

КИНЕМАТОГРАФ:
ЖИЗНЬ
И ПРИКЛЮЧЕНИЯ

Наум АРДАШНИКОВ

ТВОЙ СОВРЕМЕННОК

Память бывает разной. Это могут быть письма, фотографии, какие-нибудь предметы, а теперь еще и компьютерные файлы, аудио или видео пленки. Наука называет это материальной памятью. А бывает память эмоциональная, память сердца.

Я пишу свои скромные заметки, а передо мной лежат фотографии, старые сценарии, какие-то справки. Я с волнением беру их в руки, рассматриваю лица дорогих мне людей, перечитываю их письма... Но все-таки главное—это память сердца! Те чувства, которые я испытал, встречая и теряя друзей, читая любимые книги, смотря замечательные фильмы, глядя на картины в музеях, слушая музыку и продолжая удивляться...

Мне кажется, что это было вчера... Впрочем, я хорошо запомнил этот день—24 января 1966 года. Чуть позже вы узнаете, почему.

Итак, я шагаю по длинным коридорам «Мосфильма» (Довженко как-то сказал, что по ним никуда не близко и нигде не прямо). Иду на первый разговор с Райзманом, держа в руках сценарий «Сын коммуниста». Иду и совсем не представляю, чем все это закончится. Дело в том, что сценарий мне не понравился! Одни долгие разговоры, кабинеты, совещания, заводское общежитие, гостиница и снова разговоры и разговоры... Не было ни-

чего, где бы я смог проявить свою операторскую сноровку, в которой был легкомысленно уверен после успеха фильма «Время, вперед!» В сценарии Габриловича мне доставало движения, эффектов освещения, разнообразия фактур. Да еще меня угнетало, что я иду как на экзамен к классике советского кино, народному артисту, профессору, лауреату государственных премий! (Между прочим, на экзамене по истории кино во ВГИКе я вытаскивал билет: творчество Ю.Я.Райзмана).

И вот я иду и никак не могу придумать, как ответить на первый же вопрос режиссера: понравился ли мне сценарий? Врать было невозможно. Я стал подумывать, а не повернуть ли обратно? Но все-таки дошел...

Юлий Яковлевич оказался гораздо более тонким и мудрым человеком, чем я мог предположить.

—Ну-с, молодой человек, и как же вы собираетесь снимать этот скучный сценарий?

Обомлев от неожиданности, я промямлил, что совершенно не представляю.

—Вот-вот, и я в таком же положении! Давайте-ка вместе подумаем, что тут можно поделывать.

Напряжение мое сразу исчезло. Неожиданно в дверях послышался неповторимый баритон:

—Я не помешаю вам, Юлий Яковлевич?

—Кому может помешать такая прелесть как вы, Мишенька!

В комнату вошел еще один легендарный человек кино—Михаил Ильич Ромм. Райзман представил меня, это стало для меня еще одним большим событием за день. Ромм спросил, сколько мне лет, я ответил, он засмеялся и сказал, что когда он пришел в кино, самому старому человеку на студии было чуть больше пятидесяти—это был Гардин (за глаза его называли «старая развалина»).

Неожиданно Ромм спросил:

—Интересно, что вы думаете обо мне?.. Дело в том, что сегодня мне стукнуло 65!

Вот поэтому я и запомнил этот день. Дату легко можно проверить в любом справочнике.

Некоторое время спустя Ромм рассказал, почему Райзман зовет его Мишей. Райзман начал работать в кино в двадцать лет и сразу и навсегда стал Юлием Яковлевичем, даже знаменитый Протазанов своего юного ассистента называл по имени и отчеству. А Ромм пришел на студию лет в тридцать и стал Мишей, хотя Райзман и помоложе.

Вот так и началась моя жизнь на «Мосфильме»—в работе с Юлием Яковлевичем Райзманом. Продолжалась эта самая счастливая пора лет двадцать. Закончилось все в конце восьмидесятых по моей глупости, за что казну себя до сих пор. Но об этом расскажу позже...

Сегодня я понимаю, что моя судьба в кинематографе не определялась какими-то моими особыми достоинствами, способностями или чем-то еще. Все абсолютно происходило благодаря случайностям, немислимым стечениям разных обстоятельств, невероятных совпадений во времени и даже в пространстве.



ВГИК, 1956 год: Михаил Калик, Ричард Викторов, Б.Гримак, Наум Ардашиников, Борис Рыцарев, Сергей Юткевич, Борис Середин

Чтобы стало понятнее, начну с самого начала. Я закончил ВГИК в конце 1958 года. В то время были комиссии по распределению молодых специалистов. Страна была огромная, киностудии работали во всех союзных республиках, и везде ждали специалистов. Представьте себе удивление этой комиссии, когда я, москвич (я родился в Москве, в Лебяжьем переулке, как теперь говорят, в шаговой доступности от Боровицкой башни Кремля), попросился на работу в Молдавию. Мечтал-то я о «Мосфильме»!

На лицах членов комиссии застыло мрачное подозрение. А дело в том, что у меня была договоренность с режиссерами М.Каликом и Б.Рыцаревым снимать кино на Кишиневской студии. Вместе мы только что защитились дипломной работой—фильмом «Юность наших отцов». Это была экранизация романа Фадеева «Разгром». Название, видимо, напугало тогдашних редакторов Кинокомитета. Кажется, это был первый в истории института фильм, снятый дипломниками на профессиональной киностудии. Художественным руководителем был С.И.Юткевич, а музыку сочинял юный Михаил Леонович Таривердиев. Тогда его почему-то звали Гарик.

Но в Кишинев я не поехал—по причинам случайным, личным и, по нынешним временам, наверное, несерьезным.

Наступил 1959 год. Я сидел в Москве без работы, без особых видов на будущее и зарабатывал фотографированием детишек в детских садах. Периодически меня вызывали в Кинокомитет и всячески там порицали. Весной 1959 г. мне позвонил Вадим Юсов и позвал в Душанбе, где он должен был снимать фильм-балет «Лейли и Меджнун», предложив мне должность

второго оператора и оператора комбинированных съемок. Художественным руководителем фильма опять был С.И.Юткевич. Я сразу согласился.

С Вадимом Юсовым нас разделяют ровно пять лет учебы в институте. Он закончил в 1953 г., а я в тот судьбоносный год поступил, вернее, меня и еще троих оболтусов приняли «в порядке исключения, как детей работников искусств». Так было указано в приказе (моя мать работала в институте имени Гнесиных).

Из мастерской Б.И.Волчка, где учился Юсов, вышли известные сейчас люди: Пааташвили, Тодоровский, Боганов, Грицос, Склянский, Лавров. Со многими меня связывает уже полувековая дружба. Надеюсь, взаимная...

Самолет ИЛ-14 летел в Душанбе шестнадцать часов с посадками и дозаправками. И вот в начале мая 1959 года я очутился в сказочной стране, где поля цветущих тюльпанов, красивейшие горы, мужчины в тюрбетейках, милиционеры с усами, все время светит солнце и уже очень жарко.

Простите, совсем забыл! Город тогда назывался иначе—Сталинабад. Переименовали его гораздо позже, кажется, в шестьдесят первом или в шестьдесят втором.

Крошечная студия была в самом центре города, на ней работали люди, еще воевавшие с басмачами. Состав сотрудников был многонациональным, здесь трудились таджики, русские, узбеки, татары, армяне, евреи, уйгуры, украинцы и даже один немец. А директор студии, Исламов, был узбек. Режиссером фильма «Насреддин в Ходженге, или Очарованный принц» был легендарный Амо Иванович Бек-Назаров. Он когда-то снимался в фильмах еще с Верой Холодной—был героем-любовником. Это произвело на меня громадное впечатление.

Все было незнакомо, непривычно и очень интересно!

Картину Юсов снял блистательно. Изображение было, как нежная и прозрачная акварель. Достигалось это разнообразными операторскими средствами: фильтры, пиротехнические дымы, многослойные тюлевые кулисы, движение камеры помогали перенести на экран музыку и пластику балета Баласаяна. Конечно, сегодня все решается проще и быстрее средствами компьютерных технологий, но при этом пропадает ощущение рукотворности, художественности в самом прямом смысле этого слова. Особенно это заметно в мультипликациях. Недаром ведь Юрий Норштейн делает чудесные фильмы, скажем так, руками.

Работали мы легко, жили весело. Вадима почтительно называли муалим, что по-таджикски означает учитель, меня студийные остроловы прозвали суслик-муалим. Я не обижался... Мы были молоды, а кругом сонм юных балерин из ленинградского балетного училища. Героиня фильма, миниатюрная Шурочка Турдыева, была такая легонькая, что мы с Вадимом бросали ее как мячик. Бросали и ловили, бросали и ловили... Ей это нравилось.

С огромной скорбью скажу: во время гражданской войны в Таджикистане в девятидесятых годах ее убили. Убили дома вместе с мужем—как всегда, при невыясненных обстоятельствах, неизвестно кто, непонятно за что.

Во времена нашей службы на таджикской киностудии произошло одно характерное для тех лет событие. Однажды Юсову поручили снять речь

первого секретаря КПСС в зале Театра оперы и балета. То ли это было собрание каких-то передовиков, то ли какой-то съезд.

Над оркестровой ямой мы водрузили деревянный щит, на нем расположились оператор и механик с синхронной камерой «Москва». На пол трибуны, с которой будет вещать докладчик, уложили два слоя кирпичей, чтобы голова оратора была повыше (товарищ Ульджабаев был совсем небольшого роста). Охранники недобрыми глазами следили за нашими действиями. Им все это крайне не нравилось.

Самое смешное происходило во время совещания. Речь была весьма пространной и длилась больше часа. Синхронная камера рассчитана на десять минут съемки. Таким образом, каждые десять минут приходилось делать довольно длинные паузы, во время которых механик, торопясь, менял кассету. После этого Вадим важным кивком разрешал докладчику продолжать. Это повторялось каждые десять минут. Зрительный зал, заполненный до отказа мужчинами в тубетейках, ничего не понимая, почтительно наблюдал, как первый секретарь долго пьет воду, косясь на Вадима и ожидая разрешения продолжать.

В том же театре был поставлен балет Адана «Корсар». Это была пышная постановка, которой очень гордился главный балетмейстер—Валаматзаде. В спектакле танцевали все балерины нашего фильма. Естественно, мы были самыми желанными зрителями и частенько посещали театр. У нас даже были любимые места—номер один и номер два в первом ряду партера. Зрителей в зале было обычно не больше чем артистов на сцене. Когда мы с Вадимом Ивановичем важно шли к своим местам, дирижер с палочкой в руке, готовый дать команду оркестру, здоровался с нами кивком головы. Следом, из оркестровой ямы, один за другим тянулись головы любопытствующих оркестрантов.

Начинался спектакль, и вся мизансцена сильно смещалась в нашу сторону. Балерины танцевали только для нас, улыбались, махали нам руками и даже пытались что-то сказать... До сих пор не могу забыть...

По завершении фильма-балета Юсов немедленно получил лестное предложение от самого именитого таджикского режиссера Бориса Кимягарова снять первую в республике широкоэкранную картину «Байраки охангар» (по-русски «Знамя кузнеца») — экранизацию эпизода из эпоса «Шахнаме» Фирдоуси по сценарию маститых Е.Помещикова и Н.Рожкова.

Фильм должен был сниматься в двух вариантах: широкоэкранном и обычном, то есть иметь два негатива. Обычный вариант Вадим предложил снимать мне. Конечно, это была замаскированная должность второго оператора, но я сразу и с удовольствием согласился. Перспектива провести еще год в сказочной стране и в прекрасной компании меня устраивала... Как я ошибся ровно на три года, вы скоро узнаете.

На студии не было широкоэкранной аппаратуры. Вадим Юсов срочно улетает в Москву добывать технику. Вот в это время и произошла одна из удивительных и совершенно неожиданных случайностей, изменивших мою судьбу.

Поздно ночью по телефону Вадим сообщает, что у него большие осложнения—он не придет, его уволят со студии «Мосфильм», если он не



С Борисом Кимягаровым на съемках

начнет работать в Москве. В то время какой-то невменяемый чиновник из Госкино придумал уволить откомандированных на республиканские киностудии. Таких людей тогда было много.

Вадим сказал, что будет рекомендовать меня на свое место, а сам вынужден снимать дипломную работу вгиковца, имя он не помнит, но, вроде, симпатичный. Имя дипломника—Андрей Тарковский—очень скоро знали все.

Позволю себе высказать, наверное, спорную мысль. Совершенно неизвестно, что бы произошло, если бы диплом Андрея снимал другой оператор (а вместе они потом сняли еще три отличных фильма: «Иваново детство», «Андрей Рублев» и «Солярис»). Убежден, что результат был бы иным, будь на месте Юсова кто-то другой. Вадим Иванович обладает обостренным и безупречным чувством материала, а это—одно из главных достоинств настоящего художника. Думаю, это врожденное качество психофизики, если хотите, инстинкт. Проще—настоящий талант. И вот такого оператора повезло получить Андрею Тарковскому на свои первые фильмы.

Здесь можно порассуждать об Эйзенштейне и Тиссэ, Калатозове и Урусевском, Ромме и Волчке, Пудовкине и Головне, Михалкове и Лебешеве. Примеров много. Интересно другое. Почему Эйзенштейн пригласил Москвина снимать павильоны в «Иване Грозном»? Ромм позвал Лаврова снимать «Девять дней одного года»? Серьезные режиссеры понимают значение человека с кинокамерой. Наверное, и Райзман позвал меня с желанием что-то изменить в своем кино.

А тогда, недолго подумав, таджикское начальство прислушалось к рекомендациям Юсова и назначило меня оператором картины «Знамя кузнеца». Вадиму Ивановичу за это отдельная моя благодарность. Кстати, не это ли подтверждение «теории случайности»?

На съемки обычного варианта я пригласил Бориса Середина, моего однокурсника и близкого друга. Это был человек редкой порядочности и доброты. В институте у него было длинное прозвище: «Кончай чинить, начинай опаздывать!» Он всем и все чинил: авторучки, часы, зонты, очки, фотоаппараты, застёжки-молнии и вообще все, что могло сломаться.

На летних военных сборах, которые студенты ВГИКа проходили в лагере «кремлевских курсантов», под городом Ковровом, Борис наматывал мне портянки. Он уже послужил в армии, где был старшиной комендатуры,— опыт, опыт! По его совету я спал в форменных штанах, и еще спящему он наматывал мне портянки. В палатке, рассчитанной на семеро курсантов, обитало одиннадцать будущих творцов кинематографа, теснота была ужасная. Утренний подъем вызывал жуткую панику, и даже спокойный Леша Сахаров, будущий режиссер, начинал волноваться. О нервном Калике я уже не говорю. Только опыт Бориса спасал многих из нас от нарушений устава внутренней службы.

Позднее Середин снимал в Таджикистане дебютную картину В.Мотыля «Дети Памира». А потом снял много картин на студии имени М.Горького. Редкий человек был Борис Иванович Середин. Вечная ему память.

Но вернемся на съемки фильма «Знамя кузнеца». Это была костюмная историческая драма, по-восточному пышная, многофигурная. Знаменитый мосфильмовский художник Е.И.Куманьков построил в старинной Гиссарской крепости громадную декорацию средневекового города. Снимались самые известные таджикские артисты: М.Касымов, М.Арипов, Г.Завкибеков и другие. Многочисленные массовки, верблюды, лошади, дрессированные доги и даже большой орел.

Жара стояла страшная! К металлу нельзя было прикоснуться. Спасались зонтами и зеленым чаем. До сих пор в ушах стоит истошный вопль Кимягарова:

—Азам, Акрам, Наиль, Миша, Майрам-апа! Якто пиала чой кабут, аз барои худо!

Перевозку: в начале имена многочисленных ассистентов и милой женщины, второго режиссера, а потом просьба принести пиалу зеленого чая, ради Господа Бога!

Язык мне пришлось немного выучить. Должен же я понимать, о чем говорят директор с режиссером. На всякий случай.

С зеленым чаем связан еще один забавный эпизод. Правда, это произошло немного раньше, еще на предыдущей картине. Однажды режиссер Татьяна Березанцева, Юсов и я в поисках природы оказались в каком-то кишлаке. Нас звали отдохнуть в дом. Таджики—очень гостеприимный народ. Усадили на достархан и стали угощать зеленым чаем. Женщины засуетились, приготовили ужин, а пожилой хозяйин дома начал процедуру заварки. Чай постоянно переливался из чайника в пиалу и обратно, и снова, и снова. После этого аксакал, прижав левую руку к груди, протянул правую с пиалой

Вадиму. Затем пиала возвращалась хозяину, и процедура повторялась по кругу. Пиала, естественно, была только одна. Наконец, настал черед режиссера. Татьяна Березанцева, московская дама, светская и элегантная, была болезненно брезглива. И вот, с пиалой в руке и трагическим выражением в глазах, она пытается выпить чай, не касаясь губами пиалы. На беду у нее довольно длинный нос, который ей мешает. Нужно сказать, что на лице хозяина не дрогнула ни одна морщинка. Восток! Мы тоже сидели с каменными лицами.

Воспоминаний, веселых и грустных, много. Веселых—больше. Для меня, да, думаю, для любого кинематографиста, каждая картина—этап жизни. Здесь дорого все—и хорошее и плохое, как в родном ребенке. Неудивительно, что жизнь неразрывна с фильмами,—на этом фильме я женился, на другом родился ребенок, на третьем еще что-нибудь произошло. И так из года в год... из года в год. Всю жизнь.

Не хочется вспоминать, с какими техническими проблемами приходилось сталкиваться во время съемок, но об одной расскажу. Представьте себе солнце, которое целый день греет тебе макушку! Это еще можно стерпеть, но оно точно так же, с удручающим постоянством, светит на артистов. Приходилось применять безумное число приборов, чтобы как-нибудь сбалансировать это зенитное освещение. А пленка была только советская (мы даже придумали название для нее—«Совколор»). О качествах пленки *kodak* мы знали только по лекциям наших вгиковских педагогов.

Сейчас просто трудно себе представить, каким образом советским операторам тогда удавалось достигать поразительных результатов. Но ведь достигали и получали премии на международных кинофестивалях! Наверное, справедлива старая истина: недостаток глаза застит, голь—она подогадливей.

Лучше расскажу веселую историю. Режиссер задумал снять сложную сцену боя на гупсаях. Это надувные плоты на бурдюках из бычьих шкур. Происходило это в декабре на бурной горной речке. Скоро я оказался в ледяной воде. Меня с трудом вытащили на берег, раздели и стали спасать от переохлаждения.

Администратор картины набирал полный рот водки из бутылки и тут же проглатывал, после этого, причитая, плевал на меня остатками водки и снова присасывался к бутылке. Таким образом он заглотал примерно литр, а я лежал голый и оплеванный. Рядом со мной лежал стонущий, мертвецки пьяный мой спасатель. Кимягаров сильно ругался по-таджикски.

Эпизод мы сняли на следующий день без происшествий. И с этого дня меня тоже стали называть муалим—учитель. Мне это очень нравилось. Очень!

Той же зимой мне прислали практиканта—афганца по имени Саттарбек. Он в Москве не выдержал морозов. Это был красивый молодой парень с усами, к тому же королевских кровей—по европейским понятиям принц. Все местные блондинки заволновались. Напоминаю, год был шестьдесят первый.

Так вот, этот принц написал на меня заявление в партком студии, будто я скрываю от него профессиональные секреты. Меня вызвал партийный секретарь, милейший пожилой оператор Василий Васильевич Кузин (он в



Декорация к фильму «Знамя кузнеца»

1929 году, еще когда шла война с басмачами, снимал первый в республике фильм) и долго убеждал не наносить ущерба внешней политике СССР.

С Саггар-беком мы потом подружились. Он даже звал меня в Кабул. Повторю, это было в городе Сталинабаде, в тысяча девятьсот шестьдесят первом году.

Картина заканчивалась в Ленинграде. Там я снимал большой макет средневекового города и печатал копии фильма. Занималась этим Ида Григорьевна Емельянова, изумительный мастер своего дела. К ней стояла очередь операторов, даже из Москвы.

Особенным расположением у нее пользовался В.А.Рапопорт. Когда он появлялся в лаборатории, всем остальным указывалось на дверь. Другой московский оператор М.Н.Кириллов даже сочинил песенку с припевом: «Ведь я у Иды третий сорт, ведь я не Рапопорт».

Готовую копию картины Ида решила показать начальнику лаборатории по фамилии Вал. Это был большой авторитет по части операторского искусства. Посмотрев картину, он мрачно изрек: «Снимать могут двое... Господь Бог и Андрей Москвин!» Я был очень огорчен.

Вспомнился случай из студенческой жизни. Анатолий Дмитриевич Головня долго рассматривает фотографию хорошенькой юной девушки, снятой мною в манере Рембрандта, с глубокой светотенью. Головня вертит в руках фото, задумчиво смотрит и вдруг протяжно так произносит: «Реембрандт... Реембрандт».

Во мне все замерло от огромного удовлетворения самим собой. А Головная вдруг продолжает: «Рембрандт... Ван Сызрань...» Я чуть не заплакал от обиды. Дело было на первом курсе.

Сейчас, по прошествии многих лет, каждый прожитый когда-то день порождает совершенно иные мысли и становится все дороже и дороже...

Картина, между тем, начальству, и местному, и московскому, понравилась. Меня приняли в Союз, а фильм послали в Ташкент на азиатский фестиваль. Было это в 1962 году, в июне. Фестиваль мне запомнился тем, что председателем жюри был Владимир Павлович Басов. Обаяние этого человека моментально меня покорило, тем более что мы жили в соседних номерах и каждое утро, часов в семь, шли с ним на базар... завтракать (это мероприятие заслуживает подробного и чистосердечного рассказа, но лучше промолчать).

Фестиваль совпал с пятидесятилетием Малика Каюмова, знаменитого кинохроникера, внешне напоминавшего Кармена. По поводу юбилея Каюмова состоялся многолюдный банкет под открытым небом. Моей задачей было сберечь и доставить в гостиницу председателя жюри. Я справился!

Басов рассказал, что собирается снимать «Тишину», на что Кимягаров сообщил о своем замысле под названием «Тишины не будет». Немного посмеялись, но картину под этим названием мне все-таки суждено было снять.

Это была банальная колхозная мелодрама о председателе колхоза, который в чем-то сомневается и с чем-то борется. Сейчас я с иронией и скепсисом вспоминаю о той работе. А тогда! Тогда я был преисполнен сил, азарта, энтузиазма и желания работать. Сценарий казался хорошим, художником снова был Куманьков, и все обещало удачу!

Разочарование было полным, безоговорочным и тяжким. Картинае дали третью категорию. Обидно и накладно. Такого унижения Кимягаров пережить не мог, и мы помчались в Москву—жаловаться. В столице Кимягаров добился, чтобы картину посмотрел Пырьев. И вот мы втроем в Малом зале на Васильевской, 13 смотрим это произведение. Иван Александрович иногда морщится и что-то ворчит. Ему явно не нравится, но все претензии он почему-то адресует мне: «Где ты видел такие хоромы?.. Откуда у тебя взялись эти люди?.. Ты хоть знаешь, сколько может стоить такое застолье? Лакировщик!»

Меня это, в конце концов, обидело, и я почтительно возразил: «Иван Александрович, я-то при чем? Вот же режиссер».

—Да на него я махнул рукой! А ты еще молодой, и позволяешь себе этакое безобразие! Баснописец!

Это он имел в виду обильное застолье с огромным пловом.

Но категорию нам все-таки пересмотрели! И мы решили отметить это в ресторане «Арагви». На следующий день я зашел за режиссером в гостиницу «Аврора», где он остановился, и увидел Бориса Алексеевича с сильно распухшими ногами. Обувь надеть было невозможно. И вот, этот крупный мужчина характерной восточной внешности босиком шествует по Столешникову переулку под изумленными взорами прохожих. Швейцар ресторана подобострастно распахнул перед нами двери. Кимягаров напоминал бога-

того чудака, явно не советского происхождения—то ли индийский раджа, то ли арабский шейх...

Не хочу, чтобы создалось ощущение полного благополучия и безмятежности моей жизни в Таджикистане. Жизнь на два дома непроста по определению, и, главное, меня не покидала мечта о «Мосфильме». В те годы студия была практически закрытым учреждением, и я хорошо понимал сложность своего положения.

Признаюсь, три мои попытки проникновения на «Мосфильм» закончились неудачно. Мне не очень удобно рассказывать, но в пятьдесят девятом году я попытался сделать это по блату. Мой дядя, брат моего отца, был хорошим врачом и когда-то вылечил супругу одного из студийных начальников. Все окончилось предложением работать в цехе комбинированных съемок. Но уйти оттуда было бы чрезвычайно трудно, почти невозможно. А я мечтал снимать кино.

Кстати, о дяде. Он умудрился издать книгу под названием «Генетика человека» в самый разгар борьбы с этой буржуазной лженаукой. Его тут же выгнали со всех должностей. Спасло вмешательство Курчатова, который увез дядю куда-то далеко. Там он занимался радиологической защитой. От радиации и погиб.

Вторая попытка тоже была связана с моральными проблемами. Я пытался сбежать от Кимягарова. Это простить себе трудно. Басов предложил мне снимать «Тишину». Я, сломя голову, полетел в Москву и предстал перед директором шестого объединения Данильянцем, высоким, худым, интеллигентным и элегантным джентльменом. Выслушав меня, он совершил странное движение шеей, одновременно поправляя галстук, и сказал:

—Мне кажется, что Владимир Павлович несколько преувеличил свои возможности, пригласив вас снимать картину. Это—не наша компетенция!

На этом все и кончилось. А странное движение шеей называлось «кавказский массаж». Так говаривали на студии.

Третья попытка была самой реальной, самой заманчивой и самой драматичной. По странному стечению обстоятельств это происходило в том же шестом объединении. Режиссер Калик позвал меня снимать картину «Круг света». Сценарий написали А.Зак и И.Кузнецов, композитор—Таривердиев. Песню на слова Вознесенского поют до сих пор. Нас запустили.

Однако картина не состоялась по причинам идеологическим. Миша Калик был настроен радикально. Его решимость показать все пороки советской власти была слишком уж заметна. Киноначальство терпело недолго, и нас прикрыли. А жаль! Сценарий, по-моему, был неплохим.

Я вернулся в Душанбе. Шел четвертый год моей службы на «Таджикфильме». В это время на студии появился Володя Мотыль. Он собирался снимать свою первую картину «Дети Памира». Художественным руководителем был Кулиджанов. Это сразу повысило на студии уровень художественных отношений, если можно так выразиться. Лев Александрович своим присутствием придавал совещаниям и художествам столичный стиль.

В картине «Операция “кобра”» снимался Олег Жаков, человек в нашем кино легендарный. Общение с ним доставляло нам большое удовольствие. Никогда не забуду наши попытки поймать майну—так называют индийских

скворцов. Жаков уверял, что эти птицы разговаривают лучше попугаев. Все балконы в гостинице были уставлены нашими силками. Безуспешно!

Тогда Олег Петрович организовал общество «душанбистов». Не в честь города, а в честь вина под названием «Душанбе» по 50 копеек за бутылку. Меня назначили секретарем, моей обязанностью было выяснять количество бутылок в ближайшем магазине. Кончилось это отменой съемок и срочным прибытием супруги актера Жакова. Общество немедленно разогнали. Помню грустные слова Олега Петровича:

—Ребята, зачем мне сеттер-лаверак? Мне нужна такса, длинная как колбаса!

Поверьте, я не выдумываю ни единого слова или факта!

В шестьдесят третьем году в Душанбе я получил предложение снять картину под названием «До завтра». Режиссер, автор сценария, художник и директор были из Москвы. Намечались съемки в Баку, в Одессе, в Крыму. Сюжет про автогонки показался любопытным, и я согласился.

Самое большое богатство, которое мы приобретаем в жизни, это дружба и возможность общения с дорогими тебе людьми. Каждая новая картина давала мне эту счастливую возможность. Поэтому, вспоминая ту или иную свою работу, я, прежде всего, хочу рассказать о незабываемых днях общения с друзьями.

В юности режиссер Александр Григорьевич Давидсон был хорошо знаком с Михаилом Кольцовым, когда тот был редактором «Огонька». Выполнял разные поручения Кольцова и одновременно учился непростому журналистскому ремеслу. Позднее Давидсон был ассистентом Савченко, Эйзенштейна, плясал опричником в «Иване Грозном». Он блестяще знал поэзию и... недолюбливал песни Высоцкого! Мне это показалось совсем несправедливым.

Однажды я не поленился переписать на бумагу целиком одну из его песен и прочитал по телефону Александру Григорьевичу:

—Сколько чудес за туманами кроется,
Не подойти, не увидеть, не взять,
Дважды пытались, но Бог любит троицу,
Ладно, придется ему подыграть...

В ответ от Давидсона тут же услышал строки Гумилева:

—И ныне есть еще пророки,
Хотя упали алтари,
Их очи ясны и глубоки,
Грядущим пламенем зари...

И все-таки на другом конце провода поэзия Высоцкого была оценена высоко! Я был доволен.

Для меня картина началась с поручения уговорить Таривердиева написать музыку. Перед возможностью заполучить после окончания картины заграничную машину Микаэл не устоял. В то время машина, да еще заграничная, была почти недосыгаемой мечтой. Картина—про автогонки. Иностранных машин у нас много. Таривердиев был заядлым автомобилистом. Как только в Москве появились пункты проката автомашин, он начал ездить на «Победе». При этом гордость и кавказский темперамент не поз-



«До завтра». На съемках

воляли ему запирать ключом дверцы машины. Он просто хлопал дверью и уходил (справедливости ради скажем—машины тогда угоняли редко).

Хлопот с композитором у дирекции картины оказалось немало. В Ялте для того, чтобы внести в номер гостиницы концертный рояль, разобрали входную дверь с улицы—иначе рояль никак не пролезал. Записать музыку Таривердиев пожелал на лестничной клетке в здании Концертного зала института имени Гнесиных. Там была нужная акустика.

Времени писать музыку у Таривердиева почти не было—донимали поклонники. Между прочим, одним из самых преданных был чудный юноша по имени Полад Бюль-бюль оглы, ставший позже министром культуры. Тогда ему было лет восемнадцать-девятнадцать, не больше.

Но главное неудобство при общении с композитором заключалось в том, что он запретил всем напевать, мычать, насвистывать или любым другим способом воспроизводить мелодии, сочиненные другими композиторами. И мы терпели. Как не терпеть! Ведь мы были молоды, веселы, дружны и по-настоящему уважали друг друга.

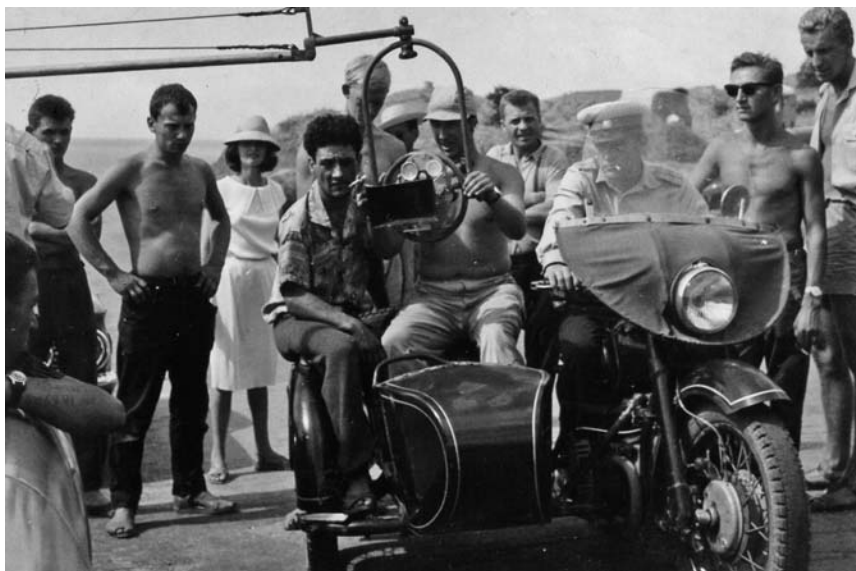
В фильме снимались отличные артисты: Е.Тетерин, Г.Стриженов, Г.Юдин, М.Арипов, К.Тыртов. Главные роли исполняли греки Элефтерия Илиаду и Манос Захариас,—это должно было придать картине нужный колорит, ведь дело происходило где-то в чужой южной стране. Эммануэл Спирос Захариас—так звучит полное имя Захариаса—стал навсегда моим близким другом. Он закончил режиссерские курсы вместе с Данелией, Таланкиным, Щукиным, работал на «Мосфильме», а потом уехал на родину,

в Грецию. Когда министром культуры там стала Мелина Меркури, руководил греческой кинематографией. Сейчас трудится на телевидении, опекает четырех очаровательных внуков: двух мальчиков и двух девочек. Кстати, женат он на красивой женщине—дочери двенадцатого Героя Советского Союза Бориса Туржанского, первого летчика, который получил звание Героя за подвиг в бою во время гражданской войны в Испании. (У меня еще будет повод и возможность подробнее рассказать о сложной и драматичной биографии моего друга Маноса).

Я специально не вдаюсь в специфику работы оператора на съемках. Каждая новая картина ставит особые задачи, и решения не бывают универсальными и пригодными для рекомендаций. И еще, кинооператор всегда должен быть немного художником и обязан каждую задачу решать по-своему, не так, как другие. Копировать живопись Шишкина, Дега или Рафаэля вполне возможно. А вот работу кинооператора нельзя. Ты никогда не снимешь как Юсов, Пааташвили, Рерберг, Лебешев или Урусевский...

Съемка фильма про автогонки не могла обойтись без происшествий. Однажды на скорости больше ста километров в час мы несколько раз перевернулись и остались живыми благодаря тому, что «Волга» была специально изготовлена на автозаводе для соревнований. В машине сидели четыре человека: режиссер и водитель на переднем сидении, оператор с ассистентом—на заднем. Мне наложили двенадцать швов на голову в ялтинской больнице, а все остальные, слава Богу, отделались легким ранями. Второй раз пострадал один я. Снимали лихой проезд по серпантину крымских до-

«До завтра». На съемках



рог. Машина должна была сбить столбик ограждения и упасть с обрыва. Водитель чуть ошибся и на полном ходу въехал в меня. За мной стояла пожарная машина, на ее крыше сидел Таривердиев. Очнулся я под пожарной машиной и сквозь пот и кровь увидел, как люди мечутся в поисках оператора. Кто-то даже посматривал на небо. Об этом случае мне напоминает фотография, я получил ее по почте от случайного свидетеля происшествия.

О других грустных событиях вспоминать не хочется. Съемки и без аварий были полны различных приключений. В группе трудился Саша Микулин, начинающий каскадер, юный и бесстрашный. Сейчас он видный кинематографист, режиссер, член Союза кинематографистов. А тогда за ним охотилась вся крымская милиция—Шура гонял по дорогам на мощных иномарках с арабскими номерами по каким-то своим правилам, которые не совпадали с существующими. При этом он сидел за рулем голый по пояс, в шортах и босиком.

Этого милиция вынести не могла и устраивала погони, засады, и однажды ночью Шуру арестовали прямо в гостинице. Каково же было удивление, восхищение и восторг киногруппы, когда на следующий день Александра отпустили, и он в строгом костюме и белой рубашке с галстуком отправился в Симферополь встречать личного врача Хрущева! Это была просьба из обкома партии—уж слишком необычны и красивы были у нас автомобили. Шура возил этого доктора с супругой на наших машинах в Севастополь, Бахчисарай, Судак, посещал разные мероприятия на госдаче и внезапно стал важным лицом. Милиция отдавала ему честь, если он проезжал мимо.

Благодаря невероятному умению Микулина управлять автомобилем, удалось снять самые эффектные кадры в картине. Однажды он привязал меня к капоту мощного «Крайслера», спиной к ветровому стеклу, и погнал машину по крутым горным дорогам. На виражах я испытывал сильные перегрузки и боль от веревок, которыми был обмотан. Позже обнаружил на теле странные синие полосы—синяки—я стал похож на зебру.

Опасность заключалась еще в том, что веревки, которыми я был обмотан, могли порваться от перегрузок. Чтобы этого не произошло, концы веревок в салоне машины были обмотаны вокруг тела директора фильма Амираджиби, и он повторял внутри машины все мои метания на капоте.

Михаил Амираджиби (позднее он был директором таких картин, как «Бег» Алова и Наумова, «Фараон» Кавалеровича и многих других) тоже стал моим близким другом. То, что ему удалось достать в то суровое время целый парк классных машин, говорит о многом. А еще он ухитрился обменять с директором горьковского автозавода редкую английскую машину, за которой тот много лет охотился, на команду гонщиков на иномарках, плюс открытую «Чайку», плюс спортивную «Волгу».

Жан-Люк Годар говорил: кино—феномен между искусством и жизнью. Мне кажется, что жизнь кинематографиста тоже своего рода феномен по невероятному соединению тяжелого труда с прекрасной возможностью встреч с интересными людьми, другими странами, красотами природы. Надо только не переставать удивляться и радоваться всему новому.

Я вспоминаю то время и боюсь, что создается ощущение полной благодатности нашей жизни. Мы жили и работали в стране под названием СССР.

Это была совершенно другая реальность, с иными принципами отношений между гражданином и государством, работником и работодателем.

Кино снималось по другим правилам, срокам и даже технологиям. Лучше или хуже? Трудно сказать! Пусть рассудит время.

При этом существовала двойная мораль, двойные стандарты отношений между людьми, а это очень трудно, когда ты занимаешься искусством. Поэтому так важно было оказаться в компании единомышленников, друзей, которые понимают тебя с полуслова и даже совсем без слов.

Мне никогда не забыть, как побледнел художник Фрейдин, когда на просьбу принести хлеб официантка в ресторане ответила, что хлеб отпускается только детям. Это было летом шестьдесят третьего в Ялте. Был сильнейший неурожай и как следствие—нехватка хлеба. Было и такое.

В Ялте произошло еще одно характерное для того времени событие, связанное, конечно, с непредсказуемым Александром Микулиным. Мы собирались проводить сестру Захариаса, прибывшую из Греции на круизном теплоходе. В тот день я проспал нужное время. Микулин, очень торопясь, разбудил меня, усадил в огромный «Крайслер» и помчал на страшной скорости в порт. Необычно многочисленная охрана распахнула ворота перед большим автомобилем с иностранными номерами.

У борта теплохода стояли две небольшие группки людей. В одной из них я узнал своих коллег. Они почему-то взирали на меня с нескрываемым неодобрением. Зато вторая группа вежливо со мной раскланялась. Растерявшись, я поклонился тоже. Мои друзья делали вид, что со мной незнакомы. Обиделись,—подумал я и стал прощально махать рукой Сасе, сестре Маноса. Она стояла на верхней палубе, а под ней, на нижней, стоял, улыбаясь и махал рукой Морис Торез! Генеральный секретарь компартии Франции! Получалось, что он прощается и со мной.

Сообразив в чем дело, я огляделся и узнал в провожавших его товарищах секретаря ЦК КПСС Пономарева. Помните? Был такой бородатый... или усатый? На теплоходе зазвучал марш. Саша, не разжимая рта, прошепел мне приказ садиться в машину и на большой скорости помчал к воротам...

Я мало рассказываю о самом процессе съемки, о содержании фильма, об особенностях работы режиссера, актеров, оператора, но я и не ставил себе такой задачи. Я не киновед, не критик, нет у меня возможности, да и желания давать советы или рекомендации. Феллини писал, что атмосфера внутри съемочной группы не менее важна, нежели сценарий будущего фильма. Об этом и пытаюсь рассказать.

Съемки шли к концу. Осталось несколько павильонных сцен на студии. В январе 1964 года мы прилетели в Таджикистан и попали в замерзший, заснеженный Душанбе. Впервые за сто лет в городе был сильный мороз. В гостинице не было отопления, замерз водопровод, закрылся ресторан. Наш коллектив переселился в один гостиничный номер. Спали на диване, на раскладушках, на полу. На кроватях возлежали только я и главный герой—Захариас. Так случилось, что самый теплый номер оказался наш. Осталось решить продовольственную проблему. Есть было совсем нечего. Таривердиев заявил, что он противник каннибализма. Остальные с ним вяло согласились.

На следующий день по серьезному благу Амираджиби достал в каком-то закрытом магазине странный набор продуктов: сто банок крабов, сотню яиц, три кило грецких орехов, банку меда и ящик минеральной воды «Боржоми». Ею мы умывались, потом режиссер грустно брел за снегом куда-то подальше от гостиницы, где сугробы посвежее. Он справедливо никому не доверял, не надеясь, что снег будет чистым.

Снег ставили на огонь, и я должен был варить яйца. Манос ел яйца, вареные строго в течение пяти минут и тридцати секунд, Тетерин—только всмятку, Таривердиев—крутые. Остальные так хотели есть, что им было все равно. Я рисовал на яйцах номера, опускал в кипяток, засекал время. Представьте себе мои муки при вытаскивании яиц из кипящей воды в нужное время! Никто мне не хотел помочь. Микаэл сосредоточенно колол орехи, Михаил смешивал их с медом. Кстати, яйца, сваренные по рецепту Маноса, получаются идеальным мешочком: крутой белок и жидкий желток. (Много лет спустя в Ленинграде я отспорил у Бондарчука бутылку коньяка. Сергей Федорович утверждал, что яйца будут крутыми. Дело было в 1974 году на картине «Выбор цели».)

Но вскоре погода пришла в норму, снова стало тепло. Павильонные съемки закончились. Мы помчались в Москву завершать работу. Картина печаталась в лаборатории «Мосфильма», где и произошло решающее в моей судьбе событие. Это было невероятное совпадение обстоятельств во времени и в пространстве. Просто мистическое соединение событий, в результате которых моя судьба круто изменилась.

В просмотровом зале лаборатории я с инспектором ОТК смотрел копию картины «До завтра». В это время в темный зал кто-то вошел и скромно присел у двери. Это было привычным в практике просмотров в лаборатории, и я, естественно, даже не повернул головы. Лишь спустя несколько месяцев я узнал, что вошедшим в темный зал человеком был Михаил Абрамович Швейцер. Посмотрев минут тридцать-сорок, он тихонько вышел. Это событие произошло в двадцатых числах мая шестьдесят четвертого года. Жалею, что не помню точную дату. А первого июля я уже работал на картине «Время, вперед!» Правда, этому предшествовали большие хлопоты и волнения.

Когда Швейцер позвал меня снимать «Время, вперед!», я несколько дней не мог придти в себя от радости. Еще бы, сбывалась моя самая заветная мечта—работать на «Мосфильме», вернуться домой в Москву после пяти лет жизни и работы в Таджикистане.

Однако возникла неожиданная преграда в лице влиятельного органа, каким было Бюро операторского мастерства под председательством сурового Б.И.Волчка. Я не был штатным работником студии и по закону не мог занимать рабочее место на «Мосфильме». Начались долгие переговоры, хлопоты и согласования. Если бы не упорство, настойчивость и желание Швейцера и руководителей шестого объединения—Алова и Наумова, я не знаю, чем бы все завершилось.

В бюрократической коллизии с моим назначением был найден выход—вместе с Ардашниковым на картине должен быть штатный оператор киностудии. Так появился Борис Брозовский, Надо сказать, что у меня было

право выбора из нескольких кандидатур. С Борисом мы были знакомы давно, еще с институтских времен (кстати, в 2005 году он превосходно снял мою телевизионную картину «Убить карпа»), так что мы дружим вот уже почти пятьдесят лет. Страшно даже подумать!

Однако наша дружба не помешало ему сбежать с картины под благовидным предлогом через пару недель после начала работы. Он сделал вид, что занемог. Были неожиданные последствия—но об этом чуть позже.

Съемки проходили в Керчи на территории старого металлургического завода, построенного бельгийцами еще до революции. Во время войны его исправно бомбили немцы. Наши, уходя из Крыма, его взорвали. Пока Керчь была оккупирована, советская авиация также бомбила завод. Еще раз его взрывали немцы, когда их выгоняли. Керчь несколько раз переходила из рук в руки, и каждый раз все повторялось: взрывали и бомбили, бомбили и взрывали.

В 1964 году завод работал. Здесь уже не было доменных печей, мартенов, прокатных станов, зато выпускали хорошую эмалированную посуду. Нашим задачам руины соответствовали идеально.

На территории завода построили прекрасную декорацию вдоль железнодорожных путей, раздобыли старый паровоз, бетономешалку, тачки, стерлинги—все соответствовало эпохе начала тридцатых годов. Я с огромным уважением вспоминаю, каких невероятных усилий стоило художникам и дирекции все это раздобыть или воссоздать. Мне кажется, в нынешних условиях это было бы просто невозможно.

«Время, вперед!». Рабочий момент



Художники на картине были выдающиеся: А.Л.Фрейдин и молодой Ю.Теребиллов (Юра через некоторое время поменял фамилию и стал известным живописцем под фамилией Ракша).

Декорации на натуре и в павильонах были образцом достоверности формы и фактуры. Мне оставалось лишь не навредить. Я очень старался. Иногда даже, наверное, слишком. Первый же материал, который мы посмотрели на экране, вызвал серьезный кризис в моих отношениях с режиссерами.

Швейцер мрачно молчал, Соня Милькина твердым голосом заявила: «Концлагерь! Вы снимаете концлагерь! Михаил Абрамович, это типичный концлагерь!» Она возмущенно обращалась почему-то только к своему супругу.

Формально на картине были два режиссера-постановщика. Софья Абрамовна Милькина была женщиной уникальной. Я в жизни не встречал человека более преданного профессии, одержимого своей работой и причастностью к кинематографу. Для нее не существовало слова «нельзя», если это требовало дело. Когда возникали проблемы с артистами Юрским или Копеляном, которых не отпускал театр, Соня летела в Ленинград и возвращалась обязательно с актерами. Как ей удавалось убеждать упрямого Товстоногова, остается тайной.

На следующий же день после просмотра, прихватив с собой коробки с пленкой, Софья Абрамовна отправилась в Москву. На студии она потребовала замены оператора. Необходимо было решение художественного совета объединения. Все подробности этого события я смог узнать лишь несколько месяцев спустя.

Руководство посоветовало беречь оператора, потому что это был первый материал режиссера Швейцера, не похожий на театр. С тех пор мои отношения с режиссерами стали безоблачными и сохранились такими на много-много лет. Заодно я понял одну важную истину: Швейцер и его супруга—это не два разных лица. Это один человек в двух ипостасях. Все, что Михаил Абрамович думал про себя, Софья Абрамовна превращала в слова и дела. Иногда бывало и наоборот, правда, реже. (А как она пела блатные песни—это надо было слышать!)

У Катаева в тексте были слова о том, что стройка—это ребус: огни, думы, смешение людей, машин, ветра и дождя. Эти слова и определили изобразительное решение фильма. Камера непрерывно двигалась, панорамировала, следя за движением людей, машин, тачек, грабарок. Длиннофокусный объектив выхватывал самые неожиданные картины жизни стройки: вот вьдут слонов в цирк, идет похоронная процессия, взрывают какие-то холмы, спешит куда-то один из героев фильма—и все это происходит в одном кадре.

Это требовало безупречной организации, абсолютной слаженности работы всей съемочной группы. Мне кажется, что эти сцены украшают картину и показывают высочайший уровень работы коллектива.

Мне очень дорог этот фильм и те люди, с которыми мы вместе трудились, радовались, огорчались.

Как я уже говорил, через какое-то время сбежал Брозовский. Он сослался на то, что не видит для себя места в процессе съемки, что только

всем мешает и поэтому уходит. Для этого, чтобы не подводить меня, он даже улегся в больницу.

Я, действительно, наверное, слишком ревниво относился к своей операторской должности, никого не подпуская к камере. Б.И.Волчек бегства Брожовского стерпеть не смог, и в Керчь прибыл Юра Гантман с письмом от нашего педагога профессора А.В.Гальперина. Там были такие слова: «...не угнетайте его, он будет вам хорошей помощью. И запомните старый английский закон: вместе пойманы, вместе повешены».

Юра был выпускником предыдущего курса Гальперина и работал в цехе комбинированных съемок, откуда очень трудно было уйти, а это назначение давало ему такую возможность.

Каждая новая картина одаривала меня знакомством с удивительными людьми. В Керчи я имел счастье познакомиться с Сергеем Юрским, Леонидом Куравлевым, Ефимом Копеляном, Тамарой Семиной, Игорем Ясуловичем, Ларисой Кадочниковой, Владимиром Кашпуром, Львом Дуровым. Юрой Волинцевым. Список можно продолжать и продолжать. Часто приезжал Гена Шпаликов. У нас снималась его жена, Инна Гулая. Близкий друг Швейцеров В.П.Басов привозил на смотрины свою новую супругу, актрису Вало Титову.

Я с наслаждением вспоминаю и то время, и тех людей, общение с которыми делало меня умнее, богаче и, надеюсь,—лучше! Меня тогда не покидало ощущение причастности к большому кинематографу, к настоящему искусству.

Съемки продолжались и ночью и днем. Благодаря неумной энергии и удивительной работоспособности Сони Милькиной, в таком небольшом городе удавалось собирать большую массовку. Для одной из съемок меня привязали к стреле старинного подъемного крана и подняли на максимальную высоту. Оттуда ручной камерой я должен был снимать огромную толпу. До сего дня помню восторженный призыв Сони, многократно усиленный мегафоном:

—Керчане, други, посмотрите, куда забрался оператор! Это для того, чтобы снимать вас всех крупно во весь экран!

В аппарате я видел лишь крошечные фигурки ликующих людей.

Для съемки ночных сцен понадобились мощные военные прожекторы. Благодаря сониному умению убеждать, пограничники на несколько ночей остались без прожекторов. Когда я спросил, как это удалось, она ответила, что с Товстоноговым было сложнее.

Работа Софьи Абрамовны была наглядна, «на виду». Наши «тихие» разговоры с Михаилом Швейцеров касались вещей, не столь наглядных. Он, например, переживал, что должен видеть картину чужими глазами. Это Швейцера имел в виду меня и никак не хотел понять, что я перевожу в зримый образ реальность, созданную режиссером. При этом у нас никогда не возникало противоречий по поводу решения того или иного эпизода. Лишь один раз, и то по инициативе Сони, мы пересняли большой эпизод на стройке. Ее возмутило, что камера стояла на штативе, а не на кране, или тележке. Швейцера, глядя в сторону, мрачно сказал:

—А ведь она права. Надо было двигаться. Переснимем?

Интересно было наблюдать, как Михаил Абрамович работает с артистами. Он постоянно требовал от актеров игры немного выше принятых норм. Чуть больше страсти, нерва, движения.

—Герой фильма—движение!

Так он излагал основную идею фильма. Мне это нравилось.

В съемках деятельное участие принимал старинный паровоз. Машинистом был хмурый пожилой украинец, который утверждал, что его в Крыму «каждый собак знает». Во время войны он выполнял какие-то важные партизанские задания на железной дороге, при этом служил у немцев и даже получал продовольственный паек.

Глядя на царящую при киносъемке видимость неразберихи и анархии, он с уважением вспоминал какой порядок—«орднунг»—был при немцах. Немецкое слово произносил важным тоном, подняв вверх палец. Единственным человеком на съемочной площадке, которого он признавал, был Сергей Юрский. При виде Сережи наш машинист вылезал из своего паровоза и, улыбаясь, шел здороваться. В отсутствие Юрского он своего рабочего места не покидал никогда (надо сказать, что его просто бесила необходимость подвинуть паровоз на пару метров вперед, а потом на метр назад).

Со мной не раз возникали, как теперь говорят, чрезвычайные ситуации. В картине был сложный эпизод с сильным порывистым ветром и дождем. Предполагалось снимать это не только на нашей декорации, но и у цирка шапито, в котором в это время работал аттракцион со слонами и танцовщицами.

Предусмотрительная Соня убедила меня каждый день кормить слонов сахаром, чтобы они нас полюбили. Я скормил симпатичным животным много килограммов сладости. Не знаю, как слоны, а я их действительно полюбил. Каждый день мы вдвоем с ассистентом Володей Горшковым ходили в цирк кормить слонов, которые были прикованы цепями к мощным столбам, врытым в землю возле брезентового шатра. Слоны при виде нас радовались, приветственно поднимали хоботы и махали ушами. Нам иногда даже казалось, что они улыбаются.

Во время съемки предполагалось возникновение пылевой бури. Брезентовый купол цирка должен развеваться, подниматься к небу и, желательнее, совсем улететь. Мы основательно подготовились к съемке. Для этого над цирком завис вертолет, а внизу стояли два ветродуя. Когда все заработало, возник чудовищный ветер, заревели моторы, поднялись клубы пыли, полетели какие-то предметы. Я с ассистентом и камерой в руках оказался в самом эпицентре этого кошмара.

Слоны этого безобразия терпеть не стали. Они мгновенно выдернули из земли столбы, к которым были прикованы, и стали носиться, размахивая столбами на цепях. Спасло нас только чудо. А может быть, слоны нас просто пожалели?

Было еще одно неприятное событие. Во время ночной съемки неожиданно что-то случилось с электричеством. Приборы погасли, октябрь месяц, холодно, замерзшие и уставшие артисты присели на тачки—началась легкая паника. Вот-вот должен начаться скандал. Виноват в таких случаях всегда оператор (Чубайса тогда еще не было). Для устранения аварии надо



«Время, вперед!». Рабочий момент

было срочно закопать резервный кабель, чтобы никто на него случайно не наступил—это было очень опасно.

Вся группа бросилась спасать ситуацию. Швейцера мрачно молчал. Зато Соня эмоционально обличала всех, кто имел любое отношение к электричеству в России, начиная с авторов плана ГОЭЛРО и заканчивая оператором, который включает столько приборов сразу. Директор картины Александр Ефремович Яблочкин с лопатой в руках, закапывая от греха злополучный кабель, прокричал в ответ:

—Соня, не мешайте мне убивать людей!

Это продолжалось несколько часов. Наконец, я услышал спасительный голос бригадира осветителей Жени Бездольного:

—Михалыч, все путем, снимай!

В нарушении всех норм приборы включили напрямую, без реостатов.

Когда выдавался редкий свободный день, Михаил Абрамович и я отправлялись на гору Митридат, где еще в шестом веке до новой эры был город Пантикапей, столица Боспорского царства, а в первом веке до новой эры правил царь Митридат Евпатор. Даже название улиц, по которым мы бродили, напоминали о далеком прошлом: Верхняя Митридатская, Первый Босфорский переулок. Здесь же я узнал от Швейцера, что в Керчи в 1820 году побывал Пушкин. Во время этих прогулок я услышал много интересных историй о людях, о жизни, о кино. Дорогие воспоминания...

Со Швейцером мы долго соревновались в знании текста «Золотого теленка», задавая друг другу всякие каверзные вопросы. Я гордился тем, что

Швейцер не ответил на вопрос о ведре машины «Антилопы-Гну» (на ведре была надпись: «Арбатовский родильный дом»).

Тогда же я услышал от него фразу, которую помню до сих пор:

—Для меня важно не то, что вам нравится, а важнее и интереснее то, что не нравится.

Михаил Абрамович был серьезным человеком. И очень невеселым.

Экспедиция подошла к концу. С нашей легкой руки город Керчь, руины металлургического завода стали привычным местом кино съемок. В начале восьмидесятых я снова снимал здесь. На этот раз фантастический фильм под названием «Лунная радуга» с молодым режиссером, по сценарию Валентина Ежова (подробней расскажу об этом позже).

Здесь трудился Юрий Озеров над грандиозной военной эпопеей, а сегодня Федор Бондарчук, продолжая традиции своего учителя, Ю.Н.Озерова, снял в Керчи свой второй фильм.

В Москве мы плотно занялись павильонными съемками. Декорации были самые разнообразные—от коридора московской квартиры и конторы прораба на стройке до купе вагона поезда. Этот вагон мы с режиссером случайно увидели на вокзале в городе Джанкой, когда ехали в Крым на выбор природы. Вагон стоял на земле без колес, в нем была оборудована импровизированная вокзальная гостиница.

В таких вагонах сам Чехов мог ездить в Крым еще в начале двадцатого века! Швейцер был в восторге. Естественно, купе оказалось на студии. Сцена проводов снималась в этом настоящем музейном вагоне. Таня Лаврова рыдала, а Куравлев изумительно играл... Швейцера! Леня блистательно отчетливо произносил звук «ч», как это делал режиссер, асинхронно с репликами размахивал руками и делал все это удивительно артистично. Михаил Абрамович узнал себя только на экране:

—Какое мерзавец! Какой талантливый мерзавец!

По какой-то причине нам пришлось снять в павильоне большой ночной эпизод. Для этого построили огромную декорацию, зеркально повторявшую натурную. Богатейший и щедрый продюсер того времени—государство—позволил нам совершить это нарушение всяких правил и норм. Сегодня о таком страшно даже подумать.

Снималась эта ночная сцена в дополнение к уже снятой на натуре в Керчи. Я горжусь, что сегодня с трудом различаю, где и что снято—где натура, а где павильон.

Картина благополучно заканчивалась. Последнее огромное впечатление я получил от музыки Свиридова. Недаром много лет она сопровождала программу «Время» на телевидении. Жалею, что не сообразил снять процесс записи музыки. Был потрясший меня момент, когда Свиридов сам дирижировал оркестром и оркестранты, стоя, устроили ему овацию. Дирижер Хачатурян низко ему кланялся.

Это было при записи знаменитой темы времени. Несколько недель я просидел в красногорском киноархиве, где отбирал фрагменты хроники за 1929, 1930 и 1931 годы. Швейцер придумал начать фильм с большого документального фрагмента тех лет, да так, чтобы хроника незаметно переходила в изобразительную структуру фильма. Возникла техническая проблема.

Картина была широкоэкранный, а хроника, естественно, снята на обычной пленке.

Для операторов расскажу. Была изготовлена рамка съемочной камеры размером 16 на 11 миллиметров вместо стандартной 16 на 22. Анаморфотная приставка раздвинула изображение до нужной ширины (сегодня это делается с помощью компьютера).

Потом был художественный совет, на который явился В.П. Катаев в сопровождении Веры Пановой. Сидящий рядом со мной Басов тут же мне прошептал:

—У Пановой есть муж по фамилии Дар.

Он детский писатель, а она обед готовит, стирает...

Хорошо быть Даром,
Получать задаром,
Каждый год по новой,
Повести Пановой!

Все это он шептал с каменным и даже грустным лицом.

Картина Катаеву понравилась, о чем он сказал в весьма изысканной и красивой форме. Басов снова прошептал:

—Помню, шел я с Владимиром Владимировичем по Кузнецкому мосту...

Встал Валентин Петрович Катаев и сказал:

—Помню, шли мы с Владимиром Владимировичем ночью по Рождественке...

Басов в восторге хлопнул меня по плечу. А Катаев долго рассказывал, как Маяковский подарил ему название «Время, вперед!»

Должен сказать, что художественный совет шестого объединения был весьма серьезным: Солженицын, Бондарев, Бакланов (к стыду своему, многих уже не помню). Объединение называлось «писателей и кинорботников», высокая оценка худсовета была очень почетна.

И вот я снова сижу в просмотровом зале лаборатории, смотрю копии картины. На этот раз внимательно оглядываюсь на каждого входящего в зал человека. Это, конечно, шутка, но мало ли что...

Швейцер собирался снимать «Золотого тельца». Скажу честно, я верил, что он меня позовет. Однако этого не происходило. Мне начало грозить отлучение от «Мосфильма», ведь я же не был в штате. Попытки молодых режиссеров пригласить меня на картины жестко отвергались руководством студии. Александр Ефремович Яблочкин выдумывал все новые и новые поводы держать меня на картине:

—Я буду его держать на зарплате, пока меня не посадят!

Осенью в Союзе кинематографистов Швейцер устроил просмотр для руководства. Собрались все ведущие режиссеры, операторы, художники. Был даже Чиаурели. В тот день Швейцер познакомил меня с Райзманом. Это было ранней осенью, и до решения моей судьбы было еще очень далеко. Позже Райзман мне рассказал, что во время того просмотра Чиаурели ему сказал, что Копелян мог бы сыграть Сталина.

Кончался шестьдесят пятый год. Я по инерции каждый день являлся в комнату группы на студии. Разговаривал с Яблочкиным, Швейцером не без

тайной надежды, что вот-вот все должно измениться к лучшему. Однако срок моего пребывания на картине заканчивался, я стал подумывать о возвращении в Душанбе. Туда меня усиленно звал Кимягаров.

Однажды, уже в конце декабря, в комнату Швейцера на студии вошел высокий, мрачноватый мужчина. Сурово осматрел всех и спросил, кто здесь Ардашников. Протянул мне сценарий:

—Райзман просил передать.

Повернулся и ушел. Он был немногословен. Это был многолетний директор картин Райзмана—Юзеф Матвеевич Рогозовский. Швейцера выхватил у меня сценарий и возбужденно заговорил:

—Не читайте! Бегите, догоните его! Скажите, что вы согласны, что вы счастливы работать с таким режиссером! Это же Райзман!

Сценарий я, конечно, прочитал. Честно говоря, он мне не понравился. Назывался он «Сын коммуниста». Авторами были Габрилович и Райзман. Но, естественно, отказаться от этого было невозможно.

Я явился к Рогозовскому и пожаловался, что я не в штате студии.

В ответ услышал мрачный голос:

—Нас это не касается и не беспокоит.

Авторитет Юлия Райзмана на студии был столь высок и непререкаем, что меня мгновенно оформили в постоянный штат, причем задним числом с первого июля шестьдесят четвертого года, с начала работы на картине «Время, вперед!»

Признаюсь, была по этому поводу буйная вечеринка у меня дома. Собралось много дорогих мне друзей: Вадим Юсов с супругой, известным звукооператором Инной Зеленцовой, Леван Пааташвили, Герман Лавров, Фред Альварес, Олег и Света Арцеуловы, Юра Белянкин и много других, фамилии которых не столь известны. Увы, многих уже нет с нами!

Так закончилась моя работа с Михаилом Абрамовичем Швейцером, но дружба продолжалась еще много-много лет. В 1978 году мы снова, ненадолго, встретились в работе. Швейцера снимал тогда картину по чеховским рассказам—«Карусель». Оператор Герман Лавров должен был срочно уехать, Швейцера согласился его отпустить только при условии, что его заменит Ардашников. Мне это было приятно и очень лестно. Я снял в той картине всего два эпизода: в павильоне с Иваном Лапиковым и на натуре с Евгением Леоновым.

В январе 1989 года Швейцера предложил мне снять картину по сценарию Гены Шпаликова. Название было пугающее—«Маяковский». Мы провозились больше полугода в поисках актера на роль поэта. Швейцера мрачнел, я посоветовал снимать Марлена Хуциева. Посмеялись. Время было тревожное, кинематограф понемногу разваливался. Из нашей затеи ничего не вышло, и в июле мы закрылись.

Я благодарен судьбе за возможность дружбы и работы с выдающимся режиссером Михаилом Швейцером. Не все было в этой работе легко. Первое время мои усилия были направлены на то, чтобы понять незнакомый для меня метод режиссуры, что было непросто, тем более что предложенное Швейцером решение изобразительного ряда оказалось мне не совсем по душе. Поиск согласия продолжался довольно долго и закончился лишь в съемочном периоде.



«Время, вперед!». Михаил Швейцер и Наум Ардашников на съемках

Было все—и споры, и обиды, и примирения. Сегодня осталась лишь светлая память о тех днях...

В апреле 1966 года я получил самую дорогую в жизни награду. На творческой конференции киностудии «Мосфильм» по итогам года операторская работа в фильме «Время, вперед!» была признана лучшей. Тогда более высокой оценки просто не существовало.

Когда Райзман при первом свидании со мной сказал, что не знает, как снимать картину, он, конечно, лукавил. Видимо, он понимал, под каким моральным прессом находится молодой оператор, и хотел, чтобы я перестал нервничать. Это ему вполне удалось.

Первые два-три дня мы увлеченно обсуждали проблемы советского футбола, плохую погоду, влияние мини-юбок на мужское население... На третий день я был в него влюблен и это состояние сохранил в себе навсегда.

В конце концов, наша болтовня стала вызывать у членов группы явное недовольство. Особенно негодовала второй режиссер картины Мария Сергеевна Филимонова, которая через несколько лет стала известна на весь мир. Ее сын Сергей Каузов сенсационно женился на дочери Онассиса.

Юлий Яковлевич с самого начала нашего сотрудничества удивил меня своей, как бы точнее сказать,—молодостью. Я совершенно не ощущал разности возраста, опыта, темперамента и положения в кинематографической иерархии. Сегодня-то я понимаю всю его мудрость, тонкость и просто человеческую доброту.

Короче говоря, я был готов идти за ним всюду—в атаку, в разведку, в отступление или куда-нибудь еще. Один из первых его вопросов ко мне прозвучал так:

—Как вы относитесь к кодексу самураев?

Поняв по моей недоуменной физиономии, что я о кодексе самураев слышу в первый раз, он продолжил:

—В кодексе самураев «Бусидо» сказано: всадник и лошадь—одно целое. Это ведь о вас! Об операторе и его камере.

А вскоре я услышал главное. Райзман сказал: на экране должна быть сама жизнь, но увиденная изумленным и взволнованным человеком. Этим изумленным человеком и должен был стать я.

Волнение и изумление у меня вызывало многое. Райзман заявил, что ему не нужен режиссерский сценарий, все, что можно, будет сниматься в павильоне для удобства актеров и звукооператора, что сцены в такси будут сниматься на рирпроекции, что художник уже сделал планировки декораций холла гостиницы «Москва» и еще, и еще, и еще... Это вызвало у меня растерянность и печаль—совсем не то я хотел снимать. А уж, если быть честным,—умел снимать. На мои робкие попытки возразить, я увидел такие возмущенные взгляды второго режиссера Филимоновой, что сразу понял все. К счастью, это же увидел Райзман. Он засмеялся и сказал:

—Маша, успокойтесь. Пусть оператор попробует!

В нарушение всех существующих правил мне была предоставлена возможность провести пробные киносъемки. Трудно передать, с каким старанием и вдохновением я снимал интерьеры в гостиницах, магазинах, общежитиях и танцзалах. Да еще впервые на пленке *kodak!*

Посмотрев мои упражнения, Райзман согласился кое-что снимать в интерьерах, при условии, что ему не будут мешать посторонние люди, которые неминуемо при этом присутствуют. Вся группа хором его успокаивала, но смотрела на меня недобрыми глазами. Возражать режиссеру здесь было не принято. На меня свалился неслыханный объем забот. Мне поручили сфотографировать общежития всех больших московских заводов, все проходные, все аэропорты и все танцевальные залы. Я специально подчеркиваю—все! Юлий Яковлевич привык досконально знать, что и где он будет снимать. Начались наши совместные посещения большого числа министерских кабинетов. Последним был кабинет председателя Госплана товарища Дымшица, который сидел в здании нынешней Думы. Все министры принимали Райзмана очень вежливо.

Но главная цель режиссера—кабинет Косыгина в Кремле—оказался труднодоступным. Райзман твердо заявил, что пока не побывает в Кремле, снимать не станет. Студия пребывала в сильной панике. Однако нам неслыханно повезло! Косыгин срочно отправился в Ташкент мирить Индию с Пакистаном. А мы отправились в Кремль, втроем, с нами был художник—Георгий Михайлович Турылев.

За Спасской башней, направо, есть маленькая калитка, в которую мы должны были пройти. Высоченный офицер в красивой зимней форме взял наши удостоверения, тщательно их рассмотрел:

—Здравствуйте, Юлий Яковлевич, здравствуйте, Георгий Михайлович, здравствуйте, Наум Михайлович.

Каждую букву он выговаривал идеально точно, словно преподаватель техники речи в театральном училище. Вернул нам удостоверения:

—К нам с такими документами не ходят!

Минутную растерянность прервал начальственный окрик: «Пропустить!»

Появился красивый высокий полковник, и нас пропустили.

К входу в здание Совмина вел длинный узкий проход, образованный фасадом здания и кремлевской стеной. Навстречу нам маршировала смена караула Мавзолея. Трое молодых военных печатали парадный строевой шаг, останавливались и репетировали весь ритуал смены караула у Мавзолея. Это повторялось несколько раз за время нашего прохода. Возникло странное впечатление какой-то нереальности происходящего. Наверное, еще из-за того, что солдаты не обращали на нас никакого внимания, совершая свои сложные артикулы.

Еще одно большое впечатление, на этот раз на гардеробщицу Совмина, произвели галоши Райзмана. Надо было видеть изумление этой женщины, когда Юлий Яковлевич протянул ей свои знаменитые галоши фабрики «Скороход» на красной подкладке. Он постоянно и принципиально носил галоши и всегда критиковал всех мужчин за ботинки на толстых подметках.

В кабинете нас попросили ничего не трогать руками и не садиться в кресло хозяина кабинета. Райзман все внимательно рассматривал, художник промерил и зарисовал, я сфотографировал. Результатом нашего похода была идеальная декорация в павильоне, точный повтор кремлевского кабинета. Даже мебель была изготовлена на той же самой особой фабрике. А фотофон за окнами декорации точно повторял кремлевский пейзаж. Режиссер требовал абсолютной достоверности.

В этой декорации снято больше семисот метров картины, это очень много. Но до того были серьезные, кропотливые пробы актеров. Пробы тогда снимались долго—строились небольшие декорации, подбирались костюмы, проводились репетиции. Представляю себе, как бы удивился Райзман, узнав, что теперь это называется кастинг!

Мне было чрезвычайно интересно смотреть, как режиссер работает с актерами, хотя слово «работает» здесь не точно Райзман всегда тихо о чем-то разговаривал с артистом, иногда смеялся, поправлял какие-то детали костюма, прическу, а потом негромко и неожиданно спрашивал, готовы ли мы снимать. Все было совершенно не похоже на то, что я успел увидеть раньше—как-то проще и, одновременно, серьезней.

На одну из главных ролей утвердили Стрельчика, а через несколько дней в коридоре встретили его в черном мундире немецкого офицера из фильма «Майор Вихрь». Райзман помрачнел и попросил срочно искать другого актера. Он никогда не мог понять, как можно сниматься одновременно в двух фильмах. Очень несовременным человеком был Юлий Яковлевич Райзман...

Особенно внимательно проводились пробы актрис. Мне хотелось посидеть на репетициях, которые Райзман проводил в своей комнате на студии, однако он сказал:

—Не просите, не пушу. Вы начнете хихикать или плакать, а мне это совершенно не нужно.

Огромное внимание режиссер уделял костюмам персонажей. Я сегодня не смогу вспомнить, сколько времени мы провели в костюмерных комнатах. Но после трех картин с Райзманом я при словах «костюм», «костюмерная» вздрагиваю и бледнею. Исполнителю роли Ниточкина, замечательно-му Николаю Сергеевичу Плотникову, дня три мерили шляпы и кепки, кепки и шляпы. Остановились на кепке. И так с каждым персонажем. А их было пятнадцать—главных, и еще тридцать семь—эпизодических. Примеряли и передевали всех.

Особое отношение к костюму у Райзмана объяснялось, видимо, какими-то генетическими связями с профессией его отца. Как известно, до революции у отца был знаменитый портновский дом. Райзман-старший общивал многих знатных и богатых людей. Юлий Яковлевич мне рассказывал, что у отца в мастерской стояли манекены великих князей, нефтяного магната Леона Монташева и других. Ведь шили тогда не отдельные костюмы, а целые гардеробы на сезон: вечерние костюмы, дневные, для верховой езды, для прогулок...

Кстати, в «Иване Грозном» Эйзенштейна сложными стилизованными костюмами занимался отец Райзмана.

О своем детстве и юности Юлий Яковлевич рассказывал мало и редко, но иногда что-то вспоминал. Однажды он рассказал мне забавную историю: 1912 или 1913 год, Рижское взморье, лето, жара. На задворках дач, в кустах, сидят трое мальчишек, старшему лет двенадцать, младшему—восемь. Старший, по имени Сережа, наставляет младших, как правильно ругаться матом. Младшие: Максим и Юлий внимательно слушают. Фамилии мальчиков, соответственно: Эйзенштейн, Штраух и Райзман.

В другой раз я услышал от него, как в голодные годы военного коммунизма он отплясывал чечетку с Рубеном Симоновым. Платили за это всегда какими-нибудь продуктами.

Райзман и к собственной одежде относился весьма внимательно. Известный в кинематографических кругах портной Затирка боялся Райзмана так, что однажды убежал от него через окно мастерской, которая помещалась в цокольном этаже театра Киноактера на улице Воровского, ныне Поварской. Я тогда привез режиссера на примерку, а костюм не был готов. Это было в 1972 году перед нашей поездкой в Италию в связи с картиной «Визит вежливости».

Я невольно перескакиваю через годы, уж очень многое связывает меня с удивительным и незабываемым Юлием Яковлевичем Райзманом.

Съемки картины «Сын коммуниста», которая теперь называлась «Время тревог и надежд», начались в аэропорту Домодедово. Режиссер решил вести съемки точно по хронологии сценария.

Я прекрасно понимал, что для меня это будет решающая проверка на профессиональную пригодность, поэтому только что не ночевал там. Съемки продолжались дня три и, мне казалось, прошли неплохо. Особенно я надеялся на удачный длинный проезд с шагающими ногами, который был придуман под титры. Представьте себе мои переживания, когда мне сказали, что режиссер уже уехал на студию смотреть первый материал. Он,

по-видимому, без свидетелей хотел понять, не ошибся ли в выборе оператора. Тогда ведь не было мониторов, на которых можно было на съемочной площадке видеть результаты съемки.

Когда я примчался на студию и, холодея от плохих предчувствий, вошел в монтажную, режиссера уже не было. Монтажер Клавдия Москвина, проработавшая с Райзманом, по-моему, всю жизнь, была дама крупная и величественная. На мои нервные вопросы она ответила лишь: «Не ворчал!» Перед этим была длиннющая и страшная пауза, объяснимая только ее мхатовской фамилией.

Должен сказать, вернее, признаться, что за все три фильма, снятые мной с Райзманом, я не слышал от него ни единого слова одобрения. Впрочем, упреков тоже. Вообще, если ему что-то не нравилось, или не получалось, он никогда не искал виновных. Всегда говорил одно:

—Будем переснимать! Это у меня не получилось.

Он был убежден, что все работают, как и он сам, на полном пределе своих возможностей, способностей, опыта и умения. Ему и в голову не могло придти, что кто-то недоработал, поленился или схалтурил. Этого просто не могло быть, да и не было никогда!

За долгие годы общения, часто ежедневного и даже ежечасного, я лщу себя надеждой, что смог хорошо узнать этого удивительного человека. И поэтому мне кажется, что мой хороший друг Анатолий Борисович Гребнев в своей книге «Записки последнего сценариста» уж очень упростил личность этого поистине незаурядного человека. Райзман прекрасно понимал, в какой стране живет, по каким правилам и с какими людьми ему приходится иметь дело. Весь опыт жизни приучил его быть осторожным в словах, поступках, отношениях с людьми.

Лишь после многолетнего и тесного общения со мной он позволял себе быть откровеннее и, например, читал мне стихи Бродского, в которых были такие строчки:

—Кафе. Бульвар. Подруга на плече.

Луна, что твой генсек, в параличе...

И это было в самые застойные годы правления уже больного Брежнева.

А иногда, обычно по понедельникам, Райзман грустно спрашивал:

—Послушайте, вам не тошно в этой скучной стране? Здесь же ничего не происходит. И чего вы не уезжаете?..

Вопрос этот он задавал мне не один раз, всегда понизив голос...

Неубедительные ссылки Толи Гребнева на некий конформизм Райзмана, на его политическую наивность кажутся мне несправедливыми.

Съемки продолжались строго по сценарию. Теперь наши герои ехали из аэропорта в такси. Машину водрузили на огромную платформу. Режиссер мог спокойно общаться с артистами. Я понимал, что для Райзмана условия работы были и непривычными и не очень удобными. Могу свидетельствовать: самым предприимчивым, самым азартным и самым «молодым» на этой съемке был режиссер.

Прав был Павел Флоренский—секрет творчества в сохранении юности!

Райзман даже попытался руководить дорожным движением. Благо, тогда нынешних автомобильных пробок не было.

Следующие съемки в интерьерах гостиницы, магазина и кафе прошли, как говорится, на одном дыхании. Все происходило в самый разгар рабочего дня, и только блистательная работа съемочной группы позволила обойтись без накладок, инцидентов и неприятностей. Осложнения возникли лишь при работе в ресторане гостиницы «Москва». Там было много народа, шумно и суетливо, а сцена была очень разговорная. После того, как были сняты общие планы, Райзман спросил меня, смогу ли я снять весь разговор в павильоне?

Мне оставалось лишь ответить да, хотя я понимал сложность задачи.

Богатый и щедрый продюсер, каким было Госкино, пошел на большие и непредвиденные расходы—авторитет Райзмана очень уж был высок. Нам построили приличную по размерам и качеству декорацию ресторана с огромными окнами, смотрящими на Манежную площадь. У операторской группы возникли большие проблемы. Необходимо было соединить изображение интерьера с павильонной съемкой. Это можно было сделать только при идеальном совпадении интервалов яркостей в интерьере с павильоном. С нескрываемым удовольствием вспоминаю, что нам это удалось. Сейчас даже мне трудно заметить разницу.

Райзман, посмотрев снятую сцену, недовольно проворчал:

—И чего вы меня затащили в этот ресторан? Все можно было снять на студии.

Через много лет, на картине «Странная женщина», он мне не разрешил снимать вокзал в интерьере, припомнив историю с рестораном. Об этом я еще расскажу позднее.

Мне все время кажется, что в рассказе о Райзмани я что-то важное не договариваю, не хватает чего-то самого главного. Может быть, я слишком увлекся дорогими мне воспоминаниями?..

Изредка бывали дни, когда режиссеру не хотелось снимать. Причины могли быть разные. От неважного самочувствия или плохо выглядящей актрисы до ужасной погоды или репортажа с футбола. В такие дни он начинал внимательно на меня смотреть:

—Что-то вы мне сегодня не нравитесь. У вас совершенно больной вид. Как вы себя чувствуете?

А если меня угораздило кашлянуть или чихнуть, вызывался директор:

—Оператору надо немедленно в постель. Он нас всех перезаразит. Съемку отменяем.

Рогозовский съемку отменял. Кстати, до сих пор мучает одна загадка: почему директор заглазно называл Райзмана—Карлуша?

Перед съемкой самой главной сцены—в Кремлевском кабинете—группа была озабочена тем, чтобы в кадре не было ни одного знакомого лица. Актеры на крошечные эпизоды вызывались из Львова, Ленинграда, Куйбышева. Массовку набирали из редакторов разных изданий, работников телевидения и радио. Люди соглашались из уважения к Райзману или из любопытства, но приходили исправно.

Райзман считал, что от успеха этой сцены зависит судьба фильма. Видимо, поэтому реплику Губанова о культе личности снимали дня два.

Игорь Владимиров, актер фактурный, убедительный, но, по мнению Райзмана, слишком мягкий, недостаточно жестко говорил:

—Одно время пошла мода все валить на культ личности. А сейчас ударились в другой край—вроде никакого культа и не было... А ведь он был!

Режиссер требовал от актера страсти, твердости и гражданственности.

Вот мы и снимали немереное число дублей. Кажется—больше тридцати. Для оператора сцена была несложной. Практически неподвижная камера, постоянство освещения, «сидячая» мизансцена. Единственной проблемой была бликующая, наголо бритая голова актера Плотникова. Пришлось соорудить сложное приспособление с листом фанеры, которое висело над головой артиста. Николай Сергеевич Плотников этим сооружением очень гордился и вспоминал его потом долгие годы.

Однажды в павильон пришли уборщицы со щетками и начали, торопясь, все чистить. Потом прибежали озабоченные студийные начальники и стали о чем-то шептаться с Райзманом. Следом вошли крепкие мужчины и все внимательно осмотрели. Особое внимание они уделили моей камере. Попросили даже не трогать ее руками. После этого в павильон явилась компания дам во главе с супругой Брежнева. С ней были жены Громыко, Полянского и другие, которых я не знал. Все они сопровождали Йованку, жену Иосипа Броз Тито.

Дамы, улыбаясь, смотрели репетицию, которую специально для них устроил Райзман. Это была культурная программа супруги президента Югославии, который был в это время с визитом в Москве. Влиятельным дамам все понравилось, особенно знакомый им кабинет, и артисты, видимо, напоминающие их мужей. А Юлий Яковлевич в очередной раз проявил свою удивительную способность оставаться самим собой в любой обстановке, в любой компании и любых обстоятельствах. Сановных дам он сразу очаровал. Обаяние его было абсолютным.

Я не считаю своей задачей анализировать работу режиссера с актерами, его удивительное умение выстраивать выразительные и удобные актерам и оператору мизансцены, тонкое понимание психологического строя любой сцены, поразительное умение создать на съемочной площадке подлинно творческую атмосферу—во всем этом должны разбираться специалисты: киноведы, историки кино. Я же хочу рассказать лишь о счастливом времени общения с легендарным человеком нашего кино, каким, безусловно, был Юлий Яковлевич Райзман.

Не подумайте, что я такой уж бесконфликтный и покладистый человек. На двух своих картинах я дрался с режиссерами, и нас долго мирили. В другой раз я скандально уходил с картины, правда,—не отпустили. Дело было в другой стране, потому пришлось стерпеть. А однажды просто выгнал и заменил режиссера. (Написал и сам удивился, какой же я все-таки негодай. Но все это—чистая правда.) Годы и названия картин не привожу—как-то совестно.

Последней сценой в картине была пресс-конференция главного героя, Губанова, с иностранными корреспондентами. Необходимой в фильме достоверности, за которую боролся режиссер, можно было достичь лишь при участии в съемке реальных зарубежных журналистов. Это была сложная

проблема. Но у Райзмана был стажер из Армении, Нерсес Оганисян. Этому молодому человеку удалось каким-то образом убедить МИД, УПДК, Госкино и другие компетентные органы в том, что для престижа СССР это просто необходимо. В результате у нас снимались действующие американские и английские журналисты, что придало сцене абсолютную достоверность.

Иностранцы снимались с удовольствием, безупречно выполняя все указания режиссера.

Среди них были американские журналисты Эдмонд Стивенс, много лет живший в Москве, и симпатичная пара—Гилли и Питер Янг. Позже они опубликовали доброжелательный репортаж о студии, о людях кино, об атмосфере на съемке. Единственное неудобство, которое они испытывали—это необходимость говорить охраннику при въезде на студию пароль: «сын коммуниста». Были еще два мрачноватых англичанина и милая женщина—переводчик.

Однажды, в ответ на весьма дипломатичную реплику Райзмана, Стивенс предупредил: «Учтите, пожалуйста, что у меня русская жена. Скажу даже больше—у меня русская теща!»

Нерсес Оганисян каким-то немислимым способом добился в Госкино, чтобы иностранцам заплатили огромные по тем временам деньги. Журналисты получали в день больше, чем народные артисты СССР. Когда после окончания съемок Стивенсу выдали деньги, он важно и торжественно объявил, пряча банкноты в карман:

—Обеспеченная старость. Большое спасибо!

Он достаточно хорошо говорил по-русски. Кстати, неугомонный Николай Сергеевич Плотников обращался к нему только так:

—Стивенс, американец, шпион ты мой...

Стивенс не обижался. Райзман безнадежно разводил руками.

Плотников всегда говорил:

—Я вас предупреждал, что я—смешливый!

Съемки закончились ранней весной 1967 года. Посмотрев первую копию картины, Райзман долгое время молчал. Мы с замиранием сердца ждали, что он скажет. Надо сказать, картину уже успели посмотреть в лаборатории многие работники студии—всем нравилась. Но приговор режиссера был для нас главным. Юлий Яковлевич помолчал минуту, другую. Потом сказал:

—Как будто получилось. Всем спасибо.

Это была высшая похвала! Группа была счастлива.

Говорили, что Райзман смотрел картину единственный раз. Больше ни разу—ни на многочисленных премьерах, ни на фестивалях или обсуждениях—в просмотровом зале не оставался. Так бывало всегда, на всех его картинах. В этом я впоследствии смог убедиться сам.

В это время я получил неожиданное и по тем временам заманчивое и лестное предложение. Режиссер Захариас предложил мне снимать картину в Греции. Дело было в самом начале апреля 1967 года.

Я впервые в жизни увидел живьем настоящего продюсера. Приехал красивый немолодой грек—это и был продюсер. Сегодня, понимая и одобряя все произошедшие у нас в стране перемены, я все-таки с некоторым умиле-

нием вспоминаю нашего прежнего работодателя—богатое и беспощадное Госкино. Потому что наши нынешние многочисленные продюсеры, за редчайшими исключениями, такие же беспощадные, но при этом вовсе небогатые. Грек привез две коробки дорогой английской киноплёнки и объявил, что первая съёмка «уходящей натуры» назначена на конец апреля, в дни пасхальных праздников в Греции. Я помчался советоваться с Райзманом.

—Вы человек взрослый, надеюсь, разумный. Подумайте и решайте сами.

Особого одобрения я не услышал, но соблазн был велик, и я согласился.

Манос Захариас—человек героической биографии. Во времена гражданской войны в Греции учился в Афинской театральной школе. Он был самых левых убеждений и стал командиром студенческого боевого отряда. После поражения эмигрировал во Францию, где учился в Парижском киноинституте. С 1949 года жил в СССР, закончил режиссерские курсы, женился на русской женщине и работал на студии «Мосфильм». Мы дружим до сего дня, чему я очень рад.

И вот Захариас улетает в Грецию, а меня начинают «оформлять» для заграничной командировки. Люди старшего поколения должны знать, что это такое, а молодым лучше всего никогда не узнать.

Я должен был вылететь в Афины 22 апреля, а 21-го произошел путч, власть захватили «черные полковники», и все отменилось. Маноса немедленно арестовали и упрятали в тюрьму на улице Бабулиной, это у греков звучит как у нас Лубянка. Там у них находится служба безопасности. Мы устраивали протесты, писали какие-то письма в посольство, в ООН и даже собирались воевать. Не думаю, что наша деятельность помогла, но Манос довольно скоро вернулся в Москву. Через некоторое время он снял картину по сценарию Галины Шерговой «На углу Арбата и улицы Бабулиной». Студийные остроумцы советовали изменить Арбат на Лубянку.

Между тем картину «Время тревог и надежд» снова переименовали. Теперь она стала называться «Твой современник». Кого-то насторожили «тревоги» и испугали «надежды» неизвестно на что.

Первый раз картину показали на первомайском вечере на киностудии. Было много народа, и картина всем понравилась. Я доложил об этом Райзману по телефону. Он, по своему обыкновению, на просмотр не явился. В ответ услышал вещице слова:

—Подождите радоваться, все только начинается!

И действительно. Студийные начальники получили хороший нагоняй. Кому-то вклеили выговор, кого-то понизили в должности. В начале мая Райзмана вызывают к министру Романову. Почему-то он берет меня с собой. В кабинете министра происходит трудный разговор. Присутствовало всего пять человек: Романов, Баскаков, нас двое и, до сих пор не понимаю, почему,—Басов. Как и по какой причине он там оказался?.. Загадка! У министра был длинный список поправок и пожеланий. Баскаков сидел молча. Райзман очень вежливо от всяких претензий отказывался. Наконец, уставший Романов сказал:

—Юлий Яковлевич, если вы хотите видеть меня в этом кресле, вы это сделаете!

Райзман ответил с улыбкой:

—А с чего вы взяли, что я этого хочу?

Романов обиженно развел руками. Басов как-то странно хрюкнул. Баскаков что-то шептал себе под нос. Разговор был окончен. Возникло полу-годовое, до октября, состояние полной неясности. Картины вроде бы и нет, никаких работ с ней не производят, постановочные нам не платят. Райзман уехал отдыхать, попросив никому не говорить, где он. И так проходит все лето шестьдесят седьмого года.

В октябре происходит Пленум ЦК. После первого дня заседаний делегатам показали нашу картину. Как рассказывал Ф.Т.Ермаш, Пленум на следующий день долго, горячо и благожелательно обсуждал картину.

Райзмана поздравили с большой творческой удачей. Срочно устроили пышную премьеру в Доме кино, на которой самой радостной была Соня Милькина. По ее мнению, я был результатом их воспитания. Ну, что же, во многом это было справедливо. Я не возражал.

Началась череда поездок на премьеры в Ленинград, Киев, Таллин, Ригу. Ездили мы втроем, с нами всегда была Сюзанна Андреевна Тер, супруга Райзмана (она снималась в эпизоде еще в фильме «Летчики»). Они долгие годы дружно прожили вместе, а расписались только в восьмидесятых годах.

Во время наших ночных разговоров в поездах я услышал от Райзмана много интереснейших рассказов о том, как он снимал в 1945 году подписание акта о капитуляции Германии, как в мае того же года отремонтировал свой трофейный «Мерседес» в разбитой, разбомбленной, поверженной стране на гарантийной станции автофирмы, которая, несмотря ни на что, продолжала работать.

Рассказывал о своей дружбе с Бабелем, о том, как несколько дней плыл на пароходе с Пастернаком из Франции, как гостил у Рене Клера. Было еще много интересных разговоров об искусстве, о людях кино, о трудных временах и неосуществленных замыслах, о встречах и беседах с Луначарским, с Маяковским. Меня поразили его размышления по поводу кинематографа как пространственного или временного искусства.

Снова вспомнил Толю Гребнева и его воспоминания о Райзмানে. Чего-то Анатолий Борисович недоглядел, на мой взгляд.

Разговоры были долгими и откровенными. Они прекращались далеко за полночь, когда Сюзанна вшаей выталакивала меня из купе.

Когда мы входили в Ленинграде в двери гостиницы «Европейская», раздавался ликующий вопль: «Да здравствует товарищ Райзман и наше советское правительство!» Кричал Гена Шпаликов, сидящий на плечах оператора Дмитрия Месхиева, отца нынешнего известного режиссера. Они в это время снимали на «Ленфильме» «Долгую счастливую жизнь».

Премьера прошла с большим успехом. Райзман, по обыкновению, на просмотр не остался, а мы с Игорем Владимировым мотались по разным клубам и кинотеатрам, выходили кланяться и мчались дальше. Везде показывали освобождающиеся в Доме кино части фильма. За вечер мы объехали не меньше десятка разных кинозалов.

Райзман в это время лежал на диване с книжкой и был недоволен моим поздним явлением с докладом. Так, или почти так, было везде.

Из Ленинграда мы поехали в Таллин. Там Райзман поразил меня тем, что заставил искать могилу Игоря Северянина. Я и не подозревал, что известный русский поэт похоронен в Эстонии.

С особым удовольствием Юлий Яковлевич поехал на премьеру в Ригу. В 1949 году, находясь фактически в ссылке, он поставил там «Райниса», получил за это очередную Сталинскую премию и стал народным артистом Латвии. На вокзале его тепло встречали латвийские артисты и важные чиновники в шляпах. Нас отвезли на госдачу, там были громадные, холодные комнаты, сновали немолодые женщины в белых передниках и, улыбаясь, что-то говорили с сильным акцентом.

Райзман сразу поскуцнел и стал куда-то названивать по телефону. В результате мы оказались в гостинице «Рига», втроем в одном номере, который нам с трудом помогли добыть. Мне пришлось провести несколько ночей на диване, зато у режиссера было хорошее настроение.

Поехали мы и в Киев, где жили и работали многие мои однокурсники. Им Райзман казался таким же недостижимым классиком, как и мне некоторое время назад, а увидели они простого, доступного и компанейского человека. Бесконечные и обильные застолья в больших компаниях с поющим «Подмосковные вечера» Райзманом сегодня вспоминаются, как нечто невозможное. Однако это было на самом деле.

В январе шестьдесят восьмого состоялась премьера в Москве, нас неожиданно выдвинули на Ленинскую премию. Об этом напечатали в газетах, мои родственники очень обрадовались. Опытный Юлий Яковлевич предостерегал меня от преждевременной радости, а Николай Сергеевич Плотников позвонил и сказал:

—Ты дырку-то в пиджаке не спеши сверлить.

Оба оказались правы. Премию нам не дали, но мы особо не горевали.

Помню, как пригласили нас в кинотеатр «Ударник». Там был клуб любителей кино, который решил устроить обсуждение «Твоего современника». На мероприятие Райзман откомандировал меня, я уговорил пойти со мной Николая Сергеевича Плотникова. Обсуждение было долгим и поначалу благожелательным, но постепенно молодая аудитория начала картину критиковать все больше и злее. Утверждали, что «Июльский дождь» Марлена Хуциева—это хорошо, а вот «Твой современник» не очень. Страсти все накалялись, и я уже с тоской стал думать, что же буду говорить Райзману. И вдруг, резко прервав очередного оратора, прозвучал громовой голос Плотникова:

—Ленин! Ленин в письме Кларе Цеткин писал!..

Ошеломленный невероятным, поставленным голосом и темпераментом знаменитого артиста зал замолк. Далее последовала длинная цитата из упомянутого письма, из которой следовало, что критиканы ничего не поняли и не имеют никакого права судить о том, чего не знают. Позже Николай Сергеевич сознался, что все выдумал, чтобы спасти положение. Хорошо помню бурную овацию, которую ему устроил зал.

Вскоре я получил сценарий от Юткевича, но сначала хочу рассказать о забавном эпизоде, который случился летом 1968 года в день празднования пятидесятилетия советского кино. Это мероприятие проводилось в Лужниках, в Большом спортивном дворце.

Райзман позвонил мне утром и попросил заехать за ним домой. Его шофер, Петр Михайлович, по прозвищу «Пьетро Джерми», работал через день. Кстати, он важно говорил о Райзмани: «Мой плохих картин никогда не снимает».

Я часто заезжал за режиссером, но в этот раз он попросил въехать прямо во двор, поближе к подъезду. Обычно я ожидал его в переулке, поэтому удивился, но мало ли чего не бывает. Из подъезда Райзман вышел, оглядываясь и закрывая руками грудь, как обнаженная женщина, выходящая из воды, и быстро нырнул в мой довольно потрепанный «Москвич». То, что я увидел, не поддается описанию: пиджак режиссера был увешан немислимым числом орденов, медалей, лауреатских значков и даже позванивал на поворотах машины.

Юлий Яковлевич всю дорогу ворчал на начальство, которое убедительно просило всех явиться при полном параде. Подъехав к стадиону, я хотел повернуть на стоянку, но Райзман попросил ехать прямо к воротам. Там стояла многочисленная охрана, пропуска у меня не было, и нас остановили. Подошедший милиционер увидел иконостас из орденов на груди режиссера, улыбнулся, отдал честь и пропустил нас.

Я подвез довольного Юлия Яковлевича к самому подъезду дворца. Контролеры с недоумением глазели на мой скромный автомобиль. Зал был переполнен знаменитыми кинодеятелями всех возрастов, профессий и национальностей. Все сверкали многочисленными наградами и улыбками. Зрелище было впечатляющее. Меня переполняла гордость. Сегодня даже как-то неловко вспоминать, но так было.

Среди этого великолепия выделялся Сергей Иосифович Юткевич. Его серый элегантный пиджак украшал только один орден—французский. Присутствующие посматривали на него с некоторой завистью. Впрочем, может быть, мне это показалось...

Мне очень не хочется заканчивать свои воспоминания о счастливым времени работы с Юлием Яковлевичем Райзманом. Утешает только то, что впереди—рассказ о наших следующих картинах...