темперамент. Эйзен­штейн перемешивал театр с цирком, драму с клоуна­дой, натурализм с эксцентрикой. Он ломал все, что по­падалось ему под руку на зрелищных подмостках, но ломал не для того, чтобы сломать, а для того, чтобы рассмотреть, что там внутри. Как большой гениальный ребенок, он разбирал на части театральное зрелище и демонстрировал его обломки видавшей виды Москве первых лет революции.

Это была бурная и короткая школа Эйзенштейна - театрального режиссера. Он сделал всего несколько постановок, каждая из которых была отрицанием пре­дыдущей и каждая из которых была прыжком вперед - от «Мексиканца» к «Мудрецу», от «Мудреца» к «Про­тивогазам».[[65]](#footnote-66)

Какими бы эксцентрическими ни казались сегодня работы театрального Эйзенштейна, они сделали для него главное: он нашел в них элементы своего бу­дущего кинематографа - монтаж могучих зрелищных ударов-аттракционов, внезапные переходы от драмы к острому сарказму, предельное напряжение чувства в каждом отдельном куске.

Эйзенштейн так же внезапно бросил театр, как вне­запно в нем появился. Он пришел в кинематограф, нет, не пришел, а ворвался, вломился в него, как та­ран, и первая же картина Эйзенштейна прозвучала, как взрыв. Это была «Стачка».

До Эйзенштейна революционного кинематографа, по существу, не было. Наш кинематограф жил дорево­люционными, буржуазными традициями. Можно было найти только отдельные зерна будущего в этом кине­матографе.

В первой же картине Эйзенштейн с огромной сме­лостью новатора, с бурным темпераментом совершен­но нового мышления обрушился на все элементы ки­нематографа, перевернул всей обнаружил основы со­временного кинематографического зрелища, которы­ми мы в известной мере живем и по сей день.

«Стачка» наполовину была продолжением работы Эйзенштейна в театре. Он так же разымал кинема­тограф на части, чтобы рассмотреть, что там внутри, как он разымал на части театральное зрелище. Но в «Стачке» уже была выдвинута и позитивная програм­ма: кинематограф массовых народных движений, ки­нематограф смелых монтажных сопоставлений, кине­матограф мысли, причем мысли чувственной, окра­шенной пламенным революционным темпераментом.

Можно смело сказать, что при всем несовершен­стве, при всех эксцентрических вольностях «Стачки» она заложила основу наиболее могучих течений со­ветского социалистического киноискусства. И тем не менее, как и вся театральная деятельность Эйзен­штейна, для него самого «Стачка» была только шко­лой, только упражнением перед следующим гигант­ским прыжком вперед, перед той картиной, которая, как буря, пронеслась по всему миру и открыла миру искусство молодой Страны Советов.

Эйзенштейн сделал ряд великолепных картин и ряд великолепных открытий, но «Броненосец «Потемкин» был и останется главным делом его жизни. Человече­ство никогда не забудет этого творения, созданного как бы самой революцией. Мы не забудем ни сцены рас­стрела матросов, ни восстания, ни прощания с Ваку- линчуком, ни Одесской лестницы, ни каменных львов.

«Броненосец «Потемкин» не только показал миру, что такое революционное искусство, он учил мир то­му, что такое революционное действие. «Броненосец «Потемкин» стал знаменем всего честного, всего пе­редового, прогрессивного, всего революционного в ми­ре. Некоторые буржуазные критики пытаются отделить Эйзенштейна от нашей страны, от нашей революции. Это невозможно! Эйзенштейн - дитя своего народа и дитя революции своего народа.

Весь его дальнейший путь был путем революцион­ного мыслителя в искусстве, революционера и патрио­та своей родины. Нелегок был его путь. Не все его кар­тины были одинаково совершенны, новее необыкно­венно значительны. Как огромные вехи стоят эти кар­тины на пути развития советской кинематографии, от­мечая рост нашего киноискусства: после «Стачки» и «Броненосца «Потемкин» - «Октябрь», «Старое и но­вое», «Мексика», а в звуковой период - «Александр Невский», «Иван Грозный».

Невозможно представить себе современный совет­ский кинематограф без того фундамента, который был заложен Сергеем Эйзенштейном.

Но картины Сергея Эйзенштейна были только од­ним из приложений могучей деятельности его ума. Он был крупнейший ученый-искусствовед. Но и искусство­ведение было лишь одним из частных приложений то­го основного труда, который наполнял всю его жизнь. Эйзенштейн изучал поведение человека, и в частности поведение человека в творчестве. Его собственное по­ведение в творчестве тоже было для него лишь част­ным примером в цепи тех обобщений, к которым он по­степенно приходил. Он был спорен подчас в теорети­ческих работах, но всегда великолепно своеобразен.

Титанический, беспримерный для художника труд его жизни остался незаконченным. Но следы этого тру­да мы находим во всем: в его педагогике, в его теоре­тических статьях, в его практической деятельности ре­жиссера.

Всякий, кто встречался хоть на несколько минут с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, немедленно и неотвратимо попадал под его обаяние. Умные, живые, насмешливые глаза под огромным лбом Сократа при­тягивали к себе с какой-то совершенно особенной си­лой. Эйзенштейн был почти всегда спокоен и почти всегда ироничен. Но ирония эта часто бывала напуск­ной. Он взял эту манеру для того, чтобы никогда не вы­давать своего волнения. Как бы тяжело ни переживал он в иные минуты свои неудачи (а они у него были так же огромны, как и удачи), вы почти никогда и ничего не могли прочесть на его лице. Он отшучивался, отбивал­ся злыми остротами в самые сложные для него време­на. Разговор с ним доставлял величайшее наслажде­ние. Эрудиция его поражала.

Обычно я, как и очень многие режиссеры, испраши­вал у него «благословения» перед началом работы. Один раз он наотрез отказал мне в этом. Ему резко не понравился замысел картины. Он был прав, и я не стал ставить эту картину.

Эйзенштейн обладал необыкновенной способно­стью заставлять собеседника говорить на самые основные, глубокие темы. Он как бы вытаскивал из вас мысль, которая, может быть, дремала бы, умерла бы вовсе не вскрытой, если бы Эйзенштейн не разбудил ее.

Вот так же он разбудил и всю советскую кинемато­графию. Своим «Броненосцем» он первый сказал нам, сказал всему миру, кто мы и на что мы способны.

**Художник-новатор[[66]](#footnote-67)**

Более четверти века тому назад вышла на экраны картина Пудовкина «Мать». В то время я не имел ни­какого отношения к кинематографу: ходил в кино, как миллионы москвичей. Стыдно сознаться - я видел кар­тину один раз. Но до сих пор помню ее.

О «Матери» написано очень много, но для меня до сих пор существует то давнее, первое впечатление.

И прежде всего - ощущение глубоко национального характера пудовкинского творения.

Перед моими глазами чайная, какой-то не то рябой, не то слепой гармонист, трактирщик за стойкой, посе­тители - поразительно точно увиденные и остро под­меченные характеры. Вижу городового, судей, вижу чи­стые глаза Баталова, вижу Чистякова, медленно вхо­дящего к себе в дом.

Не потому, что я был молод и память была хоро­ша, - мало ли картин просмотрел я в те годы! - но куски фильма «Мать» отложились навсегда в душе, и, может быть, решая связать свою судьбу с кинематографом, я думал именно об этой картине, которая показала мо­гучие возможности нашего неповторимого искусства.

Пудовкин прошел блистательный тридцатилетний творческий путь. Мы можем назвать режиссеров, путь которых не менее богат превосходными удачами, и тем не менее Пудовкин занимает у нас совершенно особое место именно потому, что первые же его картины про­извели переворот в умах и сердцах наших. Он был под­линным открывателем: он открыл наш советский кине­матограф и первый проложил в нем дорогу тому вели­кому искусству, которое мы называем искусством со­циалистического реализма.

Возьмите любую кинокартину из созданных за по­следующие годы десятками советских режиссеров, внимательно рассмотрите ее, и вы увидите, что чем-то она обязана Пудовкину.

Я не могу назвать другого режиссера, который сы­грал бы такую роль в развитии нашего кинематографа.

Пудовкин принадлежал к великому поколению пио­неров советской кинематографии, поколению ее стро­ителей. Это сказывалось во всем до последних дней его жизни. Страстная любовь к своему искусству, огромный аналитический ум, неукротимый темпера­мент, жадная любознательность, беспрерывное стре­мление совершенствовать кинематограф, постигать его тайны, находить новые формы - вот ценнейшие свойства души пионера-открывателя, свойства, кото­рые никогда не покидали Пудовкина.

Он всегда кипел, он брался за каждое дело с огром­ной страстностью. Обсуждался ли сценарий, или спо­соб установления тишины в павильоне, или система воспитания киноактера, Пудовкин тотчас же с каким-то почти наивным темпераментом весь без остатка отда­вался предмету обсуждения. Иные даже любовно по­смеивались над ним - чересчур уж он «кипятился» по всякому поводу, чересчур переживал любое событие в киноискусстве.

Он «кипятился» потому, что все, касавшееся ки­нематографии, волновало его так, как другого волну­ют личные дела. Пудовкин ощущал кинематограф как свое глубоко личное дело. Для него не существовало незначащих, скучных или посторонних проблем в на­шем искусстве: все было ему дорого, все было ему важно. Вот почему этот шестидесятилетний человек загорался, как юноша, едва только заходил разговор о чем-нибудь стоящем внимания.

Обсуждается сценарий молодого автора для моло­дого режиссера - и Пудовкин с жадностью набрасы­вается на сценарий, требует его улучшения, предлага­ет поправки, готов сидеть с автором ночь, готов пойти в съемочную группу, чтобы помогать, поправлять, под­талкивать, - и все это бурно, горячо, как будто это его картина, как будто этот сценарий пишется для него.

Обсуждается вопрос продвижения молодых режис­серов - и Пудовкин с таким же темпераментом набра­сывается на руководство студии, требует, спорит, на­стаивает, убеждает, словно речь идет о его, Пудовкина, судьбе, о его продвижении.

Обсуждается вопрос планирования картин - Пудов­кин и здесь находит проблемы, которые беспредельно волнуют его, волнуют не меньше, чем начальника пла­нового отдела.

С такой же страстностью отдавался Пудовкин обще­ственной работе.

Он не был журналистом, но его корреспонденции с конгрессов мира написаны темпераментнее, чем отче­ты многих опытных журналистов.

Пудовкин - один из старейших коммунистов среди нашей режиссуры; одним из первых среди нас, режис­серов, он безраздельно связал свою судьбу с партией. За несколько лет он стал крупной фигурой междуна­родного движения за мир: далеко за рубежами нашей Родины люди, узнав Пудовкина, заражались его горе­нием, вставали в ряды борцов за мир во всем мире.

И при всем том Пудовкин сохранил в себе черты по­чти детской непосредственности, подчас даже наивно­сти, и это, может быть, самое драгоценное его свой­ство. Образованнейший, умнейший человек, прошед­ший огромную жизнь, побывавший в германском пле­ну во время первой мировой войны, изъездивший пол­мира, он был беспомощен, как ребенок, в простейших бытовых вопросах и подчас, совсем как ребенок, уди­влялся и огорчался, сталкиваясь с какими-нибудь не­поладками этого рода.

Эта черта детской непосредственности связана с глубокой душевной чистотой Всеволода Пудовкина.

Все мы любили его, и уход его от нас - глубокая ра­на.

Наш советский и мировой кинематограф потерял большого человека, коммуниста, строителя новой жиз­ни и нового искусства, человека чистого и принципи­ального в каждом своем слове, в каждом своем движе­нии, художника от головы до пят.

**Картины Скуйбина посвящены.[[67]](#footnote-68)**

Картины Скуйбина посвящены как бы одной теме. Это важный разговор о том, как бережно надо отно­ситься к человеческой душе, как легко она ранима. В каждой картине Скуйбин словно бы предъявляет счет к человеку, словно бы говорит: «Если ты родился че­ловеком, то тем самым ты взял на себя огромную от­ветственность, ибо быть человеком, настоящим чело­веком, не так легко, как кажется». Всем своим строем фильмы Скуйбина необыкновенно гармонируют с его личным духовным обликом.

Бывают режиссеры особенной профессиональной одаренности, с великолепным пластическим чутьем, которым доставляют наслаждение острая мизансцена, неожиданный монтаж, изысканный ритм картины.

Бывают режиссеры огромного темперамента и раз­маха, умеющие работать с массами людей, - режиссе­ры эпического склада.

Талант Скуйбина был совсем иным. Когда я думаю, что было главным в одаренности Скуйбина, что выде­ляло его и составляло примечательную особенность его картин, всего его творчества, - прежде всего мне хочется сказать слово совесть.

Скуйбин работал просто, даже очень просто. Мне ка­жется, его меньше всего интересовала внешняя сторо­на режиссуры. Картины его были скромны, но в каждой из них он ставил вопросы, которые действительно глу­боко волновали его как человека. И по этим картинам можно судить о необыкновенной душевной чистоте ху­дожника.

С Володей Скуйбиным я близко познакомился в 1959 году, когда он заканчивал вторую свою картину - «Жестокость».

В это время на «Мосфильме» организовалось Тре­тье творческое объединение, и Скуйбин вошел в него. Я уже знал, что он болен, болен тяжело и неизлечимо, и, может быть, поэтому особенно внимательно погля­дел на него. Володя производил впечатление не толь­ко здорового, а просто цветущего человека: румяный, с мягким округлым лицом, крупный, какой-то очень до­брый. Единственное, что меня смутило, - вялость дви­жений. Он уже не мог крепко пожать руку.

Несчастье Скуйбина было в том, что болезнь его от­носилась к числу крайне редких. Может быть, поэто­му медицина не очень-то занимается ею. Но симптомы ее известны. Все мы знали, что у Володи будут посте­пенно расслабляться мышцы, что настанет время, ко­гда ему станет трудно ходить, а потом он уже не смо­жет и говорить и держать голову, но сознание останет­ся ясным. Голова будет работать, сердце будет бить­ся, а человек будет постепенно, медленно умирать. Мы это знали, и знал это сам Володя.

После «Жестокости», помню, мы предложили ему отдохнуть. Он ответил, что у него нет времени, что он должен немедленно, сейчас же начать следующую картину. Он ни слова не сказал про свою болезнь, но мы хорошо поняли, что означают слова «нет време­ни».

И действительно, почти сейчас же он начал рабо­тать над сценарием Тендрякова по повести «Чудотвор­ная».

Группа уехала в долгую экспедицию, а когда она вер­нулась, я с трудом узнал Скуйбина - это был уже со­всем другой человек. Как раз в это время я работал над сценарием «Девять дней одного года». Мы с Храбро- вицким строили характеры героев. Много споров вы­звал образ Гусева. Нас спрашивали, типична ли такая фанатичность, такая преданность своей идее? Может ли человек, зная, что он облучен, работать вот так, как работал Гусев?

А перед нами стоял все время образ Володи Скуй­бина. Гусева-физика мы писали, думая о кинорежиссе­ре Скуйбине.

После экспедиций по картине «Чудотворная» он снимал павильоны, монтировал картину, озвучивал ее.

Но он уже старался как можно реже появляться на худ­советах и вообще в объединении. Ему делалось все труднее двигаться, говорить, и он отчетливо понимал весь трагизм своего положения.

Был момент, когда у Володи мелькнула надежда. Он прослышал, что в Англии якобы лечат эту болезнь. Ему организовали поездку в Англию. Но оказалось, что и там врачи только ищут и пока ничем помочь не могут.

Никто в мире и ничем не мог облегчить состояние Скуйбина.

Но жажда творчества, жажда активной деятельно­сти, жажда жизни, которая для Скуйбина и заключа­лась в творчестве, была так сильна, что он решил про­должать работу. Он ставит «Суд» - картину о совести человека. Думаю, что не преувеличу, если скажу, что работа над этим фильмом была подвигом не меньшим, чем подвиг Николая Островского.

Помню, мы собрались в объединении и размышляли о том, как же сможет этот человек, который не мог уже стоять, как сможет он вынести огромный труд создания еще одной картины. Скуйбин, вероятно, почувствовав наши колебания, через одного из своих товарищей по работе просил передать, что если мы хотим продлить ему жизнь, то есть только один способ - разрешить ему снимать фильм.

И он сделал эту картину, которую я лично не мог смо­треть без слез, потому что я, старый профессионал, хорошо знаю, что такое труд режиссера и чего стоил Скуйбину каждый кадр.

Я рассказывал Баталову все, что знал о Скуйбине. Образ Гусева в картине «Девять дней одного года» мы все рассматривали как дань памяти о прекрасном че­ловеке, кинорежиссере Владимире Скуйбине.

**Чистота видения[[68]](#footnote-69)**

С Германом Лавровым я познакомился случайно. Как-то мне довелось посмотреть картину «Десять ша­гов к востоку». На мой взгляд, в этом фильме сценарий и сюжет были много слабее, чем режиссерская и опе­раторская изобретательность. Примитивные эпизоды оформлялись необыкновенно сложно. Это никогда не приводит к успеху, но мне понравилась дерзость моло­дого оператора. И когда я приступил к работе над кар­тиной «Девять дней одного года», то в спорах о канди­датуре оператора вспомнил того, кто снимал «Десять шагов к востоку» - Германа Лаврова.

Мне очень нравилось сочетание имени и фамилии - нечто среднее между народовольцем Германом Лопа­тиным и народником Петром Лавровым. Почему-то я представил себе могучего человека - Герман Лопатин был необыкновенно силен и красив. Смелость опера­торского решения «Десяти шагов к востоку» укрепила во мне ощущение какого-то молодого задора и здоро­вья. Но когда ко мне пришел Герман Лавров, он, к мо­ему изумлению, неожиданно оказался очень хрупким, худым человеком с прекрасной иронической усмеш­кой.

Меня покорило его отношение к собственной рабо­те. Он ценил ее невысоко. Очень точно объяснил, по­чему снимал так, а не иначе, причем объяснил корот­ко, буквально в пяти словах. Он мне так понравился, что я без колебаний немедленно решил работать с ним над этой труднейшей и сложнейшей картиной. И хотя первые пробы, которые он снял, были не совсем удач­ны и хотя мои товарищи по съемочной группе были не­сколько напуганы моим внезапным решением, я остал­ся верен первому впечатлению. Я глубочайшим обра­зом убежден, что и у режиссера и у оператора среди всех прочих талантов на первом месте стоит ум, ясное сознание цели. Об изобретательности Германа Лавро­ва говорили «Десять шагов к востоку», о его уме - та краткая беседа, которая состоялась между нами.

Картина «Девять дней одного года» была для меня труднейшим испытанием. Я отказался в ней от многих ставших для меня привычными приемов и методов, ре­шительно во всем я старался найти что-то новое для себя. Необходим был оператор, который не тянул бы меня назад, к уже проверенным находкам, который су­мел бы каждый кадр увидеть свежим глазом, найти но­вое и вместе с тем простое решение, который в то же время согласился бы полностью подчинить себя ре­жиссерскому замыслу, сложной драматургии и нелег­ким актерам, не теряя выразительности и остроты.

Герман Лавров проявил великолепное мастерство и огромную смелость. Но самое главное - он сумел глубоко проникнуть в самую суть нашей картины. Не­сколько его находок я считаю не только блестящими, но и удивительно точными. Так, например, он обнару­жил рядом с павильоном, где мы снимали, огромную пустую стену и предложил снять проход Гусева так, чтобы, кроме Гусева в черном костюме и этой белой стены, больше ничего не было видно. Этот кадр я счи­таю классическим по точности операторской мысли и по простоте ее выполнения. Лаврову принадлежит и идея кадров с отцом Гусева, когда он в белой рубахе сидит в конце длинного стола, сколоченного из сосно­вых досок. Кадры эти мы снимали в самом начале ра­боты. Именно в них Лавров, как мне кажется, нашел очень точное выражение для кульминации мысли всей картины.

Исключительно смело снят Лавровым эпизод встре­чи Куликова и Лели ночью на аэродроме. Мы снимали эту сцену в Шереметьеве, где было всего четыре дуго­вых прибора, а в кадре - самолеты, герои, жизнь аэро­дрома.

Лаконичность, точность композиции, смелое ис­пользование света и тени были для меня настоящей находкой. Вообще Лавров в фильме работал тенью так же щедро, как обычно оператор работает светом. Од­но из самых прекрасных свойств молодого мастера за­ключается в том, что он ко всему подходит исключи­тельно творчески и не боится нарушить любые тради­ции.

Лавров необыкновенно терпелив и настойчив. Он может, приняв самую невероятную позу, пролежать час, а то и больше, если этого требует кадр. Когда мы снимали сцену, в которой отец Гусева, держа за руку мальчонку, стоит на рельсах, камеру нужно было уста­новить так низко, что Лавров физически не мог смо­треть в аппарат. Тогда топором вырубили углубление для Лаврова. Был холодный день. Дул сильный ветер. Лавров, весь скрючившись, лежал, упершись головой в шпалу. И эта скорченная фигура между рельсами оста­лась у меня в памяти как какой-то зримый, физически ощутимый символ того, что такое настоящий кинема­тографист.

Среди молодых операторов страны Лавров первы­ми же своими работами занял прочное место. Я счи­таю, что он представляет собой новую школу и что ему предстоит большое, прекрасное будущее.

Сейчас, после интересной работы с Василием Ор­дынским в картине «Большая руда», где Герман Ла­вров снова показал себя блестящим оператором, он работает со мной над документальным фильмом «Обыкновенный фашизм». У него относительно скром­ные задачи - в основном картина монтируется из ста­рых лент. Но он выполняет эти задачи так же изобре­тательно, талантливо и с такой же умной глубиной, как снимал картину «Девять дней одного года».

**Фотограф-художник[[69]](#footnote-70)**

Прежде чем картина выйдет на экран, в кинотеа­трах появляются стенды с «кадрами» будущего филь­ма. Появляются плакаты, которые часто скомпонова­ны из этих же самых «кадров». Но это не кадры - это фотографии. Их снимал не оператор фильма. Их снимал незаметный тихий человек, фотограф, который всегда следует за съемочной группой.

Это он, фотограф, снял знаменитое фото Чапаева, который стоит на тачанке, простерши вперед руку, а рядом Петька у пулемета. Эта фотография давно ста­ла символом фильма «Чапаев», да и, пожалуй, целой эпохи советского кинематографа. По существу, в кар­тине такого кадра нет. Эта поразительная символиче­ская композиция сделана не оператором фильма, а фотографом группы А. Дудко.

.Когда съемка кадра закончена, сделано три, пять, семь дублей и режиссер говорит: «Хорошо, идем даль­ше», - и все облегченно вздыхают, потому что времени у группы всегда в обрез, вот в этот самый момент по­является фотограф. Он просит еще одну-две минуты для того, чтобы снять фотокадр, и, как правило, этих одной-двух минут как раз и нет. Нужно готовить сле­дующий кадр, перебрасывать аппаратуру, поправлять грим, напряжение съемки уже оборвалось, фото ка­жется никому не нужным, директор ворчит, и тем не ме­нее приходится снова ставить актеров в позы только что сыгранного кадра и молча, искусственно, с другой камерой для другой оптики повторять то, что сделано, а повторять не хочется.

Но фотографии нужны - для рекламы, для памяти картины. История мирового кинематографа имеет де­ло именно с фотографиями, а не с кадрами картины. Они - фотографии - входят в учебники и монографии.

Такова стандартная функция фотографа в группе. И не было случая, чтобы повторенный для фотоаппара­та кусочек действия точно отвечал кинематографиче­скому содержанию кадра. Это может быть хуже или лучше, но всегда по-другому.

Если на «натуре» фотограф может примоститься где-то рядом с камерой оператора и щелкать парал­лельно, то в павильоне это невозможно, ибо мешает синхронной записи звука. Кроме того, фотоаппарат не­льзя поставить на ту же точку - лучшая точка заня­та кинокамерой. Следовательно, композиция, ракурс, световое решение меняются. И фотограф-професси­онал, который старается повторить эффекты съемоч­ной камеры, создает лишь слабое подобие того, что зритель видит па экране.

Но есть другая порода фотографов. Есть фотогра­фы, которые страстно любят именно фотографию - остановившийся навсегда момент действия. Им до­ставляет удовольствие фиксирование рабочих момен­тов съемок фильма, они выискивают такие точки, с ко­торых фотография, мгновенно запечатлевающая мо­мент игры актеров, производит новое, более острое впечатление, чем даже кинокадр. Вместо рабского по­дражания камере оператора они пытаются найти спе­цифические фотоэффекты. Работа таких фотографов бесценна.

Когда человек застывает перед фотоаппаратом, это всегда неестественно, всегда неправда. Если человек не знает, что его снимают, тогда фотография именно благодаря своей статике раскрывает психологию пер­сонажа даже сильнее, чем ее может раскрыть кино­кадр. К таким фотографам по призванию, не ремеслен­никам, а художникам, относится фотограф «Мосфиль­ма» Борис Балдин, с которым я познакомился во время работы над «Обыкновенным фашизмом». Работа эта для фотографа была неблагодарной - ведь в карти­не нет актеров. Оставалось снимать рабочие моменты и отрабатывать фотографии, которые отбирались для картины из бесчисленных фотофондов. Но эти, каза­лось бы, скромные задачи Борис Балдин выполнял с подлинным вдохновением. Он проявил великолепный вкус и тонкое знание своего дела.

Передо мной лежит пачка рабочих моментов, сня­тых Борисом Балдиным. Некоторые из них схвачены с удивительной остротой зрения и изобретательностью. Благодаря этим снимкам я узнал что-то новое о себе самом. Мне и в голову не приходило, что у меня быва­ет такое выражение лица, какое заметил и запечатлел фотограф. Я гляжу сейчас на фотографию, сделанную в аппаратной, когда я наговаривал дикторский текст, и вспоминаю, как мне было трудно импровизировать, не врать, не скатываться к штампу и думать, думать, ду­мать.

Борис Балдин сохранил острые психологические моменты работы съемочной группы. Перед вами такой момент, схваченный фотографом. Группа после мно­гих месяцев просмотров тяжелого, мрачного матери­ала устала до невероятности. Невозможно станови­лось смотреть на экран, а надо было еще смотреть и смотреть. Как раз тогда начал работать над музыкой к фильму композитор А. Карманов. Это был свежий че­ловек, и то, что всем нам набило оскомину, восприни­малось им по-иному. Борис Балдин незаметно вошел в зал, когда кончался ролик, внезапно зажег свет и снял, как мы смотрели на экран. Это была мгновенная опе­рация, ибо ровно через полсекунды выражение лиц из­менилось.

Такие фотографии, как те, что делает Б. Балдин, это своего рода память кинематографа, это его обратная, недвижная сторона. Реклама для таких фотографов отнюдь не единственная и не решающая задача. Они работают в группе как прямые участники съемочного процесса, как своего рода анализаторы его. Работа та­ких фотографов - это не подбирание крох с роскошно­го операторского стола, а особая область фотографи­ческого исследования киножизни.

Среди друзей, которых я приобрел, работая над фильмом «Обыкновенный фашизм», людей, которые два года отдали картине все силы, - свое особое, но очень нужное место занимает фотограф-художник Бо­рис Балдин.

**Размышления у подъезда кинотеатра ["Девять дней одного года"][[70]](#footnote-71)**

Итак, еще один экзамен сдан. Меня не покидает ощущение, что всю свою жизнь я беспрерывно сдаю государственные экзамены. На этот раз экзамен назы­вался «Девять дней одного года». Я готовился к нему несколько лет. Он был особенно труден.

Совсем недавно каждая картина была событием уже по самому факту появления ее на экране. Это были времена жестокие и в своей жестокости про­стые. Я вспоминаю 1951 год, когда вдруг, мановением властной руки были приостановлены картины Довжен­ко, Арнштама и многих, многих других. На всем «Мос­фильме» были сохранены только три постановки: «Не­забываемый 1919 год», «Композитор Глинка» и «Ад­мирал Ушаков». И надо же было случиться такой бе­де, что у Александрова повысилось кровяное давле­ние, у Чиаурели было что-то неладно с сердцем, а я сломал себе ногу. Студия пустовала. В темных пави­льонах стояла гробовая тишина. Появились летучие мыши. Директорские совещания походили на утренний доклад у главного врача больницы: диспетчер сооб­щал о состоянии здоровья трех режиссеров. Уровень кровяного давления Александрова определял судьбу заработной платы коллектива студии.

Почему я вспомнил об этих временах, которые ушли и никогда не вернутся?.

Не нужно забывать о них. Слишком много бед при­несли они кинематографу и его людям. Не только тем, кому не давали ставить картин, но и тем немногим при­вилегированным, которые их ставили.

Всю гибельность монопольной работы немногих признанных мастеров мы ясно ощутили, как только с кинематографа были сняты количественные ограниче­ния и в строй вступила молодежь.

Я не хочу обижать никого из моих товарищей, ибо все мы прошли через одно и то же горнило испытаний, но грустно иногда видеть, как человек повторяет свое прошлое, - повторяет его сегодня, когда повторять его уже нельзя. Он делает картину, казалось бы, очень по­хожую на ту, которая когда-то принесла ему однообраз­но хвалебный поток рецензий, которая вошла в исто­рию советского кинематографа. Сегодня почти такая же картина, ну нисколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненуж­ным анахронизмом.

Изменилось время, изменилась страна, изменился народ, изменился зритель, изменились требования к кинематографическому зрелищу, изменился и сам ки­нематограф. В этом молодом искусстве нельзя стоять на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в ча­сы пик, среди бурного движения автомобилей: тут лю­бое неподвижное тело незакономерно; надо двигать­ся, иначе тебя раздавят. Но иные из этих неподвижных тел считают себя чем-то вроде гранитного устоя моста во время ледохода: разбивайтесь об меня или обходи­те меня. А я стою, стою. Вспомним, однако, что устой называется еще «бык».

Сумел ли я в последней своей картине угадать ды­хание времени? Подслушал ли я, о чем думают люди? Волнует ли их то, что волнует меня? Понятны ли мое движение мысли, моя боль и мои радости тем милли­онам людей, которые приходят в кинематограф, чтобы разделить эти мысли, эту боль и эти радости? Или лю­ди остались равнодушными?

Вот они выходят из кинематографа. Сеанс кончился в полной тишине. Аплодисментов не было. Почему-то их не бывает после этой картины. Я не знаю, дурной это признак или хороший? Во время просмотра можно было слышать только непривычную тишину и иногда - смех.

Да, это было. Смех был там, где я хотел.

И тишина была.

Но с чем вышли, что вынесли люди? Сотни людей проходят передо мной. Они почти ничего не говорят о картине. Они молчаливы. Мне кажется, что это от вол­нения, но, может быть, это только кажется?

Мне нравятся лица молодежи. Как будто бы эти вот - с картиной, со мной.

Я вспоминаю все, что передумал за несколько лет, пока готовился к экзамену. Это были годы переоценки ценностей и прежде всего пересмотра всего, что сде­лал я сам.

Я пришел в кинематограф с убеждением, что искус­ство должно рассматривать человека в самые острые, «сломные» моменты его существования; с убежде­нием, что сильнейшая из особенностей искусства - это столкновение трагического и смешного или почти смешного, что каждый человек неповторимо странен, что в жизни его можно найти такой отрезок времени, когда он раскроется весь до дна, во всей своей удиви­тельности.

Может быть, поэтому я начал свою режиссерскую деятельность с экранизации Мопассана, с 70-х годов прошлого столетия, с немой картины, когда уже по­явился звук. Мне казалось, что необязательно знать Францию, эпоху. Я не собирался строго следовать за Мопассаном. Меня заинтересовала всечеловеческая по остроте коллизия «Пышки». Я делал картину не о французах начала 70-х годов, а о буржуазии вообще.

Но я рассматривал эту картину только как вступи­тельное упражнение к той профессии, которой решил себя посвятить, не больше. И такое упражнение на чужом, малознакомом для меня материале казалось мне не только более легким, но даже, я бы сказал, бо­лее чистоплотным. Мне было страшновато начинать свои эксперименты на материале моих современников

* людей, которые были мне и дороги, и близки, и вме­сте с тем не всегда понятны.

Второй моей работой должна была стать картина «Командир». Я нашел острую драматическую ситуа­цию: герой гражданской войны, крупный военачальник терпит сокрушительный крах - жизненный и профес­сиональный. Я очень любил этот сценарий. Он был от­клонен, и я согласился ставить картину «Тринадцать»

* о приключении отряда красноармейцев в пустыне, где до тех пор никогда не бывал. Я написал сценарий, не выезжая из Москвы, никогда в жизни не видев, что такое песок пустыни, и не ощутив на себе ее палящего жара. Это было тоже умозрительное упражнение, на этот раз на более близком мне материале.

Я продолжал мечтать о «Командире», но неожидан­но получил почетнейшее и труднейшее задание: тре­тьей моей картиной стала картина о Ленине. С этого времени началось мое существование в кинематогра­фе в качестве мастера. А потом началось малокарти- нье, и осуществить намерение, с которым я пришел в кинематограф, намерение говорить о моем совре­меннике, стало почти невозможным в те годы. Особен­но невозможно для меня, потому что все мои худож­нические убеждения протестовали против лакировки, против пресловутой бесконфликтности, против ведом­ственных канонов того времени. Я не думал, да и сей­час не умею, быть бытописателем. Но даже в мечтах нельзя было поднять сколько-нибудь острую, трагиче­скую тему современности в годы культа личности. Это понимает всякий. И начались уходы. Иногда мне вез­ло и удавалось найти такую тему, как «Мечта». Я был в Западной Украине, видел эти меблированные комна­ты, ресторанчики, людей - это был редкий случай, ко­гда можно было рассказать о том, что я увидел и узнал, рассказать о том, что близко и больно задело и пора­зило меня.

В остальных же случаях приходилось искать острые сломы характеров и столкновение страстей в зарубеж­ной жизни, приходилось рассказывать о людях, кото­рых я знаю только по книгам. Есть большие писате­ли, которые так живут всю жизнь. Например, Фейхтван­гер. Он сделал исторический рассказ своим постоян­ным приемом. Думая о современности, он все время углублялся в прошлое.

Для кинематографа этот путь тоже не запрещен, но он резко ограничен, и чем дальше движется кинемато­граф вперед, тем этот путь делается все более сомни­тельным и боковым.

Можно рассматривать развитие кинематографа с разных позиций, но одна из них бесспорна: непосред­ственное наблюдение мира, прямое вторжение аппа­рата в жизнь делается все более и более генеральным видом кинематографического оружия.

Итак, разложив перед собой свои послевоенные картины, я с горечью убеждался в том, что круто повер­нул с выбранной мною самим дороги. Почти каждая из них казалась мне предметным образцом приспособле­ния к обстоятельствам. Пусть профессионально до­бротного, иногда изобретательного, иногда очень удач­ного - насколько может быть изобретателен компро­мисс и удачен уход на боковую дорогу. Разумеется, я старался быть честным, но честность на чужом мате­риале - это половина честности.

Я имею в виду мои послевоенные картины, начиная с «Русского вопроса». «Мечту» и «Человека № 217» я делал с полной убежденностью. Эти две картины при любых обстоятельствах я считаю «своими» картинами - картинами, которые были мне нужны. Я говорил в них то, что хотел сказать.

Но можно ли забыть годы и десятилетия успеха? Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шку­ру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет? Да и нужно ли это?

Каждый день, - не преувеличиваю, именно каждый день несколько лет подряд я задавал себе эти вопро­сы и не находил на них ответа, потому что в каждой из картин, которые я сейчас так строго осудил (а года два тому назад судил еще строже, чем сегодня), - в каждой из этих картин были и существенные и принци­пиальные для меня стороны, от которых я отступиться не могу.

Ведь даже уход в зарубежную тематику был продик­тован не боязнью говорить о современности вообще, а нежеланием говорить о современности чужим для меня языком. Я занимался Америкой, Францией, Гер­манией, потому что там мог позволить себе развер­нуть органичный мне художественный прием и иссле­довать человека с органичных для меня позиций. По­этому слово «приспособленчество» я хотел бы пони­мать не в низменном смысле, не как конъюнктурное преследование успеха, а как своеобразный маневр, при котором я стремился сохранить те убеждения, ко­торыми я жил и живу до сих пор. Среди всего этого по­тока сомнений я решил наконец определить заранее хоть некоторые вехи своего дальнейшего пути. Я при­нес несколько клятв, я даже произнес их как-то ночью вслух. Вот эти клятвы:

1. Отныне я буду рассказывать только о людях, ко­торых я знаю, лично знаю.
2. Отныне я буду делать фильмы только на совре­менном советском материале, потому что я его знаю.
3. Отныне я буду говорить только о том, что ме­ня лично волнует как человека, как гражданина своей страны, притом как человека определенного возраста, определенного круга.
4. Отныне я буду рассчитывать на то, что среди двухсот двадцати миллионов моих сограждан найдет­ся хоть несколько миллионов, которые думают о том же, о чем думаю я, и на том же уровне, на каком думаю я. Я буду делать картины для них.
5. Если я убежден, что исследовать человека нужно в исключительные моменты его жизни, пусть трагиче­ские, пусть граничащие с крушением, катастрофой, то я буду брать этот материал, не боясь ничего. В конце концов я советский человек, и все, что я думаю, - это мысли советского человека, и вся система моих чувств - это система чувств, воспитания Советской властью.

Казалось бы, простейшие решения, и ничего осо­бенного во всем этом нет. Однако мне нелегко было прийти к этим решениям, они были новы для меня.

Потом у меня появился Храбровицкий. Он предло­жил мне делать картину о физиках-атомниках. Теперь, после этих решений, мне легко было ответить ему: я согласен при одном условии - если герой будет уми­рать, если мы возьмем его в момент крупнейшей ката­строфы, которая сломала его жизнь пополам.

Он согласился, и мы начали работать.

И вот сейчас люди выходят из кинотеатра, я смотрю на них и думаю: прав я был или не прав? А может быть, картина была бы серьезнее и проще, если бы никакой катастрофы с Гусевым не было, если бы мы занялись исследованием характеров в гораздо более простой и лишенной всякой преднамеренности обстановке? От­ветить на этот вопрос я еще не могу. Это дело будуще­го.

Очень может быть, что этот шаг мне еще предстоит сделать.

Мы начали работать. Оказалось, что мои простые решения требуют множества дополнительных и очень важных шагов.

Прежде всего - это драматургия. Раньше я смело шел на отчетливо сделанную, явно выстроенную сю­жетную башенку, в которой все звенья чисто притер­ты и подогнаны. Действие развивается логично, точно, по накатанным рельсам. Для меня законом было: все, что не имеет отношения к сюжету, - лишнее; как бы оно ни было соблазнительно, лишнее выбрасывается вон. Кинематограф, думал я, это зрелище быстроте­кущее, стремительное, непрерывно развивающееся. В нем сильнее всего работает сюжетная пружина, за нее и держись. Сейчас, когда я начал картину о современ­никах, мне пришлось вместе с моим молодым соавто­ром пересмотреть это положение. Мне жадно хотелось размышлять, хотелось, чтобы герои думали вслух, го­ворили о том, о чем хочется им, а не автору. И уже очень скоро мы пришли к тому, что стали одну за дру­гой выбрасывать драматургические пружины. Только в самой работе я нашел формулу «картина-размышле­ние».

Тогда мы решили выдернуть из года жизни отдель­ные дни, ослабить вязку этих дней, освободить геро­ев для случайных поступков, для случайных столкно­вений мыслей, пусть даже не рожденных сюжетом, а лежащих как бы совершенно в стороне от него.

Разумеется, осталась главная пружина: драматизм облучения, трагическая судьба главного героя. Но во всем остальном мы постарались освободиться от тра­диционной вязи сюжетных положений, от многократ­ного использования материала, от хорошо известного нам обоим профессионально-драматического инстру­ментария, которым я ранее так широко пользовался, скажем, в картине «Убийство на улице Данте».

Я вспоминаю, как менялся в сценарии образ Кули­кова. Поначалу он был крепко вшит в сюжет. Любов­ный треугольник длился до самого финала. Такие де­тали, как письмо, разумеется, не пропадали даром. На­писанное Лелей письмо всплывало потом в предфи- нальной части картины. Но по мере того, как сценарий расчищался от «драматургии», нам делалось все яс­нее, что у Куликова, по существу, нет характера. Это был не человек, а сюжетная функция с именем, отче­ством и фамилией.

Ежели работать над «картиной-размышлением», то, разумеется, в первую очередь нужно работать над ха­рактерами. Мысли вне характера, по существу, нет.

Итак, мы стали искать характер Куликова. Мы зна­ли только, что он - антипод Гусева, современный мо­лодой физик, необходимый для того, чтобы спорить с Гусевым, необходимый для личного треугольника и, самое главное, необходимый как рупор определенных идей. Мы стали перебирать сотни людей, но ни один из них не влезал в шкуру Куликова.

Вспомнили о Пьере Безухове. Да, в его добродушии, кротости и доброте, в его уступчивости по отношению к жизни есть что-то нужное для Куликова. Но ведь Пьер не был бы Пьером, если бы не унаследовал от отца вспышек необузданного гнева, если бы он не был не­обыкновенно силен при всей своей кротости и наивно­сти. А все это - совсем не куликовское.

Однако разговор о Пьере Безухове что-то оставил. Куликов у нас стал вдруг полным, округлым, крупным, немножко наивным, стал хорошо одеваться.

Мало!

Потом вспомнили одного физика. Он совсем не был похож на нужного нам Куликова, но начал разговор хо­рошей остротой:

- Знаете, что такое наука? - сказал он. - Наука - это способ удовлетворять свое любопытство за счет госу­дарства, да еще получать при этом зарплату. (Кстати, этот человек работает с утра до ночи и бесконечно пре­дан своему делу.)

Это парадоксальное заявление, сделанное с ирони­ческой усмешечкой, показалось интересным для Кули­кова.

Наконец, я вспомнил Эйзенштейна. Я вспомнил это­го человека с огромным лбом Сократа, с его удиви­тельно пластическими, округлыми жестами; вспомнил сарказм, которым было пропитано буквально каждое его слово; вспомнил, что он почти никогда и ничего не говорил всерьез; вспомнил его язвительно-добродуш­ные остроты; вспомнил, что каждую его фразу нужно было понимать двояко, ибо он всегда говорил не со­всем то, что думал, или, во всяком случае, не совсем так, как думал. Разумеется, Куликов вовсе не похож на Эйзенштейна, но Эйзенштейн стал той ростовой поч­кой, из которой развилась фигура Куликова. Несколь­ко дней я рассказывал Храбровицкому про Эйзенштей­на, вспоминал его остроты, вспоминал разные слу­чаи, прикладывал поведение Эйзенштейна к поступ­кам Куликова, но все не получалось, пока не вспомнил я еще об одном существе. Это совсем молодой чело­век, скорее юноша, сын довольно известного деяте­ля, очень благополучный, веселый, сытый. У него от­личные родители, отличная квартира, он хорошо вос­питан, остроумен и талантлив, поэтому добродушен и учтив, ему все сразу легко дается, и он беспредельно беззастенчив, ибо вошел в жизнь с парадного хода и считает себя ее хозяином. Очень милый барчук! Вот он-то и сформировал окончательно Куликова, в кото­ром соединилось многое от многих людей.

А потом все отпало: Куликов стал самостоятельно шагать, самостоятельно думать, и мы уже не вспоми­нали ни об Эйзенштейне, ни о язвительном физике, ни о Пьере Безухове, ни о преуспевающем молодом че­ловеке. В любом положении мы знали, как будет гово­рить и что будет делать Куликов.

Я подробно рассказал о рождении образа, может быть, самого современного из героев картины, потому что как раз Куликов наиболее свободен от драматурги­ческих поворотов. Ведь он, по существу, не делает ре­шительно ничего, - может быть, поэтому его характер удался более других.

Между тем еще несколько лет назад я думал, что характер в первую очередь определяется поступками, что характер железным образом связан с драматурги­ей. В этой картине все наоборот!

Так, я стою и вспоминаю то, что мне пришлось про­делать над собой.

Я рассказал только маленький кусочек истории сце­нария. Но ведь есть еще история мизансцены, есть история монтажа, есть история композиции кадра и света в картине, наконец, есть история работы с акте­ром - все это потребовало от меня пересмотра ранее

накопленного багажа.

Актер мысли - это нечто совсем иное, чем актер действия. Где найти этих актеров, которые сумели бы осторожно и неназойливо, выразительно и вместе с тем как бы небрежно развязать узелки размышлений?

Все наши актеры воспитаны одной школой. Школа эта учит, что в каждой сцене нужно найти чувствен­ный смысл, который следует играть, который лежит под текстом. Разумеется, это верно. Когда люди си­дят за столом и разговаривают, скажем, о незначитель­ных предметах, актер должен нести лежащее под по­верхностью слов чувство, он должен опереться на вну­треннее действие. Но этот подводный смысл и под­водное чувство, как правило, сводятся к простейшим чувственным понятиям: люблю - не люблю, хочу - не хочу, боюсь или ненавижу. А как быть, если текст сложнее, значительнее, глубже, чем чувственный под­текст? Если чувственная основа предложенной сцены настолько неопределенна, не решена самими героя­ми, что вообще не поддается выражению словами?

Актер, привыкший раскрашивать каждое слово, снабжать его выразительным подтекстом и опирать на единое сквозное действие, как это ни странно, иной раз не обогащает, а вдруг обедняет смысл сцены. Я за­метил, что сложный текст, прочтенный совершенно не­выразительно, без попыток актерской трактовки, рас­цветки и раскраски, иной раз оказывается и умнее и глубже, чем тот же текст, грамотно раскрытый актером, ибо грамотное раскрытие делает текст однозначным, между тем как он написан со множеством смыслов. Человек говорит одно, думает другое, чувствует тре­тье, и чувствует при этом неясно, он еще только до­бирается до мысли, добирается до чувства. Да ведь, по существу, весь текст фильма есть иносказание. И, может быть, Куликов никогда бы не получился Кулико­вым, если бы не нашелся такой актер, как Смоктунов­ский, с его поразительным инстинктом.

Я заметил, что художники редко бывают справедли­вы и никогда не бывают объективны в своих суждени­ях. Вслушайтесь в высказывания художников - это все­гда рабочая гипотеза. Нельзя понять мысли Козинце­ва, если не знать, что он собирается ставить «Гамле­та»; но приложите «Гамлета» к его высказываниям, и все станет ясно. Он готовит себя к творческому акту, ему необходимо опереться на свою рабочую гипотезу.

Работая над картиной «Девять дней», я тоже сле­пил для себя, может быть, грубую, даже примитивную, рабочую гипотезу. Она была мне необходима для то­го, чтобы ограничить себя в мире и поверить в прав­ду того, что я собирался делать. Эта рабочая гипоте­за обнимала все стороны кинематографа. Я уже гово­рил о драматургии, добавлю, что в моей рабочей ги­потезе отношение к драматургии было сформулирова­но очень просто: «Мне надоели картины, весь интерес которых сосредоточен на том, что будет или кто вино­ват».

Поговорите со зрителями, спросите любого, какую картину он видел, и он расскажет вам, что случилось. А мне уже неинтересно, что случилось. Я хочу, чтобы зритель на вопрос о картине ответил бы:

- Я познакомился с очень интересными людьми, вот такими-то и такими-то, и они говорили со мной о том- то и том-то.

Так сформулировал я в своей рабочей гипотезе ре­шение драматургии картины. И поэтому я был счаст­лив, когда одна из зрительниц, участница кружка кино­рецензентов на большом московском заводе, прочита­ла мне свою рецензию, и она начиналась теми самыми словами, о которых я мечтал:

«Когда я вышла с картины, мне казалось, что я про­вела полтора часа с очень умными людьми, и эти лю­ди мучатся теми же самыми вопросами, которые мучат меня. Мне бы хотелось поговорить с Куликовым и Гу­севым о современном искусстве, мне бы хотелось по­говорить с Лелей о жизни».

Может быть, такая рецензия - самая большая на­града для автора. Вот человек, который понял картину совсем так, как я хотел!

Моя рабочая гипотеза обнимала все стороны кине­матографа в нарочито простых, топорных формули­ровках. По вопросу героев и среды: «Никакого быта, герои на первом плане, среда отодвинута». Вот, ска­жем, перед вами стол. На столе - десятки разных пред­метов: письма, бумага, карандаши, ручки, лампа, очки, папиросы, бритва, чернильница, пепельница. Теперь возьмем большую лупу и приблизим ее к столу, выде­лим то, что нам нужно. Это будет видно в лупе крупно, отчетливо, а все остальное расплывется, уйдет. Вот так строить кадр. Главное - в лупу, вперед, ближе, круп­нее. Остальное - назад, в тень, в намек.

По вопросу композиции кадра, по вопросу монта­жа, по всем вопросам были приняты такие простейшие решения. Некоторые из них настолько противоречили всем моим прежним убеждениям, что я перестал чи­тать лекции во ВГИКе. Продолжать прежний курс было невозможно, я не верил в этот курс, а для нового кур­са еще не было материала. Может быть, это и хорошо, что я перестал читать лекции. Я предоставил студен­там больше свободы в размышлениях, помогал им, как мог, - помогал думать, - и, по-моему, они выучились неплохо сами.

Теперь я стою около подъезда кинотеатра, смотрю на выходящих зрителей, стараюсь угадать: заметили ли они то новое, над чем я бился, что давалось с таким трудом, а большей частью просто не удалось? Ну хоть кто-нибудь из них заметил?.

Один критик, умный человек, вчера сказал мне:

- Вы думаете, что сделали очень революционную, новаторскую картину? Ничего подобного! Мне нравит­ся ваша картина, но она насквозь традиционна, в ка­ждом кадре я узнаю Ромма. Ну что же, - добавил он, - нам нужны хорошие традиционные картины.

Вероятно, этот критик хотел немножко щелкнуть ме­ня. Пожалуй, это ему удалось. Мне стало грустно. Столько сил, столько лет размышлений, столько борь­бы с собой, а в результате традиционная картина. Я улыбнулся критику со всей доступной мне любезно­стью и подумал: он заметил только то, что я сохранил, но не заметил того, что я поломал в себе. Между тем главное для меня - это новое. А то, что я сохранил, должен был сохранить, оставаясь самим собою, - это играет теперь совсем другую роль, выполняет новую работу.

Но, может быть, я тоже всего-навсего опора моста, бык, который противостоит ледоходу. Ведь когда смо­тришь во время ледохода сверху на бегущие льдины, то начинает казаться, что льдины неподвижны и только медленно поворачиваются на месте, что бежит вперед бык-ледорез. Может быть, я вот так бегу вперед, как бык моста. Мне кажется, что я что-то вскрываю, что-то ломаю, а на самом деле стою на месте.

Интересно, как изменится моя рабочая гипотеза че­рез год? Может быть, от нее не останется ничего?

Я начинаю думать уже не о себе. Я думаю о моих сверстниках и думаю о том молодом поколении, кото­рое идет нам на смену.

Когда я пришел в кинематографию, мне казалось, что я могу делать все. Теперь я ясно вижу - многое мне уже недоступно и никогда не будет доступно.

Вот передо мной картина молодого режиссера. Я яс­но вижу ее недостатки, вижу просчеты и промахи, но я вижу и будущее этого человека, и ряд кусков вызыва­ет у меня восхищение. И я сразу примериваюсь - а я мог бы сделать так? Нет. Так я уже не могу. Когда-то, может быть, смог бы, а теперь уже не могу. А ведь хо­чется работать именно для молодых. Кинематограф - это искусство молодых. Поспевать за ним - это вели­кий труд.

**«Обыкновенный фашизм»[[71]](#footnote-72)**

В перерыве между двумя художественными филь­мами я решил сделать фильм документальный. Я ду­мал, что это легко. Случаи, когда режиссеры художе­ственного кино берутся за создание документальных лент, не так уж редки. Я могу сослаться на творчество А. Довженко, С. Герасимова, Ю. Райзмана, С. Юткеви­ча, на свой опыт.77 Работа над документальным филь­мом - школа правды, и потому тех, кто посвятил се­бя игровому кинематографу, время от времени тянет к точности изображения, к документальности. Впрочем, у меня не было желания изменять игровому кинема­тографу, которому я отдал тридцать лет жизни. Дело было в другом: меня заинтересовал материал и важ­ность темы. Повторяю, я думал, что сделать это будет не трудно: снимать ничего не надо, и самое сложное, что есть в художественном кино - долгая и кропотли­вая подготовка к съемкам и сами съемки, - здесь не нужны. Напротив, думал я, здесь неисчерпаемое ко­личество готового материала - сиди и монтируй. Но я ошибся. Оказалось, что задача, которая стала передо мной, невероятно трудна.

Почему же я все-таки взялся за эту работу?

Как-то я сидел в компании сравнительно молодых людей. Старшему из них был 31 год, младшему - два­дцать три. Зашел разговор о фашизме. Зашел в связи с тем, что по телевидению передавалась международ­ная хроника и в ней - кадры, показывающие современ­ных фашистов: не то в Аргентине, не то западногер­манских реваншистов, точно теперь не помню. И ока­залось, что молодежь, родившаяся перед самой вой­ной или незадолго до нее, понятия не имеет, что та­кое фашизм в самом существе своем. Война для них - далекое воспоминание детства, прошлое их отцов, война ушла куда-то очень далеко. Они, конечно, мно­го слышали и читали о фашизме, но не всему до кон­ца верили из того, что слышали и читали. И их удиви­ло мое волнение, страсть, с которой я говорил о фа­шизме. Они не придавали большого значения фашиз­му, вернее сказать, они считали его мертвым, а неко­торые даже склонны были полагать, что в разговоре о фашизме много преувеличений.

Примерно в это же время М. Туровская и Ю. Ханю- тин предложили нашему объединению на «Мосфиль­ме» сделать документальную ленту о немецком фа­шизме - показать не его историю, а создать своего ро­да фильм-размышление, фильм-разговор со зрителем при помощи кинодокументов, старых картин - игровых и неигровых, разговор о том, как и почему в середине XX века возникло это уродливое, чудовищнейшее и по­зорнейшее явление, какими способами фашизм рас­тлевал человеческие души, где его корни, почему это явление живо и по сей день - как живут в человеческом теле метастазы рака, если вовремя не ликвидирована злокачественная опухоль. Я вспомнил десятки виден­ных мною фильмов, вспомнил немецкую хронику вре­мен войны - мы стали работать.

Когда пришел к концу Художественный совет и сце­нарий был одобрен, нам пожимали руки.

Один сказал:

* Поздравляю!

Другой:

* Ни пуха ни пера.

Третий:

* Что еще на повестке? А то уже пятый час.

Но четвертый член худсовета, умный скептик, спро­сил:

* Что это вас понесло в документализм? Зачем это вам?
* Интересно, - сказал я.

Года через полтора с хвостиком, когда картина была готова, я напомнил [ему] этот разговор.

* Бывает, - сказал скептик.

В мае сорок пятого года, когда советские войска бы­ли в Берлине, какой-то наш лейтенант, а может быть, капитан, забрел в разбомбленное здание одной из кан­целярий третьего рейха. Полы были пробиты, отку­да-то из подвалов тянуло дымом. Офицер решил по­смотреть, откуда дым, что горит.

Оказалось, что солдаты развели в подвале костер. Одни из них вспарывали стоявшие вдоль стен боль­шие, добротные кожаные мешки и вытряхивали на бе­тонный пол кипы не то папок, не то альбомов; другие бросали эти папки или альбомы в огонь. То были бес­численные фотографии Гитлера, аккуратно помечен­ные, все одного формата. Гитлер молодой и Гитлер уже не молодой, Гитлер в пиджаке и Гитлер в мундире, Гитлер на дипломатическом приеме и Гитлер в штабе, Гитлер с Евой Браун и Гитлер с любимой собакой, - словом, Гитлер во всех видах, во все времена и во всех обстоятельствах. Фотографии корчились и горели.

Офицер запретил огорченным солдатам жечь Гитле­ра, а вместо того отобрал три мешка посолиднее и при­казал отправить их в Москву самолетом. Остальные мешки, разумеется, пропали: дни были горячие, дел хватало, и поставить часового для охраны мешков с Гитлером было просто немыслимо.

Летчики исполнили поручение. На один из москов­ских аэродромов прибыл самолет с важным грузом. Груз вскрыли и обнаружили фотографии Гитлера. Я по­лагаю, что начальство аэродрома не пришло в восторг: никто в Москве не хотел иметь никакого дела с Гитле­ром или его фотографиями. Слушать даже не хотели! В конце концов летчик, по-видимому, очень добросо­вестный паренек, взвалил один из мешков на спину и сам потащил его в город. Он обошел несколько учре­ждений, но все наотрез отказывались взять Гитлера на хранение. Уже к концу рабочего дня летчик добрал­ся до «Мосфильма» и взмолился: «Возьмите Гитлера! Может, вам, киношникам, понадобится Гитлер. Я его из Берлина приволок!»

К чести мосфильмовцев должен сказать, что они не только взяли содержимое мешка, но даже положили его на особое хранение. Мало того, они поехали на аэ­родром за двумя остальными мешками, но, к сожале­нию, их уже успели сжечь.

Я очень благодарен и нашему офицеру из Берлина и летчику. Я полагаю, что это были хорошие и умные лю­ди: в те грозные дни они думали о будущем, - это важ­ное и редкое качество. Наша съемочная группа часто вспоминала их с признательностью. Мы все надеемся, что оба они благополучно здравствуют, и если, паче ча­яния, им попадется на глаза этот альбом, то мы просим их посмотреть внимательно главу восьмую «О себе», - она наполовину состоит из фотографий, историю кото­рых я рассказал. Здесь и фуражка Гитлера в фас и про­филь, и торт, который ему преподнесли, и груды нос­ков, которые ему связали, и Зигфрид, у которого Ги­тлер выглядывает из-под мышки, и целая серия фото, из которых видно, на каком именно месте Гитлер дер­жал руки, и еще много любопытного. Посмотрите и тре­тью главу: «Несколько слов об авторе». Там уникаль­ные снимки, так сказать, начинающего Гитлера, кото­рый далеко не сразу научился держаться, как положе­но фюреру. Там же целая серия снимков, где Гитлер разучивает свои ораторские позы перед зеркалом, от­рабатывая технику исступленного темперамента.

Разумеется, мы использовали только малую часть сохранившегося мешка. Во всех же мешках, очевидно, было собрано несколько десятков тысяч фотографий. Снимал все это один человек - некий Гоффман.

Гоффман был заурядным фотографом и дельцом. Между прочими занятиями он промышлял изготовле­нием порнографических открыток. В качестве помощ­ницы, а говорят, и модели фигурировала некая деви­ца, - ее звали Ева Браун. Однажды Гоффман обра­тил внимание на начинающего фюрера, познакомился с ним, пригласил его в свое ателье, и вскоре они заклю­чили обоюдно выгодную сделку: Гоффман уступил Ги­тлеру Еву Браун, а взамен получил монопольное пра­во фотографировать Гитлера.

После прихода нацистов к власти Гоффман стал миллионером, организовал целый концерн. Портреты, открытки, альбомы отгружались вагонами. А Ева Бра­ун поселилась в поместье Гитлера Берхтесгадене, под охраной полка отборных солдат.

Когда мы работали над «Обыкновенным фашиз­мом», Гоффман жил в Западной Германии и, говорят, все еще оплакивал свои кожаные мешки.

Я рассказал историю фотографий не потому, что это занимательный эпизод, - работа над любым фильмом битком набита занимательными эпизодами, - а пото­му, что альбом Гоффмана - это образцовый случай ре­жиссерского везения. Ровно 20 лет лежали эти фото­графии на «Мосфильме», в 50 шагах от монтажного це­ха, но понадобились они только нам. И как понадоби­лись! Как будто Гоффман работал специально для нас.

Вообще-то дела наши поначалу шли плохо. Даже очень плохо. Не будет преувеличением сказать, что «Обыкновенный фашизм» сложился в результате го­рестных потерь и разрушенных иллюзий. Нам предре­кали катастрофу.

У меня есть правило: держаться весело и уверен­но, легче тогда работается съемочной группе. Но иной раз, особенно с утра, пока не втянешься, я никак не мог убедительно изобразить бодрость. Я готовился к оптимизму заранее, по дороге на студию. По коридо­рам шел быстро, чтобы включиться в нужный ритм, а войдя в просмотровый зал или в монтажную, сразу, с ходу старался натянуть на физиономию, как перчатку, соответствующее выражение лица.

Закон кинематографической ответственности гла­сит: что бы ни случилось в картине, виноват всегда ре­жиссер. Ему все тернии. Правда, ему же и лавры, - хоть целый веник лавров, - но это уже потом.

Случилось же со мною вот что: я не находил в огром­ном хранилище Госфильмофонда кадров хроники, ко­торые были необходимы, чтобы превратить наш сце­нарий в похожую на него картину. А я, режиссер худо­жественного кинематографа, привык, когда сценарий сделан, держаться его как можно ближе. Крутые по­вороты на ходу во время режиссуры так же рискован­ны, как крутые повороты на быстром ходу автомаши­ны; может пронести, а можно и в канаве очутиться. Вот тут и возникает проблема везения и необходимость бо­дрого выражения лица.

Замысел сценария, предложенный Майей Туров­ской и Юрием Ханютиным, талантливыми, изобрета­тельными и отлично пишущими людьми, был интере­сен и своеобразен. 'Над сценарием мы работали втро­ем, - работали легко, дружно, без трудных споров. Разумеется, мы понимали, что нас ждут неожиданно­сти, - в документальной картине сюрпризы неизбеж­ны, - но полагали, что в главных чертах путь найден. С этой верой, с жадным интересом мы начали просма­тривать и собирать материал старой немецкой хрони­ки, старых немецких документальных и художествен­ных картин.

Месяца через три я начал, однако, чувствовать, что образ нашего сценария отодвигается, тонет в тумане и даже превращается в несбыточные мечтания. Не то чтобы материал Белых Столбов был плох, - совсем наоборот! - но в огромной массе лучшая его часть не укладывалась в сценарий, а тащила куда-то совсем не туда, в какую-то иную, неведомую и пока еще непонят­ную сторону. Для важнейших же, опорных частей сце­нария оставались крохи, обрезки, случайные кусочки. Я возненавидел, как злейшего врага, эти штабеля ста­рых жестяных коробок с пленкой, - у них, оказывается, был свой характер, враждебный и своевольный.

Постараюсь перечислить важнейшие из сценарных намерений, которые оказались неосуществимыми.

Ну прежде всего это внедрение в сценарий старых немецких художественных фильмов. Сценарий опи­рался на них широко и разнообразно. Они должны бы­ли завязывать повествование, создавать сюжетные хо­ды, дополнять и даже заменять документальный мате­риал. Соотношение искусства и жизни было одной из столбовых тем сценария.

Но, просмотревши десятка полтора картин, я понял, что это решительно невозможно. То есть, разумеет­ся, невозможно для меня, ибо Майя Туровская, пре­восходно изучившая немецкую кинематографию, да и Юрий Ханютин, считали, что это не только возможно, но необходимо, более того - очень хорошо: без ряда кусков из художественных фильмов наша картина не только потеряет многое, но просто рухнет.

Все это так, и поначалу я старательно брал на за­метку то отдельный кадр, то даже и целый актерский кусок. Но ежедневное сопоставление хроники с игро­выми картинами начало постепенно проделывать раз­рушительную работу. В конце концов меня стало про­сто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации - все разоблачало фальшивое и старомодное искус­ство. Драматическое казалось смешным. Я не мог от­носиться к этому серьезно.

Я пережил жестокое разочарование, а главное, - не понимал, чем заменить то, от чего решил отказаться. Вероятно, еще тяжелее на душе было у Туровской и Ханютина: они не были согласны со мной, а это совсем уж горько.

Стройное здание сценария закачалось. Но это был только первый удар. За ним последовал второй.

Нашим героем был маленький человек, немецкий обыватель. Сначала он колебался, не знал, к какому берегу его прибьет, - его прибивало в конце концов к фашистскому лагерю, а мы продолжали следить за тем, как он превращается в навоз для третьего рейха. Мне это нравилось. Мы так и называли его: «наш ге­рой» - «наш герой стоит на обочине», «наш герой ви­дит это шествие».

Но нашего героя не оказалось. Его никто не снимал!

Потерять по дороге героя - дело нешуточное. Жало­ваться, впрочем, было не на кого, разве что на немец­ких документалистов: они не интересовались малень­ким обывателем, их больше привлекали генералы, ми­нистры, фокстрот, фюреры и спортсмены.

Третий удар: предыстория прихода Гитлера к власти занимала у нас семь глав из двадцати. Но она оказа­лась предельно скудной по материалу. Из разрознен­ных, разношерстных кусочков невозможно было со­брать сильное и единое зрелище. Даже осмысленное зрелище не склеивалось.

А между тем эти главы охватывали полтора десяти­летия истории Германии, здесь возникали психологи­ческие предпосылки дальнейших событий, закладыва­лись основные темы.

Клеить из случайных обрывков, пробормотать ско­роговоркой добрую треть сценария значило пойти по дороге документального винегрета, то есть убить кар­тину наповал.

Четвертый удар: следующая треть сценария, ее центральная часть, была посвящена будням третьего рейха, - именно будням, быту, людям, жизни. Слож­ное содержание должно было возникать в результате прямого столкновения парадного, лакированного фа­сада империи с подлинной действительностью. Но ее не было. Совсем не было! Не было ни скромных, ни богатых квартир, не было уличных сцен, кафе, газет­ных киосков, витрин, не было заводских цехов и рабо­чих кварталов, не было служащих и функционеров, не было школьников, студентов, домохозяек, рынков, тор­говцев, не было даже трамваев и пешеходов. Все это при Гитлере никого не интересовало. Мы просмотрели два миллиона метров материала - два миллиона! - и ничего не нашли.

Каждую неделю мы получали новую партию мате­риала из Белых Столбов, и, естественно, каждую не­делю рождались новые надежды, которые тихо умира­ли в течение следующие семи дней. Иной раз попада­лись эффектные и интересные куски, но то, что мы ис­кали, - отсутствовало. Возникала даже какая-то зако­номерность: если, судя по названию, документальная картинка фашистских времен обещала что-то нужное, то на поверку она оказывалась сущей чепухой. А иной раз то, что было намечено только на всякий случай, неожиданно приносило интересный и острый кусок. В конце концов было принято такое решение: смотреть все подряд, перебрать - пласт за пластом - всю не­мецкую часть фильмохранилища.

Это было мужественное решение. Боюсь, что за полтора года оно было выполнено только наполовину.

Немецкая хроника досталась нам в качестве тро­фея. Пришла она из Берлина навалом, в вагонах. Док­тор Геббельс был человек аккуратный и подбирал все, что только попадало ему в руки. О степени его дотош­ности можно судить хотя бы по тому, что в каждом его особняке (а их было несколько) висела опись имуще­ства, куда входили не только мебель, одежда и всевоз­можные кастрюли, но даже крючки, вешалки, выклю­чатели и оконные шпингалеты. Столь же аккуратно он собирал и кино - художественное, документальное и научно-популярное. Хроника не только берлинская, но и периферийная. Документальные картины не только выпущенные на экран, но и забракованные, незакон­ченные, неозвученные, без названий. Если по картине давались поправки, то хранились и первый и второй варианты, а иногда попадался и третий. Это давало богатую пищу для размышлений: можно было, напри­мер, судить о вкусе доктора Геббельса или о его идей­ных установках, зато разобраться в материале было нелегко, а предполагаемый объем фильмофонда при­водил в ужас. Разумеется, у Геббельса была когда-то картотека, а вероятно, и аннотации, - но вот это нам как раз и не досталось.

Чтобы ознакомиться с характером любой книги, до­статочно бегло перелистать ее. А иной раз и перели­стывать не стоит: переплет, бумага, шрифт, название - и все ясно.

Но чтобы ознакомиться с характером фильма, нуж­но зарядить его в аппарат и просмотреть, - никакой беглости тут не получается. А смотреть приходится до конца, иначе вы рискуете прозевать что-нибудь важ­ное, особенно если учесть своеобразный характер на­цистской кинематографии.

Был случай, когда пришла к нам картина, которая называлась «Необходимость моторизации». Ну чего можно было ждать от картины с таким названием? Мы отложили «Необходимость моторизации» на послед­ний день недели. Но этот день все-таки настал. В пер­вых двух частях демонстрировались какие-то автоса­лоны, потом разъяснялись технические характеристи­ки машин разных марок, а в третьей части неожиданно появился Гитлер на строительстве автострады. Пред­ставительный господин вручал ему большую лопату, потом Гитлер произносил речь и, наконец, копал этой лопатой землю под крики: «Зиг-хайль!» Если бы мы прекратили просмотр после первых эпизодов, мы не увидели бы самого занятного.

Итак, пришлось запастись терпением. Тотальная па­хота киноархивной целины стала постепенно давать результаты: раза два, а то и три в месяц попадалась коробка, явно никем доселе не виданная. То, что ни один документалист не держал в руках эту коробку, устанавливалось просто: нет царапин, нет склеек и нет следов кадров, вырезанных чьей-то рукой. Обычно в такой таинственной коробке обнаруживался вариант трижды виденного блюда, но однажды мы натолкну­лись на огромный, возбужденно-мрачный эпизод со­жжения книг во дворе берлинского университета. Геб­бельс произносил речь о новой немецкой культуре на фоне пылающего костра из книг. Это было открытие! До сих пор во всех антифашистских документальных фильмах мы видели только два или три подлинных ка­дра горящих книг, - всего несколько секунд. Эти корот­кие истрепанные кадры переходили из картины в кар­тину. Чтобы хоть немного растянуть и прояснить кро­шечный эпизод, режиссеры обычно подснимали круп­но книгу, летящую в огонь, или сапоги эсэсовца. Но досъемки сразу выдавали себя. А здесь мы увидели полную часть, по существу, небольшой фильм: чистая пленка, отличная печать, деловитые толпы эсэсовцев и студентов, огромный костер, груды книг, их швыряют в огонь пачками, книги пылают, Геббельс ораторствует, и снова пламя, костер, горящие книги, толпа. Это про­изводило поразительное впечатление именно потому, что было не только подлинно, но и подробно.

Разумеется, кинематографисты третьего рейха, сни­мая этот костер, не ставили перед собой никаких осо­бых задач, - просто Геббельс был шефом всех шеф- операторов, а те, полагая, что маслом каши не испор­тишь, обсосали эпизод, как могли. Этот бесхитростный подхалимаж дал настолько выразительный результат, что сожжение книг в берлинском университете не было выпущено на экран.

Мы с самого начала готовили поездку в Польшу и ГДР, - нужно было снять Освенцим, Майданек, Бухен- вальд, нужно было познакомиться с архивами и филь­мотеками. Но работа в Белых Столбах затягивала нас все глубже, материал становился все необъятнее, и я откладывал решение насколько мог.

Наконец, в августе, после того как мы просмотре­ли примерно полмиллиона метров, я решился. Реше­ние, как всегда, не было единогласным: в нашем де­ле единогласных решений не бывает. Группа была раз­делена пополам. У нас собрался отличный коллектив, и каждая половина могла работать вполне самосто­ятельно. В Москве остались Туровская, Ханютин, ре­жиссер Лев Инденбом, звукооператоры Сергей Минер- вин и Борис Венгеровский и режиссеры-практиканты Савва Кулиш и Харлампий Стойчев. Они должны были продолжать работу с материалом Белых Столбов.

Кулишу, как оператору и вместе с тем будущему ре­жиссеру, было дано еще и особое задание: он дол­жен был снимать скрытой камерой студентов, школь­ников, просто прохожих, любые занятные группы мо­лодежи или примечательные пары, например, - влю­бленных. Вообще-то мысль о съемке скрытой камерой пришла поздновато, в разгаре лета, перед самой по­ездкой. Возникла она почти случайно и обдумывалась на ходу. Лавров, Кулиш и Стойчев были энтузиастами этого эксперимента. Скрытая камера подсматривает, ловит, - поэтому Кулиш имел право снимать все, что покажется ему интересным. Мы оба шли на риск. Я не знал, получится ли что-нибудь, а если получится, то как войдет в картину. У меня было только смутное ощуще­ние, что хорошее и молодое необходимо для контра­ста с тем мрачным зрелищем, которое мы готовили.

Со мной в Польшу поехали оператор Герман Ла­вров, его ассистент Юра Авдеев, ассистент режиссера Сергей Линков, редактор-ассистент Израиль Цизин и директор Юзеф Рогозовский.

Мы пробыли в поездке пять недель. Эти пять недель оказались решающими. Они создали перелом в ходе картины. Они дали материал для нескольких глав на­шего фильма. Мне действительно иногда везет.

Что до сомнений, мучений и поисков выхода, то ду­шевная и умственная сумятица продолжалась в бес­прерывном нарастании еще полгода. Нет, почти во­семь месяцев.

Освенцим лежит в низине, в болоте. Он огромен. Бе­тонные крючковатые столбы с фарфоровыми изоля­торами тянутся куда-то вдаль, и конец этого двойно­го ряда уже невидим. Когда-то на изоляторах крепи­лась колючая проволока, сквозь нее был пропущен ток. Теперь проволока осталась только на показательной, смотровой части лагеря, - ее содержат в порядке для экскурсантов.

Их очень много. В субботу и особенно в воскресе­нье идет в Освенцим поток людей. Подъезжают авто­бусы, разворачиваются и сигналят машины, со стан­ции подходят новые толпы, у ворот толкотня, ждут оче­реди, закусывают, разговаривают, фотографируют друг друга. За 20 лет здесь прошло столько же посетите­лей, сколько узников вошло в лагерь, - четыре мил­лиона. По-польски слово «убит» звучит так: «замордо­ван». Четыре миллиона было замордовано в этом ла­гере.

Усталые гиды проводят по маршруту очередные партии. Ряды кирпичных двухэтажных казарм. Из них несколько оборудованы для осмотра: витрины, стен­ды, фотографии, экспонаты. За стеклом женские воло­сы, кофточки, чемоданы, детские горшочки, груды зуб­ных щеток, мыльниц, кисточек для бритья. В открытой камере положены соломенные тюфяки, тюремная оде­жда. На стене пояснительная надпись: «В этой камере помещалось двести человек». Но лежит здесь только десяток тюфяков, и представить себе, как здесь поме­щалось, как лежало, как дышало двести человек, - не­возможно.

Звучит привычно громкий голос гида, потом топот ног, - пошли дальше. Какой-то швед или датчанин сни­мает жену и сына на фоне витрины с протезами. Потом он раздвигает портативный штатив, заводит пружину автоматического затвора - и они снимаются втроем.

Последний пункт осмотра: виселица, на которой был повешен после войны комендант лагеря Хесс.

Все.

Желающие могут посмотреть кинофильм об Освен­циме. Он гораздо страшнее музея. В нем собрано то, что было снято сразу после освобождения, когда остатки людей еще жили здесь, когда лагерь был та­ким, каким он был.

Музей - это малый Освенцим, бывшие польские ка­зармы, образцовая часть лагеря, в которой человек мог протянуть подобие жизни довольно долго, - три- четыре месяца, иногда даже полгода. Здесь смерть не торопилась.

Но за малым Освенцимом тянется бесконечная, огромная Бжезинка, - разрушенная, взорванная, за­росшая травой и полынью. Здесь люди могли только умирать.

Бжезинку понять трудно. Тут выветрилось все, выве­трилась сама смерть. Гуляет ветер, шуршит сухая тра­ва, скрипят рассохшиеся двери одноэтажных бараков, пахнет пылью нагретая платформа железнодорожной ветки, которая не ведет никуда: у нее один конец.

Мы ходили по Бжезинке несколько часов, стараясь увидеть прошлое. Здесь был крематорий, его пропуск­ная способность - до пяти тысяч в сутки. Теперь это только глыбы взорванного бетона. Здесь были газо­вые камеры. Здесь место, где людей раздевали дона­га. Здесь расстреливали, здесь пороли. Пусто. Тихо. Ничего не осталось. Нары в бараках наполовину ра­зобраны. Почему-то сохранились стекла. В одном из бараков надписи на стенах. Надписи многослойны. Ка­кие-то давно стершиеся слова, - их разобрать невоз­можно. Поверх них более отчетливые рисунки коричне­вым мелком или углем: несут миску с обедом, карика­тура на надзирателя, жирная надпись углем: «Сегодня расстрела не будет». Написано по-немецки, безгра­мотно, на жаргоне. А рядом, карандашом: «Расстреля­ют». После освобождения в этом бараке жили в ожида­нии суда чины лагерной администрации, те, кого уда­лось поймать.

И, наконец, поверх всего, надписи посетителей; здесь был такой-то, из такого-то города и число. Их очень много. На одной подписи под фамилией шести­значный номер, - очевидно, лагерный. Еще одна под­пись: испанское имя и лагерный номер. Кто были эти люди? Как остались в живых?

Мы пошли по железнодорожной ветке. Направо - ка­менные бараки. Налево - были когда-то деревянные. Они сгорели, торчат только печные трубы. Целые за­росли печных труб, и где-то далеко угадывается конец.

Прошли через огромные ворота здания администра­ции - сквозь эти ворота вползали эшелоны смерт­ников. Вышли на шоссе. Навстречу попался автобус. Пассажиры пили прямо из бутылок пиво и минераль­ную воду, громко переговаривались, смеялись. Я спро­сил провожатого, откуда они: было странно, что им ве­село, когда рядом огромное поле смерти.

* Из Освенцима, - сказал провожатый.

Он увидел мое лицо и виновато улыбнулся:

* Что делать, они молодые. Им нужно жить.

К концу дня мы приехали в маленький, чистенький городок, недалеко от лагеря, почти рядом. Пошли в ре­сторан ужинать.

Увидев мясо, я понял, что есть его не могу. Кто-то из наших, посмотревши на мясо, сказал нерешительно:

* Водки бы. Здесь, наверно, не подают?

Но оказалось, подают.

Майданек меньше Освенцима, и людей там убито меньше: один миллион. Лагерь построен на холме, ря­дом с городом Люблин. Сквозь колючую проволоку, че­рез широкий пустырь и овраг видны домики городской окраины. Говорят, иногда ветер гнал смрадный дым от крематория в город, и жители знали: сегодня опять жгут людей.

Бараки деревянные, пропитаны антисептикой, по­этому они темно-коричневые, почти черные. В крема­тории сохранились человеческие кости и пепел, тор­чит погнутая огромная кочерга. Погнулась она от жа­ра печей. Три очень больших, тоже деревянных и то­же черных, склада загружены обувью - мужской, жен­ской, детской. Все это пропитано чем-то для сохранно­сти, ссохлось, окаменело, покрылось серым налетом, умерло. Трудно поверить, что это носили на ногах.

Но оказалось, что эта далекая, пыльная смерть кро­воточит совсем близко, рядом. С нами работала поль­ская подсобная группа. Снималась панорама вдоль склада обуви. Пожилой человек, укладчик рельсов для тележки, выравнивал шпалы.

Наш директор не говорил по-польски, а нужно было поторопить рабочего.

* Нельзя ли поскорее, - сказал он по-русски. - Вре­мя уходит. Скорее!

Потом, для понятности, очевидно, не подумавши, добавил:

* Шнелль! Шнелль!

Поляк-укладчик дернулся, как будто его ударили в лицо. Глядя на директора, поднимаясь, бледнея, он сказал:

* Я уже слыхал слово «шнелль!»

Повернулся и вышел.

Бригадир польской группы, крупный, плотный, стри­женный бобриком, пояснил в тишине:

* Он был в лагере. Поляку нельзя говорить

«шнелль». Я тоже был в лагере.

Лавров пошел поглядеть, что с укладчиком. Тот ле­жал позади барака, уткнувши лицо в траву. Потом встал, походил взад и вперед, вернулся - и вновь, мол­ча, стал укладывать рельсы.

Мы жили какой-то удвоенной жизнью, все время в разъездах - между Освенцимом, Майданеком, Тре- блинкой, Варшавой. Думается, что прикосновение к лагерям нанесло нам удар, который ощущался как бес­прерывная физическая боль. Мы лихорадочно спеши­ли. Нужно было снять три лагеря. Нужно было просмо­треть фильмотеку. Нужно было разыскать и пересмо­треть фотографии. Нужно было успеть сделать все.

Герман Лавров - художник, который умеет думать. Ему удалось разбить ощущение холода музейной экс­позиции. Медленные панорамы полны глубокой горе­чи. Вещественные доказательства смерти сняты с му­жественной простотой.

В последний день съемки, пока Лавров ставил свой скудный и трудный свет, я - в который уже раз - прошел по коридору барака. Весь коридор был сплошь окле­ен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три че­тверти. Это были казенные полицейские снимки узни­ков Освенцима. Коридор освещен тускло, лица едва читались. Под каждой фотографией - лагерный номер. Чтобы разглядеть его - нужно подойти вплотную. Я по­дошел совсем близко и вдруг увидел над номером гла­за женщины - меня поразил этот взгляд. В нем был страх и покорность, и еще что-то, чего я сначала не понял. Я посмотрел на фотографию рядом - это был мужчина - и опять меня поразил взгляд. В глазах была ненависть и еще что-то. Выше и ниже, справа и слева - всюду эти маленькие фото и глаза. Лица были разные и глядели по-разному, и все-таки что-то общее было в глазах у всех.

В глазах была смерть.

Лагерный фотограф привычно и быстро щелкал эти одинаковые фото, - фас, профиль, три четверти, сле­дующий! - фас, профиль, три четверти, - следующий! Шнелль! Шнелль!.. За считанные секунды человек сни­мался в последний раз в жизни, он не успевал пригото­виться, его гнали: «Следующий! Шнелль!» - что схва­тилось, то в лице, - в одном лице страх, в другом нена­висть, в третьем тоска, в четвертом безумие, в пятом (это была пожилая женщина) грустный упрек, как если бы ей было стыдно за людей. Но во всех лицах, во всех глазах была смерть. Она объединила всех. Этим оклеен коридор музея.

Я попросил Сережу Линкова узнать в канцелярии: нельзя ли переснять несколько фотографий. Оказа­лось, что в Освенциме хранится весь фотоархив. Про­смотреть десятки тысяч фотографий было уже невоз­можно: у нас оставался только час до отъезда. Близко вглядываясь в лица, я отмечал номера, можно было взять любые: одна печать лежала на всех.

Фотографии были пересняты и переведены на плен­ку. Я решил снимать их медленными наездами до са­мых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер.

Десятки, сотни кинематографистов из множества стран были в Освенциме и снимали здесь. Но никто из них не заметил этих глаз. Да и я увидел их только в по­следний день, случайно.

Глаза Освенцима стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкновенный фашизм», они стали и финалом картины.

Они вошли в длинный ряд фотографий, найденных в архивах Варшавы. К этому времени мы решили ши­роко пользоваться фотоматериалом, опираться на не­го наравне с кинопленкой. Мы убедились, что фотогра­фия на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична как кинокадр. Иногда она вы­разительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу, - она будит мысль и заставляет работать воображение.

Над фото- и киноархивами работали Линков и Ци- зин. Нас было мало. Каждый должен был сделать мно­го. Линков и Цизин проделали огромный труд. Я мог только утвердить (или отвергнуть) уже найденное и отобранное ими.

Особенно нужным и важным оказался материал из польского Министерства Справедливости (по-нашему - юстиции).

Перед вами так называемый «Альбом Шмидта». На каждой странице аккуратная пометка: где снято, что снято. А вокруг тушью разрисованы виньетки. Альбом был найден в Варшаве, на квартире Шмидта, после его поспешного бегства. На первой странице - выпуск­ной вечер в эсэсовском училище: новенькие мундиры, бокалы с вином. Затем - сам Шмидт. Далее - папа Шмидт. И мама Шмидт. Далее - домик в польском го­родке, где Шмидт был в командировке (подпись: «Наш дом»). Что делал Шмидт в Польше, выясняется скоро, а пока - следующая фотография: повар команды (под­пись: «Наш повар»). Повар в мундире и белом колпа­ке. Ухмыляется. Новый сюжет - подпись: «Операция в Бохне», а на фотографии - расстрел жителей Бох- ни. На одной из фотографий рядом с трупами стоят эс­эсовцы, крестиком помечен Шмидт. И любовно сдела­на виньетка. И так снимок за снимком вы видите путь Шмидта - до Волги и обратно.

Мы не использовали фотографии Шмидта, потому что польский режиссер Ежи Зярник сделал из них ко­роткометражку, она так и называется «Альбом эсэсов­ца Шмидта». Короткометражку показали на одном из фестивалей, после чего в Варшаву прибыло от Шмид­та письмо. Он писал, что не возражает против исполь­зования его альбома, но, поскольку теперь он, очевид­но, больше не нужен, а ему дорог как память, то нельзя ли переслать альбом наложенным платежом. Адрес: Федеративная Республика Германия, такой-то город, до востребования.

Вот «Чешский альбом». Это целая серия фотогра­фий из Освенцима: прибытие эшелона смерти, люди на платформе, селекция, старики, старухи, дети. Фо­тографии отлично сняты. Они вошли в наш фильм, из них смонтирован целый эпизод в главе «Обыкновен­ный фашизм». Автор фотографий эсэсовец, работал в зондеркоманде, участвовал в разнообразных «акци­ях». Снимки свои ухитрился спрятать (в лагерях специ­альным приказом Гиммлера строго запрещалось сни­мать кому бы то ни было и что бы то ни было). Неза­долго до нашей поездки он умер. Вдова поехала в Пра­гу и предложила коллекцию чешскому телевидению. Если не ошибаюсь, она запросила 20 000 за негативы, а если будут куплены только позитивы, - то полови­ну. Телевидение купило позитивы и копию передало в Варшаву.

Альбом Штроппа. Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге. Альбом готовил­ся в подарок Гиммлеру в связи с его предстоящим ви­зитом в Варшаву. Но визит был отменен. Фотографии вошли в нашу картину в главу: «Великая националь­ная идея в действии». Можно посмотреть, что готовил Штропп в качестве ценного подарка.

И самое важное из всего архива: личные дела эс­эсовцев с приложением взятых у них любительских фотоснимков. Хранились они на груди, под мундиром. Здесь сами герои, их матери, жены, дети, и тут же - по­вешенные, расстрелянные, запоротые, изнасилован­ные, изуродованные. Много фотографий женщин, на­сильно раздетых догола. Выражение их лиц ужасно. Один любитель носил на груди несколько фотографий отрубленных голов и рук. Другой, в виде шутки, обнял за талию повешенную женщину, дважды снялся с ней. Третий нахлобучил на голову повешенному мужчине цилиндр. Четвертый всунул в рот мертвецу сигарету.

Таких весельчаков - множество. Фотографии лежат в одинаковых конвертиках из вощеной бумаги. Я вы­нимал эти фотографии из конвертиков. Некоторые не­возможно уже переснять - они пожелтели, истерты ру­ками эсэсовских друзей и приятелей. Вероятно, хохо­тали без устали.

В одном из архивов я увидел серию фотографий: Гиммлер на строительстве Бжезинки. Он отдает ка­кие-то распоряжения начальнику строительства, рас­сматривает план. Мне сказали, что именно здесь он отдал распоряжение срочно расширить лагерь, чтобы можно было дополнительно разместить тысяч двести. Он добавил: «Скоро будет много пленных». Началь­ник строительства не понял: «Какие пленные? Отку­да?» Гиммлер промолчал, но распоряжение подтвер­дил. Это было ранней весной 1941 года.

Мы отобрали из маленького, но образцового филь- мохранилища Варшавской студии кинохроники нуж­ный нам материал: разрушение Варшавы, Варшава сегодняшняя, трагедия войны и многое другое, очень важное. Группа должна была ехать прямо в Берлин, но мне необходим был хоть день роздыха. Не отдыха, а именно роздыха: вдохнуть поглубже московского сума­тошного воздуха после тяжкого груза впечатлений. Я улетел из Варшавы за день до отъезда группы и дол­жен был прилететь почти без опозданий в Берлин.

День в Москве был отличный.

Бледный от волнения Савва Кулиш показал свой ма­териал. Снимать скрытой камерой, не имея возможно­сти скрыться, это все равно что пытаться вилкой пой­мать живую рыбу. Савва все-таки поймал. Никакого укрытия у него не было, просто он поставил длиннофо­кусный объектив и снимал очень издалека, через ули­цу. Планы были поясные, а то и крупные, но люди, даже если и видели где-то там, вдали, кинокамеру, полагали, что к ним это не относится. Для такой съемки нужны не только терпение и точность, но инстинкт наблюдателя. Иначе ничего не поймаешь, все будет мимо.

Кулиш снял студентов в ожидании результатов экза­мена, снял ожидания и встречи на улицах. Люди ве­ли себя наедине с собой с такой открытой простотой, с такой живой правдивостью мысли и чувства, каких немыслимо Добиться от самых лучших актеров. Смо­треть снятое скрытой камерой - необыкновенно ин­тересно, особенно в черновом, неотобранном, непод- резанном материале. Характеры проявляются разно­образно и неожиданно в каждом движении.

Кстати, я еще в Варшаве просил польских докумен­талистов снять влюбленных. Просьба была выполне­на более чем добросовестно, но метод съемки был со­всем иным, Нашли симпатичных польских девушек, в каждую из которых можно было влюбиться без памяти; нашли привлекательных современных парней; выбра­ли места для съемки, скомпоновали отличные кадры. Молодые люди очень похоже изображали любовь, но любви не было, - было как в кино. Материал в картину не вошел.

Я примерился к скрытой камере, решил, что это бу­дет началом картины, и предложил Кулишу продол­жить работу. К сожалению, подходила уже осень, а осенью все выглядит иначе, - темные, дымного цвета пальто, кепки, шляпы, ощущение холода.

Почти год мы делали опыты со скрытой камерой. Снимали Лавров с Авдеевым и Кулиш со Стойче- вым, человеком своеобразным и неожиданным. Пре­жде всего после возвращения из Берлина (о нем еще скажу) Лавров снял детей, которые были мне необхо­димы до зарезу. Еще в сценарии я предложил начать фильм с кадра ребенка, играющего на песке на берегу моря. Этим же кадром я хотел закончить фильм. Идея была не слишком ясная и даже несколько вычурная, но мои соавторы великодушно согласились: пусть бу­дет ребенок и море. Затевать морскую экспедицию ра­ди этого кадра было невозможно, но ребенок продол­жал мучить меня, и, отказавшись от моря, я ограничил­ся детским садом. В конце концов Туровская и Ханю­тин сформулировали мою невнятную идею: «Очевид­но, вы хотите установить масштаб морального отсчета: от чистоты ребенка до фашистского нечеловека». Это было верно, но, кроме того, я искал неожиданность, хотел найти наиболее резкий удар в прямом столкно­вении: ребенок - убийство - ребенок - зверство - ре­бенок - смерть.

Лавров с мягкой добротой выбрал и снял детей. К этому времени подоспели и детские рисунки. Тема де­тей стала сквозной. Что до самого первого кадра - «Ве­селого кота», - то кота рисовал мой внук. Когда я спро­сил, почему кот смеется, тот ответил: «Мышь съел».

Впрочем, все это произошло много позже, а сейчас нужно было возвращаться в Берлин.

Удивительный город - Восточный Берлин. Такой же удивительный, как Западный Берлин, хотя удивитель­ны они совсем по-разному и даже в прямо противопо­ложном смысле. Я не собираюсь писать о двух Берли- нах, о них написано много, а моя тема - берлинское фильмохранилище. Оно находится почти рядом со сту­дией Дефа и, в сущности, недалеко от города - кило­метрах в двадцати. В принципе есть хорошее шоссе, но пользоваться им нельзя: оно перерезано куском За­падного Берлина. Поэтому нужно из гостиницы снача­ла поехать куда-то не туда, затем выехать на автостра­ду, проехать погранзаставу, где у вас проверят доку­менты, а после сворачивать в сторону, ибо рядом - та зона, другая, западная. Свернувши в сторону, нужно долго петлять по проселкам, то мощенным клинкером, то крытым асфальтом, иногда починенным, а иногда давно не чиненным, опять сворачивать, вроде бы вер­нуться назад, потом направо, потом налево, проехать ряд селений и, наконец, вырвавшись на шоссе и бой­ко прокатив еще несколько километров, остановиться возле лесочка, где поставлен знак: «Ферботен!» Даль­ше ехать нельзя. Нужно вылезать из машины. Филь­мохранилище находится шагах в ста по дорожке, в ле­су, на той самой линии, которая разделяет две зоны. Водитель предупреждает нас: надо идти прямо, ров­но («рехт унд штиль»), никуда не сворачивать («Фер­ботен!»), а когда увидите ворота, сразу входите: если пройдете мимо ворот, то можете попасть в «ту» зону, - будут неприятности и вообще могут и пострелять (пиф- паф!). Однажды, идя по этой дорожке, я увидел чудес­ный белый гриб. Я грибник, и ноги понесли меня в сто­рону, но раздался испуганный вопль моей немецкой ассистентки - Ирис Гузнер. Пришлось вернуться. Го­ворят, зайцы, куропатки и лисы отлично усвоили закон неприкосновенности границы - вокруг всего Западно­го Берлина, извиваясь, идет полоса, заселенная жив­ностью. Любителей охотиться или собирать грибы что- то не находится.

Пройдя сквозь роковые ворота, вы попадете в заго­родный домик, где работают молодые, цветущие за­видным здоровьем дамы. Глядя на этих мирных дам, трудно поверить, что люди вообще могут стрелять, тем более - Друг в друга. Боятся эти дамы только ди­ректора фильмохранилища, уважаемого профессора Фолькмана.

В этом пограничном архиве мы нашли первую речь Геббельса о тотальной войне и последнюю его речь о том же, - ту самую речь, которую Геббельс выкрикивал незадолго до краха фашистского рейха, речь, которую люди уже не слушали, ибо впервые за много лет стали думать. Назавтра мы нашли подобный же кусок - по­следнюю клятву фольксштурма: люди механически по­вторяют слова клятвы, а думают о своем, может быть, о судьбе страны, о своих собственных судьбах. Тут же крупные планы солдат - и совсем молодых и старых, но одинаково потрясенных потоком новых для них мы­слей. Может быть, эти важнейшие куски так поразили потому, что нам случайно показали один за другим ряд очень близких по идее эпизодов. Они как бы говорили: нам тяжело, мы впервые пытаемся понять, что произо­шло.

Через год с лишним немецкие кинематографисты настойчиво спрашивали, где мы разыскали эти куски, и, узнав, что в Берлине, ахали и даже не верили.

Кроме кадров думающих немцев мы нашли еще ряд отличных эпизодов, в том числе - Гитлера в музее скульптуры и живописи, гигантские монументы Тора- ка и, кроме того, много репродукций произведений на­цистского искусства, которые всегда вызывают в зале веселый смех.

В то же время Лавров снял ряд нужных нам кадров скрытой камерой, посмотрел чудесных детей - берлин­ских школьников. Они собирались за полчаса, а то и за час до начала занятий, баловались, играли, болтали. Две девочки, взявшись за руки, обходили все деревья. Лавров следил за девочками сколько мог, пока не кон­чилась пленка.

Пора было вылетать в Москву.

Пора и подводить итоги этой статьи. Итоги, впрочем, могут оказаться объемистыми.

Прежде всего я смею заверить, что Госфильмофонд - это лучшее фильмохранилище мира с культурным, преданным делу персоналом. Но нужно уметь поль­зоваться материалом Белых Столбов. Нужно искать ключ к нему и не прибегать к отмычкам, не хватать на­спех первый слой. Я много написал об архивах Поль­ши и Германии, но девять десятых нашей картины - это Белые Столбы.

Полтора года Белые Столбы давали нам все новый и новый материал до самого последнего дня работы. И до самого последнего дня мы то и дело находили еще не виденное, необычайное, интересное.

Так, например, наткнулись мы на маленький фильм «Фюрер», с пометкой «немой, I часть». Мы думали, что это какой-то давно известный вариант, но уже вступи­тельная надпись насторожила нас: «Я снимал наше­го великого фюрера начиная с 1924 года. Но еврей- ско-марксистские заправилы кинофирм не брали мои кадры. Ныне я преподношу их в дар национал-соци­алистической партии. Оператор такой-то» (не помню фамилии). Оператор был неважный, но кадры этой картины очень пригодились нам: совсем молодой Ги­тлер - на параде, среди первых штурмовиков, на ми­тинге, на съемке. Все это вошло в главу третью: «Не­сколько слов об авторе». Что касается судьбы этой картинки, то Геббельс, принявши дар, не выпустил ее на экран: Гитлер выглядел, прямо скажем, не слиш­ком-то солидно. Он научился держаться, как положено фюреру, только лет через пять. Картина исчезла в ар­хиве Геббельса, никто больше ее ни видел, и мы полу­чили ее чистенькую, целехонькую.

Таких находок было много. Однажды пришла из Бе­лых Столбов целая картина о том, как создавался уни­кальный, единственный в своем роде экземпляр книги «Майн Кампф». Из этой картины сделана вторая глава.

Чем больше материала накапливалось, тем больше загадок ставила передо мной картина.

Воспитанный в убеждении, что монтаж это беспре­рывное развитие (мысли, действия, чувства), я считал, что каждый следующий кадр должен непременно со­общать что-то новое, продвигать что-то дальше. Я на­ткнулся на фразу одного писателя, француза. Сейчас я уже не помню ни имени писателя, ни точного его вы­ражения, но сказал он примерно вот что:

Обычно музыку пишут так: «Зеленая лампа стоит на столе, зеленая лампа стоит на столе, на столе стоит зеленая лампа, лампа стоит на столе зеленая, а по­том снова - зеленая лампа стоит на столе». А Бах пи­сал так: «Зеленая лампа стоит на столе, ибо мне нужен свет, а свет мне нужен, чтобы видеть ноты». Именно поэтому Бах гениален.

Оказалось, однако, что иногда повторение приводит к изменению качества, и, следовательно, зеленая лам­па может, в конце концов, стать оранжевой. Это зави­сит только от вашей настойчивости.

Почти два года мы старательно выискивали и отби­рали все, что выходило из ряда, все странное, в чем- нибудь непохожее или чрезмерное, удивительное. Это было нашим рабочим принципом. Но приходилось, ко­нечно, брать и самый обычный материал, - без не­го не обойдешься. Однако по мере накопления этого тривиального материала стало обнаруживаться стран­ное его свойство: чем больше его собиралось, тем не­ожиданно интереснее он делался. Можно было бесхи­тростно склеить в очень большой, непомерно большой массе простейший набор однородных кусков, - ска­жем, маршей, или восторгов, или клятв и прочей фа­шистской обычности, - и набор этот начинал произво­дить сильное и какое-то особенное впечатление; я не понимал, почему это так, но все мы отметили этот эф­фект. Может быть, само накопление материала приво­дило к гиперболизации и без того идиотического зре­лища, а отсюда возникало новое качество, новая вы­разительность. Но что делать с таким потоком шествий или восторгов? Куда их девать?

Как бы то ни было, нужно было приступать к монта­жу. Как раз к этому времени в группу пришла Валя Ку­лагина. До Кулагиной работала одна Таня Иванова, - она ведала и изображением, и фонограммой, и контра- типами, и заказами, и отметками и вообще делала все за всех. Приходилось только удивляться, как хрупкая девушка выдерживала такую нагрузку.

Валя Кулагина - прекрасный монтажер и чудесный человек - сразу стала душой нашей группы. Она была полна оптимизма и душевной бодрости, а я очень ну­ждался и в том и в другом.

Итак, я приступил к монтажу. Оказалось, что все прежние трудности были только прелюдией. Вот те­перь-то и началось подлинное мучение. Я собирал эпизоды и разбирал их обратно на куски, переставлял их десятки раз, иные главы гуляли по всей картине - то в конец, то в начало, то в первую серию, то во вторую, Материал то скапливался в плотную группу, то разбра­сывался по совсем другим частям. Главное же, я еще не мог до конца объяснить, чего я ищу, чего добиваюсь,

Объяснить это в самом деле было не легко. Вот про­стейший пример: как обращаться с последовательно­стью событий. Если в кино- и фотодокументах по исто­рии фашизма зияют бреши, которые заполнить нечем, разве что формальными отписками. Скажем, есть со­жжение книг, но нет поджога рейхстага; есть Освенцим и гетто сороковых годов, но нет первых лагерей, ор­ганизованных Гитлером сразу же, как только он стал канцлером; нет ни одного кадра ареста, нет разгрома компартии и социал-демократии, разгрома профсою­зов; есть первое появление Гитлера в правительстве, но нет сговора финансистов, вообще нет кадров воро­тил промышленности тех лет.

Как обойти эти губительные пробоины?

Было решено начисто отказаться от исторической, временной последовательности, нарушать ее повсе­местно и намеренно, сугубо подчеркнуто, - бросать время то вперед, то назад, а если сложится последо­вательный кусок, то разбивать его непременно, чтобы зритель следил не за ходом событий, а только за слож­ным развитием мысли.

Одновременно необходимо было решить вопрос об эмоциональном ходе, о ритме картины. Здесь я при­шел к необходимости сталкивать кадры и эпизоды так контрастно, так противоречиво, как только можно; сталкивать их неожиданно, резкими ударами. Скажем, от лирики к зверству, от зверства к гротеску (пусть это вызовет даже смех - тем лучше!); а от смеха - снова сразу к самому страшному. И так внутри каждой главы. Да и самые главы пусть возникают совершенно неожи­данно и будто бы нелогично,

Третье: собирать эпизоды в большие плотные бло­ки, чтобы каждый эпизод был эмоциональным ударом и сгустком мысли. Собирать эпизоды по принципу мон­тажа немых художественных - именно художествен­ных, а не документальных - картин. И именно немых, ибо немой советский кинематограф показал высочай­шее совершенство монтажа. В первую очередь я вспо­мнил ход событий в «Броненосце «Потемкин»: кон­трастность переходов, энергичное накопление круп­ных планов, гиперболизацию событий. Вот так, решил я, надо строить эпизоды, но только из чисто доку­ментального материала, Правда, построить сильный эпизод, собранный из десятков кадров разношерстной хроники, снятой по чужому заданию, с прямо противо­положной целью, много труднее, - но в принципе это было возможно.

В качестве макета или, скажем, эталона структур­ной ткани нашего фильма я избрал первую часть кар­тины. В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновен­ный фашизм», глухой звук барабана и перечень хра­нилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем - студенты. И ни­чего торжественного, величественного нет: студенты сняты скрытой камерой, они просты до предела, ино­гда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами - любя­щие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наи­более смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же - выстрел. Мать с ребенком, эсэсо­вец стреляет ей в спину. В зале мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания людей. И сразу вслед за призраком прошлого - девочка смотрит. Это снова современность. Она старается вглядеться. Перед нею - труп другой девочки с матерью. Это снова прыжок в прошлое, в 1941 или 1942 год. Пять-шесть кадров: трупы, колючая проволока. Музей Освенцима. Снова современность. Но уже от прошлого не оторвешься, - оно за стеклом витрин музея, оно поросло травой, но оно рядом. Медленные панорамы, глухой колокол. И внезапный рев восторга, толпа - и фюрер. Он простер руку вперед, он мнит себя великим, титаном, повели­телем мира, он в расцвете своей чудовищной власти.

Как видите, в первой же части применен принцип резких контрастов, стремительных перебросок во вре­мени, неожиданных и как бы непоследовательных пе­реходов, принцип монтажа объемных кусков, собран­ных в сильные, локальные группы кадров. И в первой же части экспонируются герои фильма: человек - тол­па - фюрер. Тем самым задается и идейная концеп­ция, которая была подсказана материалом, а не толь­ко методом монтажа.

Если бы я сумел во всей картине выдержать этот ха­рактер монтажа - резкого, неожиданного, ритмически разнообразного, если бы у меня хватило сил довести все 14 частей до точности первой части и главы «Обык­новенный фашизм», - наш фильм был бы лучше. А сейчас я могу только досадовать на себя, вспоминая приблизительные куски, лишние кадры, вялые перехо­ды и многое другое недодуманное, недовычищенное...

Теперь, разумеется, все стало ясно и так просто: бе­ри и делай. Но тогда я искал, спотыкался и падал, пе­реставлял и перекраивал.

Обычно, приходя утром в монтажную, я приносил уже намеченное новое решение. Утро начиналось не с продолжения начатой накануне монтажной работы, а с перестройки сделанного. Вечер для меня - это время идей. Утро - время сомнений. Идеи неожиданно вы­скакивали в самое неподходящее время, когда чело­век уже принял снотворное, разделся, лег, погасил свет и решил спать. В эту самую минуту, когда глаза уже вот-вот сомкнутся, возникал ясно видимый новый мон­тажный ход. В полудреме он казался великолепным. Приходилось вскакивать, зажигать свет и наспех запи­сывать несколько фраз. Затем я снова ложился спать и, едва задремавши, вскакивал от нового ослепитель­ного прозрения. И так раза три, а то и четыре. Послед­нюю придумку я записывал уже в темноте, на папирос­ной коробке (карандаш всегда лежал рядом). Утром я рассматривал эти каракули, расшифровывал и спо­койно проверял. Некоторые оказывались при утрен­нем свете полной чепухой, а иные и на самом деле шли в работу. Самыми удачными были, пожалуй, по­следние, совсем уже сонные находки в темноте. Оче­видно, в этом полусознании приходило то единствен­ное мгновение, когда мозг растормаживается, привыч­ные представления смещаются, а внутренняя работа мысли, которая не прекращается у человека, - выплы­вает наружу, освобожденная дремотой. Как бы то ни было, эти ночные находки двигали дело вперед, скла­дывали монтажный стиль и общий строй и, во всяком

случае, давали утром немедленный задел работы.

В противоположность большинству режиссеров я не боюсь показывать съемочной группе еще не готовый материал. Рабочие советы, скептические замечания или даже резкое неприятие эпизодов, частей или от­дельных кадров - помогают в поисках. Пудовкин как-то сказал мне: «Не бойся критики, не бойся даже брани. Конечно, это всегда неприятно, а ты думай не о том, что тебя ругают несправедливо, а думай, в чем причи­на несправедливости. Бывает, что эпизод не нравит­ся, а он просто стоит не на месте или нужно его под­готовить по-другому». Должен сказать, что Пудовкин действительно не обижался, даже как будто радовал­ся при самых резких отзывах.

Я следовал этому правилу, как мог. Споры у нас до­ходили иной раз до крайностей, когда казалось, что нет никаких точек соприкосновения. Но я вспоминал Пу­довкина, - и это помогало.

И все-таки сценарий жил.

Я убивал его, как мог, я калечил авторов и ломал сценарию кости, я выдумывал новые главы и с корнем вырывал прежние, - но что-то очень важное, принци­пиальное оставалось и вырастало даже тогда, когда отыскивались вроде бы совсем новые пути. Прежде всего, осталась генеральная задумка: сделать карти­ну не историческую, а психологическую, подчинить все частные решения единой задаче, которую можно опре­делить так: анализ фашизма. Именно анализ, а не из­ложение фактов, размышление, а не комментарий.

Отрицая почти каждый из элементов сценария, я оставался в русле той общей направленности, которая двинула нашу работу и продолжала исподволь дикто­вать направление поисков. Вероятно, это правильный или, вернее, один из правильных методов работы над документальным фильмом. Сценарий - это компас. Вы искали путь в Индию, а пришли в Америку. Но путь был намечен по компасу. Компас всегда должен быть при вас.

Едва эпизод кончен, его уже требовали в соседнюю монтажную: делать звук. Работа со звуком была моза­ичной и требовала адского терпения. Эпизод собран из пятидесяти разных кадров - в одном кадре музы­ка, в другом - шум, в третьем - голос немецкого дик­тора, в четвертом - чья-то речь или вопли толпы. Нуж­но было находить новые шумы, новые акценты, кле­ить из кусков цельную и выразительную фонограмму. Сергей Минервин и Борис Венгеровский были не толь­ко мастерами, но художниками звука. У Венгеровского феноменальная память, он помнит каждый кадр лю­бой виденной им картины. Кроме того, он страстный документалист. Минервин работал как затворник. Це­лыми днями он колдовал у себя в монтажной с Таней Ивановой, проявлял чудеса изобретательности, а по­том неожиданно приходил с готовой фонограммой це­лой части, - и не с одной фонограммой, а с целым ря­дом вариантов. Так, однажды он показал великолеп­ную по смелости звука, по глубине мысли, по силе чув­ства, по ритму главу «Обыкновенный фашизм». Лихая немецкая солдатская песня вдруг прерывалась тре­ском барабанов, и снова эта лихая песенка, а на экра­не повешенные, замученные, запоротые, застрелен­ные. Именно звук сделал главу лучшей в картине.

Пришло время дикторского текста. Трудное время. От текста требуется многое, а подступиться нелегко. Обсуждали разные варианты: может, это будет спор о фашизме? Может быть, два диктора? Я все тянул, не мог решиться, а пока, на рабочих просмотрах, объ­яснял эпизоды устно, как придет в голову, и каждый раз по-разному. Без объяснений невозможно: картина сложная, без текста просто ничего не понять. Нужна ведь еще и мысль, и философия фильма. Однажды я проговорил так всю первую серию - для своей группы. А затем - снова, для Худсовета, уже немножко по-дру­гому. Я старался говорить так, как будто вижу эпизоды впервые, как будто и самые мысли возникают тут же, во время просмотра. Интонация приходила сама, осо­бенно если в зале сидели свежие зрители, - тогда мне легко было беседовать с ними, рассказывать им, обра­щать их внимание на примечательный кадр. Мне ста­ли советовать, чтобы я сам стал диктором и говорил бы то же самое. Однако то же самое повторить не так- то легко. Я попробовал записаться начерно, прямо в монтажной. Потом - в просмотровом зале. Текст на бу­маге я не писал, а говорил как придется. Если заранее написать, то появляется актерская манера и холодок чтения. К моему голосу и манере привыкли. Привыкли и к содержанию текста. Решено было так и сопрово­ждать картину, как я «проговорил» ее для Худсовета. Я решил импровизировать текст, каждый раз чуть-чуть меняя его. И это было самое трудное. Каждая часть отнимала целый день работы. Озвучивал я большими кусками - минут по пяти, а то и больше. Ошибался, сбивался, терял темп или мысль, или так уставал, что мне все делалось скучно, безразлично и даже тошно. Однажды Туровская, зайдя в павильон озвучания, уви­дела, как я в одних носках (чтобы не скрипели ботинки) пытаюсь заново, по-свежему, в седьмой раз сказать ка­кую-то главу новыми словами. Вероятно, зрелище мо­их мук было достаточно печально. Во всяком случае, Туровская даже заплакала от сострадания. Это было очень трогательно и по-женски.

А потом картина была закончена.

Я оказался все-таки везучим.

Больше всего мне повезло со съемочной группой. У нас подобралась действительно великолепная твор­ческая команда. И не было ни одного запасного: все работали как игроки основного состава. О некоторых участниках нашей команды я писал по ходу статьи, о

других не пришлось. Это несправедливо.

Начну с Майи Туровской и Юрия Ханютина. Правда, о них я уже писал, но для авторов можно сделать и ис­ключение. Типичные бомбардиры. Забили ряд голов. Недостаток у них только один: иногда бьют не по воро­там, а по капитану команды. Впрочем, увечий не было.

Далее - Эрнст Генри. Имя его хорошо известно. Этот глубокий, умный и тонкий человек был нашим консуль­тантом. Как положено консультанту, работал на пода­че. Мячи подавал точно. Спасибо ему за помощь.

Лев Аронович Инденбом - режиссер, начальник на­шего штаба. Этим сказано все. По существу, он, а не я вел картину, он, а не я руководил творческим процес­сом. Вдобавок - он скептик, правдолюб, человек пря­мой до резкости. За ним как за каменной стеной. Фут­больные термины с ним как-то не вяжутся. Вратарь? Распределитель мячей? Но он был и тренером для мо­лодежной части команды.

Харлампий Стойчев, режиссер-практикант, болга­рин. Обладает неукротимой фантазией. Вместе с Ла­вровым и Кулишом образовал тройку нападающих, за­няв крайне левый фланг в этой триаде нарушителей спокойствия и традиций. В поисках остро современных форм иной раз бьет по собственным воротам.

Борис Балдин (фотограф) и Виктор Жанов (опера­тор комбинированных съемок). Верные и точные за­щитники. Это они превратили малюсенькие фотогра­фии в превосходные кадры. Работать с ними было чи­стым удовольствием.

Израиль Цизин - редактор. Полузащитник нападаю­щего стиля. Иногда превращается во вратаря. В общем - универсал: советчик, ассистент, организатор, изыска­тель материала. Это он «просадил» кипы стенограмм застольных бесед Гитлера и выудил великолепные ци­таты для нашего фильма.

И, наконец, Сергей Липков и Константин Осин, асси­стенты, работали как черти, притом как очень интел­лигентные черти. Стоили любого режиссера. Впрочем, оба они уже режиссеры.

Посчитайте их, прибавьте тех, о которых я писал вы­ше, и должно получиться тринадцать.

А если у вас получится больше, то тем хуже для вас. У меня всегда получается тринадцать.

Два года работал я над этим фильмом. Я делал его для советского зрителя. Но очень важно для меня бы­ло знать, как примет картину зритель немецкий. Поэто­му, как только картина была закончена, я согласился представить ее на Лейпцигском фестивале докумен­тальных фильмов.[[72]](#footnote-73) На этом фестивале была много­численная делегация из Западной Германии - 150 че­ловек.

Двухчасовая картина, которая рассказывает об эпо­хе нацизма в Германии, впервые была представлена немецкому зрителю. Разумеется, я очень волновался.

Лейпцигский фестиваль открылся 13 числа, и про­смотр состоялся вечером 13-го ноября.

Меня торопливо вывели в боковую ложу, и жда­ли, что, как всегда, когда начинаются заключительные надписи, люди начнут вставать, выходить или аплоди­ровать. Но в зале было полное молчание. Тысячи че­ловек сидели на местах. и молчали. Я не понимал, что означает это молчание.

Это был первый массовый просмотр картины за ру­бежом. Кончились надписи, переводчик объявил конец картины: «Шлюс». Медленно зажегся свет, закрылся занавес. Тысячи человек молчали. Я стоял в ложе и старался понять, что происходит. А происходило то, чего я так хотел добиться, - люди думали. Они дума­ли еще минуту после того, как зажегся свет. Но для ре­жиссера картины такая минута кажется годом.

Потом раздались первые несмелые аплодисменты, потом кто-то заметил меня. Весь зал встал, и мне устроили овацию.

Трудно передать, что должен пережить советский режиссер - представитель страны, которая так постра­дала от фашизма, когда ему аплодируют тысячи зри­телей-немцев.

Я не певец, и не актер, и даже не театральный ре­жиссер, я не умею раскланиваться. Овация была та­кой долгой, что я наконец заметил, что стою в позе ин­дийского йога, сложив ладони прямо перед лицом и не зная, что делать в таких случаях.

Назавтра мне уже было сделано предложение на прокат фильма в ФРГ, предложения от кинофирм и те­левизионных компаний. Что до ГДР, то она приобрела картину еще до фестиваля.

Таким образом, обе половины Германии согласи­лись со мной, согласились с замыслом картины.

Меня многие спрашивали, почему я взялся за эту картину и почему я сделал ее на документальном ма­териале, а не с актерами. Я сделал ее на документаль­ном материале для того, чтобы никто не мог обвинить меня в вымысле. Документы иногда кричат сильнее, чем самый лучший актер.

Документ есть правда. В таких вещах нужно расска­зывать правду. Никакое воображение не может срав­ниться, по-моему, с фотографиями. Может быть, я не прав, но я так решил.

А взялся я делать эту картину потому, что это не история, это живет и сегодня.

На одном из первых просмотров картины в Москве пожилая женщина узнала на экране своего мужа, судь­ба которого ей была неизвестна. Она получила во вре­мя войны сообщение о его смерти. И вот среди жертв Освенцима его узнала.

То же самое произошло в Германии. Во время де­монстрации картины одна из зрительниц узнала сво­его мужа. Среди фотографий подпольщиков, антифа­шистов, погибших в годы третьего рейха.

Двадцать лет прошло со времени третьего рейха, но кровавые рубцы на теле человечества не зажили. Историю нельзя перечеркнуть, она остается живой.

В январе 1964 года я был в Париже, где проходила ретроспекция моих фильмов. Однажды я сидел в го­стях у одного французского режиссера. За столом кро­ме его жены была еще одна супружеская чета - пожи­лые люди, ученые. В комнате было крайне жарко, и хо­зяин предложил всем снять пиджаки. Мы сняли пиджа­ки, и пожилая гостья (на ней был черный костюм), по­колебавшись, тоже сняла свой жакет и осталась в коф­точке с короткими рукавами. Тут я увидел у нее на ру­ке вытатуированный номер концлагеря. Я пытался не глядеть на этот номер, чтобы не смущать гостью. Но сыновья режиссера, очень воспитанные милые маль­чики (они как раз в эту минуту вошли в комнату, чтобы попрощаться с нами, - они уходили в кино), заметив номер, замерли. Они не понимали, что это такое. Стар­ший шепотом спросил что-то у матери. Родители посо­вещались, а потом было решено рассказать детям, что это такое.

И вот гостья, шестидесятилетняя, спокойная, до­брая женщина, ученая, попыталась рассказать детям, что такое концлагерь, для чего он и что там делали с людьми.

Я, со своей стороны, видел, что дети этого понять не могут. Они смотрели серьезно, глаза их были широко раскрыты. Им казалось это, вероятно, какой-то страш­ной сказкой давно прошедших времен. Но ведь им го­ворил живой человек, человек, на коже которого стоит номер.

Однажды вечером мы сидели в обществе польских журналистов и писателей в кафе. За столом среди нас была веселая немолодая женщина - известная поль­ская писательница - автор юмористических рассказов. Мне тихонько сказали, что она провела год в Освенци­ме и чудом осталась жива.

Я решил поговорить с ней об Освенциме. Но как только она услышала слово «Освенцим», на моих гла­зах с ней произошло что-то не поддающееся описа­нию. В одно мгновение она стала совершенно другой - другие глаза, другое лицо. Мне стало страшно. Но, собравшись с духом, она сказала: «Хорошо, я погово­рю с вами об Освенциме, только не сейчас. Завтра или послезавтра».

Этот разговор состоялся.

Я много читал об Освенциме. Но трудно предста­вить себе что-либо более тяжелое, чем этот разговор с человеком, который пережил Освенцим. Ни перо, ни бумага не могут передать то, что чувствовали мы и что рассказывала она.

Я делал эту картину для советской молодежи. Я за­метил, что молодежь, выросшая после войны, плохо представляет себе, что такое война и что такое фа­шизм. Плохо знает, иногда и не хочет знать. Я делал картину для них.

У нас принято писать письма режиссеру и актерам. Обычно после картины я получаю сотни, а то и тысячи писем. Так вот по картине «Обыкновенный фашизм» первое письмо, которое я получил от зрителей, было письмо от девочки, ученицы 10-го класса. Эта 16-лет­няя девочка пишет:

«Трудно сказать, что эта картина мне понравилась или не понравилась. Мне кажется, что я за эти два ча­са стала взрослее. Обычно я рассказываю содержание картин, которые видела, моим родным или подругам, но на этот раз я не могла ничего рассказать. Я думала целый день, думала даже ночью.

Мне кажется, что я буду помнить эту картину всю жизнь».

Для меня очень дорого, что такое письмо пришло первым, что первой на картину откликнулась именно девочка, родившаяся уже после войны.

Потом я показывал картину студентам, молодым ученым, рабочим, но первое письмо остается первым.

Я понял, что картина здесь, в нашей стране, будет нуж­на.

В Германии мне говорили почти то же самое, что го­ворили в Москве, ибо мы постарались не смешать в одну кучу германский народ и гитлеризм.

**Все остается людям Последнее интервью М. И. Ромма корреспондентам «Литературной газеты» во время съемок фильма «Мир сегодня»[[73]](#footnote-74)**

* Что привлекло особое внимание съемочной груп­пы?
* Я хорошо представлял, что обстановка в мире чрезвычайно сложна. Но она оказалась даже сложнее, чем я думал.

Очень сильное и противоречивое впечатление у ме­ня осталось от посещения университета Нантер.

Нантер - один из филиалов Сорбонны, но он со­всем не похож на это многовековое святилище нау­ки. Стеклянно-бетонные громады Нантера разброса­ны на огромном унылом пустыре, далеко за городом - факультеты, общежития, спортклуб, столовая. Самый большой факультет - филологический, там числятся двадцать тысяч студентов, но посещает лекции около 8 тысяч. Каждый окончивший школу может стать сту­дентом - достаточно заявления.

Интересная картина предстала перед нами, когда мы, поднявшись по ступенькам в здание филологиче­ского факультета, попали в просторный высоки i ко­ридор. Одна из стен его стеклянная, другая оштукату­ренная. Обе стены испещрены написанными от руки черной и красной краской лозунгами, призывами, за­клеены плакатами, листовками разных политических партий и направлений. Лозунг наклеивается на лозунг. Можно было бы произвести раскопки, открывая в этих напластованиях этапы идейной борьбы студентов. Ло­зунги даже на полу - они нанесены несмываемой крас­кой.

Мы снимали в этом коридоре, брали короткие интер­вью, беседовали со студентами у костров, которые те разжигают под вечер тут же, на кафельном полу. Сидя на корточках, они подбрасывали в огонь газеты и ста­рые плакаты.

Мы задавали нейтральные, отнюдь не политическо­го характера вопросы. Например: «Что вы читаете по­мимо обязательной программы?» Если человек не от­казывался отвечать, то обычно говорил: «Прежде все­го политическую литературу». Часто беседа кончалась так: «Главное - социальное переустройство общества. Все остальное - потом».

Студенты самые разные. Многие носят бороды и длинные волосы. Иные ходят в тулупах мехом наружу. Но это не столько дань моде, сколько своеобразная форма протеста против респектабельности буржуаз­ного общества потребления. Студенчество самим сво­им видом заявляет: для нас это общество, его устои - не идеал. А вообще-то студенты носят то, что подеше­вле: денег мало, а борода растет бесплатно.

Нас предупреждали о рискованности поездки в Нан- тер. Среди студентов много участников майских собы­тий 1968 года. Бои были нешуточные: одна из ауди­торий, например, почти начисто разрушена и до сих пор не восстановлена. Некоторые студенты еще скры­ваются от полиции, избегают хроникеров и работни­ков телевидения. Очевидно, по документальным ка­драм их можно опознать. Нас специально предупре­ждали: в перерывах между съемками не держите ка­меры на плече - были случаи, когда студенты разбива­ли аппаратуру. У нас тоже были довольно острые мо­менты, когда плотная толпа окружала съемочную груп­пу и наш оператор Герман Лавров прижимал камеру к груди. Многие студенты при виде камеры закрыва­ли лицо газетой, отворачивались и быстро уходили. Но в общем к нам относились хорошо. Только вот один студент очень докучал нам. Этому «студенту», как мы узнали, 82 года - да, именно столько. Он прекрасно го­ворит по-русски, называют его Колей. Восьмидесяти­двухлетний Коля все время вертелся около нас, мешая нам, задавал явно провокационные вопросы, выкрики­вал какие-то протесты. Наши операторы нашли нако­нец способ удалять Колю из кадра: они направляли на него камеры. Тот сразу закрывал лицо руками и убегал.

В известной мере нам удавалось снимать в Нантере потому, что нам помогали студенты из «русского круж­ка». Мы познакомились с ними на просмотре фильма Эйзенштейна «Генеральная линия». Я рассказывал им об Эйзенштейне, и они обещали, что будут дежурить около наших камер.

Я всматривался в лица студентов, стараясь угадать их будущее. Для меня самым важным было то, что эта нарастающая сила направлена против капитализ­ма, против общества потребления. Сейчас в студен­честве очевиден разброд, но рядом с самыми различ­ными экстремами мы видим собранных, убежденных и очень верно мыслящих людей. Кстати, среди фран­цузских студентов много коммунистов.

* Михаил Ильич, какие проблемы современного ми­ра затрагиваются в вашем фильме?
* «Мир сегодня» - этой газетной рубрикой объеди­няется ряд задуманных нами фильмов. Над одним из них работает сейчас наш коллектив.
* Объединяет ли что-нибудь этот фильм с преды­дущим вашим фильмом «Обыкновенный фашизм»?
* Безусловно, и многое. Прежде всего - внутренняя связь и общая идея: человек, человечество и уродли­вые явления современного западного мира.

В «Обыкновенном фашизме» нас особенно интере­совали явления массового психоза, разрушение мо­ральных норм. Все это тесно связано с политической рекламой, с тотальной, организованной обработкой человека.

Массовые психозы - опасное явление в капитали­стическом обществе XX века. В истерически возбу­жденной толпе человек перестает быть человеком. Массовая истерика разрушает мысль, парализует со­знание. Иногда психозы носят как бы безобидный ха­рактер - ну, скажем, полумиллионная возбужденная толпа поклонников какого-нибудь джазового певца. Но когда эти поклонники начинают громить все вокруг, ко­гда женщины, рыдая от восторга, ломают руки, рвут на себе волосы и мечутся, не находя выхода чувственно­му возбуждению, это производит страшноватое впеча­тление. А где-то рядом то и дело возникают новые «жи­вые боги» и «пророки буржуазного мира». Это всегда идет в одной упряжке: «живой бог» и миллионная тол­па, потерявшая способность мыслить.

* Именно над этой проблемой вы сейчас работае­те?
* Я не хотел бы подробно говорить о нашем ближай­шем фильме. Ведь мы задумали цикл картин, и речь идет об общем замысле цикла.

У нашего века есть свои парадоксы. Собственно, эта тема была начата еще в «Девяти днях одного года». Не только расщепление атома, но каждое открытие имеет оборотную сторону.

* *Михаил Ильич, но ведь научно-технический про­гресс - это и рост культуры, и неведомые прежде возможности массового образования, развития ин­теллекта?*
* Да, но буржуазное потребительское общество пре­жде всего в массе выбрасывает ширпотреб, суррога­ты культуры. Художники, писатели, кинематографисты Запада остро переживают духовный кризис: одни ищут выход из идеологического тупика, другие забредают в очень странные переулки. В этом убедил меня разго­вор с режиссером Жан-Люком Годаром.

Вокруг него всегда кипели споры. Картины его широ­ко известны за пределами Франции. Узнав, что его по­следняя картина будет демонстрироваться любителям кино, в музее современной живописи, мы решили по­просить у Годара разрешение посмотреть картину и, может быть, частично снять дискуссию. Годар сказал, что он хочет сначала побеседовать со мной.

Встреча состоялась в маленьком кинематографиче­ском бюро Годара. Он чертил какой-то график, и я ре­шил, что он устанавливает ритм будущей картины, как это делали некоторые режиссеры в 20-е годы. Вот наш разговор в сокращенном варианте.

* Г-н Годар, я знаю, что вы сняли новую картину для итальянского телевидения. Я видел ваши прежние ра­боты, и хотелось бы вместе с моей группой посмотреть новую и присутствовать на дискуссии. Обещаем, что мы будем держаться незаметно, не вмешиваться в ход дискуссии. Меня интересуют прежде всего общая ат­мосфера, лица, их выражение.
* Г-н Ромм, - довольно строго ответил Годар, - меня насторожило ваше заявление. Вы сказали, что не бу­дете вмешиваться в ход дискуссии, а собираетесь на­блюдать за лицами. Это типично для ревизиониста.

Я раньше тоже любил наблюдать за лицами, но те­перь меня интересует сущность. Настоящего револю­ционера лица не должны интересовать. Я, например, не могу полюбить самую красивую женщину, если ее убеждения не совпадают с моими,

Я постарался сдержать улыбку и решил выслушать Годара до конца. В это время вошел помощник Года­ра, юноша лет двадцати, и, иронически усмехнувшись, уставился на меня. Годар между тем продолжал:

* Я видел только две ваши картины: «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм». О других ва­ших картинах я мог судить по истории советского ки­но, но история вашего кино так же, как история наше­го, проникнута буржуазным духом. Чтобы судить, на­пример, о фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потем­кин», я должен знать, какие статьи Ленина были опу­бликованы во время постановки фильма.

Я прервал Годара:

* Ленин умер за два года до того, как «Броненосец «Потемкин» вышел на экран.
* Не важно, надо сличить другие картины Эйзен­штейна.
* Но Ленин умер до того, как Эйзенштейн снял пер­вый свой кадр,..[[74]](#footnote-75)
* И вообще, - продолжал Годар, - в советской кине­матографии я признаю только Вертова, все остальное - ревизионизм.

Не буду дальше пересказывать разговор, отмечу только некоторые открытия Годара. Он заявил, что полностью отрицает свое прошлое, что он был индиви­дуалистом, а теперь покончил с индивидуализмом, что себя считает сторонником «культурной революции» в Китае, что каждый кадр он обсуждает с группой това­рищей, и если ему не ясна идейная формулировка или не найдена форма эпизода, он вставляет черную про­клейку. В это время все должны думать.

Теперь я понял, что за график он составлял.

Лекция Годара продолжалась довольно долго. В кон­це концов я решил прервать ее.

* Я тоже хочу задать вам несколько вопросов. Вы кинематографист, г-н Годар?
* Да, я делаю новое кино.
* Вы знаете, что в Китае киноискусство, по-существу, ликвидировано?
* Студии художественных фильмов закрыты, и это правильно. Ведь что такое кинематограф? Это изобра­жение и звук. Но и то и другое было изобретено бур­жуазией, пролетариат не имел к этому отношения. А изображение вместе со звуком есть орудие обмана ра­бочих масс. Это буржуазная уловка.
* А телевидение? Ведь это тоже изображение и звук. Его тоже изобрела буржуазия, а между тем в Китае те­левидение существует.
* Это необходимо для пролетарской пропаганды. Впрочем, мы все это изучим в книгах.
* А книги нужны?
* Только некоторые.

Я встал, чтобы прекратить беседу, которая продол­жалась уже почти полтора часа.

* Г-н Годар, не кажется ли вам, что мир очень сло­жен и очень опасен, и если подбрасывать горючее на тлеющие угли, то может разгореться такой пожар, что не поздоровится никому,
* Наши дети увидят счастье, - продолжал торже­ственно Годар. И неожиданно добавил со странной улыбкой: - Знаете, что самое трудное? Делать детей.
* Ну, судя по тому, как растет население земного ша­ра, с этим справляются очень многие.

На этом беседа закончилась. Я не пошел смотреть картину Годара. Мне рассказали потом работники съе­мочной группы, что это невыносимо скучное чередо­вание еле связанных простейших планов и упорное повторение примитивных деклараций. Примерно так. Женщина произносит: «Надо сочетать теорию с прак­тикой». Мужчина отвечает: «Но теория прежде всего». Женщина: «Нет, надо сочетать теорию с практикой». Еще несколько раз повторяются такого рода открытия, после чего появляется черная проклейка. Затем жен­щина ест суп и говорит: «Нет, надо все-таки сочетать теорию с практикой».

Тратить пленку на съемку дискуссии было бессмы­сленно.

* Может быть, это личный кризис художника?
* Скорее, это свидетельство растерянности. Че­ловек нервный, политически не слишком грамотный, столкнувшись со сложностями современного мира, не нашел иного выхода, кроме обращения в новую, про­стую, как мычание, веру, в наивный и грубый догма­тизм, в открытую демагогию. Я бы сказал - наглую демагогию. Разумеется, Годар не представляет собой всю французскую кинематографию, - искусство Фран­ции, в том числе и французский кинематограф, не ну­ждается в комплиментах. Тем не менее беседа с Года­ром показалась мне примечательной.

Но я оптимист, и если бы не верил в прогресс, то сложил бы ненужные руки на пустой груди и снимал бы музыкальную комедию. Почему музыкальную? В обыч­ной комедии непременно присутствует мысль. В музы­кальной это не обязательно.

* *Вы хотите сделать фильм в основном из доку­ментального материала?*
* По образной системе это будет, как и «Обыкно­венный фашизм», художественный фильм. Монтаж ба­зируется на принципах художественного фильма - то есть не на констатации фактов, а на обобщенном обра­зе.

Если искать аналогию, то в какой-то мере эйзен- штейновская теория монтажа аттракционов была мо­им кредо. Не совсем так, как она изложена в его извест­ной статье,[[75]](#footnote-76) а как он сам рассказывал мне. Он срав­нивал кинематографические аттракционы, сильные до поразительности моменты, с ударами боксера, кото­рый постоянно меняет тактику.

* *По-видимому, Эйзенштейн много значил в вашей жизни?*
* Он для меня был учителем. Не учителем ремесла, а учителем в более высоком смысле. Это был чело­век огромной эрудиции, сложного иронического скла­да, глубокой мысли. Мне приходилось готовиться к бе­седам с ним - очень уж высок был уровень его знании и быстрота ассоциаций.

Возвращаясь к предыдущему вопросу, скажу, что ме­ня не столь уж волнует художественная форма. Сама тема настолько важна, что мне кажется излишним за­ботиться о занимательности. Я уже в том возрасте, ко­гда делаешь не то, что кажется интересным, а то, что кажется нужным.

**Приложения**

**«Пышка» Сценарий[[76]](#footnote-77)**

**Характеристика персонажей картины «Пышка»**

1. Пышка. Это проститутка особенной провинциаль­ной формации семидесятых годов. Она не работала в публичном доме, но и не была богатой содержанкой. Она была тихий кустарь-одиночка. Квартирка в две комнаты, за которую платил один постоянный клиент. Горничная, которую оплачивал другой. Стирка, скром­ный обед, менее скромный ужин с посетителями, пла­тья, оплачиваемые двумя-тремя менее постоянными. Вот и все.

Пышку знал весь Руан, она была одной из его по­стоянных принадлежностей. Семейные люди, нотари­усы, купцы, попадались и молодые, менее аккуратные

в платеже. У нее могли быть и любовники.

По происхождению Пышка крестьянка. Шестнадца­ти лет она попала в услужение к руанскому буржуа. Семнадцати - родила. Ребенка отправила в деревню и платила на его содержание. Несколько месяцев бы­ла кормилицей. Потом стала проституткой. Ее скром­ность, богатые природные данные, чистоплотность и хороший характер помогали ей сделать умеренную ка­рьеру. Сейчас ей двадцать два, двадцать четыре года. Офицеры руанского гарнизона накачали ее патриотиз­мом, в сущности, чуждым ее природе. Попав в обще­ство буржуа, она чувствует себя смущенной, ибо глубо­ко уважает собственность, общественное положение и сознает свое падение. Ей глубоко льстит то, что ее при­нимают в эту компанию честных людей. Она муссирует свой патриотизм, чувствуя, что это возможность, хотя бы и кратковременная, стать в каком-то отношении на равную доску с настоящими людьми. Тоска по насто­ящей жизни толкает ее на маскировку под приличную даму. В течение средних частей сценария она пережи­вает глубокую и радостную иллюзию возвышения. Тем сильнее для нее удар, когда она понимает, что для этих людей она была и есть проститутка, что «патриотизм... это только патриотизм, не более», как говорит ей Луа- зо. Этот удар, это падение в гораздо большей степени составляют трагедию Пышки, чем трагедию патриотиз­ма, в сущности говоря, наносного и неглубокого, вну­шенного ей теми же самыми людьми, которые потом послали ее к немецкому офицеру.

Внешность Пышки, описанная Мопассаном (тол­стушка со свежими губками и вздернутым носиком) по­чти обязательна, ибо хорошо контрастирует с глубо­ко трагической ситуацией, в которую попадает эта не­множко смешная женщина.

Пышка, разумеется, не девушка по внешности (на что очень легко сбиться), - это зрелая женщина, глубо­ко сексуальная при всей своей скромности, немножко стыдящаяся того, что она так действует на мужчин. А действует она на всех без исключения. Пышка экспан­сивна и впечатлительна. Она живет с огромным удо­вольствием. Она вкусно ест, вкусно спит, любит, раду­ется, негодует, движется. Она заразительно смеется и плачет как ребенок. Она обожает своих любовников и без отвращения спит с клиентами. Она примитивна, немножко глуповата, вернее, очень наивна. Она с та­ким аппетитом ест, что невозможно не пожалеть ее, ко­гда она голодна.

Сложная актерская работа сочетается в этой роли с необходимостью очень богатых и своеобразных внеш­них данных.

2. Г-жа Луазо. Дочь богатого фермера, работавшая до замужества вместе с батрачками. Вышла замуж за юркого и плутоватого приказчика из винной лавки, пре­льстившего ее разбитным характером и в свою оче­редь деньгами. Приданое, однако, оказалось не так ве­лико, как рассчитывал г-н Луазо. Величайшими труда­ми, сантим к сантиму, путем жестокой экономии, ко­пеечных расчетов, копеечного плутовства супруги уве­личили его. Завели винный погребок. Потом магазин. Наконец оптовую виноторговлю, наиболее крупную в округе. Это типичные нувориши, жадные, напористые и плутоватые.

Сейчас доход супругов перевалил за сотню тысяч франков, тем не менее г-жа Луазо экономит на мясе, следит за служанками, подозревая их в воровстве, по­купает для кухни провизию второго сорта, снашивает ботинки до дыр и сама ходит на другой конец Руана, ибо там селедки на сантим дешевле. У супругов еще сохранился погребок, с которого начинали карьеру, и, если г-же Луазо случается зайти в него, она норовит надуть покупателя, подсунуть ему не тот сорт вина, кричит на приказчика, самолично бьет его по морде при случае, несмотря на принадлежность к великой фран­цузской нации.

Основные чувства, движущие г-жой Луазо, это жад­ность и презрение. Жадна она почти неправдоподоб­но. Сама выбившись из низов, она глубоко презирает всех стоящих ниже ее и испытывает постоянную ор­ганическую потребность показать это. В течение всей картины она страдает от того, что с Пышкой разгова­ривают. Она от всей души ненавидит обе аристократи­ческие четы, но в обращении с ними подчас проявля­ет холуйскую почтительность. Дети Луазо и им подоб­ные будут в свое время заправлять делами Француз­ской республики.

Г-жа Луазо жестока. Унижать, делать гадости доста­вляет ей своеобразное удовольствие: она чувствует себя тогда выше. Грубость, жестокость и жадность - ясно написаны на лице, и это основное требование к актеру. Внешность г-жи Луазо может варьироваться в зависимости от остального ансамбля, она должна хо­рошо обыгрываться в сочетании с внешностью мужа и двух остальных дам. По Мопассану г-жа Луазо вы­сокая и тучная, с широкими, крепкими костями, этакая першеронообразная французская матрона. Она мо­жет, однако, быть высокой и костлявой (муж маленький и толстенький), может быть низкой и жирной, с физио­номией мопса (тогда г-жа Каррэ-Ламадон должна быть тоненькой и высокой). Словом, необходимо учитывать при подборе г-жи Луазо всю тройку: супруги Луазо, г- жа Каррэ-Ламадон.

3. Г-н Луазо. Социальная его характеристика дана выше. В смысле жуликоватости он даст своей жене 100 очков вперед, но у него более широкий характер и ме­нее ущемленное самолюбие. Это прохвост в самом бо­гатом смысле этого слова. Любопытный, наглый, бес­стыжий, ловкий и подвижной, он способен решительно на все - на кражу, на обман, если для него гарантиро­вана безопасность. К счастью, он глубоко труслив. К деньгам он относится легче, чем жена, ибо очень хоро­шо знает, что их нужно наживать тысячами, а не еди­ницами. Впрочем, тратит он максимум десятками. Он один из руанских клиентов Пышки, хотя посещает ее не слишком часто и платит скуповато.

В молодости он был большим ухажером и весель­чаком. Он сохранил еще остатки своего разбитного ха­рактера. Он экспансивен и шумен. Чувство стеснения, неловкости, стыда - вовсе ему не знакомы. Он поло­жительно не знает, что это такое. Он откровенный про­хвост и этим отличается от всех остальных, менее от­кровенных, а не менее прохвостов. У него деятельная натура. Сидеть на месте он неспособен. Умрет он, ве­роятно, от апоплексического удара.

Очень вульгарный по природе, Луазо далеко не за­носчив. В сущности говоря, если бы ему позволяла же­на и общественное положение, он, вероятно, вел бы компанию со своими прежними приятелями - приказ­чиками, мелкими торговцами. Но деньги открыли ему доступ в руанский свет, и он принужден вращаться в обществе денежной аристократии. В этом обществе он сохраняет манеры и повадки приказчика. Ему проща­ют сальные анекдоты и не совсем пристойные выход­ки, ибо он богат.

К Пышке он относится проще, чем все остальные. В сущности говоря, он охотно променял бы всех аристо­кратов со своей женой в придачу на пару таких Пышек. Разница между ним и женой та, что г-жа Луазо будет есть в присутствии голодных с угрюмым торжеством, а г-н Луазо с добродушной улыбкой. Не поделятся пи­щей оба одинаково. И оба одинаково (хотя с разным выражением лица) готовы проползти километр на брю­хе за сто франков.

По Мопассану г-н Луазо маленький, толстенький, с седыми бакенбардами. У нас внешность будет дикто­ваться прежде всего соответствием характеристике, как и всюду, она, кроме того, зависит от остального ан­самбля, особенно от мужчин.

4. Г-жа Каррэ-Ламадон. Бойкая, молодая дамочка, хорошенькая, из приличной семьи, не слишком бога­той. Сразу по выходе из монастыря, где она воспиты­валась, она вышла замуж за богатого фабриканта, ко­торый был старше ее вдвое. Мамаша еще до первой брачной ночи просветила ее В насчет того, что и при старом муже бывают свои радости (Каррэ-Ламадон, вообще говоря, еще не стар: ей лет 27-30, ему лет 45­50, то есть он человек в возрасте, по французским по­нятиям).

Г-жа Каррэ-Ламадон одна из звезд руанского про­винциального общества и единственное утешение офицеров руанского гарнизона. Это профессионально обаятельная женщина. Она глубоко несчастна, если на нее никто из мужчин не облизывается. Можно пола­гать, что она держит одновременно не больше одного любовника, в то же время подготовляя себе сменного и флиртуя на всякий случай еще с тремя-четырьмя.

Монастырское воспитание привило ей подчеркну­тую и извращенную сексуальность. Она почти непри­стойна, настолько явно она живет для одной и един­ственной функции. Тем более презрительно она отно­сится к профессиональной проститутке.

Уровень ее понятий и идей необычайно низок: не­сколько прописных моралей, умение вышивать и не­обычайное количество энергии, вкладываемой в об­служивание мужчин, почти все равно каких, лишь бы приличных и не импотентов. По уму она не многим вы­ше обыкновенной курицы, но чувствует себя аристо­краткой и избранной породой. Жестока она врожден­ной женской жестокостью, усугубленной тем, что всех не воспитывавшихся в монастырях считает чем-то вро­де неодушевленных существ: она искренне удивилась бы, если бы ей сказали, например, что прислуга мо­жет обидеться. Она сочла бы такую прислугу чудовищ­ным извращением и прогнала бы ее (кстати, горничных она шлепает по щекам, одновременно заливаясь сле­зами, ибо их ошибки считает нарочитыми оскорблени­ями своей нежной натуры).

Г-жа Каррэ-Ламадон истерична и бестактна. Если бы она не была хорошенькой женщиной, то ее присут­ствие было бы невыносимо. Она худенькая и строй­ная, следовательно, по понятиям того времени, тело ее не имеет полной прелести (тогда любили женщин с формами).

Успехом у мужчин она пользуется вследствие так на­зываемого темперамента, то есть ясно видимой готов­ности на все, и на все с большим старанием, самоот­верженностью и знанием дела. Короче - она стерва, и это основное. Хорошенькая стерва.

5. Г-н Каррэ-Ламадон. Богатый буржуа из мелких дворян, владелец нескольких бумагопрядильных фа­брик. Получил их по наследству. Потомственный бур­жуа, уже лишенный тех явных стяжательных призна­ков, которыми богато наделены супруги Луазо. В то время медицина предписывала детям есть сырое мясо и пить вино Для укрепления организма. Вследствие та­кого кормления г-н Каррэ-Ламадон страдает камнями в печени и подагрой. Он любит сознавать себя боль­ным и много занимается собственной особой. То об­стоятельство, что его супруга изменяет ему, мало его беспокоит, ибо он склонен выполнять свои супруже­ские обязанности в минимальной степени, боясь изли­шества и дорожа своим здоровьем. Жена презирает его, он же любит ее по-своему, гордясь ее успехами.

Если супруги Луазо подобострастны по отношению к графской чете, то Каррэ-Ламадон держится с ними почти как с равными. Тем не менее ему льстит внима­ние графини. Пышку он не замечал бы, поглощенный собственной особой, если бы события не выдвинули ее на первый план. Пребывание в гостинице беспокоит его главным образом с точки зрения диеты. После еды он всегда с тревогой прислушивается к работе желуд­ка, ожидая с его стороны всяких неприятностей. Он па­триот по обязанностям, но если любовь к отчизне вы­нуждает его есть вместо цыпленка баранину, то это ка­жется ему чрезмерной жертвой. С прислугой он вежлив вследствие отсутствия характера. Больше всего он бо­ится неприятностей. Он абсолютно лишен способно­сти к активным действиям. Во всех отношениях он пол­ная противоположность Луазо, в том числе и в отно­шении внешности. Если Луазо будет маленький и тол­стенький, то Каррэ-Ламадон должен быть худой и вы­сокий.

6. Граф. Один из главнейших персонажей. Потом­ственный аристократ, притом отнюдь не разоряющий­ся, а, напротив, очень богатый. Самый богатый из всех. Владелец больших поместий и большого количества акций. Умный и спокойный самец, очень представи­тельный и настолько уверенный в себе, что позволяет себе роскошь обходиться со всеми одинаково вежли­во. Внешне между его обращением с Пышкой и, ска­жем, с Каррэ-Ламадон нет никакой разницы. Он стар­ше Каррэ-Ламадон, ему уже за пятьдесят, но он на­столько сохранился, так зачесывает свою полуседую шевелюру, так держит себя, что производит впечатле­ние мужчины, не имеющего возраста, специальность стареющих самцов хорошего общества.

Если вначале он стоит как бы вне событий, то под конец он оказывается признанным главой коллектива буржуа. Его слово - решает. Каждое его движение рас- считанно и эффектно. Он обладает наиболее сильной волей из всех мужчин. Он умел сохранить достоинство в любой ситуации. С нашей точки зрения, его манеры несколько смешны: монокль, походка, красивые дви­жения мягких рук, выдержанная, скупая мимика лица - все это носит, на наш сегодняшний взгляд, несколько театральный характер. Это чем-то чуточку похоже на Торрэнса в «Трусе». Ироническое отношение к эпохе должно быть подчеркнуто на этом ее высшем предста­вителе.

В сцене уговаривания, когда граф неожиданно изме­няет своей сдержанности, это должно произвести эф­фект внезапного разоблачения. На роль должен быть взят актер большого обаяния, ибо до половины карти­ны граф производит эффектное впечатление почти по­ложительного персонажа. Его жестокий, почти грубый эгоизм вырастает в полную меру только в финале.

7. Гоафиня. Уже немолодая, очень приятная на вид, мягкая, округлая, незаметная, благосклонная женщи­на. По происхождению буржуазка. Преклоняется перед мужем и обожает его. Абсолютно довольна своим по­ложением и ничего иного не хочет. Любовников не за­водит от лености, но на мужчин иногда поглядывает с вожделением. Она не жестока, она слишком для это­го тетеха, но и не добра. Она сплошная благовоспи­танная и вежливая умеренность. Вероятно, муж долго дрессировал ее. Она явно глупа, это преобладает надо всем. Может быть, она и поделилась бы с Пышкой ку­сочком в финале, но все не дают, и она не дает. То, что Пышка плачет, сначала даже несколько обеспокоило ее, но, поглядев на остальных, она уверилась, что так надо и, значит, все в порядке. С Каррэ-Ламадоном она флиртует по привычке, как старая полковая лошадь. Никаких видов на него она не имеет, да он и не слиш­ком-то завидный кусок.

Манеры ее очень изысканны, но чуть менее под­черкнуты, чем у мужа, вследствие слабости характера. Такие графини живут с лакеями, потому что это просто, не нужно далеко ходить и нет никаких хлопот, а уваже­ние и старание обеспечено.

8. Корнюдэ. Демократ. Отец содержал в Руане апте­ку и оставил ему небольшое состояние. Окончив курс естественных наук и став бакалавром, Корнюдэ про­дал аптеку и предался демократизму. Развращенный парижской богемой, он абсолютно отучился делать что бы то ни было и научился долго и с пафосом говорить на любую тему. В течение девяти лет он спустил все состояние. Даже не в кутежах, а в примитивных выпив­ках, он стал типичным пивопийцей, завсегдатаем всех руанских пивных. Он тоже один из Пышкиных клиен­тов. Так как все десять лет он проповедовал идеи де­мократии и республиканства (за пивными столиками, где можно проповедовать все, что угодно), то теперь ждет от Республики награды в виде доходного и не­обременительного казенного местечка. Он совершен­но серьезно считает, что его пивная деятельность бы­ла общественно полезной и что он потерял состояние ради Республики.

В смысле идейной характеристики это прообраз со­циал-демократа, это соглашатель, начиненный туман­ными идеями свободы, равенства и братства, не вкла­дывающий в эти идеи никакого конкретного содержа­ния и готовый не очень дорого уступить их.

По натуре это добродушный, грубоватый и не слиш­ком умный бурш, но привычка к позе, к говорению, к ту­манному энтузиазму совершенно развратила его. Он знает два состояния: или на трибуне, или хлещет пи­во. Он настолько привык орудовать абстрактными ис­тинами, что совершенно утерял ощущение обстановки и реальной жизни. Он не жалеет Пышку потому, что во­обще отвык иметь дело с человеческими ощущениями. Это слишком мелко для него. Он любит пожрать, все равно что, любит женщин и не очень разборчив в ка­честве их (лишь бы пожирнее). Он произносит высоко­парные фразы и одновременно щиплет Пышку за зад.

Корнюдэ некрасив, нечистоплотен и самовлюблен.

Костюм его всегда обсыпан пеплом, а по бороде можно судить, что он ел с утра. В карманах у него склад скобя­ных и москательных изделий, между которыми попа­даются также куски сахара и обрывки брошюр. Думает и движется он медлительно. По натуре он молчалив, если тема не имеет отношения к каким-нибудь высо­ким принципам.

Подобно графу, он обходится со всеми одинаково, но делает это не от аристократической вежливой снис­ходительности, а от полного, грубоватого равнодушия и сознания собственного умственного превосходства. При этом, повторяю, он не умен. В компании рафини­рованных буржуа он стоит на низшей ступени, даже су­пруги Луазо глубоко презирают его, отчасти, правда, побаиваясь, так как Республике только месяц от роду. То, что по морде влетает именно ему, наименее актив­ному, в сущности, почти не участвовавшему в общей оживленной деятельности вокруг Пышки, - глубочай­шим образом правильно, ибо такова судьба всякого со­глашателя.

Внешность Корнюдэ - мешковатый, заросший боро­дой чуть не до глаз, с чуть отекшим от пьянства лицом. Ему за тридцать. У него брюшко, не очень большое и скрадывающееся благодаря росту и широким костям. Он совсем не похож на француза в обычном предста­влении (такая внешность была у французского журна­листа шестидесятых годов Нестора Рокплана).

1. Старшая монахиня. Костлявая, мрачная стару­ха, очень безобразная, хотелось бы - рябая. Держит­ся сдержанно и молчаливо. Широкая мужская поход­ка, согнутые плечи, постоянно поджатые бледные и су­хие губы. В сцене уговаривания внезапно прорывает­ся ее подлинный темперамент, грубая и страстная на­пористость. Это замечательный оратор, - оратор иезу­итской первоклассной школы. В своем монастыре эта монахиня не последнее лицо, и сквозь выработанную скромность, сдержанную почтительность в обращении с людьми проглядывает уверенная и грубовато-власт­ная натура. Ест жадно и некрасиво. Молится сердито. Чем-то она похожа на г-жу Луазо, может быть, прогля­дывающей иногда жадностью.
2. Младшая монахиня. Прозрачное, туберкулез­ное лицо с огромными глазами, лицо почти красивое. Грустное, очень скромное лицо, освещенное изнутри глубоким пламенем затаенной страсти. Молится пла­менно и сосредоточенно, но, задумавшись, начинает бормотать и креститься совершенно механически. Мо­настырь не угасил в ней пола. Ей импонирует граф. В минуты веселости она кидает на него недвусмыслен­ные взгляды. Старшую монахиню почитает безмерно. На Пышку глядит не с омерзением, как старшая, а с глубоким религиозным ужасом и страстным греховным любопытством. Иногда, поймав себя на том, что она уже минуту с не совсем понятным ей самой волнением разглядывает эту женщину, живущую профессиональ­ной любовью, младшая монахиня начинает поспеш­но креститься и торопливо хватается за четки. Каждый раз, когда на нее взглядывает граф, она краснеет и задыхается. Впрочем, все это, все эти внутренние пе­реживания внешне скрыты выработанной, професси­ональной скромностью, опущенными глазами, тихими движениями.

11. Немецкий офицер. Несмотря на свое боль­шое значение для вещи, может быть охарактеризован очень коротко: это сентиментальный хам. Это уверен­ный в себе, наглый самец, презирающий всех штат­ских, а тем более французов. Он положительно не считает их за людей. У себя на родине он принадле­жит к хорошему обществу, он прусский юнкер. Он при­вык к тому, что проститутка - ресторанная подстил­ка, предмет, не живое существо. Капризы Пышки при­нимает с холодным негодованием и считает их лич­ным оскорблением. Сентиментален он отчасти потому, что это модно, отчасти же потому, что это свойствен­но его классовой и национальной природе. Сентимен­тальность его какая-то преувеличенная, чрезмерная и потому неправдоподобна. Она сочетается с холодной жестокостью. Эта самая влюбленная глуповатая же­стокость - первое, что бросается в глаза. Ощущение неумолимости должно сопровождать каждое появле­ние этого человека. Его наглые, прозрачные глаза по­чти никогда не меняют выражения, даже когда он взды­хает.

Походка гвардейская, немножко развинченная. Внешность подробно описана в сценарии и у Мопасса­на. Эти предписания, однако, не директивны. Возмож­ны отступления, ибо сентиментальные хамы могут, ра­зумеется, варьироваться по росту, а порода этих юн­керов была очень распространенна и стандартна, как автомобили Форда.

12. Немецкий солдат. Исключительно ответствен­ная роль, хотя и маленькая по объему. Прежде все­го это крестьянин, недавно взявший винтовку, это ра­ботающий человек, мешковатый. Он привык работать, привык делать что-то полезное. Его тяготит вынужден­ное безделие, он все время порывается помочь 'ко­му-нибудь, вообще занять как-то свои руки, занятые только бессмысленной винтовкой. Ему нравится гор­ничная-француженка. Нравится не красотой, а здоро­вьем, тем, что настоящая работящая девка, хозяйка, похожая на немецких девок, с такими же красными, сильными руками, с таким же крутым задом. Пышке он сочувствует потому, что видел, как она доила корову, и потому, что ненавидит своего офицера и подозритель­но относится ко всей компании буржуа. В Пышке он смутно чувствует свою. Все остальное, включая внеш­ность и возраст, может варьироваться как угодно, не­обходимо только одно: чтобы это был немец и чтобы он обладал бесспорным обаянием, как ни мало присут­ствует он на экране, но он кончает картину, и зритель должен из картины запомнить его в числе самых пер­вых.

1. Горничная. Это то, чем стала бы Пышка, если бы она не попала в город. Простая, здоровая, полная деревенская девушка. Она моложе Пышки и немножко похожа на нее и внешне и манерами.
2. Хозяин гостиницы. Тучный, ленивый, с хитрецой в глазах. Он заинтересован в том, чтобы Пышка сопро­тивлялась как можно дольше, ибо это дает ему посто­яльцев. Впрочем, он держится нейтралитета. Вид у не­го постоянно сонный, что не мешает ему видеть все очень хорошо и иногда действовать очень решительно.
3. Кучер. Тощий и унылый, как похоронный марш, когда разговаривает с господами или вообще находит­ся при деле. Веселый и плутоватый, как только оказы­вается в своем обществе. Но для него свой парень.

**Титр**

1 сентября 1870 г. стотысячная французская армия была разгромлена под Седаном и взята в плен вместе с императором Наполеоном III.

« Во Франции была объявлена республика.

« Немцы быстро продвигались по Северной Фран­ции, занимая города, захватывая целые области.

« Пышка.

« По рассказу де Мопассана [...] Часть первая

Худое, обросшее, бородатое лицо солдата во фран­цузской стрелковой кепи. Он смотрит на нас отсутству­ющим взглядом. Лицо колышется в кадре. Солдат идет.

Два одинаковых, одинаково колышущихся лица.

Три лица на переднем плане и за ним еще фигуры. Это плетется по грязной осенней дороге отрядик изму­ченных до предела французов. Их человек 12-15.

*Побежденные*

Осенная голая дорога. Плетется вразброд, не со­блюдая строя, отрядик. Один за другим проходят мимо люди.

Один из солдат остановился, набрал воздуха в грудь и на этом вздохе, медленно скорчившись, упал.

Вытаскивая сапоги из чвакающей грязи, проходят мимо остальные.

Идущий в шагах пяти позади сержант, не ускоряя шага, подошел к упавшему и деловито ударил его са­погом в бок.

Солдат поднял голову. Сержант ударил еще раз. Солдат встал, покачался, пошел на аппарат, закрывая

кадр.

Грязная осенняя дорога. Уходит отрядик французов.

Еще дальше отрядик.

Худое, обросшее бородатое лицо солдата в немец­кой каске. Солдат идет, глядя на нас невидящим взгля­дом.

Два лица.

Это плетется по той же самой грязной осенней до­роге отрядик измученных до предела немецких солдат. Их человек 12-15.

*Победители*

Один за другим проходят мимо аппарата немцы, со­храняя подобие строя. Один из них остановился, на­брал воздуха в грудь и на этом вздохе, медленно скор­чившись, упал.

Проходят мимо остальные, вытаскивая сапоги из чвакающей грязи.

Идущий в шагах пяти позади усталый унтер подошел и деловито ударил его сапогом в бок.

Солдат встал, пошел на аппарат, закрывая кадр.

Грязная осенняя дорога. Уходит отрядик немцев.

Еще дальше отрядик.

Пустая, грязная осенняя дорога. Низкое, сырое, хо­лодное небо. Курится в отдалении дымок.

Поворот другой дороги. В стороне, под деревом, ку­рится костер, в котором догорает обод колеса, остатки повозки. У костра сидят, грея руки, два немца. Третий лежит лицом вниз. Не то он спит, не то умер. Вся груп­па дается как деталь пейзажа.

Еще какая-то дорога. Голое дерево. Чернеет что-то в стороне, на пустом поле.

Широкое, черное поле. Груда убранных павших ло­шадей. Простираясь к небу, торчат прямые, мертвые ноги. Валяется седло. Далеко в поле курится дымок.

Вновь пустая дорога.

Поворот дороги. Черное дерево. На дороге, око­ло дерева наклонившаяся набок потрепанная коляска. Лошадь распряжена. Человек копошится около коляс­ки.

Это кучер. Он возится со сломанным колесом. На приступочке коляски сидит полная молодая женщина в шляпке (Пышка). Она тревожно следит за кучером. Ку­чер бросает колесо, встает, пожимает плечами. Жен­щина всплескивает руками.

Она приподнимается, умоляюще глядя на кучера, наивно прижимая руки к груди. Ее глаза наливаются слезами, она говорит:

- Вы понимаете, что мне нельзя вернуться?

Кучер вздыхает и, повернувшись к Пышке спиной, живописно облокачивается о крыло коляски. Пышка, поглядев на него, вновь опускается.

Сломанное колесо.

Распряженная лошадь.

Подняв голову, слегка смущаясь, Пышка убедитель­но говорит кучеру:

* Я подралась с немецким офицером.

Кучер оглядывается на нее через плечо и вновь от­ворачивается. Пышка ждет.

Щипавшая траву лошадь повернула голову.

Повернулся кучер. Приподнялась, вглядываясь ку­да-то, Пышка.

По дороге, появляясь из-за поворота, идет отрядик. Впереди немецкий унтер в каске. За ним несколько не­мецких солдат, окружающих двух-трех пленных фран­цузов. Отрядик медленно движется на аппарат.

Проходят мимо аппарата немцы и французы. Они начинают подымать головы.

В кадр входит унтер, останавливается перед Пыш­кой.

Отрядик подошел к коляске. Конвоиры и пленники за спиной унтера. Немцы опускают ружья.

Унтер стоит перед Пышкой, внимательно оглядывая ее. Чуть заметная улыбка трогает его губы. Он спра­шивает:

* Из Руана?

Пышка равнодушно кивает головой. «Документы», - говорит унтер и протягивает руку. Пышка встает, пово­рачивается спиной, нагибается и, приподняв платье, начинает искать документ в чулке.

Кучка пленных вперемежку с конвоирами серьезно смотрят на Пышкин зад. Один из этих пленных начина­ет улыбаться.

Это обросший, бородатый француз. Забытая, за­ржавленная улыбка раздвигает его губы. Он радостно говорит:

* Э, Пышка!

Пышка быстро оборачивается. Документ уже у нее в руке. Она вглядывается, одновременно передавая до­кумент офицеру.

Француз улыбается, подмигивает, говорит что-то.

Пышка, вдруг просияв, радостно всплескивает рука­ми.

(В кадре унтер, читающий документ.)

* Жужу, усатенький!

Унтер, оторвавшись от документа, быстро оглянул­ся, поглядывая на Жужу, опять на Пышку, махнул рукой и сказал что-то короткое и властное.

Отрядик медленно тронулся дальше. Оборачивает­ся Жужу.

Пышка глядит ему вслед, машет рукой. Унтер воз­вращает ей документ. Не отрывая глаз от Жужу, Пыш­ка: берет его.

Подумав секунду, унтер галантно ухмыляется, под­кручивает ус и протягивает руку к Пышкиной груди. Пышка равнодушно, привычно отводит его руку, нис­колько не задетая этим жестом. Унтер, вздохнув, пово­рачивается.

И быстро отходит. Пышка садится, глядя ему вслед.

Но кучер трогает ее за плечо, и она поворачивается в другую сторону, приподымается.

Далеко на дороге движется колымага.

Ближе. Это дилижанс, нелепый, тяжелый. Четвер­ка лошадей еле втаскивает его в гору. Кучер работает длинным хлыстом.

Лошади останавливаются, кучер, подергав вожжа­ми, поднимается...

Слезает, идет.

Дилижанс сзади.

В кадр входит кучер с хлыстом. Он открывает двер­цу. Через секунду в ней появляется взбешенный Луазо.

Дверца. Луазо яростно глядит вниз в направлении предполагаемого кучера. Он начинает вылезать, вос­клицая:

* Опять!

В дверце появляется Каррэ-Ламадон. Он раздражен еще больше. В нижней части кадра движется, выходя из кадра, голова Луазо. Каррэ-Ламадон жалко воскли­цает:

* Когда же мы будем в Тоте?

В дверце появляется Корнюдэ. Каррэ-Ламадон раз­драженно говорит, глядя на него и продолжая спускать­ся:

* Вот она, ваша республика.

Корнюдэ невозмутимо спускается, необычно вели­чественно. За его спиной уже появился граф. Он уко­ризненно говорит, обращаясь куда-то вниз, очевидно, кучеру:

* Вы, любезнейший, обещали приехать в Тот утром.

Граф, доканчивая фразу, спускается. За его спиной

появляется женская головка.

Группа вылезших мужчин. Кучер пожимает плечами, вздыхает, идет.

Г-жа Каррэ-Ламадон, уныло поглядев по сторонам, бросает взгляд вниз, очевидно на мужчин, и, раздра­женно сморщившись, захлопывает дверь.

Внутри дилижанса. На переднем плане две монахи­ни в белых уборах. В глубине г-жа Луазо и графиня. Г- жа Каррэ-Ламадон садится рядом с ними.

Г-жа Каррэ-Ламадон тоскливо встряхивает головкой и сжимает виски ладонями. Она говорит (в кадре все три женщины):

* Боже мой, мы никогда не приедем.

Графиня вздыхает. Г-жа Луазо презрительно глядит в пространство. Все три женщины абсолютно непо­движны. Вдруг все они разом глубоко качнулись, за ок­нами поплыл фон. Женщины качнулись еще раз.

Три пары ног шлепают по грязи. Очень разнообраз­ные ботинки и брюки. Разнообразные способы ставить ноги. В просветы видны тяжело месящие грязь колеса.

Трое мужчин (без Луазо) уныло шагают по грязи вплотную за колесами.

Вертится, меся грязь, колесо.

Кучер идет около лошадей. Луазо догоняет его, идет рядом, заглядывая в лицо.

Заглядывая флегматично жующему кусок хлеба ку­черу в лицо, Луазо говорит:

* Вы понимаете, что мы не завтракали?

Кучер пожимает плечами, продолжая жевать. Луазо, подождав секунду, добавляет, шагая рядом с кучером:

* .и не ожидали.

Кучер заглядывает на Луазо и останавливается. Останавливается аппарат, кучер, подумав, протягива­ет Луазо кусок хлеба. Луазо оторопел. Сначала он не понимает, в чем дело. Потом гневно выпрямляется. По­том, воровато оглянувшись, берет хлеб. Во время этой сцены лошади продолжают двигаться. В конце сцены в кадр въезжает дилижанс. Отдав Луазо хлеб, кучер идет на аппарат.

Около сломанной коляски копошится Пышка. Она вытаскивает на дорогу какую-то корзину. Кучер машет рукой.

Трое мужчин шагают по грязи вплотную за колесами дилижанса.

Коляска. Пышка вытащила корзинку. В кадр входят грустные лошадиные морды.

Колеса остановились. Мужчины выходят из кадра.

На переднем плане лошади дилижанса. В просвет видны коляска, Пышка с корзиной. Оба кучера, стоя­щие рядом. В кадр входят Корнюдэ и Каррэ-Ламадон.

Корнюдэ вынул трубку изо рта, расплылся в улыбке, сказал:

* Э, Пышка.

Пышка быстро взглядывает на него, радостно вспле­скивает руками. В кадре появляется граф.

Из-за спины Корнюдэ и Каррэ-Ламадона неожидан­но вынырнула голова любопытствующего Луазо. Он засунул остаток хлеба в карман, подмигнул, сказал:

* Э, Пышка.

Пришедшая в полный восторг Пышка еще оживлен­ней всплескивает руками, уже раскрывает рот для при­ветствия и вдруг испуганно замирает.

Группа мужчин. Каррэ-Ламадон испуганно и торо­пливо машет руками, прижимает палец к губам, обора­чивается через плечо на дилижанс, стоящий за ними.

Испуганно оглянулся Луазо.

Испуганно оглянулся величественный граф.

Хладнокровно оглянулся Корнюдэ.

Застыла с раскрытым ртом Пышка.

Дилижанс. Перед ним застывшая группа.

Внутри дилижанса в неподвижном оцепенении си­дят женщины. Г-жа Каррэ-Ламадон, нервно передер­нув плечами, идет к двери.

Распахивает дверь наружу и застывает.

На дороге перед дилижансом столпилась взволно­ванная группа. Каррэ-Ламадон закрывает своим телом вход. Перед ним кучер в коляске с корзинкой. Рядом граф. Растерявшаяся Пышка стоит за их спинами с саквояжем. В кадре кроме них Луазо и кучер дилижан­са.

Каррэ-Ламадон раскинул руки крестом, словно гово­ря: «Вы войдете сюда через мой труп». Он все время отрицательно качает головой, говорит:

* Это невозможно.

В кадре Каррэ-Ламадон, кучер коляски, граф. Ку­чер растерянно поворачивается к графу. Граф, величе­ственно склоняясь к нему, говорит:

* Мы едем с женами, милейший.

Вся группа, стоящая перед дилижансом, вдруг поды­мает головы. Г-жа Каррэ-Ламадон стоит в дверях. Па­уза смущения. Кучер коляски, решительно пожав пле­чами, подымает корзину, делает шаг к двери. Г-жа Кар- рэ-Ламадон захлопывает дверь.

Графиня и г-жа Луазо испуганно глядят на взволно­ванную г-жу Каррэ-Ламадон, нагнувшуюся к ним. Она не может заговорить от наплыва чувств. Вдруг все три женщины оборачиваются.

Дверь распахивается. В дилижанс влетает корзина, ложащаяся под ноги испуганно крестящихся монахинь. Затем влетает саквояж и медленно вслед за саквоя­жем появляется Пышка.

По лесенке дилижанса вслед за Пышкой подымает­ся трясущийся от злости Каррэ-Ламадон. Он оборачи­вается и яростно шипит стоящему внизу невозмутимо­му Корнюдэ.

- Вот она, ваша республика.

Корнюдэ величественно пожимает плечами. Граф берется за ручку и, презрительно оглядев Корнюдэ с ног до головы, лезет вслед за Каррэ-Ламадоном.

Оба кучера, стоящие рядом на дороге, серьезно смотрят куда-то, очевидно, на лезущих. Потом, взгля­нув Друг на друга, спокойно кивают головами. Кучер дилижанса выходит из кадра.

Дилижанс трогается. Отъезжая, он открывает сло­манную коляску, распряженную лошадь. На переднем плане неподвижная спина кучера коляски. Дилижанс выезжает из кадра.

Уезжает дилижанс.

Дальше дилижанс.

Еще дальше дилижанс.

Кучер коляски зевнул, подошел к сломанному коле­су, нагнулся к нему и сел на корточки.

Распряженная лошадь.

**Часть вторая**

Проезжает мимо аппарата дилижанс (взято в про­филь).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали справа налево).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали сле­ва направо).

Проезжает на аппарат Дилижанс (по диагонали справа налево, вверх).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали справа налево, вверх).

Внутри дилижанса, в бледном сумраке качаются го­ловы десяти путешественников. Пышка пытается засу­нуть корзину под скамейку. (Кадр взят от двери. Пышка на переднем плане.)

Одно за другим проходят перед аппаратом лица пассажиров дилижанса. Рядом с Пышкой Корнюдэ, он смущенно поглядывает на соседку. Каррэ-Ламадон нейтрально глядит в потолок, граф внимательно раз­глядывает свои ногти, бросая косые взгляды на Пыш­ку, а Луазо возбужденно вертится под уничтожающим взглядом супруги. Г-жа Луазо негодует так, что подня­тый корсетом бюст ходит ходуном. Аппарат задержи­вается на ней. Г-жа Луазо шипит:

- Проститутка.

И вновь перед нами всплыли лица, на этот раз пас­сажиров левой, стороны. Здесь сидят женщины. Ря­дом с оглядывавшейся, похожей на унтер-офицера г- жой Луазо сидит замершая от испуга глуповатая гра­финя. Затем г-жа Каррэ-Ламадон, откинувшаяся на­зад, широко открывшая глаза и раздувшая ноздри. Ис­пуганно бормочущая, крестящаяся безобразная стар­шая монахиня, и, наконец, младшая, тоже крестящая­ся и бормочущая, не спускающая с Пышки затуманен­ного взгляда. Круг закончен у двери, от которой он на­чался.

Вновь аппарат вернулся к Пышке. Она задвинула наконец корзину под скамейку, выпрямилась, поправи­ла шляпку, скромно улыбнулась, сказала:

* Здравствуйте.

В кадре все дамы, Луазо. Никто не отвечает Пыш­ке. Наоборот, дамы вздрагивают, как будто это привет­ствие еще больше оскорбило их. Г-жа Луазо поджима­ет губы. Г-жа Каррэ-Ламадон негодующе передергива­ет плечиками. Графиня, сидящая с закрытыми от пол­ноты чувства глазами, открывает их и стонет:

* Какой позор.

Улыбка сходит с лица Пышки. Она смущенно испод­лобья оглядывает пассажиров и покорно отворачива­ется к дверному окошку. Она, очевидно, привыкла к оскорблениям.

И вновь поплыли перед нами лица женской стороны дилижанса, начиная с монахинь. Пассажиры медлен­но успокаиваются, и каждое следующее входящее в кадр лицо все более равнодушно. Покачиваются го­ловы. Панорама заканчивается на Луазо. Аппарат за­держивается. Луазо залез в карман и вдруг оживился, оглянулся по сторонам, вынул осторожно руку из кар­мана.

Рука. В руке огрызок недоеденного хлеба.

Луазо еще раз оглянулся и быстрым движением су­нул хлеб в рот.

Начал жевать, стараясь делать это как можно неза­метнее. Пошел аппарат. Граф. Он тупо гладит в про­странство. Вдруг заметил жующего Луазо. Оживил­ся. уставился, вставил в глаз монокль. Пошел аппа­рат. Каррэ-Ламадон. Он тоже заметил жующего Луа­зо. Оживился, облизнул губы. Корнюдэ. Он уже видит. Он вынул трубку изо рта. Проглотил слюну, наклонил­ся вперед.

Торопливо жует, давится Луазо. Жена глядит ему в рот, невольно повторяя жевательные движения.

Уставились на него графиня и г-жа Каррэ-Ламадон. Они глядят укоризненно и обиженно.

Монахини глядят в сторону Луазо. Старшая кре­стится, жуя сухими губами, младшая широко открыла глаза.

В кадре трое мужчин на продольной скамейке, Луа­зо, г-жа Луазо.

Луазо, давясь, проглатывает наконец свой хлеб. Принимает нарочно безразличное выражение лица. Медленно успокаиваются мужчины, отворачиваются, все еще кидая искоса взгляды на Луазо. Корнюдэ вновь взял трубку в рот. Граф выронил монокль.

Успокаиваются женщины.

Чтобы подчеркнуть, что все в порядке, что ничего не произошло, Луазо притворно зевает. Но это зарази­тельно. Вслед за ним зевает его сосед Каррэ-Ламадон.

Зевает, покрывая мелкими крестиками рот, старшая монахиня и заражает свою соседку, г-жу Каррэ-Лама- дон.

Широко разевает пасть в голодном, отчаянном зевке Корнюдэ.

Тоскливо зевает графиня.

Разевает пасть, с ненавистью глядя в пространство, г-жа Луазо.

Зевает, прикрыв рот рукою, граф.

Зевает младшая монахиня.

Отчаянно зевает Луазо, завершая круг, начатый им же. Зевнув, он застывает в полном унынии.

Вновь все сидят, покачиваясь в голодном, тупом от­чаянии. (Кадр от двери, в кадре скамья мужчин, супру­ги Луазо, графиня.)

Пышка, сидевшая спиной к соседям и смотревшая в окно, нагнулась, взялась за корзину, оглянулась и вновь выпрямилась, отвернулась к двери.

Сидящие же напротив монахини вдруг обе разом зевнули, покрывая мелкими крестиками рот. Аппарат пошел. Зевнула г-жа Каррэ-Ламадон, зевнула графи­ня, отчаянно зевнула г-жа Луазо, с ненавистью огляды­ваясь по сторонам.

Разверстая пасть г-жи Луазо.

И еще не закрыла она пасть, как зевнул Луазо, аппа­рат пошел, зевнул граф, зевнул Каррэ-Ламадон, зев­нул Корнюдэ, и аппарат вернулся к Пышке, все еще глядящей в заднее окошечко.

Глядящая в окно Пышка вдруг пожимает плечами, решительно нагибается, вытаскивает из-под скамейки корзину, снимает салфетку. В корзине видны свертки, горлышки бутылок.

(В кадре левая часть дилижанса, кроме Пышки.) Мужчины, замечая по очереди корзину, приходят в не­обыкновенное волнение, поворачиваются, начинают ерзать. Луазо и Корнюдэ судорожно отворачиваются, отворачиваются и вновь поворачиваются к Пышке.

Сразу очнулись все три дамы. Переглянулись. Иско­са глядят. Монахини крестятся. Старшая жадно уста­вилась, делая жевательные движения, облизывая гу­бы. Младшая широко открыла глаза.

Пышка скромно ест цыпленка.

Взволнованные Корнюдэ, граф и Каррэ-Ламадон. Корнюдэ переживает каждый кусок, который кладет в рот Пышка. Граф подчеркнуто хладнокровен. Кар- рэ-Ламадон пытается следовать его примеру, но это не выходит, это свыше его сил.

Дамы с ненавистью глядят на Пышку. Г-жа Луазо вся трясется от негодования. Во взгляде г-жи Каррэ-Лама- дон столько яда, что, кажется, она сейчас убьет Пышку.

Луазо нагибается вперед, он что-то хочет сказать, но не решается. Вновь откидывается назад, перебирает в

воздухе пальцами.

Скромно ест Пышка.

Луазо, вдруг решившись, судорожно облизнув губы, нагибается вперед и очень сладко говорит:

- Как вы предусмотрительны, сударыня.

Соседи Луазо быстро взглядывают на него и вновь отворачиваются.

Пышка, оторвавшись от еды, любезно и торопливо берет миску, поспешно протягивает ее, с улыбкой го­воря что-то.

Луазо, галантно наклонившись, нагибается вперед, его рука выходит за кадр и возвращается с цыплячьей ножкой. Сев, еще раз галантно поклонившись, Луазо быстро оглядывает ножку и вдруг жадно вгрызается в нее.

Мужчины мучительно вздохнули, не в силах глядеть на это зрелище счастья. Корнюдэ налитым кровью гла­зом покосился на Луазо.

Мучительно вздохнули и переглянулись мужчины. Пышка, нагибаясь вперед, вошла в кадр и протянула им миску, с любезной и почтительной улыбкой говоря что-то. Монахини быстро кивнули головами и, торопли­во перекрестясь, схватили по куску. Пышка откинулась назад, выходя из кадра.

Она ставит миску. Сидящий рядом Корнюдэ, шеве­ля в воздухе пальцами, шевеля бородой, раскрыв рот, ничего не видя и не замечая, кроме цыпленка, тянет­ся к миске, не успев даже попросить. Пышка торопли­во кивает головой. Корнюдэ берет и одновременно, уже после Пышкиного кивка, кидает на нее вопроси­тельный взгляд. Не дожидаясь разрешения, он хватает крылышко и впивается в него. Каррэ-Ламадон с отвра­щением взглядывает на него.

Луазо уплетает цыпленка, кивая жене головой, тол­кая ее локтем, приглашая ее последовать его примеру. Та, еще сдерживаясь, чтобы не разразиться руганью на каждый толчок, отрицательно трясет головой. Она вся дрожит от злости и бессильной ярости.

Но г-жа Каррэ-Ламадон и графиня почти уже не в си­лах негодовать. На их лицах явно написано сильней­шее страдание. Они стараются не глядеть в сторону Пышки. В кадре ест старшая монахиня. Ест жадно, то­ропливо.

Луазо продолжает есть, пихает жену локтем и подго­варивает. И опять она на каждый толчок отрицательно трясет головой.

Граф и Каррэ-Ламадон прилагают все усилия, что­бы не глядеть на жующего Корнюдэ, борода которого ходит ходуном от удовольствия. Каррэ-Ламадона бу­квально тошнит от такого соседства.

Луазо уже приготовился очередной раз толкнуть же­ну, но та, вдруг схватившись обеими руками за живот, со стоном кивнула головой. Луазо немедленно с лю­безной улыбкой склонился вперед, прося кусочек для

жены.

Мимо отчаянно глядящих в потолок графа и Кар- рэ-Ламадона нагибается вперед Луазо, его рука выхо­дит за кадр и возвращается с блюдом мяса.

Над носом у побледневших от тоски графини и Кар- рэ-Ламадона проносится блюдо с мясом и оказывает­ся на коленях г-жи Луазо, которая мрачно накидывает­ся на мясо, даже не поблагодарив.

Яростно работает Корнюдэ, держа в одной руке ку­сок мяса, в другой кусок хлеба. Каррэ-Ламадон близок к обмороку. Он готов убить этого неопрятного, грубого, пошлого демократа.

Едят монахини.

Ест Пышка.

Жрет г-жа Луазо.

Уплетает г-н Луазо.

Еле успевают поворачивать головы граф и Кар- рэ-Ламадон, мимо которых проносится пища. Кар- рэ-Ламадон мечет взоры ненависти в сторону Кор­нюдэ.

Г-жа Каррэ-Ламадон вдруг со вздохом падает без чувств на плечи испуганной графини.

Вскочил супруг. Застыл граф.

Застыли супруги Луазо, испуганно глядя, машиналь­но дожевывая куски.

Застыл, разинув рот, Корнюдэ, зажимая в руке кусок цыпленка.

Застыла в испуге Пышка.

Г-жа Каррэ-Ламадон лежит без чувств на плече гра­фини. Каррэ-Ламадон, сидя перед ней на корточках, в панике тормошит ее, кричит:

* Помогите. Помогите, же.

Никто из находящихся в кадре не помогает. Супруги Луазо сидят, растерянно глядя по сторонам, зажимая в руках цыплячьи ножки и крылышки. Г-жа Каррэ-Ла- мадон (в правой части кадра) продолжает лежать без чувств. В кадр наклоняется старшая монахиня с бока­лом вина в руке.

(В кадре монахиня, г-жа Каррэ-Ламадон и Каррэ-Ла- мадон у ног супруги.) Старшая монахиня подымает го­лову г-жи Каррэ-Ламадон, вливает ей в рот несколько капель вина. Молодая женщина открывает глаза, судо­рожно вздыхает, слабо улыбается. Старшая монахиня сурово поворачивается на аппарат, говорит:

* Это от голода.

(В кадре та же группа и графиня.) Сказав реплику, старшая монахиня сурово садится. Графиня смущен­но отворачивается, г-жа Каррэ-Ламадон откидывается назад. Каррэ-Ламадон подымается с корточек и выхо­дит из кадра, очевидно, садясь на свое место. Все дей­ствия одновременны. Все смущены, как будто их ули­чили в чем-то нехорошем.

Пышка, сидевшая с куском цыпленка на вилке и ис­пуганно глядевшая на происходящее, заволновалась, засуетилась, схватила блюдо, но, не решившись про­тянуть его, только приподняла. Она смущенно бормо­чет:

* Ах, боже мой, да если бы я смела предложить это нашим господам.

Пышка с блюдом в руках напряженно и испуганно ждет ответа, смущаясь своей собственной смелости.

(В кадре Луазо, граф, г-жа Луазо.) Луазо встрепенул­ся, энергично махнул рукой, горячо заговорил:

* Черт побери, все люди братья, к чему церемонить­ся.

(Та же группа со включением Каррэ-Ламадона.) Граф и Каррэ-Ламадон дипломатично и слегка сму­щенно молчат. Супруги Луазо с кусками в руках ждут ответа.

Графиня и г-жа Каррэ-Ламадон переглядываются, смущенно молчат.

Ждет Пышка с блюдом в руках. Застыл Корнюдэ.

Ждут монахини с кусками в руках.

Луазо энергично толкает графа локтем и подмигива­ет ему: «Да соглашайтесь, мол». Граф нейтрален.

Г-жа Луазо точно так же кивает графине «Соглашай­тесь, мол, не церемоньтесь».

Луазо, граф, Каррэ-Ламадон, Луазо продолжают прежнюю игру. Каррэ-Ламадон вопросительно смотрит на графа. Граф выпрямляется. Луазо и Каррэ-Лама- дон застыли. Откашлявшись, граф вставляет в глаз монокль, секунду испытующе смотрит в сторону Пыш­ки, величественно склоняется и с любезной, снисходи­тельной улыбкой изрекает:

- Мы, сударыня, принимаем ваше предложение.

Просияли Луазо и Каррэ-Ламадон, особенно Кар- рэ-Ламадон.

Просияла Пышка, поспешно протянула блюдо за кадр.

Просияли монахини.

Улыбнулись графиня и г-жа Каррэ-Ламадон.

Несколько рук погрузились сразу в корзину.

Граф получил в руки блюдо.

Графиня приняла передаваемый кусок цыпленка и булочку.

Жует рот, сверкают глаза.

Жует рот, сияет радостно лицо.

Рука лезет в корзину.

Рот.

Рот.

Рука лезет в корзину.

Рот.

Руки, руки, руки лезут в корзину, выхватывая из нее свертки, куски, бутылки.

Пустая корзинка. Рука медленно бросает в нее ском­канную салфетку.

Пышка, оживленная, смеющаяся, задвигает корзин­ку ногой под скамейку.

Дамы. Они сыты и довольны. Только г-жа Луазо угрюма, как всегда. Графиня любезна, покойно и до­бродушно говорит:

* Я лучше умру, чем подам немцу руку.

(Графиня, г-жа Луазо, граф.) Луазо, ковыряя в зубе,

глядя на мир маслянистыми глазами, произносит:

* Это настоящие свиньи, их нужно уничтожить.

(Луазо, граф, Каррэ-Ламадон.) Каррэ-Ламадон бо­рется с дремотой. Граф покойно произносит:

* Франция еще отомстит за себя.

(Граф, Каррэ-Ламадон, Корнюдэ.) Корнюдэ, величе­ственно выпрямившись, подтверждает:

* Ненависть к врагу - это долг гражданина.

(Корнюдэ, Пышка.) И, сказав эту тираду, он осторож­но запускает руку назад. Пышка, восторженно слуша­ющая, впитывающая эти патриотические речи, вдруг вздрагивает, глядит на Корнюдэ. Но он сидит как ни в чем не бывало. Рука уже вновь появилась на колене. Пышка вновь приготовилась слушать патриотические речи, которые нравятся ей своей возвышенностью.

Монахини. Старшая отрывается от четок, от сонного бормотания, чтобы сказать сухими губами:

* Бог покарает их за злодеяния.

(Старшая монахиня, г-жа Каррэ-Ламадон.) Хоро­шенькая г-жа Каррэ-Ламадон, вздохнув, лепечет:

* Когда я вижу немца, мне делается дурно от отвра­щения.

И, пролепетав, закрывает глазки. (Таким образом кадр завершает круг, пройденный по дилижансу, круг, в котором каждый является звеном, сцепленным край­ними лицами.)

Пышка подается вперед, ей хочется вставить слово, хочется показать, что и она тоже может быть патрио­том, хочется сравняться с этими важными господами. Она открывает рот и, не зная что сказать, вдруг выпа­ливает:

* А я подралась с немецким офицером.

Она оглядывается, не зная еще, как будет принято ее сообщение. Но ее сосед Корнюдэ благосклонно ки­вает головой.

Кивает головой граф. Раскрывает глаза Каррэ-Лама- дон и, ничего не поняв, вновь закрывает. Кивает одо­брительно головой сонный Луазо.

Кивают головой г-жа Каррэ-Ламадон и благодушно дремлющая графиня. Г-жа Луазо презрительно щурит­ся.

Ободрившаяся Пышка энергично добавляет (ей са­мой поступок начинает казаться патриотическим, она ужасно хочет выиграть во мнении этих господ):

* Я. вцепилась ему в бороду.

Корнюдэ величественно произносит:

* Браво, гражданка.

Рука его исчезает, и сияющая Пышка вдруг вздраги­вает, глядя на него.

Но рука уже вновь лежит у Корнюдэ на колене. Он благодушен. Пошел аппарат. Совсем дремлет Кар- рэ-Ламадон. Роняет и вновь вставляет в глаз монокль борющийся с дремотой граф. Луазо с трудом открыва­ет слипающиеся глаза, бормочет:

- Их нужно резать, как свиней.

Аппарат пошел дальше. Дремлет, выпрямившись, презрительно поджав губы, г-жа Луазо. Сонно улыба­ется графиня. Головка г-жи Каррэ-Ламадон клонится набок. Бормочут, бормочут, бормочут, крестятся и бор­мочут монахини. В кадре наплывом возникает вертя­щееся колесо дилижанса.

Вертится колесо дилижанса, меся грязь.

На аппарат справа налево проезжает четверка ло­шадей, и громада дилижанса закрывает кадр.

На аппарат слева направо проезжает четверка ло­шадей, и громада дилижанса закрывает кадр.

Отъезжает от аппарата громада дилижанса. Месят колеса грязь. Дальше стал отъезжающий дилижанс.

Еще дальше стал дилижанс.

Совсем маленький виден он далеко впереди на пу­стой дороге. Он исчезает за поворотом.

**Часть третья**

Ночь. Фонарь. Поблескивает вывеска.

Панорама вниз. Ярко освещены фонарем плоская фуражка и неподвижное лицо немецкого офицера в ки­теле.

Около двери гостиницы, под фонарем, стоит немец­кий офицер. Он стоит, опираясь на саблю, подрыгивая ляжкой, позируя себе самому.

Двор тонет в полумраке. Из темноты вырываются контуры массивного здания. Ярко выделяется осве­щенная фигура офицера у двери. В кадр въезжает, за­ворачивая, четверка лошадей дилижанса.

Останавливаются лошади.

Дверь, офицер, дилижанс у двери. Офицер совер­шенно неподвижен. В кадр входит кучер с ручным фо­нарем. Он открывает дверь дилижанса и поднимает фонарь.

Кучер, стоя у открытой двери дилижанса, направля­ет свет фонаря внутрь.

В темную внутренность дилижанса падает яркое пятно света, выхватывая из темноты два лица. Это граф и Луазо. Они сидят, трогательно прижавшись друг к другу. Пятно света падает дальше.

Движущееся пятно света выделяет других двух спя­щих: это Корнюдэ и Каррэ-Ламадон. Фабрикант довер­чиво положил голову на плечо бородатого демократа.

Пятно света упало на спокойно спящую, улыбающу­юся во сне Пышку. Ушло.

Теперь из темноты возникло лицо г-жи Луазо, даже

во сне сохраняющей брезгливое выражение.

Передвинувшись, оно осветило спящих графиню и г-жу Каррэ-Ламадон. Хорошенькая фабрикантша ме­дленно приоткрыла глаза, уже собралась зевнуть, уже поднесла руку ко рту, и вдруг глаза ее сразу широко от­крылись, она в испуге откинулась назад.

В ярком кругу света, под фонарем, стоит немецкий офицер, опираясь на саблю, подрыгивая ляжкой.

Пятном света выделены лица супругов Луазо. Луазо уже не спит на плече графа. Он сидит выпрямившись, широко открыв глаза. Он нагибается вперед и тотчас в испуге откидывается назад:

- Пруссак.

Граф и Каррэ-Ламадон одинаково встревожены. Каррэ-Ламадон испуганно держит графа за руку. Граф неторопливо выпрямляется, принимает холодно до­стойный вид. Поглядев на него, Каррэ-Ламадон тоже выпрямляется, выпускает его руку. Пятно света пере­двигается.

Освещается лицо удивленной, еще не вполне про­снувшейся Пышки. Она оглядывается и принимает точ­но такое же холодно-достойное выражение лица, ка­кое только что принял граф. Она явно копирует его. Она делает точно такое же движение рукой.

Офицер коротко кивает головой, как бы приглашая

пассажиров вылезти.

Из дилижанса неторопливо, холодно вылезает граф,

подает руку графине. Кучер все еще держит фонарь.

С холодным достоинством проходит патриотический граф мимо офицера в дверь. Тот не глядит на графа, вновь кивает.

Из дилижанса не совсем уверенно вылезает Кар- рэ-Ламадон, подает руку супруге. Кучер держит фо­нарь. Он с холодным достоинством, которое не вполне ему дается, проходит мимо офицера в дверь. Офицер повторяет кивок. Проходит Луазо, который при всем достоинстве, проходя мимо офицера, стыдливо и во­ровато прикасается к своему котелку. Проходят вслед г-жа Луазо, обе монахини. Пауза. Офицер подымает брови, подчеркнуто повторяет кивок.

На ступеньках дилижанса, слегка нагнувшись впе­ред, пристально и хмуро глядя, неподвижно стоит Пышка. Кучера уже нет.

- Их нужно резать, как свиней.

Ждет офицер.

Пышка, окончательно подражая графу, подражая всем патриотам, спускается, вздернув голову, презри­тельно поджав губы. За ее спиной появляется Кор­нюдэ.

Мимо офицера с подчеркнутой враждебностью, на­гло посмотрев на него, проходит Пышка. Офицер по­ворачивается ей вслед, внимательно глядит, не обра­щая внимания на входящего в кадр Корнюдэ, у кото­рого пропал даром великолепный трагический протест.

Потеряв вдруг всю монументальность, Корнюдэ пожи­мает плечами и лениво проходит вслед за офицером. Пустая дверь.

Подняв в руке свечу, усиленно кланяется кому-то мрачный, тучный человек - хозяин гостиницы.

Мимо кланяющегося хозяина проходит, сохраняя вызывающий вид, Пышка. (Сзади в перспективе видна кухня и пассажиры, частично севшие, частично стоя­щие.) Вслед за Пышкой проходит офицер. Хозяин тя­жело поворачивается, идет за офицером. В кадре воз­никает спина Корнюдэ.

В кадре часть кухни, 2-3 стула. Они пусты, хотя в кадре подальше стоят путешественники. (Супруги Луа­зо, монахини.) В кадр входит Пышка, демонстратив­но садится на один из стульев, откидывается, закиды­вает ногу на ногу (для того времени большая воль­ность). Следом за ней входит офицер. Останавлива­ется, окидывает ее внимательным наглым взглядом. Пышка еще выше вздергивает голову. Проходит даль­ше Пышки.

В кадре тяжелый, дубовый стол. Входит офицер, жи­вописно и самоуверенно опирается ладонью о стол. За ним, как ординарец, входит тучный хозяин со свечой. Офицер, медленно поворачивая голову, глядит.

Группа пассажиров. Чета Каррэ-Ламадон и графская чета. Все четверо чуточку испуганы.

Офицер взглянул в сторону Пышки, внимательно по­глядел.

Пышка еще независимее вздергивает голову. Она явно решила показать себя перед этими господами па­триоткой и усиленно, не вполне естественно подчерки­вает это.

Офицер, окончив осмотр, как бы подведя какой-то итог, поднимает брови, коротко кидает: «Документы».

Луазо быстро встает со стула, идет мимо Пышки. За ним г-жа Луазо.

Офицер у стола. В кадр входят супруги Луазо. Луазо подает документ. Офицер разворачивает.

Французский текст документа.

Русский текст документа: «Дано сие г-ну Николаю Луазо, оптовому виноторговцу, и его супруге Эрнести- не в том.»

Луазо с супругой, напряженно ждущие.

Продолжение текста: «.в том, что им разрешается выезд на расположение прусских королевских войск, с целью совершения коммерческих операций. Команду­ющий 4 армией, генерал-майор Эрнст фон Цвишау».

Офицер возвращает документ, и супруги Луазо отхо­дят и на их месте сразу оказываются супруги Каррэ-Ла- мадон. Офицер берет документ.

Французский текст документа.

Русский текст: «Дано сие г-ну Александру Каррэ-Ла- мадон, владельцу хлопчатобумажных фабрик, и его су­пруге.»

Каррэ-Ламадон с супругой, холодно независимые.

Текст: «... и его супруге Елизавете в том, что им раз­решается выезд.»

Офицер возвращает документ, и супругов Каррэ-Ла- мадон сменяет стоящая наготове графская чета, дер­жащаяся с вежливым достоинством. Офицер берет до­кумент.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие г-ну Эдмонду Луи Гюбер де Бревиль, живущему с доходов от собственных по­местий.»

Графская чета. Максимальная гордость и презре­ние.

Текст: «... и его супруге Каролине в том.»

Офицер возвращает документ, и супругов де Бре- виль сменяет Корнюдэ. Офицер небрежно берет доку­мент.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие г-ну Филиппу Корнюдэ, ба­калавру естественных наук.»

Корнюдэ стоит, заложив руку за борт сюртука.

Офицер возвращает документ, и Корнюдэ сменяют монахини. Старшая монахиня, перекрестясь, протяги­вает документ. Но офицер небрежным жестом отстра­няет его: «Не нужно, мол. Так вижу». Монахини отхо­дят. Офицер ждет.

Сидит Пышка, заложив ногу за ногу. В кадр входит

испуганный Луазо.

Офицер поднял брови, постучал пальцем по столу.

Пышка, поглядев в его сторону, вытаскивает из-за пазухи документ и, поглядев на Луазо, подает ему.

Офицер невозмутимо ждет. В кадр входит Луазо, пе­редает документ. У него чуточку смущенный вид. Офи­цер разворачивает.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие крестьянке Елизавете Рус­со, живущей от собственных занятий, официально раз­решенных полицией гор. Руана...»

Офицер отрывается от документа, глядит. (В кадре Луазо.)

Пышка встает.

Офицер вновь заглядывает в документ. Потом, обернувшись к Луазо, спрашивает:

* Когда едете дальше?

Луазо, протягивая руку к документу Пышки, поспеш­но отвечает:

* Завтра утром.

Офицер, не отдавая документа, кивает головой («Можете, мол, идти»). В кадр входит сохраняющая независимое выражение лица, продолжающая копиро­вать патриотов Пышка. Луазо выходит из кадра вместе с хозяином.

Пассажиры один за другим выходят из кухни. (Луазо, г-жа Луазо, обе монахини, г-жа Каррэ-Ламадон.)

Пышка стоит около офицера, который все еще из­учает ее документ.

Из дверей, ведущих на кухню, выходят вереницей сразу повеселевшие путешественники.

Сидящая у камина горничная, молодая здоровая крестьянка в фартуке, встает и приседает в реверан­се. В кадр входит Корнюдэ. Он отдает какие-то распо­ряжения. Горничная приседает, выходит.

Путники разбрелись по залу. Они оглядываются. Су­пруги Луазо изучают тарелки, висящие на стене. Г-жа Каррэ-Ламадон пробует пианино.

Клавиши застревают. Г-жа Каррэ-Ламадон, смеясь, вытаскивает их.

У камина уже стоят, весело грея зады, подняв полы сюртуков, трое мужчин. Вдруг все трое оборачиваются.

Из дверей кухни быстро выходит взбешенная Пыш­ка. Она останавливается, сжимая кулаки. Она яростно бормочет, оглядываясь назад:

* Ах, мерзавец.

Встревоженный граф и Каррэ-Ламадон быстро под­ходят к Пышке, но она, не давая им времени задать вопрос, приняв холодно-достойный вид, отрицательно качает головой.

* Это вас не касается.

Из дверей кухни, находящейся на заднем плане, вы­ходит немецкий офицер. Он идет прямо на группу. За­метив его, граф и Каррэ-Ламадон торопливо отступа­ют, давая ему дорогу. Пышка демонстративно отвора­чивается, она настолько вошла в роль, что, пожалуй, и впрямь начинает чувствовать себя патриоткой.

Офицер идет через гостиную, провожаемый общими взглядами. Идет немецкой, гвардейской походкой.

Горничная стоит с кружкой пива перед Корнюдэ, си­дящим у камина. Но Корнюдэ не берет пива, он гордо смотрит.

... на офицера, подымающегося по лестнице.

Офицер, поднявшись снизу по лестнице, входит в свою комнату, первую от входа.

Пассажиры все еще смотрят на лестницу, по которой ушел офицер.

Граф и Луазо переглядываются. Луазо, вдруг улыб­нувшись, подмигивает графу. (В кадре взволнованная Пышка.)

Граф тонко улыбается.

Ночь. Двор. Посреди двора черной массой возвыша­ется распряженный дилижанс. Силуэты строений.

Часть двора, навес, лошадиные крупы. Фонарь. Ку­чер, сидя на корточках, подняв ногу лошади, осматри­вает копыто. В кадр входит немецкий солдат в мундире и каске. Он молча стоит, поглядывая на кучера. Кучер поднимает голову.

Солдат серьезно и внимательно глядит. Потом не со­всем уверенно улыбается.

Кучер улыбается в ответ.

Улыбнувшись смелее, солдат делает шаг вперед, присаживается на корточки рядом с кучером. Берет ко­пыто, внимательно осматривает, щупает, говорит что- то.

Сидя рядом на корточках, немец и француз улыба­ются друг другу. Кучер похлопывает немца по плечу. Немец, улыбнувшись еще шире, отвечает тем же.

Кучер вынимает трубочку. Немец вынимает кисет.

На первом плане сверкающие сапоги немца, по­ставленные около двери. Коридор. Лестница вниз. На лестнице появляется рука со свечой, затем выходит снизу вся фигура хозяина, идущего на аппарат.

Хозяин, дойдя до двери немца, останавливается. По лестнице поднимается Корнюдэ. Хозяин прижимает палец к губам. Корнюдэ осторожно, на цыпочках идет мимо двери немца. Идущая вслед за ним Пышка обго­няет его, входит в свою комнату и захлопывает дверь. Корнюдэ, глядевший ей вслед, взглядывает на хозяи­на, вдруг выпрямляется и гордо следует по коридору до ее двери. Останавливается. Теряет монументаль­ность, оглядывается на хозяина.

Хозяин у двери немца. Спокойно зевает.

Корнюдэ мнется около двери, оглядывается по сто­ронам. В другом конце коридора открывается дверь. Выглядывает Луазо.

Корнюдэ видит его.

Луазо ставит ботинки около двери. Он в брюках со спустившимися помочами. Он замечает Корнюдэ, смо­трит, почесываясь.

Корнюдэ поглядел на хозяина, на Луазо, отходит от двери и величественно следует дальше по коридору. Хозяин поворачивается, идет вниз.

Луазо стоит в дверях, притворно позевывает. Мимо проходит Корнюдэ. Луазо провожает его взглядом.

Корнюдэ входит в свою комнату.

Луазо ухмыляется, закрывает дверь.

Пустой коридор. Почти у всех дверей валяются бо­тинки, выставленные для чистки. Открывается одна из дверей, граф выставляет вторую пару ботинок, он сто­ит в дверях, задумчивый, изящный, а между тем откры­вается другая дверь, и выставляет ботинки Каррэ-Ла- мадон. Оба они стоят, каждый у своей двери, не видя друг друга (между ними поворот коридора). Потом оба, одновременно оглянувшись, выходят, идут навстречу друг другу и неожиданно встречаются у дверей Пышки. (Как раз на повороте.) Любезно улыбаются и расходят­ся вновь по своим комнатам. Коридор пуст. В конце его открывается дверь Корнюдэ.

Корнюдэ с ботинками в руках выглядывает в кори­дор. Он уже без сюртука.

Тотчас открывается дверь Луазо, он молниеносно выглядывает и скрывается.

Корнюдэ, покосившись на Луазо, ставит ботинки и скрывается.

Около двери (взятой изнутри комнаты) стоит, при­слушиваясь, Корнюдэ.

Около своей двери стоит, прислушиваясь, чуть не приплясывая от возбуждения, Луазо. Он делает ко­му-то знаки.

На кровати полусидит г-жа Луазо. Она, приоткрыв рот от возбуждения, жадно следит за мужем.

. который вдруг жадно приникает глазом к замоч­ной скважине и, весь подобравшись, приоткрывает дверь.

Открывается дверь, выглядывает голова Луазо.

Около дверей Пышки стоят Пышка (она в капоте, в руках у нее ботинки) и Корнюдэ. Пышка энергично от­пихивает Корнюдэ от дверей комнаты (на заднем пла­не видна голова любопытствующего Луазо). Корнюдэ не хочет уходить. Пожимает плечами.

* Почему нельзя?

Пышка выпрямляется.

* Как почему - в доме пруссаки.

Пышка выразительно, показывает на сапоги немца, стоящие около его двери.

Потом решительно ставит свои ботинки и вновь вы­прямляется.

* А вы сами говорили, что, когда в доме пруссаки, патриоты надевают траур.

Корнюдэ явно смущен. Его уроки восприняты этой женщиной хорошо, даже слишком хорошо. Секунду он мнется, потом выпрямляется, принимает позу памят­ника и широким жестом протягивает Пышке руку.

* Ты права, гражданка.

Стоит монументом Корнюдэ, пожимая руку оробев­шей Пышке.

* Республика оценит твой патриотизм.

Он медленно поворачивается и идет по коридору ве­личественный, умиленный, в спустившихся брюках с болтающимися помочами. (На заднем плане молние­носно захлопывает дверь Луазо.)

Луазо приплясывает около своей двери. Он в пол­ном восторге, он приговаривает:

* Не пустила, не пустила, не пустила.

Он хохочет от восторга.

Разинула рот в восторженном ржании г-жа Луазо.

Пышка, с восхищением глядевшая вслед Корнюдэ (ей импонирует это гражданское мужество), закрыла дверь. Корнюдэ на заднем плане ушел в свою комнату. Коридор пуст. У всех дверей стоят ботинки.

Сапоги немца.

Туфельки г-жи Каррэ-Ламадон и мягкие штиблеты ее мужа.

Туфли Пышки.

Лаковые ботинки графа и туфли графини.

Грубые башмаки г-жи Луазо и штиблеты г-на Луазо.

Драные сапоги Корнюдэ.

Две пары грубых башмаков монахинь.

Пустой коридор. Ботинки у всех дверей.

**Часть четвертая**

У окна, в коридоре стоит девушка. Это вчерашняя девушка - горничная. Она держит в переднике не­сколько пар вычищенных ботинок. Она задумчиво смо­трит в окно. За окном тонет в утреннем тумане Тот - маленькая нормандская деревушка. Девушка вздыха­ет. Оборачивается.

Теперь мы видим весь коридор. На первом плане ок­но, обернувшаяся девушка. Одна из дверей открыта. В двери г-жа Луазо. Девушка торопливо вошла.

Г-жа Луазо в двери. Подходит девушка, протягивает ботинки. Г-жа Луазо сердито выхватывает их и захло­пывает дверь. Девушка выходит из кадра.

Тринадцатилетняя крестьяночка в тяжелых сабо вы­гоняет из загона большую пеструю корову.

Двор. Посреди двора высится распряженный дили­жанс. Девочка гонит корову. Немецкий солдат несет ве­дро. Около дилижанса кучер и немецкий солдат.

Дилижанс. Возятся около него кучер и немецкий сол­дат. (Это тот самый солдат, который вчера познакомил­ся с кучером. Он в каске, но без мундира, мундир ви­сит тут же на дверной ручке дилижанса.) Они вдвоем перекрашивают название дилижанса. У них ведерки с

краской и кисти.

К колодцу, облепленному утками, подходит девушка с двумя ведрами. Это горничная.

Лицо солдата расплывается в улыбке. Рука маши­нально, невпопад продолжает мазать, оборачивается кучер.

Девушка опускает ведро в колодец.

Солдат машинально мажет, но взгляд его, как и взгляд кучера, прикован к девушке. Солдат и кучер пе­реглядываются. Расплываются в широчайшей улыбке. Солдат окончательно опускает кисть в ведерко.

Они стоят ухмыляясь. В кадр торопливо входит Луа­зо. Кучер немедленно принимается за работу. (Солдат ставит ведерко и кисть, надевает мундир.) Луазо тро­гает кучера за руку. Кучер отворачивается, отрицатель­но трясет головой:

* Совсем не поедем.

Сказав реплику, кучер вновь демонстративно погру­жается в работу: трогает кистью, отшатывается назад, щурится. (Солдат, надев мундир, выходит из кадра.) Встревоженный Луазо хватает кучера за плечо. Тот до­садливо оборачивается:

* Немецкий офицер запретил запрягать.

И вновь кучер в работе. Луазо отходит.

На крыльце стоит улыбающаяся Пышка. Луазо под­ходит к двери. Он на секунду задерживается, окидыва­ет Пышку быстрым подозрительным взглядом, входит в дверь. Пышка, удивленно поглядев ему вслед, вновь с улыбкой поворачивается.

У колодца немецкий солдат и горничная. Они глядят друг на друга. Девушка придерживает полное ведро, стоящее на стене колодца. Оно наклонилось. Течет во­да на сапоги немца.

Улыбается Пышка.

В кадре возникает монументальная фигура Кор­нюдэ. Он появляется в кадре снизу. Он стоит, положив руку за борт. Он делает величественный жест отрица­ния.

- Я не говорю с врагами отечества.

Он поворачивается и столь же монументально дви­жется к лестнице. Граф, Луазо, Каррэ-Ламадон уди­вленно глядят ему вслед. (Вся группа около комнаты немца.) Граф пожимает плечами. Стучит в дверь. Все принимают достойные позы.

Луазо поправляет галстук.

Ждут. Вздрагивают. Граф открывает дверь, сохраняя холодно-достойный вид.

Входят в комнату. Впереди граф, за ним Каррэ-Ла- мадон, сзади Луазо. Он прикрывает дверь.

На переднем плане немец. Он сидит, развалившись в кресле, положив на колени какую-то книгу. Он в хала­те и вышитых туфлях. На голове фуражка. За его спи­ной граф и Каррэ-Ламадон. Подходит Луазо. Немец не обращает на них ни малейшего внимания.

(От двери.) Три спины.

Стоящие за спиной немца переглядываются, пере­мигиваются, собираются с духом, теряют уверенность. Наконец немец чуть заметно подымает голову. При­нимая этот жест за разрешение говорить, граф неме­дленно наклоняется к нему:

* Мы хотим ехать, сударь.

Немец, не оборачиваясь, отрицательно качает го­ловой. Лицо его холодно и невозмутимо. Трое за его спиной вздрагивают. Луазо шепчет что-то графу. Граф, успокоительно подняв руку, нагибается к немецкой спине. Нежно, ласково, терпеливо его спрашивает:

* Почему?

Немец пожимает плечами. Трое приходят в еще большее волнение. Луазо делает графу какие-то зна­ки. Каррэ-Ламадон отводит Луазо за руку. Граф еще нежнее, еще ласковее, еще мягче нагибается к спине немца.

* Но у нас есть разрешение.

И опять трое застыли в ожидании. Это длится одну секунду. Немец вдруг резко оборачивается. Все трое вздрагивают. Поглядев на них мгновенно, немец вновь отворачивается. Холодно ждет.

* Не хочу, можете идти.

Трое растерянно молчат. Граф, кисло вздохнув, кла­няется спине немца.

Три спины откланивающихся посетителей. Откла­нявшись, они поворачиваются на аппарат.

Холодное лицо немца, неожиданно глядящего в про­странство.

У двери немца растерянно стоят трое посетителей. Луазо закрывает дверь. Граф пожимает плечами.

* Какая-нибудь формальность, завтра поедем.

Луазо вдруг багровеет. Он сердито говорит:

* Эта формальность стоит мне 10 000 франков в день.

Он сердито оборачивается и вдруг яростно пихает ногой сапоги немца, стоящие около двери. Сапоги ле­тят. Луазо бежит к лестнице. Идет за ним граф. Идет Каррэ-Ламадон.

Дверь. Опрокинутые сапоги.

А немец сидит в той же позе. Но выражение его лица решительно изменилось. Он держит в руках книгу. Он вынимает из нее цветок. Он нюхает цветок и вздыхает. Он мечтательно шепчет:

* Элеонора.

Опускает руку с цветком, мечтательно глядя в про­странство. Вздыхает.

К двери немца подходит Луазо. Он смущенно огля­дывается, подымает сапоги, вытирает их рукавом, ак­куратно ставит, отходит оглядываясь.

Сапоги.

Руки тасуют карты.

На стол, в полосу света от лампы, ложатся карты. На

столе куча медяков, руки.

- Если утро началось скучно, то вечер начнется ве­село.

Пышка, весело улыбаясь, рассматривает карты. Она держится с подчеркнутым достоинством.

Она показывает карты сидящему рядом Корнюдэ. Корнюдэ не играет, он погружен в тройное блаженство: вино, трубка и женщина - Пышка. Он с наслаждени­ем выпускает клубы дыма, кладет трубку, благодушно склоняется к картам Пышки и, кивнув ей головой, бе­рется за пенящуюся кружку. Пышка кладет карту.

Рядом с ним сидят графиня и Каррэ-Ламадон. Кар- рэ-Ламадон кладет карту. Он сегодня весел, как и все. Он кокетливо поглядывает на графиню. Та держит кар­ты обеими руками, на виду. Она явно не понимает игры и добродушно улыбается.

Следующая пара - супруги Луазо. Луазо торопливо подсовывает жене карту и получает в обмен другую. Но если Луазо сплутовал весело, то его жена схвати­ла карту воровато и мрачно. Перед ней больше всего медяков.

Во главе стола - хозяин. Он смеется, трясясь всем своим киселеобразным телом. Его маленькие глазки хитро прищурены. В жирной пятерне зажат веерок карт.

Бегают тонкие женские пальцы по клавишам. В кадр входит мужская рука, вытаскивает застрявший кла­виш.

Это поет, аккомпанируя себе на стареньком пиани­но, г-жа Каррэ-Ламадон. Граф стоит рядом, облокотясь локтем о крышку. Он восторженно слушает, вытаски­вая застрявшие клавиши. Заливается г-жа Каррэ-Ла- мадон.

- Любовь к отчизне движет нами.

Восхищенно слушает граф. Наклоняется, вытаски­вая клавиши. Со вздохом поворачивается, глядит.

.на камин, у которого греются обе монахини. Поту­пившись, они бормочут свои молитвы.

Младшая вдруг поднимает глаза. Она внезапно ки­дает в сторону графа блестящий, томный взгляд. Взгляд почти вызывающий.

Граф подымает брови. Монокль падает. Он удивлен­но смотрит. но видит только камин. У камина, поту­пившись, бормочут свои молитвы две монахини.

Только сейчас мы видим гостиную целиком. Стол, за которым играют в карты. Граф и г-жа Каррэ-Ламадон у пианино. Монахини у камина. В гостиную входит, пе­ресекая ее, горничная с кружкой пива.

В кадр входит горничная с кружкой пива. Входит и, не поставив кружку, поворачивается, замирает.

Г-жа Каррэ-Ламадон берет, закатив глаза, высо­чайшую ноту. Граф восхищенно вставляет монокль в глаз.

.Отчизна дорога-а-а-а.

Застыла пивная кружка у рта Корнюдэ. С восхищен­ным изумлением смотрит Пышка.

Блаженная улыбка разлита на лице графини. Болез­ненно скривился Каррэ-Ламадон. Кажется, он сейчас завоет. (В кадре на первом плане неподвижная туша хозяина.)

Быстро обменялись картами супруги Луазо, притво­ряющиеся восхищенными, но не забывающие о медя­ках.

Слушают монахини. Руки их застыли в четках.

Кончилась высочайшая нота. Граф восхищенно вы­ронил монокль, вытащил клавиш и зааплодировал.

Опрокинулась пивная кружка в рот Корнюдэ. Горнич­ная поставила перед ним следующую и повернулась. Пышка зааплодировала. (Все это одновременно.)

Улыбнулась и зааплодировала сладкая графиня. Облегченно вздохнул Каррэ-Ламадон. Хозяин положил карту. (Тоже все одновременно.)

Разом перекрестились обе монахини.

Взглянули наверх сидящие за столом. Хозяин встал. (Горничной уже нет в кадре.) Положил карты.

На верху лестницы стоит немецкий офицер. Он де­лает короткий жест подбородком. Поворачивается и исчезает. Хозяин идет к лестнице. (Никто уже не инте­ресуется им.)

За столом уже идет прежнее веселье. Каррэ-Лама- дон, резвясь, делает вид, что хочет заглянуть хозяину в карты. Графиня кокетливо шлепает его по руке. Он подставляет ладони. Сама собой возникает игра в лап­ки.

Пышка, подражая графине, бросает карты и шлепа­ет по руке Корнюдэ. Тот ставит кружку. Возникают лап­ки.

У пианино играют в лапки граф и г-жа Каррэ-Лама- дон.

Восторженно хохочет Пышка, шлепая неуклюжего, добродушно ухмыляющегося Корнюдэ. Сияет графи­ня, шлепая умиленно тающего Каррэ-Ламадона.

Только г-жа Луазо по-прежнему мрачна. Она с изу­мительной ловкостью, привычной кассирше, пересчи­тывает и складывает в столбики медяки, горкой лежа­щие перед ней. В то время как ее супруг исподтишка подтасовывает колоду и ногтем помечает карты.

(В кадре стол, лестница.) По лестнице спускается хозяин. Идет к столу.

Пышка, хохоча, хлопает Корнюдэ. В кадр входит хо­зяин. Останавливается около Пышки, мрачно глядит. Зевает. Пышка подымает голову. Руки ее остаются ле­жать в руках Корнюдэ.

Кончает зевок хозяин. Захлопывает пасть. Лениво спрашивает:

- Прусский офицер приказал спросить, изменили ли вы свое решение.

Мгновенно отшвырнув руки Корнюдэ, Пышка вска­кивает, оскорбленная в своем новорожденном патрио­тизме, она стоит перед хозяином, гневно глядя на него, сжимая кулаки.

Спокойная харя хозяина.

Взбешенная Пышка вдруг разражается руганью. Сквозь напускную тонкость в ней прорвалась норманд­ская [натура - ] крестьянская, боевая и грубоватая:

* Скажите этой свинье, этой прусской гадине.

Орет, трясясь от бешенства, Пышка. Она и впрямь

оскорблена если не в патриотизме, то в своем само­уважении, ибо в эти дни она хочет быть наравне с остальными дамами.

* Скажите этой дохлятине, что я никогда не согла­шусь.

Еще кричит Пышка, а хозяин уже повернулся, спо­койно пошел. Орет вслед ему Пышка:

* Никогда! Слышишь? Никогда!

Дрожит от злости Пышка. Сидящие за столом засты­ли с приподнятыми для лапок руками.

Недвижный от изумления граф держит руки испуган­ной Каррэ-Ламадон.

Крестятся мелкими крестиками перепуганные мона­хини.

Каррэ-Ламадон вскакивает. Опершись руками о стол, он спросил Пышку:

* Чего он хочет от вас?

Пышка резко оборачивается. Она тоже опирается руками о стол, пригибаясь к Каррэ-Ламадон. Каррэ-Ла- мадон застыл.

* Вы хотите знать, чего он хочет?

Пышка делает движение вперед. Каррэ-Ламадон пя­тится, приподымая руку, как будто Пышка собирается заехать ему в физиономию.

* Он хочет переспать со мной ночь!

Испуганно смотрит Каррэ-Ламадон.

С треском поставил Корнюдэ кружку на стол. Вы­плеснулось пиво. Разлетелась кружка.

Графиня всплеснула руками.

Луазо вскочила.

Крестится старшая монахиня.

Подымается Корнюдэ, негодующий, медлительный. Подымается, как изваяние оскорбленного патриота.

Граф энергично пожимает плечами.

* Варвар!

Он выпускает руки г-жи Каррэ-Ламадон и выходит из кадра.

Графиня простирает руки к Пышке, и та падает в ее объятия.

* Зверь!

Прижимает графиня к своей груди голову Пышки. Позади женщин величественная фигура Корнюдэ.

Энергично шагают по комнате мужчины. Они шагают мимо аппарата, от аппарата и на аппарат. Они бороз­дят комнату. Они хмурятся. Они шагают, заложив руки в карманы или за борта сюртука. Они жестикулируют. Они наполняют кадр возбужденным движением.

Встречаясь, эти патриоты обмениваются быстрыми репликами негодования.

* Пруссак!
* Негодяй!

И, взмахнув руками, расходятся.

Чтобы тотчас же столкнуться в следующем кадре. (Другой ракурс.)

* Животное!
* Мерзавец!

Вновь рассыпаются. Не успев разойтись, застывают.

Спускается по лестнице офицер.

Выпрямились женщины у стола. Пышка подняла го­лову.

Застывшие мужчины. Медленно идет офицер по го­стиной. На его дороге Каррэ-Ламадон. Дойдя до него, офицер останавливается.

Офицер холодно глядит на него. И Каррэ-Ламадон медленно, сам того не замечая, принимает положение «смирно», колесом выпятив живот и откинув голову.

И когда Каррэ-Ламадон откинулся до предела, офи­цер небрежно кивает головой и проходит дальше.

Он входит на кухню, подходит к окну. (Хозяин, сидя­щий у бочки, встает при его входе.)

Офицер задумчиво чертит на стекле сердце, прон­зенное стрелой. Вздыхает. Поворачивается. Отходит.

Медленно поворачивает голову (очевидно, следя глазами за проходящим офицером) Луазо.

Офицер подымается по лестнице. У стола Корнюдэ напряженно следит взглядом и вдруг с треском разби­вает вторую кружку.

Зажестикулировали, заговорили мужчины.

Встали, крестясь, монахини.

Около монументального Корнюдэ слились в тесную группу протеста три женщины.

Открывается дверь немца. Он ставит сапоги у двери.

Подымаются по лестнице возмущенные буржуа, по­дымаются возмущенные патриоты.

Передние уже входят в коридор. Они идут протесту­ющими группами. Идут демонстративно. Они кидают на дверь немца негодующие взгляды. Прошли граф, Каррэ-Ламадон...Идут обе монахини. Идет Луазо.

Идет Луазо. Он опрокидывает сепогЙ немца. ОН Яростно пихает их ногой.

Вслед за Луазо проходят женщины, предводитель­ствуемые г-жой Каррэ-Ламадон. Скромнее всех дер­жится Пышка, несколько смущенная этим взрывом па­триотизма. Последним идет Корнюдэ. Он прочно оста­навливается около двери. Он принимает позу мону­мента.

Он изрекает:

- Францию вы победили, но французских женщин - никогда!

Это явно историческая фраза. Корнюдэ медленно выплывает из кадра.

Открывается дверь. Рука яростно ставит ботинки. Вторая дверь. Вторая пара ботинок. Рука ставит их с неумолимым протестом. Третья дверь. Четвертая. Пя­тая.

Шестая дверь. Дверь Корнюдэ. Самая яростная.

Пустой коридор. Шеренга ботинок.

Шеренга ботинок.

Лежат жалкие, поверженные в прах сапоги немца.

**Часть пятая**

В коридоре, перед окном стоит Пышка. За окном си­ротливые домишки Тота, под серым небом. Пышка ме­чтательно улыбается. Она поворачивается, идёт на ап­парат.

Идет к лестнице. Спускается.

Пышка стоит на лестнице. Смотрит вниз, улыбаясь. Сверху в ракурсе гостиная, стол, вокруг которого сидят путники. Женщины на первом плане. Деталь лестницы, плечо и голова Пышки. Пышка пошла вниз.

С лестницы сходит Пышка. Она останавливается на нижней ступеньке. Приветливо улыбается. Идет к сто­лу. (Все в гостиной на вчерашнем месте.)

Стол. За столом Корнюдэ, супруги Луазо, Каррэ-Ла- мадон, графиня. Они с улыбками, немножко перетя­нутыми, смотрят навстречу входящей в кадр Пыш­ке. Пышка, свежая, пышущая здоровьем, спокойная, радостная, садится на свое вчерашнее место, полая всем приветливые улыбки. Каррэ-Ламадон отворачи­вается. Корнюдэ, сидящий рядом с Пышкой, пуска­ет дым. Пышка держится с подчеркнутой благовоспи­танностью. Как и вчера, рядом с графиней Каррэ-Ла- мадон. Искоса поглядывая на Пышку, он вздыхает и поглядывает на графиню. Та отвечает понимающим взглядом и вздыхает в свою очередь.

Супруги Луазо перекидываются острыми взглядами. Г-жа Луазо презрительно поджимает губы. Г-жа Луазо берет карты и вновь бросает их на стол.

Пышка оглядывается. Улыбка на ее лице медленно тухнет. Пышка испытующе глядит. Она еще не понима­ет, что сегодня патриотизм уже выходит из коды.

Сидящие у камина монахини вдруг обе разом зева­ют, мелкими крестиками покрывая рты.

У пианино г-жа Каррэ-Ламадон. Она смотрит в сторону Пышки. Г-жа Каррэ-Ламадон встряхивается. Вновь начинает Петь.

- Нам утро приносит прохладу. Граф задумался. У г-жи Каррэ-Ламадон застрял клавиш. Она бросает на графа недоуменной взгляд. Очнувшись, граф поспеш­но вытаскивает клавиш. Пение возобновляется с удво­енной силой.

Пышка оглядывается с той же тающей робкой улыб­кой. Графиня вздыхает. Каррэ-Ламадон, сморщив­шись, вдруг встает, отходит к окну. Пышка не понимает, в чем дело, почему в комнате натянутая атмосфера.

На первом плане у решетки окна появляется Кар- рэ-Ламадон. Двор пуст. Посреди двора ненапряжён­ный дилижанс. Кучер ведет лошадь.

Оживился Каррэ-Ламадон у окна. Люди, сидящие за столом (на переднем плане), оживились, обернулись. Луазо встал.

Кучер подводит лошадь к дилижансу, останавлива­ется. Зевает.

У окна на переднем плане появляется с Каррэ-Ла- мадон фигура Луазо, заслоняет часть окна.

Возбужденные Луазо и Каррэ-Ламадон приникли к окну. Г-жа Луазо приподымается, опираясь на стол. Корнюдэ уже встал. Глядит графиня на Пышку.

Г-жа Каррэ-Ламадон перестала петь. Граф, отвер­нувшись от нее, напряженно смотрит.

Стол у окна. У окна уже трое, присоединился Кор­нюдэ. Оживление. За столом остались женщины. Г-жа Луазо стоит, опираясь о стол руками.

Окно почти сплошь закрыто мужскими спинами. Вдруг все трое сникают, Каррэ-Ламадон, а за ним Кор­нюдэ вяло отходят, открывают окно. Теперь мы видим, что кучер, отзевавшись, повел лошадь дальше. Луазо остался около окна.

Каррэ-Ламадон берет карты и бросает. Тревожно оглядывается Пышка, стараясь понять, в чем дело. Зе­вает Корнюдэ, рассматривая на свет кружку.

Граф вздохнул, облокачивается вновь о крышку пи­анино. И тут же вздрагивает, выпрямляется.

В гостиную входит и идет по направлению к лестни­це офицер. Граф выпрямился у пианино. Все сидящие за столом отвернулись.

Стол. Выпрямился негодующий Корнюдэ. Брови его сошлись на переносице. Его поза олицетворяет про­тест. Вздернув голову, пытается возобновить вчераш­ний патриотизм Пышка. Повернулись со страшным вы­ражением робкой надежды и остальные.

Идет офицер. Неожиданно граф отделяется от пиа­нино и быстро направляется к нему.

Застыли и все за столом. Напряженный интерес.

Граф остановил офицера. Он явно собирается за­говорить. Секунду они стоят друг против друга. Затем офицер строго машет перед носом графа: «Разговоры, мол, излишни». Идет дальше. Граф остался на месте.

За столом вздохнули и отвернулись, как будто ни­чего не случилось. Графиня даже улыбнулась и про­тянула Каррэ-Ламадону руки для лапок. Корнюдэ при­нимает постепенно естественную позу. Взволнованная Пышка поглядывает на соседей. Графиня шлепнула Каррэ-Ламадона. Пошли лапки. Но в лапках нет и тени оживления.

Граф стоит посреди гостиной. Офицер подымается по лестнице. Ушел. Стоит граф.

Стоит граф. Вставляет в глаз монокль, роняет. По­жимает плечами. Медленно идет.

Подходит к пианино. Совершенно машинально об­локачивается. Г-жа Каррэ-Ламадон мгновенно подби­рается, бросает на графа кокетливый взгляд, собира­ется петь. Граф взглядывает. Вставляет монокль. Ро­няет его. Пожимает плечами и, неодобрительно по­качав головой, отворачивается. Г-жа Каррэ-Ламадон мгновенно вскакивает, захлопывает крышку, кидает на графа взбешенный взгляд и выбегает.

Сидящие у стола исподтишка провожают Каррэ-Ла- мадон взглядами, впрочем, делая вид, что это их не касается. Каррэ-Ламадон, вздохнув, покорно подста­вляет руки графине. Графиня задумчиво шлепает Кар- рэ-Ламадона, вздрагивает и шипит. Пышка сидит, по­тупившись, кусая губы, поглядывая исподтишка на со­седей, ей явно не по себе. Она уже чувствует, что раз­дражение как будто относится к ней.

Г-жа Каррэ-Ламадон яростно подымается по лестни­це. Она останавливается на секунду около двери офи­цера, кусая губы, готовая разрешиться не то бранью, не то слезами. А между тем по коридору из глубины идет к повороту немецкий офицер. Заметив офицера, она вдруг подбирается. Сразу став спокойной, она ме­дленно идет ему навстречу. Они встречаются как раз на повороте. Г-жа Каррэ-Ламадон, поводя плечиком, кидает на офицера огненный взгляд и проходит мимо. Она идет подчеркнуто медленно. Офицер останавли­вается, оглядывается. Думает две-три секунды, пожи­мает плечами, входит к себе в комнату. Г-жа Каррэ-Ла- мадон яростно поворачивается, идет назад. Навстречу ей поднимается Пышка. Обе женщины встречаются на том же повороте. Они обливают друг друга откровен­ным презрением, обмениваются взглядами ненависти и одновременно захлопывают двери своих комнат.

У стола продолжается унылое сидение. Графиня все еще шлепает Каррэ-Ламадона, который вздрагивает при каждом ударе. Луазо около окна. Он делает что-то, водит рукой.

Оказывается, Луазо ловит муху. Поймав ее, он тща­тельно отрывает ей лапки и крылышки, давит ее между пальцев и вытирает руку.

У стола все то же. Только граф брезгливо отвернулся от Луазо. Графиня шлепает Каррэ-Ламадона. Корнюдэ вдруг выпрямляется. Он неожиданно закладывает руку за борт и произносит:

- Республика оценит ее патриотизм.

Все за столом морщатся от этой бестактности. Сего­дня патриотизм уже не котируется. Графиня после се­кундной паузы усиленно шлепает Каррэ-Ламадона.

Луазо ловит вторую муху, обрывая ей лапки, он го­ворит, говорит то, что думают остальные.

* .А мои заказчики не оценят.

И, раздавив муху, он отходит от окна. Реплика Луазо попадает в точку.

Каррэ-Ламадон, все более нервничающий, протяги­вает графине руки. (На этот раз ладонями вверх.) Он шлепает ее с неожиданной для него самого силой. Гра­финя вскрикивает и остается секунду неподвижной. Ее рот раскрыт. Затем заморгала глазами, чуть не плача от обиды, она начинает вставать.

Каррэ-Ламадон обалдел от неожиданности и конфу­за.

Графиня встает и уходит, сдерживая слезы. Сму­щенный Каррэ-Ламадон вспыхивает. Он не понимает, что произошло. Он в панике. Граф обливает его пре­зрительным взглядом и, пожав плечами, выходит. Кар- рэ-Ламадон поворачивается в другую сторону, беспо­мощно ища у кого-нибудь сочувствия.

Обе монахини встают, испуганно крестясь, и торо­пливо выходят, оглядываясь на Каррэ-Ламадона, слов­но он сейчас бросится на них.

У стола. Корнюдэ невозмутим. Луазо ухмыляется. Г- жа Луазо считает медяки. Неожиданно Каррэ-Ламадон яростно нагибается к Луазо.

* Вы все время плутовали.

Оба Луазо величественно выпрямляются. Г-жа Луа­зо окидывает Каррэ-Ламадона презрительным взгля­дом.

* Вы дурно воспитаны.

Супруги Луазо с изумительной быстротой собирают карты и медяки и выходят.

Каррэ-Ламадон беспомощно смотрит им вслед. За столом остался один невозмутимый Корнюдэ.

Каррэ-Ламадон с ненавистью глядит на него. Шипит:

* Вот она, ваша республика!

Он быстро выходит. В кадре остается один Корнюдэ, сидящий в позе гражданской скорби.

Каррэ-Ламадон подходит к двери своей комнаты, входит. Ровно одну секунду коридор пуст. Каррэ-Лама- дон выскакивает из комнаты с таким видом, словно на­ткнулся в ней на гремучую змею. По некоторым при­знакам видно, что ему попало по физиономии. Постояв у двери и не решившись еще раз войти, он идет к окну.

Перед окном стоит Каррэ-Ламадон. Он, вздыхая, смотрит на сиротливые домики Тота, зябнущие за ок­ном под свинцовым тяжелым небом. Начинает ловить муху. Оглядывается.

Перед окном стоит Каррэ-Ламадон. Дверь одной из комнат открывается. Выходит взволнованный граф, произнося какую-то убийственную реплику (относящу­юся, очевидно, к оставшейся графине). Постояв, граф подходит к окну.

Теперь уже двое стоят перед окном. Оба вздыхают. Каррэ-Ламадон начинает ловить было муху, но, сму­тившись графа, прячет руку назад. За окном сиротли­вые домики Тота, тяжелое небо. Вздохнув, Каррэ-Ла- мадон оборачивается к графу:

* Любопытно.

Каррэ-Ламадон мнется. Ему явно трудно выразить мысль. Все-таки он продолжает:

* С чисто научной точки зрения.

Граф, заинтересовавшись, вставляет в глаз мо­нокль. Каррэ-Ламадон шевелит в воздухе пальцами.

* Юридически она имеет право отказывать кому бы то ни было.

Граф изумленно вглядывается в Каррэ-Ламадона, роняет монокль. Пожимает плечами и отходит от окна.

Граф идет вниз. Каррэ-Ламадон смущенно следит за ним. Вдруг оборачивается. На другом конце коридора открылась дверь. Луазо сердито выскочил в коридор. Дверь захлопнулась за ним сама собой. Луазо пошел на аппарат.

Около стола сидит и тянет пиво Корнюдэ, весьма до­вольный самим собой и пивом. Вдруг он сурово выпря­мляется. В кадр входит граф и небрежно усаживается. Как будто все решительно в порядке.

По лестнице спускается Луазо. Он доходит до круп­ности второго плана.

Останавливается. Говорит, ни к кому не обращаясь:

* В неделю это составит 72 840 франков, не считая процентов.

Кончив реплику, он идет на аппарат.

И еще не исчез он из кадра, как наплывом появляет­ся спускающаяся г-жа Каррэ-Ламадон. Остановясь на нижней ступеньке, она, пожимая плечиками, произно­сит:

* Не понимаю, что он в ней нашел.

Кончив реплику, она идет на аппарат.

И не успела она выйти из кадра, как на лестнице по­является спускающаяся графиня. Она останавливает­ся, говорит:

* Разумеется, он предпочел бы любую из нас.

Она идет на аппарат.

И ее сменяет г-жа Луазо. Ее лицо кривится от ярости и презрения. Она цедит сквозь зубы:

* В конце концов, это ее профессия.

Она проходит на аппарат.

В кадре гостиная. Она вновь полна путниками, сидя­щими в разнообразных позах.

В дверях стоит хозяин. Они мрачно смотрят на него. Лицо его расплывается в улыбку.

Он улыбается все шире.

Он начинает смеяться, колышась всем телом.

Руки нервно теребят и рвут игральную карту.

Ноги нервно стучат по полу.

Пальцы отбивают дробь по колену.

Каррэ-Ламадон бросил разорванную карту, подпер голову руками.

Граф резко переменил позу.

Луазо у окна поймал муху и яростно раздавил ее.

Часть гостиной. Вечер. Стол. У стола граф и Кар- рэ-Ламадон. Корнюдэ стоит за ними, скрестив руки. Луазо у окна яростно ловит мух. Все мужчины и ни од­ной женщины. Вскочил Каррэ-Ламадон, пошел.

Яростно зевнула г-жа Луазо.

Зевнула графиня и г-жа Каррэ-Ламадон.

Зевнули и закрестились монахини.

Все женщины, кроме Пышки, собрались вокруг ка­мина, словно демонстрируя ссору этим отделением от мужчин. Дамы сидят спинами к остальному обществу.

И одна, обособленно, около пианино сидит Пышка. Она сидит выпрямившись. Она тревожно оглядывает­ся.

Посреди гостиной яростно ходит, заложив руки в карманы, Каррэ-Ламадон. Три шага вперед, три шага назад. Три шага вперед, три шага назад.

Граф с ненавистью следит за шагающим, поворачи­вая голову.

Ходит Каррэ-Ламадон. Три шага вперед, три - назад.

Отчаянно зевнул у окна Луазо. Пошел на аппарат.

Резко переменил позу граф. Позади него, около стенки, стоит, невозмутимо сложив руки на груди, Кор­нюдэ.

Шагают посреди гостиной Каррэ-Ламадон и Луазо.

Граф с ненавистью следит за шагающими. Старает­ся глядеть в потолок. Не может. Вскакивает сам.

Вскочил граф. Пошел.

Уже трое шагают.

Шагают трое в другом ракурсе.

Шагают в третьем ракурсе. Столкнулись. Остано­вились. Обменялись ненавидящими взглядами. Разо­шлись.

Бросился граф в кресло.

Бросился Каррэ-Ламадон в кресло. Стучит ногой.

Сидит Луазо в кресле. Стучит ногой. Вскочил.

Тревожно глядит Пышка. Поведение этих людей, на­учивших ее патриотизму, все больше беспокоит ее.

Шагает Луазо. Вскакивает Каррэ-Ламадон, сидящий на заднем плане.

Зевают дамы у камина.

Шагают Луазо и Каррэ-Ламадон. Вскакивает сидя­щий на заднем плане граф.

Тревожно оглядывается Пышка. Подымает голову.

Остановились рядом трое мужчин. Обернулись. По лестнице спускается хозяин. Медленно идет.

Повернулись все дамы около камина. Глядят. Зами­рают. Проходит мимо мужчин хозяин. Они поворачива­ются ему вслед.

Напряженно глядят дамы.

Быстро переглянулись г-жа Луазо и г-жа Каррэ-Ла- мадон.

С какой-то робкой надеждой глядит граф. Он чуть не прижимает руку к сердцу.

Затаил дыхание Каррэ-Ламадон.

Хозяин стоит около Пышки. Спрашивает:

* Прусский офицер приказал спросить.

Мгновенно вскакивает Пышка.

Она кричит:

* Скажите этой.

Но не договаривает, она сдерживается, садится. Ко­ротко говорит:

* Нет.

Хозяин поворачивается, идет.

Идет через гостиную к лестнице. И вместе с его про­ходом начинают вяло расходиться мужчины.

Пышка, еще негодующая, оглядывается. Она ищет взглядом сочувствия.

Дамы, вздохнув, отворачиваются.

Оглядывается Пышка в другую сторону. Она уже на­чинает понимать, что эта игра в патриотизм явно не го­дится.

Вяло садятся мужчины. Уходит по лестнице хозяин.

Оглядывается, уже тревожно, Пышка. Ей мучитель­но сдать свои позиции, потерять единственный козырь, равняющий ее с этим обществом.

Граф глядит в потолок. Он сидит в позе безразличия и тоски.

Разглядывает свои ногти Каррэ-Ламадон.

Полная неподвижность. Ассортимент разнообраз­ных поз - тоски, раздражения.

Сидит графиня.

Сидит граф так же неподвижно, но в другой позе.

Сидит в третьей позе.

Сидит Каррэ-Ламадон.

Сидит Каррэ-Ламадон в другой позе.

Сидит г-жа Луазо.

Сидит все в той же позе.

Сидит, не шелохнется все в той же позе презрения.

Стоит Корнюдэ.

Сидит Луазо.

Сидит графиня.

Застыли монахини.

Застыли мужчины.

Полная неподвижность в гостиной. В углу кадра Пышка около пианино.

Пышка. Она сидит выпрямившись. Она тревожно оглядывается.

Она кусает губы. Она медленно встает. Что-то нуж­но сделать. Нужно чем-то разорвать эту тяжелую не­подвижность.

Она неподвижно, тревожно глядит перед собой. Вдруг стремительно бросается вперед. Дверь, ведущая на кухню. Пробегает Пышка. Сразу вскочили мужчины, стряхнув неподвижность. Бешено орет Луазо, стуча кулаком по столу: - Она не имеет права отказываться! В кадр врывается лицо Каррэ-Ламадона, он захле­бывается от ярости, кричит:

* Это ее профессия!

Протягивает вперед руку Корнюдэ.

* Гражданка имеет право распоряжаться своим те­лом.

Яростное лицо г-жи Луазо.

* Эту шлюху нужно связать и притащить к нему си­лой.

Около стола уже стоят все восемь человек. Возбу­жденные, яростные, они кричат, жестикулируя, переби­вая друг друга. Только Корнюдэ стоит в стороне уко­ризненным монументом.

На крыльце, под фонарем стоит Пышка. Она мол­ча, неподвижно глядит в пространство. Она долго сто­ит неподвижно. Идет на аппарат. Ее лицо вырастает в кадре. О чем она думает? Ее глаза тяжело глядят на нас.

Стойло, тускло освещенное фонарем. Девочка доит корову. В кадр входит Пышка. Останавливается.

Лицо Пышки, напряженное, думающее. Она глядит в пространство невидящими глазами. Она глубоко вну­три переосмысливает что-то. Она вновь идет на аппа­рат.

Она делает шаг вперед и останавливается около са­мой доящей девочки. Девочка робко поднимает голову. Пышка вдруг садится на корточки, отодвигает девочку.

Все так же пристально глядя, Пышка ловко доит при­вычными пальцами, и мы видим: это крестьянка. Ши­рокая спина. Профессиональные движения доильщи­цы. Но руки ее начинают замирать. Глаза наливаются слезами. Она сидит, держа корову за соски.

Лицо Пышки. Глаза, налитые слезами. Дрожащие гу­бы. Напряженный взгляд.

Пышка вдруг встает. Идет из кадра. Удивленная де­вочка глядит ей вслед.

Кричит графиня, стоящая на первой ступеньке лест­ницы и обернувшаяся вниз к Каррэ-Ламадону:

* Это вы виноваты! Это вы говорили ей про патрио­тизм!

Каррэ-Ламадон разводит руками, графиня, продол­жая обиженно говорить, идет наверх.

Подымающийся по лестнице Луазо задерживает идущего впереди раздраженного графа, чтобы серди­то заявить:

* Не я, а вы первый сказали, что немцу нельзя по­давать руку.

Корнюдэ мрачно размышляет около своей двери, взявшись за ручку. Он изрекает:

* Разумеется, каждая гражданка имеет право распо­ряжаться своим телом, но в данном случае.

Раздраженно хлопают дверьми, входя в свои комна­ты, буржуа.

Неподвижно стоит Пышка. Напряженно - горько смотрит, как бы решая что-то.

Тускло освещена отблеском фонаря пара, слившая­ся в поцелуе. Мужское плечо. Женский запрокинутый затылок.

Напряженно, с еще полными слез глазами, смотрит Пышка.

Хлопают двери. Вылетают яростно вышвыривае­мые боты.

Дверь, вылетают ботинки.

Лицо Пышки, неподвижно глядящей в пространство Пустой коридор. Беспорядочно валяются вышвырну­тые ботинки.

Ботинки.

Ботинки.

Аккуратные сапоги немца.

**Часть шестая**

По лестнице на аппарат спускаются граф и Пыш­ка. Граф ведет Пышку под руку. Он необычно вежливо пригибается к ней, приостанавливается, говорит:

- Высшее назначение женщины, дитя мое, состоит в том, чтобы жертвовать собой.

Они спускаются на аппарат. Пышка восхищенно и почтительно слушает, явно не понимая, в чем дело. Они выходят из кадра.

В кадр, как бы продолжая движение предыдущего кадра, входит Пышка, но уже не с графом, а с Кар- рэ-Ламадоном. Продолжая игру графа, Каррэ-Лама- дон интимно наклоняется к Пышке, говорит:

* Когда в положение, подобное вашему, мадемуа­зель, попадали древние римлянки.

Внимательно и удивленно слушает Пышка. Они про­ходят.

И в следующий кадр (около двери на кухню) Пыш­ка входит уже не с Каррэ-Ламадоном, а с Луазо. Луазо говорит, захлебываясь, прикидываясь простачком, по­хлопывая Пышку по плечу:

* Э, милая моя, патриотизм, в конце концов, это только патриотизм, не больше.

Пышка начинает понимать. Она внимательно взгля­дывает на Луазо, пожимает плечами, проходит в кухон­ную дверь. Луазо идет за ней.

Но на кухню Пышка входит не с Луазо, а вновь с гра­фом. Он, продолжая прежнюю игру, ласково нагибает­ся к ней.

* Юдифь, мадемуазель, отдалась Олоферну, что­бы.

Не дослушав, Пышка поворачивается, идет обратно, сопровождаемая ласковым графом.

Но в гостиную она входит уже с Каррэ-Ламадоном. Каррэ-Ламадон оживленно говорит что-то. Они идут к камину. Они останавливаются на минуту. Они проходят дальше.

И к столу они подходят уже втроем: с двух сторон Уговаривают Пышку Луазо и Каррэ-Ламадон. Они про­ходят.

И к пианино они подходят уже вчетвером. Присоеди­нился граф. В три рта уговаривают Пышку патриоты. Они идут на аппарат. Вырастает лицо Пышки.

Пышка. Она сосредоточенно думает. Она взволно­ванно кусает губы. Она оглядывается. Она вдруг резко оборачивается.

Она бежит к лестнице.

Она поднимается по лестнице навстречу идущей сверху графине. Они встречаются.

Графиня принимает Пышку в свои объятия. Она ин­тимно и жарко шепчет ей на ухо:

* Какой интересный мужчина!

Наверху, за спиной графини, мы уже видим г-жу Луа­зо. Видим хорошенькую головку г-жи Каррэ-Ламадон. Пышка освобождается из графининых объятий, она то­ропливо идет вниз.

И внизу, около лестницы ее перехватывает граф, вдруг ставший фривольным, почти подмигивая, чуть не тыча Пышку в бок, он с неожиданной плутоватостью бормочет ей на ухо:

* Знаешь, детка, я понимаю его.

И если граф начал фразу, Луазо, сменивший его, за­кончил ее так, что остается неясным, кто же именно ее сказал. Луазо продолжает:

* Ты такая хорошенькая.

И Каррэ-Ламадон, ставший вдруг похожим на Луазо, заканчивает:

* Он всю жизнь будет хвастаться.

Пышка резко оборачивается.

Ее губы дрожат. Прижимая руку к груди, она говорит:

* Но я не хочу.

Она ждет ответа от патриотов. Она повторяет:

* Не хочу.

Она оборачивается. Она стремительно бежит.

Около камина сидят обе монахини. Они встают. В кадр вбегает Пышка. Старшая монахиня обнимает ее. Она простирает руку, как бы останавливая посягающих на Пышку.

Она усаживает Пышку на стул, она склоняется над ней, гладит ее по волосам.

Напряженно глядит куда-то вверх, беззвучно шевеля губами, младшая монахиня. У нее лицо подвижницы.

Гладит старшая монахиня Пышку по голове. Она мягко, ласково говорит:

* Святейшая Агнесса платила своим телом.

И старшая монахиня зажимает палец на руке.

Продолжая беззвучно молиться, младшая подвиж­ница перекрестилась, как бы отмечая этим падение святой Агнессы.

А старшая все так же мягко продолжает:

* Святая Агата платила своим телом.

Она загибает второй палец. Слушает, склонив голо­ву, Пышка.

И младшая крестным знамением отмечает падение святой Агаты.

А старшая продолжает настаивать:

- Святая Христина платила своим телом, святая Елизавета.

Она говорит все энергичнее, все живее, загибая па­лец за пальцем.

Крестится, крестится, крестится младшая.

Напряженное лицо жадно слушающего Луазо.

Он идет на аппарат от окна. Потирая руки, еле ды­шит от волнения.

Идут от пианино граф и Каррэ-Ламадон.

Спускаются по лестнице женщины, дрожа от жадно­го волнения.

Сверху, с лестницы гостиная. Стягиваются в группе у камина Пышкины спутники.

Они кольцом окружают монахинь и Пышку.

А монахиня продолжает говорить, загибая пальцы. И когда загнут последний, десятый, она поднимает ку­лаки вверх, она вытягивает к небу костлявые руки и об­рушивается на Пышку со страстной экзальтированной проповедью. Она говорит с ораторскими жестами, она проповедует, как опытный миссионер.

Пышка поднимает голову.

Тесное кольцо вчерашних патриотов, кольцо людей, еще вчера учивших ее ненавидеть пруссаков, окружа­ет ее.

Пышка оборачивается, она смотрит на графа.

И граф немедленно начинает говорить. Он говорит мягко и увертливо.

Пышка поворачивается.

И начинает говорить нервный Каррэ-Ламадон.

Говорит графиня.

Говорят Луазо.

Ораторствует Корнюдэ.

Проповедуют монахини.

Один за другим проходят перед нами ораторы.

Они говорят по-разному. Одни говорят горячо и бы­стро. Другие мягко и вкрадчиво. Одни убеждают, дру­гие молят, третьи грозят, четвертые зовут к чему-то светлому. И последнее лицо г-жи Луазо. Огромная си­ла презрения, ненависти, грубого, лобового напора со­средоточено в этом лице. Г-жа Луазо говорит трясясь, брызгая слюной. Ее огромная пасть шевелится перед нами. И вдруг эта пасть застывает. Г-жа Луазо смотрит куда-то.

Мы видим все кольцо, окружающее Пышку. Все обернулись.

Спускается по лестнице хозяин. И только сейчас мы замечаем, что наступил вечер. Это случилось за то время, когда уговаривали Пышку. Горит лампа. Ползет тень идущего хозяина.

Напряженно ждут патриоты. Начинает приподни­маться Пышка. Хозяин входит в кадр.

Он останавливается над Пышкой, но не успевает за­говорить. Граф поспешно подходит, подхватывает его и мягко отводит в сторону, кидая назад выразительный взгляд.

И, повинуясь этому взгляду, группа вокруг Пышки рассыпается. Патриоты равнодушно расходятся.

Они разбредаются по всем углам гостиной. Они ней­трально разглядывают стены, притворно зевают. Никто из них не глядит на Пышку. Она видит только спины. У камина остались Пышка и монахини.

Пышка медленно встает. Она как будто задумалась. Она оглядывается. Сейчас перед нами стоит новая женщина. Женщина гораздо более взрослая. Она по­няла, что нет никакого патриотизма, в который она по­верила. Она доняла, что была, есть и останется для этих господ существом низшей породы.

Стоит Пышка. Она думает. Думает так же напряжен­но, как вчера на ночном дворе.

Оглядываются исподтишка на Пышку супруги Луазо, глядящие в ночное окно.

Оглядывается Каррэ-Ламадон, рассматривающий тарелки на стене.

Поглядывает граф и хозяин, стоящие в углу.

Монахиня трогает Пышку за руку. Но Пышка отводит ее руку. Вдруг пожав плечами, как будто говоря: «Так значит, вы хотите, чтоб я пошла? Ладно». Пышка ре­шительно выходит из кадра.

Она пересекает гостиную, провожаемая общими взглядами. Она подходит к лестнице. Она останавли­вается у лестницы. Стоит, опустив голову.

Еле дыша следят за ней супруги Луазо.

Еле дыша глядят монахини. Они снимаются с места.

Они торопливо идут к Пышке. Они подходят к ней.

Старшая начинает шепотом, на ухо проповедовать ей что-то. Она загибает пальцы. Крестится младшая.

Но Пышка уже решилась. Она быстро пошла наверх. И монахини остались у подножия лестницы.

Повернулись от окна супруги Луазо. Они медленно пошли по лестнице.

Пошел граф.

Пошли Каррэ-Ламадон, бросив разглядывание стен.

Подымаются по лестнице монахини. Подходят к лестнице супруги Луазо.

Стягиваются к лестнице патриоты. Постепенно шаг за шагом. Луазо уже поднялся на первую ступеньку.

Скрываются за верхним поворотом монахини.

Стягиваются к лестнице семь патриотов.

Луазо уже поднялся. Он заглядывает вверх, за по­ворот. Он жестикулирует. Он знаками показывает вниз: «Тише, мол! Не стучите, мол! Вот, вот, сейчас, сию ми­нуту». Не дыша, стянувшись к лестнице воронкой, сто­ят семь патриотов.

Луазо делает еще один шаг к лестнице. Он вытяги­вает шею. И вдруг молниеносно скатывается.

Он вылетает в гостиную и начинает в бешеном во­сторге отплясывать какой-то экзотический танец ди­ких. Граф поспешно хватает его руку.

Но Луазо не в силах сдерживать восторга, целует графа в бороду. Обхватывает его в бешеной кадрили.

У двери немца стоят обе монахини. Старшая послу­шала, вздохнула, загнула еще палец: «Еще мол, од­на». Младшая перекрестилась.

А в гостиной идет кадриль. Луазо вертит графа. Гос­подин Каррэ-Ламадон, графиня. Бросив графа, Луазо подхватывает супругу.

Проплывают, кружась, перед нами сияющие пары.

Лицо за лицом, сияющие, оживленные, проплывают перед аппаратом.

Мрачное лицо немецкого солдата. Он смотрит, при­щуриваясь.

Он стоит в дверях гостиной рядом с трясущимся от смеха хозяином. Он взглядывает на хозяина и, резко повернувшись, выходит.

Он входит в полутемную кухню. У стола сидит гор­ничная. Солдат подходит к ней, останавливается.

Он стоит около нее, и горничная робко, снизу вверх, глядит на него. Он берет ее за руку. Он ведет ее.

Они выходят в темный ночной двор.

Они садятся на край каменного колодца.

Они сидят рядом, посреди ночного двора, тускло освещенного фонарем. Солдат все еще держит девуш­ку за руку.

Они не глядят друг на друга. Девушка придвигается к нему.

Они сидят молча. И вдруг девушка, повернувшись, обнимает немца. Они целуются. Да, да, товарищи! Це­луются! Это случается сплошь и рядом. И, поцеловав­шись, они продолжают сидеть, тесно прижавшись друг к другу. Немец напряженно думает о чем-то, и, выра­жая какую-то внутренне глубокую мысль, он неожидан­но говорит:

* Война. это плохо.

Он говорит это как вопрос, решенный для него. Они сидят щека к щеке.

Ложатся карты на стол, ярко освещенный лампой.

Графиня весело играет с Каррэ-Ламадоном в лапки.

Плутует Луазо, показывая карты супруге, считаю­щей медяки. Они оживлены, как в тот вечер.

Поет г-жа Каррэ-Ламадон, повернувшись к восхи­щенно слушающему ее графу:

* Любовь к отчизне движет нами.

Граф предупредительно вытаскивает клавиш.

У камина греются веселые монахини.

И на срубе каменного колодца все так же, тесно при­жавшись друг к другу, сидят немецкий солдат и горнич­ная.

Он напряженно думает. Он повторяет еще раз с упрямством крестьянина, понявшего простую, но бес­спорную истину:

- Война это очень плохо.

Он напряженно глядит в пространство.

Они сидят, тесно прижавшись друг к другу.

Посреди темного двора неразличимы их неподвиж­ные фигуры.

Пустой коридор. Беспорядок ботинок у дверей.

Нет ботинок у дверей Пышки.

Нет сапог у двери офицера.

Пустой коридор. Беспорядок ботинок.

**Часть седьмая**

Мохнатые голуби клюют просыпанное зерно.

Лошади мотают головами и жуют удила. Кучер по­правляет сбрую.

Стоят неподвижной, глазеющей группой девочка, доившая корову, крестьянка, незнакомый немецкий солдат.

Стоят рядом, тихо разговаривая, горничная и наш немецкий солдат. Он в походной форме с ружьем. На крыльце позевывает хозяин гостиницы. Выходит Кар- рэ-Ламадон. Торопливо идет.

Посреди двора дилижанс, оживленная группа уезжа­ющих патриотов. Все весело переговариваются. Про­ходит Каррэ-Ламадон.

Луазо радостно пожимает руку Каррэ-Ламадону, го­ворит:

- Он так любезен, что дал нам конвоира.

Оживленная группа патриотов. Каррэ-Ламадон обо­рачивается. Луазо показывает ему на.

.немецкого солдата в походной форме, стоящего около крыльца и разговаривающего с горничной. По­зади них, на заднем плане крыльца, стоит хозяин. На крыльцо выходит Пышка.

Пышка стоит на крыльце. Она смущенно оглядыва­ется. Хозяин равнодушно поглядывает на нее через плечо и отворачивается. Пышка сходит со ступеньки.

Она смущенно подходит к оживленной группе около дилижанса. Все разом, словно по команде, отворачи­ваются. Разглядывают небо, землю, дилижанс.

Пышка подходит к группе, в которой супруги Луазо и Корнюдэ. Супруги демонстративно поворачиваются к ней спиной. Корнюдэ, поглядев на них, на Пышку, сно­ва на них - решается и, приняв монументально оскор­бленную позу, поворачивается к Пышке спиной. Пышка растерянно поворачивается, идет.

Она робко подходит к группе, в которой графская че­та и супруги Каррэ-Ламадон. Граф берет жену под ру­ку и отводит ее подальше. Каррэ-Ламадон тоже берет жену под руку, но она прежде, чем отойти, окидывает

Пышку презрительным взглядом. Пышка робко здоро­вается с ней.

- Здравствуйте.

Г-жа Каррэ-Ламадон отвечает ей дерзким, еле за­метным кивком и отходит с мужем. Пышка растерянно глядит ей вслед.

Все повернулись к Пышке спиной. Девять спин в ее поле зрения. Монахини уже залезают в дилижанс. Граф готовится подсадить супругу. Пышка растерянно оглядывается.

Крыльцо. Немецкий солдат, держащий горничную за руку, пристально и серьезно глядит на Пышку. Хозяин равнодушно наблюдает сцену. На крыльцо выходит не­мецкий офицер. Как всегда, лощеный, как всегда, спо­койный. Он дерзким жестом слегка прикасается к краю фуражки и останавливается на крыльце.

Пышка с негодованием отворачивается, делает шаг к дилижансу. Стоит, опустив голову. В дилижанс лезет г-жа Каррэ-Ламадон, подсаживаемая мужем.

Она оборачивается и кидает назад, через плечо, блестящий, томный взгляд, адресуемый офицеру.

Офицер с легким полупоклоном прикладывает руку к фуражке.

В дилижанс уже залезла г-жа Каррэ-Ламадон. Луазо готовится подсадить супругу.

Мрачно наблюдает эту сцену немецкий солдат.

Луазо подсаживает супругу. Корнюдэ делает движе­ние к Пышке. Он явно колеблется, не зная, можно ли предложить ей услуги. Отходит. Решает лезть в оди­ночку. Пышка стоит, опустив голову.

Немецкий солдат неожиданно встряхивает руку гор­ничной и быстро выходит из кадра.

Он подходит к Пышке, трогает ее за плечо, ведет к дилижансу. (Пышка машинально повинуется ему.) Под­водит Пышку к дверце, хочет подсадить. И тогда, слов­но очнувшись, Пышка резко отталкивает руку немца.

Она гневно смотрит на него. Она, нагнувшись к нему, шипит:

- Бош, пруссак.

И лезет в дилижанс сама. Немец, подумав, расте­рянно оглядывается.

Смотрит на него горничная, явно опечаленная его отъездом. Смотрит хозяин и офицер.

Немец закидывает лесенку, вскакивает в дилижанс. Дверь захлопывается за ним.

Кучер дернул вожжи, взмахнул кнутом. Тронулись на аппарат лошади.

Дилижанс выезжает из кадра. Двор остается пустым. Расходятся зрители на заднем плане.

Уходит офицер. Уходит горничная. На крыльце оста­ется один хозяин.

Он стоит на крыльце монументальный, огромный. Он зевает. Зевает во всю пасть. Отзевавшись, повора­чивается.

Уходит в дом. Пустое крыльцо.

Слева направо, на аппарат проезжает дилижанс.

Справа налево, на аппарат проезжает дилижанс.

Слева направо, от аппарата проезжает дилижанс.

Справа налево, от аппарата проезжает дилижанс.

И вновь внутри дилижанса качаются головы десяти путешественников. Одиннадцатый конвоир. Он сидит на переднем плане, рядом с Пышкой.

Одно за другим проходят перед нами лица пасса­жиров правой стороны дилижанса. Здесь монахини. Они вновь молятся, перебирая четки, целуя медали и образки. Г-жа Каррэ-Ламадон, оживленно беседующая с графиней, очевидно, на «туалетные» темы, судя по жестам. Она пригибается к мужу и тихонько сообщает ему, презрительно кривя губы:

- Какое счастье, что я не сижу рядом с ней.

И, сказав эту фразу, она застывает в презритель­ном спокойствии. Муж, вытащивший из кармана коло­ду засаленных карт, очевидно, украденных в гостини­це, взглядывает в угол и кивает головой. Вновь поплы­ли лица. Граф, поглядывая в угол, сообщил что-то Кар- рэ-Ламадону. Каррэ-Ламадон взглянул туда же.

Важно дремлет Корнюдэ. Сидит, опустив голову, Пышка. Сидит немецкий солдат. Он поглядывает то на Пышку, то на остальных пассажиров. Он зажал в коле­нях тяжелое ружье. Он взглянул еще раз.

Дремлет Корнюдэ. Тихо беседует граф с Каррэ-Ла- мадоном. Они не смотрят на Пышку. Она не существу­ет для них.

Супруги Луазо дуются в карты, подозрительно погля­дывая друг на друга, ибо знают свои способности к плу­товству.

Оживленно беседуют дамы.

Молятся монахини.

Кончив обзор, конвоир взглянул на Пышку, хотел бы­ло сказать что-то, но сдержался. Сидит молча, отвер­нувшись.

Пышка, опустив голову, уставилась в покрытый со­ломой пол.

Она мрачно размышляет, она взглядывает исподло­бья на патриотов.

Г-жа Луазо отрывается от карт, чтобы кинуть взгляд на Пышку. Она сообщает мужу:

* Она так увлеклась, что не ужинала и не завтрака­ла.

Луазо складывает карты. Он взглядывает на Пышку, зевает, потом, вздохнув, говорит жене:

* Кстати, хочется есть.

Г-жа Луазо вынимает из-под сидения сверток. Начи­нает разворачивать.

Г-жа Каррэ-Ламадон и графиня, прервав разговор, обернулись и одновременно, как по команде, вынули из-под сидения по корзиночке.

Граф и Каррэ-Ламадон, прервав разговор, с прият­ностью улыбнулись, протянули руки, получили по блю­ду. Граф с паштетом, Каррэ-Ламадон с заливными цы­плятами, точно такими же, какие были съедены во 2- й части у Пышки.

Корнюдэ, сидящий рядом с Пышкой, запустил руку в карман, вытащил пару крутых яиц, разбил яйцо, облу­пил и бросил скорлупу на пол. Пышка заволновалась, отвернулась, не в силах глядеть на жующего человека. Она явно голодна. (На переднем плане немецкий сол­дат, поглядывающий на всю эту сцену.)

Монахини уже распаковались. Старшая перекрести­лась, передает младшей булочку и кусок колбасы. Младшая, перекрестясь, принимает.

Корнюдэ очищает второе яйцо. Ест, обсыпая крош­ками желтка свою густую и противную бороду. Пышка с яростным негодованием оглядывается и отворачива­ется.

Корнюдэ вынимает еще пару яиц. Пышка проглаты­вает слюну.

Едят граф и Каррэ-Ламадон.

Едят телятину супруги Луазо, целиком погрузившись в это занятие.

Деликатно кушают дамы. Графиня - паштет, г-жа Каррэ-Ламадон - заливного цыпленка.

Едят колбасу монахини, едят, покорно вздыхая, скромно потупив глаза.

Корнюдэ разбивает яйцо. Очищает. Ест. Запускает руку в карман и вынимает еще пару. Пышка сидит ме­жду ним и немецким солдатом. Она беспокойно огля­дывается. Ей мучительно хочется есть. Комок подка­тывает к ее горлу.

Она с понимающим голодным раздражением огля­дывается по сторонам. Она негодует. Она явно готова разразиться яростной бранью. Но она сдерживается. Она вдруг нагибается. Шарит рукой под сиденьем.

Пустая корзина - та самая корзина, в которой лежа­ла некогда ее провизия, съеденная в свое время па­триотами. Теперь в ней валяются скомканная салфет­ка, перевернутые пустые бутылки, кости.

Пышка выпрямляется. Обида, негодование, гнев на­писаны на ее лице. Вот-вот она закричит. И вдруг она сникает. Губы ее вздрагивают, слезы показываются на глазах. Она сдерживает их. Она, как ребенок, старает­ся не плакать, не показывать вида.

Равнодушно и жадно едят супруги Луазо.

Равнодушно и деликатно кушают дамы.

Едят мужчины с Корнюдэ на переднем плане. Он разбивает еще одно яйцо, запивая в то же время пре­дыдущее вином из фляжки.

Потупившись, уплетают колбасу монахини.

Плачет Пышка. Плачет от обиды и голода, как ребе­нок. Она сидит выпрямившись, суровая и бледная, она неподвижно смотрит куда-то в пространство. Она ста­рается не шевелиться, не всхлипывать, чтобы никто не

заметил ее слез.

Но графиня замечает. Она легким кивком головы по­казывает на Пышку г-же Каррэ-Ламадон. Та пожимает плечиками: «Что ж, мол, делать, я здесь ни при чем».

Заметил Каррэ-Ламадон. Он тихонько указал графу на Пышку. Граф пожал плечами: «Что ж, мол, делать. Я здесь ни при чем».

Заметила г-жа Луазо. Она опустила руку с куском телятины, толкнула мужа локтем и засмеялась тихим, торжествующим смехом, говоря:

* Она плачет от стыда.

Луазо, прожевывая телятину, поднял глаза и пожал плечами: «А я-то тут при чем?».

А Пышка, сидящая между Корнюдэ и конвоиром, продолжает плакать. Слезы текут по ее щекам, слезы капают на высокую грудь. Корнюдэ стряхивает скорлу­пу с колен. Обтирает бороду. Откидывается к спинке, икает. Неподвижно сидит конвоир, глядя куда-то под ноги, зажимая в коленях тяжелое ружье.

Плачет Пышка, кусая губы, стараясь сдержать сле­зы, неподвижно уставившись в пространство.

Корнюдэ удовлетворенно икает. (Крутые яйца.) До­вольство разливается по его лицу. Он важно произно­сит:

* Отлично.

Он искоса взглядывает на Пышку и, сытый, ублаго­творенный, совершенно забыв о том, что Пышка голод­на, что она отвержена, заклеймена позором, запускает руку назад и аппетитно щиплет куда полагается. Пыш­ка сразу, точно от электрического разряда, выпрямля­ется. Секунду она, задыхаясь, с бешенством, еще за­плаканная, но уже с совершенно новым лицом смотрит на Корнюдэ в упор и вслед за тем со всего размаха ударяет его по щеке.

Вздрагивают и застывают дамы.

Вздрагивают и застывают граф и Каррэ-Ламадон.

Пышка, яростно пригнувшись к остолбеневшему Корнюдэ, второй раз, с еще большим бешенством, уда­ряет его и, вдруг подавшись вперед, разражается зал­пом отчаянной ругани, на этот раз явно адресованной ко всем сидящим в дилижансе.

Застыли испуганно супруги Луазо. Луазо подносит руку к щеке, как будто это его, а не Корнюдэ ударила Пышка.

Застыли испуганно монахини. Старшая поднимает руку, чтобы перекреститься, но крестное знамение за­мирает на полдороге.

И так же внезапно, как она пришла в ярость, Пышка вдруг оседает. Она сникает, дрожа от волнения. Кор­нюдэ, не знающий, как ему реагировать на происшед­шее, уже зашевелился. Он принимает на всякий слу­чай монументально обиженную позу.

Переводя дух, разом, начинают креститься монахи­ни.

Зашевелились супруги Луазо. Луазо проглатывает оставшийся во рту остаток телятины.

Повертев головой, как бы проверяя, на месте ли она, Каррэ-Ламадон укоризненно замечает прямому, как статуя, и несправедливо обиженному Корнюдэ:

- Вот она, ваша республика.

Корнюдэ не шевелится. Он сидит в позе обиженного монумента.

Дамы поспешно и испуганно упаковывают прови­зию, как будто им предстоит немедленно вылезать.

А Пышка сидит рядом с конвоиром, и слезы вновь навертываются на глаза. Конвоир держит в руках кусок хлеба, он взглядывает на Пышку и отворачивается.

Глядит прямо перед собой Пышка. Она кусает губы, она вздрагивает. Но она не плачет. На этот раз она не плачет.

Конвоир разламывает хлеб пополам и, не глядя на Пышку, с суровой деликатностью простолюдина, кла­дет ей на колени. Кладет незаметно, спокойно. Пышка быстро взглядывает на хлеб, на немца, уже начавшего жевать свою долю, опять на хлеб. Губы ее начинают дрожать сильнее. Она берет хлеб в руку, только берет, не начинает есть, а слезы уже вновь показываются у нее на глазах, слезы ползут по щекам, капают на вы­сокую грудь.

А пассажиры уже успокоились. Дамы, уложив прови­зию, мирно беседуют, искоса поглядывая на Пышку.

Луазо уже вытащил колоду и тасует. Граф тихо гово­рит с Каррэ-Ламадоном.

А Пышка - бледная, суровая - сидит между обижен­ным Корнюдэ и спокойно жующим конвоиром, и слезы катятся по ее щекам.

Она откусывает кусок хлеба, и рот ее не знает, что делать с этим куском. Она медленно жует кусок и пла­чет, глядя невидящими глазами в пространство.

Граф оторвался от беседы с Каррэ-Ламадоном, взглянул искоса на Пышку и нагнулся вперед. Кивая головой в сторону Пышки, он спрашивает:

* Вы могли бы взять хлеб у врага?

Граф испытующе смотрит.

И г-жа Каррэ-Ламадон, сидящая против него, отве­чает с преувеличенной выразительностью, содрогаясь при этой мысли о подобном кощунстве:

* Я. никогда.

Она откидывается назад, выразительно пожимая плечиками.

Пышка, может быть, услышав эти реплики, быстро оборачивается. Она выпрямляется. Она подымает го­лову, она крепче зажимает кусок хлеба в руке и вдруг демонстративно придвигается к конвоиру, почти при­жимается к нему, словно она ищет защиты у этого спо­койного бородатого человека.

Тихо молится, чуть шевеля бледными губами, под­няв к небу глаза, младшая монахиня.

Неподвижно сидит, поджав злые губы, старшая мо­нахиня.

Презрительно скривила губки г-жа Каррэ-Ламадон. Сентиментально склонив голову, глядит куда-то в про­странство графиня.

Замкнувшись в ощущение собственного достоин­ства, выпрямилась ядовитая, как мухомор, г-жа Луазо.

Спокойно переваривает пищу Луазо.

Важно уставился в пространство предельно прилич­ный и снисходительный граф.

Желчно скривился Каррэ-Ламадон.

Монументом оскорбленного достоинства высится Корнюдэ.

И вот они все перед нами - те, чьи портреты, чьи лица, физиономии, морды, хари, взятые с предельной выразительностью, проплыли на экране. Вот они все - патриоты, олицетворяющие собою родину, ту роди­ну, любовь к которой они проповедуют, - герои карти­ны, нет - один, коллективный герой картины во многих лицах. Они сидят, чуть покачиваясь, замкнувшись ка­ждый в своем собственном сознании правоты и досто­инства. Сидят похожие друг на друга, одинаковые и та­кие разные.

Открывается удаляющийся дилижанс. Тяжело меся­щие грязь колеса.

Дальше стал дилижанс. Грязная дорога легла между ним и аппаратом.

Еще дальше стал дилижанс.

Совсем маленьким квадратиком виден он далеко впереди на пустой дороге. Он исчезает за поворотом. Конец.

**«Мир сегодня» Сценарий83**

Маркс, Энгельс, Ленин говорили, что капитализм обесчеловечивает человека, что если не победит со­циалистическая революция, то неизбежна всемирная катастрофа. «Эта катастрофа особенно гибельна, - утверждал Энгельс, - если учесть развитие техники».

Мир сегодня подтверждает эти положения. Обесче- ловечивание человека обрело сейчас новые изощрен­ные формы. Взрыв научно-технической мысли наряду

83

О своем замысле - создания документального фильма, развивающего принципы «Обыкновенного фашизма», - М. Ромм рассказал в статье «Мир-68», опубликованной в журнале «Советский экран» (1967, № 12; см. первый том настоящего издания). Однако болезнь помешала ему воплотить этот замысел; связанный с точной датой. Вскоре он возвращается к идее создания подобной картины, но в уже более обобщенном плане - так появился сценарий «Мир сегодня».Этот сценарий был направлен М. Роммом на закрытый конкурс сценариев, посвященных нашему современнику, который был объявлен Комитетом по кинематографии в 1969 году. В результате конкурса «Мир сегодня» оказался рекомендованным к постановке.На последующих этапах к работе над фильмом подключились драматурги С. С. Зенин и А. Е. Новогрудский. После кончины М. Ромма усилиями его друзей и учеников фильм был завершен и вышел на экраны под названием «И все-таки я верю». Сценарий «Мир сегодня» написан в 1967-1968 годах и является самостоятельным произведением; в нем воплощен круг идей и мыслей, волновавших Ромма в последний период жизни. Печатается по тексту, хранящемуся в архиве Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).

с блистательными достижениями создает в условиях капитализма неразрешимые узлы противоречий, неко­торые из которых угрожающе опасны для мира, для жизни, для человека. Предсказанная опасность гло­бальной катастрофы сознается теперь не только от­дельными мыслителями, - ее понимают и чувствуют миллионы. Речь идет не только об атомной бомбе и о возможности третьей мировой войны. Стремительное изменение мира в условиях буржуазной действитель­ности приводит к парадоксальным, тупиковым явлени­ям в ряде важнейших, решающих областей жизни че­ловечества.

Лицо мира стало иным. Капитализм переживает глу­бокий, я полагаю, смертельный кризис. Но тем опаснее попытки задержать неизбежный ход истории. В ряде стран к власти приходят военные и фашистские дикта­туры, разжигается национальная рознь, культивирует­ся шовинизм.

Поэтому чрезвычайно важно, чтобы наши зрители получили правдивую образную информацию о том, что происходит в капиталистическом мире. Не на поверх­ности его, а в глубине, в его существе. Разумеется, за­рубежные фильмы, даже наиболее прогрессивные, не могут выполнить эту задачу, не ставят перед собою этой цели.

Я считаю, что должен сделать фильм «Мир сего­дня», в котором попытаюсь рассказать с наших пози­ций о том, что происходит на Западе.

Естественно, что задуманный сценарий не может быть особенно веселым. Но на деле при будущем от­боре материала, так же как и в «Обыкновенном фашиз­ме», будут стоять рядом мрачное и смешное, трагиче­ское и лирическое, светлое и темное. Пока же я сосре­доточу внимание на тревожных явлениях нынешнего западного мира.

Фильм должен представлять собой авторское раз­мышление. В этом смысле я хотел бы продолжить путь, нащупанный в «Обыкновенном фашизме». Кар­тина будет состоять в основном из документального материала, но, так же как в «Обыкновенном фашиз­ме», этот материал будет строиться и комментировать­ся по принципу художественного фильма.

В отличие от «Обыкновенного фашизма» в картину «Мир сегодня» я хочу включить ряд коротких и очень простых инсценированных эпизодов, новелл, жизнен­ных случаев.

Картина должна начаться с Нового года.

Но я еще не знаю, какой именно год называть. Кар­тина сложная, трудно угадать, сколько времени займет ее подготовка, предварительная организация. Возмож­но, это будет 1970 год.

Тем более я не могу предсказать, что произойдет в этом пока еще не известном нам году.

Поэтому приходится в качестве рабочего макета - пока еще сугубо временного - взять последний, недав­но закончившийся год, тысяча девятьсот шестьдесят восьмой.

Жизнь делается все сложнее. Клубки противоречий современного мира пока еще не разматываются, и да­же, пожалуй, завязываются все новые узлы и узелки. Нам не грозит опасность, что неизвестный год близ­кого будущего, который мы изберем, окажется черес­чур гладким, излишне спокойным, лишенным острых событий и парадоксальных поворотов. Что-что, а ску­чать в любом году последней трети XX века не прихо­дится.

Как известно, Новый год начинается задолго до но­вого года, особенно в так называемом западном мире. Он начинается даже задолго до рождества. И опытный человек не отправится в деловую командировку, ска­жем, в Англию, Францию или США между 15 декабря и 5 января следующего года: он просто ни с кем не встре­тится, никого не увидит и ничего не успеет сделать. Все будут заняты одним-единственным событием: рожде- ственско-новогодними праздниками.

Однако один командировочный рискнул предпри­нять деловую поездку перед рождеством, накануне 1968 года. У него были для этого особые основания: он должен был кое-что уладить, притом обязательно до Нового года. Он должен был поделиться новогодни­ми мыслями, которые считал очень важными. Это был президент США Линдон Джонсон. Он посетил Австра­лию, Вьетнам, Пакистан, и с этого предновогоднего ви­зита мы и начнем перечень больших и малых событий 1968 года.

Сто сорок один самолет сопровождал президен­та. Огромнейшие кортежи автомобилей окружали его. Многотысячная охрана была расставлена на аэродро­мах, на дорогах. Джонсон был бодр и энергичен.

«Мы не изменим своего курса, - заявил он, - мы бу­дем твердо продолжать свое дело. На нашем пути ле­жит победа».

По дороге из Вьетнама в США Джонсон посетил папу римского и вручил ему ценный подарок: бюст самого Джонсона. Затем он прилетел к себе в Вашингтон, что­бы есть рождественскую индейку и праздновать Новый год в преддверии торжества великого американского общества, которое он обещал.

И вслед за тем Новый год пошел шествовать по ми­ру, как положено природой, с Востока на Запад.

Новый год встречают по-разному. В одних странах он встречается на снегу, а в других - жарким летом. В одних странах стоят рождественские елки, а в дру­гих никто и в глаза не видел, что такое - елка. Во всех больших городах одинаково и на протяжении це­лой недели, а то и больше идет праздничная суматоха, толкотня. Универмаги битком набиты. Десятки милли­онов людей готовятся к семейному празднику, к торже­ствам. Заготавливаются миллионы бутылок шампан­ского. Есть страны, где под Новый год выбрасывают все старое, и летят из окон мебель, ломаные табурет­ки, посуда. В других бьют в барабаны. В третьих звучат хоралы. И во всех странах мира газеты подводят ито­ги предыдущего года и занимаются предсказаниями на следующий.

В эти торжественные дни многие почти забыли, что предыдущий год прошел под знаком нескольких войн сразу: вьетнамской войны, войны на Ближнем Востоке, войны между Нигерией и Биафрой, партизанской вой­ны в Анголе и Мозамбике, в Лаосе, гражданской вой­ны в Йемене. Все эти войны продолжали кровоточить весь 1968 год.

Правда, это были далекие войны - войны третьего мира, и столицы передовых капиталистических стран знали о них по газетам. Только одна из этих войн - вьет­намская - близко коснулась США: уж слишком много гробов приходило из-за океана.

Но в общем новый, 1968 год был встречен торже­ственно. Перечислим прежде всего часть крупных и мелких событий этого года, не слишком соблюдая точ­ность хронологии.

Открылся год, казалось бы, незначительным кон­фликтом в Западном Берлине: группа студентов во главе с Рудольфом Дучке вошла во время богослуже­ния в церковь кайзера Вильгельма. Студенты несли плакаты с призывом покончить американскую агрес­сию во Вьетнаме. Они высоко подымали фотографии изуродованных трупов вьетнамских женщин и детей. Призыв был обращен к верующим, к христианам. Сту­дентов стали выгонять. Но Дучке, человек энергич­ный и сильный, вырвался, вскочил на кафедру и на­чал свою речь словами: «Любимые братья и сестры!..» Больше ему не удалось сказать ни слова. «Братья и сестры» избили и Дучке и студентов в кровь, вышвыр­нули их из церкви вместе с плакатами, которые призы­вали к миру.

Таким образом, Новый год в Западном Берлине был чуть-чуть омрачен.

Вслед за тем газеты подсчитали убытки от новогод­них краж. Оказалось, что только в больших универ­магах США американские покупатели сперли игрушек, украшений и всякого ширпотреба чуть не на милли­ард долларов. Этот размах воровства тем более по­разителен, что в крупнейших универмагах организова­на система телевизионного подглядывания. Скрытые глазки телевизионных камер расставлены всюду. Ка­меры следят за прилавками, наблюдают за поведени­ем покупателей. Они установлены даже в туалетных комнатах. Посетители, разумеется, и не подозревают, что невидимый глаз внимательно смотрит на них. Но в рождественские и предновогодние дни универмаги на­столько забиты народом, что и телевизоры не справля­лись, и контролеры не успевали хватать покупателей за руки.

Подсчитав убытки от краж, газеты мира объявили, что человеком номер первый 1968 года является про­фессор Христиан Бернард, который первым сделал операцию пересадки сердца. Вторая операция прошла особенно удачно, и, как мы знаем, зубной врач Блай- берг жил в течение всего 1968 года, живет и по сей день.

Вслед за Христианом Бернардом врачи в ряде стран пересадили сердца, но почти все эти операции окон­чились печально.

Впервые в начале 1968 года была создана машина, основанная на принципе мускульного действия. Для этой машины не нужен ни паровой, ни электрический, ни бензиновый двигатель. Это пучок синтетических во­локон, закрепленных на подвижных каркасах. Устрой­ство погружается в раствор обыкновенной поваренной соли. Синтетическая мышца немедленно сжимается и приводит машину в действие. Изменяя концентрацию соли, можно распрямлять или сгибать рычаги. Это со­вершенно новый путь, и он обещает качественный ска­чок в развитии техники, ибо принцип мускульного дви­жения живого организма в десятки раз эффективней любого мотора. Кроме того, это очень эффектное зре­лище.

Электронный компьютер составил гороскоп канцле­ра ФРГ Кизингера. Гороскоп был весьма благоприят­ным.

В Париже состоялся очередной съезд ясновидцев и пророков.

Знаменитая Биби - Бриджит Бардо записала на маг­нитофоне и перевела на пластинку звуковое сопрово­ждение любовной сцены, которая происходила между ней и ее партнером. Говорят, пластинка по своей нату­ральности была очень эффективна. Цензура запрети­ла ее. В Париже можно достать эту пластинку за боль­шие деньги.

Битлзы достигли апогея славы: их приняла сама ан­глийская королева. Кстати, они выступают против вой­ны и занимают прогрессивную позицию.

Все, казалось бы, шло нормально, как должен идти всякий нормальный год. Но неожиданно - во всяком случае, для Джонсона - в феврале началось грандиоз­ное наступление вьетнамских партизан, Это была са­мая крупная операция за все предыдущие годы. Парти­заны ворвались в самый Сайгон, захватили американ­ский штаб, посольство, овладели рядом районов Сай­гона. Одновременно началось наступление на базы США. В двадцати пяти городах развернулись ожесто­ченные военные действия. Новогодние предсказания Джонсона были опровергнуты. Полумиллионная аме­риканская армия, вооруженная новейшей техникой, не в силах была справиться с партизанскими ударами.

Это была катастрофа для США, катастрофа воен­ная, катастрофа политическая и в какой-то мере - фи­нансовая.

В Западной Германии потерпела крах фирма Круп- па, которая существовала сто пятьдесят шесть лет. Фирма перестала быть семейным достоянием.

Король Константин бежал из Греции. Даже для не­го режим черных полковников оказался чересчур креп­ким напитком.

В Сицилии произошло катастрофическое землетря­сение. Второй раз с начала века.

Исполнилось пять лет междоусобной войны в Йеме­не. По случаю пятилетия опубликованы большие фо­тографии в журналах. Среди них можно увидеть трупы, отрубленные головы.

В США доктор Спок, священник Слонг, бывший со­трудник Белого дома Раскин, писатель Гудмен и другие преданы суду по обвинению в государственной изме­не: они протестовали против вьетнамской авантюры.

В Гренландии упал самолет с четырьмя атомными бомбами на борту. Это уже четырнадцатый случай та­кого рода катастроф за десять лет. Пока специальные команды пытались извлечь остатки радиоактивных ма­териалов, Пентагон для разрядки обстановки прислал на гренландскую военно-морскую базу партию прости­туток. Опубликованы очень выразительные фотогра­фии.

Сын министра иностранных дел ФРГ Вилли Бранд- та, студент, арестован за участие в демонстрации про­теста против войны во Вьетнаме. Он заявил, что не со­гласен с отцом и что революционные студенты пойдут своим путем.

Западногерманский миллионер Порет открыто за­явил, что он коммунист.

В Бельгии между фламандцами и валлонами раз­разился националистический конфликт, - настолько острый, что правительство зашаталось. Этот неожи­данный взрыв национализма в одной из самых спокой­ных точек Европы тем более странен, что по прогнозам специалистов лет через тридцать Кельн, Брюссель и Амстердам сольются в один гигантский город с сорока­пятимиллионным населением. В этом городе придет­ся жить не только фламандцам и валлонам, но еще и немцам, и голландцам, а может быть, и французам.

Олимпийские игры в Гренобле в конце зимнего се­зона были приятной передышкой среди тревожных со­бытий мира.

Японцы спустили на воду очередной гигантский тан­кер вместимостью в сотни тысяч тонн. Дело в том, что Суэцкий канал все еще закрыт, и нефть идет вокруг всей Африки, как шел когда-то Васко де Гама. Длина пути увеличилась на 4700 километров. Гигантские тан­керы призваны заменить Суэцкий канал.

Бургомистр Большого Берлина Шютц заявил на ми­тинге, что в крайнем случае Берлин может обойтись без студентов: они только мутят воду. Основным ло­зунгом Шютца считается: «Студенты - за парты! Надо учиться, а не заниматься политикой».

Весна ознаменовалась в Индии традиционным праздником цветов. Но к вечеру в результате религи­озной междоусобицы возникла резня. Убито несколько сот человек.

Президент ФРГ Любке уличен в том, что он на десять лет омолодил свою жену: пользуясь своим положени­ем, он подделал документы. Одновременно разразил­ся скандал с участием Любке в строительстве фашист­ских лагерей. На этом его карьера закончилась.

Председатель бундестага Герстенмайер заявил, что Гитлер в свое время нанес ему огромные убытки: он не дал ему звания профессора, и это стоило ему, Герстен- майеру, четверти миллиона марок. Ему удалось прове­сти через бундестаг соответствующий закон, и он по­лучил огромную компенсацию.

Начался суд над фармацевтической фирмой, кото­рая выпускала таблетки для беременных, - они снима­ют тошноту, дурное самочувствие и успокаивают. Ре­клама была поставлена на широкую ногу, и таблет­ки раскупались во всем мире. Но они оказались ге­нетически опасными: сотни и тысячи младенцев ста­ли рождаться с различными уродствами: с недоразви­тыми ручками, ножками, кривые, неполноценные. Ки­нокадры и фотографии производят ужасное впечатле­ние.

Знаменитый боксер, первая перчатка, чемпион мира негр Кассиус Клей предан суду как дезертир за отказ участвовать во вьетнамской войне.

Население Индии достигло пятисот двадцати мил­лионов человек. Каждый седьмой житель мира - инди­ец. Каждый пятый - китаец.

В Австрии состоялся аукцион по продаже почтовых марок с портретом Гитлера. Дело в том, что марки во времена третьего рейха печатались в Вене и с 1945 года лежали без дела. Практичные австрийцы в конце концов решили их продать, опасаясь, что Гитлер будет окончательно девальвирован.

Президент Джонсон выступил с отказом от даль­нейшей политической карьеры. Причина: провал во­енно-стратегической доктрины Пентагона. Джонсон снял свою кандидатуру на пост президента, объявил о частичном прекращении бомбардировок Северного Вьетнама и со слезами на глазах прощался по теле­видению со своей высокой должностью. Мир впервые увидел президентские слезы. Даже убийство Кеннеди не расстроило Джонсона до такой степени,

В Англии разразилась финансовая паника, фунт стерлингов девальвирован. Толпы возбужденных лон­донцев заполнили деловой центр города. Вслед за фунтом стерлингов зашатался доллар. Финансовая ка­тастрофа в течение всего года продолжала лихора­дить биржи.

В Западной Германии разоблачен некий Вейер (быв­ший кельнер). Этот кельнер с группой ассистентов оформлял документы на княжеские и рыцарские зва­ния и даже назначал желающих консулами различных несуществующих стран. Торговля шла очень успешно.

Началась предвыборная кампания в США. В Демо­кратической партии основное соревнование разверну­лось между Маккарти и Робертом Кеннеди; в республи­канской - между Рокфеллером и Никсоном.

Выяснилось, что по всей восточной границе ФРГ по­строена цепь бетонированных колодцев для водород­ных и атомных мин. Это мероприятие тем более при­мечательно, что в случае взрыва этих мин, по-видимо­му, тяжело пострадает и сама Западная Германия, а не только ее восточные соседи.

Военный бюджет Соединенных Штатов достиг 80 миллиардов долларов. Такого бюджета Америка не знала даже во времена второй мировой войны.

Комиссия ООН вынуждена была заняться пробле­мой распространения наркотиков - героина, ЛСД, ма­рихуаны - в США, Западной Германии, Швеции, Ан­глии и других странах. Доказано существование отлич­но налаженной международной организации по торго­вле наркотиками. Выяснены даже пути транспортиров­ки наркотиков и система распространения. Но найти заправил не удалось. Наркотики продолжают распро­страняться все шире.

Между тем израильская авиация и артиллерия бом­бят и обстреливают пограничные территории ОАР и Иордании.

Полностью вступила в действие Ассуанская плоти­на. Сейчас необходимы дальнейшие работы по стро­ительству промышленности, которая потребляла бы энергию, по строительству системы орошения и т. д.

Широко известный Конго-Мюллер, по которому дав­но плачет веревка, вернулся вместе со своими наем­никами из Конго с миллионами в кармане.

В Италии река По вышла из берегов. Размыты дам­бы, затоплены города и селения. Опасность угрожает Венеции. Подобных наводнений Италия не знала мно­го десятилетий.

В ФРГ обсуждаются чрезвычайные законы, в том чи­сле закон о превентивном заключении, который дает возможность заранее посадить в тюрьму любого про­грессивного деятеля.

Между тем в Бразилии вновь обнаружены следы пребывания Мартина Бормана.

В ФРГ возникло новое движение: за ранние браки. Появились женатые школьники и школьницы. Издает­ся сексуальный школьный журнал.

В Бонне разрешены публичные дома, ибо практика проституции на кладбищах приняла слишком широкие размеры. Правительство обложило проституток специ­альным налогом.

В Берлине произошло покушение на вождя левого студенчества Руди Дучке. Дучке женат, он образцовый семьянин, у него есть ребенок. Он шел в аптеку за ка­плями для ребенка, когда в него выстрелил Йозеф Бах- ман, маленький человек, маляр. На квартире у Бахма- на и на груди у него обнаружены портреты Гитлера. Дучке в тяжелом состоянии доставлен в больницу.

Выстрел Бахмана переполнил чашу терпения запад­ноберлинского студенчества. Произошли многотысяч­ные демонстрации с уличными боями, с захватом уни­верситета. Студенты жгли газеты и журналы, которые издавал концерн Шпрингера: Шпрингер травил Дучке и все прогрессивное движение.

Для борьбы с берлинскими студентами было моби­лизовано свыше десяти тысяч полицейских, пожарные машины, газы, резиновые дубинки. Побоище продол­жалось несколько дней.

Волнения в Западном Берлине перебросились на другие города ФРГ - Мюнхен, Франкфурт, Гамбург. Пе­ребросились они и на другие страны.

В Алжире пойман Чомбе. Он летел со своими при­спешниками на самолете, направляясь в Конго.

В Бад-Вюртенберге профашистская НДП получила 9 процентов голосов.

Американская полиция провела эксперименталь­ную подготовку применения против бунтовщиков пси­хических газов. В слабой концентрации, скажем, в зад­них рядах, люди расслабляются, теряют способность к сопротивлению, у них появляются блаженные гал­люцинации, они беспричинно смеются. Руководители движения, идущие в первых рядах, естественно, полу­чают более сильные порции с более тяжелыми психи­ческими травмами.

Убит вождь негритянского движения Мартин Лютер Кинг. Как и Джон Кеннеди, он убит из винтовки с опти­ческим прицелом.

В крупных городах США произошли негритянские восстания. Горели Нью-Йорк, Вашингтон, Детройт. По­мимо полиции была мобилизована гражданская гвар­дия и войска. Автоматная пальба, кровь, грандиозные пожары, стрельба из окон и по окнам - все это потря­сло США. Глядя на хронику пылающих городов, трудно поверить, что это - США.

В апреле исполнилось 150 лет со дня рождения Кар­ла Маркса. Даже буржуазная пресса говорит о «возро­ждении марксизма во всем мире».

В Индии, в штате Керала и в Западной Бенгалии, коммунисты получили большинство в парламенте.

В мае в Париже начались переговоры по Вьетнаму. Они продолжались с небольшими перерывами в тече­ние всего года. Идут и сейчас.

В мае же в Западном Берлине вновь произошла мощная демонстрация левых сил. Студенты шли вме­сте с трудящимися.

Вслед за тем в Париже начались волнения в Сор­бонне. В качестве вождя студенчества выдвинулся Кон Бендит, сын немецкого антифашиста. Волнения в Сор­бонне переросли во всеобщую студенческую стачку. Был выдвинут ряд политических требований. Здание Сорбонны было захвачено.

К студентам примкнули рабочие, а потом и служа­щие. Разразилась грандиозная всеобщая забастовка. Бастовало около десяти миллионов человек. Париж был неузнаваем. Кинохроника тех дней производит сильнейшее впечатление. Рабочие захватывали фа­брики и заводы.

Это была самая грандиозная социальная битва вто­рой половины XX века во Франции. Де Голль двинул в Париж войска и вслед за тем исчез. Оказалось, что он летал в это время в Западную Германию для перего­воров с командованием оккупационных войск. Вернув­шись, де Голль в кратчайшей речи обещал ряд поли­тических и экономических уступок, обещал повышение заработной платы и улучшение условий труда. Засим он предложил голосование вотума доверия. Напугав французов призраком гражданской войны, де Голль победил незначительным большинством.

В Сан-Франциско Роберт Кеннеди после своей по­беды на предварительных выборах выступил с речью.

Его охраняло четыре негра, среди них знаменитый Джонс, бывший чемпион мира по многоборью. Несмо­тря на такую охрану, Роберт Кеннеди был убит в то вре­мя, когда он среди толпы восторженных почитателей проходил по вестибюлю отеля. Стрелял маленький че­ловек, подставное лицо, араб из Палестины по имени Сирхан. Высоко подпрыгнув, он выхватил автоматиче­ский пистолетик и попал Кеннеди прямо в голову. До сих пор неизвестно, кто пропустил Сирхана в отель, ка­ким образом он оказался там.

Убийство Роберта Кеннеди стало звеном в цепи ор­ганизованных убийств прогрессивных лидеров США.

За гробом Роберта Кеннеди шли его вдова, вдова Джона Кеннеди и вдова Мартина Лютера Кинга.

Но уже через несколько месяцев Жаклин Кеннеди вышла замуж за пожилого человека, грека по наци­ональности, некрасивого, но зато очень богатого. Он разбогател, в частности, на поставках оружия. Жаклин не нуждалась в деньгах, она и сама очень богата, но дело в том, что ее новый супруг - владелец собствен­ного острова. Жаклин, очевидно, не в силах была вы­носить дальше трагедию американского безумия, она решила спрятаться на этом острове.

«Что ты сделала, Жаклин!» - восклицали хором га­зеты.

Теперь, после убийства Роберта Кеннеди, в демо­кратической партии не оказалось лидера. А между тем

приближался срок выборов в президенты США.

Республиканская партия собралась в тихом месте, в Майами. Хитрые республиканцы выбрали для свое­го съезда курортный городок, и поэтому съезд прошел спокойно, пышно, гладко и даже весело - с фейервер­ками, хлопушками, шествиями.

Кандидатом в президенты стал Никсон.

Зато демократы совершили серьезную ошибку: они организовали съезд в Чикаго. Разумеется, были приня­ты все меры для того, чтобы этот съезд прошел глад­ко. Город предварительно был обследован с вертоле­та. Составлен точный план всех улиц и подходов к зда­нию съезда, заранее мобилизованы полицейские и во­инские силы, поставлены заграждения. Никогда еще съезд какой-либо партии в США не проходил в такой тревожной обстановке.

Но, несмотря на мощную защиту танков, автоматов, пулеметов, водометов, газовых бомб и т. д., события в Чикаго приняли характер настоящей гражданской вой­ны. Это был фейерверк совсем другого сорта.

Кандидатом в президенты от демократической пар­тии стал Хэмфри, который потерпел вскоре поражение на выборах.

Между тем студенческие волнения в ряде стран про­должались. Они перекинулись в Мексику, в ее столицу Мехико, в город Олимпийских игр. Правда, студенты обещали на время Олимпийских игр прекратить бес­порядки. Это обещание было свято выполнено. Негры, которые участвовали в Олимпийских играх, выходили на пьедестал почета в черных перчатках и поднимали руку жестом негритянских националистов.

Как только разъехались спортсмены, студенческие волнения возникли с новой силой. К студентам при­мкнули преподаватели, профессора, рабочая моло­дежь. В течение девяти часов полторы тысячи солдат обстреливали университет. В бой были брошены тан­ки. Тем не менее студенческие беспорядки нарастали. Студенческое восстание перекинулось в провинцию. Были захвачены радиостанции. Правительство ввело парашютные войска. Генерал, командовавший пара­шютными войсками, был убит.

До самого конца 1968 года студенческие волнения вспыхивали то в одной, то в другой стране.

В США введен новый вид вооружения: ракеты огромной мощности, содержащие от трех до десяти ядерных зарядов каждая. Эти сверхракеты поднима­ются на огромную высоту и оттуда поражают объекты один за другим.

В ноябре в Берлине на съезде ХДС антифашистская деятельница Беата Кларсфельд ударила канцлера Ки- зингера по лицу и заявила, что и впредь будет делать это каждый раз, как только представится возможность, так как Кизингер - фашист. Ей дали год тюремного за­ключения, хотя по закону ей полагается только две не­дели.

Произведено обследование ряда районов Индии. Оказалось, что при среднем весе европейца 72 кило­грамма средний вес индийца составляет всего 44 ки­лограмма. Это статистика голода.

Папа римский запретил применение противозача­точных средств. Это ставит в особенно сложное по­ложение Латино-Американские страны, где нищета и многодетность становятся национальным бедствием.

В Западной Германии произведен выборочный под­счет количества книг, которое имеется у семей самых разнообразных социальных слоев. Выяснилось, что в результате развития телевидения значительный про­цент семейств имеет всего от одной до трех книг. А у некоторых и вообще нет ни одной книги.

В Нигерии федеральные войска начали решитель­ное наступление на отколовшуюся провинцию - Биа- фру. Количество убитых и умерших от голода доходит до шести тысяч в день.

В ряде развивающихся стран произошли переворо­ты, как правило, военные и, как правило, реакционные. Это относится и к Латинской Америке и к Африке.

Между тем папа римский реабилитировал Галлилея. Через триста лет после того, как тот был осужден ка­толической церковью.

В Лондоне возникла новая звезда - полуграмотная и, главным образом, тощая манекенщица Твигги. Она стала всемирно знаменитой. Подражая ей, девчонки доводили себя до дистрофии.

Де Голль наградил 130 полицейских орденами и зва­ниями офицеров Почетного легиона.

Под конец года в Китае взорвана водородная бомба. Фотография этого взрыва была опубликована в ново­годних газетах Пекина.

Несколько раньше наблюдатели всех стран отмети­ли коней культурной революции в Китае. Десятки ты­сяч хунвейбинов направлены в провинцию, в деревню, где им предстоит заниматься сельским хозяйством.

В последние дни декабря американские космонавты совершили облет Луны. Подсчитано, что для создания этой лунной ракеты потребовался труд 150 тысяч че­ловек.

Одновременно у нас начались испытания сверхзву­кового лайнера Ту-144, а через несколько дней была создана орбитальная космическая станция со стыков­кой и переходом двух космонавтов через открытое кос­мическое пространство на соседний корабль.

Таким образом, 1968 год закончился торжеством на­уки и техники. Количество скрытых телевизионных ка­мер в универмагах было удвоено. Снова пили шампан­ское, и с Востока на Запад шел новый, 1969 год.

Разумеется, я перечислил далеко не все события шестьдесят восьмого года.

Но ведь год состоит не только из сенсаций. Важней­шие процессы тянутся годами, и, может быть, они по­рой еще более поучительны и важны, чем то, что ока­зывается в центре внимания прессы.

Так, например, задолго до майских событий, когда я работал в течение месяца в Париже, мы насчитали в среднем по крупной забастовке каждые два дня. Это стало настолько обычным, что газеты публиковали ка­лендарь предстоящих забастовок как обычное, повсе­дневное явление. За этот месяц состоялась забастов­ка работников электростанций, и Париж был погружен в темноту, была забастовка железнодорожников Па­рижского узла, была забастовка работников улично­го транспорта, затем три дня бастовал персонал всех аэродромов и авиалиний, бастовали мусорщики, ба­стовали строительные рабочие и еще, и еще многие. Классовая борьба не прекращается.

Я почти не говорил о войнах 1968 года, а они давно уже стали беспрерывными, они охватывают два конти­нента. По существу, после второй мировой войны бы­ла только короткая передышка.

Среди событий, о которых я упомянул, есть такие, которые подробно сняты хроникой. Другие были слиш­ком внезапны, хроникеров на месте не оказалось. Но фоторепортеры, очевидно, присутствуют всегда и во всех местах одновременно. Необычайная выразитель­ность ряда фотографий соперничает с кинокадрами, и, разумеется, они могут быть включены в фильм.

Если представить себе на экране то, что я перечи­слил на бумаге, то перед нами встанет сгусток совре­менного мира. Он дает богатую пищу для размышле­ния и для осмысления разноречивых, сложных и боль­шей частью тревожных процессов. И все-таки это толь­ко часть, это только выборочная часть календаря года, да и то очень, очень неполная. За пределами этого ка­лендаря лежит повседневная жизнь, которая привле­кает внимание скорее ученых или социологов, чем га­зетчиков и журналистов.

Картина должна опираться и на этот повседневный материал, в который врываются отдельные сенсации.

Представим себе, что происходит в мире последней трети XX века, не ограничивая себя рамками года.

Показательная часть современного нам мира пои­стине великолепна. Каждый день приносит нам новые открытия, и материальное развитие передовых промы­шленных стран поражает.

Огромные города выросли на планете. И первое, что в них замечаешь, это царство автомобиля. В Нью-Йор­ке, в Лондоне, в Чикаго, Париже, Токио - повсюду ав­томобиль изменил лицо городов, лицо жизни. Если по­глядеть сверху, скажем, на крупную площадь Парижа в часы пик, то увидишь своеобразное кипящее автомо­бильное варево, которое медленно вращается вокруг нас, как густая каша. В некоторых американских горо­дах, например в Лос-Анджелесе, легко пересчитать пе­шеходов: их почти нет. Но совершенно немыслимо со­считать количество машин, которые сотнями проносят­ся мимо на протяжении одной минуты.

Кажется, что невозможно уже вместить хотя бы еще одну машину. Но автомобилей делается все больше. Вокруг всех крупных городов растут горы искалечен­ных автомобилей, своего рода автомобильные терри­коны.

Я видел в Токио летом шестьдесят седьмого года ре­гулировщиков на углу улицы Гиндза. Они работали по­парно: один дышал в кислородном приборе, другой ре­гулировал. Потом они менялись.

Города отравлены. Повсюду - в магазинах, в квар­тирах, в отелях, в ресторанах - работает кондициони­рованный воздух. Он прохладен, он не воняет угаром, но это только кажется: угар есть. Установка для кон­диционирования воздуха задерживает пыль и копоть, но окись углерода, выхлопные газы, вредные примеси проходят через кондиционеры. А ведь это тот самый выхлопной газ, которым травили людей в душегубках.

Люди мрачно возбуждены в этих огромных городах. Они дышат отравленным воздухом, они сатанеют от шума.

Современный большой капиталистический город душит сам себя, и уже становится очевидным, что дольше так жить скоро будет невозможно. Но пока еще никто не знает, что же делать.

Любопытно поглядеть на центральную железнодо­рожную станцию Токио. В часы пик, по окончании ра­бочего дня, электропоезда всасывают сотни тысяч лю­дей. Вдоль огромных перронов стоят рядами, так ска­зать, «запихиватели». Это сильные, крупные, трениро­ванные люди в форме. Поезд может остановиться не больше чем на тридцать-сорок секунд - уже ждет сле­дующий. Толпа бросается по всем вагонам, и начина­ет работать служба «запихивателей». Руками, ногами, головой они втискивают пассажиров в последний мо­мент, чтобы не застряла между дверями нога или рука. Поезд уносится, и «запихиватели» подбирают упавшие галоши, сумочки, зонтики. Все это складывается в сто­роне. А через двадцать секунд другой поезд берется штурмом, и «запихиватели», заранее расставившись перед всеми дверьми, снова бросаются пихать, тол­кать, втискивать, уминать всех, кто менее проворен.

Кстати, такую же картину можно наблюдать в нью- йоркском метро. Почему-то там среди «запихивате­лей» много негров. Я бы сказал, что они обращаются с белыми в этот момент довольно бесцеремонно: нако­нец-то можно безнаказанно толкнуть белого кулаком в спину и втиснуть его в вагон.

В этих огромных городах человек неслыханно оди­нок. Он живет, растворенный в массе людей, как в ка­кой-то эмульсии, но он - один. В многоэтажных домах люди не знают своих соседей. Не знают никого, кроме

тех, с кем связаны общей работой.

Вот новелла об одиночестве. Кстати, я называю та­кие отрывочки новеллами, хотя это, скорее, нужно на­звать инсценированным документом. В этих инсцени­ровках должны быть найдены настоящие люди, и текст должен импровизироваться на месте. Люди должны го­ворить на собственном языке: японцы - на японском, французы - на французском, англичане - на англий­ском и т. д. А приблизительное содержание разговора будет переводиться.

Итак, подлинная история об одиночестве. Она очень проста и заимствована из парижской газеты.

Жил в большом доме человек. Это был дом с одно­комнатными квартирами, каждая из которых выходит в длинный, большой коридор.

Случайно соседи обнаружили, что этот человек - мертв. Он повесился. Но как и почему это случилось, никто не мог сказать. Соседи его не знали. Консьержка знала только имя. Следователь не без труда доискал­ся до места его работа, но и работавшие рядом с этим человеком ничего о нем сказать не могли. Человек по­кончил с собой, и никто этого не заметил. Его нашли на четвертые сутки. Человека убило одиночество в трех­миллионном городе, в доме, где рядом живут сотни лю­дей, ибо это очень большой дом.

Многоэтажные дома все растут и растут - одинако­вые во всем мире. Трудно отличить итальянскую мно­гоквартирную новостройку от парижской, парижскую - от берлинской, а берлинскую - от японской.

В Японии мне рассказали такую историю: человек, маленький служащий, каждый день в один и тот же час возвращался домой в одном и том же автобусе. Как всегда, он входил в большой дом, в один из подъездов.

Однажды он вернулся, как всегда, дверь квартиры была заранее открыта. Жена жарила что-то на кухне. Человек вошел. Туфли уже стояли около порога (япон­цы, входя в квартиру, снимают ботинки). Человек снял ботинки, надел туфли, вошел в столовую. Там уже ле­жала приготовленная газета. Он снял пиджак, повесил его на спинку стула, вытянул ноги и стал читать газету.

Через три минуты раздался звонок. Он удивленно поднял голову: кто мог прийти? Оказалось, что пришел хозяин квартиры. Он обычно ехал следующим автобу­сом. Только сейчас герой этой истории заметил, что он попал в чужую квартиру. Он огляделся: столовая была абсолютно такая же, как у него. Туфли на ногах были такие же, как у всех. И та же самая газета лежала с той же стороны стола. Только теперь увидел он, что жена другая. И кроме того, фотография на стене изобража­ла не его отца, а какого-то другого человека.

Японцы очень вежливы. Герой этого рассказа долго извинялся, и хозяин квартиры тоже долго извинялся. Выяснилось, что человек ошибся подъездом.

Он исправил ошибку, пришел к себе. Оглядел квар­тиру. Жена уже ждала его с обедом. На этот раз это действительно была его жена. Туфли стояли точно там же. Газета лежала на том же месте такого же стола. Он протянул руку, чтобы включить телевизор, потому что через три минуты должна была идти передача спор­тивного матча. И вдруг, прислушавшись, обнаружил, что над ним, под ним, справа и слева, люди включили телевизоры с той же программой. Человек был потря­сен. Ему казалось, что он - личность, что он особен­ный, и квартира у него особенная, и жена особенная. А на деле все были одинаковыми, как пятаки. Громад­ный город уравнял их, отшлифовал, отшкурил.

Конец этого рассказа эксцентричен, но этот конец придуман писателем. Вот как японский писатель за­канчивает эту историю: героя стало постепенно охва­тывать отчаяние. Он понял, что так жить больше не­льзя. Он решил взорвать, во-первых, автобус, в кото­ром едет на работу, а затем и весь дом. Долго доставал он взрывчатку. В конце концов ему это удалось. Где-то в кафе он сидит, в последний раз рассматривая пакеты со своими пластиковыми бомбами. Наконец направля­ется к автобусу, с некоторым опозданием. Но по доро­ге он узнает, что только что автобус, шедший впереди, взорвался. Его опередили.

Конец, разумеется, придуман ради эффекта. На са­мом деле герой этой истории просто ушел, исчез. В Японии стало массовым явлением исчезновение лю­дей. На узловых вокзалах организована специальная служба по разыскиванию беглецов. Люди самых раз­ных возрастов - иногда отцы семейства, иногда совсем молодые - вдруг исчезают. Они уходят из больших го­родов куда-то в глушь, превращаются в бродяг или на­ходят себе какое-то укромное, тихое существование. Я видел таких бродяг в Токио. Им разрешено ночевать в метро. Метро работает всю ночь. Сидит человек с длинной бородой (японцы чисто бреются, борода - это признак бродяги). Он сидит, прислонившись к стенке, а рядом еще один, поодаль еще. На другой станции опять видишь таких. Рано утром они выходят из ме­тро и идут в большие рестораны: им отдают остатки еды. Некоторые иногда работают день-другой на рыб­ном рынке, развозя продукты. К зиме они перебирают­ся куда-то на юг. К лету возвращаются обратно. Любой из этих бродяг может оказаться тем самым служащим, который спутал квартиру. Исчезнувшего, ушедшего из своего мирка невозможно найти в человеческой каше гигантского города.

И тем не менее большие города, как магнит, притя­гивают людей. Деревни пустеют. Это процесс глобаль­ный. Я проезжал на машине и поездом мимо рисовых полей в сезон пересадки рисовой рассады. Что-то не­обычное было в японских крестьянах, которые по ко­лено в воде возились на своих маленьких делянках. Потом я понял эту необычность: ни одного молодого.

Работали только старики.

Город предлагает человеку слишком много соблаз­нов. Город обещает, город зовет. Город высасывает, ис­требляет человека.

В некоторых латиноамериканских странах вокруг больших городов выросли громадные поселения люм­пен-пролетариев. Эти поселения называются фавелы. Люди живут без канализации, без водопропровода, без света, в самодельных хибарках, которые нельзя на­звать не только домиком, но вообще жильем. Дети не учатся. Взрослые живут случайными заработками. Но фавелы продолжают расти.

А рядом - небоскребы, сталь и стекло, сумасше­ствие витрин и автомобильная буря.

Но не только латиноамериканские города дают пи­щу для контрастных зрелищ богатства, индустриаль­ной мощи и нищеты. То же самое можно сказать, ска­жем, про Чикаго, про Лос-Анджелес, про Нью-Йорк. В огромных городах возникают поселения трущоб - гряз­ных, нищих, антисанитарных и опасных.

Нищета и отчаяние порождают преступления. В огромных городах бандитизм, убийства, насилия, гра­бежи, воровство стали обычным явлением. Пре­ступление неслыханно помолодело. Еще лет трид- цать-сорок тому назад средний возраст преступни­ка-рецидивиста, насильника или убийцы был на де­сять лет выше, чем сегодня. Преступниками становят­ся дети.

И все-таки эти огромные города, задыхающиеся в угарном газе, в саже и в копоти, - это лицевая часть современного мира. Его изнанка - это так называемый третий мир.

В этом мире живет большинство человечества. Этот мир почти наполовину состоит из голодных, полугра­мотных и босых людей. Только в Индии и Пакистане живет семьсот миллионов человек.

Этот мир на протяжении столетий был бесправен, его грабители обирали до нитки. С ним обращались как с рабочей скотиной.

Сейчас многовековая колониальная система рухну­ла. Но слишком велик оказался разрыв: с одной сто­роны - блистательная техника, мощная индустрия, модернизированная промышленность, поток товаров, высокий уровень жизни; с другой - сотни миллионов полуголых, голодных, неграмотных людей.

Страна приобретает независимость, и люди спра­ведливо ждут, что, когда ненавистные белые уйдут, посыплется золотой дождь. Но до золотого дождя еще очень далеко. Нужно построить промышленность. Нужно научить грамоте. Нужно накормить, одеть лю­дей и дать им то, что они видят ежедневно у европей­цев: часы, рубашки, брюки, журналы, которые они мо­гут прочитать, дома, в которых можно жить. А для все­го этого нужны капиталы, а капиталов этих нет.

Чем ниже уровень грамотности, тем тяжелее и бес- просветнее нужда, тем больше рождается детей, и население третьего мира растет безудержно быстро. Школ делается больше, но процент грамотных не уве­личивается, потому что и людей делается больше, и население растет скорее, чем растут школы. Это ста­тистика.

В некоторых странах Латинской Америки средний уровень образования меньше двух классов. Разуме­ется, есть там и студенты, и профессора, и ученые. Есть много людей, которые окончили школы. Но огром­ное большинство может только с трудом написать свое имя.

Национальный доход на душу населения в странах третьего мира растет так медленно, что каждый год статистика вносит поправки печального свойства. В пя­тидесятом году считалось, что в основных странах тре­тьего мира средний доход на душу населения сравня­ется со средним уровнем нынешнего европейца при­мерно к двухтысячному году, - это значит, что к двух­тысячному году люди будут получать то, что получал европеец в 1950 году. Третий мир будет отставать на 50 лет. Однако сейчас, через пятнадцать лет, высчи­тано, что опоздание составит не меньше семидеся­ти пяти лет. Если же темпы роста населения останут­ся прежними, то отставание жизненного уровня станет еще больше. Разрыв увеличивается, и это становится

все опаснее.

Это только цифры, но их можно иллюстрировать ка­драми. Цифры, в частности, объясняют, почему такое количество переворотов совершается в третьем ми­ре. Почти все эти перевороты - военные. Новые воен­ные диктаторы появляются и в Латинской Америке, и в Африке, и в Азии. Характер этих диктатур мало чем отличается, скажем, от Индонезии. <...>

То, что происходит в Йемене, Нигерии, Судане, Кон­го, в ряде стран Латинской Америки, это оборотная сто­рона того уродливого развития человечества, которое принесла миру капиталистическая система с ее меха­нической дележкой территории бывших колоний.

Взгляните на карту Африки. Вы увидите очень стран­ные границы, как будто бы кто-то грубо, ножом резал страны на ломти. Это остатки колониальной системы. Договаривались две державы, скажем, Англия и Пор­тугалия. Границы определялись произвольно, каран­дашом, по карте. Не беда, если в одну из этих колоний вошло множество разных племен, а самое крупное из этих племен оказалось разрезанным пополам.

Сейчас эти бывшие колонии одна за другой при­обрели независимость, но границы остались прежни­ми. Есть африканские страны, в которых население го­ворит на тридцати-сорока языках. И люди, не понимая друг друга, еще не пришли к пониманию национально­го и государственного единства. Возникает племенная рознь - явление невообразимо дикое для последней трети XX века.

В одной из африканских стран представители само­го сильного, влиятельного племени оказались во гла­ве государства. Люди этого племени заняли основные административные посты. Остальные племена назы­вают это племя: «вабенце». Это означает: люди, у ко­торых есть машина «Мерседес-Бенц». Естественно, что племена, у которых нет «Мерседесов», ненави­дят представителей племени «вабенце». Это уродли­вое следствие колониализма. Здесь на старую пле­менную рознь накладываются новые социально-клас­совые явления, возникает новая буржуазно-чиновни­чья элита.

Мне иногда думается, что такие разрезы населения сохраняются не без умысла: племенная вражда то и дело приводит к междоусобным войнам. И всегда это выгодно какой-нибудь одной или даже группе запад­ных держав. Они разжигают национальную рознь и поддерживают воюющие стороны деньгами, оружием, обещанием власти. На памяти у всех трагическая и кровавая история Конго.

Каждая из этих стран должна начинать свой путь по­чти с нуля. Руководитель любой молодой страны по­нимает, что прежде всего нужно построить отечествен­ную промышленность.

Но подсчитано, что для того, чтобы построить сколь­ко-нибудь современное предприятие, которое могло бы конкурировать с европейскими товарами, необхо­димо вложить капитал, который составляет примерно от пяти до двадцати тысяч долларов на каждого рабо­тающего. Откуда взять эти тысячи долларов?

По решению ООН все развитые страны мира долж­ны отчислять один процент от бюджета для помощи слаборазвитым странам. Это ничтожно мало, это ни­чего не может изменить, но даже и эти отчисления по­ступают не полностью.

Между тем в полуголодной Индии, в Дели милли­онеров больше, чем в Сан-Франциско. Это нувори­ши, которые вкладывают капиталы не в молодую про­мышленность, а в спекуляцию. В их сейфах оседают мертвым капиталом тонны чистого золота.

В том же Дели есть улица малолетних проституток. Вдоль всей улицы в два ряда стоят девочки, а за ними - маленькие клетушки - комнатки, еще закрытые зана­веской, комнатки, в которых стоит одна койка. Вдоль этой улицы малолетних проституток проходят, прогу­ливаясь, мужчины, они выбирают любую.

Эта улица малолетних проституток, по-моему, са­мый грустный и страшный образ нищеты, который мож­но себе представить. Но ведь рядом с этим по утрам ежедневно можно увидеть просто мертвых, умерших от голода. Они лежат на улицах, на тротуарах.

В Сайгоне в огромных сараях собраны двенадца­ти-тринадцатилетние девочки. У каждой из них на гру­ди - номер. Это для американских солдат. Каждый мо­жет выбрать подходящий номер.

Реактивный лайнер за несколько часов доставит вас из Дели или Сайгона в любую страну Европы, и вы уви­дите совершенно другой мир, ничем не похожий на мир нищеты, голода и безграмотности. Здесь человек ве­сит не сорок четыре килограмма, а семьдесят. Он одет в хороший костюм, у него первоклассный воротничок. Он едет в своей машине по улице, где витрины пред­лагают вам все, что хотите, где прилавки не вмещают изобилия.

Вы проходите по улице Гамбурга, одного из крупней­ших европейских портов. И здесь вы найдете целый квартал проституток - Сан-Паули. Улицы этого квар­тала обставлены шикарно. За зеркальными стеклами витрины вы видите живые модели. Каждая витрина - женщина. Впрочем, есть витрины, в которых сразу предложен ассортимент.

Такие улицы существуют, разумеется, не только в Гамбурге.

В Лондоне машины подстригают газоны. В Индии эту работу проделывают люди пальцами. Они выщипыва­ют каждую травинку. За рабочий день они получают такие гроши, что нет смысла покупать машинку для стрижки газона.

Если в Европе нужно, скажем, обрезать конец бал­ки, то рабочий автогеном разрезает ее за минуту. В Ин­дии, если нужно обрезать часть балки, то два индуса пилят ее ножовкой. А перепилить ножовкой балку или рельс - это каторжная работа. Но эта работа обходит­ся дешевле, чем купить автоген. И все-таки эти двое не умрут от голода. Они живут на грани голодной смерти, но все-таки живут.

Фасад современного мира великолепен. Впрочем, он ставит перед собой неразрешимые загадки. Сейчас трудно представить себе хозяйку, которая не пользо­валась бы, скажем, стиральным порошком и стираль­ной машиной. Но мало кто думает о том, что эти мою­щие средства сливаются в канализацию, а затем про­сачиваются в реки, и что в результате реки отравлены моющими средствами.

Писатель Виктор Розов по договору о культурном сотрудничестве полтора месяца провел в Америке. Я спросил его: какое самое сильное впечатление у не­го осталось? Он ответил: Миссисипи. Я думал, что он имеет в виду прекрасную реку Тома Сойера и Гекль- берри Финна, пароходы, лодки, интересную, свое­образную жизнь этой реки. Оказалось, что совсем не это поразило Розова. Он действительно мечтал посмо­треть на места, где жили Том Сойер и Гек Финн, и про­сил устроить поездку на пароходе по Миссисипи. Но по Миссисипи ныне ходит только один пароход. Он про­водит один рейс в сезон для богатых туристов, и этот рейс был уже закончен. Советским писателям предло­жили мощный буксир, он тащил Двести барж. Они от­правились из Нью-Орлеана вверх по Миссисипи и уви­дели черную мертвую реку. Навстречу с ревом шли буксиры, тащились бесконечные караваны барж. Боль­ше ничего. Ни одной лодки. Ни одного рыбака. Ни од­ного селения. Никакой жизни. Река отравлена. Все, кто жил на берегах Миссисипи, постарались переселиться подальше от нее, потому что эту воду нельзя пить. Ры­баков, естественно, нет, потому что нет рыбы.

Двое суток плыли два писателя по Миссисипи и не увидели решительно ничего. Только ночью светится где-то вдали зарево городов и цепочки огней по шоссе. Вот что стало с Миссисипи.

В Антарктиде советские и американские зимовщики обнаружили при вскрытии пингвина значительное со­держание ДДТ в крови. Откуда ДДТ? Ведь Антарктида абсолютно стерильна? Это поставило ученых в тупик: каким образом антарктический пингвин мог наглотать­ся ДДТ? Где он взял ДДТ? Вскрыли еще одного пингви­на: опять ДДТ в крови.

Тогда организовали лов рыбы, которой питаются пингвины, и в рыбе обнаружен ДДТ. Американская экс­педиция пошла навстречу атлантическом)- течению, брала пробы рыбы. По пробам она искала, откуда идет поток ДДТ, где основной источник этого бедствия. Ис­следовательское судно в конце концов пришло к устью Миссисипи. Река выбрасывает в океан миллиарды ку­бометров воды, отравленной ДДТ, моющими средства­ми и отбросами промышленности.

Одно из великих американских озер - озеро Эри - площадью около двадцати тысяч квадратных киломе­тров настолько отравлено, что в нем не только нельзя купаться, но опасно плавать на лодке.

Озеро Мичиган, на берегу которого стоит Чикаго, од­нажды выбросило во время прибоя на пляж несколь­ко десятков тысяч тонн дохлой рыбы. Для уборки этой рыбы потребовались целые эшелоны грузовиков.

Вдоль всей реки Потомак через каждые сто метров поставлены объявления: «Не прикасайтесь к воде, это опасно!»

Я не упомянул в календаре года одно не громкое и не сенсационное событие: в сентябре 1968 года в ЮНЕСКО собралась междуправительственная конфе­ренция экспертов. Присутствовали двести сорок деле­гатов от шестидесяти трех стран и девяносто предста­вителей различных международных организаций.

На повестке дня стоял вопрос, который сформули­ровал Мишель Батисс, инженер и физик, руководитель отдела естественных ресурсов при департаменте нау­ки ЮНЕСКО. Батисс поставил вопрос так: сохраним ли мы нашу планету обитаемой?

Он говорил: «Размывание и эрозия почвы в резуль­тате усиленной эксплуатации, загрязнения вод и воз­духа, горы мусора и отходов, усиливающееся отравле­ние всей планеты, - таковы горькие плоды техническо­го господства человека, все ускоряющегося роста на­селения, фетишизации производства».

Эти слова Батисса можно проиллюстрировать ка­драми и фотографиями изнанки современного мира. Они производят очень сильное впечатление.

«Смертельная опасность нависла над биосферой: тонким слоем почвы, воздуха и воды, в котором воз­можна жизнь. Необходимы срочные меры», - говорил Батисс.

Он не упомянул еще об одной серьезной опасности: до сих пор не решен вопрос, куда девать радиоактив­ные остатки, а их накапливается все больше и больше.

Пытались закапывать их в глубокие бетонные колод­цы, но это средство оказалось негодным: радиоактив­ные элементы проникают в почву. Американцы решили бросать контейнеры с радиоактивными веществами в океан, но рано или поздно эти контейнеры разрушатся. Предложено было сбрасывать радиоактивные остатки в самую глубокую впадину мирового океана - Мариан­скую впадину. Но выяснилось, что и в Марианской впа­дине действуют глубинные течения.

Пока ни на один из вопросов, которые были поста­влены ЮНЕСКО, ответ не найден. Всем ясно только одно, что-то надо делать с этим миром. И очень сроч­но.

Сейчас на нашей планете живет свыше трех с поло­виной миллиардов человек, но уже через тридцать лет, к концу XX века, нас будет гораздо больше. Я не хо­чу пользоваться зарубежной статистикой, я беру наши, советские, данные из популярного справочника.

По нашим, советским, данным в двухтысячном году на Земле будет жить около шести миллиардов чело­век. Только в странах Азии будет жить три с половиной миллиарда, то есть столько людей, сколько живет во всем мире сегодня.

С каждым следующим десятилетием прирост насе­ления стремительно увеличивается главным образом за счет третьего мира.

Еще полмиллиарда, еще шестьсот миллионов, еще семьсот миллионов - это каждые десять лет.

Теоретически можно себе представить, что наша планета способна прокормить даже не шесть миллиар­дов, а двенадцать-пятнадцать, может быть, даже два­дцать миллиардов, если вся земля планеты будет об­работана и удобрена и если культура земледелия бу­дет во всем мире стоять примерно на таком уровне, на каком стоят сейчас самые передовые страны. Если же нет, то и шесть миллиардов прокормить нельзя. Неот­куда будет взять хлеба.

Подсчеты пищевых ресурсов и роста населения по­ка что мало волнуют правительства многих стран - во всяком случае, судя по делам, а не по журнальным ста­тьям. А должны бы волновать каждого, потому что вре­мени осталось, как говорится, только покурить. Ведь 2000 год совсем рядом, - не только наши внуки, не только наши дети будут жить в 2000 году, но и те из нас, кто помоложе меня. Шесть миллиардов - угрожа­ющая цифра. Она высчитана, повторяю, статистиками нашими, а не мальтузианцами.

Для того чтобы все человечество жило по-человече­ски, нужен высокий уровень развития, а для этого ну­жен высокий уровень промышленности и сельского хо­зяйства, а для этого нужны огромные капиталовложе­ния. По подсчетам специалистов, даже если сложить все военные расходы всех развитых стран и бросить их на помощь «третьему миру», то и этого будет мало­вато.

Тема картины - Западный мир. Но я вынужден был затронуть и вопросы «третьего мира».

Сейчас в большинстве слаборазвитых стран наци­ональный доход на душу населения растет примерно на один-два доллара в год. В развитых странах Запад­ной Европы и в США - в двадцать, пятьдесят, в сто раз больше. Разрыв увеличивается.

Впрочем, пока еще не решен вопрос о запрещении атомной войны. Вот уже двадцать лет на тонкой ниточ­ке политического равновесия двух миров подвешена глобальная опасность всеобщего истребления: амери­канцам страшно начать, ибо мы вынуждены будем от­ветить.

Но вот перед новым, шестьдесят девятым годом ис­пытана водородная бомба в Китае.

Мне довелось побывать в Хиросиме, в музее Хиро­симы, познакомиться с людьми, которые чудом оста­лись живы после взрыва маленькой атомной бомбоч­ки. Они остались живы, потому что находились очень далеко от центра взрыва. Но люди продолжают уми­рать в Хиросиме, и маленький эллиптический памят­ник, под которым лежит список жертв, все время по­полняется, и каждый год на торжественной церемонии под этот памятник закладываются новые данные о тех, кто умер в шестьдесят шестом, шестьдесят седьмом, шестьдесят восьмом годах. Они были слабо облучены, и их смерть поэтому стала долгой и мучительной.

В горах, недалеко от Хиросимы, в тихом и краси­вом месте построили американцы маленький госпи­таль для облученных. Госпиталь небольшой, и стоил он недорого. Это не благотворительность, это делови­тость - врачи изучают дальние последствия радиации.

А сам город Хиросима выстроен заново. Оставлен только один дом и кусочек стены, на котором когда-то отпечаталась тень человека, испепеленного бомбой. Эту тень приходится сейчас подновлять обычным ма­лярным способом - она исчезает. А тень нужна, пото­му что нужны туристы. Летом и осенью новые гости­ницы битком забиты приезжими. Великолепные бары, рестораны, множество магазинов, множество сувени­ров в память о Хиросиме.

Я был около памятника жертвам атомной бомбы. Пять совсем молоденьких японцев, скорее, мальчиков, фотографировались на фоне памятника. Им было ве­село. Каждый из них по очереди становился перед объ­ективом, делал серьезное лицо, складывал ладони пе­ред грудью и наклонял голову. Но он не мог удержать­ся от смеха. Ему что-то кричали товарищи, очевидно, требовали, чтобы он вел себя серьезно. Наконец уда­лось: он стоит в молитвенной позе. Щелчок затвора - и он с хохотом бросается к друзьям.

Брошюры для туристов уделяют страничку атомной бомбе и десять страничек красотам природы, турист­ским маршрутам, рекламе гостиниц, а главное, рекла­ме всевозможных товаров. На каждой рекламе поста­влена цена в доказательство того, что Хиросима - са­мый дешевый город в Японии. Действительно, в Хиро­симе все дешево: город заинтересован в торговле.

Мы попросили переводчика, чтобы нам показали границу разрушенной части города. Пошли пешком. Я примерялся к своему дому и представлял район, кото­рый был превращен в пепел. Это очень большой рай­он.

Я хочу включить в картину не всеми виденный взрыв атомной бомбы, а подробный рассказ о сегодняшней

Хиросиме. Это зрелище вызывает множество мыслей. Это мир сегодня.

Итак, появилась пятая термоядерная держава - Ки­тай.

И есть уже ракеты среднего действия, а года че­рез два будут ракеты дальнего действия. А тем време­нем еще несколько стран накапливают расцепляющи­еся материалы. И ни одна из этих стран пока не соби­рается отказаться от мечты об атомной бомбе. Среди них такие страны, как ЮАР, Израиль, Индия, Индоне­зия, Пакистан и прежде всего - ФРГ.

Только что правительства ФРГ, Англии и Голландии договорились о совместных работах по производству дешевого урана с помощью специальной центрифуги. Одновременно идут опыты по резкому удешевлению водородной бомбы.

И если сегодня мир еще не договорился о запреще­нии атомного оружия, то завтра договориться с целой группой новых атомных стран будет много труднее.

Одновременно с термоядерной подготовкой во всем мире идет работа над биологическим оружием. США и ФРГ находятся на передовой линии в этом вопросе. И, может быть, скоро настанет момент, когда атомная бомба будет не самым грозным оружием.

Огромные успехи сделала, разумеется, и современ­ная химия. Примерно два года назад промелькнуло со­общение о том, что в той же Южно-Африканской ре­спублике синтезирован яд на основе изучения ботули- нуса - колбасного яда. Этот яд вырабатывается бак­териями в микроскопических дозах, а приносит чело­веку смерть. Новый, синтезированный ботулинус, вер­нее, подобие ботулинуса, - это настолько сильнодей­ствующее оружие, что одного грамма этого вещества достаточно для того, чтобы убить до миллиона чело­век. Сообщение об этом промелькнуло в газетах, а по­том о нем забыли. Но ведь этот яд открыт, он существу­ет. В США разработан целый ряд нервно-психических ядов молниеносного или, наоборот, постепенного дей­ствия.

Одновременно изучаются способы распростране­ния вирусов, отбираются наиболее сильно действую­щие штаммы, идет работа по созданию новых, доселе неизвестных.

Каждую весну прилетают к нам перелетные птицы. Что может быть радостнее и светлее? Это мир, это пробуждение природы. Но сейчас в США маршруты пе­релетных птиц внимательно изучаются не только ор­нитологами, но и военными специалистами. Нельзя ли переносить с помощью птиц новые вирусы? Может быть, завтра будет найден верный способ массовой смерти, которая придет с ласточками, аистами, сквор­цами и грачами. Поистине моральный уровень нашего времени оставляет желать лучшего.

Есть способы массового истребления, которые не­льзя даже испытать, их можно применить только в слу­чае крайней необходимости. Ну скажем, это атомная бомба с кобальтовой оболочкой. Радиоактивный ко­бальт чрезвычайно ядовит. Удельный вес его невысок, в распыленном состоянии он может покрыть огром­ную площадь. А период полураспада радиоактивного кобальта настолько велик, что радиация сохранится на многие десятилетия. Поэтому никто не испытывал атомную бомбу с кобальтовой оболочкой. Но теорети­чески она не только возможна, но и, кроме того, очень экономична - это устройство простейшее. Где гаран­тия, что где-то за океаном на складе не лежат эти ко­бальтовые апельсины?

Каждый из этих вопросов, которые ставит перед на­ми мир сегодня, требует глобального, всемирного раз­решения. Это - судьба детей всего мира, судьба на­шего будущего, которое поставлено сейчас на карту. Степень разумности человечества в целом нуждается в испытании.

В первые годы после взрыва атомной, а затем во­дородной бомбы целые поколения жили под страхом этой катастрофы. Сейчас водородная бомба, разуме­ется, не забыта, но рядом с ней возникло множество новых тревожных явлений в индустриально развитом мире, и эти тревожные явления выдвинулись на пер­вый план.

Люди начинают чувствовать не только неудобство, гарь, копоть больших отравленных городов, они начи­нают тревожиться за самое существование будущих поколений. Эта тревога глушится, ибо возникает мно­жество соблазнов. Всячески расцвечивается парадная вывеска капиталистического города.

Ну прежде всего это индустрия развлечений. Она приобрела неслыханно широкий размах - это система самых разнообразных приманок.

Вот, скажем, игорные дома. При этих словах сразу возникает представление о Монако, о роскошных за­лах, о рулетке с элегантным крупье во фраке. Но сей­час игорные дома построены совсем по другому прин­ципу.

Прежде всего, играют всюду. Маленькие рулеточкн или машинки, на которых можно попытать счастья, установлены чуть ли не в каждом магазине, во всяком случае, в каждой пивной, в каждой забегаловке. А ря­дом с этим - целая сеть тайных притонов, клубов, игор­ных домов. В США оборот этих притонов - несколько миллиардов долларов.

Но есть и открытые игорные дома, например, в шта­те Невада.

Высоко в горах Невады лежит превосходное, краси­вейшее озеро Тахо, чуть-чуть похожее на наш Севан. Мы, разумеется, построили бы здесь курорт. Но озеро Тахо существует для игорных домов. Вокруг него по бе­регу идет кольцевая дорога, и на каждом шагу - игор­ный дом. А рядом обслуживание: рестораны, бары и, разумеется, проституция. Принцип этих игорных домов прост, как мычание: не нужны ни карты, ни рулетка с крупье. Это самодеятельный азарт. Играть может лю­бой человек - знающий язык и не знающий, грамотный или неграмотный. По-моему, сможет играть даже обе­зьяна.

В широких залах рядами стоят машинки, похожие на кассовые аппараты. Сквозь прорезное окошечко вы видите ряд фигурок: свинка, вишенка, домик, птичка, рыбка. Вы должны бросить в щель монетку и нажать рычаг. Фигурки повертятся и остановятся в одном из сочетаний. А рядом таблица. Если это четыре свинки, вы получите в сто раз больше, чем положили; если че­тыре домика - в пятьдесят раз; если четыре вишен­ки - в двадцать раз и т. д. Играете вы сами: нажал рычаг и смотри, что получится. В случае выигрыша на жестяной поддон высыпается с металлическим тре­ском горстка серебряных монет. При большом выигры­ше раздается еще и громкий звонок.

Каждому ряду машинок в этом игорном доме соот­ветствует ставка. Вот ряд десятицентовых машинок, ряд полудолларовых и, наконец, долларовых.

Если повезет, то за один доллар можно получить пятьсот.

Но машинки рассчитаны точно. Из тысячи только один может сорвать крупный выигрыш, да и он не удержится от губительного соблазна играть дальше. Остальные девятьсот девяносто девять просто проса­дят все.

Представьте себе одноэтажный огромный комфор­табельный сарай, в котором стоят две или три тыся­чи таких машинок. Треск рычагов, звон серебряных мо­нет, которые высыпаются в жестяные поддоны, прон­зительные звонки, которые сопровождают самые круп­ные выигрыши, - все это создает адский шум, и шум этот приводит людей в нервное возбуждение. Со всех сторон человек слышит звон серебра, ему кажется, что люди выигрывают ежесекундно: кто-то выиграл там, кто-то здесь, перед ним, позади него выиграл человек. Ведь непрерывно работают две-три тысячи этих маши­нок, и, разумеется, ежесекундно кто-то выигрывает.

Хозяин заведения точно знает, сколько времени бу­дет играть вот этот парень, и если у него, скажем, есть двадцать долларов мелочью, он проиграется за полча­са.

И тем не менее люди приезжают на озеро Тахо, при­езжают и на собственных машинах и в автобусах. Би­лет от Сан-Франциско до озера Тахо стоит всего де­сять долларов, хотя расстояние до озера около трех­сот километров. Мало того, когда автобус (он назы­вается «серая собака») приходит на Тахо, пассажи­рам сразу же возвращают девять долларов серебром и вручают еще пачку сигарет, коробку спичек и билет на обратный проезд. Таким образом, люди едут туда и обратно бесплатно. Опять же, хозяева игорных домов отлично знают, что каждый из этих пассажиров берет с собой по крайней мере тридцать, а то и пятьдесят дол­ларов для игры. И проигрывает все. А обратный билет вручается потому, что многие остаются без единой ко­пейки.

Ну а если человек выиграл, то к его услугам ресто­ран, гостиница и все развлечения. Все равно он оста­вит все на озере Тахо. Кстати, даже самые крупные вы­игрыши выплачиваются только серебром. Хотите банк­ноты - ищите банк, здесь нет бумажных денег. Я видел пожилую японку, она стояла, растерянно улыбаясь: де­вушка выкладывала перед ней пятьсот долларов сере­бром. Это целая груда серебра, ее не утащишь отсюда.

В пятницу вечером и в субботу утром потоки «се­рых собак» несутся к озеру Тахо. Люди настолько без- умеют среди грохота этих машинок, звона денег, рез­ких звонков, да еще вдобавок оглушительного джаза, что их охватывает какое-то патологическое возбужде­ние. Женщины покупают специальный пластырь с по­душечкой внутри и приклеивают его на ладонь правой руки, потому что в азарте игры они могут до крови сод­рать кожу и не заметить этого.

Вообще говоря, в Америке серебряные доллары не в ходу. Идут бумажные. Но на озере Тахо для удобства игры обращаются именно серебряные доллары, кото­рые были когда-то выпущены американским банком. Если человек в Сан-Франциско платит серебряными долларами, то продавец непременно улыбнется и до­верительно скажет: «Тахо?»

Совсем по-другому выглядит в Париже знаменитая Пляс Пигаль - район проституции, стриптиза и, разу­меется, мелких игорных заведений. Стриптиз здесь в каждом доме, в каждом подвале. На витрине образчи­ки голых девочек. Стоит зазывала, который обещает интересную программу. Девочки приходят на работу - иные вечером, иные с утра (есть круглосуточные заве­дения). Они идут скромно одетые, с маленькими чемо­данчиками и ныряют в свой подвал. Это нищие труже­ницы бизнеса.

Индустрия развлечения идет в парной упряжке с ин­дустрией преступлений. Если собрать из журналов фо­тографии убитых, изнасилованных, ограбленных, за­стреленных и задушенных за месяц, - то получится не­вероятная коллекция. Реклама преступления, как из­вестно, подкрепляется кинематографом и телевидени­ем.

Я думаю, что можно сделать очень выразительный эпизод, монтируя кинематографические преступления с подлинными. Вы, пожалуй, не отличите, где факт, а где кино.

Столь же выразительный эпизод можно смонтиро­вать из того эротического потока, который предлагает кинематограф на экранах мира. Трудно сказать, какой стране здесь принадлежит пальма первенства. Недав­но три крупных итальянских режиссера - Де Сика, Рос- селини и Висконти - дали интервью в одном из ита­льянских журналов о тревожном развитии порногра­фии в итальянском кино. Речь идет уже не об эротиче­ских картинах, а о картинах просто непристойных.

Вот, например, картина «Бора-Бора». Молодая же­на убегает от мужа. Она слишком рано вышла замуж, и ей надоела однообразная любовь. Где-то на остро­ве «Бора-Бора» она находит красивого полинезийца и сходится с ним. Но муж разыскивает ее. Он присутству­ет при сцене сожительства жены с полинезийцем, при­чем жена знает, что муж видит это зрелище. И муж, и жена приходят в восторг. Присутствие свидетеля де­лает ощущение особо острым. Правда, возмущенный полинезиец набивает мужу морду и уходит, но теперь счастливые супруги знают путь обновления. Они воз­вращаются в Европу с тем, чтобы найти третьего удоб­ного сожителя. Картина вышла на экран.

Или вот, например, картина, которая называется, ка­жется, «Сексуальная революция». Смысл ее в том, что в маленькой гостинице среди жильцов оказывается де­сять девушек и десять мужчин, из которых девять мо­лодых. Тот, который постарше, выступает с пропове­дью общности любви. Каждая девушка имеет право на счастье. В результате мужчины тянут жребий и устана­вливают очередь: каждый должен переспать с каждой. Сюжет этот, разумеется, дает пищу для очень эффект­ных комбинаций.

Я не собираюсь включать в фильм непристойные кадры, но разоблачение эротики, которая стала в ми­ре сегодня непременным соусом, а иногда и основным блюдом искусства, мне кажется, необходимо. Это не только кино, это и журналы, это и реклама товаров, это вся жизнь. Это непременная составная часть про­паганды. Темой эпизода фильма должна стать инду­стрия эротики. Я думаю, что если точно и выразитель­но снять хотя бы журнальные фото и рекламу, лишь изредка врезая живой кадр, то можно сделать осмы­сленный, серьезный и точно бьющий в цель эпизод.

Третий и, может быть, наиболее мощный соблазн ка­питалистического города - это мир вещей.

Посмотрите на современный автомобильный салон. Красота этих машин поражает. Вы видите машину в разрезе, снизу, сверху, внутри и снаружи. Машины ме­дленно вращаются вокруг вас, переворачиваются, по­казывают все внутренности. Они невероятно красивы. Они подсвечены специальным светом. Они поднима­ются вверх на каких-то стеклянных или стальных ко­лоннах, потом опускаются вниз. Машина стала одним из богов современного мира.

И возникает особый сорт безумия: жажда вещей, жа­жда комфорта.

Любопытно посмотреть на толпу покупательниц в дни распродажи в большом городе. Магазины выбра­сывают в эти дни товары прошлого сезона. Висят пла­каты: «Вчера стоило столько-то, сегодня - столько-то». Цифры производят магическое впечатление. Универ­маги набиты битком. Женщины хватают вещи, по-мое­му, даже ненужные. Азарт покупок возбуждает их, как наркотик. Даже измученные, мокрые продавцы в такие дни не так вежливы, как обычно.

Но еще интереснее посмотреть, как молодая па­ра осматривает вещи, если ей предстоит обзавестись своим хозяйством. Это важнейшее событие в жизни. Перед ними сотни разных стиральных машин, электро­плит, пылесосов, холодильников, всевозможных кро­ватей, светильников, кухонных наборов. Наблюдая за одной такой молодой парой, я думал о том, что этот выбор похож на почти религиозное благоговение перед вещами. Женщина не в силах оторвать глаз от этого новейшего электроагрегата. Но он слишком дорог. Вот этот можно бы купить, но он явно хуже.

Посмотришь па такую пару и думаешь, что смысл их жизни наполовину определен этими красивыми ве­щами. Вероятно, эта сверхсовершенная электроплита снится им ночью.

В Западном Берлине в воскресенье пожилые семей­ные люди совершают своего рода обряд еженедельно­го паломничества. Они идут вдоль ряда магазинов и рассматривают витрины - серьезно, неторопливо. Они совещаются, иногда останавливаются, возвращаются к какому-то магазину, вглядываются, идут дальше. Нет, они купят еще не скоро. Решение должно созреть. Оно должно быть рассмотрено на семейном совете и об­суждено всесторонне. Насытившись зрелищем вещей, они молча, осоловелые, сидят в открытом кафе. Ме­дленно жуют. Пережевывают виденное.

Можно выбрать любой предмет, скажем, игруш­ки. Вы увидите поразительные игрушки, в том чи­сле игрушки для миллионеров, игрушки эротические, игрушки веселые, игрушки жестокие, игрушки просто страшные.

Вы можете купить детский направленный микрофон­чик - он дает возможность слышать то, что говорят лю­ди на другой стороне улицы. Дети могут подслушивать, о чем говорят папа и мама. Очень весело и стоит недо­рого. Микрофончик, который слышит за пятьдесят ме­тров, в пятьдесят раз дешевле, чем электронная защи­та от этого микрофончика. Если вы не хотите, чтобы ваше объяснение с женой слушал мальчишка с сосед­него двора, вам придется специально оборудовать ок­но противоподслушивающим устройством.

Но есть микрофончики подороже, от которых защи­ты нет.

Человек в этом огромном городе погружен в милли­онную толпу, в то же время он одинок, и он все время прислушивается и всегда виден. Вы погасили свет, вы думаете, что вас никто не видит. Но через окно с той стороны улицы на вас смотрит объектив аппарата, во­оруженный инфракрасными лучами, и вы видны так, как если бы вы не гасили свет. И человек с этим ап­паратом, направив свой дальнобойный микрофон, бу­дет слушать чужую любовную сцену, любой секретный разговор, если ему это угодно. И, уж во всяком слу­чае, слышат и видят любого тысячи сотрудников все­возможных разведок - политических, промышленных и прочих.

Однажды правление крупной американской компа­нии должно было собрать сверхсекретное совещание. Не доверяя никому, не доверяя ни телефонам, ни про­водам, члены правления решили собраться на верши­не небоскреба, закрыть лифт, и там, на семидесяти­этажной высоте, поговорить по душам. Но на вершине другого небоскреба спрятался шпион другой компании. Протокол заседания был расшифрован, а сами дель­цы сняты крупными планами, синхронно, с расстояния в триста с лишним метров.

Вот живут два человека. Они живут в большом доме и мало отличаются друг от друга. Иногда они встреча­ются на лестнице или в лифте и приподнимают шля­пы. Но один из них не знает, что каждое его слово ре­гулярно фиксируется его соседом. И не только сосе­дом, а целой группой людей, которые наблюдают за ним. Он не скроется нигде - ни на улице, ни в метро, ни на вершине Эйфелевой башни, ни в своей комнате, ни в чужой комнате. Город проглядывается насквозь, как рентген проглядывает внутренности человека.

Современная техника действительно величествен­на. За последние двадцать-тридцать лет возникли со­вершенно новые области науки. Человек может сейчас поистине творить чудеса.

Но любое открытие в современном мире дважды проверяется: во-первых, с точки зрения того, не при­годится ли это войне, а затем - не пригодится ли это для бизнеса. Если это годится военным, открытие за­секречивается. То, что не нужно военным, но обещает прибыль - идет в промышленность, немедленно, чем быстрее, тем лучше, пока конкуренты не опередили. Думать о последствиях некогда, да и невыгодно. Товар изготовляется и продается - это главное. В результате - таблетки для беременных, фабрика уродов и многое другое.

Один ученый произвел простейший опыт: он взял двадцать сортов разных пластмасс, налил в банки обыкновенную воду и в каждую банку опустил пласт­массовую пластинку, а рядом поставил контрольную банку с чистой водой. Известно, что когда вода долго стоит, она зацветает, в ней развиваются микроорганиз­мы, мелкие водоросли, появляется зеленоватый налет. Так вот, из двадцати пластмасс около половины ока­зались нейтральными: вода зацвела так же, как в кон­трольных банках. Но в шести или семи вода не зацве­ла. Значит, ни микроорганизмы, ни водоросли не ней­тральны для этих пластмасс. Эти пластмассы убивают микрожизнь. А в трех пластмассах произошло слиш­ком бурное, слишком быстрое зацветание. Эти пласт­массы почему-то стимулировали развитие микроорга­низмов.

Опыт простейший, он наглядно показывает, что пластмассы каким-то образом действуют на жизнь, а как именно они действуют, в частности на человека, - пока неизвестно.

Даже обычные минеральные удобрения, которыми пользуются все сельские хозяева, оказались не ней­тральными, скажем, для рек и озер. Удобрения насы­щают воду фосфором.

Неслыханно быстрое развитие мира происходит стихийно. Именно поэтому оно опасно, а порой и тре­вожно. Мы видим сейчас странную однобокость мате­риальной культуры.

Мир истребляет естественные ресурсы планеты с такой быстротой, как если бы люди собирались жить максимум сто, ну двести лет. Но ведь человечество хо­чет жить гораздо дольше. Оно находится в самом нача­ле своего пути. Только сегодня оно вырвалось в космос и получило в руки реальную возможность переделки планеты. Но с планетой нужно обращаться с осторож­ностью - она у нас одна. Во всяком случае - пока.

Самые разные люди начинают постепенно созна­вать опасную неуправляемость капиталистического развития.

Почему это происходит? Ведь армия деятелей нау­ки растет неслыханно быстро. Если сто лет тому на­зад ученый был тихим работником лаборатории, если Менделеев или Пастер работали почти в одиночестве, то сейчас науку обслуживают гигантские институты, огромные предприятия с промышленными установка­ми. В некоторых быстро развивающихся отраслях тех­ники научно-исследовательские работы занимают два­дцать, сорок, пятьдесят, а то и больше процентов всех расходов.

Прослойку интеллигенции между двумя противосто­ящими классами - буржуазией и пролетариатом - сей­час уже трудно назвать прослойкой, - она постепен­но становится одной из самых массовых составных частей современного общества. Но люди, обслужива­ющие науку на Западе, раздроблены, хотя и собра­ны подчас в огромные, многотысячные коллективы. Молодая часть работников науки и техники, по суще­ству, пролетаризируется. Верхушечная часть сливает­ся с капиталистической элитой.

Раздробленность работников науки связана, в част­ности, с очень узкой специализацией. Сейчас во всех областях знания количество информационного мате­риала настолько выросло, что специалист в состоянии проглотить только то, что ему до зарезу необходимо для его работы, не больше. Он не знает положения на­уки в целом. Он - специалист в определенной обла­сти электроники, но уже другие стороны электроники он знает плохо, а, скажем, атомная физика или био­логия для него темный лес. Множество специалистов делают каждый свое дело, и каждый из них варится в своем маленьком котелке. Ученый с широким мышле­нием - это редкость.

Сейчас промышленное развитие передовых стран в очень многом зависит от возникновения и роста но­вых, специальных областей; там, где собраны мощные институты, обещающие новое и прибыльное дело или новое и важное для войны дело, там находятся узлы технического и экономического прогресса, туда броса­ются огромные средства.

Изменился социальный состав современного обще­ства. В наиболее развитых странах работники сель­ского хозяйства составляют теперь только от семи до десяти процентов населения. Армия промышленного пролетариата тоже постепенно сокращается в резуль­тате механизации и автоматизации.

Растет сфера обслуживания. Ибо это немедленные прибыли. И еще быстрее растет та часть населения, которая обслуживает науку. Через двадцать-тридцать лет одной из самых многочисленных частей населения станет армия научных работников и обслуживающего их персонала.

Вместе с тем состав работников науки и техники стремительно молодеет. Университеты и специальные учебные заведения вынуждены вовлекать все более широкие слои населения. Университет перестал быть узкой привилегированной средой. Растущая армия на­учной молодежи становится, по существу, высоко ква­лифицированным пролетариатом науки. В среду науч­ной и технической молодежи широким потоком влива­ется студенчество.

О западной молодежи говорят уже лет двадцать.

Сначала появились длинноволосые стиляги и «ко­жаные куртки»; появилось сердитое молодое поколе­ние. Причин для того, чтобы сердиться, было достаточ­но, но не совсем понятно было, чего именно оно хочет. Затем появилось поколение, которое называли молча­ливым, иногда - загадочным. Потому ему дали такое название: поколение «икс». Поколение «икс» было не­довольно миром - миром вообще. Казалось, никаких специальных задач оно не ставило. Оно просто не лю­било взрослых. Профессора и социологи, отцы и мате­ри, философы и литераторы рассуждали об этом не­понятном поколении, гадали о том, куда оно идет, се­товали на потерю идеалов, привычных идеалов бур­жуазного общества, устоями которого являются семья, религия, личное благополучие, карьера, официальная

благопристойность.

Это был этап отрицания без намека на положи­тельную программу. Вот кинорепортаж из ФРГ пример­но семилетней давности. Заброшенный, перенесший бомбежку дом. Пять молодых людей, им лет по 20. Трое лежат прямо на бетонном полу, подложив под го­лову рюкзаки. Четвертый пришивает пуговицу. Пятый рассматривает гитару. Увидев репортера, поворачива­ются, молча ждут.

* Можно с вами поговорить?

Никакого ответа, но один в знак согласия пожимает плечами.

* Вы живете здесь?
* Мы живем везде, - цедит парень с гитарой.
* Работаете где-нибудь?
* А зачем?
* Учитесь?
* А зачем?
* Но нужно же что-нибудь делать!
* Видите ли, господин репортер, мы делаем то, что нам нравится. А то, что нам не нравится, мы не делаем. Вам ясно?
* Вам нравится танцевать?
* Иногда.
* У вас есть подружки?
* А у вас, господин репортер?
* У меня есть жена.
* А телевизор у вас есть? Или хотя бы порнографи­ческие карточки?
* Я все-таки хотел бы знать, чем вы занимаетесь?
* Мы не воруем. А до остального вам нет дела.
* Вы кончили школу?
* Глупый вопрос. Естественно!
* А дальше?
* Мы живем.
* Но нужно же что-нибудь делать!
* Слушайте, вам не нравится то, что мы делаем, а нам не нравится то, что делаете вы. Считайте, что ин­тервью окончено.
* Можно снять ваши крупные планы?
* Только быстрее. А потом убирайтесь к черту.

Я написал этот диалог по памяти, но содержание примерно такое. Ну, разумеется, этот репортаж не ти­пичен, но в чем-то он примечателен.

Сейчас пошла совсем другая молодежь, но тогда на первый план выдвигалось только отрицание старшего поколения - больше ничего. Молодежь ни в чем не хо­тела походить на родителей. Они опрятны? Будем не­опрятными. Они стригутся? Будем косматыми. У них ботинки? Будем ходить в сандалиях на босу ногу или огромных чёботах. Я видел американских девочек в чу­десных, явно дорогих брючках, но штанины внизу на­рочно отрезаны ножницами, одна короче другой, а кон­цы тщательно превращены в лохмотья. Решительно все нужно делать наоборот: другая походка, другая му­зыка, другой лексикон, другие отношения.

На этой базе возникали различные экстремы.

Возникали полухулиганские банды с массовыми драками, бессмысленными побоищами.

Рядом с этим, правда на иной почве, появились калифорнийские «Черные ангелы», «Дикие ангелы» - полуфашистские организации. Одна из них, напри­мер, выработала свой собственный завет. Завет этот довольно выразителен. Участники этой организации изваяли большую цементную скрижаль, вертикально разделенную пополам. На левой половине написано: «Ненавижу», на правой - «Люблю».

Итак, ненавижу: русских, китайцев, негров, евреев, арабов, всех цветных, коммунистов, социалистов, пи­сателей, полицейских и всех прочих.

Люблю: деньги, женщин, снова деньги, успех, снова деньги, насилие, снова деньги, власть.

В Западной Германии, следуя старой нацистской традиции, появились охранные отряды НДП - штурмо­вики нового типа. Такие же отряды фашистских молод­чиков созданы в Италии.

В самой благополучной, спокойной стране мира, в Швеции, возникло странное расслоение общества: мо­лодежь стала выкидывать совершенно невероятные номера. Она проповедовала освобождение от мораль­ных принципов, свободное сожительство с кем угодно,

наркотики, насилие и прочие эскапады.

В течение нескольких лет Стокгольм был Меккой этой странной молодежи.

Как раз в Стокгольме однажды собралось совеща­ние верховных судей государств Европы. Прибыл ту­да и наш представитель. На совещании стоял один во­прос: что делать с молодежью? Что делать со стреми­тельным ростом потребления наркотиков, с огромным количеством всевозможных преступлений, с бессмы­сленным хулиганством, с полной безыдейностью?

На стокгольмском рынке торговля кончается в де­вять часов утра и продукты убираются. Молодежь, не только шведская, но и приехавшая из Германии, Бель­гии, Дании, Англии и т. д., собиралась на этом рынке. Судьи решили побывать на рынке и поговорить с мо­лодыми людьми.

Представитель нашего советского суда решил пой­ти вдвоем с английским судьей. Они переоделись, при­обрели, так сказать, незаметный, скромный вид и при­шли на рынок.

На рынке сидели на прилавках или просто на земле, лежали и стояли толпы молодежи. При появлении ан­глийского и советского судей они воззрились на них. Англичанин сказал:

- Я хочу сначала разыскать английских молодых лю­дей.

Разыскали.

Английский судья сказал:

* Здравствуйте.

Одни из сидевших на земле молодых людей отве­тил:

* Пошел вон, полицейская морда.

Судья смутился:

* Почему вы думаете, что я полицейский?
* Это написано на твоей роже.

И девушка, сидевшая на прилавке, нежным голосом добавила:

* Лучше уйдите. Мы таких, как вы, не любим.

Года четыре назад в Париже я шел с приятелем по одной из улочек Латинского квартала. Это было ночью. Поперек улочки, взявшись за руки, бежала стайка де­вочек и мальчиков. Они громко кричали: «Мы идем! Мы идем! Мы идем! Идите к черту! Идите к черту! Идите к черту! Вы дерьмо! Вы дерьмо! Вы дерьмо!»

Приятель спросил девочек:

* Почему вы кричите?
* А вам какое дело?
* Но ведь люди спят.
* Пусть послушают. И вообще, что вы хотите от нас? Вы же ничего не понимаете!

И стайка со смехом убежала, продолжая кричать.

Когда я работал в Париже над дубляжем, я спросил молодого помощника звукооператора, не может ли он устроить меня на какую-нибудь молодежную вечерин­ку? Мне хочется посмотреть, как они танцуют. Он ска­зал:

- Боюсь, что вас выгонят. Они собираются здесь, со­всем близко, за углом. Но ведь вас надо спрятать. Да­вайте лучше я покажу вам людей вашего возраста. У нас есть специальный дансинг для пожилых и одино­ких мужчин и женщин.

Кстати, дансинг для пожилых и одиноких мужчин и женщин произвел на меня сильное впечатление. Это не относится к теме молодежи, и я прошу извинить ме­ня за короткое отступление.

Мы прошли через какую-то площадь где-то около бульвара Сен-Мишель.

Очень узкая улочка, в которой две машины рядом стоять уже не смогут. Никакой вывески.

В огромном полутемном зале сидели одинокие лю­ди - кто за столиком, кто в маленькой ложе. Когда вы­ступал оркестр, люди вставали, мужчины подходили к женщинам, приглашали их. Кончался танец, и они рас­ходились поодиночке. Было так темно, что первые ми­нут десять я почти ничего не видел. Потом привык, при­гляделся. Но лица все-таки были еле видны. Какой-то пожилой человек в морской форме, какой-то прилич­ный господин в белом воротничке. Женщины, одетые в темное, неопределенного возраста. Танцы тоже были немножко старомодные: вальсы, танго, фоксы. Иногда вдруг какой-то современный танец, но его танцевали

мало.

Ровно в час ночи хозяин этого дансинга для одино­ких громко сказал через микрофон: «Через две минуты конец». И произошло странное: все женщины стрем­глав ринулись к выходу. Не прошло и минуты, как не было никого. Зал был пуст. Я спросил спутника:

* Почему такое бегство?

Он сказал:

* Сейчас увидите.

Через несколько секунд вспыхнул ослепительно яр­кий свет.

Никто не хотел показывать лицо при этом свете.

Мы со спутником вышли. Вот эти ушли вдвоем. Вот еще двое ушли вместе. А вот этот еще топчется. И она топчется на той стороне тротуара.

Нет, это совсем не проститутки, и совсем не альфон­сы, это просто одинокие люди в огромном городе.

Но вернемся вновь к этому непонятному поколению. Лет пять или шесть тому назад возникло вдруг мощное движение хиппи. Возникло в Сан-Франциско. Сначала все издевались над хиппи. Хиппи раскрашивали себя цветными мелками, одевались самым странным обра­зом, вели себя как блаженные или душевнобольные. Но потом выяснилось, что это, пусть нелепая, но все же форма протеста против капитализма. Среди хиппи есть дети состоятельных родителей, которым предсто­яла прекрасная карьера и обспеченное будущее. Они убежали из своих домов и скрылись. Они ненавидят го­род, ненавидят войну, ненавидят насилие, ненавидит

буржуазный: уклад.

Когда состоялась первая демонстраций хиппи про­тив агрессии во Вьетнаме, полицейские; как положено, бросились на них с дубинками, но хиппи протягивали им цветы и кричали: «Мы вас тоже любим, не бейте нас».

Оказалось, что у хиппи есть своя идеология. Эта идеология - помесь христианства, толстовства, ган­дизма, идеология непротивления злу, бескорыстии, презрения к деньгам:

Замечательный эпизод произошел однажды на нью- йоркской бирже в разгар делового дня.

Все знают, что представляет собой нью-йоркская биржа. Эго сумасшедший дом, это каша возбужден­ных, жестикулирующих, кричащих людей. Стремитель­ные колонки цифр: доллары, доллары, акции, долла­ры.

Хиппи достали пропуска на нью-йоркскую биржу. На этот раз они не раскрашивали, разумеется, лица мел­ками и были одеты так, как одеваются все нью-йорк- цы. Посетителям положено стоять наверху, на гале­рее. Биржевая торговля происходит внизу. И вот вдруг десять или пятнадцать молодых людей-хиппи вынули пачки однодолларовых бумажек и стали штука за шту­кой бросать эти доллары вниз. Бумажки медленно па­дали на пол. Их не замечали, пока кто-то из биржевых маклеров не крикнул: «Ведь это доллары!» И произо­шло невероятное: маклеры, которые ворочали тыся­чами, сотнями тысяч, стали хватать эти доллары. Бир­жа прекратила работу. Люди ползали на полу, хватали доллары на лету, подскакивали, ловили. А хиппи весе­ло хохотали.

Ну, разумеется, движение хиппи бесперспективно, и это только одно из уродств капиталистического мира. Но это движение перебросилось из Америки в Евро­пу, в латиноамериканские страны (правда, там оно на­шло менее благоприятную почву). Появились хиппи в Лондоне, даже в Голландии. Некоторые из них носили на шее [нечто] вроде коровьих колокольчиков, другие - венки или ожерелья из цветов.

К сожалению, практика хиппи очень скоро оказалась связанной с наркотиками, в частности - с ЛСД. Этот препарат дает мирные, блаженные галлюцинации, а изготовить его может любой студент в химической ла­боратории своего университета. Формула препарата очень проста. Выяснилось также, что шкурка банана тоже дает наркотик. Вокруг хиппи выросла целая ку­старная промышленность. Торговцы обдирали бана­ны, сушили шкурки, толкли их в порошок и извлекали наркотик. А сама мякоть бананов расходилась в дет­ские дома или просто выбрасывалась.

Но как бы ни был странен этот зигзаг пути современ­ной молодежи, все же в нем есть презрение и нена­висть к доллару, к буржуазному укладу, к наживе, к вой­не, к насилию.

Я намеренно подчеркиваю молодежные экстремы 50-х - 60-х годов. Но рядом с этим росло прогрессив­ное движение здоровой, прекрасной, морально чистой молодежи. Эта молодежь спасает из грязи и нефти со­кровища Флоренции, восстанавливает разрушенный землетрясением Скопле, организует совместные ин­тернациональные молодежные кемпинги, едет в сла­боразвитые страны мира, чтобы помогать и учить, как когда-то шли в народ наши народники. В Западной Гер­мании студенток называют «дочерьми революции».

Эта молодежь оптимистична. Она не боится поли­ции, дубинок и слезоточивых газов. Кипящие и задор­ные толпы таких юношей и девушек я видел в Париже во время разгона демонстрации на бульваре Сен-Ми­шель.

Вплоть до 1968 года социологи гадали о дальней­шем пути молодежи. Протесты против вьетнамской агрессии, борьба за гражданские свободы, походы мо­лодежи в негритянские районы юга - это были важные этапы, предвестники революционного взрыва.

В 1968 году разразилась буря - буря в Сорбонне, во всей Франции, в Западном Берлине, в ФРГ, революци­онный взрыв в Мексике. К этому нужно прибавить Ита­лию, Испанию, США, Японию. Только в этих странах студенческое движение охватило уже не сотни тысяч, а миллионы бунтарей, и этот бунт теперь уже нельзя назвать бессмысленным.

В США прогрессивная революционная молодежь, к которой примкнула часть преподавателей, выдвинула лозунг новой демократии и новой организации амери­канского общества, выдвинула лозунг революционного преобразования классических устоев капиталистиче­ского государства. Студенты научились работать кон­спиративно. Готовить выступления организованно.

Мексиканские студенты создали агитбригады и на­правились к рабочей молодежи; в Испании студенче­ское движение приобрело такой размах, что было объ­явлено чрезвычайное военное положение. Все лозун­ги революционного студенчества стали антибуржуаз­ными и революционными. Студенты, даже не члены Коммунистической партии, выдвигали даже такой ло­зунг, как «вся власть Советам», в частности в Западной Германии. Это новый этап молодежного движения.

В любом номере газеты рядом с сообщениями о за­бастовках, о политических выступлениях трудящихся вы встречаете упоминание о революционном студен­честве. Совсем недавно в «Правде» была заметка о том, что фашиствующие организации в Турине подло­жили бомбу замедленного действия в зале, где долж­на была выступать греческая певица Мелина Меркури.

В результате произошла демонстрация, перешедшая в сражение с силами реакции.

Бок о бок шли студенты и рабочие.

В свое время Ленин высоко оценивал революцион­ное движение русского студенчества, хотя далеко не все оно было большевистским. Но оно расшатывало устои империи и готовило революцию. Сейчас студен­ты наиболее развитых стран Европы и Америки, тех стран, где, казалось бы, материальное изобилие оче­виднее всего, студенты даже этих стран выступают за­стрельщиками борьбы с основными устоями буржуаз­ного мира, борьбы подчас вооруженной. В Японии сту­денты изготавливают для себя дубинки и шлемы: они хотят сражаться с полицией на равных. Нужен только один шаг: соединение революционного студенчества с пролетарским движением для того, чтобы зашатался мир эксплуатации и бесправия.

Современное общество нуждается в науке и нужда­ется в ученых. Глупый бургомистр западного Берлина воображает, что можно обойтись без студентов. Нет, он не обойдется без студентов. Их будет все больше.

Молодежь свежими глазами смотрит на мир и пони­мает опасность того, что происходит.

Я не сомневаюсь, что 1970 и 1971 годы продолжат нынешнее развитие событий.

Множество тупиков возникло в современном мире. Демографический взрыв в третьем мире. Рост голода.

Национальная рознь. Войны. Междоусобицы. Уродли­вое развитие городов. Уничтожение естественных ре­сурсов планеты. Угроза тотальной войны и истребле­ния.

Ни одна из этих проблем не может быть решена ни­каким путем, кроме социалистического преобразова­ния мира. Сейчас это начали понимать и на Западе.

Итак, западный мир сегодня подтверждает извест­ное положение классиков марксизма о том, что капита­лизм обесчеловечивает человека, что в условиях капи­тализма стремительное развитие науки и техники ве­дет человечество к катастрофе. Эту идею я и положил в основу сценария, этой идеей я и руководствовался при умозрительном отборе материала.

Я приношу извинения за необычную форму сцена­рия. Но вглядитесь в материал, который упоминается здесь. Это мир сегодня. Это материал огромной изо­бразительной силы. Он так же захватывает воображе­ние и мысль, как материал предыдущего нашего филь­ма «Обыкновенный фашизм». Я глубоко убежден, что зритель будет с таким же вниманием смотреть эту кар­тину.

Я не могу сейчас предложить более точную сценар­ную запись, которая станет основой будущего филь­ма. Ведь это будущий год. Но мне было важно сей­час найти точку зрения, которая позволит производить впоследствии точный отбор.

Так же как в «Обыкновенном фашизме», картина бу­дет разделена на главы. Пока я только очень условно называю эти главы. Они во многом зависят от того ма­териала, который будет собран. Но сейчас я полагаю, что можно наметить такие главы:

1. Новый год.
2. Богатство и нищета.
3. Величие техники и ее оборотная сторона.
4. Третий мир.
5. Индустрия развлечений.
6. Индустрия преступлений.
7. Индустрия эротики.
8. Индустрия наркотиков.
9. Тебя видят, тебя слышат, за тобой следят.
10. Город, который душит тебя.
11. Воздух, вода и земля.
12. Нас будет шесть миллиардов.
13. Бацилла национализма.
14. Война продолжается.
15. Одиночество и толпа.
16. Автомобильное божество.
17. Ты принадлежишь вещам.
18. Стандарт мысли и стандарт жизни.
19. Новые «боги» и новые «пророки».
20. «Молчаливое поколение» заговорило.
21. Будущее мира - социализм.

Разумеется, могут возникнуть новые главы. Но эти

названия разделов направляют поиск.

**Комментарии**

Второй том «Избранных произведений» М. Ромма включает материалы, непосредственно связанные с его фильмами, его творческой биографией. Над кни­гой воспоминаний, которую он собирался назвать «14 картин и одна жизнь», М. Ромм работал в последние годы. Им было написано предисловие, так и озагла­вленное, - «14 картин и одна жизнь». Составители ото­брали материалы, руководствуясь этим предисловием (оно вошло в настоящий том), а также набросками пла­на будущей книги, найденными в архиве. Следуя воле автора, выраженной в предисловии и набросках пла­на, составители включили, в текст воспоминания Ром­ма о встречах с людьми, оказавшими влияние на его творчество.

Часть вошедших во второй том материалов напеча­тана при жизни М. Ромма - в журналах, в ею книге «Бе­седы о кино» (1964). Другую часть составляют ею рас­сказы, записанные под диктовку или зафиксированные на магнитной пленке; тексты этих рассказов находятся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ СССР, ф. 844).

В конце 1948 года М. Ромм в ответ на обращение студентки киноведческого факультета ВГИКа Н.И. Иго- ниной, попросившей Ромма предоставить ряд авто­биографических материалов, предложил ей записы­вать то, что он расскажет о себе. Н. Игонина записыва­ла над диктовку, потом печатала па машинке. М. Ромм правил и авторизовал текст. Иногда в записи принима­ли участие приглашенные М. Роммом стенографистки.

Эти встречи происходили с перерывами до 1951 го­да. В верхнем углу первой страницы каждого раздела записей стоит: «Утверждаю. М. Ромм». В комментарии эти материалы обозначены: «Записи 1948-1951 гг.». В 1968 году к М. Ромму обратился научный сотрудник Ин­ститута истории искусств М. Е. Зак, который работал над монографией о творчестве режиссера. В августе 1968 года М. Ромм ответил М. Заку письмом: «Вот что я предлагаю. Я готов продиктовать Вам свои сообра­жения в связи со всеми 14 картинами, которые я сде­лал. Это будет очень отличаться от того, что писали обо мне, и от всего, кто я писал. Прежде всею это будет правда, и правда двойная: правда тех времен и сего­дняшних моих оценок прошлого и настоящего. Думаю, что в монтаже с этими моими материалами (а ведь это тоже будет своего рода отчет - почти документальный) получится своеобразно. То, что я буду диктовать, ча­стично впоследствии войдет в мою книгу «14 картин и одна жизнь».

Вскоре началась работа, в ходе которой М. Ромм за­писывал на пленку рассказы о своем творческом пути. Эти записи, датированные 1968-1969 годами и пере­веденные на бумагу еще при жизни A4. Ромма, также в значтельной своей части входят во второй том. В ком­ментарии они обозначены: «Записи 1968-1969 гг.».

Начиная примерно с 1963 года и до конца жизни М. Ромм записывал на магнитную пленку рассказы о пройденном пути. Он сам их назвал «Устные расска­зы». Частично они тоже включены в настоящий том. Принадлежность публикуемых текстов к другим источ­никам, их датировка и место хранения тоже указаны в комментарии. Названия глав и разделов, принадле­жавшие М. Ромму, воспроизводятся без оговорок; вы­держки из текстов М. Ромма, использованные соста­вителями в качестве подзаголовков, заключены в ква­дратные скобки. Фрагменты текстов М. Ромма, взятые из разных источников, разделены интервалами. В ком­ментарии эти источники названы.

о

Об этой странице биографии М. Ромма подробнее см.: Марголин Л. Хлеб революции. - «Сов. торговля», 1969, 4 янв.

17

В ЦГАЛИ хранится неподписанная копия следующего отзыва на этот

...сценарий... повести Верейской «Таня-революционерка» *(см.: Ве­*

рейская Е. Таня-революционер ка. М. - Л., 1928). Фильм «Реванш» (дру­

гие названия - «Шрифт», «И мы»), поставленный по этой повести, нахо­дился в производстве с 7 августа по 4 ноября 1900 года. 12 июня 1930

года Ромм выступил е сообщением об истории возникновения сцена­рия на совещаний сценарного отдела Московской фабрики Союзкино. На этом совещании сценарий был принят с рядом поправок (ем.: ЦГАЛИ, ф. 24981, он. 1, ед. хр. 24, л. 36). В заключении по картине «Реванш» от 20 ноября 1930 года, подписанном заместителем директора фабрики Куль- ткино, в частности, говорилось: «Общественность принимает картину в полном одобрении, все просмотры картины - в Институте внешкольного образования, на производственном совещании и пионерами фабрики - сопровождались признанием и общественно-политической актуальности и художественной грамотности» (ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 27, Л. 25­

25 об.).

44 Так назывался сценарий А. Я. Каплера, по которому был поставлен фильм «Ленин в Октябре». В 1936 году Совнарком СССР объявил кон­курс на сценарии и пьесы, посвященные двадцатилетию Октябрьской ре­

47 В этом сообщении говорилось: «К 20-летию Великой Октябрьской ре­волюции советская кинематография закончила и в юбилейные дни по­казала кинозрителям Москвы, Московской области, Ленинграда, Киева, Харькова, Одессы, Минска. и других городов исключительный по си­ле драматургии и неподражаемый по силе актерского мастерства, вели­колепной режиссуры, монтажа и операторской работы большой художе­ственный фильм «Ленин в Октябре».Фильм заслуженно принят всеми как выдающееся произведение искусства, как замечательный по силе и смелости первый пример трактовки в искусстве ленинской тематики и образа гениального вождя В. И. Ленина.После премьеры фильма в ряде указанных центров страны, на которых присутствовало огромное коли­чество зрителей, с огромным энтузиазмом принявших этот фильм, Глав­ное управление кинематографии приступило к подготовке массового его тиража для повседневного показа на экранах страны и заграницы.Чтобы еще выше поднять идейно-художественное значение фильма и лучше закончить его, Главное управление кинематографии получило указание

59 Речь идет о картине «96 часов», снимавшейся Всероссийским фото- киноотделом. Параллельно с оператором этой картины А. Левицким на Красной площади 25 мая 1919 года работали хроникеры Дзига Вертов, Э. Тиссэ, П. Ермолов. Описания этих съемок см.: Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., «Искусство», 1964, с. 182-191; Гардин В. Ленин на съемке картины «96». - В кн.: Ленин в зарисовках и воспоминаниях ху­дожников. М. - Л., Госиздат, 1928, с. 140-143; Тиссэ Э. Живой Ильич - на

66

1. Написано незадолго до кончины как предисловие к книге воспоминаний. Текст носит характер черновика: имеются незаконченные фразы, зачеркивания, записи на полях. Бесспорные поправки (описки, несогласования падежей, чисел и т. п.) не оговариваются. Публикуется по тексту, хранящемуся в архиве М. И. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3[3десь и далее «опись 3» - ссылка на предварительную сдаточную опись. ]). [↑](#footnote-ref-2)
2. М. Ромм близко к тексту приводит цитату из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (см. т. 1, ч. 4, гл.14). [↑](#footnote-ref-3)
3. Эта часть текста вписана М. Роммом в левый верхний угол первой страницы рукописи. Автор не указывает, для какого места рукописи она предназначена. Вставка сделана составителями по смыслу текста. [↑](#footnote-ref-4)
4. Первые три тома воспоминаний III. де Голля под названием «Memoires de guerre» («Военные мемуары») вышли в Париже в 1968-1969 годах. Еще два тома, «Memoire d'espoir» («Мемуары надежды»), были изданы в Париже в 1970-1971 годах. [↑](#footnote-ref-5)
5. Фестиваль проходил с 9 по 24 июня 1962 года. На нем было показано около восьмидесяти фильмов сорока восьми стран. [↑](#footnote-ref-6)
6. Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ. Фрагменты первый (с. 94-95), третий (с. 96-97), пятый (с. 99 - 104) - из «Записей 1948­1951 гг.» (ф. 844, оп. 3, № 4): второй - (с. 95-96) из лекции, прочитанной на Высших режиссерских курсах 27 февраля 1964 года (ф. 844, оп. 3, № 109); четвертый (с. 97-99), шестой (с 104-110) из лекции № 11, прочитанной во ВГИКе в 1967 году (ф. 844, оп. 31. [↑](#footnote-ref-7)
7. В 1934 году город переименован в Улан-Удэ (столица Бурятской АС­СР). [↑](#footnote-ref-8)
8. Q

   М. Ромм здесь неточен. Война против панской Польши кончилась раньше. Предварительные условия мира между РСФСР и Польшей были подписаны 12 октября 1920 года. [↑](#footnote-ref-9)
9. Всюду, где М. Ромм рассказывает о первой половине 20-х годов, он употребляет более позднее название, Вхутеин, вместо правильного - Вхутемас. Высшие государственные художественно-технические ма­стерские (Вхутемас) были созданы декретом Совнаркома РСФСР от 29 ноября 1920 года. В 1926 году на базе Вхутемаса был создан Высший государственный художественно-технологический институт (Вхутеин). [↑](#footnote-ref-10)
10. В лекции, прочитанной во ВГИКе в феврале 1970 года, М. Ромм вспо­минает об этом времени: «Я сам, грешен, на протяжении полугода зани­мался тогда тем, что пытался соединить разные объемы - шар с пирами­дой, пирамиду с параллелепипедом, - для того чтобы сконструировать скульптуру формы куба, органичную, выражающую какую-то идею и вме­сте с тем архитектурного содержания» (см.: ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-11)
11. Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная вы­ставка работала в Москве в августе - октябре 1923 года. В строительстве ее павильонов участвовали архитекторы и художники И. Жолтовский, А. Щусев, И. Нивинский, В. Мухина, А. Экстер, С. Коненков, И. Шадр и другие (см.: Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917­1925 гг. М., «Наука», 1970, с. 166-175) [↑](#footnote-ref-12)
12. Речь идет об American Relief Administration (ARA) - Американской ад­министрации помощи, существовавшей в 1919-1923 годах. Эта органи­зация, возглавляемая Г. Гувером, провозглашала своей официальной це­лью продовольственную и иную помощь пострадавшим в войне европей­ским странам. Деятельность АРА была разрешена в РСФСР в 1921 году, во время голода в Поволжье. [↑](#footnote-ref-13)
13. Речь идет об осуществленной С. Эйзенштейном постановке спекта­кля «Мудрец» (по пьесе A. Н. Островского) в московском Театре Пролет­культа. Премьера спектакля состоялась в апреле 1923 года. [↑](#footnote-ref-14)
14. B. И. Ленин и Н. К. Крупская беседовали со студентами Вхутемаса 25 февраля 1921 года. О переименовании Вхутемаса во Вхутеин см. ком­ментарий к с. 96 этого тома. [↑](#footnote-ref-15)
15. Об этом М. Ромм добавляет: «В те времена меня можно было разбу­дить ночью и спросить, что происходит в кадре, скажем, сто сороковом картины «Трус». Я ответил бы без запинки: «Средний план, трактир, по­ворачивается, правая рука с сигарой поднята, он, улыбаясь, поворачи­вается. В глубине четыре человека делают то-то, за окном видно то-то, длина кадра два с половиной метра» (Ромм М. Беседы о кино. М., «Ис­кусство», 1964, с. 11). [↑](#footnote-ref-16)
16. сценарий, Помеченная августом 1929 года:«В Правление СовкиноВ на­метке М. Ромма «Конвейер идиотов» есть Лишь интригующий заголовок и любопытный замысел...Претворение же замысла в реальную вещь (хотя бы в форме наметки) автор не дает. Его обещание показать всесторон­не Истинное лицо современного капитализма виснет в воздухе. Предста­вленная наметка не дает ни малейшего представления о том, что автор может сделать, в частности, 6 отношении сюжетного оформления вещи» соответственно остроты темы. Данная наметка неприемлема.Однако бы­ло бы желательно, чтобы автор попытался выразить свой замысел в бо­лее интересной форме»(ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 17, л. 3 об.).

    Обсуждение этого сценария состоялось 5 июля 1930 года на сове­щании сценарного отдела 1-й Московской фабрики Союзкино. Доработки сценария были поручены Михайлову, А. Роому и М. Ромму (см.: ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 24, л, 32). [↑](#footnote-ref-17)
17. Из контекста воспоминаний М. Ромма следует, что он был на Дне- проетрое не ранее 1930 года. Между тем эта стройка велась с 1927-го по 1932 год и, по-видимому, присутствовать при ее начале М. Ромм не мог. [↑](#footnote-ref-18)
18. [↑](#footnote-ref-19)
19. Из «Устных рассказов» (1963-1971 гг.). Печатается по тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-20)
20. Опубликовано в журнале «Советский фильм» (1971, № 1) по тексту, подготовленному к печати М. Роммом. Печатается по тексту журнала. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. М. Горький впервые встретился с Шаляпиным, по-видимому, око­ло 1900 года. Ф. И. Шаляпин вспоминал, что его знакомство с Горьким началось на представлении оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»): «.в этот вечер, - писал он, между нами завязалась долгая, горячая, ис­кренняя дружба» (см.: Шаляпин Ф. Об А. М. Горьком. - В кн.: Горьковские чтения. 1949-1952. М-., Изд-во АН СССР, 1954, с. 65). [↑](#footnote-ref-22)
22. Изложение выступления Ромма на обсуждении фильма «Двадцать шесть комиссаров» см.: газ. «Кино», 1933, 16 янв. К стр. 119 [↑](#footnote-ref-23)
23. Здесь М. Ромм неточен: обсуждение фильма «Двадцать шесть ко­миссаров» состоялось в январе 1933 года, а фильм «Пышка» вышел на экраны в октябре 1934 года. Таким образом, прошло не три года, а менее двух лет. [↑](#footnote-ref-24)
24. Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ; фрагменты первый (с. 119-120), четвертый (с. 121-125) - из «Записей 1948-1951 гг.» (ф. 844, № 4); второй (с. 120) - из лекции, прочитанной 5 июня 1957 года на режиссерских курсах «Мосфильма» (ф. 844, оп. 3, № 18); третий (с. 120-121) - из лекции во ВГИКе 19 декабря 1955 года (ф. 844, оп. 3). Все четыре текста были частично опубликованы под заголовком «Дела и люди» (см.: «Сов. экран», 1976, № 12). [↑](#footnote-ref-25)
25. Речь идет о театре «Мастфор» («Мастерская Фореггера»), где из­вестный советский режиссер, теоретик, кинодраматург А. Мачерет в 1922 году начал свою творческую деятельность в качестве актера. [↑](#footnote-ref-26)
26. Печатается по источникам: первый фрагмент (с. 54-55) - по: Ромм М. Беседы о кино; с. 12-13; Фрагменты второй, третий четвертый были частично опубликованы (см.: «Сов. экрап», 1976, № 10). Остальные фрагменты хранятся в ЦГАЛИ (ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-27)
27. С 1930 года актриса Г. Е. Сергеева работала в Театре-студии, руко­водимом Р. Н. Симоновым. [↑](#footnote-ref-28)
28. Беседа с Горьким и Роменом Ролланом Печатается по машинописному тексту с правкой Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844,\_оп. 3; № 16). Текст на с. 74-75 от слов: «Когда зашел разговор.» - до слов: «.какие- то играть зайчики» - из «Записей. 1968-1969 гг.» (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-29)
29. Эта встреча состоялась в Горках 16 июля 1935 года. В ней приняли участие В, Пудовкин, А. Довженко, Э. Шуб, M. Ромм, Г. Рошаль, Г. Алек­сандров, Л. Трауберг, Ю. Райзман, М. Барская и другие (см.: Летопись жизни и творчества, А.,М. Горького. Вып. 4. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 505). [↑](#footnote-ref-30)
30. Здесь и далее речь идет об И. Эренбурге (см. с. 136-137 этого тома). [↑](#footnote-ref-31)
31. Съемки М. Горького и Р. Роллана в Горках хранятся в Центральном го­сударственном архиве кинофотодокументов СССР, М. Ромм запечатлен на групповом фотопортрете советских кинематографистов с, Р. Ролланом и М. Горьким (см.: Ромен Роллан и Советский Союз. Каталог выставки. Под ред. Т. Л. Мотылевой и М. И. Рудомино. М., «Книга», 1973, с. 58) [↑](#footnote-ref-32)
32. Фрагменты второй (с. 146-147) и пятый (с. 153) печатаются по книге М. Ромма «Беседы о кино»; по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ: фрагменты первый (с. 142-146), третий (с. 147), седьмой (с. 155-156) - из «Записей 1968-1969 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 5); фрагменты четвертый (с. 147-153), шестой (с. 154-155) из «Записей 1948-1951 гг.» (ф. 844, оп. 1). [↑](#footnote-ref-33)
33. Соколовская Софья Ивановна (парт, псевдоним - Елена Кирилловна) (1894-1938) - работала директором студии «Мосфильм» с 1935 по 1937 год. [↑](#footnote-ref-34)
34. Я. Б. Гамарник (1894-1937) занимал пост заместителя наркома обо­роны СССР. [↑](#footnote-ref-35)
35. М. Ромм дополняет: «.стала она делать пробу. Пробу она дела­ла смешно, коротенькую, сказала несколько слов Льву Ароновичу (Ин- денбому), который был директором объединения.- Мне мало платят, - сказала она, - хорошо бы, платили бы больше.Голос у нее был тонень­кий, тогда еще не поставленный.Я сказал:- Ну довольно, все, будете сниматься»(см.: ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-36)
36. Печатается по тексту, хранящемуся в ЦГАЛИ: с. 94-99 - из «Записей 1968-1969 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 5); с. 99 - 104 - из «Записей 1948­1951 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 4). [↑](#footnote-ref-37)
37. Речь идет о стихотворении Пушкина «Моя родословная» (см.: Пушкин А. С. Поли. собр. соч. в 10-ти т., т. 3. Изд. 4-е. Л., «Наука», 1977, с. 197). [↑](#footnote-ref-38)
38. Эта встреча М. Ромма с С. Прокофьевым состоялась, по-видимому, не ранее весны 1936 года. Один из биографов пишет: «Весной 1936 года Прокофьев переехал в Москву и поселился на квартире на улице Чкало­ва (Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., «Сов. му­зыка», 1974, с. 332). [↑](#footnote-ref-39)
39. Комитет по делам кинематографии при СНК СССР был образован Постановлением Совнаркома СССР от 23 марта 1938 года. Председате­лем Комитета был назначен С. С. Дукельский. [↑](#footnote-ref-40)
40. Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ: фрагменты первый (с. 164-168), третий (с. 170-173), седьмой (с. 183-189), девятый (с. 190­192) - из «Записей 1948-1951 гг.» (ф. 844, оп. 3, № 4); фрагменты второй (с. 168-170), пятый (с. 177-183) - из «Рассказов о съемках «Ленина в Октябре» (ф. 844, оп. 3); фрагменты шестой (с. 183) и восьмой (с. 189­190) - из «Устных рассказов 1963-1971 гг.» (ф. 844, оп. 3); четвертый (с. 173-177) - из «Записей 1968-1969 гг.» (ф, 844, оп, 3). [↑](#footnote-ref-41)
41. волюции. Премии получили «Восстание» и «Ноябрь» Н. Погодина (по­следний стал основой фильма «Человек с ружьем»).

    Летом 1937 года режиссер С. Юткевич готовился снимать на «Лен- фильме» картину «Человек с ружьем»; предполагалось, что исполните­лем роли В. И. Ленина будет Б. Щукин. В дальнейшем эту роль в фильме «Человек с ружьем» исполнял М. Штраух. [↑](#footnote-ref-42)
42. Здесь М. Ромм неточен: меньшевик П. Н. Малянтович занимал в по­следнем составе Временного правительства пост министра юстиции. [↑](#footnote-ref-43)
43. директивных организаций срочно доснять и включить в фильм эпизод взятия Зимнего дворца и ареста Временного правительства, которым должна была начаться подготовляемая к съемке вторая серия этого фильма.Повсеместный выпуск фильма «Ленин в Октябре» будет осуще­ствлен в первых числах декабря 1937 г.» («Правда», 1937, № 309 (7275), 10 ноября, с. 5). [↑](#footnote-ref-44)
44. Подробное описание съемок Эйзенштейна в Зимнем дворце см.: Кра- совский Ю. Как создавался фильм «Октябрь». - В кн.: Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. М., «Искусство», 1965, с. 40-64; Юренев Р. «Октябрь» Сергея Эйзенштейна сегодня, - В кн.: Кинематограф сего­дня. Вып. 2. M, «Искусство», 1971, с. 79 - 139. Штраух М. Эйзенштейн снимает <Октябрь» (Из дневников). - «Искусство кино», 1970, № 4, с. 134­146. [↑](#footnote-ref-45)
45. Речь идет о времени между 2 октября и 15 декабря 1922 года, когда, оправившись после первого приступа болезни, В. И. Ленин полностью вернулся к текущей работе в партийных и государственных органах. [↑](#footnote-ref-46)
46. Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., Гослитиздат [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же, с. 30. [↑](#footnote-ref-48)
48. Опубликовано в сборнике «Василий Васильевич Ванин» (М., 1955) под заголовком «Ванин в роли Матвеева». Вошло в книгу М. Ромма «Беседы о кино» (с. 54-84). Печатается по тексту книги. [↑](#footnote-ref-49)
49. Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1970, № 8, с 4­5). Печатается по тексту журнала. [↑](#footnote-ref-50)
50. См.: Рид Д. Восставшая Мексика. Десять дней, которые потрясли мир. Америка 1918. М., «Худож. лит.», 1968, с. 366-367. (Б-ка Всемирной литры, сер. 3, т. 174.) [↑](#footnote-ref-51)
51. М. Ромм цитирует здесь ленинское предисловие к американскому изданию книги Дж. Рида «10 дней, которые потрясли мир» (см.: Ленин В. И. Полн, собр. соч., т. 40, с. 48). [↑](#footnote-ref-52)
52. Описание этих съемок, а также публикацию отдельных кадров см. в ст.: Драбкина Е. Сильнее смерти. Здравствуй, Джон! - «Искусство ки­но», 1962, № 5, с. 1-4. Несколько кадров, запечатлевших Дж. Рида на общем плане, имеются также в хроникальных съемках заседания II кон­гресса Коминтерна 19 июля 1920 года во дворце Урицкого в Петрограде. Вошли в фильм «Живой Ленин». [↑](#footnote-ref-53)
53. Этот хроникальный сюжет хранится в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР (№ 1 - 2046). Один из кадров этой съемки 1918 года см. в журнале «Искусство кино» (1965, № 11, с. 61). [↑](#footnote-ref-54)
54. экране. - «Неман», 1961, № 2, с. 127-128. [↑](#footnote-ref-55)
55. Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1969, № 2). Печатается по тексту журнала. [↑](#footnote-ref-56)
56. Речь идет о событиях сентября-ноября 1939 года. После нападения фашистской Германии на Польшу Красная Армия взяла под защиту насе­ление западных областей Белоруссии. 28-29 октября 1939 года Народ­ное собрание Западной Белоруссии провозгласило Советскую власть и обратилось в Верховный Совет СССР с просьбой о принятии Западной Белоруссии в состав СССР. 2 ноября того же года просьба была удовле­творена. [↑](#footnote-ref-57)
57. См.: Габрилович Е. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967, с. 99 - 117. [↑](#footnote-ref-58)
58. См.: Тэсс Т. «Мечта» (Новый художественный фильм). - «Известия», 1943, № 225 (8218); Юткевич С. Мечта. - «Литература и искусство», 1943, № 41 (93), 9 окт. [↑](#footnote-ref-59)
59. Речь идет о втором томе «Очерков советского кино» (в 3-х т., т. 2, 1935-1945. М., «Искусство», 1959). Киноведческий анализ фильма «Ме­чта» см.: История советского кино. 1917-1967 в 4-х т., т. 2. М., «Искус­ство», 1973, с. 202 - 204 [↑](#footnote-ref-60)
60. Выступление на объединенном заседании секций теории, критики и режиссуры Центрального Дома кино в 1946 году. Печатается по правленной автором стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-61)
61. Конференция, о которой упоминает М. Ромм, состоялась в марте 1943 года. В апреле того же года в «Комсомольской правде» печатались письма юношей и девушек, дошедшие из фашистской неволи. [↑](#footnote-ref-62)
62. Фильм по этому сценарию был поставлен М. Роммом в 1956 году и вышел под названием «Убийство на улице Данте». [↑](#footnote-ref-63)
63. Фильм по этому сценарию не был поставлен. [↑](#footnote-ref-64)
64. Статья опубликована в журнале «Искусство кино» (1948, № 2). Вошла в книгу М. Ромма «Беседы о кино». Печатается по тексту книги. [↑](#footnote-ref-65)
65. М. Ромм вспоминает здесь о театральных постановках, осуществлен­ных С. М. Эйзенштейном до его прихода в кино. «Мексиканец» - спек­такль по Дж. Лондону, поставленный вместе с В. С. Смышляевым в мо­сковском Театре Пролеткульта в мае 1921 года. «Мудрец» - см. прим. 14. «Противогазы» - спектакль, поставленный в цехе Московского газового завода в марте 1924 года. [↑](#footnote-ref-66)
66. Статья опубликована в журнале «Искусство кино» (1953, № 8). Печатается по тексту журнала. [↑](#footnote-ref-67)
67. Статья опубликована в сборнике «Жизнь и фильмы Владимира Скуйбина» (М., «Искусство», 1966). Печатается по тексту сборника. [↑](#footnote-ref-68)
68. Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1965, № 7) под названием «Свойство таланта». Вошла в сборник «Экран 1964» (М., «Искусство», 1965, с. 130-133). Печатается по тексту сборника. [↑](#footnote-ref-69)
69. Статья опубликована в сборнике «Экран. 1966-1967» (М., «Искусство», 1967, с. 59-61). Печатается по тексту сборника. [↑](#footnote-ref-70)
70. Опубликовано в журнале «Искусство кино» (1962, № 11) под заголовком «Послесловие к картине». Вошло в сборник «Когда фильм окончен» (М., «Искусство», 1964) и в книгу М. Ромма «Беседы о кино» (с. 304-316).Печатается по тексту книги М. Ромма. [↑](#footnote-ref-71)
71. Статья была написана М. Роммом в 1965 году для сборника- альбома «Обыкновенный фашизм», который Совместно с М. Роммом подготавливало к выпуску издательство «Искусство». К сожалению, работа над сборником не была завершена. Печатается по Тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, он. 3).Окончание статьи, от слов «Два года я работал над этим фильмом.», подготовлено М. Роммом для издаваемого в СССР на английском языке журнала «Совьет лайф». Текст датирован 10 декабря 1965 года.Печатается по тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, (р. 844, оп. 3). [↑](#footnote-ref-72)
72. Восьмой международный фестиваль документальных и короткоме­тражных фильмов в Лейпциге состоялся в ноябре 1965 года. На нем бы­ло представлено девяносто фильмов из двадцати девяти стран. Фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» был отмечен Специальным Высшим призом жюри. [↑](#footnote-ref-73)
73. Опубликовано в «Литературной газете» 1971, 1 дек.). Это последнее интервью- М. И. Ромма. Взято корреспондентами О. Злотник и Т. Шумовой. Печатается по Тексту газеты. [↑](#footnote-ref-74)
74. В. И. Ленин действительно не видел фильмов Эйзенштейна «Стач­ка» и «Броненосец «Потемкин». Однако первые кадры, снятые под руко­водством Эйзенштейна, относятся к весне 1923 года. Это кинематогра­фический «Дневник Глумова», вошедший в спектакль «Мудрец», поста­вленный в Театре Пролеткульта. [↑](#footnote-ref-75)
75. Речь идет о статье Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1925; в кн.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 269-273). [↑](#footnote-ref-76)
76. Печатается по тексту, хранящемуся в архиве Госфильмофонда СССР (секция № 1, оп; 1, ед. хр. 772) [↑](#footnote-ref-77)