АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ

**НИЗКИЕ ИСТИНЫ**

КОЛЛЕКЦИЯ

«СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО» МОСКВА 1998

УДК 882

ББК84(2Рос-Рус)6

К64

Литературная запись *Александра Липкова*

Переплет художника *Кирилла Ильющенко*

В книге использованы

фотографии из личного архива

*Андрея Кончаловского*

ISBN 5-89048-057-Х

© А С. Кончаловский, А.И. Липков, 1998 г.

© К.В. Ильющенко, оформление переплета, 1998 г.

© ТОО «Коллекция «Совершенно секретно», 1998 г.

[ЧАСТЬ ПЕРВАЯ - НАЧАЛО](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724656)

[УЛИЦА ГОРЬКОГО, 8](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724657)

[ДЕД](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724658)

[НЕТЕРПИМОСТЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724659)

[ОТЕЦ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724660)

[МАМА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724661)

[АНТИПОДЫ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724662)

[МУЗЫКА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724663)

[ЗАВИСТЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724664)

[УДАР НАОТМАШЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724665)

[ЧАСТЬ ВТОРАЯ - ВЗРОСЛЕНИЕ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724666)

[ЭВОЛЮЦИЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724667)

[ЭРОТИЧЕСКИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724668)

[КОНЧАЛОВКА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724669)

[МАСТЕР](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724670)

[«НАЦИОНАЛЬ»](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724671)

[РУССКАЯ ДРУЖБА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724672)

[ТАРКОВСКИЙ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724673)

[ВЕНЕЦИЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724674)

[ГЕНА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724675)

[РЕВНОСТЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724676)

[САМОКОНТРОЛЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724677)

[МОИ ИДОЛЫ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724678)

[НИКИТА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724679)

[ВЛАСТЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724680)

[КНЯЖНА ГАГАРИНА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724681)

[МАЭСТРО!](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724682)

[ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ - «ЧАСТНОЕ ЛИЦО»](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724683)

[ЗАРУБЕЖНЫЕ КАНИКУЛЫ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724684)

[МОЕ ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724685)

[БЮНЮЭЛЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724686)

[БРУК](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724687)

[ЛИВ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724688)

[РУССКИЙ ЛЮБОВНИК](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724689)

[НАСТАСЬЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724690)

[СНИМАЮ АМЕРИКАНСКОЕ КИНО](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724691)

[ЕВРЕИ, ПРИНОСЯЩИЕ ПЛОХИЕ НОВОСТИ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724692)

[ЧТО В ГЛУБИНЕ?](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724693)

[КУРОСАВА, ФУДЗИЯМА, СУШИ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724694)

[УАЙЛЬДЕР](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724695)

[ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ - ФИНАЛЬНЫЙ СРЕЗ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724696)

[БЛОКБАСТЕР](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724697)

[БРАНДО](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724698)

[МУЖЧИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724699)

[О ПОЛЬЗЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО ОНАНИЗМА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724700)

[РОССИЯ И РЕЛИГИЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724701)

[ЭПОХА САМОЗВАНСТВА](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724702)

[СТРАХ БОЖИЙ ИЛИ СТРАХ КЕСАРЕВ?](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724703)

[ПЕЧАЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724704)

[ОГЛАВЛЕНИЕ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724705)

[Часть первая. НАЧАЛО](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724706)

[Часть вторая. ВЗРОСЛЕНИЕ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724707)

[Часть третья. «ЧАСТНОЕ ЛИЦО»](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724708)

[Часть четвертая. ФИНАЛЬНЫЙ СРЕЗ](http://yanko.lib.ru/books/cinema/konchalovsky-down.htm#_Toc3724709)

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ - НАЧАЛО**

5

«Я бы желал, чтобы отец мой или мать, а то и оба они вместе - ведь обязанность эта лежала одинаково на них обоих, - поразмыслили над тем, что они делают, в то время, когда они меня зачинали. Если бы они должным образом подумали, сколь многое зависит от того, чем они тогда были заняты, — и что дело тут не только в произведении на свет разумного существа, но что, по всей вероятности, его счастливое телосложение и темпе­рамент, быть может, его дарования и самый склад его ума - и даже, почем знать, судьба всего его рода — опре­деляются их собственной натурой и самочувствием — если бы они, должным образом все это взвесив и обду­мав, соответственно поступили, - то, я твердо убежден, я занимал бы совсем иное положение в свете, чем то, в котором читатель, вероятно, меня увидит... Но я был за­чат и родился на горе себе...»

Это из английской классики. XVIII век. Лоренс Стерн. «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Продолжая размышления этого неглупого автора, за­мечу, что если б отец мой и мать в аналогичный момент поразмыслили, в каком году они собираются произвес­ти меня на свет, то, не исключаю, от своего намерения бы отказались. В свою очередь и я, если бы знал, что за­чинаюсь, и знал, каким будет 1937 год, в котором мне предстоит родиться, и если б к тому же имел возмож­ность выбирать, появляться или не появляться на свет,

6

то, скорее всего, предпочел бы последнее - от ужаса пе­ред грядущим. Это было бы логично. Но пути Господни неисповедимы. Родившись в год самого страшного ста­линского террора и прожив достаточное количество лет, могу сказать, что мне повезло появиться на свет. Нема­лая часть этого везения - семья, в которой я родился, по линии матери в особенности, да и по линии отца тоже.

Об этом своем везении я и собираюсь рассказать в этой книге. И собираюсь сделать это со всей возможной правдивостью. Да, не всегда и не обо всем можно ска­зать правду, но всегда можно избежать лжи. Лжи в этой книге нет. Во всяком случае, я думаю, что ее нет. Мне этого достаточно.

Итак, о чем я буду писать здесь? О себе. О людях, с ко­торыми встречался. О фильмах, которые снимал. О по­ступках, которые совершал или не совершал. О мыслях, которые передумал.

«Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», - сказал Александр Сергеевич Пушкин. Что же такое - «низкие истины»?

Они — то, что о себе знаешь, но что знать, а тем более от других слышать, неприятно. То, что от себя гонишь. То, что требует задумываться, заставляет почувствовать себя неудобно. А в целом - расти. Возвышающий обман не способствует росту. «Курочка Ряба» - фильм о «низких истинах». Думаю, поэтому многие ее не принимают.

Почему не принимали Чаадаева, почему его объявля­ли сумасшедшим? Иные и сегодня его категорически от­рицают. Хотя он был во многом прав. Но он говорил о «низких истинах», которые вызывали чувство диском­форта, о которых не принято было говорить. Никого еще не сажали в сумасшедший дом за «возвышающий обман». А за «низкие истины» пострадало достаточно. Как правило, именно за них.

И так не только в России - никому в мире не нужна пугающая правда. Она нужна, чтобы ее скрывать. Что-

7

бы ее знали немногие и не допускали до нее остальных. Что такое, как не сокрытие правды, «политическая кор­ректность»? Сейчас этот термин очень в ходу, особенно на Западе. Подразумевается, что есть вещи, о которых вслух лучше не говорить. О расах, о том, что не все рав­ны, что братства не было, нет и не будет. Известно, на­пример, что часть исследований по физиологии и пси­хологии разных рас запрещены к публикации, ибо при­водят к политически некорректным выводам.

Иногда политическая корректность — это умалчивание истины. Ведь очевидно, что демократия в России сродни демократии в Заире или Эфиопии, но все про­должают говорить о демократических выборах.

Я прочитал когда-то: ничто на свете не имеет никако­го другого смысла, кроме того, который вы сами вкла­дываете. Мысль эта - одна из тех, которые позволяют мне не только черпать энергию в моменты неудач, но и оправдывать себя, хотя надо признать, что она исключает понятие морали и тем самым достаточно безжалостна к общепринятой системе ценностей.

Что такое любовь и почему она не вечна? Сколько раз казалось, что ты нашел именно то, что искал, что так было тебе необходимо! Сколько раз ты был уверен, что это уже навсегда! А потом вдруг приходило ощущение, что все кончено. Ладно, любовь к женщине! Возьмите -любовь друзьям. Кажется, не разольешь водой. Так почему ж и это кончается? Не потому ли, что меняется смысл отношений, а смысл им даете вы сами? С друзьями особенно сложно. В моей жизни не раз случалось так, что я оставался совершенно один.

Поражение может казаться катастрофой, а через два года вспоминаешь о нем как о великом счастье. Стран­ная вещь - человеческая натура! Она вся из контрастов, из противоположностей. Кажется, все ясно: я люблю. А оказывается, точнее сказать - люблю и ненавижу. Счастливы люди, не знающие взаимоотрицающих полюсов!

Мое ощущение мира делится на ряд периодов, в кото­рые я исповедовал радикально отличные друг от друга истины. Истины, которые в тот момент казались незыб­лемыми. Первый, еще детский, исходил из того, что все идет как надо. Во втором, начавшемся с десталинизации, хрущевской оттепели, открылось, что не все так, как каза­лось и как мы о том думали. Многие вещи стали подвер­гаться сомнению, истина стала казаться относительной. Очень серьезную роль во всем этом сыграла книга Дмитрия Кончаловского«Пути России», о ней речь впереди. Этот же период включает в себя и ВГИК, и дружбу с Анд­реем Тарковским, и работу с ним. Попутно шло набира­ние опыта, расширение горизонтов, обретение новых ис­тин, убеждений, новой философии, приобщение к рели­гии, до того казавшейся скучной.

А потом настали годы вне России, все в моей жизни перевернулось, хотя, как ни странно, именно в это вре­мя к России я был более, чем когда-либо, близок и бо­лее, чем когда-либо, по-православному религиозен.

Вся Россия для меня тогда сконцентрировалась в иконке Андрея Первозванного, принадлежавшей еще Василию Ивановичу Сурикову. Она была в черном ко­жаном чехольчике, мама сшила его своими руками — любила все делать сама. Она дала мне эту иконку, и с тех пор та всегда со мной. Еще мама дала мне молитвослов и свою фотографию. Эти вещи тоже всегда были со мной: кладя их на ночь у изголовья, я чувствовал себя дома. От них, мне казалось, исходила какая-то неведо­мая энергетическая сила, очень много мне дававшая, особенно тогда, когда было плохо.

А потом настал новый период: случилось то, о чем прежде и не мечталось. Помню, видя Горбачева в Америке, я не мог сдержать слез восторга и гордости. Теперь можно было уже не стыдиться за свою страну. Человек из коммунистической России не мог жить в Америке иначе как с чувством стыда. Невозможно объяснить американ-

цам, что такое Россия и что она далеко не во всем так плоха, как они привыкли думать. Стоит только начать разговор о чем-то подобном, сразу же подозрение, что ты - агент КГБ. Обо мне даже было несколько статей в русской эмигрантской прессе, прямо заявлявших, что я заслан в Америку со специальным заданием. Мне это очень мешало найти работу, начать снимать. Было до от­чаяния обидно, закипали слезы бессилия. Казалось, яр­лык агента КГБ от меня уже никогда не отклеится. Прав­да, года три назад в Москве были опубликованы списки тех, кто находился под пристальным наблюдением этой могучей организации, — не обошлось там и без моей фа­милии, но на эту публикацию никто и внимания не обра­тил. Кого сейчас все это волнует! Но в Голливуде-то мне приходилось жить с этим мало украшающим ярлыком! Как могли меня воспринимать американцы? Я был сыном автора Государственного гимна, председателя Союза писателей, депутата Верховного Совета СССР и Российской Федерации, куда, ясно же, не выбирали, а назначали. Диссидентством я не отличался, Россию не ругал. Не ругаю ее и теперь, когда все разрешено. Не ру­гал ее и в «Курочке Рябе», хотя кому-то очень хочется представить дело именно таким образом. ,

А следом за перестройкой снова пришла пора пере­мен, и опять начались сомнения по всем пунктам. Когда в церкви видишь столько лиц, еще вчера усердствовавших в угождении коммунистической власти, трудно счесть этих людей верующими. Моей вере они, есте­ственно, не мешают, но и не то чтобы ей способствуют. Пора мистицизма в моей душе прошла, настала пора серьезных сомнений относительно устройства мира, обо­снованности религий, присутствия Бога. В чем-то я за­видую своему брату, у которого ясность в голове и душе, твердая непоколебимая философия, дающая покой и уверенность.

Последние его ленты пользуются гораздо большим

10

успехом, чем мои. Они поднимают человека, внушают ему светлые чувства. У меня тяга к светлым чувствам, начиная с «Поезда-беглеца», все слабее. Я по-прежнему искренен в своих картинах, хотя теперь они заметно ме­нее оптимистичны.

Неважно, прав или не прав Никита в своей обретен­ной истине, но она дает ему основу для дела, которое он делает. Замечательно иметь ясные идеалы и ценности! У меня их нет. Идеалы размыты.

Если всерьез задуматься, человеком движет страх

смерти и тщеславие. Но тщеславие есть тоже выражение страха: хочется быть заметным, хочется, чтобы на тебя обратили внимание, не подумали плохо, стали думать лучше, чем прежде. Страшно, если не подумают лучше.

Для чего я пишу эту книгу? Для того, чтобы познать правду о самом себе? Но нужна ли человеку правда о себе? Обман приятнее. Он утешает, возвышает.

Если задуматься, то и книга эта сама по себе - в какой-то мере тщеславие. Если хоть немного заглянуть в глуби­ну самого себя, это так. Правильно говорит индийский философ Кришнамурти: жизнь, если вглядеться попристальнее внутрь самого себя, - это пустота. Если пригля­деться повнимательнее - мы внутри себя пусты. Но за­чем-то мы все-таки сотворены. Как понять - зачем?

У каждого из нас несколько разных форм существова­ния. Одна - на службе, другая - в семье, третья - на отды­хе, четвертая - в туалете. Всюду свой стереотип. Что хо­рошего, если человек на улице ведет себя как в туалете? Но вот ты наедине с собой и подчас очень хочется от себя бежать. Не ловили ли вы себя на том, что страшно заду­маться, кто ты есть на самом деле? И не дай Бог узнать. И уж вовсе не дай Бог, если кто-то посторонний узнает.

Но мы таковы, каковы есть. Нет меня другого, есть я. Значит, надо себя любить. И уж если паче чаяния себя не любишь, не стоит мешать другим любить себя.

Нельзя ненавидеть себя и любить человечество. Не зря

11

сказано в Евангелии: возлюби ближнего, как самого себя. Значит, сначала возлюби себя, потом уже ближнего.

Любовь к самому себе я начал испытывать достаточно рано. Сначала это была как бы даже и не любовь, а про­сто биологическая потребность так себя ощущать. Эго­изм - только ли человеку присущ он? А животные? Они эгоистичны? Кто более эгоистичен: ребенок или взрос­лый? Наверное, ребенок, ведь для него, кроме него самого, в мире ничего не существует. А кто хуже - ребенок или взрослый? Наверное, все же не ребенок: он невинен. Но что же тогда получается? Выходит, эгоистичный ребенок лучше взрослого, который, может быть, даже альтруистичен. Что же тогда хорошо и что плохо?

Есть вопросы, на которые нет ответа. Но задавать их себе все же не лишне. Даже если, в конце концов, они приводят тебя к полнейшей самоиндульгенции. Само­прощение - прибежище эгоистов.

Кому хочется рассказывать о себе плохо? Зачем дру­гим знать об этом? Говорят о себе плохое либо люди от­чаявшиеся, либо обуянные великой гордыней. Но и эта высшая гордыня идет от себялюбия.

Любовь к своему телу - тоже проявление себялюбия, хотя и оно вовсе не лишено рационального зерна. Зани­маешься спортом - укрепляешь организм.

Помню свой разговор с Занусси. Я сказал ему:

- Что это ты - то занимаешься спортом, то не зани­маешься? Надо же поддерживать форму.

- Знаешь, тело - не очень-то это важно, мне интерес­нее другое.

Он имел в виду духовное совершенствование и как бы даже устыдил меня низменностью моей заботы о своем здоровье. А я, презренный, занимаюсь спортом, прини­маю витамины, читаю литературу о том, что хорошо и что плохо в еде. Говорят, занятие спортом - особый плод разума. Почему надо заботиться о себе? Ну конеч­но же, из любви к себе. И еще — из любви к жизни. По-

12

тому что я есть выражение жизни. Я забочусь о своем здоровье, чтобы дожить до счастья.

У китайцев есть мудрая пословица: «Нужно умереть молодым и постараться сделать это как можно позже».

**УЛИЦА ГОРЬКОГО, 8**

У Никитских ворот, в доме, где кинотеатр «Повторного фильма» и фотоателье, была шашлычная. В фотоателье я снимался на паспорт, в кинотеатре смотрел старые фильмы, в шашлычной портил свою печень на воро­ванные у родителей деньги. Деньги, впрочем, были не всегда ворованные. Иногда были и заработанные.

Шашлычная на Никитской долгие годы была цент­ром пересечения всех моих маршрутов. В детстве я ез­дил мимо из сто десятой школы на трамвае домой. Про­вожатым моим был сын певицы Пантофель-Нечецкой, она жила в соседней квартире.

Первые мои годы прошли в доме № 6 на улице Горь­кого. После войны был построен дом № 8, мы пересели­лись в него. В этом доме жили лауреаты Сталинских премий, жили уцелевшие после довоенных сталинских чисток и жертвы чисток грядущих. Жил очень крупный дипломат, еще литвиновской школы, прокурор, потом посол в Англии Майский. Жил Борис Горбатов со своей женой Татьяной Окуневской и дочерью Ингой. Про Ингу во дворе ходили слухи, что на самом деле она дочь Тито. Жил Илья Эренбург; помню его, приезжающего на своей американской машине. Из машины нырял сра­зу в подъезд, в свою квартиру - писать статьи. У него всегда было угрюмое лицо; думаю, он не очень любил социалистическую действительность, настоящая его жизнь была где-то ТАМ, в Европе.

Мы жили на пятом этаже. У нас была трехкомнатная квартира, вещь по тем временам почти нереальная. Прав-

13

да, и нас уже было немало: папа, мама, трое детей, няня-испанка, из коммунистов-испанцев. В нашем подъезде жил Хмелев. Он был женат на Ляле Черной, знаменитой актри­се из цыганского театра «Ромэн». Она любила веселье, чуть не каждый вечер у них собирался целый цыганский хор, на весь подъезд неслось пение. Напротив Хмелева жил дири­жер Большого театра Позовский. В соседнем подъезде жили генерал армии Черняховский, секретарь МК Красавченко, впоследствии, после падения с горкомовских высот, заведовавший кафедрой марксизма во ВГИКе.

Геловани жил в квартире, выходившей окнами на Со­ветскую площадь - напротив «Арагви». К обеду он вы­ходил на балкон, кричал: «Резо!» Из дверей ресторана выглядывал швейцар. «Накрывай!» Ему накрывали стол. Геловани шествовал обедать. С «Арагви» спустя время я тоже познакомился поближе - Михалковыми разных поколений там было выпито достаточно вина и водки.

Году в 47-м мы с отцом как-то зашли к Геловани. Увиденное надолго запомнилось. Он лежал на диване, в пустой комнате, вдоль стены на полу стояло несколько десятков пустых коньячных бутылок... Пустая комната, пустые бутылки... Странное ощущение. По дому ходили слухи, что, увидев себя в исполнении Геловани, Сталин сказал: «Не знал, что я такой красивый и такой глупый».

Через стену было слышно, как поет Пантофель-Нечецкая. Она пела ровным голосом, без вибрации. «Ну вот, поехали на речном трамвае», - говорила мама, ког­да та начинала свои вокализы.

Не скажу, что у нас была образцовая семья. Нас вос­питывала мама - и била нас, и целовала, но все равно занималась не очень. Она писала, была поглощена творче­ством, папа витал где-то в начальственных высотах, за­седал. Естественно, я смутно представлял, чем он занят, да и время то помню смутно. Помню отца в военной форме, помню его скрипящие сапоги, запах кожаной летной куртки с «молниями».

14

Был случай, когда отцу звонил Сталин - по поводу гимна, сказал, что нужно дописать еще куплет про Красную Армию. Я этого не помню, да меня при этом и не было. Но помню, как в 43-м году позвонили из Кремля. Отец в тот момент мылся в ванной, а я ездил по квартире на трехколесном велосипеде. Квартира была двухкомнатная (тогда мы еще жили в доме № 6 по улице Горького), но для моей езды места хватало. Зазвонил те­лефон, стоявший на тумбочке-этажерке. Мама сняла трубку, потом пошла к ванной.

- Сережа, тебя к телефону.

- Я моюсь, пускай перезвонят.

- Подойди.

Отец вышел абсолютно голый, весь в пене, прошле­пал к телефону. Голого отца, расхаживающего по квар­тире, я никогда не видел: это меня поразило - наверное, потому и запомнилось. Он стоял около тумбочки, под ним от сползающей пены растекалась лужа. Не возьмусь воспроизвести, что говорил отец, но что-то в памяти осталось - мне все-таки было уже шесть лет.

- Меня вызывают в Кремль. Быстро - собираться!

Мама принялась гладить рубашку, чистить гимнас­терку, мне отец поручил сапоги. Как сейчас, вижу себя сидящим на полу и намазывающим их ваксой - сверху донизу, включая подошвы. Старался изо всех сил. Так старался, что заработал подзатыльник. Других новых са­пог у отца не было, на высокие государственные этажи пришлось ехать в старых.

К нам в гости приходил Вейланд Родд, негр, актер, много снимавшийся в наших фильмах из «той» жизни. С мамой они говорили по-английски (к маме вообще тянулись люди, говорившие по-английски, она перево­дила с ангдийского поэзию). Я в первый раз увидел черного человека, страшно испугался, заорал,спрятался -знаю это со слов мамы.

Если посмотреть на этот мир не с моей точки зрения,

15

а с какой-то по возможности объективной, попытаться выразить происходящее вокруг в телеграфной сводке, картина получится занимательнейшая.

1947 год. Железный занавес. Начало антикосмополит­ской кампании. Журналы, газеты полны антисемитских карикатур, клеймят предателей, безродных отщепенцев, обличают на собраниях, сажают, ссылают. В январе 1948-го убит Михоэлс.

Что происходит в нашем доме? Мне дают манную кашу. С маслом.

Приходит какая-то сумасшедшая женщина, при­ятельница мамы, они о чем-то говорят за закрытой две­рью. Спустя годы узнаю, что это была жена Санаева. Под пальто она завернула себя в отрезы крепдешина и коверкота, просила маму все это спрятать. Санаева арес­товали, она боялась самого худшего, хотела спасти хоть что-то. Через пару недель Всеволода Васильевича, на всю жизнь напутанного, выпустили.

Наверное, среди тех, кто приходил к нам, были и сту­качи, хотя кто мог знать, кто стукач, кто не стукач. По­дозревали все всех - время было такое. Не мне судить тех, кто согласился на это печальное занятие. Всякие могли быть обстоятельства, и если «органы» за тебя бра­лись всерьез, то попробуй не согласись! Желание спасти семью, детей, собственную жизнь, по моему разумению, важнее любых принципов. Это естественно. Если хоти­те, это слабость. Но слабость очень человеческая.

Меня огорчила картина Алеши Габриловича (увы, уже покойного) «Мой друг - стукач». Его искренность показалась мне надуманной. Что мы из картины узнали? Что стукачом быть плохо. Что, когда идет дождь, мок­ро. Алеше было проще - у него был папа, его в стукачи не вербовали. У Димы Оганяна такого папы не было, его завербовали. Не знаю, у многих ли хватило бы твердо­сти отказаться. Я сочувствую тем, кто угодил в осведо­мители. Ничего хорошего в этом занятии нет. Но люди

16

есть люди. Какие могут быть другие принципы, если надо спасать семью?

Отец рассказывал мне, что позже, в 50-60-е годы, по временам его приглашали в гости к «академику». «Акаде­миком» на самом деде был высокий чин госбезопасности, изображавший из себя для иностранцев радушного хозя­ина, принимающего в своем доме цвет московской ин­теллигенции. Ничего особого от отца не требовалось. Надо было просто сидеть за столом, пить, есть, вести светские разговоры, в общем, «чувствовать себя непри­нужденно». Гостями в этом доме были известные артис­ты, крупные ученые, писатели. Никто не отказывался. Хотя, наверное, не всех и приглашали.

А вот то, что было на моих глазах.

Матвей Блантер играл у нас на рояле (они с отцом со­чиняли песню) и зарыдал:

- Не могу! Не могу! Меня завтра посадят!

Что означает «меня завтра посадят», я не представлял.

Его жена Таня Блантер была красавица. Тогда слави­лись три Татьяны, самые красивые, самые обожаемые, са­мые неотразимые для всей мужской части Москвы жен­щины, - Таня Бдантер, Таня Окуневская, Таня Лагина.

Актриса Зоя Федорова пришла к нам прямо из тюрь­мы. Интересно, почему к нам шли люди? Это я понял много позже. Шли потому, что знали: их примут.

Я и не ведал, какая страшная жизнь была вокруг. Нас она словно бы не касалась. Точнее, это тогда я не ведал, какая она страшная и что касается всех - нас, естественно, тоже.

Потом я спрашивал у отца:

- Ты боялся?

- Нет, - отвечал он, - не боялся.

- Как не боялся?!

- Знаешь, посадили того, посадили этого. Думаешь, если посадили, значит, за дело, значит, виновен. Но я-то не виновен. Лучше так думать, потому что, если не за дело, тогда катастрофа. Тогда нельзя жить.

17

Думаю все же, это неправда. Или не вся правда. У отца четко работала интуиция. Туда, куда лезть не про­сили, он не лез.

У меня есть запись, где отец рассказывает, как после приема в Кремле его пригласили к Сталину. Там были Сергей Герасимов, Григорий Александров, Николай Вирта, Александр Корнейчук; все пытались встроиться в разговор, а отец сидел в уголочке на стуле.

- Чего ж так? — спрашиваю я.

- А чего я полезу? Лучше не лезть. Сколько раз Василий Сталин приглашал меня к себе в дивизию с Эль-Регистаном! Вроде как по делу, но, наверное, без выпивки тоже бы не обошлось. Я всегда находил повод не пойти. Моя мама говаривала: «Кого жалуют цари, того не жалу­ют псари». Зачем попадать на отметку?

Вроде бы Сталин даже внимания не обратил на отца. Поздоровался, и все. К себе не подозвал. Но, думающему понравилось, что Михалков не высовывается. Понимает, что лезтъ не надо. В людях Сталин разбирался. В годы бо­лее поздние, в конце 50-х, отец уже не обошелся без учас­тия в политических играх, но во времена сталинские предпочитал быть просто детским поэтом. Он много добра сделал людям - вытаскивал из тюрем, лагерей (не всегда получалось, но, бывало, и получалось), устраивал в больницы, «пробивал» квартиры, пенсии, награды, — по­рой вовсе не тем, кто помнит добро. Последнее, кстати, отца никак не переменило. Его жизненным принципом как было, так и осталось: «Если можешь, помоги». Вооб­ще он человек редких качеств, хотя, конечно, все речи, какие полагалось произносить председателю писатель­ского союза и депутату разнообразных советов, произно­сил и, что полагалось подписывать, подписывал.

- Коммунистом не был. Членом партии, да, был, -недавно сказал мне отец. — Трудно было не быть. А вот Фадеев был коммунистом. Потому и застрелился. Многие прежде думали - потому что стали возвращаться из лаге-

18

рей люди, которых он «сдал». А сейчас опубликовано его предсмертное письмо в ЦК ВКП(б), стали приходить до­кументы из архива, и по ним видно, скольких он пытался спасти, сколько писем писал в защиту посаженных писа­телей! Нет, он мог не бояться смотреть людям в глаза. Он просто не мог пережить крушения своей веры...

Отец мало на нас обращал внимания. Он как бы сто­ронне присутствовал. Отношения с ним, в общем, все­гда были хорошие. Он был постоянный антагонист, но антагонист любимый. Сближаться с ним я начал с воз­растом - чем дальше, тем больше. По-настоящему лю­бовное чувство пришло лишь в зрелые годы.

Папина судьба - случай редкий. После революции дво­ряне как представители ранее привилегированного класса были объявлены лишенцами, при каждой новой волне советских чисток и перетрясок им попасть под репрессии было проще простого. Михалковых это миновало, но могло и не миновать. Думаю, папиного отца, моего деда, не посадили только потому, что он в 1932 году умер. А до того уехал в Пятигорск, по партийному призыву - под­нимать сельское хозяйство. Разводил там кур - он был крупным специалистом в этом деле, автором многих книг по промышленному птицеводству.

У поэта-лауреата и орденоносца, автора Государствен­ного гимна СССР оба брата оказались репрессированны­ми. Оба были на войне, оба понюхали смершевских зас­тенков. К счастью, потом, еще до конца войны, были ос­вобождены и реабилитированы за отсутствием состава преступления, получили ордена. Младший, Миша, был пограничником, попал в плен, узнал, что такое концлаге­ря, был и под расстрелом, бежал. Где только в эти годы не был, где его не носило! Наконец, перешел линию фронта, и тут же его посадили за измену Родине. Сейчас он жив, написал биографическую повесть «В лабиринтах смертельного риска» - обо всем, что пришлось испытать.

Когда его выпустили, он приехал к нам наголо остри-

19

женный. Меня услали спать. Среди ночи я пошел писать, смотрю — под абажуром сидят папа, мама, разговаривают с дядей Мишей. Слушают о том, чего он хлебнул...

**ДЕД**

Дед мой, Петр Петрович Кончаловский, был человек глубоко русский, но без Европы не мог жить. В его доме все дышало Европой, не говорю уж о том, что в живо­писи он был сезаннистом. В первый раз он ездил в Ис­панию где-то в самом начале века вместе со своим тес­тем Василием Ивановичем Суриковым. Они писали эс­кизы по всей Европе.

Дед прекрасно говорил по-фрранцузски - жена Сурико­ва была полуфранцуженкой, так что для бабушки фран­цузский язык был как бы первым.

Я часто думаю: почему нашу семью не задели репрес­сии? Могли ведь и задеть уже в довоенные годы. В воен­ные - всерьез не сажали, массовые посадки начались снова в 1947-м с началом кампании против космополи­тов. В этот разряд Петру Петровичу попасть было про­ще простого, он был насквозь профранцуженный. Хоть и был академиком, но портрет Сталина писать, между прочим, отказался.

Случилось это в 1937 году. К юбилею революции все академики должны были написать портреты вождя. Пред­ложили и Петру Петровичу. Он не знал, как отвертеться, сказал, что портрет напишет, но только если Иосиф Висса­рионович будет ему каждый день позировать.

- Вы соображаете? У товарища Сталина нет времени. Делайте по фотографии.

- Не могу. Я реалист. По фотографиям портретов не пишу.

Этого деду не забыли - вплоть до 1956 года ни одной персональной выставки у него не было.

20

Думаю, спасло нашу семью то, что в своей речи в начале войны Сталин среди великих имен, которые дала *,* миру русская нация, назвал двух художников - Репина и Сурикова. Речь эта почиталась исторической, нас она внесла в разряд неприкасаемых. Потому бабушке моей, Ольге Васильевне, на язык нередко весьма несдержан­ной, сходило то, что другим бы никогда не простилось. Когда выступал министр культуры, она фыркала: «Боже, что он несет!» К советской власти относилась вполне не­двусмысленно. Образ жизни, который они с дедом вели, ясно давал это понять.

Дед жил в Буграх, на сто десятом километре от Москвы,ближе перебираться ни за что не хотел: знал, если сошлют, можно будет здесь же оставаться.

Дед вполне мог бы не возвращаться в Россию. В 1924 году у него в Париже была очень успешная выставка, начали продаваться картины, он мог бы и работать, и зарабатывать, и выставляться. Но он вернулся, поехал в Новгород писать тамошних обитателей, потом какое-то время путешествовал, Россию больше уже никогда не покинул, хотя всегда тосковал по Европе.

Почему он вернулся? Не знаю. Может, по наивности. Может, потому, что русские художники не очень про­цветали в Париже. И Коровин, и Ларионов, и Гончаро­ва - никто особенно не благоденствовал, за исключени­ем разве Кандинского и Малевича, да и то с большими оговорками. Может, потому, что начинался НЭП и дед решил, что худшее миновало. Может, потому, что чув­ствовал: должен быть здесь. Короче, дед был европеец, которому жить было нужно в России.

В его доме я всегда чувствовал себя в особом дореволю­ционном европеизированном мире, взрослые при внуках говорили всегда по-французски, было полно испанцев.

Испанская колония вообще была важной частью на­шей жизни. В конце 30-х, когда Франко разбил респуб­ликанцев, в СССР приехало несколько тысяч детей

21

испанских коммунистов, сопровождаемых комсомоль­цами-испанцами. Их колония разместилась в несколь­ких километрах от дома нашего деда под Обнинском. Испанцы зачастили к нему - в его доме можно было петь, говорить по-испански, здесь была европейская ат­мосфера. Приходило их разом человек двадцать. Пели мадагуэнью, танцевали арагонскую хоту. Часто бывали и другие испанцы, коммунисты, дружившие с дедом, -Долорес Ибаррури, художник Альберто Санчес, сейчас его чтят как классика. Здесь мой дядя влюбился в девоч­ку Эсперансу, она стала его женой. Мои двоюродные сестра и брат наполовину испанцы.

Во времена революции семья Кончаловских жила в мастерской Петра Петровича на Садовом кольце у Три­умфальной площади, в том самом подъезде, где жил Булгаков. Мастерская, кстати, сохранилась и до сих пор принадлежит Кончаловским.

Здесь бывали Хлебников, Бурлюк. Сюда пришел Мая­ковский в своей желтой блузе, с морковкой, торчавшей вместо платка из кармана. Дед был из «Бубнового валета», к тому времени с футуристами бубнововалетчики поссорились. «Футуристам здесь делать нечего», - сказал дед и захлопнул дверь перед носом v Маяковского. Здесь писались картины. Здесь же жила семья. Было холодно. Топилась буржуйка. Мама на ней готовила.

Родители часто поздно засиживались, стол оставался неубранным. Мама с дядей сливали все недопитое из рюмок - коньяк, водку, вина - в один большой стакан, делили пополам, выпивали., и шли в гимназию. Маме было четырнадцать лет, дяде - девять.

Когда мама с дядей занимались этим предосудитель­ным делом, на диване очень часто спал Велимир Хлебников - во фраке, с манишкой и манжетами. Рубашки при этом не было. Фрак был расстегнут, манишка заво­рачивалась папирусом, из-под нее виднелся желтый ху-дой живот.

22

Мама была из этого мира - художников, бунтарей. Все, кто бывал в доме, знали ее с детства, для всех она была Наташенька. Гимназия Потоцкой, где она с 1910 года училась, помещалась на площади Пушкина, за кинотеат­ром «Россия», там, где теперь Комитет по печати. А на верхнем этаже дома жил Рахманинов. В перерывах между уроками девочки собирались на лестнице, слушали раска­ты рояля. Иногда дверь открывалась, выходил высокий, худощавый, чуть сгорбленный господин в шляпе, в паль­то; они знали, что это Рахманинов. Выходя, он всегда го­ворил: «Бонжур, медемуазель». Девочки глазели, как уди­вительный музыкант спускается вниз по лестнице.

Потом, живя в Америке, мама видела его на концер­тах. Его слава гремела. Мама очень любила Рахманинова, даже больше, чем Скрябина. У нее было много плас­тинок с его записями. Чаще всего слушала «Рапсодию на тему Паганини». Я не раз видел, как она слушает эту му­зыку, подпевает; когда начинается шестнадцатая вариация, всегда плачет. Музыка, без сомнения, великая, но, думаю, она еще была с чем-то в маминой жизни связа­на, что-то ей напоминала.

Кончаловские были знакомы с Шаляпиными, бывали у них на Капри. Тогда же там жил Горький. С сыном Шаляпина Федей, Федором Федоровичем, мама очень дружила. Потом с ним дружил и я, онснимался у меня в «Ближнем круге» и был единственным гостем на моей свадьбе с Ириной. Мы вернулись из загса, сели обедать, пришел Федя... Сейчас его уже нет в живых. Не могу простить телережиссеру, стершему запись его интервью. Шесть часов он рассказывал нам столько уникального!

К примеру, он говорил, что однажды отец пришел до­мой и сказал: из этой страны надо бежать, драпать, мо­тать, больше уже невозможно, собираемся, едем.

- Почему?

- Это мне сейчас Горький сказал, а ему - Ленин: «Эту страну мы потеряли. Нам хана. Уезжайте, батенька».

23

Это что-то значит, если Ленин сказал: «Эту страну мы потеряли»!

Федя был настоящий аристократ, хоть сам Шаляпин из мещан, из посадских. Федина мать была итальянка. Он говорил о себе: «Я римлянин». У него действительно был римский профиль, нос с горбинкой. Феллини даже снимал его в роди Цезаря. Историю Рима он знал по­трясающе; каждый раз, когда я бывал в Риме, он возил меня на своей машине, все показывал, про все рассказы­вал - про Аппиеву дорогу, про те самые камни, по кото­рым бежал апостол Павел. Казалось, все это было вчера, он сам это видел своими глазами. Потрясающе! Он был чрезвычайно благороден, за сухостью скрывалась не­жнейшая душа. Федя был близок с Рахманиновым. Рах­манинов только ему разрешал себя стричь, у него воло­сы росли, как метелка, в разные стороны, их надо было стричь очень коротко.

Федя стриг его перед самой смертью, все уже знали, что он умирает. Сергей Васильевич сказал:

- Надо, пожалуй, и постричься.

Все поняли, что это в последний раз. Это все есть у меня в сценарии о Рахманинове. Хороший сценарий... Не сбылось его поставить.

Вообще-то мама больше дружила не с Федей, а с жив­шей в России Ириной, дочерью Шаляпина от первой его жены, Виолы Игнатьевны, итальянки, балерины. Ирина была актрисой театра Вахтангова, была близка с Хмарой. Часто приходила к нам в гости после войны, огромная, толстая, бледная женщина. Пела цыганские романсы. В 1963-м ее мать отпустили в Италию, помирать.

Сколько у мамы было друзей, знакомых! Это по ее письму Коненков вернулся в СССР. Ответил ей симо­новскими строками: «Жди меня, и я вернусь, только очень жди» - и, действительно, собрал все свои скульп­туры и прибыл на Родину. В Одесском порту бдитель­ные таможенники перебили все его гипсы - искали зо-

24

лото и бриллианты. Деревянную скульптуру, слава Богу, не тронули. Несмотря на эти и прочие неприятности, Коненков был невообразимо счастлив. Здесь он чув­ствовал себя целиком в своей тарелке, крепко налегал на портвейн, стал убежденным соцреалистом.

Письмо ему мама, кстати, написала до просьбе Молотова. Ничего себе просьба! Попробуй откажись! Какое счастье, что Коненкова, в отличие от многих иных вер­нувшихся, не упекли в ГУЛАГ, не поставили к стенке! Греха на маме нет...

Уже написав это, прочитал в книге Павла Судоплатова «Разведка и Кремль», что жена Коненкова была проверен­ным агентом НКВД, принимала участие в выведывании ядерных секретов США. После этого судьбе Коненкова особенно не удивляюсь, хотя даже в таком случае могло быть всякое-Жизнь в семье Кончаловских была трудовая. Дед рабо­тал с утра до вечера - если не писал, то мастерил подрам­ники, сам натягивал холсты, приколачивал маленькими обойными гвоздиками, сам грунтовал. Он был страстный охотник. Имел пойнтера, настоящую охотничью собаку, и не одну. Были борзые. Иногда он брал с собой меня, соба­ка бежала впереди, я шел сзади. Ружье было шомпольное, патрон закладывался спереди, сзади насыпался порох, ста­вился пистон. С таким ружьем дед ходил на бекаса. По­мню, как он первый раз допустил меня из него выстре­лить - мне всю скулу отбило.

В те времена на охоту все уже ходили в резиновых са­погах - дед ходил в кожаных, старых, французских. Он возвращался с охоты, в сапоги насыпали овес и выве­шивали их на чердаке проветриваться. Овес вбирал всю влагу изнутри, ветерок сушил снаружи, затем сапоги смазывали дегтем, чтобы не промокали. Все, как в доб­рые дореволюционные времена.

Кроме живописи и охоты, у деда было две страсти — можжевеловые палки и садовые ножи. И тех, и других

25

наделал целую коллекцию. Палки делал из можжевель­ника, рукоятки вырезал из корня. Как замечательно они пахли! Рукоятки для ножей делались из кривого вишневого дерева, лезвия - из косы, остро затачивались, отде­лывались медью - очень красивые получались ножи.

Одевались все очень просто, на манер американских фермеров. Из дешевой голубой полотняной материи (джинсовой в ту пору у нас не знали) шились комбине­зоны - для деда, для дяди. Художнику такая одежда очень удобна: карманы для инструментов, легко стира­ется, легко снимается. На ноги надевали американские солдатские ботинки из кожзаменителя, в первые после­военные годы их присылали по ленд-лизу.

Помню страшный скандал, разыгравшийся на моих глазах где-то году в 48-м. Мама приехала на дачу в кап­роновых чулках, бабушку это страшно возмутило:

- Какое право ты имеешь носить капроновые чулки?! Ты куда приехала?! Это разврат! Мы живем скромно! Мы здесь рабочие люди.

Сама бабушка носила чулки нитяные, непрозрачные. После этого скандала мама сказала: «Все! Больше я сюда не приеду». Помню, я провожал ее до станции, она рыдала: «Неужели я не могу носить чулки, какие мне нравится?»

Это был русский дом, просвещенный дом, дом рус­ского художника, один из немногих, сохранивших уклад старой жизни. К сожалению, институт больших семей по всему миру умирает. В этом доме он был жив. Де­душка, бабушка, дядя Миша (у деда знаменитая карти­на - «Миша, сходи за пивом») с женой, двое их детей и третий, от первого дядиного брака, мама, я, сестра Катя, Никита, няня Никиты - двенадцать человек постоянно жили в доме летом. А сколько еще приходило и приез­жало гостей!

Папа в Бугры наведывался только по воскресеньям, и то очень редко. Семье он уделял немного времени, семей-

26

ную жизнь не любил, у него были свои дела, свой жиз­ненный круг. Когда в 1951 году построили дачу на Николиной горе и от деда съехали туда, отец не часто появлял­ся и там. Приезжал и тут же уезжал, не умел жить на даче.

Дед любил поесть, любил испанскую еду.Он построил коптильню, сам коптил окорока, делал ветчину по-ис­пански - хамон. До сих пор помню ощущение таин­ственного полумрака кладовой, пахнет копчеными око­роками, висят связки лука, перцев, стоит мед в банках, в бутылях - грузинское вино. Эти окорока, лук, перцы, бутыли вина дед писал на своих полотнах. Классический набор для натюрмортов, очень популярный у Сурбарана, у других испанцев. В доме пахло этими живыми на­тюрмортами, копченой ветчиной, скипидаром, масля­ной краской, кожей, дегтем.

Водопровода в доме не было, в каждой комнате на та­буретке стоял фаянсовый таз с узорами и фаянсовый же кувшин для воды. При мытье или кто-то помогал, сли­вая воду из кувшина, или просто в таз наливалась во­дичка, ее зачерпывали ладонями. У бабушки был умы­вальник, обычный дачный, с металлическим стержень­ком, по которому струйкой текла вода - вот и все достижения цивилизации.

Был медный барометр, по нему стучали - какая будет погода? Отбивали время стенные часы, горели керосино­вые лампы. Провести электричество деду ничего не сто­ило - в полутора километрах была железнодорожная вет­ка. Но электричества он не хотел, не хотел слышать радио, знать, что вокруг происходит. Он предпочитал оставаться в другой эпохе, не хотел жить в двадцатом веке, хотя как художник, конечно же, жил в двадцатом: «Бубновый валет» был одной из самых революционных художественных групп.

Дед жил как русский мелкопоместный дворянин конца XIX века: разводил свиней, окапывал сирень и яблоки, брал мед. У нас была лошадь, Звездочка, я умел ее

27

запрягать. Была телега. Были две коровы, бараны. Уклад жизни был суровый, но добротный, основательный.

В людской топилась печь, хозяйничала Маша, наша няня. На Петров день приходили крестьяне, приносили деду в подарок гуся. В ответ выставлялась водка, начи­нались разговоры про старую, дореволюционную жизнь, когда имением владел Трояновский. С мужика­ми обычно приходил и председатель колхоза, он тоже был из местных.

...Утро. Пастухи, щелкая бичами, уводят коров. Как замечательно спится в это время! В детстве вообще удивительно спится. «Как только в раннем детстве спят...»

Первое развлечение, когда просыпаешься или когда укладываешься спать, - разглядывать бревна, из кото­рых сложены стены. Бревна проложены паклей, внутри дома не закрыты ничем, разве что картинами деда, раз­вешанными на стенах. Замечательно интересно разгдядывать трещинки на бревнах, глазки от сучков: вообра­жение складывает из них то знакомые лица, то какие-то фантастические морды - с тремя глазами, с двумя рта­ми, с огромной дырой носа. Стараешься удержать это в памяти, потому что если отведешь глаза, то потом уже никак не найти пригрезившейся личины. В щели и трещины я прятал конфеты, чтобы не сразу их съесть, от­тянуть удовольствие.

Когда трещины в бревнах становились уже слишком заметными, их заливали воском. Воск был из ульев. Дед сам отгонял пчел дымовиком с раскаленными углями (у меня до сих пор шрам от ожога дымовиком), весь об­лепленный роящимися насекомыми, вытаскивал из уль­ев соты. Нижний слой воска срезался, закладывался в се­паратор, рукоять сепаратора раскручивалась, и шел мед - цветочный, липовый. С ним все пилось и елось. Запах меда, дед, качающий рукоять маленьких мехов дымовика, - все это потом стало частью фигуры Вечного деда в «Сибириаде».

28

И «Сибириада», и «Дворянское гнездо», и «Дядя Ваня» полны воспоминании детства. Утром просыпаешься — пахнет медом, кофе и сдобными булками, которые пек­ла мама. Запах матери. Запах деда - он рано завтракал, пил кофе, к кофе были сдобные булки, сливочное масло и рокфор, хороший рокфор, еще тех, сталинских вре­мен. Запах детства.

Перед домом был двор, густо заросший пахучей гуси­ной травкой, с крохотными цветочками-ромашечками -гуси очень любили ее щипать. Помню, паника во дворе, весь дом приник к окнам: голодный ястреб налетел на курицу, она еще кудахчет, он одной лапой держит, дру­гой - рвет на куски. «Сейчас, сейчас, погодите!» Дядя Миша зарядил шомпольное ружье, навел, спуск!.. И только пух от ястреба во все стороны.

У деда есть картина «Окно поэта»: свеча, столик, окно, за окном тот самый двор, только заваленный снегом. Не знаю, почему именно такое название. Но в доме все дышало Пушкиным, дед его обожал, знал всего наизусть.

На ночь вместе с дедом мы шли в туалет, один я хо­дить боялся: крапива, солнце заходит, сосны шумят. Дед усаживался в деревянной будке, я ждал его, отмахиваясь от комаров, он читал мне Пушкина:

Афедрон ты жирный свой Подтираешь коленкором; Я же грешную дыру Не балую детской модой И Хвостова жесткой одой, Хоть и морщуся, да тру.

Это я помню с девяти лет.

Вся фанерная обшивка туалета была исписана автографами - какими автографами! Метнер, Прокофьев, Пастернак, Сергей Городецкий, Охлопков, граф Алексей Алексеевич Игнатьев, Мейерхольд.

Свой знаменитый портрет Мейерхольда с трубкой, на фоне ковра, дед писал, когда у того уже отняли театр. То

29

есть, по сути, вместо портрета Сталина он писал порт­рет человека, над которым уже был подвешен топор, ко­торого все чурались, от которого бегали. Думаю, в этом был политический вызов. Хотя диссидентство деду ни­как не было свойственно, человеком он был достаточно мягким, на принципы не напирал - просто это был в лучшем смысле этого слова русский художник, что само по себе системе уже ненавистно.

Коллекция автографов на фанере сортира росла еще с конца 20-х. Были и рисунки, очень элегантные, без тени похабщины, этому роду настенного творчества свой­ственной. Были надписи на французском. Метнер напи­сал: «Здесь падают в руины чудеса кухни». Если бы я в те годы понимал, какова истинная цена этой фанеры, я бы ее из стены вырезал, никому ни за что бы не отдал!

Помню замечательного старика, поэта Городецкого. Это же друг Блока! А я сидел у него на коленях, он рисо­вал мне цветными карандашами. Дед издевался над ним нещадно за эти рисунки.

- Диле-тант! Думает, что умеет рисовать!

У Городецкого жил молодой Рихтер, высокий, рыжий, загорелый. С ним часто приходила его сумасшедшая поклонница, боготворившая его, создававшая ему атмосферу творчества, - Анна Ивановна, дочь художника Трояновского, у которого дед и купил дом в Буграх. У нее были длинные юбки до пола, какие носили до рево­люции. Дядя Миша, подмаргивая, говорил, что это за­тем, чтобы скрыть хвост, подозревая ее в чертовщине.

Рихтер уже тогда был лысый. В нашем доме его звали Слава. Однажды он играл на даче у деда, и так вдохно­венно, что сломал педаль. Дед был этим очень расстро­ен, послал ему письмо: «У вас, молодой человек, нет чув­ства меры, а в искусстве самое главное - чувство меры». Рихтер приходил извиняться.

Сколько всего, самого разнообразного, слышал я от бывавших у нас людей! От Игнатьева, автора популяр-

30

ной в свое время книги мемуаров «Пятьдесят лет в строю», появившегося у деда сразу же по возвращении из эмиграции, слышал, к примеру, такую прибаутку.

Он служил в русском посольстве во Франции, потом случилась революция, приехал новый посол, Игнатьев остался на работе у Советов как военспец. Новый посол, дипломатии не обученный, из комиссаров, по какому-то поводу составил ноту и велел отправить ее голландско­му послу.

- Батенька, - сказал ему старый швейцар, также ос­тававшийся на службе еще с царских времен, - голланд­ский бывает сыр и х..., а посол - Нидерландов.

В другой раз, намного позже, зашла речь о Лермонтове.

- Говорят, страшный был зануда, - сказал Алексей Алексеевич.

Мне было уже пятнадцать лет, и я был страшно пора­жен, что слышу о Лермонтове как о ком-то лично знако­мом говорящему.

- Откуда вы знаете?

- Я встречал Мартынова в Париже. Мы, тогда моло­дые, окружили его, стали дразнить, обвинять: «Вы убили солнце русской поэзии! Вам не совестно?» — «Господа, -сказал он, - если бы вы знали, что это был за человек! Он был невыносим. Если бы я промаxнулся тогда на дуэли, я бы убил его потом. Когда он появлялся в обществе, един­ственной его целью было испортить всем настроение. Все танцевали, веселились, а он садился где-то в уголке и на­чинал над кем-нибудь смеяться, посылать из своего угла записки с гнусными эпиграммами. Поднимался скандал, кто-то начинал рыдать, у всех портилось настроение. Вот тогда Лермонтов чувствовал себя в порядке».

Такой был характер, очень язвительный, может быть, и несчастный - это я уж от себя добавлю.

Как близко оказывается от нас 1841 год! Убийца Лер­монтова рассказал об этом Игнатьеву, Игнатьев - мне, я - вам.

31

Дед очень ценил Прокофьева. Забавно, но в доме сдер­жанно относились к Шостаковичу. Казалось бы, сейчас обстоит наоборот: Шостакович возведен на пьедестал, Прокофьева считают конъюнктурщиком. Мне кажется, Прокофьев мировой музыкальной критикой недооценен.

Когда дед писал портрет Прокофьева, тот сочинял «Мимолетности», подходил к роялю, наигрывал куски. Однажды во время такого музицирования дед сказал:

- Сергей Сергеевич, вот тут бы подольше надо, продлить бы еще...

- Б том-то и хитрость. Как раз потому, что вам хочется здесь подольше, я и меняю тональность.

Моя старшая сестра, от маминого первого брака, Катенька, тогда была еще совсем маленькая. Однажды, ког­да дед с Прокофьевым ушли обедать, она подошла к пор­трету и стала его пачкать - внизу, где могла дотянуться. Дед вернулся, увидел пачкотню, махнул рукой и нарисо­вал там, где она нагрязнила, сосновые шишки на земле. Этот портрет Прокофьева очень известен, тем более что живописных его портретов крайне немного. Никто не знает, что у Петра Петровича был соавтор - Катенька.

После обеда и, естественно, вина к обеду дед любил поспать. Мы садились вокруг него, он начинал читать «Евгения Онегина» - с любого места, минут через сорок засыпал. Затем укладывали спать и нас.

К занятиям внуков и детей в доме относились несерь­езно. Серьезным считалось только занятие деда. Нам запрещалось рисовать. Точно так же рисовать запреща­лось маме и дяде Мише, когда они были маленькие. Дети часто копируют взрослых, дети художников стано­вятся художниками просто из подражания, ни таланта, ни призвания не имея. Дяде Мише разрешили рисовать только после того, как нашли под его кроватью чемодан рисунков. Сказали: «Если ты, не испугавшись наказания, писал, может, у тебя и есть призвание». Большим ху­дожником он не стал, но писал, рисовал и был счастлив.

32

Своим главным и единственным судьей во всем, что касалось живописи, дед считал бабушку, Ольгу-Васильевну. Если она говорила: «Здесь переделать», он переде­лывал. Ни одного холста не выпускал без ее одобрения. Если она говорила «нет», он мог спокойно взять нож и холст разрезать, выбросить. Чаще в таких случаях он просто перенатягивал его на другую сторону. Бабушкин вердикт был окончательный.

Мое детство окружали очень разные, выдающиеся, яркие люди, редкие «дореволюционные» запахи, удиви­тельные разговоры - о Тициане, о Веронезе. Я жил на отделенном от советского мира острове.

Не все на нем было безоблачно для всех его обитате­лей. Естественно, и для меня. Однажды я ушел на реку один, куда одному мне ходить не разрешалось, но я все-таки ушел, да еще сделал себе лук со стрелами, встрелы вколотил иголки. Когда собрался идти домой, вижу, на­встречу идет дядя Миша, в панике — племянник ушел и пропал. Меня привели домой. Для начала посадили за-дом в большой коровий лепех - я отчаянно сопротивлялся, мне было уже девять лет. Потом заперли меня на чердаке. Для пущей обидности наказания всех других детей, пока я сидел в говне, а потом взаперти на чердаке, катали верхом на Звездочке.

У деда был интересный характер. Он никогда не вхо­дил ни с кем в конфликт, обо всем говорил иронически, в первую очередь - о советской власти. Конечно, боль­ной раной было, что у него ни одной его персональной выставки, а у Александра Герасимова - чуть не каждые полгода. Когда после смерти Сталина его выставка, на­конец, состоялась, он улыбался, посмеивался: «Ну да, вот так вот...» Понимаю, сколько за этим было спрята­но. Ведь он же был очень крупный художник!

На излете опальных времен, когда в Москву приехал до Голль, деда не могли не пригласить на прием. Надо было явиться во фраке, он и пошел во фраке и лакиро-

33

ванных туфлях, сделанных на заказ еще в 1910 году в Лондоне. Эти туфли у меня и по сей день целы, в них каждый раз я встречаю Новый год.

Только потом я понял, каким редкостным счастьем было жить в этой среде, какой роскошью в те, сталинс­кие годы было сидеть в русском художническом доме, где по вечерам горят свечи и из комнаты в комнату пе­реносят керосиновые лампы, где подается на стол рок­фор, кофе со сливками, красное вино, ведутся какие-то непонятные вдохновенные разговоры. Странно было бы, живя в этом мире, не впитать в себя из него что-то важное для будущей жизни, для профессии. Многое было почерпнуто не из книг, а чисто на генетическом уровне. Есть то, чему я долгие годы учился, и то, что подспудно входило в подсознание.

**НЕТЕРПИМОСТЬ**

Дед мой не пустил в дом Маяковского, прадед выгнал Льва Толстого. Забавно, но мои предки вдобавок ко все­му знамениты и тем, что выгоняли не менее выдающих­ся своих современников.

На картине «Меншиков в Березове» одну из дочерей опального сиятельного князя, ту, что с бледным чахо­точным лицом, прадед писал со своей жены, полу­француженки (ее сестра Софья была замужем за князем Кропоткиным, основателем анархизма, - у Сурико­ва есть очень хороший ее портрет, с гитарой). Она и в самом деле болела чахоткой, от нее и померла.

Толстой зачастил к Суриковым. Сначала прадед ду­мал - из человеческого сочувствия, потом понял - он интересуется тем, что чувствует умирающий человек. Суриков сказал Толстому: «Пошел вон, злой старик».

Иногда я смотрю на суриковские женские портреты и поражаюсь: Господи, ведь это же моя мама! А оказыва-

34

ется, портрет писан в 1885 или в 1888 году, это не мама, а бабушка. Как они похожи! Коктейль сибирских и французских кровей. Девочка в красном платке из «Утра стрелецкой казни» - это моя бабушка. А девочка на кар­тине «Выход невесты» - моя мама. Ей девять лет.

У брата деда - Дмитрия Кончаловского, историка по профессии, в его глубочайшей книге о путях России есть замечательная статья о Сурикове. Двоюродный мой дед люто ненавидел советскую власть и коммунизм, этим чув­ством у него все окрашено, но истины оно не заслоняет. Он пишет о трагедийности Сурикова, о том, что на его по­лотнах - самые трагические периоды русской истории.

Суриков обожал женщин, ездил с дамами на юг, из­лишества по этой части, скорее всего, и поспособствова­ли его смерти. Помогла тому и моя двоюродная бабка Елена, его сестра. Хорошо помню эту сумасбродную ста­руху - всю жизнь она прожила и так и померла старой девой. От жадности она не позволяла Сурикову жениться, предпочитала женитьбе его романы с дамами, боя­лась, что жена присвоит себе все его деньги. Их у Василия Ивановича было достаточно. В революцию суриковская семья потеряла около девяноста тысяч золотом - серьезная по тем временам сумма. Так что Елена, как оказалось, глупость сморозила - и жить по-человечески отцу не дала, и все равно без денег осталась.

В том, что касалось денег, мой прадед был крут. В ма­миной книге о нем рассказано, как губернатор Великий князь Сергей Александрович посетил его мастерскую и захотел купить один из этюдов к «Боярыне Морозовой».

- Сколько стоит?

- Эта вещь стоит десять тысяч, — ответил Суриков. По тем временам цена совершенно неслыханная. Ве­ликий князь побледнел от негодования.

- У меня и денег таких нет!

- Копите, Ваше Высочество, копите, - сказал Суриков на прощание.

35

Нестерова, вместе с которым они писали в Киеве свя­тых в Софийском соборе, прадед корил за то, что при своей набожности тот не забывал о тучных гонорарах от святых отцов. Святошество было ему ненавистно.

- Он на небо-то поглядывает, а по земле-то пошаривает.

Между большими художниками часто существует взаимное неприятие. Кончаловский не скрывал своей нелюбви к Репину. В его доме я и заикнуться не смел, что Репин - великий художник. Хотя, конечно же, мас­тер он грандиозный, даже при том, что в плане социаль­ном бывал порой конъюнктурен. Клан Сурикова и клан Репина друг друга не признавали. Суриков учился цвету у итальянцев, у испанцев, у Тициана. Веласкеса. Гойи. У Репина была иная школа.

Суриков в каком-то смысле напоминает мне Шукшина, при всем различии отразившихся в каждом эпох. В них обоих есть общее, корневое, сибирское. Эта сибир­ская удаль, я думаю, в большей степени передалась Никите, чем мне. В нем есть это русское героическое обаяние. вольница яицких казаков. Я, скорее, пошел в литовцев, прабабку-француженку - в Кончаловскую материнскую ветвь и в немцев (бабка отца была обрусевшая немка).

В своих генах я действительно чувствую что-то от нем­цев. Испытываю почти физиологическую потребность в развязывании узлов. Если вдруг вижу узел или перекручен­ный телефонный шнур, готов потратить уйму времени -лучше опоздаю, но не уйду, не развязав, не раскрутив их. Наверное, это болезнь. Нормальный человек на подобные пустяки не обращает внимания.

Худржникам воо6ще свойственна нетерпимость. Терпи­мость может быть у философов, но когда дело касается ху­дожников,всегда крайности. Достаточно посмотреть на моих коллег-режиссеров. Все разъединены, мало кто вы­носит другого, способен терпеть другого, хотя при встре­чах радушнейшие улыбки, все как у лучших друзей. Художник Кончаловский в этом смысле был яростен, правда,

36

еще и ироничен. Грубости не допускал, но ирония его не знала пощады. Ни одного из официальных художников не признавал. Александра Герасимова, Президента Академии художеств, презирал, Кукрыниксов, любимцев читателей газет и партийного начальства, вообще не считал худож­никами. Ирония его распространялась не только на офи­циальную советскую живописную элиту, но и на мастеров, от нее далеких, сделавших себе имя еще до революции. Речь прежде всего о художниках, придерживавшихся не­мецкой школы. Малевич, Петров-Водкин, все, кто вышел из прославленного Баухауза, были ему чужды.

Он принадлежал к тому крылу русских художников, для которых кумирами были французы — Сезанн, Дега. В пору своей жизни во Франции, в Провансе, в начале века, он даже нашел картину Ван Гога. Он тогда жил в Арле, в небольшом отеле, ему нужны были подрамники. Зашел к хозяину, спросил, не найдется ли чего случаем.

- У меня художники часто останавливались, посмот­рите на чердаке, кажется, там что-то есть.

Дед поднялся наверх и нашел на чердаке картину с пробитым где-то в середке холстом. Притащил к себе, отреставрировал, отдал хозяину:

— Берите! Неплохая живопись.

Ван-Гог ведь тогда никакой ценности не представлял. Хозяин в благодарность разрешил ему все лето жить бесплатно в отеле. Сейчас эта картина стоила бы миллионы долларов, может даже, десятки миллионов...

Если задаться вопросами, что есть русская культура, от­веты для славянофила-патриота могут оказаться весьма огорчительными. Откуда русская иконопись? Из Византии, от греков. Откуда русский балет? Из Франции. Отку­да великий русский роман? Из Англии - от Диккенса. Пушкин без ошибок писал по-французски, а по-русски -с ошибками. А ведь он - самый русский из поэтов! Откуда{русский театр? Русская музыка?.. Русская культура впи­тала в себя влияния и с Запада, и с Юго-Запада, с бассей-

37

на Средиземного моря, и с Востока. Не думаю, что одной лишь русской культуре это свойственно - впитывать раз­нообразные культурные модели, ассимилировать художе­ственные стили. Но в России отзывчивость на разнород­ные веяния особо велика. Именно это имел в виду Достоевский, говоря о всемирности русской литературы.

Что касается моего деда, то отзывчивость его была из­бирательного свойства. Вся та ветвь изобразительного искусства, которая шла в Россию через Германию, им заведомо отвергалась. В музыке из немцев признавались только Бах, Моцарт, Бетховен. Про Вагнера лучше было не вспоминать, впрочем, как и про Чайковского, по­скольку он был вагнерианец. Всем свиньям дед давал вагнеровские имена: свиноматка Изольда, Вотан, Трис­тан, произносившийся как Дристан, Лоэнгрин.

- Пришла пора резать Лоэнгрина. Русская музыка кончалась на Мусоргском, русская по­эзия - на Пушкине, русская живопись - на Сурикове. Ахматова, Пастернак и весь Серебряный век русской по­эзии в грош не ставились. Кстати, одобрялись басни Михалкова. Бакст, Бенуа и все мирискусники - чепуха, Малевич - шарлатан, все было разделено на лагери. Про Фалька дед говорил, что он пишет фузой. Фуза - остав­шаяся на палитре краска, которую в конце рабочего дня соскребают мастихином и кладут в банку. Все краски в фузе смешаны, цвет неопределенный, что-то вроде сме­таны пополам с грязью. Дед был сезаннистом, призна­вал только чистый цвет. Сезанновской теории частого цвета следовали и Ван Гог, и Дюфи, и импрессионисты. На них для деда живопись кончалась.

Сохранилась афиша 1918 года — общественный суд над Репиным в Политехническом музее. Футуристы, имажинисты, кубисты выволокли старика на судилище и скопом распинали. Общественным обвинителем был Кончаловский. Бабка моя вскакивала на стул, свистела и кричала: «Это не искусство. Это натурализм». Зал

38

одобрительно топал ногами. Репин после этого навсег­да уехал в Финляндию.

В этом смысле в доме царила партийность. В мою детскую голову она не укладывалась, я уже был подрост­ком, но не в состоянии был понять, почему Сурикова любить можно, а Репина - категорически нет, почему Мусоргский - это хорошо, а Чайковский - кошмар, ужас, сентиментальная пошлятина и вообще никак кон­чить не может, играет, играет, шесть раз кончает и опять играет. Мне пришлось долго набираться решимо­сти, чтобы, уже покинув консерваторию, сказать маме: «А знаешь, Чайковский — это не так уж плохо».

Особенно нетерпимой была ба6ушка с ее взрывной сибирско-французской помесью кровей и темпераментов. Никогда не забуду страшные глаза, которые она нам де­лала: внуки трепетали перед ней как осиновые листы.

**ОТЕЦ**

- У меня было очень мало друзей, - сказал мне отец. -Много было приятелей и знакомых, но друзей мало. Кто у меня был настоящий друг? Эль-Регистан, с которым войну прошел. Миша Кирсанов (он был военный медик). Мы с ним на охоту выезжали. Три-четыре человека.

У мамы друзей было много. Ее все обожали, общение с ней всем очень много давало. Папа дать столько не мог. Он был продукт времени.

Родился он в дворянской семье, дворян после револю­ции не жаловали, от былого богатства ничего не оста­лось. Отцу рано пришлось зарабатывать на жизнь. Рабо­тал сначала разнорабочим на ткацкой фабрике, потом - в геологоразведочной экспедиции в Восточном Казахстане.

От прежних владений, домов в Москве и имений ни­чего не осталось. Свое происхождение скрывали. Отец в анкетах писал: «Из служащих».

39

Не так давно отец долечивал перелом бедра в санато­рии в Назарьево. Я приехал к нему. Двухэтажный ста­рый особняк, достроенный и перестроенный, отделан­ный туфом и мрамором, алюминиевые двери со стекла­ми - архитектура брежневских времен.

- Видишь это окно? - сказал отец. - Из него папа кидал мне шоколадные конфеты. А я стоял вот здесь. Это было наше родовое имение, наш дом. А возле церкви похоро­нен твой прапрадед, его супруга и многие из нашей родни.

Надо же было, чтобы именно в этот санаторий он по­пал!

Отец мне как-то рассказывал, что его недолюбливал Алексей Сурков, его родители были когда-то крепостными у Михалковых.

Любопытно, как забытые, еще от «той жизни» связи оживают в недавнем прошлом. В 60-е годы в «Метропо­ле» меня, тогда двадцатипятилетнего студента, всегда за­ботливо-нежно встречал седенький швейцар, надевал пальто, говорил: «Андрей Сергеевич»...

- Что это вы так? — спросил я его с привычной сво­ей вгиковской наглостью.

- Так я я ж вашего дедушку знал, Владимира Александ­ровича. Мне ваш дедушка конфеты давал.

Он был из семьи дворовых в михалковском имении.

Михалковы - род старый, восходящий корнями к пер­вой половине ХVвека. Мой прапрадед В. С. Михалков вла­дел одной из лучших частных библиотек в России, насчи­тывавшей пятьдесят тысяч томов. Библиотеку он завещал Академии наук в Петербурге. Часть ее, книги по краеведе­нию, осталась в Рыбинске, там, где находилось его имение.

Для начала XIX века несколько десятков тысяч томов-собрание огромное. Такую библиотеку могли иметь толь­ко очень образованные и состоятельные люди. А в Госу­дарственном историческом музее от XVIII века сохрани­лась семейная переписка Михалковых - несколько сот писем, в том числе и моего прапрапрадеда, офицера, пи-

40

санные с войны. Писанные, как то было принято в дво­рянском кругу, по-французски. Письма тех лет - большая редкость и ценность. Надеюсь, со временем эти письма расшифруют, переведут - тогда узнаю из них побольше о своем роде.

А Фридрих Горенштейн нашел о роде Михалковых документы, вообще относящиеся к XVI веку. Ко мне Горенштейн неравнодушен и в добром и в дурном смысле слова, это особый род приятельства-неприятельства. Недавно, встретив меня, он сказал: «Ну я на­пишу о Михалковых!» Он сейчас работает над книгой об Иване Грозном и нашел где-то запись, будто бы Иван Васильевич по поводу какого-то опасного пред­приятия сказал: «Послать туда Михалковых! Убьют, так не жалко». Фридрих был страшно доволен. Я тоже об­радовался: «Ой, как хорошо! Хоть что-то Иван Гроз­ный про моих предков сказал. А про твоих он, часом, не говорил? О них слыхивал?..»

Странно осознавать, что все это старались забыть. Не помнить. И вот, наконец, разрешили вспомнить.

Сергей Владимирович свою родословную стал соби­рать уже давно, к своим корням относится очень береж­но. И нас к тому же приваживает.

Не знаю, как ощущают себя другие, но мне часто ка­жется, что живу во сне. «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?» Уже сама жизнь в доме поэта, любимого народом и правительством, казалась какой-то неправдой - тем более в послевоенные годы, когда все вокруг жили в , коммуналках, небогато, нередко просто голодно.

1947 год. Мне десять лет. Отцу - 34 года. Он совсем молодой, по советским понятиям привилегированный человек.

А рядом - мир моего деда, где говорят по-француз­ски, куда приходят Грабарь, Прокофьев, Алексей Тол­стой, Эйзенштейн, Ромм, Софроницкий, граф Игнать­ев, Москвин, Ливанов. Здесь с иронией и скепсисом от-

41

носятся к действительности, именуемой советской, здесь каким-то чудом сохраняется почти помещичий уклад жизни. Даже в трудные, нищие годы, когда у деда ничего официально не покупали, он продавал картины немногим знакомым - тому же Алексею Толстому.

К нам домой звонят высокие партийные деятели. В этом же доме на кухне сидит семидесятилетняя тетка отца Марица Глебова. Ее первому мужу, сыну московско­го губернатора, пришлось бежать «за бугор», как сказали бы сегодня. Все из-за того, что по дороге в Новочеркасск, застав в ее купе князя Трубецкого, застрелил его. Пока дело замнут, ему пришлось дожидаться в Бессарабии. Тетка ведет разговор о светских сплетнях дореволюцион­ных времен, о людях из какого-то другого, исчезнувшего мира, о материях, которые будущему режиссеру Кончаловскому, в ту пору школьнику и пионеру, трудно понять и представить.

Тут же на кухне сидит приятель дедушки по папиной линии, прихлебатель, изобретатель-неудачник, вспоми­нает стародавние времена. Вздыхает, когда речь заходит о нынешних. Единственное, что из нынешнего его инте­ресует, - охота.

Приходят какие-то партийные деятели. Приходят пи­сатели. Приходит Рина Зеленая со своим мужем, архитек­тором Котэ Топуридзе, «Котиком». Как-то среди ночи приходит пьяный Фадеев, его мутит, мама укладывает его в маленькой комнате. Приходит Алексей Крученых, в да­леком прошлом поэт-футурист, автор знаменитого «Дыр-бул-щел», с портфелем букинистических редкос­тей - папа его очень любил, как мог поддерживал.

Отец получил орден Ленина за свои детские стихи в 1939 году, ему тогда было 26 лет. Даже Чуковский, к тому времени уже великий классик детской литературы, и тот пришел с поздравлениями. Отец сам не может толком объяснить, почему вдруг на него свалилась такая награда. Подозревает, как сам мне говорил, следующее.

42

В Литературном институте училась очень красивая блондинка по имени Светлана. Отец красивых девушек не пропускал, пытался за ней приударить. Встретил ее в Доме литераторов, выпил бутылку вина, подошел:

- Хочешь, завтра в «Известиях» будут напечатаны стихи, которые я посвятил тебе?

- Глупости какие!

- Вот увидишь.

Незадолго до этого он отнес свои стихи в «Известия», два стихотворения взяли, предупредили отца, что будут публиковать.

Отец позвонил в редакцию:

- Назовите стихотворение «Светлана». На следующий день газета вышла со стихотворением «Светлана»:

Ты не спишь, подушка смята, Одеяло на весу, Ветер носит запах мяты, Звезды падают в росу...

Очень красивые стихи. Случайность, но имя девушки совпало с именем дочери Сталина.

Через несколько дней отца вызвали в ЦК ВКП(б) к от­ветственному товарищу Динамову.

- Товарищу Сталину понравились ваши стихи, - ска­зал Динамов. - Он просил меня встретиться с вами и поинтересоваться условиями, в которых вы живете.

Через три года - орден Ленина. Бабушка, Ольга Васильевна, узнав об этом, сказала:

- Это конец. Это катастрофа.

Характерная реакция. Кончаловские очень любили отца. Позже, когда он стал известной фигурой, много печатался, хорошо зарабатывал, мать была очень благо­дарна ему за то, что он дал ей возможность жить как бы на острове - не знать, не вникать, что происходит вок­руг, оставаться внутри своего мира.

Надо же! Сталин дал орден Ленина человеку, у кото-

45

рого теща - несдержанная на язык дочь Сурикова, тесть - брат человека, проклявшего коммунизм, спря­тавшегося в Минске и ждавшего немцев как освободи­телей России. Другой брат деда, Максим Петрович, крупнейший кардиолог, работал врачом в Кремлевке. Одним словом, фактура неординарная.

Нормальная семья не бывает без конфликтов, больше того — должна быть конфликтной, если ее составляют личности.

Конфликты были. Были скандалы. Во времена ждановщины отец написал «Илью Головина», пьесу конъюнктур­ную, он и сам того не отрицает. Пьесу поставили во МХАТе. Обличительное ее острие было направлено про­тив композитора, отдалившегося от родного народа, сочи­няющего прозападническую музыку. Прототипами послу­жило все семейство Кончаловских, только героем отец сделал композитора, а не художника. Естественно, Конча­ловские себя узнали; не скажу, что были оскорблены, но обижены уж точно были. В то время я не понимал смысла разговоров, происходивших вокруг этого сочинения. От­голоски какие-то доходили, но я еще был слишком мал, чтобы что-то уразуметь. Во времена недавние мне захоте­лось в этой пьесе разобраться. Как? Единственный спо­соб - ее поставить. Хотелось сделать кич, но в то же время и вникнуть, что же отцом двигало: только ли конъюнктура или было какое-то еще желание высказать вещи, в то вре­мя казавшиеся правильными? Замысел этот пришлось ос­тавить — слишком сложная оказалась задача.

**МАМА**

Из самых давних воспоминаний: весна 1941 года, ба­бушка, папина мама, ведет меня вниз по улице Горько­го, мы идем покупать творожные сырки с изюмом. Их продают в очень красивых берестяных коробочках. Я

44

гляжу себе под ноги: вижу свои ноги в сандалиях и ба­бушкины - в огромных мужских полуботинках. Может, это только кажется, что они такие большие, - мне еще только должно исполниться четыре.

Еще из давних воспоминаний: мы уезжаем в эвакуа­цию, в Алма-Ату. 29 октября 1941 года. Папа везет нас к самолету - на военный аэродром в Тушино. Помню, как сейчас, я сижу в черной «эмке», машина останавливается на углу Триумфальной площади, там, где когда-то был театр Образцова. Дедушка и бабушка пришли простить­ся с нами. Они оставались в Москве, где и прожили страшную зиму 1941-го.

Они целовали меня, маму, прощались, как навсегда. По­том мы снова поехали. Помню самолет, непомерно боль­шие сапоги пулеметчика, стоящего у турели. В московском небе летают немецкие истребители, но я, конечно, еще не понимаю, что такое опасность и что такое война.

Этим же самолетом летел Эйзенштейн. Кто это такой, узнал позже - в полете я спал. Были посадки и снова взлеты и, наконец, Алма-Ата.

Мы живем в «лауреатнике». Помню титан с кипятком в конце коридора. Помню маму, разговаривающую с Эйзенштейном по-английски. Они очень дружили, их свя­зывали воспоминания об Америке и тоска по Америке.

Одна из самых огорчительных моих потерь - украден­ный кем-то сценарий «Ивана Грозного» с дарственной надписью на английском, от Эйзенштейна маме. Мама потом рассказывала, что Эйзенштейн в Алма-Ате пока­зывал ей свои хулиганские рисунки - эротическая галерея мужских членов, каждый - характер. Член грустный, член наглый, член-меланхолик, член-флегматик - нарисовано гениально! Ей было неловко, но и любопытно.

Что еще помню в Алма-Ате? Помню арыки на улицах. Помню белый китель отца - он вышел в нем из уборной и сказал: «Посмотри, не накапало ли». На кителе было откуда-то капнувшее ржавое пятно.

45

Помню саблю и ружье - их для меня вырезал из дере­ва дворник. Помню какого-то младенца в коляске и свое непреодолимое желание сделать ему больно. Желание тут же исполняю - щиплю его, он орет, я убегаю, очень довольный. Потом повторяю то же еще и еще раз. На­верное, в этом какой-то прирожденный детский садизм. Быть может, он идет от желания удостовериться, что это - живое. Орет - значит, больно, значит, живой.

Помню большой портрет Орловой и корову в шляпе на фанерном щите - афиша «Веселых ребят». Помню декорации «Ивана Грозного», которые показывает мне Эйзенштейн. То есть, скорее, я помню его широкие штаны, он ведет меня за руку - вокруг темный павильон с какими-то декорациями, противно и холодно.

Еще помню сливочное масло. Я его долго не видел, оно мне очень понравилось, я взял кусок со стола, положил в нагрудный карман своей красной рубашки с вышитым вензелем «Андрей». Через час вместо масла обнаружил большое жирное пятно, был страшно расстроен и плакал.

На время войны папа стал чужим - я не видел его по полгода. Мама занималась поэтическими переводами, пе­реводила с украинского Михаило Стельмаха, с еврейско­го - Рубинштейна. Мне кажется, в алма-атинском «лауре­атнике» была веселая жизнь. Веселая — от отчаяния войны. Жили сегодняшним днем, скоротечными романами, ник­то не знал, сколько войне еще длиться, что будет потом.

В 1941-м маме было тридцать восемь, она была моло­да, очень привлекательна. Думаю, она была эмоционально увлекающимся человеком, вызывающим у муж-чин очень чувственные надежды.

В 1927 году мама убежала в Америку без разрешения родителей. С чужим мужем. Ехали они через Владивосток и Японию в Сан-Франциско. В те времена можно было развестись по почте. Пока доехали до Владивостока, он уже получил по телеграмме развод. На пароходе, кото­рый шел из Иокогамы в Сан-Франциско, поженились: в

46

Америку она уже въехала женой красивого господина Алексея Алексеевича Богданова. Он был представителем «Амторга», купцом и сыном купца, воспитан в «аглицком» духе, очень образован, свободно владел английским, курил сигары и носил гамаши. В Америке же они развелись, в Россию вернулись каждый сам по себе. Его сразу же посадили и расстреляли. Если бы мама не развелась с ним в 1932-м, в 1933-м ее ждала бы та же участь.

Ее брак с отцом был достаточно странен. Мама только что из Америки, свободно говорит по-английски и фран­цузски, вокруг всегда поклонники. В отличие от отца, у нее обширное образование, большой круг друзей, замечатель­ных друзей! Отец на десять лет младше. Когда они с ма­терью поженились, ему двадцать три, ей - тридцать три.

У мужчин мама вызывала очень активный интерес, она нравилась. Один эпизод таких отношений потом вошел в «Сибириаду».

Павел Васильев очень домогался мамы и написал не­сколько стихотворений, сублимировавших эротическое, сексуальное влечение к ней.

В наши окна, щурясь, смотрит лето,

Только жалко - занавесок нету,

Ветреных, веселых, кружевных.

Как бы они весело летали

В окнах приоткрытых у Натальи,

В окнах незатворенных твоих!

И еще прошеньем прибалую -

Сшей ты, ради бога, продувную

Кофту с рукавом по локоток,

Чтобы твое яростное тело

С ядрами грудей позолотело,

Чтобы наглядеться я не мог.

Я люблю телесный твой избыток,

От бровей широких и сердитых

До ступни, до ноготков люблю,

За ночь обескрылевшие плечи,

Взор, и рассудительные речи,

И походку важную твою.

47

……………………………………………..

Восславляю светлую Наталью,

Славлю жизнь с улыбкой и печалью,

Убегаю от сомнений прочь,

Славлю все цветы на одеяле,

Долгий стон, короткий сон Натальи,

Восславляю свадебную ночь.

Маму это очень расстраивало, между ними никогда не было тех отношений, какие по этим стихам можно представить. Потом он опубликовал свое стихотворение «Горожанка», чего там только не написал! Они оказа­лись вместе в какой-то компании в общежитии Литера­турного института, мама при всех ему сказала:

- Павел, какое ты имеешь право такие стихи посвя­щать мне?

Все уже хорошо выпили, было много грузинского вина, Васильев растерялся и от растерянности дал маме пощечину. Не придумаешь, какая реакция! Все мужики на него кинулись, он бросился бежать, его с улюлюкань­ем гнали по Тверскому бульвару, швыряли вслед камни. Мама была в истерике, ее отвезли домой.

В двенадцать ночи кто-то позвонил в дверь, все уже были раздеты, ложились спать. Открыла бабушка.

- Наташа, тебя молодой человек спрашивает. Она вышла, стоит Васильев:

- Наташа, прости!

- Не хочу с тобой разговаривать! Убирайся вон, под­лец!

- Прости! Не уйду, пока не простишь!

- Уходи, умоляю! Ненавижу тебя! Он падает на колени.

- Не уйду! Буду стоять на коленях, пока не простишь!

Утром домработница пошла на рынок, Павел Василь­ев стоит на коленях. Позвали маму, она вышла. «Ната­ша, неудобно! - ей уже все шепчут. — Стоит же человек!»

- Ну хорошо. Прощаю.

48

Это и вошло в «Сибириаду», эпизод, где Устюжанин стоит на коленях перед воротами.

Мама много писала, делала либретто для опер, песни для мультфильмов, зарабатывала деньги. Одно из вос­поминаний первых послевоенных лет: я сижу под ста­туей Ленина на «Союзмультфильме», жду, когда мама получит деньги в кассе. Потом мама стала членом при­емной комиссии Союза писателей, ей приходилось чи­тать массу чужих стихов, к работе она относилась очень серьезно. Катеньку, нашу старшую сестру, мама вообще оставила жить у дедушки с бабушкой, очень потом жалела об этом, чувствовала себя перед ней ви­новатой.

Мама рассказывала, что всех своих детей задумывала. Она с самого начала хотела сына, но первой родилась дочь. Потом, беременная мной, она задумывала, каким я должен быть, какой характер, какая профессия, какая судьба. Думаю, меня она любила просто безумно. Она вообще была человеком на редкость страстным. Это я понял очень поздно.

Поздно, по причине своего эгоизма. К матери я отно­сился, как, впрочем, относятся и все прочие дети, - по­требительски и жестоко. Ребенок всегда чего-то требует и никогда ничего не дает. Могу судить по своим детям. Они ведут себя, как молодые животные. Чего-то все вре­мя хотят, и при этом немедленно.

Мама старилась. Я взрослел. Она начала делиться со мной какими-то своими мыслями. Я очень терпеливо выслушивал все, что она говорила, а ей уже многое хо­телось мне рассказать, но слушал ее всегда как бы по сы­новней обязанности, со скукой. Голова была забита дру­гим - девочками, вечеринками, друзьями, кино. Я уже ходил в Дом кино, прорываться туда было очень слож­но, особенно на американские, французские фильмы; администратор Тамара Леонидовна по знакомству дава­ла мне билеты - как сыну Михалкова.

49

Потом и я стал давать маме какие-то творческие сове­ты. Я уже становился более зрелым, годам к двадцати пяти у меня был какой-то опыт, знания. Это я познако­мил маму с песнями Эдит Пиаф, она потом перевела их, сделала две книги о ней. Это я познакомил маму с пес­нями Жоржа Брассанса - у меня были французские друзья. Коля Двигубский, мой сокурсник по ВГИКу,незадолго до того реэмигрировавший из Франции, прита­щил пластинки Брассанса.

Наши взаимоотношения с мамой начинали стано­виться взаимоотношениями взрослых людей. Очень ча­сто мама говорила, что пишет новый рассказ или сти­хотворение.

- Сейчас я тебе почитаю.

Это было всегда так некстати! Редко я воспринимал всерьез хоть что-то из того, что делали мои родители. Но надо было слушать, я набирался наивозможнейшего терпения и внимания - правда, в этот момент нередко рядом со мной сидела какая-нибудь девушка, и руки мои бродили по самым интересным ее местам.

Когда я уезжал в Америку (точнее, уезжал я во Фран­цию, но знал, что там не задержусь), сказал маме, что не вернусь. Мы очень долго дискутировали об этом, у нее на глазах были слезы, она говорила: «Этого ни в коем случае делать нельзя». Она боялась, папа долго вообще ни о чем не знал. Когда узнал, вознегодовал. Я сказал ему тогда: «Если не уеду, стану диссидентом. Все про­кляну. Надоело. Больше так жить не могу. Мне неинте­ресно. Или скандал, или я уезжаю. Не уеду - будет хуже. Я страшней для тебя здесь». Это его напугало.

Потом, когда мы с мамой уже после премьеры «Сибириады» сидели в машине, она сказала:

- Ты прав, ты прав... Я не должна тебя осуждать, ведь я сама когда-то вот так же уехала.

50

**АНТИПОДЫ**

Когда голос отца призывал меня к себе в кабинет, я знал: будет судилище, выговор, причем в полной мере заслуженный, - я в чем-то буду уличен и непременно виноват. Виноват же я был в тысяче предосудительных дел, которые, как мог, скрывал. Мое существование, нет, думаю, и любого мальчишки лет десяти, в кругу любя­щих родителей подсознательно приобретает характер «подвига разведчика», жизни «нашего», пробравшегося в стан «чужих». Все время приходится врать, что-то придумывать, правду говорить нельзя - накажут, и по­делом. Родители уже не сомневаются в том, что ты без­дельник, моральный калека, наказание Господне.

Родителей в это время воспринимаешь если не как вра­гов, то, уж точно, как антиподов. Всегда есть какие-то свои маленькие секреты, которые им доверять нельзя. Всегда хочется того, чего нельзя. Просишь разрешения -тебе не позволяют. Не позволяют - значит, хитришь, об­манываешь. Все время ощущение противостояния.

Живешь, как во вражеском окружении. Если что и приходит в голову, то исключительно глупости и гадости. ! Все, чего хочется, бессмысленно, разрушительно, предо­судительно. Хочется ущипнуть ребенка в коляске. Хочет­ся стоять на верхней площадке и плевать в узкую щель лестничного пролета так, чтобы слюна пролетела все шесть этажей до самого низа. Хочется облеплять жеваной промокашкой концы спичек, зажигать их и подбрасы­вать к потолку так, чтобы они, догорев, оставляли вокруг себя густые черные пятна копоти. Хочется острым кон­цом ключа царапать на стене лифта известное слово из трех букв. Причем царапаешь каждый раз, возвращаясь домой, все в том же месте, надпись становится все глуб­же, глубже, наконец, уже совсем прорезает фанеру. Хо­чется запустить камнем в чужое окно, посмотреть, как лопнет стекло, как будет беситься и негодовать высунув-

51

шийся хозяин, если он дома. Почему это доставляет та­кое удовольствие? Ведь ни на секунду не задумываешься: зачем? Занятие кажется таким интересным!

Разрушение доставляет удовольствие. Наверное, это свойственно только мальчикам. Однажды я привязал к двум антикварным, красного дерева стульям веревку и стал через нее прыгать, чтобы потом в школе показать всем, как замечательно свободно могу одолеть любую высоту. Кончилось тем, естественно, что стулья упали, сломались. Приходит мама. Врешь ей что-то немысли­мое, напускаешь себе в глаза слюней, чтобы она думала, что ты тоже переживаешь. Мама все равно не верит, все равно наказывает.

Или, вспоминаю, я пришел в класс на урок музыки, сел в ожидании запоздавшего педагога на стул, расставил ноги и, плюнув на паркет, старался попасть в то же самое место. Минут за тридцать образовалось несколько очень солидных плевков. Потом пришел преподаватель (это был Рафаэль Чернов), сказал, чтобы такое никогда боль­ше не повторялось. Мне, естественно, было очень стыд­но, но почему я это делал, ответить не смог бы - не смогу и сейчас. Каковы побудительные мотивы такого рода за­нятий? Может, это от детской незрелости, а может, и вов­се унаследовано от наших зоологических пращуров.

Многое вспоминается, когда я сегодня вхожу в тот са­мый подъезд, где когда-то плевал с шестого этажа, -отец по-прежнему живет там.

Начиная с десятилетнего возраста, самое интересное время, когда родителей нет дома - идешь к ним в ком­наты и превращаешься в Шерлока Холмса, шаришь по всем ящикам. Я и сейчас помню содержимое ящиков маминого трельяжа. Там лежали замшевые перчатки, сколько их! Каждую натягиваешь на руку, тут же укра­шения, гребешки, браслеты, сеточки для волос, попу­лярные в сороковые годы. Справа стояли духи. Внизу -ботинки. В отдельном ящичке - фотографии, письма.

52

Фотографии рассматривались, письма читались. Все изучалось во всех деталях. То же и у отца. До сих пор знаю, где что лежит, потому что там так все и лежит. В полированном шифоньере — подарки, привезенные из разных поездок для разных начальников: ручки, часы, мелкие заграничные сувениры. Наверху — одеколоны. Все рассматривалось, все ставилось на прежнее место. Я точно знал, от чего какие ключи и где они лежат, где духи, где деньги, значки, ордена, детали личного туале­та, самые интимные вещицы.

Меня не раз вызывали, спрашивали:

- Ты открывал здесь? Делаешь невинное лицо.

- А почему эта вещь лежит не там, где прежде была?

- Не знаю.

Чистая ложь. После этого все запирали, ключ прята­ли, говорили: «Все. Больше ты никогда и ни за что...» Потом все забывалось, возвращалось на круги своя, я продолжал свое путешествие по закоулкам папиных и маминых комодов и ящиков. Думаю, сами родители так хорошо не знали вещей друг друга, содержимого своих столов и шкафчиков, как знал я. Мне было известно все. Они даже представить не могли, до какой степени все.

Тем не менее это была жизнь с людьми, которые тебя любили. В доме всегда было ощущение безопасности, что, конечно же, редкое для ребенка счастье. Мама очень меня любила, хотя в то время я и не задумывался об этом. Все шло каким-то очень естественным чере­дом. Жестокость по отношению к детям была заведомо исключена. Что, впрочем, не помешало отцу два раза меня выпороть.

Папа никогда ничего не собирал. Но иногда ему при­ходило в голову, что он чем-то увлечется и займется коллекционированием. Однажды он привез из-за гра­ницы три альбома с марками. Альбомы так у него и ле­жали, руки до них не доходили. Папины руки. Мои - до-

53

ходили. Марки мне понравились. Я решил несколько штук снять. Сначала снял две, потом - четыре, потом -пять, потом - восемь и так как-то тихо, незаметно поло­вина марок куда-то перекочевала, была обменена на фантики и какую-то несусветную ерунду. Как сейчас помню:

- Андро-он!

Липкая дрожь, иду на лобное место. Сидит отец с аль­бомами.

- Это ты брал? Где марки? Нагло вру:

- Не знаю.

- А кто знает? Феня знает? (Феня - наша домработни­ца). Куда они делись?

Отец снял ремень и выпорол меня. Было не больно, но очень обидно.

Второй раз это случилось третьего мая. Я понадеялся, что уже пришло лето, и пошел в школу в рубашке и ко­ротких штанах. Всегда есть такая тайная надежда: кажет­ся, если наденешь летнее, то и на улице будет тепло. Причина и следствие поменяются местами. Погода моих надежд не оправдала, холодина была страшная. Отец как раз в это время подъехал к дому, вышел из ма­шины и на ходу тут же на улице меня выпорол. Почему

он это сделал?

Думаю, в те годы я был малосимпатичной личностью. Любовался своим отражением в зеркале. Врал. Воровал. Пакостил. Может, я вообще малосимпатичная личность?

Но кто что знает обо мне как о личности? Зла я мало кому делал, дорогу мало кому перебегал. Ничье место не занимал, ни у кого ничего не отнимал.

Мой брат, к примеру, Штольца в своем «Обломове» писал с меня, да еще и сказал где-то что-то малоприятное о моей картине. Почему мне такое везенье? Почему Аксенов изобразил меня в своем «Ожоге» в виде гнусного субъекта - молодого кинорежиссера в модных очках?

54

От одной своей подруги, француженки из русских эмигрантов, недавно я узнал про нашего общего париж­ского знакомого, тоже по происхождению русского. Я сказал:

- Передай привет Сашке. Скажи, что очень его люблю.

- Передам, - сказала она, - только учти, тебя он тер­петь не может.

- Почему?

- Знаешь, он говорит: «Почему Андрон Михалков должен был быть с детства в порядке, а я в говне? Они, Михалковы, всегда быливпорядке - и при Сталине, и теперь».

Сейчас, он очень богат. Чего ему на меня злобиться? Может быть, человеку нужна компенсация за прошлые несправедливости? Точнее, за то, что он воспринимает как несправедливости. А может ли судьба вообще быть справедливой? Может ли быть справедливой лотерея? Не глупо ли от рулетки ждать выигрыша для каждого?

Что это, рок надо мной какой-то? Надо же было слу­читься этой истории с «Ближним кругом»! Казалось, все так чудесно складывается. Приехал президент «Коламбии», посмотрел, сказал: «Это шедевр». Начал вклады­вать деньги в рекламную кампанию, заказал специально книгу к выходу картины... И вдруг его снимают.

Удивительно! Все усилия насмарку. Новый президент картину задвинул куда-то в десятый ряд, прошла она почти незамеченной.

Ладно. Пусть так. Лишь бы не хуже. С возрастом на­чинаешь понимать, что какие бы неудачи и неприятнос­ти тебя ни преследовали, какие бы унижения, разочаро­вания, удары ни пришлось пережить, твоя судьба все равно удачливее, чем у тысяч других, а у тех других -чем у миллионов еще более обделенных и битых жиз­нью...

55

**МУЗЫКА**

После Алма-Аты в 1943-м недолгое время была Уфа, Башкирия, потом, с 1944-го, - Москва.

Помню портниху Шуру, сидевшую у нас, бесконечно что-то шившую. Она обшивала всех (кроме отца - ему шили где-то еще): маму, Катеньку, меня. Шилось из ста­рых папиных и маминых костюмов, пальто - ничего ж в магазинах тогда не было, ни одежды, ни тканей. Отрез материи был ценностью, сокровищем. Шура шила у нас лет пятнадцать - до самого конца 50-х, перелицовывала старые вещи (нынешние ровесники меня тогдашнего и слова такого не знают) на другую сторону, случалось - и по второму разу.

Помню Новый год. Пришел Алексей Толстой. С ним была очень красивая женщина, Людмила. Сначала она была его секретаршей, потом стала женой. В Москве было тогда затемнение, на окнах во всех домах - черные шторы. У нас были свечи и керосиновые лампы. По­мню, когда на столе зажгли свечи, на шее у Людмилы та­инственно вспыхнули старинные бриллианты. Маме она подарила флакон духов «Шанель № 5». До сих пор помню их сказочный запах. Это же 1944 год! Может, и запомнилось все потому, что мама потом не раз расска­зывала об этой невероятной в войну «Шанели».

Под конец войны появилась «ант Хелен» - тетя Елена, седая, носатая, смешная дама, занимавшаяся со мной ан­глийским. Она была коммунистка, еврейка, бежала из Лондона, потому что боялась, что немцы придут в Анг­лию, всю войну просидела в России. Нашла, куда бежать! Английским мы занимались вместе с Васей Ливано­вым. Дружили наши мамы. Евгения Казимировна, Васи­на мама, была женщина удивительной, прямо-таки неземной красоты. Она была полька; когда шла по улице, сразу было видно, что она откуда-то не отсюда, откуда-то из Европы, с обложки заграничного журнала мод.

56

Семья разрасталась. Родился Никита. В доме была дом­работница, иногда - две.

У мамы была ближайшая подруга — Ева Михайловна Ладыженская, мосфильмовский монтажер. Она много работала с Эйзенштейном, Пудовкиным, Роммом, впо­следствии монтировала и моего «Первого учителя». (В ту пору еще зачищали эмульсию бритвой, пленку склеи­вали ацетоном. Господи! Какой же я старый, если рабо­таю в кино со времен, когда было такое!)

Так вот, как-то зимним днем 1945 года мама и Ева Ми­хайловна, пообедав и выпив водочки, решили, что самое время учить меня музыке. Мне было восемь дет. Они отве­ли меня в музыкальную школу в Мерзляковском переулке: так началась моя несостоявшаяся музыкальная карьера.

Мама музыку обожала. Она и за первого своего мужа вышла потому, что он играл на рояле и она верила в его артистическую карьеру. Алексей Алексеевич обещал ей, что займется концертной деятельностью, усиленно го­товился, она очень ему помогала, наконец, он дал концерт и провалился. На этом мамина любовь кончилась.

Очень мне повезло, что он оказался плохим музыкан­том. Если бы не это, мама с ним бы не развелась, а зна­чит, и я бы не появился на свет. Но мечту иметь в доме человека, играющего на рояле, мама не оставила. Ожи­далось, что человеком этим стану я.

Я не был избалованным ребенком, какими нередко бывают дети элитарных родителей. Конечно, были и пайки, и разные блага, по чину отцу положенные. Но я учился музыке, а ею надо заниматься каждый день. Я эти занятия ненавидел, думал лишь о том, как от этой повинности слинять. Мама заставляла меня буквально силой. Потом начал втягиваться.

В ту пору я еще не ходил в шашлычную - ходил в ки­нотеатр «Повторного фильма». В шашлычную начал хо­дить где-то с восьмого, с девятого класса, когда посту­пил в музыкальное училище. Там уже образовалась ком-

57

пания людей, у которых кое-какие деньги случались, ка­ковые, естественно, пропивались. Тогда я заработал свои первые деньги - какие-то несчастные рубли за му­зыкальное оформление спектакля. Рубли, конечно же, остались в шашлычной.

В компании, посиживавшей там, был очень талантли­вый мальчик из Донецка, ныне известный джазовый пиа­нист Николай Капустин. Был Вячеслав Овчинников, с ко­торым мы познакомились в музыкальном училище на Мерзляковке. Я знал, что он очень талантлив, но тогда мы еще не дружили - дружить начали уже в консерватории.

В музыкальное училище я ушел из седьмого класса школы. В музыку к этому времени уже втянулся. Мы те­перь жили на углу улицы Воровского (ныне Поварской) и Садового кольца. Квартира для советской действи­тельности была нереально большой Был кабинет у папы, была своя комната у мамы, была столовая и еще две комнаты - в одной жила Катя с Никитиной няней, в другой - я с Никитой.

Когда я учился в музыкальном училище, потом в кон­серватории, потом во ВГИКе, под роялем на раскладушке у нас всегда кто-нибудь ночевал - Капустин, Овчинников, иногда Шпаликов. Тарковский проспал там до конца «Рублева». Как приятно было оставлять у себя на ночь прияте-

лей! Потом рояль стал уже не нужен, его увезли на дачу.

Лет с семнадцати хочется убежать подальше от роди­телей, не видеть их и не слышать - чего от них ждать, кроме неприятностей! Мы с друзьями сидим у меня в комнате, курим, выпиваем, открывается дверь — отец! Сигареты надо тут же выбросить, бутылку - спрятать.

- Вы что, курите?! - спрашивает отец, нюхая воздух. Вот зануда! Только и ищет повод, чтобы сказать га­дость. И от мамы тоже хотелось бежать, ну разве что кроме тех случаев, когда надо было подластиться, поце­ловать, что-то выпросить.

Лет с шестнадцати, когда у меня уже установился го-

58

лос, он стал очень похож на отцовский. Так что и в кон­серваторские и во вгиковские годы у меня не было про­блем с билетами ни в какой театр. Я звонил администра­тору, говорил с хорошо натренированным заиканием: «Это Михалков. М-моему сыну нужно два билета». Па­пину подпись в дневнике, куда, к счастью, он и мама по­чти не заглядывали, я подделывал идеально. И не только в дневнике. На бланках «Депутат Верховного Совета СССР Сергей Михалков» я подписывался под такими хо­датайствами, о которых он не имел ни малейшего пред­ставления. Все эти безобразия творились запросто, с лег­ким сердцем. С точки зрения морали поведение мое луч­ше не оценивать - все, какие есть на свете, заповеди (кроме разве что первой - «не убий»), нарушались посто­янно. Впрочем, из всех заповедей важнейшей я почитал одиннадцатую, в Библии не помянутую, - «не попадись». Нарушай хоть все десять разом, только не попадайся.

Однажды я позвонил в театр (кажется, Большой), все с тем же заиканьем сказал, что я — Михалков, что мой сын придет сегодня на спектакль, нужно два билета.

- Одну секундочку, - сказал голос на том конце теле­фона. И тут же в трубке раздался голос отца:

- Кто это?

Оказалось, он в этот момент сидел у администратора. Скандал!

На первом курсе музыкального училища я получил кол за диктант по русскому - сорок ошибок на двух страни­цах! Было за что поставить. Но наша милая преподава­тельница (до сих пор помню ее фигуру, похожую на ги­гантскую грушу) влепила мне этот кол с явным удоволь­ствием. Надо признаться, меня не очень любили.

Поводов к тому было достаточно. Но помимо всего, как мне было прямым текстом сказано, не любили меня за клевый стиляжный пиджак. Папа привез из Восточного Берлина материал, толстый, в синюю, зеленую и желтую крапинку. Вдобавок я купил еще и «корочки» на толстой

59

подошве - ходил большим пижоном. Все-таки я готовил себя в музыканты, вольные, так сказать, художники.

Из педагогов нашей музыкальной бурсы вспоминаю лишь математика, с огромными усами, большими часа­ми на цепочке; он шлепал нас по головам линейной за то, что мы играли на его уроках в фантики. Ну конечно же, намного интереснее его задачек было выиграть у со­седа по парте конфетные обертки с картинками.

Других педагогов не помню - практически я уже ни­какие уроки не посещал, уже перешел в музыкальное училище, где общеобразовательные предметы не слиш­ком ценились - главным была музыка.

Историю СССР в училище нам преподавал странный человек, с красным лицом, похожий на своеобразный гиб­рид Муссолини и Кагановича, только без усов. Хромой, с палкой, инвалид войны. Звали его Коммуний Израилевич. Между собой мы звали его Кома. Человеком он был ог­ромной эрудиции, по тем временам очень передовых взглядов и действительно оставил след в нашей памяти. Как-никак были уже первые послесталинские годы. Все, что он рассказывал, было по программе, но говорил он с улыбочкой и какой-то иронией, за каждым словом чув­ствовалось двойное дно. Он очень интересно рассказывал нам о Троцком, гораздо более подробно, чем излагалось в учебнике. От него я впервые услышал (и навсегда усвоил), что самое гениальное произведение Горького - его "Клим Самгин", роман, очень серьезно раскрывающий русский характер, а за ним и гибель всего сословия. Кома был боль­ше чем учитель. Он был нам настолько интересен, что мы собирались у него дома, разговаривали, пили водку. Он нас любил, от него веяло инакомыслием, хотя времена были такие, что и слова этого нельзя было произнести. Тем не менее именно инакомыслие сквозило и в его жест­ком глазу, и в иронической интонации, и в манере обще­ния с нами. Очень интересный был человек.

В музыке у меня было три учителя. В школе — Рафаил

60

Чернов, в училище Рубах, интереснейшая личность, в консерватории - Оборин.

Однажды я болел, лежал в маминой постели, слушал радио. Тогда были такие маленькие приемнички-дина­мики, на две станции. Передавали музыку, какой прежде я никогда не слышал. У меня от нее чуть не случился оргазм. Так я открыл для себя Скрябина.

В музыке я себя никогда счастливым не чувствовал. Сначала вообще не любил ее. Потом научился понимать, любить, но себя в музыке не любил никогда. У меня недо­статочно хороший слух. То есть слышу я неплохо, не сфальшивлю, но слух у меня не абсолютный. И двига­тельный аппарат, то есть связь между ухом и пальцами, не очень развит. Тягаться с Колей Капустиным, у которо­го все это было от Бога, я не мог. Он первым заставил меня почувствовать свою неполноценность.

Впрочем, в училище это чувство унижения и неудоб­ства от собственной второсортности меня не очень тяго­тило. Был азарт, желание быть хорошим, быть лучше других, тщеславие. Я 6ыл недостаточно плох, чтобы меня не приняли в консерваторию. А вот консерваторские годы были мучительны из-за постоянной необxодимости соответствовать другим. Я плохо писал диктанты, неважно шло сольфеджио. Не скажу, что я был хуже других. В каких-то отношениях совсем не хуже. Звуком я владел очень хорошо, поступал я в консерваторию не по блату -поступал с программой очень сложной, тяжелой, по мер­кам 1957 года, диссидентской. Играл «Петрушку» Стравинского, «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова. Председателем экзаменационной комиссии был Нейгауз. Румяный, седоусый, он сидел в своих неизменных перчатках с отрезанными пальцами, прикрывавших ревматические руки. Я, конечно, знал его как замечательного пианиста, но не подозревал, что он был одним из действующих лиц в любовной драме Пастернака.

Нейгаузу очень понравилось, что я играл Стравинско-

61

го, который тогда был запрещенным композитором. Думаю, Py6aх нарочно дал мне такую «левую» программу, решил, что с сыном Михалкова ничего не случится. Меня приняли по классу рояля к Льву Оборину. Он был маминым другом. Она позвонила ему: «Левушка! Как за­мечательно!» Он был для нее Левушкой еще тогда, когда в начале 30-х шестнадцатилетним мальчиком ездил в Варшаву и выиграл там конкурс.

Программа у меня была хорошая, но, думаю, решаю­щую для Оборина роль сыграло все-таки личное знаком­ство, дружба с мамой. И в музыке, и в музыкальной педа­гогике он был очень крупной фигурой, личностью. В классе у него в то время училось несколько гениев - Воло­дя Ашкенази, Дмитрий Сахаров, Михаил Воскресенский, Наум Штаркман. Рядом с этими великими я был как не пришей кобыле хвост. Особенно этого не чувствовалось, но я-то знал, что с ними мне никогда не тягаться.

Мы довольно часто собирались. На первом курсе Володька Ашкенази придумал устроить философские чте­ния. Собирались группой у нас дома, по очереди делали доклады - по Платону, по Аристотелю, занимались мы классической философией. Занятия эти быстро кончи­лись: кого-то из нас, кажется Володьку, вызвал Свешни­ков, ректор консерватории.

— Вы, ребята, собираетесь, изучаете какую-то идеали­стическую литературу, — сказал он, — не нужно вам это. Хотите делать карьеру, советую, бросьте.

Может, кто-то стукнул, может, был звонок из КГБ. В общем, философствовать мы перестали.

**ЗАВИСТЬ**

Первое мое воспоминание, связанное с семейством Ли­вановых, меньше всего касается Васи, к которому меня повели играть вскоре по возвращении из эвакуации,

62

тем более - старших Ливановых. Мне было безразлич­но, кто этот мальчик, каков он, кто его родители, но вот автомобильчики, которые привез ему папа из Риги, недавно освобожденной от немцев, никогда не забуду То ли они были немецкие, трофейные, то ли привезенные откуда-то из Америки, но в любом случае совершенно обалденные. Не мог от них оторваться, ничего подобного в жизни не видел. Они были заводные, сами катались, у каждой был руль, в одной даже играла музыка.

Я очень завидовал Васе. Меня такими игрушками не баловали.

Какие у меня были игрушки? Деревянная сабля, дере­вянное ружье - их вырезал из доски дворник дядя Петя в Алма-Ате, я расхаживал с ними по двору, была лопата, но Васины машинки были чем-то невозможно недостижи­мым.

Не гак давно я встретил Васю во дворе «Мосфильма», онзадумчиво разглядывал мою новую американскую машину.

- Привет, Василий, - сказал я.

- Ты когда-то завидовал моим машинкам, - сказал Вася. - А теперь я завидую твоим...

Потом, когда меня привели в гости к Шуне Фадееву, я был потрясен настоящими ножами и настоящими ре­вольверами, подаренными ему отцом. Опять во мне за­говорила непреодолимая зависть. Такими игрушками меня тоже не баловали. Да и вообще по этой части ни папа, ни мама особой заботы обо мне не выказывали.

Правда, потом папа привез настоящий кортик, и я с ним играл. Сочинил что-то вроде пьесы, мы ставили ка­кой-то спектакль, бегали в самодельных плащах, из-за угла вышла моя племянница и напоролась животом на критик. Кортик у меня тут же отняли, как следует понад-давали, чтоб вел себя по-человечески, и спектакль и кор­тик на этом кончились.

Много кому я завидовал в жизни, и по самым разным

63

поводам. Какому-то неведомому парню на пляже, у которого удивительно красиво выпирал из-под плавок член. Парижскому клошару, с преудобством устроившемуся прямо на мостовой. «Счастливый человек, - думал я, - у него нет советского паспорта». Но, наверное, ни­кому я так не завидовал, как своему консерваторскому другу Володе Ашкенази.

Предметом моей жесточайшей зависти он был преж­де всего потому, что играл намного лучше меня. Когда я видел, как он разыгрывается перед концертом в учили­ще, как у него бегают пальцы, как под ними рождается Шопен, было ощущение, что во мне все съеживается, скуксивается, душа становится похожей на старое ябло­ко, пролежавшее полгода в холодильнике. Каким нич­тожным казалось мне то, что я могу извлечь из инстру­мента. С точки зрения артистической, думаю, Ашкенази более всего повинен в том, что я бросил консерваторию. Я просто не выдержал. Естественно, не только он давал мне много очков вперед, были и другие, но никто не был предметом такого моего обожания, как Володя.

У Володи была беда - от его обуви шел запах. Ну может, не столь сокрушительный, как от сыра в рассказе Джерома, но я почему-то обратил внимание. Я чувство­вал, что именно на меня возложена миссия избавить от него музыкального гения, собирал отовсюду наиполез­нейшие на этот счет рекомендации и немедля передавал их Володе. Они ли возымели действие или что-то иное, но заслугу в победе над этой напастью приписываю ис­ключительно себе.

Другой бедой, от которой, как я решил, ему пора из­бавляться, было его неведение во всем, что касалось плодов древа познания. По натуре своей он был интроверт, боялся женщин. Мы выпили водки, я сказал, что прекрасный пол не зря называется прекрасным и пора ему уже в том убедиться. Володя, побледнев, согласился. Без труда была найдена девица, соответствующая ситуа-

64

ции. Я объяснил ей, что это Володя Ашкенази, великий музыкант, о нем надо позаботиться.

Они закрылись в другой комнате, мы с приятелями про­должали пить, слушать музыку, говорить о высоких мате­риях; родителей, естественно, не было - лето, уехали отды­хать. Через полчаса дверь открылась, выглянула девица:

- Ну где клиент?

- Как где? Он с тобой.

- Какое со мной! Я его жду уже двадцать минут.

Оказалось, он вышел пописать и тихонько слинял с квартиры.

Надеюсь, Володя простит мне эти воспоминания. Это было так по-детски и так наивно!..

В эти же годы Москву потряс Ван Клиберн. Нам надо было его принять. Звезда Володи тоже уже всходила. Мы устроили прием в «Праге», наверху, на террасе, решили американца огорошить. Купили огромную банку черной икры (в те времена это было достаточно недорого), по­ставили бутылку водки. Больше на столе ничего не было.

Пили водку и ели икру из банки ложками. У них там позволить себе такое могут только миллионеры. Уверен, Клиберн этого вечера не забыл.

Вскоре Володя начал получать один приз за другим. Он уже был концертирующий артист, а я - студент Консы. Стать выездным в те годы было намного труднее, чем спустя пять или десять лет, но он был не просто вы­ездным, он буквально без перерыва колесил по всему миру. Мы в это время были очень близки. Он отовсюду писал мне. У меня сохранились его письма примерно та­кого типа: «Пишу тебе из Солт-Лейк-Сити. Что за скуч­ный город! Правда, очень вкусное мороженое». Или: «Лондон. Дождь. Дождь. Дождь. Но, Андрон, если б ты видел эти парки!» Я, естественно, мог только представ­лять себе, какая прелесть гулять по этим паркам. Володя был для меня связным, агентом, привозившим из-за ру­бежа запретный глоток другого воздуха.

65

Затем случилось самое страшное: он женился на исландке. В те времена это вообще не дозволялось. В мозгах со­ветских обывателей такое тянуло почти на измену Родине. Но ему не могли не разрешить. Несчастного папу Ашкенази вызывали куда следует. Увещевали. Воздействовали. Но Володя переступил тот порог страха, который до него пе­реступать никому не удавалось, отрезал концы. Он уже был лауреатом Международного конкурса Чайковского, жена - иностранка. Он стал неприкасаемый. Прекратили выпускать его записи. Он плюнул на эту власть — пусть не выпускают, не разрешают, пусть делают, что хотят. Уехал. Поселился в Лондоне. Его имя перестало в СССР упоми­наться. Его это уже не задевало, он уже жил по иным зако­нам. Для меня это было самым сильным ударом: он смог жить по другим законам, а я не могу - боюсь.

Вот так же я чувствовал себя, когда гулял по Цветному бульвару с Эрнстом Неизвестным вечером того самого дня, Хрущев разнес его на выставке в Манеже. Все уже об этом знали, по Москве разнеслось мигом. Отец срочно вернулся откуда-то, ясно было, что это не случайность -начинается новая кампания зажима интеллигенции.

Я позвонил Неизвестному. Мы вышли погулять, шли бульварами. Эрнст подробно рассказывал о встрече с Хрущевым. «Знаешь, Андрей, - сказал он, - я себя так хорошо чувствую! В этом во всем есть что-то очищаю­щее». Очевидно, он имел в виду страх. Боже мой, какой же он герой, не боится... Я уже тоже что-то преодолел в себе, не боялся идти с одиозным человеком, пославшим подальше Самого. Но все равно вот так преодолеть в себе страх - нет, к этому я еще не был готов... Потом мы много общались, он хотел, чтобы я снял кино про его скульптуры. Я уже придумал, как это снять... Последний раз мы встретились в бане, он уже обрезал концы, уез­жал по израильской визе, был готов к тому, что его не выпустят. «Я уезжаю через дней». Мы сидели, пари­лись... Но это уже 70-е годы... ..

66

А познакомились мы в 59-м — тогда же я сблизился и начал работать с Тарковским. В те годы Эрнст зарабаты­вал на жизнь тем, что месил глину Вучетичу и топил котельную Кербелю - двум титанам монументального официоза. Сам он был нищ, бездомен, случалось, ноче­вал на вокзале.

Тогда у всех с жильем обстояло трудно. Славка Ов­чинников жил в общежитии - это все же было получше, чем вокзальная скамья. У Ильи Глазунова была комнат­ка, величиной с туалет. В нее еле-еле втискивались рас­кладушка, на которой он спал с женой, и мольберт. Час­то в гостях у него я видел Ларису Кадочникову...

Неизвестный всегда напоминал мне буйвола - ма­ленький рост, короткий загривок, шеи вообще нет, сгорбленная спина, ломанный нос, тяжелая нижняя че­люсть с припухлой губой, удивительно живые цыганс­кие глаза. От прежней биографии на теле у него оста­лась память - татуировки, кое-как сведенные, но не до конца. Все равно они были видны.

Он потряс меня своим умом, энергией, неведомым мне жизненным опытом. Это от него я услышал слово «беспредел», истории про беспредельщиков, бравших с собой в побег из лагеря напарника, живое мясо, которое можно пустить в ход, когда кончится вся еда. Не шут­ка - пройти зимой по тайге полторы тысячи верст! Едой на такой путь не запасешься, на себе не унесешь. Мясо, которое само идет за тобой, сподручнее. Хотя и наступа­ет момент, когда человек понимает, ради чего его взяли: все, что можно было съесть, съедено, пришла его оче­редь...

Скульптуры Эрнста, квадратные, тяжелые, отлитые из металла, как бы маленькие эскизы гигантских будущих монументов, производили на меня огромное впечатле­ние - все, что шло вразрез с соцреализмом, мне тогда очень нравилось. Я уже учился во ВГИКе, сразу же поду­малось: вот о ком надо снять документальный фильм.

67

Мы с Тарковским обдумывали будущий сценарий, мне метился лунный свет, падающий в окно мастерской, безмолвные скульптуры, музыка Скрябина - хотелось соединить Скрябина с Неизвестным, хотя это наверняка было ошибкой. Они мало созвучны друг другу - просто Скрябин мне очень нравился.

Нас ничто не объеденяло - ни с Неизвестным, ни с Глазуновым (с Тарковским - другое дело, там основой была общая профессия), но все равно было чувство об­щности. В нас жила та же энергия, нас подняла та же об­щественная и художественная волна. Не скажу, что их искусство мне ближе всего на свете - могу назвать дру­гие имена и в живописи, и в скульптуре, которые гораздо ближе мне художнически. Но проходит время, и на­бежавшие с тех пор сорок лет ясно дают понять, что, как бы не изменились с тех пор эти художники, они остави­ли за собой такой объем сделанного, что это, конечно же, веха в искусстве. С их работами можно спорить, от­вергать; не принимать, не замечать - нельзя.

Сближала нас общая энергия, взаимное ощущение человеческого калибра. Его нельзя было не почув­ствовать и в Эрнсте, и в Илье, в какие бы игры он ни играл с сильными мира сего. Недавно я был на выс­тавке личной коллекции Глазунова - столько редчайших икон, императорских портретов мог собрать только человек оглашенный, обожженный владеющей им страстью...

А с Володей Ашкенази после его отъезда мы иногда встречались. Однажды даже в телевизионной передаче на французском телевидении, которую вел Фредерик Миттеран, племянник президента.

Талант - вообще счастье, талант музыканта - счастье особое. Свободно льется речь, понятная всем. На этом языке говорит весь мир, переводчик не требуется. А ког­да талант к тому же признан - счастье двойное. Признание дает творческую свободу.

68

Отдельный разговор о моем отношении к его игре. Он, конечно, гениально одаренный музыкант, его пиа­низм - нечто невероятное! На протяжении жизни он очень менялся. Мое обожание со временем прошло и через скепсис. Был период, когда он играл чересчур чис­то. Складывалось впечатление, что это игра без единой ошибки, в том числе и ошибки божественной. Из-за этого от его исполнительства слегка веяло хрестоматией. Где-то в 60-х, став несколько больше разбираться в интерпретациях, я пошел на концерт Володи и на выхо­де столкнулся с Рихтером, давно знавшим меня еще по дедовым Буграм.

— Как вам, Святослав Теофилович? - спросил я. Он улыбнулся, немного неловко поднял плечи и, как бы извиняясь, сказал:

- Слишком безупречно.

Я даже не до конца понял, что он имел в виду. Навер­ное, то, что в Володиной игре мало было оригинальнос­ти, неожиданности, все идеально предсказуемо. Нельзя, скажем, спутать игру Софроницкого или Гулъда ни с чьей иной, так могли сыграть только они, логично, но непред­сказуемо. Великое искусство всегда логично и непредсказуемо. Искусство менее великое - логично и предсказуе­мо. У Ашкенази предсказуемости было больше, чем надо для великого искусства. Но потом это выросло в совершенно иное качество - в огромную непредсказуемость, в мощный классицизм. Какое-то время я почти не покупал записей Ашкенази, а потом купил, и это было для меня замечательное открытие. То, что он сделал сТретьим концертом Рахманинова - по архитектонике, тому, что в музыке главное, по соотношению содержания и формы, по интерпретации, - было потрясающе. Последние пят­надцать лет в моем отношении к нему скепсиса не было -было обожание и еще - уважение, которому я научился, увы, очень поздно.

69

**УДАР НАОТМАШЬ**

Я очень благодарен моим консерваторским друзьям. Они немало поспособствовали моему самоопределению. Саму же консерваторию вспоминаю с гнетущим чувством. Все годы меня преследовало: «Что я здесь делаю?» Ничего по­добного у меня не было потом во ВГИКе, там не возника­ло и тени сомнений - я был абсолютно уверен, что это мое, здесь я дома. А в консерватории не мог избавиться от чувства своего ужасающего, угнетающего несоответствия, неадекватности тем, кто рядом учился. Ну конеч­но, я играл - играл неплохо (у меня сохранилась про­граммка вечера памяти Кончаловского: играл Рихтер, за ним в программке - я), много занимался, готовился к конкурсу, переиграл руку. Я как бы изо всех сил старался быть профессионалом, профессия меня затягивала. И все равно где-то в глубине, внутри себя я чувствовал, что ни­когда такой творческой свободы, такой совершенной тех­ники, какая есть у Ашкенази, мне не достичь.

Помню, мама (это было в 1955-м) повела меня до­мой к великому Софроницкому. Они были близкие друзья. Дед написал знаменитый портрет Софрониц­кого. Мама знала его еще в те времена, когда он играл в мастерской Петра Петровича. Софроницкий был женат на дочери Скрябина, приходил с женой и новорож­денным ребенком, клал ребенка на рояль и играл. Пото­мок Скрябина мирно посапывал под рокочущие аккор­ды. Скрябина Софроницкий знал лучше, чем кто-либо из когда-либо живших на свете музыкантов. Хотя сейчас появилось достаточно интеллигентных музыкантов, прекрасно его понимающих и чувствующих. Для мамы Софроницкий был Вовой, они были дружны чуть не со­рок лет, разговаривали запросто.

В тот вечер Софроницкий был подшофе. Незадолго до того он женился на своей ученице, которую, кажет­ся, тоже пристрастил к вину. Попросил меня сыграть -

70

я сыграл, если память не изменяет, Листа. Он вяло, рассеянно похвалил.

Потом сам сел за рояль. Инструмент был расстроен­ный, но играл он божественно. Играл какие-то кусочки, отрывки, импровизации. Помню странное ощущение ти­шины. Я сидел придавленный. Он был небом, солнцем музыки. Да, мама звала его Вова, но мы-то знали, что он символ русской музыки, выше него никого нет, он недо­сягаем. Наверное, потому многие и не любили его.

Странно, как прослеживается связь поколений. Коля Капустин учился у старика Гольденвейзера, который иг­рал еще Ленину. Музыкант, на мой взгляд, он был суховатый. Володя Ашкенази и я учились у Оборина, тот - у Игумнова, Игумнов - у Зверева, который был учителем Рахманинова и Скрябина. Вот какая интересная линия наследования могла бы получиться - Зверев, Игумнов, Оборин, Кончаловский... Слава Богу, не получилась!

Музыкантом я не стал. Понял, что должен делать кино. А понял это тогда, когда посмотрел «Летят журавли».

Кино я любил, много часов просиживал в кинозалах. Главных кинематографических потрясений, не забывших­ся и сегодня, было три. Первое, музыкальное, -киноопера «Паяцы» с совсем юной тогда Джиной Лоллобриджидой; я смотрел фильм много раз и каждый раз рыдал. Другое по­трясение - [бельгийская лента «Чайки умирают в гавани», не мог и вообразить прежде, что возможна такая формальная виртуозность. Третье потрясение - на I Москов­ском международном кинофестивале - «Хиросима - моя любовь» Алена Рене.

Был просмотр в Театре-студии киноактера, мы сидели рядом с Эрнстом Неизвестным. Сзади послышались ка­кие-то разговоры. Эрнст повернулся и сказал:

- Козлы! Это искусство. Не понимаете, - уходите. Или молчите в тряпочку, пока я вам хлебальники не начис­тил.

Зэковский лексикон он освоил в армии, где, кажется,

71

побывал и в штрафбате. Слова прозвучали весомо, дей­ствие возымели.

Но еще до «Хиросимы» было потрясение самое глав­ное, все решившее, - «Летят журавли».

Это был удар наотмашь. Такого кино - чувственного, эмоционального, острого по форме - я никогда не ви­дел. Это было кино по-настоящему музыкальное, кинематографический импрессионизм. Монтаж, крупность планов - все было неожиданностью, все просто сбивало с ног. Ошеломляла игра Тани Самойловой. Я сходил по ней с ума, написал ей любовное послание в стихах - ка­жется, это были единственные стихи, написанные мной в жизни. Хотел передать их ей, но так и не собрался.

Все связанное с именами Калатозова и Урусевского было для меня священным. Тогда уже готовился новый фильм — «Неотправленное письмо». На роли были ут­верждены Вася Ливанов, мой друг с детских времен, и Евгений Урбанский.

Я понял, что больше ждать не могу. Я должен делать кино - и ничто другое. Зрительная память у меня вооб­ще сильнее, чем любая иная. Отчетливо запоминаю лица. Даже телефоны запоминаю визуально. Не запо­минаю имена - абстрактное мышление у меня слабое. Музыкальная память у меня есть, но все равно она сла­бее зрительной, музыка — самое абстрактное из искусств. А вот образы зрительные помню явственно. «Журавлей» я проигрывал в своем воображении вели­кое множество раз. Внутри меня жило какое-то стран­ное энергетическое чувство, что смогу делать так и еще лучше. Уверенность толкала к поступку.

Поначалу я все же думал: доучусь в консерватории и пойду во ВГИК. Проучился год, перешел на второй курс, сказал себе: закончу этот год и уйду. Прошло еще два ме­сяца, я понял, что дольше чем до конца семестра в кон­серватории не задержусь. Объявил Оборину, что ухожу.

Какой скандал был дома! У мамы было плохо с серд-

72

цем, она так хотела видеть меня музыкантом, так мечта­ла об этом, столько усилий потратила! И хотя мамины слезы, мамина воля в семье считались святыми, непре­рекаемыми, поступать иначе было не в моих силах. Я очень благодарен маме за то, что она заставила меня иг­рать на рояле и изучать музыку. И очень благодарен судьбе, что музыкантом не стал.

Недолгое время до поступления во ВГИК я работал на телевидении, писал какие-то очерковые сценарии, снимал документальные сюжеты. Работали мы вместе с Ле­ней Плешаковым, очень хорошим журналистом, огром­ным славным человеком. Потом я снимал его в «Сибириаде». Он и сегодня звонит мне, вспоминает старые времена.

Время было хорошее. По Москве вихрем прокатился фестиваль молодежи, прорвавший, хоть на какие-то дни, железный занавес. Прошла чешская выставка в Парке культуры, открылся чешский ресторан, где пода­вали чешское пиво со шпикачками. Это было лучшее место в Москве. Мы объедались чешскими сосисками и мыслили себя в Европе.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ - ВЗРОСЛЕНИЕ**

75

**ЭВОЛЮЦИЯ**

Лет десять назад в Париже Володя Ашкенази спросил:

- А ты разве в партию не вступил тогда?

- Я? В партию?!

- А ты разве забыл? Ты, когда еще был пионером, ска­зал: «Вырасту, обязательно вступлю в партию. Иначе ка­рьеру не построишь».

Я был потрясен. Неужели это был я? Да, я, нормаль­ный советский пионер. Когда умер Сталин, рыдал и пла­кал вместе со всеми.

Потом был XX съезд партии. Мы дружили тогда с Мишей Козаковым. Он был знаменит, снялся незадолго перед тем в «Убийстве на улице Данте», готовился сыг­рать Гамлета. Я еще не поступил в консерваторию. Мы встретились с ним и с Таней Штейн, дочкой драматурга Штейна, моей юношеской любовью. Таня была на два года старше меня, мы уже целовались. Козаков посмот­рел на нас и вдруг предложил:

- Пойдем на улицу! Расскажу вам что-то важное. Был февраль, зима, холод.

- Знаешь, - сказал он шепотом, - выступил Хрущев, так понес Сталина! Оказывается, Сталин был негодяй, преступник! Вот чего стоил нам культ личности!

Я не верил своим ушам. В воздухе носились ветры пе­ремен, люди начали смотреть друг на друга с тайной на­деждой. К нам часто приезжал человек по имени Боян, веселый, всегда улыбающийся, горный инженер, со

76

значком на лацкане, жил он на севере, в Воркуте. Я не мог знать тогда, что он ссыльный, что к Михалковым приезжает как к старым друзьям - тут он всегда мог рас­считывать на справку, делающую отлучку из Воркуты легальной. Поехали из Сибири реабилитированные.

К маме из ссылки приехала подруга, с обезображен­ным шрамом лицом. Я видел у мамы ее довоенную фо­тографию: красавица! Это была Нина Герасимова, вдова так называемого крестьянского поэта Герасимова. Была такая знаменитая компания — «крестьянские поэты», хо­дили в шелковых рубашках, причесывались на прямой пробор. Какое-то время к ним примыкал и Есенин. Всю жизнь Герасимов прожил в Париже, вернулся, его упек­ли, объявили буржуазным националистом. Жену тоже арестовали. Всю войну она провела в лагерях... Жить ей было негде, она поселилась у нас. Спала на кухне на рас­кладушке. Раскладушки тогда были очень в ходу. У нас дома их было три: на одной спала домработница, на другой — тетя Нина, на третьей - кто-нибудь из моих друзей.

С чего же началось перерождение? Что на меня влия­ло? «Голос Америки», радиостанция «Свобода», Би-би-^си - их передачи с леденящей антисоветской пропаган­дой были для меня пугающе привлекательными. После двенадцати я возвращался домой, укладывался в по­стель и тут же включал радио - по ночам глушили не так свирепо, как днем. Слушание запрещенного, чтение зап­рещенного медленно раскачивала абсолютную запрограммированность, какая у меня была точно так же, как и у всех остальных, воспитанных советской школой.

Года с 56-57-го начала ходить «подпольная» литерату­ра - бесконечные перепечатки всего, что в сталинские времена не издавалось, изымалось из библиотек. Пошли бесконечные самиздатские книги, отстуканные на ма­шинке, размноженные фотоспособом - вся классичес­кая поэзия: Ахматова, Гумилев, Сологуб, Мандельштам,

ВЗРОСЛЕНИЕ 77

Цветаева. Потом йога, Кришнамурти. Потом теософ­ские труды Рудольфа Штайнера. Марксистские работы Роже Гароди, изгнанного за ересь из компартии. Всю эту литературу я собирал, переплетал, у меня все стояло аккуратно на полке.

Лет в 14-15 я выглядел здоровым парнем, был достаточ­но умен, лип к взрослым и потому оказался в компании людей старших меня лет на пять и более. Когда мне было шестнадцать, Мите Федоровскому, внуку Федора Федоров­ского, главного художника Большого театра, уже было двадцать, он учился во ВГИКе на операторском факульте­те, у него была камера. Но главным предметом моей зависти был его потрясающий английский велосипед. В сталин­ские времена, в самом начале 50-х, - это было немыслимой роскошью. К тому же его мать сшила ему невероятные тонкие брючки на молниях, и я умирал от желания иметь точно такие же и такой же велосипед. Он стал таскать меня в компании таких же, как он, молодых оболтусов, «золо­той молодежи». В компании эти входили в основном сту­денты Института международных отношений, Института военных переводчиков, Института востоковедения - все будущие «белоподкладочники», работники МИДа. Там был Виктор Суходрев, впоследствии переводчик Брежнева. Он был очарователен, красив, ничем не походил на рус­ского, феноменально говорил по-английски, что не удиви­тельно - он был сыном дипломата, учился в Англии. От его галстуков, стиляжьих, американских, с абстрактным орнаментом, я просто шатался. В этой же компании был и Люсьен Но (его отец был француз, и у него был французс­кий паспорт), дочь Семенова, замминистра иностранных дел, работавшего с Молотовым. Почти все в те годы жили в коммуналках, собирались компанией тоже в коммунал­ках, выпивали, запускали невероятную музыку - джаз. Армстронг, Гленн Миллер... Вот точно так же, как я ошивался возле этой компании, спустя годы Никита ошивался возле нашей компании.

78

Однажды Митя сказал:

— Заедем к моему приятелю.

Приятелем оказался коренастый крепыш, с малень­ким носом, мускулистыми руками - Юлиан Семенов.

Юлик был выдающейся личностью, я в него влюбил­ся сразу и по уши. Он говорил на фарси, на урду, по-ан­глийски. Он был сыном Семена Ляндреса, в прошлом секретаря Бухарина, его заместителя в «Известиях». Ес­тественно, в тюрьме такой человек не мог не оказаться. Его посадили, на какое-то время выпустили, потом по­садили снова. В очередную такую посадку Юлика выгна­ли из Института востоковедения. Не учась два года, пьянствуя, неведомо как зарабатывая на жизнь - то ли фарцовкой, то ли еще чем-то, столь же предосудитель­ным, - он тем не менее сдал экзамены экстерном.

Вскоре из лагерей вернулся его отец. Я увидел его ле­жащим на кровати, у него был перебит позвонок. Чело­век из тюрьмы, политический - в те времена для всех нас воспринимался как святой человек. Да и по всем ста­тьям человек он был удивительный, образованнейший, обаятельный.

В первый же вечер, когда я увидел Семена Ляндреса, он сказал:

- Молодой человек, вам нужно прочитать три книги.

Он мне дал их: «Исповедь» Руссо, «Жизнеописание Бенвенуто Челлини», «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Ни об одной из этих книг я прежде не слышал. С этих необычных в ту пору книг началось мое активное чтение.

Юлик был невероятный драчун, боксер. Я драки боял­ся, он вступал в нее мгновенно, не раздумывая. Помню, Юлик и Митя шли к метро «Охотный ряд», чтобы ехать в коктейль-холл, помещавшийся тогда в гостинице «Со­ветская», я увязался за ними (меня уже пускали в кок­тейль-холл, потому что я был здроровый и толстый); ка­кое-то рыло появилось на пути, сказало что-то, Юлику не понравившееся, а дальше все произошло в секунду:

79

удар - и подошвы рыла взметнулись на уровень моих глаз. Без всяких разговоров. И пошли дальше.

Коктейль-холл был местом тусовок, как сказали бы се­годня, «золотой молодежи», стиляг. Передерий, оказав­шийся вскоре главным героем знаменитого фельетона «Плесень», Збарский, Щапов...

Думаю, что отчаянная смелость Юлика во многом про­истекала из того, что бояться ему было нечего: он и так был сыном, репрессированного, врага народа. Помню, однажды, еще до смерти Сталина, все той же компанией мы полетели в Гагры купаться. Пошли в ресторан, выпи­ли, мне тоже чуть-чуть наливали. Юлик залез на эстраду, сунул деньги аккордеонисту, заставил его играть «Чатану; гучу-чу» из «Серенады солнечной долины», и сам запел на превосходном английском. В те времена, даже в злач­ных местах, дозволялось играть только вальсы и польки -танго уже было верхом немыслимой крамолы. Бледный, как смерть, аккордеонист дрожащими пальцами жал на клавиши и шептал: «Нас всех посадят! Нас всех посадят!». Кончилось все тем, что какой-то офицер за соседним сто­ликом вытащил наган и стад палить в потолок, упала лю­стра, мы не стали дожидаться прихода милиции...

Это я познакомил Юлика с моей сестрой - привез его к нам в Новый год на дачу. Кончилось тем, что они по­женились.

Первая зарубежная поездка Юлика была в Афганистан, потом в Пакистан. Могу представить себе его желание стать агентом, разведчиком. Но чекистом он никогда не был. Разговоры об этом - чушь. Он просто знал людей из этого мира - Андропова, Примакова (с ним они вместе учились, на похоронах Юли Примаков стоял у его гроба). Он был очень хорошим журналистом, любил ездить по миру, готов был все для этого сделать.

Юлик бредил Западом. Его литература вся началась с увлечения Хемингуэем - он и бороду отрастил под Хе­мингуэя, и свитер такой же носил, был первым, кто ввел

80

эту вскоре широко распространившуюся моду. Разговоры\_ с ним заметно повлияли на формирование моих взглядов. Именно ему я во многом обязан своим «дис­сидентством». Конечно, это было никакое не диссидент­ство - просто понимание того, что не может быть ясных и однозначных оценок, к которым нас приучала вся советская система воспитания. Все противоречиво, сложно, амбивалентно.

Потом наши с Юликом пути разошлись. Иначе не могло и быть. Начиналась пора воинствующего непри­ятия любых не сходных с твоими концепций и взглядов. Мы с Андреем Тарковским оказались в стане неприми­римых борцов за свободную от политики зону искусст­ва, не признавали писания Юлиана Семенова. Я его из­бегал, хоть и понимал, сколь многому у него научился в свои 18-20 лет... От нашего неприятия он не стад меньше, не стал хуже. Он был неординарной фигурой, лич­ностью. Если хотите, целой эпохой. До конца жизни не вступил в партию. Хотел иметь успех, хотел быть бога­тым, но главное в нем была его молодость. Он всегда ос­тавался молодым. То, что он мог позволить себе писать, мало кому дозволялось в то время. Хоть и писал он в ос­новном о чекистах, но прежде всего они его интересовали как люди, принимающие самостоятельные решения и совершающие самостоятельные поступки...

В те годы все время происходили открытия. Откры­тия новых имен в литературе, в искусстве. Открытия но­вых философских концепций. Но по-прежнему остава­лось многое, что мне как советскому комсомольцу было неприемлемо и отвратительно. Среди этого многого был и панический страх любых замечаемых мной проявлений гомосексуальности. Мне казалось, что такой че­ловек непременно будет приставать ко мне. Почему-то я этого смертельно боялся.

Помню, я попал на «Порги и Бесс», оперу Гершвина, исполнявшуюся в Большом театре гастрольной амери-

ВЗРОСЛЕНИЕ 81

канской труппой. Представление произвело не слишком большое впечатление, может, потому, что ждал гораздо большего. Все-таки Гершвин! А это была вполне тради­ционная опера. Но в курительной комнате меня ждало

потрясение.

Я стоял, смотрел вниз и увидел очень красивые лаки­рованные туфли, узкие черные лодочки - у нас такие но­сили только дамы. Все московские мужья мечтали о та­ких для своих жен. Хозяйка лодочек была в брюках, что было непривычно. Я поднял глаза вверх и увидел беспо­лое, безбородое лицо с острым горбатым носиком, большими прозрачными глазами, почти квадратным лысеющим черепом. Человек был маленького роста. На нем был бархатный токсидо, вроде фрака, какие надева­ют в театр на Западе. Кто это: мужчина, женщина? Я не поверил своим глазам - посмотрел еще раз: мужчина! Лицо безбородое, в мелких морщинах, огромный мунд­штук во рту. Курит с манерным жестом. Неизвестно почему я воспылал к нему страшной ненавистью. Если бы можно было сказать ему все, что я о нем думаю, это был бы сплошной поток мата. Я горел желанием ото­мстить капиталистам за их развратную сущность. Я вспоминаю себя и поражаюсь той ярости, которую ис­пытывал, глядя на это лицо.

Много лет спустя, листая альбом фотографий в нью-йоркском книжном магазине, я увидел знакомое лицо. Где я мог видеть этого человека? Пошел листать дальше, снова вернулся к портрету и вдруг вспомнил этот день, «Порги и Бесс», курительную комнату в Большом теат­ре. Под портретом была подпись - Трумен Капоте. Замечательный писатель, автор «Завтрака у Тиффани» и «Хладнокровно». Да, тогда в курилке театра я воспылал ненавистью не к кому-то, а к самому Трумену Капоте...

Из других впечатлений, влиявших на мое взросление, особенно памятен «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, кото­рый я увидел на первом курсе во ВГИКе. Потрясение было

82

полное. На земле валялся портрет Сталина, и по нему шли ногами. Был 1959 год. А в 1964-м я открыл для себя Дмитрия Кончаловского и его книгу «Пути России» - не побоюсь сказать, великую книгу.

Дмитрий Петрович Кончаловский, доктор honoris causa*\** Оксфордского университета, профессор-историк, пятнадцать довоенных лет сидел без работы, большеви­ки не позволяли ему читать лекции. Какое-то время жил изданиями за границей, публиковал в Оксфорде труды о земельных реформах Гракхов, с горизонта практичес­ки совсем исчез. В 1939 году приехал в Москву и сказал:

- Война неизбежна.

Потом появился в июне 1941-го, сказал:

- Днями войдут немцы. Я уезжаю в Минск. Буду их ждать. Только они избавят нас от большевиков. Про­щайте!

Представляю, что творилось с дедом. Брат уезжает встречать немцев! Со всеми тремя своими детьми. Ката­строфа! С тех пор в семье о нем никогда не вспоминали. Кое-что про него знали, но многого и не знали вовсе. Не мудрено, что о существовании Дмитрия Кончаловского я узнал только где-то в начале 60-х.

Он действительно дождался немцев, встречал их хле­бом-солью, немцы дали ему церковноприходскую шко­лу. Сын его, офицер действующей армии, узнав об этом, бросился под танк с гранатами. Иллюзии моего двою­родного деда очень скоро развеялись. Увидев, как кого-то за волосы тащат в гестапо, он побежал с криком:

- Что вы делаете! Вы нация Шопенгауэра, Ницше и Шпенглера!

Его посадили. Всю жизнь он боялся ГУЛАГа, а оказался в концлагере освободителей от коммунизма. Там он на­писал свою великую книгу.

\* Здесь: почетная ученая степень, присуждаемая за научные заслуги без защиты диссертации *(лат.).*

83

Моя двоюродная бабушка, его сестра, Виктория Пет­ровна Кончаловская, с 1905 года жила в Париже. Ее отец, мой прадед, как и дед звавшийся Петром Петро­вичем, выходец из литовских дворян, был одним из са­мых крупных в Москве издателей. Это он спас Врубеля от голодной смерти - издавал Лермонтова и пригласил нищего, никому не ведомого художника делать иллюст­рации к «Демону». У Врубеля есть замечательный порт­рет Петра Петровича.

Петр Петрович был большой либерал и вольнодумец, под влиянием идей Чернышевского жил свободной любо­вью: у него были жена и экономка, от обеих дети и все уживались. Дмитрий Петрович был от жены, Виктория Петровна - от экономки. Виктория Петровна преподавала русский язык в Сорбонне, до сих пор во Франции пользу­ются ее учебником русского языка для французских сту­дентов.

В 1945 году, когда стало ясно, что Красная армия уже близко, а следом за ней придут чекисты, Дмитрий Петро­вич понял, что если не «слиняет», то погорит не только он, но и все наше семейство. Власти, конечно, достаточно знали о Кончаловских, нас вроде как охраняло то, что бабка - Сурикова, отец - автор Государственного гимна, но дамоклов меч висел всегда. Дмитрий Петрович взял себе другую фамилию - Степанов, под ней прошел по ре­естру комиссии по репатриации, списался с Викторией Петровной, та вызвала его к себе в Париж. Его отпустили к ней как якобы дальней родственнице.

Он спасся. До 1961 года я вообще ничего о нем не знал - когда узнал, он перевернул мою жизнь.

В 60-е годы стали приезжать гости из-за рубежа. К нам приходили Арагон с Эльзой Триоле и ее сестрой Лилей Брик. Дамы были в шелках, от них пахло «Шанелью», прекрасно говорили по-русски. Все это были умнейшие люди. Но то, что они коммунисты, как-то не укладыва­лось в мои прежние представления о коммунистах.

84

Диссидентом я никогда не был, боялся их, сторонил­ся. Воспринимал их как сумасшедших. Впрочем, в 60-е годы особого диссидентства еще не было. Был дух воль­нодумия, с каждым годом набиравший силу.

**ЭРОТИЧЕСКИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ**

С тех пор как я себя помню, больше всего на свете меня волновали женские груди. Продолжается это до сих пор, а началось, наверное, с маминой груди. Но помню еще и себя стоящим в детской кроватке с веревочной сеткой-ограждением и наклонившуюся надо мной няню Марусю. Какое удовольствие доставляло мять руками это не­что большое, мягкое, колышащееся! Почему мять ее груди доставляло такое удовольствие, я, конечно, не имел ни малейшего представления. Сейчас думаю, что это атавизм, впечатанный нам в гены поколениями на­ших доисторических пращуров.

Следующее запомнившееся с детства эротическое удо­вольствие - женская баня. Происходит дело где-то в Уфе, моются бабы, пар, шайки, гулкие голоса. Мама держит меня на руках, потом опускает на пол, мой взгляд с высоты лиц и голов опускается на уровень толстых задов и лобков. Приятно тереться возле здоровых баб, пусть я всего-то не выше их ног, касаться плечами рубенсовской плоти, ви­деть перед самым носом обилие пышных телес, кучерявых завитков над загадочными треугольниками. Непонятное волнение, неосознаваемое удовольствие, неосмысленное желание осязать. Мама рядом - покой, безопасность. Ког­да во мне оживает это воспоминание, я просто физически ощущаю себя тем самым пятилетним мальчиком, впервые заглянувшим, как монах на средневековой гравюре, в ка­кой-то запредельный, прежде сокрытый мир.

Дальнейшие мои сексуальные познания все так же от­носятся к концу войны.

85

Мы вернулись из эвакуации, жили на даче в Красково. Играли в доктора, и я открыл для себя разницу между девочкой и мальчиком. Тут-то нас и застукали за рас­сматриванием своих пиписек.

- Ну-ка! Чем вы здесь занимаетесь?! Стыд, уши красные!.. Меня за руку ведут на веранду. Позор! Кстати, а почему стыд и позор? Ну разглядывали мы свои сексуальные причиндалы. Разглядывали, хотя и знали, что нельзя, не положено. А почему нельзя? И от­куда мы все-таки знали, что нельзя?

Еще одно воспоминание: мы играем в салочки, я бегу наверх по лестнице за миленькой светловолосой девоч­кой, желая лишь одного - за что-нибудь ее ухватить. По­скольку девочка впереди меня на много ступенек, я вижу ее трусики и между трусиками и чулком - голую ляжку. Хватаю ее за вожделенное место, она в ответ засаживает мне - и правильно делает - ногой в грудь, я падаю назад, ударяюсь о что-то головой, отключаюсь: у меня сотрясе­ние мозга, к счастью, легкое. Приходя в себя, вижу вокруг своих товарищей, сверстников.

Еще воспоминание. Мы пошли в Уборы: в этом селе замечательная церковь, розовая, с кренделями, в бароч­ном стиле - после «Дворянского гнезда», с моей легкой руки, ее много снимали в кино. Все побежали играть в футбол, я играть не стал, потому что играл плохо. Вместо футбола стал подглядывать за девочками, которые наги­шом купались в пруду. Одна вдруг увидела меня, завиз­жала, все выскочили из воды, похватали свои трусики.

- Сейчас мы тебя будем бить, - сказала девочка.

- Пожалуйста, - сказал я.

Она сорвала крапиву и полосанула меня по голой ноге. Ощущение было малоприятное, но я сказал:

- Не больно.

- Ах, не больно! - завизжали девочки и стали хлестать меня по ногам крапивой. Было во всем этом что-то очень животное и жестокое. Я стоял, не показывая вида,

86

крапива больно обжигала, все ноги до трусов были красные. Кожа горела. Я, стараясь улыбаться, сказал:

- Мне совсем не больно.

Девочки с испугом смотрели на меня.

Пройдя метров сто, я спрятался в высокой траве и горько заплакал. Вообще-то я умел сдерживать слезы, но тут было так обидно! Так больно!

По астрологическому знаку я - лев. Львы - натуры не агрессивные, у них характер царственный, они пред­почитают давать, а не брать. К сфере секса это также относится. Я всегда был романтичен, мне нужна была романтическая увлеченность, чтобы последовало и ос­тальное.

Первую любовь во мне пробудила дочь дворника из дома № 8 на Тверской. Я никак не решался с ней заго­ворить. Помню, зима, фонтан на Советской площади рядом с «Арагви», часов пять вечера, смеркается. Она ходит кругом по гранитному бордюру, ей лет восемь, мне - десять. Я тоже стал на бордюр, иду ей навстречу. Когда встречаемся, уступаю ей дорогу. Ходим, она - в одну сторону, я - в другую. Ей, видимо, нравится, что я ей уступаю дорогу. Наконец, я решился - коленки у меня задрожали от волнения. Остановился и стою, не схожу с дороги. Она идет, остановилась, смотрит на меня.

- Я хочу с тобой дружить, - говорю прерывающимся голосом.

- Дурак, - говорит она.

- Сама дура, - автоматически вырвалось у меня. Все рухнуло.

Уступил ей дорогу, еще минут десять постоял на пус­том сквере, глядя вслед ей, и ушел домой.

Следующая моя любовь была к девочке, жившей эта­жом выше. Было это году в сорок восьмом. Ради нее я украл у мамы французские духи, дождался ее на лестни­це, дал флакон:

87

- Вот тебе подарок.

На следующий день, придя из школы, я увидел на по­роге маму.

- Ты мои духи подарил девочке наверху? Говорить, что не я, было глупо. Я молчал. Мне не дали раздеться, вручили батон, сказали:

- Ты выгнан из дома. Иди, куда хочешь. Это тебе на первое время.

Я сел на ступеньки с батоном, стал думать: «Куда ж мне идти?», горько заплакал. Часа через полтора надо мной сжалились, пустили домой. Так меня пытались отучить от воровства.

Когда я впервые открыл для себя состояние, научно называемое эрекция, а в обиходе обозначаемое куда как более простодушными глаголами, в ту пору для меня столь же неведомыми, испуг мой был неописуем. Я по­бежал к маме и с пылающими ушами сказал:

- Мама, со мной что-то случилось. Я заболел.

- Что?

- Пойди сюда.

- Я не могу.

У нее были какие-то люди. Страшными знаками и гримасами я вызвал ее из комнаты. Поняв, в чем дело, мама расхохоталась.

- Ничего, это пройдет.

Тогда меня испугало возбужденное состояние члена, сейчас пугает возможность обратного...

Уже освоившись с новой своей возрастной фазой, я начал бояться внезапности и непрогнозируемости воз­никновения означенного состояния. Тебя вызывают к доске, а у тебя ни с того ни с сего встает. От страха, что ли? Поднимаешься из-за парты, засунув руки в карма­ны, чтобы не виден был выпирающий в штанах бугор, идешь полусогнувшись, отвечаешь что ни попадя, мыс­ли совсем о другом...

Со временем появлялись друзья, с которыми мы по-

88

гружались во все более греховный омут - сигареты, ал­коголь, кафе, мечты о женщинах. Отец, позвал меня, спросил:

- Ну что, дрочишь?

Я молчал, не зная, что ответить. Конечно, дрочили Мне было семнадцать.

- Ну ладно, - сказал он, - мой папа так сделал, и я так сделаю.

Он позвонил какой-то знакомой:

- У меня молодой человек подрастает. Я его к тебе пришлю.

А мне сказал:

- Кончай дрочить. Тебе пора женщину. Ты ее должен трахнуть.

Женщина была генеральшей. У нее был шестнадцати­летний сын, которого надо было учить музыке. Я пошел давать ему уроки. Первый раз выступал в качестве репети­тора. Женщина была рыжая, белая, даже дебелая, от нее пахло духами «Красная Москва». Полные икры, огромный бюст. Наверное, во времена, когда ее очаровывал отец, она была очень хороша. На меня она посмотрела влажными темными глазами, говорила почему-то вполголоса.

Когда я пришел на следующий день, сына ее уже не было. Она поставила чай, пошла в соседнюю комнату, позвала оттуда:

- Андрей, иди сюда.

Я зашел, она сидела на очень низком кресле.

- Выключи свет, - сказала она, томно взглянув.

Я все понял. Не успел свет погаснуть, как ее руки уже проворно расстегивали мою ширинку. Наверное, ее очень возбуждало то, что она имеет дело с девственни­ком. Первым делом я познал блаженство того, что греки называют «фелатье», а русские - «минет». Такого пово­рота событий не ожидал. Если когда-нибудь удастся сде­лать давно задуманный автобиографический фильм «Воспитание эгоиста», обязательно введу эту сцену.

89

До революции так было принято во многих семьях: отец брал на себя сексуальное образование сына. Знаю, что так обстояло в семье Шаляпина: для просвещения в этом вопросе его сыновей, Бориса и Феди, в семью была взята гувернантка.

Вторая моя женщина была немолода, потрепана, страшна, как Баба-яга, беззуба, с ввалившимися щека­ми, без передыху курила. Кажется, она была официант­кой. Возбуждала она меня безумно. Познакомил меня с ней Саша Аронов, цирковой режиссер, сказал: «Пошли, она даст». Женщина красила губки бантиком и вообще казалась карикатурой. Феллиниевский персонаж. Я зача­стил к ней, сколько ей лет и как она выглядит, мне было совершенно безразлично - интересовало меня в ней

только одно.

Впрочем, имелось и существенное неудобство - такса. Выставить ее было некуда, одна комната в коммуналь­ной квартире, а такса была очень игривая; когда мы за­бирались в постель, она залезала следом, норовя укусить меня за голый зад. Однажды я так поддал ей ногой, что она вылетела в окно; к счастью, этаж был второй, а не десятый.

С благодарностью вспоминаю этих двух женщин из столь разных социальных слоев. Они сделали меня муж­чиной. Со временем барьер переломился, и у меня, на­конец, появились романтические чувственные отношения с девочками своего возраста...

Окна моей комнаты смотрели на достаточно далекий дом, находившийся за Театром-студией киноактера. Разглядывая как-то одно из его окон в бинокль, мы с приятелями обнаружили голую женщину в очках, и мужчину, тоже голого и тоже в очках. Не все попадало в поле нашего зрения, но какие-то красноречивые детали были видны. С того времени место у окна стало нашим боевым постом - надо было только дождаться того са­мого, заветного момента. Нас не останавливало и то,

90

что на улице случался собачий мороз и сквозь заледе­невшие стекла ничего не было видно. Открывали фор­точку, клали на рамы том Большой советской энцикло­педии, на него — бинокль, под бинокль — спичечный ко­робок для точности прицела, и, рискуя простудить легкие, караулили в ожидании вожделенного мгнове­ния. Через этот боевой пост прошли Овчинников, Тар­ковский, Ашкенази, Чесноков, Шпаликов, Урбанский — все, кто бывал у меня, без исключений.

Мы могли о чем-то разговаривать, что-то обсуждать, над чем-то работать, но лишь только с наблюдательного поста у форточки раздавался боевой клич: «Начинается!» - все бросали любые занятия и устремлялись к фор­точке, отталкивая друг друга от окуляров. Некоторые ненадежные товарищи никого ни о чем не предупрежда­ли, пялились в бинокль индивидуально и только потом сообщали: «Интересное было зрелище, но все уже кончи­лось».

В бинокль можно было увидеть какие-то действитель­но странные вещи. Вообще все казалось чистым Кафкой, а может, Бюнюэлем. Женщина была старая, мало­интересная, рыхлое, восковое тело, мужик толстый, одутловатый. Иногда она надевала резиновые перчат­ки - зачем непонятно. Иногда между ними происходили какие-то скандалы, кто знает из-за чего? Мы наблюдали за этой сексуальной жизнью, воспринимая ее уже не как реальность, а как произведение сюрреализма.

Однажды в гастрономе, в очереди за мной стала жен­щина. Я оглянулся, лицо ее показалось где-то виден­ным. Где? Боже, это ж она! Та самая, которая надевала резиновые перчатки и совершала со своим мужчиной эротические манипуляции. В течение уже нескольких лет мы, так сказать, вели дневник ее сексуальной жизни. Призрак на мгновение материализовался...

91

**КОНЧАЛОВКА**

С кончаловкой связана вся моя жизнь. И не только моя, но и моего отца Сергея Владимировича, и деда Петра Петровича, и брата Никиты, и моего сына Егора, и Никитиного сына Степана - всех Кончаловских и Михалковых. Кончаловка - это водка. Рецепт ее пришел в нашу се­мью от Кончаловских, потому и кончаловка. Делалась она по-особому. Бралась водка, самая обыкновенная, не самого хорошего сорта - «Московская». Заливалась в ог­ромную десятилитровую бутыль. В горло бутыли мама засыпала крупинки марганцовки, ставила ее в темный чулан. Марганцовка медленно оседала вниз, дней через пять-десять на дне бутылки плавали темные хлопья осажденных сивушных масел.

Господи, сколько раз я пил эту водку вместе со всей этой химией и сивушной грязью! Но вообще-то, если водка успевала достоять положенное, очищалась она не­плохо. Затем в дело шла смородина. Слово какое заме­чательное — «смо-ро-ди-на»!

По весне собирали смородиновую почку и настаивали на ней водку. Настойка получалась зеленого цвета и пах­ла смородиновым листом. Запах смородинового листа, в особенности смородиновой почки, нестерпимо прон­зителен. Замечательный запах! Такой водки получалось не очень много, поскольку и почек можно было набрать тоже не очень много - не обирать же все кусты!

Когда я уехал в Америку, из моей жизни пропало не­сколько запахов - запах смородинового листа, запах можжевельника: дед мой делал можжевеловые палки. Когда я ставил «Чайку» на сцене «Одеона», мне просто позарез нужно было, чтобы у Тригорина была можжеве­ловая палка. Но можжевельника в Европе нет, в Амери­ке его я тоже не видел. Можжевельник мне срезали в Москве и привезли в Париж: Тригорин строгал на сцене можжевеловую палку. И мне казалось, что со сцены в

92

зал шел запах можжевельника такой же незабываемый для меня, как запах смородинового листа. Еще из запа­хов детства, которые навсегда во мне, - запах скипидара и дегтя: скипидаром дед мыл кисти, отмывал краски, дегтем мазал сапоги.

Особенно не хватало мне запаха смородины. Помню, когда мы сошлись с Ширли Мак-Лейн, у нее был кон­тракт на концерты в казино у озера Рино, в Неваде. Это три с половиной тысячи метров над уровнем моря. Око­ло дома, где мы там жили, росла смородина — первая смо­родина, которую я увидел в Америке: в Калифорнии ее нет, там слишком жарко. Была весна, на смородине набу­хали почки; от одного вида у меня все задрожало внутри. На этих почках мы настояли американскую водку, я поил ею Никиту, когда он смог до меня добраться. Этой водкой я поил и Марка Пепло, автора сценария «Последнего императора» Бернардо Бертолуччи - они оба подучили за фильм «Оскаров». Когда мы работали с Пепло, смороди­новая водка очень нас вдохновляла.

Водка на смородиновой почке - это, так сказать, для аристократов. Нормальная же кончаловка делалась так. Бралась смородина, пять-девять килограмм, от ягод от­стригались пупочки, ягода мылась, выкладывалась су­шиться на газете. После четырех дней сушки смородину закладывали в бутыль с десятью литрами очищенной водки. Настоявшись, водка приобретала удивительный гранатовый цвет, на просвет бутыль казалась наполненной красным вином.

Кончаловке отдавали должное все мамины гости - и Алексей Толстой, и граф Игнатьев, и хирург Вишнев­ский, о Борисе Ливанове уж и не говорю. Ливанов как-то пришел к нам обедать, но на час раньше назначенно­го. Мама была занята на кухне, попросила его посидеть в столовой. Когда заглянула туда, на накрытом к обеду столе стоял уже до дна опустевший штоф и блюдо с ос­татками пирога. Мама была в ужасе, высказала своему

95

дорогому другу все, что про него думает, но тому уже было море по колено.

По ходу настаивания часть содержимого бутыли от­ливалась для употребления по назначению, но затем же и восполнялась добавлением новой водки. Отливание водки бывало двоякого свойства - легальное и нелегальное. С отливанием легальным все ясно: родители или я с их ведома отливали целебный напиток в ставившийся на стол к приходу гостей графинчик. Отливание неле­гальное производилось от родителей втайне, с соблюде­нием наивозможной конспирации.

Одна десятилитровая бутыль стояла под лестницей у мамы на даче, другая, такая же, - в городской квартире, в углу красного комода, обе были заперты на ключ, ключ спрятан. Места, где стояли бутылки, были извест­ны крайне ограниченному кругу лиц: мне, Гене Шпали­кову, Андрею Тарковскому, Славе Овчинникову, Гии Данедия и Никите. Естественно, мама не говорила нико­му, где ключ спрятан. Естественно, мы знали где.

Сколько раз, на цыпочках, в середине ночи, сдержи­вая дыхание, я добирался до бутыли, отливал из нее, ста­раясь не булькать, не разбудить маму. Увы, в те времена в два, в три ночи достать в Москве водку было практи­чески невозможно, ну а если было недопито, поневоле приходилось нарушать Моисееву заповедь «не укради». С утра, конечно, надо было постараться восполнить по­нижение уровня в бутыли. Особенно интенсивно прихо­дилось доливать, когда родители отсутствовали: тут уже счет отливаниям не велся, а потом, когда вспоминалось, что не грех бы и честь знать, приходилось поднимать уровень в сосуде на добрых три-четыре пальца. Тут уж надеяться, что недостачу не заметят, не приходилось.

Кто только не прикладывался к этой водке из извест­ных и неизвестных! Под нее написаны и «Каток и скрипка», и «Иваново детство», и «Андрей Рублев» (Тарковский тогда очень часто жил у нас), и «Дворянс-

94

кое гнездо», и «Сибириада» с Валей Ежовым, и все ос­тальное, что я писал,

Никита, естественно, прикладывался к кончаловке и сам, а потом таскал ее для Гии Данелия. У Никиты даже есть отдельный рассказ о том, как Данелия сказал: «Мне нужен стакан водки. Никита, ты сейчас пойдешь и дос­танешь». Никита для него был готов сделать все. Дом был заперт, ему пришлось влезать через какое-то окно. Налил стакан до краев, боялся расплескать. Гия изящно взял у него двумя пальцами стакан, сказал: «А ты иди!»

Потом пошли внуки - Егор, Степан, продолжили дело отцов. Кончаловка была тем родником вдохновения, чистым кастальским ключом, из которого мы и наши друзья черпали энергию творчества, вылившуюся в итоге в разные замечательные произведения.

Водки никогда не хватает, сколько ни купи. Помню, мы устроили костер, пекли картошку — Гена Шпаликов, Юлий Файт, Тарковский, я. 61-й год. Николина гора. Водки закупили, сколько могли унести. Огонь, в углях печется картошка, порезана колбаса. Гена поет под гита­ру свои песни. «Ах, утону я в Западной Двине»... (У меня от тех времен сохранилась смешная магнитофонная за­пись - с пьяным Тарковским. Записей было много, мы часто вместе дурачились. Потом, когда мы разошлись, по дурости все стер.)

В два часа ночи картошка доедена, водка подчистую выпита. Все, стараясь не дышать, идут к нам домой. Пе­ремазаны сажей, руки черные от обугленных картофе­лин. Тапочки тоже все черные. Срочно надо достать водки. Водка есть только в одном месте. Чтобы добрать­ся до заветного ключа под лестницей, надо было встать на четвереньки, нырнуть в чуланчик, там две неподъем­ные бутыли — их не вытащить. Приходится отыскивать какую-нибудь плошку или кастрюлю, ставить рядом с бутылью, на карачках в темноте наклонять бутыль и стараться лить, чтобы потише булькало. Думаешь:

95

«Только бы хватило. Завтра дольем, чтобы мама не за­метила». Нацедишь литра два, выходишь с кастрюлей, а там уже тебя ждет орава будущих киноклассиков.

Мама, конечно, знала, что мы прикладываемся к бу­тыли. Иногда как бы вскользь замечала: «Что это как-то странно водка убавилась?» Мы делали вид, что вопроса не расслышали. Вскоре водка таким же необъяснимым образом прибавлялась.

**МАСТЕР**

Ева Михайловна Ладыженская, мамина подруга, была монтажером нескольких фильмов Михаила Ильича Ромма. Бывая у нее в гостях на еврейскую пасху, мы ви­дели его за столом, слушали его удивительные расска­зы - собеседник он был замечательный. Он бывал и у нас, мама всегда готовилась к приходу Михаила Ильича как к событию, очень его любила.

Еще во времена учения в музыкальной школе, я был дружен - через Штейнов - с Наташей Ромм. Но сам к Михаилу Ильичу как к своему будущему профессору пришел тогда, когда желание стать кинематографистом окончательно дозрело. Обратиться к нему посоветовала мама. Я в то время уже работал на телевидении, делал какие-то маленькие очерки. Как раз в том году Ромм на­бирал курс.

Ромм спросил, почему я хочу заниматься кино. Не помню, что я ему ответил, но очень хорошо помню воп­рос: почему?

Ромм попросил меня сделать небольшую раскадровку. Ее помогал мне делать Александр Григорьевич Зар­хи, Шура, как звали его у нас дома (он и его жена Люба были очень частыми нашими гостями). Он давал мне куски из Льва Толстого, чтобы я по ним разрабатывал последовательность монтажных планов. Потом садился

96

со мной разбирать сделанное. Ромм, когда я принес ему свои раскадровки, сказал:

- Ладно, поступай.

Поступал в институт я без всякого страха, экзамены сдавал с удовольствием, мне это было легко. Как, впро­чем, и учиться. Трудно стало потом, когда начал сни­мать картины, когда стал осознавать границы своих возможностей. Ромму очень не нравилось, что мне так легко учиться.

Помню первую лекцию Ромма. На нем был серый шерстяной костюм, очень хорошо сшитый, серая полот­няная рубашка домашнего пошива, он был весь полотняно-шерстяной и очень элегантный. Рассказывал он нам о своей работе над будущим фильмом, который потом по­лучил название «Девять дней одного года». Сценарий еще не был написан, он говорил, как будет его писать.

Его лекции всегда были интересны. Думаю, потому, что ему было интересно делиться с нами своими мысля­ми. Он учил нас быть людьми и только уже вслед за тем - режиссерами. Часто повторял нам эйзенштейновские слова: режиссуре нельзя научить, ей можно на­учиться. Если вам удалось воплотить сорок процентов задуманного, говорил он, считайте, что достигли успеха. Он никогда не навязывал своего мнения, своего пред­ставления о том, как надо делать. Он давал нам возмож­ность ошибаться, самим тыкаться носом в свои ляпсусы и промахи. Он учил нас так, как учат уму-разуму щенят, пихая их носом в наделанную на пол лужу.

Для нас он был мэтром. Мы еще не знали, что в нем са­мом происходят сложнейшие процессы; в ту пору он еще не выпустил свою книгу о режиссуре, где написал, как по­клялся себе никогда не снимать о жизни, которой не знает, что сделал как раз перед тем в «Убийстве на улице Данте». Молодость его души в том и заключалась, что он чувствовал движение жизни, не стоял как бык (в смысле -опора моста), мимо которого идет ледоход и вода. Он

97

первый из признанных, заслуженных, обласканных ре­жимом мастеров своего поколения набрался смелости пе­ресматривать прежние взгляды, признавать собственные ошибки. Для нас было как бы естественно, что он такой и никаким другим быть не может. Сейчас, уже зная кине­матографический мир, уже имея за плечами собственный опыт, понимаю, сколько мужества для этого требовалось. Уже по одному этому ясно, насколько крупной личнос­тью он был.

Мне он всегда ставил тройки, хотя я знал, что мои работы не хуже других, а по большей части и лучше. Пер­вая моя работа была сделана целиком под влиянием эс­тетики Вайды. Во ВГИК чудом попал «Пепел и алмаз»: студент из Польши взял в посольстве картину и мы смотрели ее, набившись, как сельди, в крохотный просмотровый зал монтажной. Там всего-то мест пятнад­цать, а втиснулась добрая сотня. Сидели друг на друге, смотрели, затаив дыхание. Разошлись абсолютно оша­рашенные, во-первых, режиссурой, а во-вторых, элегия­ми, которые звучали с экрана.

Этюд на площадке, который я сделал, по содержанию ничего общего с «Пеплом и алмазом» не имел, действие происходило в заваленной шахте, среди людей, уже осно­вательно одичавших, но я был просто смятен впечатле­нием от Вайды, буквально бредил его картиной. Все, что мог, у него украл. «Канала» я в ту пору не видел: если бы видел, влияние Вайды, наверное, было бы еще заметнее.

Думаю, Ромм меня сознательно придавливал тройка­ми. Он чувствовал мою легкомысленность, бесшабаш­ность, ему это претило. Мне было обидно получить тройку, но в то же время я понимал, почему он так дела­ет. Когда я вышел из аудитории, он сказал комиссии ка­кие-то очень лестные слова про меня.

У нас был хороший курс. На нем учились Трегубович, Эсадзе, Андрей Смирнов, Добролюбов. На курсе, кото­рый Ромм набирал двумя годами ранее, учился Вася

98

Шукшин, ходивший в бушлате. Только Михаил Ильич мог разглядеть в этом угрюмом человеке, матросе, заме­чательного артиста. Ромм нередко бывал субъективен, ошибался в своих оценках фильмов, в своих прогнозах на будущее кино - в людях не ошибался никогда.

На том же курсе учился Тарковский, который тоже тогда был одинокой, игнорируемой фигурой. Когда мы с Андреем начали писать сценарии, Ромм терпеливо нам помогал. И первый наш принятый студией сценарий -«Каток и скрипка», ставший дипломом Тарковского, по­мог пробить именно он. Впоследствии он очень помог и с «Рублевым». Его замечания по нашей заявке были на редкость точны.

Когда Ромм начал снимать «Девять дней одного года», мы всей гурьбой отправились ему помогать. Все его сту­денты делали что-то на картине. Я не делал ничего, пото­му что он меня пробовал на роль, которую замечательно потом сыграл Смоктуновский. В институте я проходил по амплуа легкомысленного циника. Помню, Ромм объяснял: «Мой Куликов похож на Михалкова, он тоже талантлив, но легкомыслен. Налет цинизма есть в его от­ношении к работе, ко всему». У меня сохранилась фото­графия моей пробы на Куликова, с Таней Лавровой.

На съемках Михаил Ильич всегда был с хронометром, его очень волновал вопрос внутреннего ритма.

Михаил Ильич ненавидел в нас ложь. И если уж он сердился, то краснел, буровел, нос вытягивался, на ску­лах вздувались желваки - он становился страшен. Не­сколько раз я видел его в таком состоянии, уже не по­мню точно, по каким именно поводам. Один раз скан­дал разразился из-за нашего сокурсника Игоря Добролюбова (потом он стал секретарем Белорусского союза кинематографистов), который хотел получить от комсомольской организации характеристику в партию. Мы ему ее не дали, считая, что он делает это ради карье­ры. Такие тогда мы были, принципиальные и идиоты.

99

В каждом из нас Ромм уважал индивидуальность, по­могал нам оставаться самими собой. Я был очень упрям. Помню, когда я снимал свой первый, еще немой этюд (в нем снимались мой сокурсник Борис Яшин и актер Дуб­ровин), Ромм сказал: «У тебя ничего не получится». Я был убежден, что все рассчитано правильно, сказал: «По-моему, получится. Вы не правы». Жигалко (у Ромма было два ассистента - Фосс и Жигалко) убеждала меня перепи­сать сценарий. Ромм сказал: «Не надо. Пусть снимает. Пусть сам всего хлебнет». Так и получилось. Материал не клеился. Я оконфузился. Работа получилась плохая, даже очень плохая, вряд ли заслуживавшая и трояка.

Ромм учил нас тому, что режиссер всегда должен быть и драматургом, так же как и драматург всегда должен быть и режиссером. Он сам был прекрасный драматург, отлично чувствовал сценарную форму, великолепно. умел ее анализировать. Умением анализировать драматургию я во многом обязан именно ему.

Когда я собрался снимать «Первого учителя», мы дол­го беседовали с ним, он написал мне очень хорошее ре­комендательное письмо в Госкино. Сценарий надо было защищать, на него уже начались нападки. Письмо Ром­ма помогло избежать поправок.

У Михаила Ильича можно было поучиться и его ог­ромному искусству уважать людей. Посмотрев приве­зенный из Киргизии материал, он сказал:

- Я думаю, ты сам во всем разберешься. Если в чем-то нужен мой совет - спрашивай. Сам я не хочу говорить ничего. Мне кажется, ты уже профессионал, мои замеча­ния тебе не нужны.

Он уважал свободу каждого, право художника на соб­ственные ошибки, необходимость самому их познать и понять. Материал «Первого учителя» был неплохим, но допускал возможности многих решений. Ромм посовето­вал мне взять на монтаж Ладыженскую. К тому времени она уже была на пенсии, монтировала «Фитили», но по

100

такому случаю вернулась на студию. У меня с ней были безумные, чуть не до драки, ссоры по поводу длины кусков. Она безжалостно резала их, а мне хотелось все сде­лать длиннее.Кое-что я отвоевал и о том не жалею. Речь о первых, очень долгих вступительных кадрах в картине. Они длинней, чем-то, казалось бы, необходимо. Но это и создает ощущение остановившегося времени, помогает втянуться внутрь экрана, проникнуться интересом к тому, что за ними должно последовать.

Для своего дипломного спектакля мы взяли «Салемские колдуньи» Артура Миллера. Яшин и Смирнов дела­ли первый акт, я - последний.

Проктора играл Володя Ивашов. Я играл его же, но во втором составе. Помню наши ночные репетиции, что-то в спектакле не ладилось. Михаил Ильич пришел нас выручать. Он, на свое несчастье, заглянул просто по­смотреть, что получается, а просидел с нами почти всю ночь, монтируя спектакль. Очень мало таких людей на свете. Сейчас особенно мало.

Благороден он был чрезвычайно. Думаю, дело здесь не просто в интеллигентности - дело в культуре. Ромм был человек высокой духовной культуры, требовательный к себе. По его картинам видна его духовная эволюция.

Интересно, что по наследству от Ромма ко мне пере­шли его монтажеры - сначала Ева Михайловна Ладыженская, потом Валя Кулагина, монтировавшая с Роммом сначала «Обыкновенный фашизм», потом незавершен­ные «Великую трагедию» и «День мира». Очень не слу­чайно, мне думается, увлечение Ромма под конец жизни документальным кинематографом. На его пути была и фикция исторических лент, где за правду выдавалась хо­рошо загримированная ложь, и совсем уж грубая фикция фильмов про капиталистический Запад, а потом он от­ряхнул прах и пепел и вошел в другую часть своей жиз­ни, которая, наверное же, была прямым продолжением первой ее части, и тем не менее это был совершенно но-

101

вый ее этап. После «Девяти дней одного года» его уже не устраивала и эта, редкая по тем временам мера прибли­жения к правде в игровом кино, ему хотелось подойти к жизни впрямую, непосредственно, к главным ee проблемам, концепциям, к их пониманию.

Могу понять возбуждение, испытанное им при сопри­косновении с документальным материалом. Оперируя кирпичами как бы самой реальности, можно создать свою художественную реальность, не менее духовную, чем в кино игровом. Хотя этика кино документального в принципе иная, чем у кино игрового. Скажем, снимая «Первого учителя», я не боялся жестокости рассказа, но и не мог переступить рамки, допустимые в игровом кино. Скажем, я не мог позволить себе убить в кадре лошадь, для меня это было неэтично, недрстойно искусства. Той же силы эффекта в игровом кино надо добиваться ины­ми средствами, обманом, иллюзией. В кино документальном это оправдано, зритель знает: так было, такова ре­альность, мы не можем с ней ничего поделать. Это не вы­зывает у него того неприятия, отторжения, какое аналогичные кадры вызвали бы в игровом фильме.

Ромму уже не хватало красок в палитре игрового кино. Ему нужно было говорить о реальности, оперируя доку­ментом, с позиций документа. Хотя, конечно же, при этом он оставался художником, философом, а не фикса­тором событий реальности. Конечно же, он и здесь тво­рил художественную реальность кинопроизведения, но пользовался при этом кинодокументом. Мне кажется, это был очень логичный путь поиска ответов на мучившие его вопросы. Он не боялся их ставить. По-моему, он был очень смелым человеком. Человеком исключительных душевных качеств. Его картины научили меня меньше, чем он сам, его лекции, разговоры, его отношение к лю­дям, его взгляд на мир, сама его жизнь. Наверное, глав­ное, чему он нас научил, - ощущать себя гражданами. Подданными Земли.

102

**«НАЦИОНАЛЬ»**

Впрочем, я, кажется, отвлекся от главной своей темы -от «низких истин». Самое время к ним вернуться.

Со временем число культурных точек, где я пил с друзьями, заметно расширилось. И Дом кино, и Дом ли­тераторов стали уже обжитыми местами. По-прежнему желанным местом оставалась шашлычная у Никитских -уж там-то наверняка не встретишь родителей. А с тех пор как я перестал бояться встречи с ними, центр наших ве­черних сидений переместился в кафе «Националь».

Было это уже в мои вгиковские времена. О «Национа­ле» тех лет написано, я думаю, немало. Сидели там люди, настроенные достаточно диссидентски, сидели стукачи. Все приблизительно знали, кто есть кто. Знали, что те, кто ездят на иномарках и, не боясь, общаются с иностранцами, связаны с органами.

Впрочем, не боялись и мы. Может, по глупости. Боял­ся мой папа, Сергей Владимирович. Его раздражали мои связи, меня - его страх. Время было относительно мяг­кое. его было отмечено «Оттепелью» Эренбурга, потом был Дудинцев - «Не хлебом единым», скоро предстояло грянуть «Ивану Денисовичу» Солженицына. Диссидентство, как таковое, еще не началось - были люди левых настроений.

Под словом «левые» понимались все, не принимавшие официоз. «Националь» был местом, где собирались люди известные, звезды, уже состоявшиеся, и звезды будущие. Неизменным посетителем был Веня Рискин, коротконо­гий одессит, литератор, человек остроумнейший, хотя и мало кому известный. За столиком с ним сидели Михаил Светлов, Юрий Олеша (с ним мы не раз беседовали, при­чем вполне серьезно). Это были классики «Националя». Рядом со Светловым иногда сидела его замечательная грузинская жена с прямой спиной и греческим профи­лем, очень строгая, ни слова не произносившая.

103

Там же была и компания людей совсем другого сор­та. Виктор Луи, журналист, корреспондент западных газет, позднее засвеченный Солженицыным как агент КГБ. Архитектор Страментов, ныне живущий в Шотландии, в ту пору он занимался фарцовкой. Была и компания московских стиляг - художник Виктор Щапов (его жена потом вышла за Эдуарда Лимонова), Игорь Майоров из Института восточных языков (по мнению Юлика Семенова, это ему он обязан посадкой отца, доносом, закончившимся тюрьмой), Люсьен Но, журналист, корреспондент «Ассошиэйтед Пресс». Люсьену завидовали. Он был красив, его отец был фран­цуз, у него был французский паспорт и американская машина, за которой не могла угнаться ни одна гаишная «Волга». Самые красивые женщины были с ним. К этой же компании несколько сбоку примыкали худож­ники Боря Месерер, Феликс Збарский, Юра Красный. В ту пору они и мечтать не могли о мастерских на улице Воровского, мастерские появились позже. Еще был за­мечательный завсегдатай «Националя» - Вася Каменский, сын футуриста Василия. Каменского. На вопрос: «Ты женат?» - он привычно отвечал: «Сегодня еще нет», - если спрашивали где-то в районе пяти. К вось­ми вечера он уже был женат.

Там же была и наша кинематографическая компания -Андрей Тарковский, Вадим Юсов, Гена Шпаликов, я. Мы там засиживались, нас туда гнало. С нами часто сидели Сережа Чудаков, закончивший позднее психушкой, Олег Осетинский - он скоро откололся, характер у него был невыносимый, долго с ним никто не выдерживал.

Туда же в «Националь» Женя Урбанский привел од­нажды молоденькую черноглазую девочку. Сказал:

— Познакомьтесь, моя невеста.

Это была Таня Лаврова, тогда она только поступила во МХАТ, играла в «Чайке». Потом Урбанский женился на латышке Дзидре Риттенбергс.

104

Андрей, когда выпивал, становился очень задирис­тым. Как-то на выходе из «Национала» мы наткнулись на какую-то компанию армян, Андрей стал задираться, замахнулся даже. Вступился Вадим Юсов, он был боксер. Началась драка, армянин врезал Вадиму, сломал ему нос. Тягаться в этом деле с армянином оказалось не просто: это был Енгибарян, чемпион мира в полулегком весе.

Вызвали милицию, нас с Андреем повели в отделение. Юсов нырнул куда-то в сторонку - ему, с капающей из носа кровью, было лучше не маячить. Нас в общем-то достаточно скоро отпустили. Мы были просто выпив­ши, никакого другого криминала не было...

Где-то в самом начале 60-х я снимался у Рошаля в со­вершенно невероятной по бессмысленности картине, называвшейся «Суд сумасшедших», - мы все называли ее «Суп сумасшедших». Вася Ливанов играл там какого-то старого профессора, восстающего против происков капитализма, я - журналиста. Снималась в ней и Ирочка Скобцева, очень красивая, мы за ней все чуть-чуть уха­живали. Съемки шли в Риге. Приехал Бондарчук с Васи­лием Соловьевым, сказал, что они пишут сценарий «Войны и мира», вопрос о постановке решен. На меня это сообщение тогда особого впечатления не произвело, я еще не представлял, какого гигантского размаха будет эта продукция, самый дорогой фильм всех времен и на­родов, как позднее назовет его книга Гиннесса.

Мы подружились с Бондарчуком. К тому времени он уже снял «Судьбу человека», уже был лауреатом Ленин­ской премии. Мне нравилось нагло называть его Сере­жей, точно так же, как многим нынешним молодым нравится с той же наглостью звать меня Андроном. В Москве Сережа заходил ко мне в гости. Однажды я поставил ему музыку Овчинникова: так Слава стад компо­зитором «Войны и мира».

105

**РУССКАЯ ДРУЖБА**

Овчинников писал музыку к «Иванову детству», «Анд­рею Рублеву», «Первому учителю», «Дворянскому гнез­ду», «Войне и миру». С ним меня связывала постконсерваторская вгиковская любовь. Человек он темперамента невероятного.

По тем временам Слава зарабатывал большие деньги. Каждое исполнение его симфоний, каждое их издание приносило очень приличные гонорары, которые он мгновенно прогуливал. И если уж он выпивал, то уме­ренности в этом никогда не было - пил до потери со­знания, до чертиков. Потом заявлялся пьяный к нам - я его не пускал, мама пускала.

Человек он замечательной нежности, даже когда пья­ный. Но во хмелю у Славы одно желание - не расставаться с другом, быть рядом. Он ломился ко мне в дверь, и как часто не вовремя! Я был с какими-то женщинами, я про­сто хотел спать, у меня была какая-то срочная работа - ему было все равно. Если я его не пускал, он стоял под окном и ревел белужьим голосом. Оставалось только накрыть го­лову подушкой, чтобы не слышать этого крика.

- А-андро-он!

Я вскакиваю, ору ему из окна:

- Что ты! Замолчи! Три утра!

- А-андро-он! Пойде-ем в рестора-ан!

- Никуда не пойду! Устал!

Ложусь. Голова не соображает. Хочу спать. Затыкаю уши подушкой. Не помогает. Крики доносятся сквозь

подушку.

Просыпаюсь. лета. Предэкзаменационное вре­мя. Четыре утра. Смотрю вниз в окно. В сквере у Театра киноактера кто-то лежит, раскинув ноги-руки на скамей­ке. Что такое? Неужели Слава? Убит? Не может быть!

Спускаюсь вниз. На скамейке - Слава. Спит. Вокруг него веером по земле не знаю сколько тысяч рублей, все

106

красно от десяток. Десятка по тем временам была сум­мой. Хорошо, что раннее утро. На улице - никого. Ина­че очень просто могли бы обобрать, обчистить, а то, упаси Бог, и прирезать. Он спит. Наверное, получил ка­кой-то гонорар - их у него было полно - и пошел в за­гул. Я сгреб деньги с земли, засунул ему в карман, разбу­дил ударами по лицу. Русская дружба!..

Еще эпизод. Мы вдвоем в ресторане. Я выпиваю две­сти грамм, Слава пришел уже тепленький и еще при­лично добавил. Я хочу спать. Слава говорит:

- Я поеду с тобой!

- Куда?

- К тебе.

- Не надо. Я хочу спать.

- Не бросай меня! Мне так грустно.

- Я спать хочу, Слава!

- Тогда поедем ко мне.

Думаю: если поедем ко мне, то никакими силами выг­нать его мне уже не удастся. А если к нему, то хотя бы есть надежда, что смогу от него уйти.

- Ладно, поедем к тебе.

Едем в машине. Чувствую, что если доедем до него, то просто свалюсь. Мы уже почти у его дома.

- Знаешь, Слава, - говорю я в надежде его обмануть,-я сейчас выйду и поеду домой - на такси, на метро, на чем угодно. Ужасно устал. А ты поезжай домой. Ладно?

- Нет, нет. Я с тобой.

- Куда?

- Домой к тебе.

- Я не домой. Я к бабе.

*-* Ну я к бабе поеду с тобой. Выходим из такси.

- Слава, пойми, сейчас я хочу от тебя уйти. Я больше не хочу тебя сейчас видеть. — Андрончик, ты меня любишь?

- Я тебя люблю, но сегодня видеть тебя больше не

107

хочу. Ты отвратительно пьян. Как свинья. Это ты по­нять можешь!?

- Андрончик, я хочу быть с тобой! Ты мой единствен­ный друг.

- Но единственного друга надо же уважать или не надо?! Могу я хоть когда-то побыть один? - Я уже начи­наю раздражаться. - Я беру такси! Я еду домой! Понятно?

Я стою, ловлю такси. Он рядом. Какое-то такси оста­навливается. Слава тут же делает дикое лицо и орет:

- А-а-а-а-а-у!

Испуганный таксист тут же дает задний ход. Я пытаюсь уйти от Славы. Быстро иду. Он идет за мной.

- Андрончик! Я хочу с тобой.

Два часа ночи. Ветер гонит по земле порошу. За мной бежит Овчинников.

- Держи его!

Я бегу и думаю: «Что происходит?»

- Держи его! Андро-о-он! Держи его!

Забегаю в какой-то проходной двор, прячусь среди мусорных ящиков. Слышу тяжелое дыхание Овчинни­кова, разыскивающего своего единственного друга. Кар­тинка из «Сталкера». Думаю: «Если он меня найдет, дам ему по голове крышкой от мусорного бака».

Господи, на что эта дружба похожа? Почему она такая изнурительная?

Слава - человек огромного таланта. Его музыка к «Иванову детству», к «Дворянскому гнезду», к «Андрею Рублеву» пронзительна наотмашь. Он вообще романти­ческий художник — редкое для нашего времени качество. У него нет заимствованного у кого-либо стиля, он весь соткан из русской и европейской культуры. Очень инте­ресны, самобытны его фортепьянные и скрипичные концерты. Мировая культура себя обкрадывает, недо­оценивая музыку замечательного Славы Овчинникова. Он к тому же изумительный дирижер...

108

...А что вспоминаю? Себя, скорчившегося среди мусор­ных ящиков. И где-то рядом тяжелое дыхание Славы.

- А-андро-ончик!..

«Если он найдет меня, - думаю я, - убью. Просто убью».

Во мне уже какой-то метафизический страх. А если и правда найдет?..

**ТАРКОВСКИЙ**

С Тарковским мы познакомились в монтажной ВГИКа, я только что поступил на режиссерский, он был на два курса старше. Не знаю, почему я пришелся ему по душе. Мы бы­стро сошлись. Свою первую курсовую работу он делал с Сашей Гордоном, потом они расстались, диплом Андрей делал уже один.

После защиты курсовой ему захотелось делать фильм про Антарктиду. Она очень увлекала его как фактура. Мы написали сценарий «Антарктида - далекая страна», отрывки из него опубликовал «Московский комсомо­лец». Под этой публикацией я подписался псевдони­мом - умнее не придумал - Безухов. Как раз в это время Бондарчук пробовал меня на роль Безухова, заморочил мне голову обещаниями, я уже готовился сниматься, а он взял и снялся сам. Но пробы длились очень долго. Для роли я вполне подходил - весил сто килеграммов, носил очки, мне было, как и Безухову, двадцать пять. Но не сбылось.

После публикации в «Комсомольце» я ходил до неве­роятности гордый. Еще бы! Я только на первом курсе, а у меня уже опубликованы куски сценария. Скромность и прежде была мне не слишком свойственна, а тут я и вовсе забыл, что это такое. Чувствовал себя уже профес­сионалом.

Тарковский намеревался снимать «Антарктиду» на

109

«Ленфильме», там была свободная единица в плане. Дали читать сценарий Козинцеву. Как сейчас помню, в пере­рыве между лекциями в большом холле на третьем этаже ВГИКа мы подошли к нему. Он посмотрел на нас с лег­кой рассеянностью:

- Да, да... Прочитал. Ну что же, дорогие мои. Сцена­рий слабенький. Никакого действия в нем нет. Вряд ли что получится.

Как серпом резанул. Мы отошли с Тарковским в сто­рону, закурили. «Ну Коза! Ничего не понял». Козинцева во ВГИКе звали Козой, он действительно имел в лице что-то козлиное. Мы были полны обиды и, конечно, презрения к нему. Почему же нет действия?! У нас и трактора ехали по ледяным пространствам, и события перебрасывались из Москвы на Антарктический кон­тинент, и всякая прочая всячина, а он говорит: «Нет действия!» Что он имел в виду, мы не поняли и реши­ли, что он сам ничего не понял.

Впрочем, в сценарии действительно чего-то не хватало. Чего именно, мы не могли разобраться. Драматургия - вещь не простая. Во всяком случае Тарковский к сценарию охладел, мы сели за другой - «Каток и скрипка». Его мы понесли уже на «Мосфильм», в только что созданное объединение «Юность». Там в то время пове­яло ветром перемен, пришел новый человек из МК ком­сомола, Солдатенко. Сценарий у нас приняли, заплати­ли. Тут я уже начал вообще бронзоветь.

Я учусь еще только на втором курсе, а у меня сцена­рий куплен лучшей студией страны. Это вам не хухры-мухры! Меня на худсовет приглашают! Самомнение возбухало...

«Каток и скрипка» стала первой картиной Андрея, очень красиво ее снял Юсов. Главную роль мы предложи­ли Урбанскому, но он был занят - взяли Заманского. Ур­банский потом снялся у меня в «Мальчике и голубе», там всего-то для него нашлось два кадра, но он не отказался -

110

приятели же были. Дружба с ним началась еще до «Неот­правленного письма», а уж после «Неотправленного письма» я полюбил и зауважал его сверх всякой меры.

Михаил Ильич Ромм, наш общий с Тарковским учи­тель, непоколебимый авторитет во всем, что касалось кино, очень приветствовал нашу совместную работу.

Андрей начинал в «Юности», потом перешел в объеди­нение к Алову и Наумову. А вскоре и я стал снимать «Мальчика и голубя», и для меня начался «Мосфильм». У меня уже была студия. Сегодня мне давно знакомы и эти коридоры, и эти люди, которых здесь встречаю, - иных из них знаю 35 лет. Какое живое место это когда-то было!

Еще до того, как я стал снимать сам, меня много про­бовали на разные роли. Сахаров пробовал меня в «Колле­гах», но сниматься взял Ваську Ливанова. Пробовали меня на роль Сурикова в биографической ленте «Василий Суриков». Про Пьера Безухова я уже говорил. Магия гри­ма, костюмов... Магия мосфильмовских коридоров...

Первый раз я снялся еще в детстве. Как-то отец взял меня с собой смотреть съемку какой-то сцены фильма «Красный галстук». Режиссером был Леонид Луков. Он меня увидел:

— А-а, это сын? Ну-ка, давай его быстренько в кадр!

Меня одели в пионерскую форму, поставили в кадр...

Мы с Тарковским росли под знаком отрицания много­го из того, что было в кинематографе. Картины Пырьева вызывали у нас приступы смеха. Мы не признавали его точно так же, как поколение деда не признавало Репина.

Помню, как в Театре-студии киноактера, где какое-то время помещался Союз кинематографистов, мы столк­нулись с Пырьевым на лестнице, едва поздоровались. Он спускался вниз в роскошных замшевых мокасинах, о которых в 1962-м нельзя было и мечтать. Кто-то нам потом передал его фразу: «Эти евреи - Тарковский, Кончаловский...» Мы долго над ней хохотали. Наверное, его раздражал сам стиль «Иванова детства», новый, све-

111

жий, непривычный, ошеломляющий. Это сейчас мне по­нятно, насколько большой, неординарной личностью - и как человек, и как художник - был Иван Александрович Пырьев. А тогда все строилось на отрицании его ки­нематографа. Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а все - крашеная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда — в фактуре, чтобы было видно, что все подлинное - камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штука­турки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаженные, нестиранные. Мы не при­знавали голливудскую или, что было для нас то же, ста­линскую эстетику. Ощущение было, что мир лежит у на­ших ног, нет преград, которые нам не под силу одолеть. «Иваново детство» мы с Андреем написали за две с половиной недели. Писалось легко - что Бог на душу положит, то и шло в строку. Мы знали, что у студии нет ни времени, ни денег - и то и другое протратил Эдик Абалов, начинавший и заваливший картину. Студия была на все готова, лишь бы Андрей снимал.

Я принимал участие в работе как полноправный соав­тор, но в титры не попал - выступал в качестве «негра». И не заплатили мне за работу ни копейки, я работал из чистого энтузиазма, за компанию. Считалось, что я как бы прохожу практику.

Мы ходили по мосфильмовским коридорам *с* ощуще­нием конквистадоров, какое, наверное, есть и у сегод­няшних молодых. Было фантастическое чyвство избытка сил, таланта.

«Мосфильм» начала 60-х, как и все общество времен от­тепели, находился в состоянии бурного обновления. Стра­на вдохнула свежего воздуха, догмы сталинского соцреа­лизма затрещали по швам. После прежних шести картин в год, делавшихся огромной студией, «Мосфильм» зарабо-

112

тал в полную силу, появились новые режиссеры. Чухрай, Рязанов, Алов и Наумов, Швейцер, Таланкин с Данелия — открывались прежде неизвестные имена. Вскоре появился и новый главный редактор студии - Вася Соловьев, соав­тор Бондарчука по «Войне и миру».

Студия бурлила, возникали творческие объединения. Мосфильмовский буфет на третьем этаже у Шурочки был зеркалом этой забившей ключом студийной жизни. Рядом с нами за соседними столиками сидели живые классики - Калатозов, Ромм, Пырьев, Урусевский, Трауберг, Арнштам, Рошаль, Дзиган. Это были наши учите­ля, наши старшие коллеги, любимые, нелюбимые, даже те, кого - как Дзигана - мы в грош не ставили, но все равно это были не персонажи давней истории отече­ственного кино, а живые люди, с которыми мы сталки­вались по сотне самых будничных производственных и бытовых поводов.

Времена те ощущались как очень хорошие, светлые. Да, все мы были придавлены коммунистическим режимом, но режим уже сильно подвыдохся. Да, наши картины запре­щали, но разве можно было сравнить эти запреты, скажем, с запретом «Бежина луга», когда неизвестно было, останет­ся ли Эйзенштейн в живых. В60-е запрет делал из режис­сера героя. Да, свободы не хватало, но по сравнению с тем, что испытало старшее поколение, это вообще был Божий рай. Впрочем, мы уже не довольствовались тем, что было дозволено, - хотелось большего. Кто мог в те годы мечтать поехать снимать в Америку или даже в Европу? Ну разве Бондарчук, он уже стал официальной фигурой. Дозволен­ное ему не дозволялось никому другому...

В ту пору в буфете у Шурочки все гудело от разгово­ров, планов, надежд... Сейчас цены в этом буфете такие, что режиссеру не по карману, вокруг пусто, в павильонах вырублен свет. По временам где-то что-то снимают, но по большей части рекламу...

Андрей на моих глазах становился Тарковским. У нас

113

были общие вкусы, интересы. Мы оба обожали Довженко. На нас влияли одни и те же режиссеры - их влияние просматривается в наших картинах.

Мы начали расходиться тогда, когда у меня стали оформляться свои творческие принципы - у него к тому времени они уже установились.

Андрей любил красиво одеваться. Но денег у него не было. Сейчас, оглядываясь назад, я думаю, как он похож на Скрябина - и по своему творчеству, трудному своей новизной, и по задиристости, и по любви модно оде­ваться. Скрябин тоже был небольшого роста, с изящны­ми руками.

Андрей был человеком нервным, нуждающимся в психологической поддержке, в круге обожателей, что говорит об известной душевной неуверенности. Клику­ши, объявляющиеся вокруг каждого очень талантливо­го, как бы непризнанного человека, были всегда.

У меня сохранилась фотография, снятая в «Национа­ле», очень смешная. Мы разговариваем с журналисткой Соней Тадэ (я знал ее с детства, она была хроменькая, в детстве к хроменьким относятся жестоко). Мы - это Тарковский, Карасик и я - три лауреата, только что при­везших призы из Венеции. Тарковский — «Золотого Льва святого Марка» за «Иваново детство», Карасик - за «Дикую собаку Динго», я - «Бронзового льва» за корот­кометражку «Мальчик и голубь», свою курсовую вгиковскую работу. Каждый, естественно, в меру сил тянул оде­яло на себя, каждый старался говорить исключительно о себе. Андрея это страшно злило. Он такой и получился на фотографии: смотрит на меня зло-зло, очень раздра­женно. Ясно же, что никакие не три лауреата были в Ве­неции, а один он. Он - реальный победитель всего на свете, он - автор выдающейся картины, произведшей фурор во всей Европе. Так на деле и было. Помню, как однажды позвонил Андрей: - Поехали, нас вызывает Сартр.

114

Сартр приехал в Москву с Симоной де Бовуар, захотел с нами увидеться. Забавно, что поехал и я, хотя моей фами­лии в титрах не было. Но в ту пору мы с Тарковским редко расставались, и действительно, я писал вместе с ним сцена­рий, так что поехали вместе. Сартр долго говорил с нами. Потом Андрей показал мне разворот, кажется, в «Либерасьон»: Сартр написал об «Ивановом детстве» как о шедев­ре. Такое не могло не подействовать, не сбить с ног.

**ВЕНЕЦИЯ**

Поездка в Венецию была нашим первым выездом за границу.

Собственно, я и не предполагал, что там окажусь. Был счастлив, что Андрей едет с «Ивановым детством». Пе­ред отъездом он пришел, сказал:

- У меня нет бабочки. В «Казино» пускают только в бабочках.

Бабочки у меня тоже не было, я украл у папы. Он уехал. А за два дня до главного фестиваля окончился фе­стиваль детских фильмов, где «Мальчику и голубю» дали «Бронзового льва». Меня срочно оформили и по­слали вдогонку кинематографической туристской груп­пе, уже отбывшей в Венецию. Летели мы вдвоем с Алек­сандром Панном, ташкентским кинооператором - по­том он снимал по моему сценарию «Седьмую пулю».

У меня сохранилась фотография от этой поездки: я, такой толстенький, хожу с чемоданчиком. Никто не зна­ет, что внутри чемоданчика. А там — две бутылки водки, которые я пытаюсь продать.

Советским туристам строго-настрого запрещалось продавать что-либо за рубежом, но как же без этого? Деньги-то нужны, тем более в капиталистическом окру­жении. Во мне заработала смекалка: ё-моё, что ж я не взял еще и фотоаппарат! Его ж тоже можно продать! В

115

таких формах выражалось наше идейное противостоя­ние системе.

В Венецию летели мы через Рим. Прилетели поздно, нас поселили в гостинице возле главного римского вок­зала «Термини». Был самый конец августа. Я вышел на балкон, думаю: «В чем дело? Что происходит?» На пло­щади полно народу, иллюминация, все светится, играет музыка! Спрашиваю:

- Какой сегодня праздник? На меня вытаращили глаза:

- Никакого.

- А почему так много народа?

- Мы так живем.

В мою слабую голову это никак не укладывалось. Это был первый удар. Шок. Первое осознание, что есть разные нормы жизни.

Перед отлетом мама позвонила в Рим сыну Шаляпина — Федору Федоровичу:

- Федя, Андрей будет в Риме.

Сразу по приезде я слинял к Феде. Видел его я в пер­вый раз. До этого он приезжал в Москву, но мы не встречались.

Всю ночь просидели в траттории, называвшейся «Термы Каракаллы». Выпили на три доллара вина. Ни­когда не забуду ощущения легкости, радости, света, му­зыки, праздника. Все мои последующие идейные шатания и антипатриотические поступки идут отсюда.

Спать я лег под самое утро. Очень скоро нас разбу­дили, надо было лететь в Венецию. Присоединившись к группе, бросив вещи в номере, я сразу же помчался к Андрею. Мне хотелось быть рядом с ним. Помимо ес­тественного ощущения своей причастности к его картине, свербило, что меня как туриста поселили в дерьмовенькой гостинице, а его как фестивального гостя -в отличной.

В Венеции мой культурный шок усилился. Я плыл по

116

каналу на венецианском речном трамвайчике, смотрел на этот ослепительный город, на этих веселящихся, по­ющих, танцующих людей и не верил своим глазам. Сто­ял вспотевший, в своих импортных несоветских брю­ках, держал в руках чемоданчик с водкой, которую не знал, как продать, смотрел на молодых ребят, студентов, веселых, загорелых, сидящих на берегу, и вдруг меня пронзило жгучее чувство обиды: «Почему у нас не так? Почему я не умею так веселиться! Почему?» Не я первый испытал это чувство. Петр Первый его испытал. Ленин, Владимир Ильич, его испытал. У них, правда, возникло еще и желание сделать так и у нас. Мне тоже хотелось, чтоб и у нас так было, но предпринять хоть что-нибудь для этого я не собирался.

Господи! Если бы у нас тогда, в 1962-м, кто-то из мо­лодых где-нибудь на пароходе вот так же позволил себе сидеть, так улыбаться, так петь, так свободно себя вести, кончилось бы милицией. Да никто бы и не позволил себе так открыто радоваться жизни! Я был ошпарен. Это воспринималось как сон, и сон этот навсегда пере­вернул мою жизнь.

Думаю, поездка эта перевернула жизнь и Андрею. Венеция была первым зарубежным городом, где он оказался. Потом он много ездил. Вспоминаю, как он приехал с фестиваля в Нью-Йорке, где показывали «Иваново детство». В Москве был ноябрь, дул жуткий ветер, валил снег, он шел в своих легких ботиночках, купленных в Италии, рассказывал о впечатлениях...

В ту пору я был его оруженосцем. Хотя уже в Вене­ции обнаружилась его первая неприязнь ко мне. Тогда я не подозревал, что случилось это из-за Вали Маляви­ной. Только сейчас, прочитав ее воспоминания о Тар­ковском, я открыл для себя кое-что новое в своих взаи­моотношениях с ним. Помню в одну ночь, где-то часа в два или в три, я постучался в дверь к Андрею:

- Пусти меня переночевать, я хоть на полу лягу.

117

Мне хотелось быть с ним, с героем фестиваля, с чело­веком, которому помогал делать «Иваново детство».

- Не пущу, - сказал он.

Я не знал, куда деваться, пошел на пляж и заснул в шезлонге. Проснулся часов в пять, меня всего колотило от сырости и выпитого вина.

Я опять вернулся в теплый коридор отеля. На катал­ке перед одним из номеров стоял поднос с остатками чьего-то завтрака - недопитый кофе, круассаны. Я по­тихоньку откатил поднос за угол, смел все, что там ле­жало недоеденного. Денег же почти не было! На всю поездку дали долларов двадцать.

Весь следующий день Андрей был со мной очень хо­лоден. Теперь я знаю из-за чего - накануне я полночи просидел в баре с Малявиной и Лилианой Алешниковой. Читая воспоминания Малявиной, я понял, что он был в нее влюблен, ревновал ко мне. Еще узнал, что де­вушек за ночные гуляния со мной проработали на со­брании, устроенном в самом подходящем для него мес­те - на пляже. Андрей в судилище, естественно, не уча­ствовал, но целыйдень с Валей не разговаривал. Дня через два я попросил у него свою бабочку: мне предсто­яло получать «Бронзового льва». Андрей бабочку не от­дал. Это была самая больная обида - во-первых, бабочка была моя, я же ее ему дал, во-вторых, денег у него было долларов на тридцать больше, он же был гость. Он-то мог позволить себе потратить десять долларов! В итоге бабочку пошел покупать я. Но я все-таки был человек предприимчивый, бутылку водки загнал, вторую - от­дал гиду, который в благодарность отправил меня все с тем же Панном в Москву через Париж.

Еще в Риме, когда мы сидели в «Термах Каракаллы», я набрался наглости и по советской привычке попросил у Феди Шаляпина денег. Он дал тридцать долларов, серь­езную для меня сумму.

В последний вечер на Лидо мы с Тарковским, опья-

118

ненные коктейлем и воздухом свободы, наяривали вдвоем твист на площадке, где играл оркестр. Тут же си­дели, снисходительно на нас поглядывая, Герасимов с Кулиджановым - они твист не танцевали... В Париж самолет прибывал вечером и компания должна была предоставить мне на ночь отель. Мало того что я сверх Венеции увидел Рим, мне еще повезло повидать впервые Париж! Отель «Лютеция» компании «Эр-Франс» находился на бульваре Распай. Потом с этим бульваром в моей жизни будет связано много разного - здесь я встре­тился с Бюнюэлем, здесь я какое-то время жил, но тогда все было впервыё. Я поднялся наверх в свой дешевый ман­сардный номер, открыл балкон - было часов пять вечера, -напротив на балконе такой же мансарды горничная в бе­лом фартуке, белой наколке чистила медные ручки. Слезы навернулись от вдруг нахлынувшего чувства. Значит, есть еще в мире горничные в белых фартуках, медные ручки, мансарды — то, что в России исчезло со времен Чехова!

Сколько я потом ни ездил, чего только в Париже ни видел, но сильнее этого чувства не испытал.

**ГЕНА**

Домой в Москву я бережно вез огромную двухлитровую бутылку дешевого итальянского вина - для Гены Шпа­ликова. Мы с ним в то время уже работали вместе над сценарием для моего диплома, он назывался «Счастье». Писать с Андреем у меня не получалось. Мы сделали сценарий для него, я сказал: «Теперь давай писать для меня». Он согласился. Но работа не ладилась - он увял. Писать он мог только для себя, у него был свой мир, он в нем жил. Поэтому сценарий для своего, пока еще не­ясно какого диплома я готовил с Геной. Мы встрети­лись, пошли в зоопарк - он очень любил это место. Сели за столик. Гена сказал:

119

- Расскажи про Париж.

Я рассказывал, мы пили вино. На мне были новые джинсы, купленные на Федины доллары, Шпаликов за­видовал.

- Я тоже поеду за границу, - сказал он, когда бутылка была допита.

- Куда?

- Во Вьетнам. Воевать.

Ему очень хотелось за границу, но никуда не пускали. Как Пушкина. Поэтому он придумал эту утку про Вьет­нам и не мне одному ее подпустил.

Я гляжу на старые фотографии. Вот Гена с Инной и маленькой Дашей. Я был ее кормильцем, выкормил, можно сказать, собственным молоком. У Инны молока не было, у Гены не было никакого транспортного сред­ства. Чтобы избавить их от необходимости ездить в Москву, я гонял на велосипеде от Николиной горы в село Успенское, к кормилице - два раза ежедневно.

Сценарий «Счастье» получался странный. Он состоял из моментов счастья очень разных характеров. С мо­мента счастья начать фильм очень трудно. Это возможно в музыке. Так начинается Первый концерт Чайковс­кого - сразу счастье. В кино это сложнее. Получается не счастье, а информация о счастье. В музыке нет момента информации, информация не может быть абстрактной. Она — вещь рациональная, интеллектуальная, знаковая: человек умер, человек женился. Эмоция конечно, с информацией связана, но она возникает потом. Величие музыки в том, что вся она — чистая эмоция.

С Геной у меня рабочие отношения не складывались, он не мог не пить.

Конечно, симптомы алкоголизма у него были. Думаю, он и самоубийством кончил в момент алкогольной деп­рессии.

Помню, Генке очень нужны были деньги, я одолжил, он написал мне расписку - в стихах.

120

Я был в достаточной мере жесток к нему. Не стану оп­равдываться, но у меня было два таких друга (Гена — один из них), подававших колоссальные надежды. Но когда они для меня их не оправдывали, я отдалялся. Не мог с ними общаться. Глупо, наверное. Они давали мне обещания, что больше такого не будет, что станут со­всем другими людьми, - ничего не менялось, все начи­налось заново, это меня совершенно выбивало из колеи отношений, которые мог бы считать нормальными...

**РЕВНОСТЬ**

В Москву я вернулся обожженный Западом. Рим, Вене­ция, Париж - это все разом свалилось на мою советскую голову, хоть и комсомольскую, но уже достаточно про­гнившую. У меня и так была предрасположенность к тлетворным влияниям (дед - сезаннист, мать говорила всю жизнь по-английски), а тут уже был нокаутирую­щий культурный шок.

Думаю, и Андрей вернулся из Венеции абсолютным западником. Если он сам и не знал, что внутри себя та­ков, то теперь уже не мог этого не чувствовать. Италия его ошеломила, обожгла навсегда. «Андрея Рублева» он делал с прицелом на Венецию, не случайно даже вста­вил в финальную новеллу итальянских послов. В Канне картина оказалась по чистой случайности. Копия была готова уже в феврале, но начались проблемы, поправки, ни о каких фестивалях и речи быть не могло. Потом на какой-то момент ситуация вроде как утряслась, «Сов-экспортфильм» продал «Рублева» вместе с еще шестью картинами, «Войной и миром» и другими, французско­му бизнесмену Алексу Московичу. Москович привез картину на кинорынок в Канн. К этому времени опять возникли проблемы, Госкино пыталось картину ото­звать, Москович сказал:

121

- Ничего не буду отдавать, я уже заплатил за копии.

Картина появилась в Канне вопреки советской власти, представлена была не от СССР, была во внеконкурсном показе, потому получить могла только премию критики. Успех был сногсшибательный: все знали, что большеви­ки хотели «Рублева» снять с показа, то есть что он запре­щенный. Не было бы всей этой свистопляски, картину нормально показали бы предшествующей осенью в Ве­неции...

Конечно, тогда, в 1962-м, Андрей имел полное право чувствовать себя единственным реальным победителем Венецианского фестиваля. Но и мне тогда было чем гор­диться, кое-что для успеха его «Иванова детства» сделал и я. Своего героя, Колю Бурляева.,он взял по моей рекомендации. До этого Коля снимался у меня в «Мальчике и голубе». Совершенно случайно на улице Горького я встретил забавного хрупкого паренька, он показался мне занятным.

- Мальчик, хочешь сниматься в кино? - сказал я. На такие вопросы всегда сразу отвечают: «Хочу!» Коля не спешил с ответом.

- А вы откуда?

- Я из ВГИКа.

- Покажите документы.

Я показал ему студенческий билет. Только после этого он стал со мной разговаривать. Будущего борца за пра­вославную и славянскую идею, за общенародную трез­вость в мальчике предугадать тогда было трудно. Нор­мальный шибздик. Миша Кожин, оператор «Мальчика и голубя», звал его не иначе как «п...деныш»: «П...деныш, иди в кадр!»

Потом он попал в «Иваново детство», потом - в «Руб­лева». Состоялась карьера. Бурляев очень интересный артист. С романтическим порывистым талантом.

Уже тогда, когда делалось «Иваново детство», у меня с Андреем стало возникать ощущение конфликтной ситу­ации. Тарковский позвал меня к себе в монтажную, по-

122

казал кусок намонтированной хроники: обгорелые тру­пы семьи Геббельса, еще какие-то трупы - шокирующие кадры. Меня передернуло.

- Это в картине не нужно, — сказал я.

- Ты ничего не понял, — сказал он. — Это как раз и нужно.

- Нет, я против, - сказал я.

- А ты тут при чем? - Андрей заиграл желваками.

- Ну как же? Все-таки я соавтор сценария.

- В титрах тебя нет.

Я не ожидал, что разговор примет такой оборот.

- Сволочь ты! Засранец! Я с тобой разговаривать не буду!

- Ну и не надо, - сказал он.

Я побежал вниз по лестнице. Он догнал меня.

- Не приходи больше сюда.

Он оставил эти куски и оказался прав. Куски были за­мечательные. Они шокировали. Это была очень рискованная эстетика - дорога по лезвию бритвы, я до нее тог­да не дорос. Дружба наша продолжалась, хотя наши пути уже начали расходиться. Я стал вырастать в режиссера, у меня определялась своя точка зрения, я утверждал ее.

К этому же времени относятся наши размышления о длине отдельного статичного плана. Мы были увлече­ны проблемами экранного времени. Какой длины кадр способен выдержать зритель, если на экране ничего не происходил?

- Интересно, - говорил Андрей, - почему, когда кадр начинается, смотреть поначалу интересно, Потом зри­телю делается скучно. На экране опять ничего не меня­ется - уже совсем скучно. «Когда же что-то произой­дет?» - думает зритель. И здесь, хотя на экране по-пре­жнему все то же самое, у зрителя опять возникает интерес, уже на другом уровне. «Если так долго пока­зывают, — догадывается он, — значит это имеет смысл. В чем этот смысл?»

123

В прологе «Первого учителя» я этим принципом вос­пользовался, поставил неподвижные, неимоверной дли­ны планы. Еву Михайловну Ладыженскую, монтировав­шую картину, это приводило в ужас, я ее возражений не принял. Но у меня этот прием был использован как исключение, Тарковский сделал его правилом, распростра­нил на весь фильм целиком. Мы спорили, каждый ос­тался при своем.

Наши отношения с Андреем начали подспудно на­прягаться. Думаю, происходило это из-за ощущения соперничества - можно назвать это и ревностью.

Помню лето 1963 года. Мы сидели на даче, возник ка­кой-то спор. Андрей стоял у окна. Лил дождь. Андрей по­вернулся ко мне и неожиданно спросил. - Ты думаешь, что ты гений? — сказал он. Я не ответил. Возникла пауза, слышен был только шум падающих на листья капель. Я смотрел на Андрея и точ­но знал, что он думает. Думает, что гений - он, а не я. Уже до этого возникло соперничество (все-таки я лев: у львов чувство собственной значимости очень развито).

Замыслом «Андрея Рублева» мы с Тарковским обязаны Васе Ливанову. Он пришел к нам и сказал: «Давайте делать фильм о Рублеве». Предложение было очень неожиданно. Позже я думал, откуда Васе пришла эта идея. В начале 60-х русская иконопись постепенно, шаг за шагом стала при­знаваться официальной властью. Вася был молод, красив, очень подходил к роли Рублева: длинное лицо, тонкий нос. В совсем недавно открывшемся музее Андрея Рублева в Андронниковом монастыре был выставлен его Спас, и чем-то черты этого Спаса напоминали Васю. Может быть, от этого сходства и пришла ему идея фильма?

Потом Ливанов уехал сниматься, а мы с Андреем ре­шили не ждать и сели работать. Поехали на юг, начали обсуждать тему, стала появляться история. Когда Лива­нов вернулся, мы сказали: «Вася, поезд ушел. Мы напи­сали без тебя». Мы перед ним в долгу.

124

Тарковский не думал снимать Ливанова, хотел сни­мать Смоктуновского. Мы предложили Кеше сценарий, но перед ним стал выбор: кого играть — Рублева или Гамлета? Он выбрал Гамлета.

Сценарий мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение материала. Читали книги по истории, по быту, по ремеслам Древней Руси, старались понять, ка­кая тогда была жизнь, - все открывать приходилось с нуля.

Андрей никогда не мог точно объяснить, чего он хо­чет. Всегда говорил о вещах, не имеющих отношения к характерам, к драматургии.

- Вот, - говорил он, - хочу это ощущение, когда клейкие листочки распускаются.

Попробуй из этого сделай сценарий! Ощущения у него подменяли драматургию. Сценарий распухал, в нем уже было двести пятьдесят страниц.

К концу года работы мы были истощены, измучены, доходили до полного бреда. Знаете, что такое счастье? Это когда мы, окончив сценарий под названием «Андрей Рублев», сидим в комнате и лупим друг друга изо всех сил по голове увесистой пачкой листов - он меня, я его - и хохочем. До коликов. Чем не сумасшедший дом!

Помню последний день работы над сценарием. Мы кончили часов в пять утра, в девять решили пойти в баню. Он поехал с драгоценными страницами к маши­нистке, я - в баню. Заказал номер, полез в парную. Ког­да вылез, упал - руки-ноги отнялись, давление упало. Думал, умираю. Голым, на карачках выполз из номера. Приехал врач, сделал мне укол камфары, сказал: «Заку­сывать надо. И пить меньше».

Врач уехал, приехал Тарковский, тоже весь синий. Мы полезли париться...

Моменты напряжения в наших отношениях, возникав­шие и прежде, стали все более проявляться по ходу съемок «Рублева». Андрей позвонил: «Приезжай. Cценарий разбухает». Написан сценарий был талантливо, но недостаточно

125

профессионально. Слишком много было всего - на мой сегодняшний взгляд. Очень много хорошего сценарного материала в картину не вошло. Хороший материал - еще не означает, что будет хороший фильм. Кирпичи могут быть и из золота, но кирпичи еще не делают архитектуру, архитектонику. Думаю, что новелла о колоколе могла бы заменить всего «Рублева». Очень мощный, очень краси­вый символ. Когда картина была уже кончена, я сказал:

- Знаешь, Андрей, гениально было бы просто развить один «Колокол», так и назвать — «Колокол». А на самом деле это был бы «Рублев», все там было бы, картина не обеднела бы.

Но картина стала разваливаться на новеллы, от каких-то из них вообще пришлось отказаться.(«Чума» вся це­ликом не вошла в фильм, а это был большой образ, очень для картины важный. Царская охота на лебедей не вошла, остался только один убитый лебедь. Большие куски не вошли, да и не могли войти - слишком много всего было написано. Много, подробно - ни в какую цельную композицию не укладывалось.

Я приехал сокращать сценарий. Работали, безжалостно выбрасывая целые линии. Возвращался обратно с ехав­шим со съемок Роланом Быковым. Мы с ним серьезно назюзюкались в поезде, с нами ехала ассистентка Тарков­ского - из-за нее мы, собственно, и назюзюкались...

Я уехал снимать «Асю», с головой погрузился в свои проблемы. Прошло около года. «Рублев» был закончен, его положили на полку. «Ася» тоже была закончена, и ее тоже положили на полку. Я посмотрел «Рублева», у меня возник ряд соображений. Попытался убедить Андрея сократить картину.

- Коммунисты тоже считают, что надо сокращать.

- Ты сделай вид, что выполняешь их поправки. А сам сокращай только там, где ты хочешь. Сохрани то, что тебе нужно, но картина-то длинна. Длинна, понимаешь?

— Это ты ничего не понимаешь.

126

Опять ясно проглядывался наш разлад.

«Рублева» и «Асю Клячину» запретили одновременно. Судьба нас как бы вела вместе.

Художники, которые растут вместе и чувствуют мас­штаб друг друга, относятся друг к другу очень насторо­женно. В этом нередко какая-то почти детская ревность. В этом детстве художник, в известном смысле, и живет в любом своем возрасте. Что скрывать (пустячок, а при­ятно), есть чувство легкого удовлетворения, когда у тво­его соперника картина не получается! Хотя мы делаем серьезное лицо, показно переживаем, говорим: «Жалко. Не получилась картина». Ликования при этом и в самом деле нет, но все-таки слегка приятно. Что это? Почему? Правда же, в этом что-то детское.

Успех ровесника, а хуже того - младшего коллеги, — вещь очень болезненная. Скажем, успех младшего бра­та. Брату старшему полагается иметь все раньше, чем младшему. Я наблюдал за собой эти моменты...

Нет, об этом позже, пока о Тарковском.

Ревнивое желание хотя бы одним глазом подсмотреть, что делает Тарковский, быть в курсе его работ и замыс­лов было, естественно, и у меня. Точно так же и Андрея интересовало, что я снимаю. Помню, как-то вернувшись домой, я увидел недопитую бутылку водки, почти пус­тую, рядом на стекле письменного стола стояла пишущая машинка, лежало несколько отпечатанных страниц - Ан­дрей куда-то ушел. Тогда он жил у меня. Я заглянул в страницы - это было воспоминание о матери, был там и какой-то невнятный рассказ о военруке, который потом появился в «Зеркале». На сценарную прозу это было ни­как не похоже - чистой воды литература. Кончался рас­сказ удаляющимся лицом матери в подъезде. Написано все было за четыре-пять часов, пока я отсутствовал.

Вскоре вернулся Андрей, уходивший, как оказалось, за следующей бутылкой.

- Ну как? - спросил он.

127

- По-моему, абракадабра.

- Ты опять ничего не понял...

После смерти Андрея появилось немалое число людей, в обильных подробностях описывающих свою приобщен­ность к его творчеству, рассказывающих, какими соратни­ками они ему были. На деле же соратников у него было не­много. Ему нужны были не соратники, а «согласники». люди поддакивающие и восхищающиеся. Ну что ж, это тоже потребность художнической души. Вспоминаю слова Рахманинова, который тоже был человеком болезненно, исключительно мнительным. От своей жены, говорил Рах­манинов, художник должен слышать только три вещи: что он гений, что он гений и что он абсолютный гений.

Александр Мишарин, писавший с Тарковским сцена­рий «Зеркала», писал потом, какой организующей силой он был для Андрея, как тот в нем нуждался. Может быть, может быть... А может и не быть. Видение «Зеркала» за­долго до начала участия Мишарина в работе уже было в тех самых страничках, которые лежали у меня на столе.

В ту пору у нас еще не было конфликта. Пока еще только возникала холодноватость в отношениях. Андрей не позволял никому из друзей себя критиковать.

От Отара Иоселиани я недавно узнал об одном любо­пытном случае. Рассказал он мне о нем на фестивале в Сан-Себастьяне, где был членом жюри, а я прилетел полу­чать Гран-при за «Гомера и Эдди». За кулисами, в пыльной темноте, пока мы распивали бутылку водки (я - на голод­ный желудок, прямо с самолета - на церемонию), Отар рассказал мне, как однажды пришел к Андрею. Вокруг за столом было обычное окружение Тарковского.

- Ну как тебе «Зеркало»? - спросил он.

- По-моему, вещь путаная, длинная, - сказал Отар свойственным ему отеческим тоном.

Возникла тяжелейшая пауза, все, потупив глаза, замол­чали. Андрей бросил быстрый взгляд по сторонам, сказал:

- Ему можно.

128

Все тут же оживились. Боялись скандала, но пронесло. Это уже был Андрей времен «Зеркала».

Собираясь делать «Солярис», Тарковский предложил мне писать вместе с ним сценарий. Я рассказал, как, на мой взгляд, это надо делать. Ему мои предложения не понравились, в них все было слишком логично. Я все-таки вынес некоторые уроки из «Рублева», меня интере­совала структура вещи - он же хотел структуру развалить. Он был захвачен этим,стремлением.

Мы встретились как-то в монтажной, это было уже после «Дяди Вани», ему картина очень понравилась, он меня за нее простил («Ася Клячина» ему тоже очень нра­вилась).

- Понимаешь, - сказал он, - я снял картину, она не складывается.

- Я тебе три года назад говорил, что не сложится.

- Ну да! А ты знаешь, что я сделаю? Я вообще все пе­ремешаю, чтобы никто ни хрена не понял! - И озорно по-детски (очень хорошо помню его улыбку) захохо­тал. - Поставлю конец в начало, середину - в конец.

Он сидел и переставлял эпизоды «Зеркала» на бу­мажке, пытался перегруппировать структуру в абсо­лютно абстрактный коллаж. Ему удалось. Он разрушил связанность рассказа, никто ничего не понимал.Но было ощущение присутствия чего-то очень значительного, кирпичи-то были золотые.

Потом приехал представитель Каннского фестиваля от­бирать картину. Естественно, спросил про «Зеркало». Есте­ственно, Ермаш сказал, что картина не готова, хотя в чер­новом монтаже она была уже готова. Естественно, был уст­роен тайный просмотр с протаскиванием обманными путями через проходную иностранца. Помню Андрея, бе­гущего по коридору, потного, с коробками пленки. Боже мой, что была за жизнь! Классик советского кино таскает коробки, чтобы показать свой шедевр. И при этом умира­ет со страха, что его застукают. Если вдуматься, это не что

129

иное как бред. Ведь все делалось нелегально. Страшно! Криминал! Андрей не был никогда диссидентом. Он был наивным, как ребенок, человеком, напуганным советской властью. Он хотел жить за границей, хотел свободно ез­дить, как все нормальные художники. Это желание было важно, а не идея борьбы с советской властью. Володя Мак­симов собственноручно перетащил его на диссидентскую сторону. Ему организовали пресс-конференцию в Италии, она уже имела отчетливый политический оттенок: «Не возвращаюсь, потому что мне нужна свобода».

«Я - невозвращенец» - это уже было серьезным уда­ром, и прежде всего для самого Тарковского. С этого момента он начал бояться, что его убьют, украдут, это приобрело уже характер мании. В Лондоне он попросил для своей охраны агента Скотленд-Ярда, иначе его затолкнут в мешок, увезут в Москву.

Он был бесконечно далек от политики и не понимал, что в андроповское время уже никто никого не будет выкрадывать. Это, вероятно, еще могло быть при Хру­щеве, когда пытались затащить в туалет Руди Нуриева. Но с тех пор уже прошло пятнадцать лет. Я сказал ему:

- Андрей, тебя никто не украдет. Тебя приглашает Сизов (был такой, директор киностудии «Мосфильм»), ему можно верить. Андропов лично дает гарантию, что если ты вернешься - получишь заграничный паспорт. Я убежден, так и будет.

Разговор происходил в Канне. Андрей посмотрел на меня.

- Знаешь, я решил остаться. Мне тут заплатили за «Ностальгию». Ну что я куплю на эти деньги? Ну куплю «Волгу», квартира есть. Вернусь — опять не дадут рабо­тать.

- Устрой пресс-конференцию. Объяви, что уезжаешь в Россию, что если тебя назад не выпустят, пусть все знают, ты - жертва коммунизма. Но, я уверен, тебя выпустят, не посмеют не выпустить. Ты артист международного класса.

130

Он меня не послушал. На прощание посмотрел на меня с сомнением. Потом дошел слух, что он сказал: Андрон работает в КГБ. Он уговаривал меня вернуться».

Виделись мы после этого только один раз - на рю Дарю. Я шел в церковь, он - из церкви. Я уже остался заграницей.

- Ты что здесь делаешь? - спросил Андрей.

- То же, что и ты. Живу. Он холодно усмехнулся:

- Нет, мы разными делами занимаемся.

У него было замечательное лицо, скуластое, с раско­сыми глазами и редкой монгольской бороденкой. Когда он смеялся, на щеках, обтянутых пергаментной кожей, собирались мелкие морщинки. В эти минуты мне всегда так хотелось его обнять! Сколько мы смеялись!.. Люби­мый мой Андрей.

Больше мы уже не встречались.

Когда я снимал «Дуэт для солиста», мне передали, что меня очень срочно просит позвонить Марина Влади.

- У Андрея рак, - сказала она. - Нужны деньги.

Ее муж был врач. Помню, как сейчас, я стоял в будке автомата, шел дождь, все внутри меня сжалось в комок.

Думаю, Андрей и заболел оттого, что у него такой характер - нервный, нетерпимый. То, что он уехал, что пути назад ему уже не было, его мучило. Не сомневаюсь, это ускорило развязку.

**САМОКОНТРОЛЬ**

Замечательная фраза, не помню уж, кем сказанная: «Всё болит у дерева жизни». Боль - манифестация жизни. Не случайна и эта популярная шутка: «Если вы утром про­снулись и у вас ничего не болит, значит, вы умерли». И еще вспоминаю мудрые слова Александра Меня: «Пока, есть гнев, естъ надежда. Равнодушие - это смерть».

131

Когда думаю о любви и нелюбви, единственный вер­ный для меня критерий - боль. Любовь - это боль, все остальное - нелюбовь, может быть, влюбленность, при­ятное времяпрепровождение, еще что-то, о какой бы любви речь ни шла - к женщине, к папе, маме, брату, другу, Богу. Больно, значит, сладко; можно даже плакать от сладости боли.

Во времена наших частых сидений в ВТО на студии Горького по сценарию Гены Шпаликова снимался его первый фильм - «Застава Ильича» Марлена Хуциева. Мы с Тарковским играли там небольшие роли. Вокруг карти­ны еще задолго до выхода был немыслимый ажиотаж: то ли потому, что это сценарий Гены Шпаликова, то ли по­тому, что режиссер - герой неореализма, точнее - нео­соцреализма, то ли потому, что в картине снимались не­актеры, а также и очень молодые талантливые актеры.

Пришла на кинопробу и Марьяна Вертинская. Там я с ней и познакомился. Нет надобности рассказывать, как во времена нашей молодости звучало имя Александра Вер­тинского. Естественно, отсветы его озаряли и дочерей. В нашем семействе, правда, обстояло несколько по-иному. Так или иначе мы были воспитаны во вкусах деда, а для него все выходившее за рамки Моцарта, Баха и Прокофье­ва уже никуда не годилось. Чайковский именовался по­шляком, Вагнер не заслуживал доброго слова: ни одного произведения кончить не может. Ну как дед мог относить­ся к Вертинскому? Вертинский - это кабаре, декаданс, а само слово «декаданс» было для деда ругательством.

Когда началось наше увлечение Вертинским, деда уже не было в живых. Но имя это я впервые услышал от него - пренебрежительно, через губу. Вообще, если бы я сказал ему, что люблю Чайковского, очень люблю Серебряный век, что мне очень нравится Игорь Севе­рянин, не знаю, что бы он со мной сделал. Но, если вдуматься, для деда и Репин, и Чайковский были почти современники. Так же как для меня с Тарковским со-

132

временником был Пырьев. Мы с Андреем не выносили его, а теперь без слез не могу смотреть «Кубанских ка­заков». Пырьев для меня уже классик, его картины вы­зывают чувство нежности. Современники друг друга не выносят. О чем могу судить и по себе. Дистанция вре­мени многое ставит на свои места...

У Марьяны были синие глаза, вздернутый нос и рыжие волосы. Когда она сидела на подоконнике, казалось, что перед тобой картина Магритта: глаза сливаются с окружающим небом. Лицо, а за ним сквозь дыры глаз небо просвечивает. У меня есть замечательная фотография, где нас вроде как и не видно: мы с ней идем по бульвару. Есть еще очень хорошая фотография: мы сидим на съем­ках, там и Гена Шпаликов. Естественно, кончаловка при всем этом не могла не присутствовать. Съемочные дни часто оканчивались у нас дома. Был момент в жизни, ког­да на вопрос, что такое счастье, я мог бы ответить только единственным образом: «Счастье - это сидеть у Вертинских, когда за окном идет снег, смеркается, еще не зажег­ся свет - сидеть и пить чай с Марьяной»,

Были у нас такие времена, когда я стоял перед ней на ко­ленях и говорил: «Марьяна, я хочу, чтобы ты была с нами на Новый год». Она отказалась, у нее были другие планы. Марьяна курила, что мне не нравилось, вела неспортив­ный образ жизни, что мне тоже не нравилось, была очаро­вательна, что мне очень нравилось. Она была вся такая легкая, непредсказуемая, небесная! Была и такой же сейчас осталась - добрая, безалаберная, с детскими маленькими руками, с бесшабашным хипповым пренебрежением к ус­ловностям жизни. А рядом была девочка с раскосыми, гра­неными, как стаканы, глазами, уже покорившими зрите­лей в «Алых парусах»,- Настя. Ребенок! Шепелявый ребе­нок! Очаровательный. Конечно, эти сестры были звезды. Уже надвигался «Гамлет», где Анастасия сыграет Офелию. Впрочем, в то время мы думали, что «Гамлет» не состоится и что Смоктуновский сыграет Андрея Рублева.

133

В те годы тусовки происходили по квартирам. После двенадцати посидеть было негде, кроме ресторана вну­ковского аэропорта. К нам домой приходило каждый вечер человек пять или восемь.

Однажды за Марьяной с огромной легкостью начал уха­живать Смоктуновский. Они сидели у нас, вели нежный разговор, я почувствовал себя лишним. Пошел на улицу, сел в садике, поглядывал на окно, за которым были они. Было больно, но и очень сладко. Я был очень ревнив, очень влюбчив, хотя не знаю, любил ли по-настоящему...

Уже надвивался на меня поезд, называемый «женить­ба». Уже стали об этом поговаривать. В моих же планах этого не было. Помню, я вел машину, не мне принадле­жавшую: жена одного профессора взяла ее у своего мужа, еще ехали Марьяна и мой приятель.

- А почему бы вам, друзья, не жениться? - сказала жена профессора.

От смущения я повернул руль - повернул очень неакку­ратно, кто-то в меня врезался. Так окончился этот роман.

Зато у моего младшего брата, который след в след шел за мной, начался роман с Настей. Была замечательная свадьба. Помню Никиту с длинными волосами, с бакен­бардами (бакенбарды тогда были в моде), в клешах, Настю с навороченными на голове халами на этой очень озабо­ченной, очень светской свадьбе в ресторане «Националь».

Вертинские остались в нашем доме, в моей жизни. Во-первых, потому, что ходил по дому сын Насти и Ни­киты, который очень похож на Вертинских.

Быть может, любить по-настоящему мне слишком ча­сто мешала программа самоконтроля, очень все-таки во мне сильная. Поэтому и наркотиков никогда не прини­мал. Точнее, это случалось крайне редко.

Однажды - это запомнилось - в Париже, у Аньес Вар­да. Мы собрались у нее по случаю приезда Джека Николсона. В этот день в кафе я увидел женщину потрясающей красоты. Она казалась немного похожей на Грейс Келли.

134

А какие ноги! Я просто обалдел. Сердце захолонуло, я сел рядом за столик, думаю, как бы начать разговор.

Женщина смотрит сквозь меня и вдруг поворачивает­ся, улыбается роскошной улыбкой. Я уже хочу улыбнуть­ся ей в ответ, начать разговор и тут понимаю, что она смотрит не на меня. Оборачиваюсь - Джек Николсон. Подходит, садится за ее столик. Это была его пассия, зна­менитая певица из рок-группы «Мамае энд папас».

В тот же вечер мы встретились у Варда. Там был и Бер­толуччи. Достали травку, марихуану, я в первый раз по­пробовал. Было весело, все смеялись, и мне хотелось сме­яться. Все улыбались, и мне хотелось в ответ улыбаться.

Вспоминаю обо всем этом к тому, что! любовь - это потеря контроля над собой. А в общем-то контроль над собой я терять не люблю. Ненавижу даже. Хотя не раз с готовностью кидался во влюбленность. Но чем старше становился, тем более неохотно это делал. Влюбишься — уже не принадлежишь себе.

Не могу сказать, что во мне жила такая уж немысли­мая тяга любить.Влюбленность - бабочка нашего вооб­ражения. Села на объект - и вы уже не можете оторвать глаз, вы его обожаете. И вдруг бабочка вспорхнула - ее уже нет, а объект остался. Вы смотрите в ужасе: Боже, вот это я любил! Тот человек, которого вы любили, бо­готворили, кажется уже полным монстром. А может, никакой бабочки и не было? Мы сами насытили объект нашей любви качествами, вовсе ему не присущими.

**МОИ ИДОЛЫ**

В пору моих первых кинематографических откровений и потрясений от увиденных фильмов я еще не знал, что такое подражать, поскольку сам еще не снимал. Я еще не находился ни под чьим влиянием, а лишь под влиянием кино как единого целого. Оно сказало мне: «Иди в

135

режиссуру». Это только потом возник вопрос: «А что ты умеешь сам?»

Я уже касался здесь шока, пережитого на просмотре «Пепла и алмаза». Ну конечно, бросилось в глаза, как похож на меня Цибульский (в подражание ему я вскоре стал носить черные очки), но прежде всего внове была сама эс­тетика картины, впечатляющая, полная экспрессии. Ни­когда не забуду кадров, где герой одну за одной поджигает стопки со спиртом и пускает их по столу на камеру. Или его финальный пробег, удивительно красивый, среди бе­лых простыней,развешанных на пустыре. Высокий класс экспрессионизма! Здесь была не только новая эстетика, но и новая энергетика человеческого поведения.

Картина захватила меня и неясностью своего идеала. Нигде не были расставлены морализирующие точки. Мы не могли не любить героев, точно так же, как не могли не понимать неправоту дела, за которое они борются. Убий­ство секретаря обкома, умирающего на руках у своего убийцы, воспринималось как новая библейская притча о братоубийстве. Это был безусловно шедевр!

Вайда - один из режиссеров (в том же ряду Мунк и Кавалерович), определивших направление развития после­военного польского кино. Все они взросли на отрицании старой эстетики, но Вайда ближе других мне тем, что он сенсуален. В нем нет рационализма, нет ироничности, в нем все чувственно. Все фактуры - чувственны: полива­ние шампанским, обшарпанные стены, которые потом мы много раз обсуждали с Тарковским, битый кирпич в «Канале». Это была новая эстетика и в характерах.

Мне потом рассказал Цибульский, что Вайда показал ему фильм с Джеймсом Дином и сказал:

*-* Запомнили повторяй все то, что он делает. Играй точно так же.

Я еще не знал, кто такой Джеймс Дин. Для себя я от­крыл его через Цибульского.

Первую свою курсовую работу на сцене я делал, под-

136

ражая, как мог, пластике Вайды. Первый раз делал что-то свое, и это «свое» было подражанием.

Для меня начиналось познание кино, познание многих авторов, многих фильмов. Американское кино на меня влияло совсем немного, практически не влияло во­обще.

После «Пепла и алмаза» пришел черед влияния Ламориca с его поэтикой, условностью, красотой, даже красивостью формы. Тогда мы работали вместе с Андреем, и

это влияние видно и в его «Катке и скрипке», и в моем

«Мальчике и голубе».

Почему Ламорис так на нас повлиял? Он еще раз сло­мал наше представление о кино. «Белая грива», «Красный шар», «Приключения золотой рыбки» (это, правда, не его фильм, а его оператора Эдмона Сешана, но в нем та же эстетика), «Путешествие на воздушном шаре» - эти фильмы подняли на новый виток звуковое кино. Диалога в фильмах не было, сюжет развивался вне слов,но звук при этом играл очень важную роль. Это было как бы чис­тое кино, очень непростое по форме, привлекательное еще и тем, что оно не требовало звезд, даже вообще актеров. Ему достаточно было очень немногих типажей, в нем действовали бессловесные или вообще неодушевлен­ные персонажи (лошадь, рыбка, надувной шарик, маль­чик), а это значило, что подлинный автор - режиссер, что он насыщает своим отношением весь окружающий мир, делает его антропоморфным, делает его своим.

Поэтическая метафора Ламориса пришла в Россию одновременно с «Маленьким принцем» Экзюпери и мо­дой на Экзюпери. Их мироощущения в моем восприя­тии как бы слились воедино. Не сомневаюсь, что идеи поэтического кинематографа у Тарковского складыва­лись под очень существенным влиянием Ламориса.

В своем подражании Ламорису я опоздал на год, к тому времени мы сделали новое открытие: Бюнюэль. «Лос Ольвидадос» («Забытые»), «Виридиана», ощуще-

137

ние очень чувственного кино, выразительная сила урод­ливости, острота образов, некоторая их абстрактность — все это заметно отразилось в «Ивановом детстве». А па­рящая мать из «Лос Ольвидадос» просто впрямую пере­кочевала в «3еркало», очень мощный шокирующий об­раз. Бюнюэль открыл нам то, что русское кино открыть не могло - сенсуализм. По серьезному счету, силу сен­суализма у нас чувствовали очень немногие режиссе­ры - Барнет в «Окраине», Николай Экк в «Путевке в жизнь». Есть, конечно, очень мощные куски у Эйзенштейна, но у него образ всегда имеет более литературное содержание, нежели чувственное -у Бюнюэля сенсуализм замешан на латиноамериканском поте, буквально можно было осязать лоснящуюся кожу.

Что такое Бюнюэль? Это Испания, испанское соедине­ние страсти, образной безжалостности и раскаленного духовного пейзажа. До него я не представлял себе, что мож­но вот так, как липку, ободрать человеческий характер, за­глянуть в то, что Достоевский называл «обнаженная бездна души». Наверное, это первый из художников, кото­рый не боялся быть таким жестоким в кино. В литературе уже до того был Селин, Жан Жене, уже был Генри Мил­лер - они не боялись этой обнаженной жестокости. Я го­ворю не о Бюнюэле времен «Андалузского пса»: разреза­ние бритвой коровьего глаза - это было пока что лишь обнажение\_бездн\_эстетики, к обнажению бездн души ещё надо было прийти. Он сделал это в «Назарине», «Лос Оль­видадос», в «Виридиане» - там это игра провоцирующи­ми, шокирующими изображениями. Почему подобная жестокость имела право на существование? Потому что она никогда не была жестокостью во имя смакования жес­токости. За ней всегда ощущалось содрогание художника от необходимости такое показывать. Когда смотришь фильмы Квентина Тарантино, видишь, что режиссер от жестокости не содрогается - он облизывается. Бюнюэль, как и Бергман, обнажая бездны, страдает сам. Когда маль-

138

чишки безжалостно избивают калеку в «Лос Ольвидадос», безногого, слепого, закидывают его камнями, чувствуешь, как мучительно художнику показывать это,

«Назарин». Не могу понять, почему он произвел на меня такое впечатление. Показал мне его Том Лади в Сан-Франциско в начале 80-х, уже после моего отъезда в Америку, мы смотрели картину вместе с Ширли Мак-Лейн. То ли у меня было такое общее состояние подав­ленности, то ли ностальгия замучила, но после картины у меня просто был нервный срыв. Никогда не считал себя слезливым, но тут не мог остановить слез. Что-то сдвинулось в душе, озябшей от страха и тоски в чужой стране, и вдруг хлынуло чувство благодарности и боли от ощущения красоты мира...

Был момент, когда Бюнюэль как художник умер, воз­родился он благодаря великому французскому продюсе­ру - Сержу Зильберману, с помощью которого он снял один за другим три свои шедевра - «Дневную красави­цу», «Тристану» и «Скромное обаяние буржуазии».

В них особо ощутимо чувство юмора, Бюнюэлю все­гда свойственное, Он никогда не пугал с надсадным серьезом; юмор его был саркастичен, но это всегда был юмор.

Если рассматривать фильмы Бюнюэля с той же дли­тельностью и пристальностью, которой требует разгля­дывание картин Миро, открывается много неожиданно­го. Интенсивность разглядывания человеческого харак­тера приводила его к удивительным картинам, таким, как «Дневник горничной». Вроде все, как в жизни, вроде никакого сюрреализма. Нет, просто здесь новое пони­мание сюрреализма. Мы-то думали, что сюрреализм -это образы Кокто или «Андалузского пса», ранней ленты Бюнюэля и Дали. А Бюнюэль с течением лет очень силь­но изменился. Он все больше уходил от трансформации механического, трансформации внешнего мира к транс­формации мира внутреннего. Все его герои ведут себя

139

не так, как нормальные люди в реальности, их поведе­ние ирреально. Это и есть, мне думается, главное поле сюрреализма в кино - искажение мира достигается через искажение поведения человека.

Бюнюэлевские символы не высказывают ничего, что впрямую можно пересказать словами. Они созвучны блоковской мысли о том, что символ должен быть те­мен в своей последней глубине. Позднее этими принци­пами я достаточно много пользовался - скажем, в «Пер­вом учителе», белая пиала с молоком в руках бая, по ко­торой ползают мухи, окованная серебром плетка из козьей ноги, висящая на столбе в сцене приезда бая со сватами, - это все шло от Бюнюэля.

Ко времени «Первого учителя» на меня все большее влияние оказывал Куросава. Первым открытием был «Расемон», потом начались наши поездки с Тарковским в Белые столбы, где мы посмотрели «Семь самураев», «Трех негодяев в скрытой крепости», «Красную бороду», «Телохранителя». Это было время, когда мы писали «Андрея Рублева». Стилистика Куросавы у Тарковского во многом отложилась на этой картине, а у меня - на «Первом учителе». Там даже есть мизансцена, целиком взятая у Куросавы: крестьяне, сев в кружок, горюют. Так что, если по-честному, я с ним должен был бы поде­литься своими постановочными. Огромная была по тем временам сумма: две тысячи рублей!

Куросава был для меня открытием еще одного изме­рения в искусстве кино. У него настоящее чувство эпи­ческого. Недаром он, быть может, единственный, спосо­бен передавать на экране Шекспира: «Трон в крови» -«Макбет», «Ран» - «Король Лир». Думаю, что и мне тоже близко чувство эпического. Эпический характер, траги­ческий характер - вещь сложная. Я уже «Первого учите­ля» снимал с ощущением трагизма, мне хотелось сде­лать не драму, а нечто подобное греческой трагедии. Эпичность по-настоящему заключена в характере, в его

140

масштабах. «Король Лир» - никакая массовка не нужна, один человек на пустой земле разговаривает с небом.

Влияние на меня Куросавы не прошло до сих пор и не пройдет никогда. Его язык, его кинематографическая техника доказали, что длинная оптика в кино дает боль­шее ощущение правды, чем короткая.

Никогда не забуду его использования рапида: в «Семи самураях» самый молчаливый самурай выходит на бой с противником и стоит совершенно неподвижно. Затем один быстрый взмах саблей, и тело на рапиде падает в пыль.

Чрезвычайно мне дорого в Куросаве и то, что он не гнушается никаким жанром. Хотя наиболее силен он в трагедии, но снимал и комедии, и клоунады, и драмы, пьесы Горького и романы Достоевского - пробовал себя во всем, и потому скорее подобен театральному, а не ки­нематографическому режиссеру, снимающему всю жизнь только один фильм, создающему один мир. Куросава пытался создать разные миры, что лично мне очень до­рого, поскольку в мировом кино не так много режиссе­ров, успешно работающих в разных жанрах. Дэвид Лин очень большой режиссер, но он всю жизнь снимает один и тот же фильм. Из американских режиссеров не таков, пожалуй, только Джон Форд. Из европейских - Бергман, хотя в кино он далеко не так свободен, как в театре.

Следующим после Куросавы открытием был Фелли­ни - «Дорога», «Ночи Кабирии». Затем «Сладкая жизнь». Шок непередаваемый! Я физически боялся смотреть эпизод оргии. Думал: «Господи, что он пока­зывает?!» Моя девственная советская кинематографи­ческая мораль содрогалась от невозможности видеть на экране такое! А сейчас смотришь на Мастроянни, ездя­щего верхом на голой аристократке, и все кажется таким невинным. Но в ту пору эта откровенность потрясала.

По моим картинам нетрудно проследить, под чьим влиянием я находился. «Первый учитель» - Куросава,

141

«Ася Клячина» - Годар, с его скрытой камерой, неакте­рами в кадре. «Дядя Ваня» - Бергман.

Бергман со своим северным символизмом, со своей гениальной интерпретацией чеховской «Скучной исто­рии» в «Земляничной поляне» на нас с Андреем не мог не подействовать. С ним мы надолго засели. Надо было пересмотреть много картин. Всеми правдами и неправ­дами мы находили такую возможность. Посмотрели «Молчание», «Источник», оставивший ощущение шока. Впервые на экране была сцена изнасилования, и какая сцена! Тогда и я, и Андрей экспериментировали со временем и во многом заимствовали бергмановские ритмы. Андрей пошел в своих поисках еще дальше, он стал головокружительно свободен. Недаром Бергман его так любит. Ведь это бергмановские слова: «Чтобы снимать свое кино, надо стать абсолютно свободным, по-сумасшедшему свободным». Тарковский мог себе позволить свободу, непозволительную никому другому.

Впрочем, еще до Бергмана Тарковский отвлекся на по­лемику с Кубриком. В кино ведь мы очень часто полеми­зируем - с тем, естественно, с кем считаем достойным по­лемизировать, кто провоцирует нас на полемику. Таково вообще свойство искусства. Скажем, «Живой труп» Тол­стого - это его полемика с Чеховым. Посмотрев «Ивано­ва», Толстой сказал: «Какая жалкая пьеса! Русский Гамлет не получился. Я покажу, как надо писать пьесы!»

Так и «Солярис» был полемикой Андрея со Стэнли Кубриком.

Очень точно помню, «Космическая Одиссея: 2001» на Московском кинофестивале 1969 года была для нас уда­ром наотмашь! Мы выходили из зала, не в силах опра­виться от шока. Вскоре затем возникла идея «Соляриса».

После Бергмана пришла очередь Брессона. И Брессон, и Бергман остались двумя идолами Андрея. «Ничего, ничего», - одобрительно приговаривал он, вспоминая кадры «Мушетт», «Дневника сельского священника» и

142

«На удачу, Бальтазар», с их невероятной католической сдержанностью. «Ничего, ничего» в его устах значило: «Гениально!»

Вот эти великие - Бюнюэль, Куросава, Феллини, Берг­ман, Брессон - остались для меня высеченными в скале, как знаменитые бюсты американских президентов.

Интересно, что у всех у них нет, как правило, желания выдавать рассказываемую историю за саму жизнь. Свои­ми картинами они как бы говорят: «Это искусство. Это неправда». И Бергман в своих метафорических картинах, и Куросава в таких фильмах, как «Трон в крови», «Кагемуся», «Ран», да и других, Бюнюэль - особенно в «Виридиане», театральны. О Феллини и говорить нечего. Его фильмы - это даже больше, чем театр. Это уже цирк. И Феллини словно сам кричит из-за каждого кадра: «Вы ви­дите, как это не похоже на правду, на реализм?»

Голливудские фильмы тоже неправдоподобны, но там неправдоподобие иного рода - неправдоподобие конфликта слишком доброго со слишком злым. Здесь же иной виток неправдоподобия - неправдоподобие искусства, и это объединяет всех этих мастеров. У всех у них трудно воровать. Можно перетащить в свой фильм какие-то мизансцены, какие-то аксессуары, какие-то вне­шние атрибуты, но украденное так или иначе начнет выпирать. Сразу видно, у кого украл. Обычно ведь вору­ются внешние атрибуты: играет цирковая музыка, клоу­ны ходят, висит белье. Мироощущение украсть куда как труднее. Его вообще украсть нельзя - им можно про­никнуться, вдохновиться. В этом случае у зрителя уже не будет ощущения плагиата, вторичности, прямого заим­ствования, хотя, наверное, внимательный критик отме­тит, кто повлиял на экранный мир художника.

Подражание начинается в юности с попытки копиро­вать внешние черты. В институтские годы я все думал, как повторить «Ночи Кабирии», взял картину на монтаж­ный стол, разглядывал и записывал каждый кадрик: вот

143

тут она идет слева направо, вот тут стоит посередине, го­нял и гонял пленку, гадал: «В чем же секрет?» - и никак не мог его понять. Напоминал себе мартышку перед компь­ютером, которая стучит по клавишам, лижет монитор, но ничего осмысленного все равно не извлекается. Я все пы­тался понять Феллини по верхам, по форме, но не в ней, как всегда бывает в великом искусстве, дело. Форма вто­рична. У Феллини совершенно неподражаемы ситуации, поведение актера. Но тогда я этого ничего не понимал. Мне-то казалось, достаточно повторить движение слева направо, остановку, подъем... Секрет не открывался. Пришлось отложить картину. Позже пришло понима­ние, как это сделано. Суть в характере и в предлагаемых обстоятельствах. Это очень человеческое кино.

Для меня как-то очень взаимосвязаны три великих личности - Гоголь, Платонов, Феллини. Они создавали мир практически бесплотных фигур, мир неповтори­мых характеров в фантастических ситуациях.

Выстроить ассоциированный ряд между живописью и кинематографом очень сложно. Можно, конечно, най­ти параллели между Дали и Бюнюэлем в ранних его кар­тинах. В более поздних если и прослеживаются паралле­ли, то, скорее, не между Бюнюэлем и Дали, а между Бю­нюэлем и Миро. Дали в общем-то художник броский, недаром он говорил: «Я процветаю потому, что в мире полно кретинов». У Миро, у Магритта такой броскости нет — есть метафизика. Загадка.

Помню, как Тарковскому понравилось «Последнее танго в Париже». Он рассказывал о нем с увлечением, хо­хотал, особенно ему понравился разговор героя с женой, лежащей в гробу. Неудивительно, что Бертолуччи так ув­лечен Фрэнсисом Бейконом. Его живопись оставляет впе­чатление, будто, тщательно нарисовав лицо человека, ху­дожник затер свежую краску локтем. Все в смазке! Но за ней просматривается нечто, и в этом «нечто» угадывается монстр. Картины Бейкона пугают, хочется в них вгляды-

144

ваться. Они заставляют вглядываться. При всей их классичности, в них есть элемент шиза - то, что, я думаю, очень повлияло на Бертолуччи. В «Последнем танго» лицо консьержки, виднеющееся за мутным стеклом,-это, конечно же, кадр, навеянный Бейконом.

Большие произведения искусства всегда вызывают у меня желание работать, не подавляют, а, напротив, рож­дают прилив творческих сил, возбуждают, дают надеж­ду, веру в то, что ты тоже на что-то способен. Если кому-то своими картинами я дал желание снимать и де­лать лучше, это для меня высшая похвала. Самая доро­гая фотография, которая у меня есть, - улыбающийся Бернардо Бертолуччи и внизу его подпись: «Портрет итальянского кинематографиста после просмотра «Дяди Вани». Андрей, благодарю тебя за две вещи: ты вернул мне желание снимать кино и я нашел истинного брата в искусстве. Бернардо». Это дорогого стоит.

Мы познакомились с Бертолуччи, когда он снял «Кон­формиста». Тогда он посмотрел «Дядю Ваню»: видимо, ему запомнились кадры выставленных оконных рам в коридоре, запакованных вещей. Позднее, в «Последнем танго в Париже», я увидел перекличку с этими кадрами; квартира героя пронизана той же атмосферой запусте­ния, умирания.

Но все это было 20 лет назад, кажется, в какой-то про­шлой жизни. Что я, так изменился? Неужели растерял все, что у меня было? У меня же полно сил. Или это только мне кажется, что полно сил? Полно идей. Или это только кажется, что у меня полно идей? Может, для сегодняшних молодых я уже старый пень, как Рошаль или Дзиган для меня во времена моей молодости... Мы же не можем реально оценивать себя, мы абсолютно не понимаем, каков наш истинный возраст. Или я ничего не понимаю, или не понимаю только одного: почему я так много понимаю? Пора уже вроде как минимум по­ловины не понимать.

145

**НИКИТА**

Ребенок — маленькое животное, хищник, потребитель. Все время чего-то требует и ничего не дает — могу судить об этом по своим детям: им все время нужно что-то -еда, внимание, тепло, обновки, игрушки. Наверное, это и есть проявление инстинкта жизни - великая сила!

То, что у меня появился брат, я поначалу вроде и не заметил. Во всяком случае момента его появления в доме не помню. Запомнилась молодая женщина, посе­лившаяся у нас, его нянька, Хуанита. Она давала Никите соски, воспитывала, учила говорить по-испански. Страшно тосковала по Испании, ночами плакала. Могу ее понять: из Сан-Себастьяна, где море, жарко и солнеч­но, оказаться в России с ее холодом, слякотью, грязью.

Никиту я воспринимал, как и все в жизни, сначала как данность, потом как бремя. Маленький ребенок все-таки. Старший брат - это позиция силы. Сила пытается использовать тех, кто слабее. К младшему брату это в особой мере относится, ибо он — младший. Как старший может проявить себя по отношению к нему? Дать пин­ка, обругать, утереть нос.

Потом он вырос настолько, что ему позволялось при­сутствовать при наших возлияниях, его уже можно было послать за сигаретами, он уже был полезным. Жес­токая вещь - детство! Бегает рядом какое-то бессмыс­ленное создание. Да, конечно, была братская любовь, но не стоит забывать и низкие истины. Со временем Ники­ту уже можно было посылать за водкой.

Когда я снимал свою первую курсовую работу, Ники­те было четырнадцать лет. Я сказал: «Хочешь, возьму тебя на съемку. Но съемка очень ранняя В пять утра опе­ратор уже будет ждать нас на месте». Нужно было снять кадр женщины, уходящей от камеры. Никита был счаст­лив, что я его возьму с собой. Он должен был меня разбу­дить, но проспал. Не услышал будильника.

146

Я проснулся утром - уже полшестого. Бегу к Никите, он сладко спит. Поднимаю его пинком ноги, матюгами:

- Сволочь! Что ж ты заснул!

Он - в слезы. Чувствует себя таким виноватым!

- Вставай! Поедешь со мной!

Берем шубу моей тогдашней жены, туфли на высоком каблуке - это реквизит. Нас же актриса ждет! Хватаем такси, загружаемся вместе с реквизитом, приезжаем к Никитским воротам - актрисы уже нет. Ушла, надоело ждать. Где ее искать? Едем к оператору, он дожидается в арке на улице Грановского. Сидит один, с ним камера — железный «Конвас».

- Ну вот, сволочь, мерзавец! - кричу Никите. - Бу­дешь играть сейчас за актрису. Закатывай брюки!

Он покорно закатал брюки, надел туфли, надел шубу, оператор лег на газетку, поставил камеру (у нас даже штатива не было), начали! Никита, мальчик еще, весь в слезах, в соплях, старается изо всех сил, ковыляет на вы­соких каблуках.

- Поженственней иди, - кричу я. - Вихляй задницей! Что ты идешь, как мальчишка!

Вспоминая сейчас, думаю: как жестока все-таки эта порода - старшие братья!

Так Никита впервые снялся в кино.

Потом была вторая моя картина - «Мальчик и го­лубь». Между этими фильмами были Тарковский, Шпа­ликов, Овчинников, Урбанский, сигареты, кончаловка -все сидения происходили у нас дома. То, почему у нас, понятно. Была отдельная квартира, у меня - своя от­дельная комната, немыслимая в те времена редкость! И вдобавок у мамы всегда можно было отлить водки, пока она спит.

Позднее к нашей компании примкнул художник Коля Двигубский, в три утра он, стараясь не шуметь, варил у нас на кухне луковый суп с сыром. В пять мы его ели, уже напившись до чертиков. Иногда мы допускали в

147

свою компанию Никиту с Володей Грамматиковым, по­зволяли себя развлечь - они танцевали для нас твист.

Грамматиковы жили в квартире напротив. Помню до сих пор маму семейства, милую пучеглазую женщину. Отец был геолог. И еще было два сына. Со старшим, Юрой, мы немного дружили, с тех пор уже лет сорок я его не видел. А с младшим, Володей, дружил Никита. Во­лодя был проворный, как шимпанзе, маленький, гибкий, смешной мальчик. Потом он пошел в школу пантомимы, которая была у Румнева в Театре-студии киноактера, по­том - во ВГИК. Не знаю, стал ли бы он режиссером, если бы не это соседство. Сегодня этот Володя уже народный артист, автор фильмов, художественный руководитель (уж не знаю чего), в общем, фигура. А тогда он бегал для нас за сигаретами, таскал водку Тарковскому, стоял на атасе с Никитой, когда мы были с женщинами. Таким было его крещение в искусство.

В это время мои отношения с Никитой шли строго по вертикали, он смотрел на меня снизу вверх, я -сверху вниз с безобразным снисхождением.

- Ты мне нужен на съемку, - сказал я Никите, когда начинал «Мальчика и голубя».

Ему было поручено наловить четыре сотни голубей. Ловили их мы сеткой - возле телеграфа и на Манежной. Раскладывали корм, ставили на палке сеть, голуби под ней собирались - тогда их накрывали. Потом голубей надо было из сетки вытащить, отвезти на машине в са­рай, в сарае их набилась тьма, вонища жуткая, всем надо перевязать крылья, чтобы не летали, а ходили. Саша Козлов, ведавший на картине голубиным хозяйством, потребовал человека себе в помощь. Я сказал Никите: «Будешь перевязывать голубей». Он был готов на все. Ему уже было пятнадцать, он хотел участвовать.

Когда я приехал, Никита был весь в голубином дерьме, измученный (не шуточное дело, четыреста голубей пой­мать и всем перевязать крылья!), уставший, красный,

148

разгоряченный. Я решил его поощрить за усердие и взял с собой в «Националь». Сказал: «Ты, парень, поработал!»

Он так устал, что еле стоял на ногах. Волосы в слип­шемся дерьме. Я его причесал, налил пятьдесят грамм коньяку - ну чем не снисхождение доброго фараона к своему рабу? Удивительная жестокость! Конечно, он был мой брат, я вроде как желал ему добра...

Проблеск вины появился лишь однажды, я тут же по­старался его загасить. Ко мне должна была прийти де­вушка; я попросил Никиту уйти из дома, подождать на улице, на углу - потом подхвачу его на машине, мы по­едем на дачу. И забыл про него. Был жуткий мороз. Он ждал меня, а я поехал в кафе и только через час - через два про него вспомнил. Квартира заперта, ключи у меня. Я вернулся, смотрю - в телефонной будке, на корточках, спит Никита. Стекла запотели, ушанка завязана на под­бородке, на глазах замерзшие слезы. Он всегда был и есть человек исключительной преданности.

Потом он поступил в театральное училище: ясно было, что он выбрал тот мир, в котором крутился с детства. Мы уже выпивали вместе, я брал его на какие-то вечеринки. Помню, как мы встречали однажды восход, я взял его в ресторан «Внуково», единственный в то время, где можно было пить и обедать в три утра. Я ему что-то говорил -мудро и долго. Мы ехали назад, остановились, вставало в дымке солнце, и я почувствовал, что у меня есть млад­ший брат и что он мой друг. Я обнял его за плечи и то ли сказал, то ли подумал: «Это утро мы никогда не забудем». Он действительно его не забыл.

Настоящее чувство вины у меня возникло, когда я уехал. Я ведь бросил всех. Причина, толкавшая меня на выезд, была сильнее меня. Мама меня поняла. Отец был в ужасе, не хотел даже говорить. С Никитой мы прости­лись, он меня не осуждал, но меня не оставляло чувство вины, ощущение, что я его бросил, предал. Я от себя это чувство гнал, но боялся все же, что мой отъезд наложит

149

свой отпечаток на его судьбу, на то, что он в эти годы будет делать. Время было жутковатое. К счастью, он су­мел обстоятельствам не поддаться - остался собой.

Я понимал, что с моим отъездом на него ложится бре­мя забот о маме, о папе, о всей семье, я переваливаю на него ответственность старшего брата. Помню его первый приезд в Америку; тогда для советских властей я был пер­сона нон грата, малейшее упоминание обо мне отовсюду изымалось. Мы ехали в машине, разговаривали, разговор не клеился, ему было отчего-то грустно, мне тоже груст­но. Я сидел без работы, без перспектив на работу. Потом группа, в которой был он, уехала в Нью-Йорк, я отпра­вился туда, специально чтобы с ним увидеться. Мы сиде­ли в баре, я не хотел, чтобы кто-нибудь из делегации знал, что мы с ним здесь встречаемся. Я ходил тогда в американской солдатской куртке (очень удобная, кстати, вещь), денег, чтобы как-то одеться, не было - бедность! Бар был как раз напротив кинотеатра, где проходил фес­тиваль советских фильмов и шла Никитина премьера. Я говорил: «Смотри за мамой» и другое, в таком же роде. Я не знал тогда, вернусь ли когда-нибудь, дадут ли мне пас­порт с правом жительства за рубежом, мне в нем уже от­казали - я сказал, что не вернусь, пока не дадут.

Опять между нами жило великое ощущение братства.

В следующий раз, когда Никита приехал в Америку, я был с Ширли в Лас-Вегасе, она там выступала. Никита позвонил из Лос-Анджелеса.

- Приезжай немедленно в Лас-Вегас, - сказал я.

- Как в Лас-Вегас? Я ж с делегацией!

- Какая разница! Садись на самолет. Через сорок ми­нут будешь здесь. Мы тебя у самолета встретим, на са­молет отвезем, ночь погуляем, утром будешь со своими.

Он прилетел, мы вместе сидели на шоу у Ширли, от радости опьянели. У самых наших окон был бассейн, Никита захотел нырнуть с разбега - прямо из столовой. Разбежался и с лету звезданулся в стекло. Оказывается,

150

он не заметил, что оно там было. Фингал вскочил страшнейший. С ним он и возвратился. Советским кол­легам пришлось врать, что ночью поскользнулся в тем­ной ванной, ударился о кафель. Общение со мной по-прежнему надо было скрывать.

Недавно мы вспоминали эту историю.

- Если бы ты знал, как я возвращался! - сказал он.

Он ушел с банкета, сказал, что болит голова. Банкет давала Киноакадемия в честь советской делегации во главе с Кулиджановым. Никита вместо банкета полетел к нам. Когда в полдесятого утра подъехал на такси к гос­тинице, перед входом прогуливался Кулиджанов.

- Ты что, готов уже? - спросил Кулиджанов.

- Да, — невозмутимо ответил Никита, прикрывая ру­кой синяк под глазом и припоминая сквозь винные пары, что все его вещи раскиданы по номеру. А у отеля уже автобус, через пять минут отъезжать.

- А почему ты в вечернем костюме?

- Так мне ж сказали, что еще прием в консульстве бу­дет.

Он пошел наверх, все с себя скинул, надел джинсы, кучей свалил в чемодан вещи, так и полетел.

Наверное, у Никиты тоже было желание вырваться из системы, но ему надо было давить его в себе, на нем была забота о доме, поневоле приходилось взрослеть. И все же я чувствовал: он понимает, что я поступаю так, как должен поступить. Иной путь для меня был невоз­можен. Но не покидало мучительное ощущение, что он лишился старшего брата. Я гнал от себя чувство вины, мысль о предательстве, но избавиться от них все равно не мог. Много лет спустя мы как-то выпивали, я сказал ему об этом.

- Да ты что? У меня и мысли никогда такой не было.

Не знаю, правду ли он сказал или просто так, чтоб ус­покоить меня. Наверное, мой отъезд в чем-то сыграл и положительную роль. Никита остался один. В его карти-

151

нах прослеживается определенная полемика со мной - и в «Неоконченной пьесе для механического пианино», и в «Обломове», и в «Пяти вечерах», думаю, что и «Утом­ленные солнцем» - это полемика с «Ближним крутом», хотя бы по своей тематике. Он снимал Гурченко тогда же, когда они вместе снимались у меня в «Сибириаде», но и в этом образе, в чем-то даже похожем на Тайку Со­ломину, был внутренний спор со мной. Он делал все по-своему. И то, что он ушел в армию и отслужил там на всю катушку, - для меня удивительно. Можно было отмазаться, папа Михалков мог бы кое-что сделать, хотя бы устроить сына в другие войска, а не на Камчатку, не на атомный подводный флот, - скажем, в конный полк «Мосфильма» или в театр Советской Армии.

У Никиты всегда было свое зрение, свое понимание кино, но стиль его обрел полную самостоятельность, я думаю, все же после моего отъезда.

В моей жизни он сначала играл роль верного слуги, оруженосца, младшего брата. Я всегда относился к нему с позиции брутальной силы. Следом за мной шел хоро­ший мальчик, глядевший мне в рот, мерзший, дожида­ясь меня, в будке автомата. Потом мальчик снял кино. Ну молодец, ты смотри-ка! Снисходительность старше­го брата во мне жила долго. Со временем появилось удивление, оно тоже было высокомерным: старший брат в этой системе должен иметь право на все, а млад­ший - на то, что ему будет позволено старшим.

Удивление появилось тогда, когда я увидел, как он пользуется общими планами. Из Никиты стал образо­вываться режиссер, со своим познанием материала кино. Мастер. Мне уже было немного неловко. Я уже чувствовал какое-то несоответствие между тем, что про­исходит, и тем, как я это оцениваю. Стало появляться чувство ревности, очень сильное чувство.

Иногда я вижу повторяющийся сон. Вижу себя на съемках Никитиной картины. Удивительная, исключи-

152

тельно красивая декорация. Какие-то бесконечно краси­вые костюмы. И какие-то исключительно хорошие от­ношения. Все вокруг так хорошо, что с завистью думаю: «Как у него все здорово! Как красиво! Как замечательно поставлен свет! И как все вокруг ему преданы! Опять у него на картине все лучше, чем у меня!» Я просыпаюсь с нехорошим чувством: «Почему так?»

Другой повторяющийся сон - кино, которое как бы снял Тарковский. Мальчик, сидящий на заборе. Стран­ное движение камеры. Думаю: «Что, Тарковский, что ли, снимает гениальное кино? Ничего там гениального нет!» Но с Никитой сны другие. Никита не бывает один. Во­круг него команда. Я завидую (это, конечно, не черная, а белая зависть) не картинам, им снятым, а атмосфере, которую он вокруг себя создавал, его коллективу, его способности объединять вокруг себя людей.

Долгое время мне с ним было не о чем советоваться -я был уверен, что все знаю лучше него. После «Неокон­ченной пьесы для механического пианино» и в особен­ности после «Урги» я, наконец, признал, что вырос крупный мастер.

Странно, но я никогда не читал Никитиных сценари­ев, он никогда их мне не давал. А режиссерских - тем более. Мне даже было обидно: почему он со мной не со­ветуется? То ли он боялся, то ли ему было неловко меня об этом просить, то ли не хотел влияний.

Думаю, внутренне он не очень одобрял мою поездку в Америку, мои американские картины, у него на все была своя точка зрения, но бывают времена, когда пер­востепенное значение обретает то, что художник делает, а бывают времена, когда все это не так уж важно.

Важно, кто этот человек сам по себе. Как сказано у Марины Цветаевой: «Послушайте! Еще меня любите, за то, что я умру».

...Мы сидим с Никитой у меня дома, на кухне, в мой день рождения, 20 августа 1991 года. Я только что сделал

153

перезапись «Ближнего круга», меня ждут с музыкой в Лондоне, нужно заканчивать фильм. Никита, возбужден­ный, забежал всего на двадцать минут, у него в машине противогаз и автомат — он приехал из Белого дома и сей­час же вернется в Белый дом - защищать демократию.

- Куда ты лезешь? - говорю я. - Чего тебе там надо? Ты кино снимай.

- Нет, нет, - отвечает он. - Надо.

В его глазах светится решимость. Он сделал свой вы­бор. Это давний спор о том, нужно ли было Вагнеру лезть на дрезденские баррикады, Байрону погибать в Мессалонги, а Хосе Марти - на Кубе. Ответить может только сам художник. Ему решать, что есть дело его жизни и чести. Никита в тот момент напоминал мне молодого декабриста, забежавшего к себе домой с Се­натской площади выпить рюмку водки, обнять брата, чтобы через несколько минут возвратиться назад, к то­варищам.

Политика уже стала для него делом, серьезным и на­стоящим. Думаю, его очень увлекло ощущение, что те­перь в политике вовсе не обязательно быть членом партии, бывшим секретарем райкома или директором завода. В политику мог прийти любой, кто чувствовал в себе силу стать политиком. Он ее чувствовал.

На мой взгляд, идти в Белый дом было бессмыслицей, чистым безумием. Мы обнялись, перекрестили друг друга. Он уехал.

На следующий день я улетел в Лондон. На прощание телевидение взяло у меня интервью в аэропорту, кото­рое безобразно обкромсало, пустило в эфир лишь слова о том, что я уезжаю, потому что боюсь. Действительно, боялся. За жену, за новорожденную дочь, за судьбу не­оконченной картины. Страх - самое нормальное, есте­ственное чувство.

Политика стала Никиту затягивать. Руцкой, Черно­мырдин, Ельцин... Сейчас у меня ощущение, что я -

154

младший брат, а он — старший. Оказалось, положение младшего брата гораздо удобнее. Чувствуешь себя мо­ложе, знаешь, за кем следовать, у кого попросить помо­щи.

Он рассказывал мне, как ездил в монастырь, где оку­нался зимой в священный родник, испытывал потряса­ющее ощущение обретения какой-то энергии, исходя­щей от иконы, раскачивал колокол Ивана Великого, ког­да патриарх служил молебен. Была даже где-то статья: «Пока Никита Михалков в колокол не ударит, патриарх не перекрестится».

Благодаря Никите я стал гораздо больше любить Рос­сию. Если бы не он, я бы не вернулся. Я благодарен ему за его любовь к России. Она передается и мне. Он, ко­нечно, национальный человек, олицетворение нацио­нального героя. У него есть идеалы, есть непоколеби­мость веры, даже я бы сказал, слепота, дающая ему силы. Слепота подчас становится большим источником силы, чем способность к зрению. Ведь знание, как-ни­как, умножает скорби. Все это и делает его героем. Герой должен жить больше верой, чем рассуждением, ему нужна ограниченность пространства, он должен жить эмоцией. Я благодарен ему за то, что он во многих ситу­ациях помогает мне преодолеть скепсис. С возрастом он стал для меня частью моей натуры.

Ему было очень тяжело года четыре назад, когда его долбили все подряд за все, что бы он ни сделал. Теперь шавки затихли - не трогают, не осмеливаются.

Если бы мы с Никитой не были братьями, никто не стал бы нас сравнивать. А так — постоянно идет сравне­ние. Особенно забавно об этом слышать от людей, ко­торые работают со мной и с ним. Скажем, у клана моих монтажниц и клана монтажниц Никиты спор, чей ре­жиссер лучше, случалось, кончался чуть ли не дракой.

- А ваш-то что сделал? А наш вот эту картину! И еще эту!

155

Забавно! Ярость просто с пеной у рта. У них свое состя­зание, свои счеты. Кто бы подумал, до каких жестоких форм это может дойти. Почти уже рукоприкладство.

Ну конечно, мы постоянно себя с кем-то сравниваем. Хотя что там делить славу! Мы давно уже не молодые люди. Каждый из нас уже перевалил вершину своей жизненной траектории. Я бы назвал все это вместе -комплекс старшего брата.

**ВЛАСТЬ**

Я родился и жил в стране, остававшейся православной даже тогда, когда она была объявлена атеистической. Кре­щен я был в год своего рождения; отец предпочитал вооб­ще не знать, что меня крестили; крестил меня в достопа­мятном 1937-м дед, священника позвать боялись, да и по­звать было некого - в округе их всех посажали. Дед крестил меня сам, по книжкам, по полному обряду, как то положено. Не могу сказать, что дед был человеком очень религиозным, но иконы в доме висели - в правом, крас­ном углу. Горели лампадки. С детства в меня вошло ощу­щение обряда, бабушкины крестики, молитвы, поклоны, какие-то таинства в тишине. Это все часть русской жизни. Как и православная пасха, как и языческая масленица.

- Мама, что будет на сладкое? — спрашивал я. Когда ничего на сладкое не было, мама отвечала:

- Крестики и поклоны.

Я не очень понимал, что это значит - крестики и по­клоны, ну, может, печенье в виде крестиков.

Мама молилась, у нее была иконка, потом даже иконостасик. Чем старше становилась она, тем религиознее.

Я жил ощущениями обрядов, формальной частью та­инств, не задумываясь, есть ли Бог, что есть Бог, суще­ствует ли иной мир. Задумываться обо всем этом стал лет в шестнадцать. Было интересно пойти в церковь.

156

Было страшновато, стояли комсомольские патрули, проверяли документы. Но запретный плод сладок. Пой­ти хотелось. Церковь связывалась с ощущением тепла, покоя, чего-то запретного.

Потом это все ожило на экране в моем «Дворянском гнезде». Думаю, это одна из немногих советских картин, где показана не только церковь, но и молитва. В 68-м году это было непросто.

Тогда я уже читал какую-то духовную литературу, хо­телось постичь слой жизни более глубокий, чем просто ее внешняя оболочка. Снимая кино, я пытался запечат­леть метафизику реальности, увидеть в ней скрытое ду­ховное. Думаю, что удалось мне это в «Сибириаде» -мое желание запечатлеть присутствие Бога, насыщение моего мира Богом.

Взаимоотношения с церковью и взаимоотношения с Богом - вещи разные. Не скажу, что я их отождествляю. Церковь не признает сомнений в вере. К Богу мы идем со своими сомнениями. Я до сих пор задаю себе и дру­гим вопрос: а что, те, которые не верят в Христа, они все кто - неверные? Заблудшие? Еретики? Их всех что, ждет геенна огненная? Три миллиарда индийцев с китайца­ми - они что, уже по факту рождения обречены? На та­кие вопросы ответа нет, ни в одной религии, а я интере­совался и буддизмом, индуизмом - ответа найти не уда­лось, хотя даже в Коране сказано: нет принуждения и насилия в вере.

Обо всем этом мы думали, делая «Рублева». Для 1965 года, конечно же, это была картина революционная. Фильм о монахе - это было почти немыслимо.

В «Рублеве» много размышлений о Боге, суждений, волновавших нас тогда, в 1963-м.

Запустить сценарий в производство долго не разре­шали. Бесконечно обсуждали на худсоветах. Наконец, Тарковского вызвал к себе Ильичев, главный идеолог Отечества.

157

- Что это за сценарий такой у вас? Вы — лауреат, у вас призы, награды. Зачем вам это нужно?

Тарковский стал объяснять, какая это будет важная картина о русской культуре, русской истории.

- А когда картина выйдет? - спросил Ильичев.

- Года через полтора-два.

- Ладно. Запускайтесь.

Сразу согласился. Он уже знал, что его «уходят» и, за­пустив «Рублева», он одновременно и нам делает доброе дело, и подбрасывает подлянку своему преемнику Демичеву. Не ему, Ильичеву, придется кашу расхлебывать...

Как хотелось не зависеть ни от какого Ильичева и всего его ведомства! Стать свободным! Неподвластным ника­кой власти! В 60-70-е это желание становилось буквально непереносимым. Идешь по коридору - я это на себе ис­пытывал - с мягкими ковровыми дорожками, минуешь одну охрану, вторую, третью, читаешь надписи на дверях и чувствуешь себя все меньше и меньше. Меньше просто физически, в размере! Может быть, есть счастливые люди, подобного чувства не испытавшие, - я к их числу не принадлежу.

На дверях в коридоре надписи - «Суслов», «Косыгин», в ногах вата, некая легкость в теле, на лице - непонятная улыбка, входишь бодренький в кабинет... Что это за на­казание - рабское чувство униженности перед начальни­ком! Можно, конечно, по-разному себя вести, давить понт, выступать, но все равно куда деться от ощущения своей зависимости! От желания сказать начальнику: «Пошел ты...» А само это желание есть признак рабства. Когда люди разговаривают на равных, ни у кого не воз­никает желания посылать собеседника «на» или «в». До­статочно сказать: «Я с вами не согласен».

В моей жизни подобное бывало не раз. Хождения к начальству, к министру, в райком партии, на выездную комиссию. Сидят люди, которых ты презираешь, но от них зависит, поедешь ли ты за границу. Они ничего ни

158

вчем не понимают, задают вопросы. Я уже женат на иностранке. Я уже пожил в Париже два года, а они меня спрашивают: кто лидер компартии в Уругвае? Как будто от знания этого хоть как-то зависит, можно ли меня выпускать или нет!

У меня было одно страстное желание - избавиться от всего этого. Уехать. Выйти из системы. Избавиться от со­ветского паспорта. Жить с ним стыдно. В этой стране жить стыдно. Советский паспорт - паспорт раба. Идешь по парижской улице, видишь клошара, спящего под мос­том на газете, думаешь: «Он счастливее меня - у него не советский паспорт». Слава Богу, это чувство ушло в про­шлое. Так стыдиться за свою страну уже не приходится.

А комсомольские хождения в райком! Когда мне исполнилось двадцать восемь лет, я пошел в райком сдавать документы. Мне проставили отметку: «Выбыл по возрасту». Я возвращался домой, у меня уже дру­гой была походка! Я больше не несу на себе этого бре­мени! Меня не могут выгнать из ВЛКСМ! Приляпать пятно на всю жизнь! Облегчение невероятное! А ведь было время, когда я подумывал о необходимости вступить в партию.

Что значило в те годы получить выговор по комсо­мольской линии? Значило, что ты стал невыездным. А желание ездить было уже непреодолимым. После поезд­ки в Венецию мне хотелось видеть мир. От кого это за­висело? От Романова, от министерства, от Ермаша...

Я ловил себя на мысли, что завидую сбежавшим - Ру­дольфу Нуриеву, Наталье Макаровой... Они остались там!

Взаимоотношения с властью развивались от «все, как надо» к «хочу больше», затем к «это невыносимо». Ты хочешь больше свободы - тебе ее не дают. Желание вы­рваться накапливалось уже с середины 60-х.

Когда «Рублев» был окончен, от нас потребовали по­правки, потом - еще поправки. Был редакционный со-

159

вет, который вел Дымшиц, тогдашний главный редак­тор Госкино. Забавно вспоминать это время. Власть, с одной стороны, была зубаста и жестока, с другой - уже ощущала собственную ущербность. Мы, грустные, вы­шли с худсовета, зашли к Кокоревой, одному из редак­торов коллегии, она нас постаралась успокоить; выходя от нее, увидели катящийся навстречу шарик. Это был тот самый Дымшиц, который только что гробанул (ну не намертво гробанул, а дал поправки) картину. Он ос­тановился, осмотрелся по сторонам, убедился, что в ко­ридоре никого нет, после чего схватил наши руки, про­шептал: «Будьте художниками» (имелось в виду - не вы­полняйте поправок) и убежал дальше. В 1939 году какой-нибудь Храпченко или Большаков такого себе не могли бы позволить.

Думаю, время это было довольно гуманным. Дисси­денты, конечно, правы, говоря о преследованиях КГБ, о страхе, в котором все жили, но все-таки, все-таки... За­претили «Андрея Рублева», но Тарковский тут же полу­чил работу. Запретили «Асю Клячину», но меня вызвал Сурков, новый главный редактор Госкино, сменивший Дымшица.

- Что ты хочешь снимать?

- «Где тонко, там и рвется» Тургенева.

- А давай-ка к юбилею сними-ка лучше нам «Дворян­ское гнездо».

И меня тут же запустили с картиной. В 30-е годы та­кое бы вряд ли случилось.

Гуманизм этот, конечно, был ограничен, но тем не менее...

В голове у меня был один Париж. У меня была зна­комая в Париже, мы переписывались. Париж виделся кадрами из «На последнем дыхании» Годара. Жара, ка­кие-то красивые женщины в шляпах, полицейская си­рена, толпа... Париж... Париж был синонимом слова «свобода». Но выбраться из системы было очень непро-

160

сто. Во-первых, у меня была семья, она была вся в сис­теме, и любой свой поступок я должен был соразме­рять с тем, как он отразится на отце, на маме, на Ники­те - на всех.

Диссидентом я никогда не был. Советскую власть, ко­нечно, не любил, но кого этим можно было удивить? Ее не любили и многие из тех, кто преданно служил ей. Тар­ковский, кстати, диссидентом тоже никогда не был. Мы просто прикидывали, что пройдет, что не пройдет, что стоит попытаться протащить - вдруг пройдет. Его карти­ны вообще были лишены политической окраски. Это были исключительно эстетически личные произведения, в отличие, скажем, от «Ангела» Андрея Смирнова.

Когда я решил жениться на француженке Вивиан Годэ, дома был переполох. Все-таки это был 1969 год. Для меня Вивиан олицетворяла всю Францию, всю сво­боду на свете. Она была откуда-то из другого мира. Же­нившись на ней, я женился на Франции - со всеми эти­ми походами в посольство, оформлением документов и прочее. Меня вызвали в КГБ. Очень благожелательный чиновник сказал:

- Андрей, ты понимаешь (не Андрей Сергеевич, не «вы», а вот так вот), что она вообще может быть эконо­мической шпионкой.

- Если я когда-нибудь что-то об этом узнаю, - един­ственное, что соображаю сказать в ответ, - обязательно вам сообщу.

Ясно, конечно, было, что это полная ерунда, никакая она не шпионка (Вивиан работала няней у банкира), но КГБ о себе напомнил. Само это слово - КГБ - довлело надо всем. Хотя были и вполне симпатичные чекисты, с иными из которых я пил водку. Но одно дело пить водку с конкретным человеком, другое - некая абстрак­ция системы: микрофоны, подслушивания, шепоты, предостережения. Страх КГБ - это был страх власти. КГБ и ЦК - это было, по сути, одно и то же.

На концерте в Малом зале консерватории. До сих пор завидую состоявшимся музыкантам

161

В моем отношении к власти очень многое изменил Коля Шишлин, который работал в ЦК, в отделе Андропо­ва, еще до того, как тот стал председателем КГБ. Коля, я считаю, исключительно много сделал для страны, для того, чтобы процесс десталинизации продолжался. Коля и люди его поколения - Бовин, Арбатов, Черняев - сдела­ли максимум возможного для того, чтобы к власти не вернулось сталинское крыло партии. По его рассказам знаю, сколько труда стоило оставить в очередном докла­де Брежнева одну или две фразы о пережитках культа личности. Как только доклад уходил в другой отдел ЦК (скажем, индустриальный или военный), из него эти фразы вычеркивались, их надо было опять вставлять. Все зависело от того, кто держал в руках доклад последним. Он мог проверить, сохранились ли эти фразы, вставить, если не сохранились. Одна такая фраза в докладе давала возможность существовать всему либеральному крылу партийных функционеров.

Мало кто задумывается о том, что происходило в этой среде. Проще мазать всех одним цветом: что с них взять - номенклатура!

Коля любил стихи Пастернака, читал нам знаменитые стихи Павла Васильева - «О сталинском терроре». Ко­нечно же, это был либерально настроенный человек. Это поколение людей пыталось сделать экономическую реформу и перестройку - в 1968 году! Тогда это не по­лучилось из-за Дубчека. Помню, как встречал на аэро­дроме Колю Шишлина, приехавшего из Чиерны-над-Тиссой. Он сказал:

- Все, мы погибли! Все, что мы двадцать лет делали, пропало. Мы ползли в темноте к окопам неприятеля, а Дубчек, м...к, решил, что уже время. Вскочил и закричал: «Ура!» Они нас всех накрыли. Всех!

Коля - один из тех, кто изменил мое мнение о системе. Я чувствовал, что система не монолитна. Внутри нее су­ществуют достаточно позитивные и разумные элементы.

162

Мы (мы - это я и Андрей Тарковский) очень дружили с Колей, часто сидели, читали стихи. Кстати, мы с Колей, с Черняевым, который потом был советником Горбаче­ва, и с Бовиным (он был послом в Израиле, а ныне -обозреватель «Известий») испортили из благих намере­ний судьбу «Рублева». Им картина очень понравилась, они решили показать ее Брежневу. На его даче (они все там были, потому что писали ему доклад) устроили про­смотр картины, тогда уже запрещенной. Брежнев по­смотрел пять минут (дело было после обеда, с водкой, естественно), потом сказал:

- Скучища какая-то! Пойду играть в бильярд.

Попытка была из добрых намерений, но раз картина Брежневу не понравилась, ждать каких-то изменений в ее судьбе не приходилось.

**КНЯЖНА ГАГАРИНА**

Летом 1967 года, когда уже положили на полку «Асю Клячину» и «Андрея Рублева», происходил очередной международный кинофестиваль в Москве. Ко мне уже был определенный интерес, я пользовался славой дисси­дента, автора запрещенной картины. В это время я уже знал, что буду снимать «Дворянское гнездо», уже состо­ялся тот самый разговор с Сурковым, где я дал согласие на эту постановку.

Приехала большая французская делегация, и в соста­ве ее Паскаль Обье, интересный человек, талантливый режиссер, внешне чем-то похожий на Гоголя, с такими же свисающими усами. Он слегка знал русский, старался говорить по-русски. С ним была молодая девушка, ску­ластая, со вздернутым носом, с раскосыми татарскими, совершенно голубыми глазами, с темно-русыми волоса­ми, с чудным овалом лица - казалось, что я уже давно ее знаю. Звали ее Маша Мериль. Когда я увидел ее, у меня

163

все внутри остановилось. Остановилось потому, что я был женат, у меня родился ребенок, очень дорогое мне существо. Наташа была с ним на даче.

Бывают такие отношения с женщиной, когда уже не владеешь собой от невыносимости чувства. Боишься не только прикоснуться - боишься находиться рядом. Когда я узнал, что она русская дворянка, княжна Гагарина, мое падение в бездну еще более ускорилось. Было ощущение абсолютной обреченности. Самое смешное, что я не со­бирался оставаться на фестивале. Мы начинали работать над «Дворянским гнездом», сняли большую избу в селе Безводном, там, где я снимал «Асю Клячину». Валя Ежов уже сидел там, я должен был ехать к нему. Машу я увидел за два дня до отъезда - на открытии фестиваля.

Я решился пригласить ее прокатиться на машине - я летел в Горький, мы поехали во Внуково, нас вез шофер. Я показывал ей Москву, а сам все время искоса смотрел на ее неподражаемый вздернутый нос, на нежный овал лица. Пошел, взял билет, она меня проводила, я улетел.

Приехал на Волгу, надо было писать сценарий, но я понимал, что не могу там находиться. Валя все время говорил:

- Что с тобой? Ну что с тобой? Давай работать.

Я ходил по полю и чувствовал, что упускаю звездный час своей жизни. Позвонил из Горького в Москву, фес­тиваль продолжался, начиналась уже вторая его неделя. Я связался со студией, договорился устроить просмотр «Аси Клячиной», позвонил Маше, сказал, что возвраща­юсь. В последний день фестиваля я показал ей картину. Пригласил к себе домой.

Она пришла с удовольствием, мы съели «табака», мне ничего не лезло в горло. Меня трясло. Я испытывал точ­но то же, что мой герой в «Возлюбленных Марии» - та­кой силы чувство, которое оставляло лишь возмож­ность платонических отношений. Мы поцеловались, она ушла в ванную, через десять минут вернулась в ком-

164

нату, умытая, свежая, распахнувшая мне объятья, улы­бающаяся, девственно нагая.

- Иди...

У меня был шок, я не чувствовал себя мужчиной. Она заснула. Я просидел рядом всю ночь, глядя на нее и как сумасшедший куря.

Лето. Июль. Рассветает рано... Это было первое наше любовное свидание, и оно было абсолютно неэротиче­ским. Потом она уехала.

В сентябре я начал ей звонить. Она прислала мне не­сколько своих фотографий, храню их. На одной - она с учебником русского языка. Начала писать мне на лома­ном русском, сообщила, что учит язык.

В это время в Прагу отправлялась кинематографичес­кая делегация. Там уже происходили события, из кото­рых выросла потом «пражская весна». Брежнев с коман­дой пытались использовать все рычаги, чтобы удержать события под контролем. Поездка киноделегации на встречу с чехословацкими коллегами была звеном в об­щей цепи. Я уговорил Караганова, главного идеолога ки­нематографического союза, взять меня с собой, с одной только целью - увидеть Машу. Выступление, написанное для этой встречи, я закончил цитатой из Солженицына. Меня попросили ее вынуть. «Не стоит вспоминать Сол­женицына», - сказал Караганов. Я его слова проигнори­ровал...

Мне стоило огромных нервов и трудов задержаться в Праге еще на два дня после окончания встречи - Карага­нов очень был против, но помогли чехи.

Маша приехала в тот день, когда уезжала делегация. Я попросил Иоселиани сказать ей, что жду ее в машине, -боялся. Такое было время. Все боялись всего. Всюду ме­рещились агенты КГБ, агенты чешских служб.

Маша была такая же прекрасная, загоревшая, обвет­ренная, солнечная. Она где-то плавала по Средиземному морю на яхте своего друга, великого композитора Ксе-

165

накиса, руки были в шрамах от натягивания лееров. Она остановилась в том же отеле. Меня опять трясло, я ни­чего не соображал. Я чувствовал, что она так далека от меня! Мы так не подходим друг другу! Что я делаю здесь? От этих мыслей тянуло пить.

Многое она говорила по-французски. Я не все пони­мал, но кивал головой. Мне было грустно. Я чувствовал рядом с ней свою несостоятельность. Мне она казалась настолько недостижимой!

Мы гуляли по Праге. Я купил шесть открыток с реп­родукциями Ван Гога, дал их ей. Сказал:

- Каждый месяц 5-го числа (это было 5 сентября) по­сылай мне, пожалуйста, одну открытку. Письма не дой­дут, а на открытки КГБ не слишком обращает внимание. Пиши о чем угодно - о погоде, что в голову взбредет. Если открытки придут, я буду знать, что ты все еще меня любишь, и скажу моей жене о наших отношениях.

Мы разъехались. Первая открытка была как гром сре­ди ясного неба. После нее я уже жил только тем, что ждал следующую.

Вторая открытка. Третья. Четвертая...

После четвертой открытки я не выдержал. Наташа возвращалась от родителей из Казахстана, везла с собой моего дорогого мальчика. Я встретил ее, мы ехали на машине. На коленях у нее сидел маленький Егор. Я ска­зал, что люблю другую.

- Лучше бы ты сказал, что у меня умерла мама...

Чувствовал я себя ужасно. Но иначе поступить уже не мог.

Через месяц пришла пятая открытка. В ней было на­писано.

«Дорогой Андрон! У меня все хорошо. Я выхожу за­муж. Он итальянский продюсер, чудный человек, очень интересный... Уверена, что он тебе понравится».

Мои отношения с Наташей уже все равно были поло­маны. Я почувствовал внутри себя полную пустоту.

166

Я поехал в Чехословакию. В Карловы Вары, лечиться. Позвонил ей, она была в Италии. Это был момент, когда я был готов уехать, обрубить все концы, стать невозвра­щенцем. Написал ей большое письмо. «Все равно, прой­дут годы, я тебя буду любить, я заберу тебя со всеми твоими детьми, когда ты разведешься».

Продюсер, за которого она вышла, имел троих детей, она стала им матерью.

Встреча с Машей была для меня почти роковой. Дво­рянка, княжна, женщина европейской культуры - это было то, о чем я втайне мечтал, такой хотел видеть свою спутницу. То, что она меня бросила, казалось само собой понятно. Разве могло быть иначе? Я остро пережил случившееся, но про себя не удивился. Думал: куда мне! Я совок, а там Париж, Италия! Я уже знал, что это такое.

Разрыв с Наташей происходил очень болезненно. Она хотела уехать во Вьетнам, воевать. Хотела немедленного развода. Я ей не давал, знал, что ей это будет только во вред — она училась тогда во ВГИКе.

Рана моя была настолько сильна, что, когда я писал сценарий «Дворянского гнезда», который я начал сни­мать на следующий год, Маша Мериль влезла в картину под своей подлинной фамилией - княжна Гагарина. Лаврецкий встречается с ней в Париже. Русская, не гово­рящая ни слова по-русски, но тем не менее чистокров­ная пензенская. Сыграла ее Лиля Огиенко, чудная моло­дая киноведка из ВГИКа.

Вообще все «Дворянское гнездо» пронизано чудовищ­ной тоской - по Маше Мериль, по Франции и по тому, что делать нечего, я должен жить здесь, в России, в своей почве, не стать вырванным из нее корнями. Все мучения Лаврецкого, все его мысли выросли из того, что я весь этот год чувствовал, думая о том, что там, в залитом све­том Риме и Париже, ходит женщина, которую я бого­творю и в которой я обманулся. Вся картина об этом - о

167

том, где жить. Роман с Машей меня очень сильно обжег.

Года два спустя, уже женившись на Вивиан, я ехал в Рим, думая только об одном - о том, что встречусь с Машей. Она знала, что я приезжаю. Мы встретились в тот же день. Она приехала на машине с детьми, со все­ми познакомила. Была очень возбуждена, весела. Я тоже был возбужден и весел - боялся этой встречи ужасно, хотя и ехал с одной только целью - увидеть ее.

Она повезла меня с собой на съемку. Ее фотографи­ровали на крыше где-то за Тибром, в Транстевере. Я си­дел, пил кофе, смотрел, как она позирует, и вдруг почув­ствовал, что освобождаюсь от нее. Что эта любовь меня больше не гнетет - я снова свободен. Мне стало так лег­ко, что я захохотал.

- Что ты смеешься?

Все годы с момента нашей встречи я жил под ощуще­нием ее пленительного образа, а виделись-то мы с ней всего три дня и две ночи.

Мы с ней стали друзьями. Мама с ней познакомилась. Я бывал у нее, познакомился с ее чудными сестрами, с ее ма­терью. Потом Маша развелась, вернулась в Париж. Замуж уже не вышла, жила с разными интересными людьми.

Она чудесный человек. Всегда весела. Прекрасно гото­вит, пишет книги - по искусству кулинарии, по рецеп­там спагетти, по интерьеру - универсальная женщина, замечательная актриса. Она снималась у меня в «Дуэте для солиста». И все-таки внутренне я ощущал душевную рану - чувствовал, что мне, моим ожиданиям изменили.

Уже после «Дуэта для солиста» она предложила поста­вить пьесу.

- Я тебя познакомлю со Стрелером, давай сделаем Че­хова.

Так появилась «Чайка», где она играла Аркадину. От­ношения у нас неизменно оставались чудными, но все­гда ощущалась тень недоговоренности. Что-то между нами случилось. Что-то драматическое. Что?

168

Шли репетиции. Работалось интенсивно и очень ин­тересно. На одной из репетиций Маша вдруг сильно по­вздорила с партнером, с актером, игравшим Треплева. Она хотела на эту роль своего молодого бойфренда - я его не взял. Не люблю, когда мне кого-то навязывают. Потом у меня не раз был случай пожалеть о том, что ее не послушался...

Вспышка раздражения была неожиданной и острой, Маша была зла и резка. Когда мы уходили, я остановил ее на лестнице. Сказал:

- Маша, надо быть добрее. Надо уметь прощать. Она посмотрела на меня, словно ее ударило током или ошпарило кипятком. Вся побледнела.

- Прощать? И это ты мне говоришь? Какое право ты имеешь говорить мне это!

И побежала вниз. Я ничего не понял. В первый раз за двадцатилетней давности отношения.

На следующий день мы снова встретились на репети­ции. Я сказал:

- Маша, я не понял, что ты вчера сказала мне. Почему я не мог сказать тебе «надо уметь прощать».

- Ты что, не понимаешь сам?

- Нет.

Она посмотрела на меня так, будто в первый раз уви­дела. Сказала:

- Ну ладно, мы как-нибудь поговорим об этом. Мы дождались конца репетиции, я пришел к ней в уборную.

- Маша, объясни мне, в чем дело

- Разве ты не знаешь, что между нами произошло?

- Я точно знаю, что между нами произошло. Ты меня бросила.

- Я тебя бросила? Ты меня бросил, дорогой мой. У меня все перевернулось внутри.

- Я получил от тебя открытку. Ты вышла замуж за другого. Я развелся из-за тебя с женой. Я ждал твои от-

169

крытки как манны небесной! У меня все в жизни из-за тебя перемешалось.

- Я же все сказала тебе в Праге...

- Что ты мне сказала?

- Что я беременна. Полтора месяца уже как беремен на. От тебя.

У меня все поплыло перед глазами. Как! Я вообще не мог представить, что от меня в ту ночь можно было за­беременеть. Наша встреча была на грани чистой плато­ники... По крайней мере, так мне казалось.

- Не может быть!

- Я тебе это сказала. Ты никак не отреагировал. Я ждала от тебя хоть какого-то знака. Думала, что ты хочешь ребенка. Что мы его сохраним. Ты ничего не ответил. Ничего не сказал. Просто напился. И никак не отреагировал в течение двух месяцев. Я ждала очень долго. В конце концов я поняла, что ребенок тебе не нужен. Вот так. Я тебя хотела забыть. Я вышла замуж.

Стефан Цвейг! Все двадцать лет наших отношений, моих представлений об этих отношениях полетели в тартарары. Никакие розы, которые я эти годы слал ей домой и в ее уборную, не могли ни объяснить, ни извинить этого драматического непонимания.

Она удивительное существо, умнейшее создание. Во обще идеальная женщина. Русская. Аристократическая. Всегда для меня дорогая.

Не могу освободиться от чувства вины, хотя вина вроде всего лишь в том, что плохо знал французский.

**МАЭСТРО!**

1969 год. Я только что снял «Дворянское гнездо», женился на француженке.

Агеев, директор нашего объединения, вызвал меня к себе.

170

- Приезжает Карло Понти. Будет снимать у нас «Подсолнухи» с Софи Лорен и Марчелло Мастроянни. Режиссер - Де Сика. Россию он знает мало, ему нужен молодой талантливый помощник. Ты не хотел бы?

Поработать с Де Сикой! Конечно!

Приехал Понти, мы познакомились. Он посмотрел «Дворянское гнездо», моя персона его устроила. К тому же я немного говорил по-английски, по-французски, тут это было существенно. Стали говорить, что надо сделать к приезду Де Сики.

- Когда он приедет?

- В день съемок.

- Как?!

- Да. Когда можно будет снимать сцены.

- А кто же будет готовить?

- Вы. Вы будете готовить сцены.

- Какие?

- Отступление итальянской армии. Сцены с Мастро­янни в маленьком городке.

Приехала огромная итальянская группа, привезли костюмы, приехал Мастроянни. Я прочитал сцены, ко­торые предстояло снимать, обдумывал, что Де Сике мо­жет понадобиться. По своему разумению стал готовить будущие съемки. Всю натуру выбирал Понти.

Наконец, приехал Де Сика. Кашемировое пальто, пер­чатки на заячьем пуху - я таких никогда не видел. Се­дой, красивый. Маэстро! Рядом с ним я ощущал себя студентом, хотя у меня уже были три картины, четыре года, как окончил ВГИК.

Меня привели к нему в избу, представили:

- Вот молодой русский режиссер - Кончаловский. Он подозвал меня пальцем. Я подошел знакомиться.

- О, каро, каро! Руссо! - Он улыбался, говорил любез­ные слова. - Хорошо. Давай выбирать артисток.

В избе сидели дети, из которых надо было выбрать девочку для съемок. Снимать предстояло здесь же.

171

- Мне нужна девочка, чтобы она смогла заплакать. Эти все не плачут.

- Это просто. Сейчас ущипну — она заплачет. Что тут же и сделал. Девочка заорала.

- О, эту и берем, — обрадовался Де Сика, видимо не хотевший брать на себя такие методы работы.

Он посмотрел остальных девочек, посмотрел натуру.

- У меня готовы раскадровки, - сказал я. Он взял листы с плодами моих творческих озарений, бегло их перелистал.

- Бене, бене. - В его голосе никакого энтузиазма я не почувствовал.

Мы немного поговорили еще о чем-то, расстались. На следующий день узнаю, что маэстро нет, он уехал.

- Как уехал! Куда?

- В Италию.

Кто-то проговорился, что он проиграл в Монако сто пятьдесят тысяч долларов и уехал отыгрываться.

- И вообще ему здесь холодно, — сказал Понти.

- Что же делать?

- Снимать. Ты будешь снимать.

- Как!

- Эти сцены будешь снимать ты. Он сказал, что тебе верит.

Пока Де Сика отыгрывался в Монте-Карло (оказалось, он был страстный игрок), я творил на площадке. Ну, ду­мал, сейчас такое для него сниму! Лучшие кадры в его кар­тине будут мои. Все знание мировой живописи от Брейге­ля, Дюрера до импрессионистов я вложил в эти сцены. Шли какие-то слепые итальянские солдаты, их вела смерть, на лошади ехал Дон-Кихот, камера наезжала на красные знамена, дули яростные ветродуи, отступающие солдаты снимались с одного ракурса, с другого, с третьего.

Я в первый раз увидел западный способ организации съемок. Вся итальянская группа была в каких-то краси­вых куртках, веселые, неунывающие парни.

172

Марчелло с вечера ставил на стол бутылку водки - рус­ский национальный напиток он очень любил; где-то в се­редине ночи калининская телефонистка соединяла его с Америкой, и он до рассвета висел на телефоне. В группе все знали, что у него роман с Фэй Данавэй. В то время она была самой популярной звездой Голливуда - после миро­вого успеха «Бонни и Клайда».

Знал ли я тогда, в 69-м, что Мастроянни будет сни­маться у моего брата, что Фэй Данавэй в 83-м будет зво­нить мне в Лондон, просить о пробах.

Но все это будет позже. А тогда, глядя на выставлен­ную Мастроянни бутылку, я понимал, что пить вро­вень с ним не сможет ни один русский - он геройски тянул стакан за стаканом.

Утром все на площадке - Мастроянни спит в машине. Спящего его гримируют, спящего одевают — будят толь­ко тогда, когда надо идти в кадр.

- Что мне делать? - спрашивает он.

- Плакать, - говорю я.

- Пожалуйста.

Из глаз текут слезы... Крупный план снят, Мастроян­ни укладывается в машину, опять спит. Ни с какой сце­ной у него проблем не было. Надо ползти - ползет, надо плакать - плачет. И снова спит, отсыпается.

Я, как мне кажется, снимаю интересные кадры. На­снимал много - Понти смотрит материал, хвалит.

- Хорошо! Хорошо!

К тому же мне должны заплатить в валюте, зелеными, по секрету от властей. Это ж 69-й год! Когда договаривались, Понти спросил:

- Сколько вы хотите?

Разговаривали в машине, я смертельно боялся всяких жучков и микрофонов.

- Шесть тысяч долларов, - сказал я, затаив дыхание от собственной наглости.

- Хорошо, - сказал Понти, ни секунды не задумываясь.

173

Шесть тысяч долларов за две недели работы! Это ка­залось мне немыслимой суммой. Четыре тысячи рублей платили постановочных за картину, над которой надо было потеть целый год. И это еще, если оценят по пер­вой категории! А тут за две недели по нормальному чернорыночному курсу тех лет - двадцать четыре тысячи рублей! На это же можно купить две «Волги»! Деньги, впрочем, я потратил иначе - спустил их со своей фран­цузской женой на Ривьере.

Позднее знакомый итальянец спросил меня, сколько Понти мне заплатил.

- Шесть тысяч? Ты что, с ума сошел? Ты же у него ре­жиссером работал! Он мог тебе все двадцать пять запла­тить!

Я не поверил. Такую сумму я вообще не мог вообра­зить, а тем более что ее можно заработать за две недели.

Материал в итоге получился хороший. Понти уехал довольный, расплатился со мной как обещал.

Потом была премьера. Я назвал друзей, знакомых, нарассказывал им, какие выдающиеся кадры они увидят -ни одного моего кадра в картине не было. Точнее, два все-таки было - крупный план Мастроянни и знамя; ос­тальные пошли в корзину. Я был ошарашен. Друзья надо мной подтрунивали. Я врал, что снял и ту, и эту сцену — из тех, что были на экране.

Так я поработал с Де Сикой. И все равно впечатление от маэстро осталось замечательное - от того самого одного-единственного дня, когда мы встретились, когда я чувствовал себя коллегой гения, когда мы так недолго поговорили, когда он объяснял мне, как снимать. Как легко, без усилия все у него получалось! Он не раз по­вторял «нон троппо» - «не очень». И в этом была суть его неореалистического взгляда на мир. Много лет спус­тя я понял, что мое старательное желание быть экспрес­сивным оказалось ему совсем чуждым. Я-то не сомне­вался, что мои кадры так хороши, что Де Сика от них

174

просто не сможет отказаться. Но рядом с его неореа­листической простотой все мои изыски казались искус­ственными зубами - так что результат был вполне зако­номерен...

Знаменательными эти съемки в моей жизни остались не потому, что я поработал с великим режиссером, и не потому, что на заработанные деньги мы с Вивиан поеха­ли отдыхать. Эти съемки были нашим медовым меся­цем. Через девять месяцев родилась дочка Саша.

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ - «ЧАСТНОЕ ЛИЦО»**

177

**ЗАРУБЕЖНЫЕ КАНИКУЛЫ**

Высокую честь представлять за рубежами Родины пер­вую в мире страну победившего социализма я не оправ­дал уже в первый свой выезд. Поведение мое было явно сомнительным, звания советского гражданина недо­стойным. Второй мой зарубежный выезд, когда в 1966 году я повез в Венецию «Первого учителя», в этом отно­шении был не лучше.

Я был там вместе с Наташей Аринбасаровой, ставшей после этой картины моей женой, мне очень хотелось показать ей Париж. Перед отлетом в Венецию я позво­нил знакомому продюсеру, тот послал мне на фестиваль телеграмму о встрече и билеты в Париж. Полагалось сказать об этом главе делегации - Льву Александровичу Кулиджанову. Он сидел вальяжный, симпатичный.

- Знаете, - сказал я, - меня продюсер вызывает. Об­ратно я хочу лететь через Париж. Кулиджанову это не понравилось.

- Ну зачем тебе это сейчас? Ты поезжай в Москву, от­туда потом нормально поедешь.

- Но он же меня сейчас приглашает.

- Ну не знаю, не знаю... Посоветуюсь. Он с кем-то действительно посоветовался. Через пару дней сказал:

- Ладно, поезжай. Но лично я тебе не рекомендую.

- Положил я на то, что ты рекомендуешь, - мысленно ответил я и полетел на один день показать Наташе Париж.

178

Никто нас не встретил. Продюсер о договоренной встрече забыл, а может, и вовсе не собирался встречать­ся. Отеля не было. Денег ни копейки не было. Была спа­сительная для советского туриста бутылка водки. Мы всю ночь таскались по Парижу с тяжеленным чемода­ном, в котором был кубок Вольпи, Наташин приз за лучшую женскую роль.

Мысль у меня была одна: найти какой-то отель, ото­спаться. А как расплачиваться?

Пока Наташа спала на чемодане на автобусной станции, я поехал к своей знакомой, которая в этот день как раз уез­жала и согласилась оставить нам свои ключи. И тут удача: по дороге я столкнулся с Сергеем Аполлинариевичем Гера­симовым, пребывавшим в Париже по случаю переговоров с продюсером в связи со съемками «Журналиста».

- Андрон, откуда?

- А-а-а, — простонал я обессиленно, уже ничего не со­ображая от усталости и прощального венецианского приема.

Сергей Аполлинариевич приютил нас, и мы отоспа­лись в его номере в отеле «Георг V».

Не забывайте, был 1966 год, тогда мы вели себя со­всем не так, как сейчас. Но я уже был обожжен Пари­жем...

Позже, когда я женился на Вивиан, Париж стал моим! Я мог уехать туда не как член очередной советской делега­ции, будь она трижды неладна, но просто как частное лицо. Немыслимое освобождение! Достаточно просто по­лучить приглашение, пойти в ОВИР, поставить визу. Ни Ермаша, ни выездной комиссии, ни подписи о неразгла­шении неизвестно каких тайн - сел в самолет и полетел. Я очень благодарен за это освобождение Вивиан. Прожили с ней мы недолго, она до сих пор носит фамилию Михалко­ва. Вивиан стала хорошим специалистом по русскому язы­ку, а по русскому мату она, пожалуй, стала мастером не­превзойденным. Сейчас занимается переводами.

179

Теперь я уже не должен был уезжать из Парижа про­сто потому, что «делегация должна уезжать»! Бог с ней, с делегацией! Ей надо - пусть едет! Прежде и заикнуться о том, что мне хочется задержаться где-то хоть на день, было немыслимо.

В Париже появились новые друзья. В основном это были артисты эстрады - замечательный певец Серж Гинзбург, певица Франсуаза Арди.

Серж Гинзбург говорил по-русски, его мать была из Феодосии. Крепко пил и в итоге спился, умер от алкого­лизма. Он был эксцентричен, ездил на «роллс-ройсе», носил перчатки. Меня поразил его дом. Все в нем было отделано черным мрамором - черные лакированные стены, черный рояль, на рояле - тяжелая перчатка из се­ребра. Серж был в черном халате. Он подписал мне на память несколько своих пластинок - до сих пор они у меня.

Самое грустное, что было связано с Парижем, - необ­ходимость из него уезжать. Не хотелось на партийную Родину. И потому из Парижа я старался привезти как можно больше Парижа. Я пытался и дачу свою отделать на парижский фасон: была такая невероятная иллюзия, что это возможно.

С начала 70-х я, что называется, пошел шастать по Ев­ропе. Недоступное и упоительное удовольствие!

Где-то году в 72-м я устроил показ «Дворянского гнез­да» в Риме. Хватило наглости позвать Антониони, Фелли­ни, Лидзани, Пазолини, Джину Лоллобриджиду - всех, кого знал. И, к моему удивлению, все пришли. Феллини, правда, после пяти минут просмотра тихо ушел. До кон­ца остались Антониони, которому картина очень понра­вилась, Пазолини и Лоллобриджида. Мы замечательно поговорили с Пазолини - они все очень серьезно со мной разговаривали. С Пазолини была Лаура Бетти, маленькая дама с квадратной фигурой, актриса, снимавшаяся у него в «Теореме». Он у нее жил.

180

Я обронил в разговоре, что мне негде жить в Риме.

- Я сейчас уезжаю, - сказал Пазолини, - ты можешь жить у Лауры.

Следующие три недели я проспал на жесткой узкой кушетке Пазолини.

Лаура Бетти тоже уехала, оставила мне свою квартиру, с просторной террасой и шестью котами, которых я обещал кормить. Коты лезли ко мне в постель, я их рас­швыривал ногами, мог под горячую руку и отлупить. Такого чисто российского обращения они прежде не знавали, я их вдобавок держал впроголодь: не будут есть - не будут и гадить. Всех их запирал на террасе, они с голодухи надсадно мяукали. Потом, кажется, верну­лись к первоначальному естеству — начали ловить мы­шей и птичек.

Меня пригласила к себе домой Лоллобриджида. Пода­рила книгу своих фотографий, на отдельном листе ти­пографским шрифтом было оттиснуто: «Этот экземп­ляр напечатан специально для Андрея Кончаловского». Ей хотелось сделать мне любезность, и она дала мне свою машину покататься... «роллс-ройс». Мне показа­лось, что я вижу сон: я в Риме на «роллс-ройсе». Неверо­ятно! Тем более это 1972 год!

Появились какие-то милые девицы. Мы пошли в бар. В четыре утра вышли - «роллс-ройса» нет! Я протрезвел мгновенно. Холодный пот прошиб. Нет машины. Что я скажу Джине?! Наутро позвонил:

- Джина, у меня катастрофа!

- Какая?

- Украли машину.

- Не волнуйся, она застрахована.

Откуда советскому человеку знать, что такое бывает -застрахованная машина.

Самое смешное, что «роллс-ройс» вовсе не украли. Просто улицы в Риме все такие узкие и такие друг на друга похожие, что я искал машину не там, где ее оста-

181

вил. Она простояла два дня, полиция выяснила, чей это номер, позвонили Джине, сказали:

- Заберите свою машину. И заплатите штраф за непра­вильную парковку.

Больше свою машину Джина мне не давала.

С Джиной мы очень подружились. В Италии левые интеллектуалы к ней относились скептически, считали ее, так сказать, уже сошедшей со сцены, но для друзей она человек живой, нежный, преданный. В 1974-м она даже приехала ко мне в Москву, сняла фоторепортаж о моей работе на площадке «Романса о влюбленных».

Я привел Джину к Смоктуновскому, она снимала и его. Тогда же Джина привезла аппаратуру для Саши Градского - ему понадобился какой-то штудер для элек­трогитары (не помню уж точно, как эта штука называет­ся), чтобы было роковое, такое слегка мяукающее звуча­ние. Я позвонил Джине - она достала все, что было нуж­но.

Храню подаренную ею замечательную фотографию -она и Альберто Моравиа. Моравиа тогда написал знаме­нитый роман, «Я и он», «Мио и люи» - о взаимоотно­шениях мужчины и его пениса. Они все время ведут ди­алог: что бы герой ни предлагал, пенис это всегда отвер­гает, и все равно герой неизменно поступает не так, как хочет сам, а так, как хочет пенис. Короче - конфликт со­знательного и бессознательного в человеке. Моравиа был очень аристократичен, обожал женщин, всегда был окружен красавицами. На своей с ним фотографии, по­даренной мне, Джина написала - «мио и люи», «я и он».

Тогда же я познакомился с Антониони, он еще был женат на Монике Витти. Спустя два года я увидел его с другой, маленькой хрупкой блондинкой, которую он привез из Англии, после съемок «Блоу ап». Клер Пепло было тогда девятнадцать лет, Антониони - пятьдесят пять. Сейчас Клер - жена Бертолуччи, сама снимает фильмы как режиссер. Ее брат Марк Пепло - постоян-

182

ный сценарист Бертолуччи, автор «Последнего импера­тора» и всех последовавших затем лент.

В Италии началась моя дружба с Уго Пирро, замеча­тельным сценаристом, автором «Следствия по делу че­ловека вне подозрений» и многих других прекрасных картин. У меня хранится написанная им акварель - еще одна память о Риме.

В советском посольстве ко мне относились неприязненно, очень настороженно. Я никогда не ходил туда ре­гистрироваться. Уже этого хватало для подозрительных взглядов: «Что этот Кончаловский здесь делает? Почему не пришел отметиться?»

В то время я уже всерьез изучал советское законода­тельство. Помогал мне в этом очень известный адвокат Константин Симис, к нему я ходил уже с середины 1968 года. Жена его тоже была очень известным адвокатом, вела процессы диссидентов - Даниэля, Синявского, Горбаневской, многих еще.

Как-то, придя к Симису за очередными консультация­ми, я увидел молодого человека с двумя пачками книг Он уже уходил, видимо, только что закончился мало­приятный разговор.

- Ну и Бог с ним! - сказал Симис.

- Что-нибудь случилось? - спросил я, когда мы зашли в кабинет.

- Это мой сын. Он уезжает. Навсегда. Хочет в Амери­ку. Понимаете, он не может здесь жить. Он отказник, ему долго не давали разрешения, сейчас, наконец, дают Он прекрасно говорит по-английски, сделает себе карье­ру. Здесь ему ничего не светит - там он может стать пре­зидентом страны.

Сейчас сын Симиса (нынешняя его фамилия - Сайме) работает в Вашингтоне политическим советником како­го-то стратегического института...

Я спросил у Симиса, есть ли у меня способ пробить советскую систему.

183

- Только один, - сказал он, - и никаких других. Уехать как частному лицу на постоянное жительство за границу, сохранив свое советское гражданство.

На это я тогда еще не решался.

В 70-х я нелегально зарабатывал - писал для Карло Понти сценарий о Достоевском. Как-то Понти сказал:

- Приходи на Виллу Боргезе. Будет прием в честь со­ветской делегации.

Я пришел с опозданием, все уже сидели за столом, Сизов говорил тост. Увидев меня в шелковой цветастой рубашечке (вся делегация в пиджаках, при галстуках), он помрачнел, глаз налился свинцом. А за столами -Дино де Лаурентис, Лидзани, Данелия.

- Андрон, давай сюда!

Я сел за стол. Как замечательно чувствовать себя пусть хоть отчасти, но уже за пределами этой проклятой сис­темы. Какое это счастье - быть частным лицом! Я знал: да, могут быть неприятности. Ну и гори оно синим пла­менем! У меня французская жена, вашим законам я уже неподвластен.

Рядом со мной стоит ослепительная блондинка - про­сто с ума сойти! Вино придает мне куражу - она на меня смотрит, прикасается к моей руке. Я смотрю на Карло Лидзани, он одобрительно подмаргивает - не робей. Я не робею.

После банкета спускаемся на лифте вниз. Я говорю Данелия:

- Гия, едем в бар. Вот эта блондинка с нами едет...

- Не могу. Делегация!

- Да брось ты! Я тебя привезу обратно! Гия сокрушенно качает головой.

Сизов еле со мной разговаривает, смотрит насупленно. За ним - с сигарой Де Лаурентис, ждет, что будет.

- Что ты вообще тут делаешь? - цедит сквозь зубы Сизов. - Даже не познакомился с товарищем послом, не зашел в посольство.

184

- Да, да, - говорит человек с серым лицом, серыми волосами, в сером пиджаке (понимаю, это и есть посол, товарищ Аристов), - нехорошо, Андрей Сергеевич. Вы бы уж как-нибудь зашли бы к нам. Отметились хотя бы. Печать полагается поставить.

- Да, да, обязательно зайду. Как-то не с руки все было, - говорю я, опять ощущая отвратную дрожь в душе. Но мне уже все равно. Блондинка держит меня за руку. Допускать такую степень близости с иностран­кой — это уже поведение вопиюще антисоветское, ги­бель окончательная. Мы садимся в машину к Лидзани-белый «ситроен».

- Гия! - кричу я уже на ходу. - Мы будем тебя ждать!

- Езжай! Езжай! - отмахивается Гия. Я его понимаю, сам был в той же шкуре.

Когда я ехал в бар с блондинкой в надежде, что впере­ди у нас веселая ночь, о ней я не знал ничего. При зна­комстве она назвала себя, но имя я тут же забыл - у меня вообще отвратительная память на имена. Мы танцуем, вдруг во время танца она начинает раздевать­ся. Снимает блузку.

- Ты оденься, - говорю я.

- О-ля-ля-таа! — поет она в порыве чувств. Вокруг смотрят. Бармен насупился. Я ретировался в угол к Лидзани, спрашиваю:

- Что она делает?

- Сиди, не рыпайся! - говорит он.

- Ля-ля-ля, - поет она и снимает бюстгальтер. Толпа вокруг продолжает танцевать, но как-то уже за­медляет ритм.

- Ля-ля-ля, - она снимает юбочку.

- Ля-ля-ля, - снимает ботинки.

- Ля-ля-ля, - снимает трусики. Уже все перестали танцевать. Расступились. Она одна. Голая! Приходит полиция. Ее забирают. Она поет. На следующий день весь Рим был заполнен фотогра-

185

фиями блондинки, которую голой выводят из «Диско». Ей захотелось привлечь к себе внимание.

«Господи, - думаю, — как вовремя я отошел в угол. Меня бы замели вместе с ней. Только этого не хватало! За компанию с голой красоткой стать героем скандаль­ной прессы!»

Спустя несколько дней мы встретились, она привезла меня к себе. В шесть утра отослала — приезжал муж, а может, ее содержатель. Я шел в состоянии крепкого по­хмелья, пытаясь вспомнить, как ее зовут.

«Как же мне теперь найти ее? Даже имени ее не по­мню!»

И вдруг на кинотеатре — афиша очередной серии «Джеймса Бонда», на афише - она, роскошная красави­ца с роскошной грудью. Барбара Буше! Вот ты кто, те­перь уже не забуду... Она была швейцарка, снималась в английских фильмах, жила в Риме.

Таким был для меня Рим, который я тоже увозил с со­бой в Москву. Мои римские каникулы. Правда, почти ни­кому о них не рассказывал - разве что Генке Шпаликову, с ним я многим делился. Одним вообще нельзя было ни о чем заикнуться - тут же бы стукнули, другие просто б не поняли, что это за наслаждение — быть «частным лицом».

Со мной хотели встречаться многие из тех, кто знал, что я постановщик «Первого учителя». В Париже этот фильм имел колоссальный успех. Маша Мериль хотела вызвать меня туда на показ фильма. Помню, как после этого приглашения Баскаков кричал, даже не кричал -орал на меня в своем кабинете:

- Ты что, мать твою! Ты это подстроил?! Почему тебя приглашают? Почему Герасимова не приглашают? Его, по­нимаешь, приглашают! Кто ты такой?!

Конечно, я подстроил это приглашение. Но не мог же я в этом признаться!

- Картина там идет. С успехом. Им интересно. - Опять я чувствовал эту липкую отвратительную дрожь в душе.

186

- Забудь! Ты только что ездил за границу!

Другая картина, сделавшая мне известность в Пари­же, - «Андрей Рублев». В один из моих приездов со мной захотел встретиться Арагон. Незадолго до того умерла Эльза Триоле, он со слезами на глазах говорил, что без нее жить не может. Подарил мне офорт Пикассо, подпи­санный автором оригинал. А на задней стороне окантов­ки написал: «Дорогому Андрею Кончаловскому от Араго­на в надежде на лучшие времена. Больше я никогда не поеду в Россию». В 1968 году случились чехословацкие события, и Арагон, хотя и был коммунистом, оконча­тельно разругался с московскими властями. Коммунисты тоже бывают разными. Тогда, как говорили, он активно примкнул к сексуальным меньшинствам, вокруг него ви­лось множество молодых людей.

Он водил меня по своей квартире, показывал, говорил:

- Видишь, как хорошо. У меня за стеной живет рус­ский посол. Если случится какая-нибудь неприятность, я сразу на рю Гренель, к русскому послу.

Он показывал мне вещи, открывал ящики:

- Видишь, не могу трогать. Эльза, вокруг все Эльза.

Тогда он написал ей прекрасные стихи. Очень ее лю­бил.

В эти же дни мне посчастливилось познакомиться с Марком Шагалом, память об этом - его фотография с автографом. А потом в моей жизни появился великий фотограф - Анри Картье-Брессон.

Помню, я должен был на машине возвращаться в Рос­сию. Чем я только я не нагрузил ее! Вез кучу пластинок, кучу каких-то сувениров, ящик молодого вина. Машина была загружена доверху. В Москву я решил поехать самым длинным, насколько это было возможно, путем - не через Польшу, а через Италию, Венецию. Провожала меня до са­мого советского лагеря одна очень милая голубоглазая, рыжая женщина. Когда мы ночевали в Венеции, я про­снулся и увидел ее сидящей на подоконнике. Был ноябрь,

187

в Москве уже снег, а здесь - мягкое солнце, за ее спиной нежное голубое небо, точно в цвет ее глаз... У границы Югославии мы расстались, она уехала обратно.

Я поехал на север через Загреб, в Загребе пообедал, зано­чевал. Это уже был «свой город» - пьянство, неухоженные отели. Потом был Будапешт, Венгрия, вся уже покрытая снегом. До советской границы я добрался в самый послед ний день, когда еще действительна была моя виза, боялся, что меня не впустят. Граница была уже закрыта, я ночевал в каптерке у русских пограничников, мы засадили весь ящик вина. И какого вина! Нового божоле. Так я и не до­вез его до Москвы. Они пили драгоценную рубиновую влагу и ругались: «Кислятина! Лучше бы водки дал!» Шел густой снег. Возвращение в советскую зиму...

В Ужгороде меня ждала другая женщина, приехавшая провожать меня дальше. Мы сели с ней на поезд и по­ехали в Москву, а шофер, которого я вызвал, погнал ма­шину. Одним словом, приключения русского Казаковы. Пересекаешь границу, тебя встречает родина. Начинает­ся родная жизнь, знакомые радости.

Желание выхода из системы особенно обострилось, когда Андрей уехал снимать «Ностальгию». Тогда и на­чался новый виток моих взаимоотношений с властью. Я хотел уехать на год, мне не дали разрешения. Ермаш чувствовал, что я гляжу на Запад, понимал, что никаки­ми запретительными способами меня удержать нельзя -я был женат на иностранке (хоть давно уже и не жил с женой), у меня была дочь в Париже, имел полное право вообще уехать, выбрать как «частное лицо» другую стра­ну проживания.

Когда я попросил разрешения уехать на год, меня вы­звал Ермаш. Система пыталась затащить меня назад, тем более что я снял «Романс о влюбленных», картину, систе­ме понравившуюся. Меня приглашали в партию - в то время несколько кинематографистов в нее вступили.

Первый раз пригласили где-то в году 1973-м. Я сказал:

188

- Знаете, я не готов.

Не знал, как отвертеться. В партию я не рвался, чув­ствовал, что таланта у меня достаточно, могу прожить и беспартийным. Партия нужна посредственностям, без нее им в обществе не продвинуться.

Когда приглашали в очередной раз, я сказал:

- Знаете, у меня третья жена, к тому же — францужен­ка. Не думаю, что я заслуживаю.

- Ну ничего.

- Нет, нет. Я все-таки человек, не очень для вас подхо­дящий.

В следующий раз приглашал меня Агеев, директор на­шего объединения:

- Вот, Андрей Сергеевич, хотим принять вас в партию.

- Знаете, Владимир Юрьевич, я в Бога верю.

Тогда я уже снимал «Сибириаду», мог позволить себе сказать такое. Агеев оглянулся и побежал. Боже, что за время было! Человек озирается по сторонам, боится, что при нем сказали про Бога. Не слышал ли кто-ни­будь? Трудно поверить.

**МОЕ ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ**

Одновременно с открытием Европы происходило мое открытие Америки. Началось оно в 1969-м, когда директор киноархива в университете Беркли Том Лади при­гласил меня с «Дворянским гнездом» на фестиваль в Сан-Франциско.

Я уже побывал в Венеции, в Париже, в Лондоне, был подготовлен к «другой жизни», но Америка буквально обрушилась на меня. Мы прилетели в день премьеры моей картины. Только успели принять душ и пошли сразу вверх, в горочку (весь город состоит из подъемов и спусков), к Дворцу кино, где проходил фестиваль. Пе­ред дворцом была толпа, мы стояли среди нее где-то по-

189

ближе к входу - вдруг раздался хохот, началась паника, суета, куда-то бросилась полиция. На красном ковре, по которому участники фестиваля входили в фойе, стоял человек в черном смокинге, и в него летело что-то бе­лое, мгновенно залепившее ему лицо, обмазавшее весь костюм. И во второго, и в третьего, парадно-торже­ственно одетого, летели пышные торты, точь-в-точь ка­кими кидались комики в немых мак-сеннетовских лен­тах. Всю американскую делегацию какие-то шутники за­кидали тортами со взбитыми сливками.

Для человека, приехавшего из Москвы, готовившего­ся к торжественной премьере, это было невообразимо. Я не понимал, что происходит. Кто с кем сводил счеты и ради чего учинен скандал... Хохот, полисмены, кого-то ведут. «А что, если начнут кидаться в меня? У меня же единственный костюм!» Я боялся войти во дворец.

Меня встретил Том Лади. В те годы он был очень ле­вым, троцкистом, изучал русскую литературу. Все, кто приезжал из России, в его среде принимались с чрезвы­чайным энтузиазмом и интересом. Мы очень близки до сих пор, он один из уникальных знатоков мирового кино, наизусть помнит, кто какую картину снял, в каком году, сколько она длится - час сорок две минуты или час сорок семь, прекрасно знает и все мировое кино, и кино советское. Со времени нашей первой встречи Том Лади очень мало изменился. Он всегда был лысеющий, с ос­татками волос на голове, бодрый, жизнерадостный, все­гда готовый помочь. Сейчас Том работает у Копполы...

О Томе Лади могу рассказывать очень много. Он не раз приезжал в Москву, ему и Бертолуччи я тайком показывал на «Мосфильме» запрещенную «Асю Клячину». О, эти подпольные показы! Поддельные пропуска, конспирация, затаенное дыхание, страх, что студийные стукачи проню­хают о показе запрещенного детища иностранцам... После того показа Бернардо оказался у Ермаша.

190

- Только что я видел лучший фильм советского кино, - сказал он.

- Какой? «Броненосец «Потемкин»? - - Нет, «Ася Клячина».

У Ермаша вытянулась физиономия. Он соображал, каким образом Кончаловский достал копию, где органи­зовал просмотровый зал...

Но это было намного позже, в 1973-м, а тогда, в 1969-м, стоял ноябрь, осень.

В Сан-Франциско цветут деревья, вокруг небоскребы, рядом залив. После просмотра ко мне подходили мно­гие, я был редкой диковиной. Ведь это 1969 год, война во Вьетнаме, расцвет хиппи, «поколение цветов»...

Том подвел ко мне высокую женщину.

- Познакомься. Вива.

Мне это имя ничего не говорило. Вива была похожа на Грету Гарбо. Высокая блондинка, очень красивая, слегка сутулая, с острыми плечами.

- Хотите пойти на концерт «Джеферсон Айрплейн»?-сказала Вива.

«Джеферсон Айрплейн» - знаменитая рок-группа, из ряда самых прославленных, таких, как «Доорс», «Ху», «Роллинг-стоунз».

- Да, - говорю, - конечно.

- Я возьму вас с собой.

Мы поехали. Огромный стадион. Вокруг полиция. Ог­ромные полицейские в черной форме, на поясе - наруч­ники, рядом наган, тут же газовый баллончик, с другого бока - рация. Все подогнано, темные очки. Для меня они как инопланетяне. Стоят, никого не пропускают.

- Я - Вива. А это - со мной.

- Йес, мэм. Пожалуйста.

У нее черный развевающийся плащ, она широко ша­гает. Еле поспеваю за ней.

Билетов у нас никаких. Кто такая Вива? Почему полиция берет перед ней под козырек? Потом я узнал, что она - фо-

191

томодель, звезда. Снималась в поставангардистских филь­мах Энди Уорхолла. Ее знала вся Америка. Где-то у меня лежит ее книга, которую она прислала спустя десять лет.

Входим в зал. Гремит, грохочет оркестр. Рок-н-ролл. Гигантские динамики. Я же никогда ничего подобного не слышал! Невозможно объяснить, как в 1969-м это дей­ствовало на советского человека. Не знаю, сколько деци­бел сотрясают воздух. Под крышей стадиона - тридцать тысяч, хиппи в джинсах, без рубашек, на теле татуировки. Пахнет каким-то странным табаком, такого запаха я прежде не нюхал.

Вива продирается вперед, я - за ней. Она держит меня за руку. Идем сквозь толпу волосатых орущих людей. Мне страшно. Кажется, я попал в ад. Тут же на матрацах сидят накурившиеся марихуаны, то ли взасос целуются, то ли уже занимаются любовью. Дурманит запах травки. Ощущение незнакомое, пугающее. Ведь это после еже­дневного Брежнева по всем четырем программам телека, после верха дозволенной раскованности - «Песняров», два притопа, три прихлопа. Мне посмотреть по сторонам страшно, голова не поворачивается. Мы идем, пересту­пая через лежащие тела. Грохочет музыка.

Держусь за свой задний карман. Там все мои деньги -тридцать долларов. Как бы не стибрили! Они же все во­лосатые, бородатые, публика очень сомнительная. На­верняка стибрят! Мне и в голову не приходит, что у этих небритых, волосатых денег в сто раз больше, чем у меня. Просто они такие, потому что хиппи. Цветы жиз­ни. Флауэр дженерейшен - поколение цветов. Царство свободы, свободной любви.

Вива тащит меня, подводит к самой эстраде. Рев и грохот. Том говорит:

- Хочешь курнуть?

Я курнул, в голове засвистело, поехало.

Мы простояли там минут тридцать, дольше невыдер­жал.

192

- Пошли, больше не могу.

Опять, переступая через тела, продираемся к выходу. Я, как говорится, в отпаде.

- Надо, - говорю, - завтра привести сюда Жалакявичюса. Он такого не видел.

Жалакявичюс тоже был в делегации. Я хотел разделить с ним впечатления.

В этот же вечер мы сидим на террасе, внизу - Сан-Францисский залив, синее море, солнце над водой - кра­сота. За столом я, Том, Вива, ее муж, странный, весь в шелке хипповый субъект. Вива смотрит на меня, улыба­ется загадочно.

- Я хотела бы трахнуть тебя сегодня ночью, - задум­чиво говорит она.

Не верю своим ушам. Муж же рядом! Никак особенно он не реагирует. Просто на меня смотрит. Что может испытывать в такой ситуации нормальный совок? Не знаю, что сказать. Лицо у меня такое глупое, что Том, на меня глядя, падает со стула от хохота.

- Я люблю свою жену, - мямлю я.

- Ну и что? - говорит она.

- Ну вообще-то, когда я люблю женщину, у меня на других не очень.

- А, импотент! — догадывается она. — Ну так это даже еще интереснее!

Смотрю на нее, на ее мужа, никак не могу понять, что происходит. Мозги съехали набок.

Позже, на фестивальном приеме, ко мне подошла жен­щина в меховой русской шапке и произнесла несколько слов на русском. Я глаз не мог оторвать от ее прозрачной блузки, сквозь которую светились упругие полушария. Зрелище для советского человека нокаутирующее. А где же обязательный бюстгальтер? Женщина тем временем рассказывала мне историю своей любви к русскому мат­росу. Она была дочерью крупного авиационного фабри­канта. Ее любовь началась в Сан-Францисском порту. Его

193

корабль шел на юг вдоль побережья Латинской Америки. Она поехала за ним следом, они снова встречались на бе­регу. После двух или трех таких встреч его засекли и на берег больше не выпускали. Он успел переслать ей запи­сочку. Она ездила следом, встречала его корабль во всех портах, высматривала его лицо в иллюминаторе, рыда­ла - роман об этом можно писать! Ждала его, любила. По возвращении в СССР его посадили. Свою любовь к нему она сублимировала на все русское, и на меня в частности.

У нее была огромная машина. В машине я заснул, на следующий день в ее постели проснулся. Очень милая была женщина.

Да, этот пахнущий марихуаной и океаном мир пора­жал оглушительной свободой и децибелами. Вдобавок всякие другие, более мелкие потрясения. Куриную пе­ченку можно купить в магазине, отдельно, сырую, в ба­ночке. Радио у них стереофоническое. Радио! (Другого запомнившегося тоже было достаточно, но об этих двух потрясениях я потом постоянно рассказывал в Москве.) Все кивали головами, но, думаю, про куриную печенку никто не верил, считали, что приукрашиваю.

...Обрывки воспоминаний от той, обрушившейся на меня Америки.

Рашен Хилл, Русский Холм в Сан-Франциско. Огром­ный русский собор. Доносится православное пение, церковная музыка, запрещенная советской властью. Мимо едет «фольксваген», на нем лежит доска для сер­финга. Она еще мокрая. За рулем сидит молодой загоре­лый блондин с мокрыми волосами. На тротуаре стоит ошалелый советской человек, то есть я, и спрашивает себя: «Где я? Что это?» Я знаю, что где-то совсем близко океан, он не виден, но вот этот парень в «фольксвагене», быть может, двадцать минут назад катался по нему на серфинге. Я уже слыхал тогда, что такой спорт суще­ствует. Естественно, не у нас.

«Почему я не этот мальчик? - думал я. - Едет он на

194

своей тачке и знать не знает, что есть где-то страна Лимония, именуемая СССР, что в ней живет товарищ Брежнев, а с ним и товарищи Романов, Ермаш и Сурин, что есть худсоветы во главе с товарищем Дымшицем, и неужели жить мне в этой картонной жизни до конца своих дней?»

Острое воспоминание: загорелое плечо, падающие мокрые пряди волос, серебристая доска серфинга на крыше и мысли, от которых тошнит...

Америка обваливалась на меня несколько раз - каж­дый раз по-разному.

Для советского человека поездка за границу - это само по себе уже событие. Разные люди переживают его по-разному. Вася Шукшин за границей вообще не мог жить, пил бесконечно и думал лишь о том, как бы ско­рее вернуться. У меня все было наоборот: каждый раз на родину я приезжал с ощущением, что больше уже ни­когда не вырвусь. Окажусь ли когда-нибудь там, где по­бывал? Хотелось как можно больше взять с собой. Это желание возникло у меня сразу же после первой поездки на Запад - желание быть частью мира, а не только Рос­сии. Эта недосягаемая, заведомо казавшаяся обреченной мечта давала острое чувство драгоценности каждой ми­нуте - не оттого, что дома плохо, - оттого, что не зна­ешь, повторится ли еще раз такое.

Необходимость уезжать все время будила горечь, не­удовольствие, чувство неполноценности. Отсюда и за­висть к загорелому парню в «фольксвагене»: ему не надо завтра садиться в самолет, набив чемодан какими-то де­фицитными в отечестве шмотками и подарками - для всех. Для райкома, для выездной комиссии, для бухгал­тера киностудии - список бесконечен. Каждому что-то везешь, хоть какой-нибудь брелочек для секретарши. Эти маленькие взяточки им, может, еще дороже, чем мне вся поездка, - у них и возможности хоть куда-то выехать нет. В какую же тусклую жизнь я возвращаюсь!

195

В Америке я оказывался примерно раз в два года, по разным поводам. Всегда этому сопутствовало ощуще­ние запоя. Помимо того что на самом деле выпивал, все время было перевозбуждение.

Тогда, в 1969-м, Том Лади сказал мне:

- Тебя хочет видеть Милош Форман.

С Милошем Форманом я познакомился в 1965 году в Праге, тогда я только-то и сделал, что «Первого учите­ля». Милош приехал на «мерседесе», предмете моей за­висти и мечты. О чем мечтает режиссер Страны Сове­тов? О нехитрых предметах буржуазной роскоши. О красивой машине, о норковой шубе жене, о том, чтобы включили в делегацию на зарубежный кинофести­валь...

На этот раз мы встретились в «Сосолито», баре, кото­рый никогда не забуду. Дымно, играет музыка, огромные деревянные полированные столы-плахи, залитые лаком. Сел Милош, тогда уже перешагнувший эту черту, уже не­счастный сладким несчастьем эмигранта. Мы разговари­вали о жизни, о Чехословакии, о ненависти к русским и о любви к ним. Мы до сих пор с ним друзья. Но тогда чув­ство нашей близости ощущалось особенно остро.

Потом мы встретились в Канне в 1979-м. Я был чле­ном жюри, приехал Форман, привез «Волосы». Он сидел на улице, с ним было его окружение. Был молодой Поль Гэтти, внук миллиардера Гэтти, тот самый, которого по­том похитили, потребовали за него выкуп и для устра­шения отрезали ухо. С ними были какие-то блондинки в черных очках, одна из них - кинозвезда, снимавшаяся в «Волосах».

У Милоша была огромная японская фотокамера. Он снимал меня, своих девушек, всех подряд. Я смотрел на него - Боже мой! Какой он счастливый! Какой свобод­ный! Без комплексов. У него нет Ермаша. Зависть обуре­вала меня. Хоть я и член жюри, хоть и снимаю «Сибириаду», где могу себе позволить столько, сколько ни од-

196

ному из моих коллег и не приснится, я все равно по эту сторону несвободы.

Вышел, иду по Круазетт. А по другой стороне идет Ермаш, пиджачок внакидочку, кто-то шестерит рядом, ка­жется, Шкаликов, начальник зарубежного отдела Госки­но. Ермаш увидел меня, поманил пальчиком. И я, член жюри, перебегаю бодрячком через дорогу, широко улы­баюсь министру.

- Ну как дела? Все нормально? - спрашивает Филипп Тимофеевич.

Киваю, киваю, смотрю на него, а в душе фанфары. Я знаю, я уверен - кончу «Сибириаду» и привет! В следую­щем году хрен ты поманишь меня вот так, пальчиком. Не увидите меня больше. Не удержите.

Как раз во время этого фестиваля французская продюсерша предложила мне написать сценарий по роману ирландской писательницы «Я послала письмо своей любви». Заключили контракт, я сел писать. Сценарий мы делали с Фридрихом Горенштейном. До того я пред­лагал то же Мережко, Трунину, еще нескольким - все испугались. Сценарий, по секрету от начальства, для заг­раницы - страшно! Горенштейн не боялся. Для себя он все концы уже отрезал.

Написали сценарий, я кончил «Сибириаду», поехал на лето к семье в Париж.

Писался сценарий для Симоны Синьоре - как режис­сер я ей понравился. Мы несколько раз встречались, обедали в ресторане на Иль Сан-Луи - они с Монтаном там жили. Она пила вино, видно было, что пьет она сильно. Подарила мне свою книгу «Ностальгия — это не сейчас» с очень теплой надписью. У нас начались очень доверительные отношения. И вдруг все скисло. Она от­казалась сниматься. Я не мог понять, в чем дело. Хоро­ший же сценарий! Хорошая роль для нее! Мой француз­ский продюсер, опустив глаза, пробормотал: «Симоне кто-то сказал, что ты агент КГБ».

197

Бывает больно, бывает обидно. Но когда ты знаешь, что подозрение тобой никак не заслужено, оно больнее и обиднее в тысячу крат. Никому же ничего не объяснишь. И подозревающие к тому же имели кое-какие основания: из советских (или бывших советских) за границей в то время жили или диссиденты, или агенты КГБ. Практичес­ки я был первым нормальным человеком, нормально приехавшим жить за рубеж, не клял Россию, не хвалил ее - просто нашел способ уехать. Кроме себя, могу при­помнить только двоих - Спасского и Ашкенази.

Но из-за всех этих подозрений картина с Симоной со­рвалась, и мой французский продюсер решил попытать счастья в Америке. Тогда у меня еще был обычный со­ветский загранпаспорт, но впервые я пересекал границу Америки не как член советской делегации, а просто как нормальный человек. Ни у какой выездной комиссии разрешения не спрашивал. И вообще никого не спра­шивал, не ставил в известность, не регистрировался в советском консульстве. Я приехал в Голливуд с францу­зами, жил в доме художника-постановщика Тавулариса, работавшего с Копполой, у него обосновалась целая французская колония.

Не знаю почему, но в Калифорнии я себя всегда фи­зически замечательно чувствовал. То ли это из-за солн­ца, то ли из-за воздуха, то ли из-за психологической на­строенности жить здесь. Помню, я взял на кухне сэнд­вич - ржаной хлеб с помидорами, вышел в трусах из дома на улицу. Солнце светит, зеленый газон, стоят пальмы. Теперь я часто проезжаю мимо этого места в Вест-Голливуде, на улице Хай-Ленд, ведущей прямо к Голливуду - к огромной надписи, за которой и начина­ется, собственно, территория города снов.

Я сел с сэндвичем на газон и понял: это моя страна. Здесь я буду жить. Было ощущение свободы и про­странства. Это ощущение немыслимого пространства и немыслимой свободы каждый раз поражало меня в

198

Америке. Просторно, как в России. Летишь над Амери­кой и представляешь, что это могла бы быть Россия -такая же большая, прекрасная страна: и горы, покрытые снегом, и немыслимая тайга, и океан с суровыми боль­шими волнами, и пустыни, и столько еще всего! Шесть часов лету от Нью-Йорка до Сан-Франциско, впечатле­ние огромное. Но одновременно с этим...

В 1988 году мы с Юрой Нагибиным писали сценарий «Рахманинова». Он приехал ко мне на съемки «Гомера и Эдди». Ему было все интересно. Снимал я в штате Оре­гон. Место красоты удивительной. Океан, скалы, горы, леса стоят, река, обрывы, скалистые берега — очень мощ­ная природа, то же ощущение первозданной дикости и нетронутости, как у нас где-нибудь в Западной Сибири.

Юра приезжал с утра на съемки, брал для опохмелки пивка, сидел нахохлившись в черном пальто на скамееч­ке. Холодно. По вечерам мы пишем сценарий, днем он свободен. Я снял с ним какой-то кадр, чтобы просто оп­равдать его присутствие, суточные, которые ему платят. Рядом я снимаю. Ему спокойно, уютно.

- Ты что такой грустный? - спрашиваю я. Он сидит, смотрит вдаль. Течет река. Мощная, как Енисей. Горы. Красиво.

- Сижу и думаю, - говорит он. - Вот видишь - река? Такая же, как наша. И течет, как у нас. Но она, бл..., бес­партийная. Горы стоят, поросшие тайгой, хвоей - бес­партийный лес. Видишь, чайка летит над дымом, кото­рый из трубы идет. Беспартийная чайка. Понимаешь? И мне так от этого гнусно...

Так он себя чувствовал в 1988 году, когда уже была перестройка и вроде все так переменилось. Но в глав­ном Россия продолжала быть прежней. Красивая стра­на, но все равно каждая елка в ней партийная...

Все те же ощущения я пережил десятью годами рань­ше - когда жевал сэндвич на зеленом хайлендском газо­не. Системе я уже был неподвластен. Незадолго до этого

199

была пышная премьера «Сибириады» в «Октябре». Ермаш делал все, чтобы меня удержать. Шампанское ли­лось рекой. «Хочешь снимать «Рахманинова», сейчас за­пущу», - говорил он. Но в голове у меня было другое. Я думал: «Почему Спасскому можно, а мне нельзя». Хотя знал, что Спасскому за свое законное право жить за ру­бежом (он тоже был женат на иностранке) пришлось очень сурово повоевать.

Отъезд за границу означал выход из системы. Но за выходом из одной системы последовал вход в другую. Игры с другой системой, другой властью начались в Голливуде. Там не сразу, но пришлось убедиться, что Голливуд - тот же самый ЦК КПСС, только в зеркаль­ном отражении. Голливуд - это собрание хорошо выг­лядящих или старающихся хорошо выглядеть загоре­лых, наглаженных, наманикюренных перепуганных лю­дей. Впрочем, о Голливуде позже.

**БЮНЮЭЛЬ**

Когда началась моя парижская эпопея и Европа перестала быть недосягаемой мечтой, Анри Ланглуа, президент Па­рижской синематеки, устроил у себя просмотры «Перво­го учителя». В это время я уже был достаточно известной фигурой во Франции. После огромной статьи Сартра об «Ивановом детстве», после «Андрея Рублева» и «Первого учителя» мной заинтересовались интеллектуалы. Одним из зрителей оказался Анри Картье-Брессон. «Первый учи­тель» ему очень понравился, и прежде всего своей эстети­кой, использованием случайных композиций. Ланглуа познакомил меня с ним.

Представлять Картье-Брессона вряд ли есть необходи­мость, его фотографии знает весь мир, да и сам он со своей приросшей к руке «леечкой» объездил, и не еди­ножды, весь мир. Кино он очень любил, когда-то рабо-

200

тал ассистентом у Ренуара. Мы подружились. Я относил­ся к нему с обожанием. Храню все его книги с дарствен­ными надписями: в один из своих альбомов он даже вклеил оригинал фотографии «В публичном доме», приписал внизу очень симпатичные и дружеские слова.

Как-то разговаривая с ним, я обронил что-то о своей любви к Бюнюэлю.

- Хочешь с ним познакомиться? - спросил он.

Нет надобности описывать мою реакцию. Драматизм си­туации заключался в том, что на следующий день я улетал в Москву, уже были уложены чемоданы.

- Ничего, - сказал он, — я сейчас позвоню. И тут же набрал номер.

- У меня тут сейчас молодой человек. Он очень хочет с тобой познакомиться. Русский режиссер. Я хочу, что­бы ты с ним встретился.

Бюнюэль назначил в девять тридцать утра. В двена­дцать у меня самолет. Со своими неподъемными чемо­данами еду на бульвар Распай - хорошо, что это прямо по дороге в Орли. Стоит отель, небольшой, грязный, поднимаюсь на третий этаж, звоню в дверь, открывает небритый, неприветливый тип в пижаме. Квадратный череп, глаза навыкате.

- Я тот самый русский режиссер, - говорю я.

- Ты не похож на русского.

- Но это все-таки я.

- Ладно, проходи.

Чувствую какую-то неловкость. Заявился к человеку с раннего утра, он еще и побриться не успел. А главное, непонятно, о чем говорить.

Идем на кухню. Антураж почти советский - холо­дильник, плита. Номер вообще почти пустой, мебели очень мало.

Он открывает холодильник.

- Ты какую будешь пить водку? У меня есть русская и польская.

201

Водка с утра! Ё-моё! Он ставит на стол два стакана, чуть поменьше, чем наши граненые, но тоже вполне вместительные. Мне было все равно, какую пить, - ка­жется, я выбрал польскую.

- Я предпочитаю «столи», - сказал он.

Наливает по стакану, чокаемся, он говорит на ломаном русском: «На здоровье», выпивает полстакана. До сих пор вспоминаю тошнотворный вкус водки в полдесятого утра. Я тоже выпил полстакана, быстро захмелел. Говорю о своих впечатлениях от его картин, он безразлично ки­вает головой. Его интересует, как в Москве, что там у коммунистов, в нем еще живет его республиканское, не остывшее со времен гражданской войны, прошлое.

- Кино снимать можно?

- Можно, только у меня две картины запрещены.

- Понимаю. Но все-таки снимаете кино.

Я рассказываю, какое впечатление произвели на нас с Тарковским образы «Лос Ольвидадос», спрашиваю о сюрреализме, которым мы были увлечены.

- Да. Юность, юность... — говорит Бюнюэль и, хитро взглянув, добавляет: - А вообще реализма нет, есть только сюрреализм.

- В каком смысле?

- А какая разница? Реализм, сюрреализм... Вот ябло­ко. Ты что видишь?

- Яблоко.

- А еще что?

- Больше ничего.

- Так. Но если посмотреть в микроскоп, будет видно очень много микробов. Понимаешь? Они друг друга едят. Они знают о существовании друг друга, но не зна­ют о твоем существовании, так же как и ты не знаешь о них. Ну может, и знаешь, но на тебя это никак не влия­ет. Если ты их съешь, они не узнают о том, что ты их съел, они узнают только о том, что оказались в другой флоре, к которой надо приспособляться. Это что, реа-

202

лизм? Или сюрреализм? Что мы видим? Что знаем и представляем? Все - в поведении. В живописи сюрреа­лизм начинается там, где художник изменяет реаль­ность. А кино не изменяет, оно отражает реальность, но отражать ее нужно сюрреалистично.

- Как?

- В поведении.

- У Феллини люди очень часто ведут себя сюрреалис­тично, - говорю я. - Помните того человека в новелле «Бокаччио», который все время дергает себя за ухо?

- Не помню. Не видел, - говорит он, заметно посмурнев. Ему интересно говорить только о себе.

Я начинаю рассказывать о своей любви к Феллини.

- Помните «8 1/2»? Какой там поразительный кусок, когда герой стреляется под столом! Смотрит в зеркало, залезает под стол и стреляется. Это же полнейшее выра­жение подсознания!

- Нет, не видел, - мрачно повторяет Бюнюэль.

Я рассказываю ему этот кусок. Говорю о потрясшем меня финале с цирковыми оркестрантами, выходящи­ми все в белом.

- Ничего подобного, - поправляет Бюнюэль (к этому моменту мы выпили еще), - они в цирковых костюмах.

- Так вы ж не видели! - ловлю его на том, что он про­болтался. Выходит, все-таки видел.

- Куски какие-то, кажется, видел, - заминает он ще­котливый вопрос.

Я вел с ним студенческий разговор, был похож на те­ленка, резвящегося вокруг матерого буйвола. К этому времени у Бюнюэля уже открылось второе дыхание, он снял «Скромное очарование буржуазии».

...Он наливает еще по полстакана:

- Идем!

Заходим в спальню. Смятая кровать, на ней - старый халат, никакой мебели, на стене - огромный Миро. Та­кая картина стоит миллиона два долларов. С Миро они

203

дружили. Кажется, на картине была даже дарственная надпись.

- Вот мой любимый художник. Когда мне хочется прогуляться, я беру бутылку виски или водки, сажусь вот на этот диван и смотрю вот на эту картину.

Только спустя время я понял, что он имел в виду. Но в память врезалось: продавленный диванчик, смятая пижама, кровать и над ней - огромный прекрасный Миро. Вот они какие, прогулки сюрреалиста - бесконеч­ные путешествия в мире нерасшифровываемых обра­зов, ошеломляющего цвета, пятен и красок.

Мне давно уже надо ехать. Внизу ждало такси. От ста­кана водки голова была тяжелой. На самолет «Аэрофло­та» я успел.

**БРУК**

Питер Брук вошел в мою жизнь, когда я прочитал его книгу «Пустое пространство». На нее я ссылался по лю­бому возможному поводу. Она поражала спокойствием, полной открытостью, мужеством говорить без забрала. Очень хотелось увидеть этого человека.

Приехав в Париж, позвонил ему. Вообще-то он гово­рит по-русски, но мы разговаривали по-французски. Он назначил мне встречу в кафе театра Буф дю Нор. Мель­кала мыслишка, что все-таки это Брук, режиссер, первая величина мирового театра, сейчас мы с ним куда-то за­катимся, может в хороший ресторан: на свои обедать в ресторане мне не по карману - пообедаем на его.

Встретились на углу в задрипанном парижском кафе. Табаком воняло - хоть нос затыкай. Заказали чай. На­дежды на ресторан вмиг истаяли.

Очень хотелось посмотреть, как он работает. «Хоро­шо, - сказал он, - приходите. У меня через час репети­ция начнется».

204

Так я оказался в театре Брука. Обшарпанные стены, разнокалиберные стулья - двух одинаковых нет. На сце­не песок. Артисты сели в кружок, взялись за руки, за­молчали. Я открыл от изумления рот: что это? Они про­сидели так минут пять, просто держась за руки, в круж­ке. Как мне потом объяснили, Брук пытается вводить артистов в творческое состояние через медитацию, че­рез передачу энергии. Необычен был состав его труппы: французы, американцы, итальянцы, два китайца, и все (кто не французы) играют на каком-то ломаном фран­цузском. Было ощущение бродячего театра, семьи цир­качей или чего-то в этом роде... Он работал тогда над «Кармен», но пели совсем не по-оперному - вполголоса. На сцене сидели три или четыре музыканта, актеры свои арии негромко напевали и потрясающе играли. Речита­тивы были важнее самой музыки. Музыка существовала лишь как дополнение к слову. Я был потрясен этим представлением: впервые мне воочию показали, как из оперы можно убрать всю оперность.

Брук - один из тех режиссеров, кто помог понять, как, не тронув текст, сделать его абсолютно театральным и в то же время остаться в пределах грубо земного - во тьме низких истин, не поднимаясь к возвышающему обману. На сцене была реальность, но в то же время это была те­атральная реальность. Его восьмичасовой спектакль (он шел два вечера) - «Махабхарата» - был чем-то фантас­тическим по простоте. Брук - один из немногих, кого постмодернизм не коснулся. Основы и первоисточники его театра там, где играют на ситаре, балалайке, гитаре -на инструментах, под которые поет самый простой че­ловек. Он всегда искал в этом кругу. Его театр - это дей­ствительно театр наций. Там соединено все. Уже то хотя бы, что китаец может играть у него Отелло, восхищает меня как сказка. И так во всем.

В свои секреты он никого не пускал. Впрочем, может, и секретов никаких не было? Нет, пожалуй, все-таки

205

были. Иначе зачем ассистентка в какой-то момент по­просила: «А сейчас вам нужно уйти». Ее словами как бы сам Брук вежливо говорил: «Вот это мы вам показали. А дальше - закрыто. Для всех. Приходите на спектакль».

Конечно, он, как и любой режиссер, диктатор. В его театре - культ Брука. Так, думаю, и должно быть. Так и есть - у Стрелера, Питера Холла, Гарольда Принса.

Он надписал мне свою книжку, а много лет спустя по­звонил после премьеры моей парижской «Чайки», ска­зал: «Это первый Чехов, которого я за последние пят­надцать лет видел». Услышать это от человека, перед ко­торым искренне преклоняюсь, было для меня огромным счастьем.

**ЛИВ**

Читающим эту книгу, особенно людям меня знающим и, может быть, женщинам, которых я любил, наверное, покажется странным, что я не написал об очень многих, с кем мне было хорошо, интересно, кому я бесконечно благодарен или даже, напротив, на кого держу черный зуб. Действительно, это так. Но я не считаю эту книгу мемуарами: в ней я рассказываю, конечно, о себе, но не только о себе - еще и о других, и потому пишу прежде всего о тех, о ком, как мне кажется, интересно узнать тебе, мой читатель.

В начале 70-х я был целиком поглощен Ингмаром Бергманом. В те годы до нас довольно быстро доходили его последние фильмы - «Персона», «Крики и шепоты» В «Персоне» в паре с Биби Андерсон впервые снялась норвежка - Лив Ульман.

После этой картины, кстати, Бергман разошелся с Биби и женился на Лив Ульман.

Началось все с того, что я, с простуженными легкими, ходил по Ленинграду, температурил, бредил. Мне при-

206

снилась Лив Ульман. Я пошел на международный поч­тамт, сказал:

- Дайте мне телефон Лив Ульман.

Удивились, но позвонили в Осло. Там тоже не нашли телефон.

Я знал, что Ульман играет в Национальном театре, попросил соединить меня с театром. Удивились снова. Как-никак был 1974 год. В 1974-м люди у нас так себя не вели. Меня соединили.

- Мне Лив Ульман, - сказал я.

- Она на репетиции.

У меня захолонуло сердце - значит, дозвонился.

- А когда кончится репетиция?

- Поздно кончится. Звоните завтра.

Советскому человеку, вернее, бывшему советскому, внутри себя уже понимающему, что он не советский, но думающему, что об этом еще никто не знает, свой­ственно постоянно оглядываться. Помню, в начале 70-х у меня было свидание с Биби Андерсон в Ленинграде. Мы договорились встретиться у почтамта. Сам факт об­щения с иностранцем, тем более из «капиталистическо­го окружения», в те годы уже был страшным кримина­лом. Я так боялся слежки, что прошел мимо нее почти как в плохих фильмах, прошептал на ходу: «Иди прямо по этой улице, не поворачивай». Перешел на другую сторону, мы прошли, наверное, километра три по раз­ным сторонам, пока, наконец, не стало меньше народа и я поверил, что за нами не следят. Только после этого я решился подойти к ней, поцеловать руку, заговорить.

...На следующий день снова был на почтамте. Звонил я оттуда по простой причине. Из дома, из гостиницы звонок «просвечен». «Где надо» знают, кто звонил, кому звонил. А с переговорного пункта звонок анонимен, документы не спрашивают, называйся какой хочешь фамилией.

Я опять заказал Осло, Национальный театр, попросил Лив Ульман.

207

- Это говорит режиссер Кончаловский

- Очень приятно.

- Хочу с вами встретиться.

Это звучит очень несерьезно, но мне втемяшилось в голову, что, если Лив положит мне руки на голову, это меня вылечит, температура пройдет. Было приятно во­ображать невероятное, невозможное. И вдруг в теле­фонной трубке:

- Ну что ж. Приезжайте, поговорим.

Я вернулся в Москву, пытался лечиться, днями дол­жен был ехать в Париж - виза уже была. Пошел в по­сольство Норвегии, попросил визу в Осло: поскольку французская виза уже стояла, с норвежской проблем не возникло.

Вернулся домой. По-прежнему весь больной, в поту, температура высокая. Отец спрашивает.

- Ты где был?

- В посольстве.

- В каком посольстве?!

- В норвежском.

- Ты что, с ума сошел? Разрешения спросил?

- У кого?

- У Госкино!

- Зачем?

- Ты что о себе думаешь?! Неприятностей захотелось!

Он мне много чего еще сказал обо мне, моей женить­бе на француженке, моем идиотском поведении.

Я прилетел в Осло с температурой, весь мокрый, снял пенал в гостинице, позвонил в театр.

- Приходите на спектакль сегодня вечером, - сказала Лив.

Я купил цветы, пошел в театр. Бред собачий! Я в Осло! Три недели назад, вдрызг больной звонил ей из Ленинграда.

Оставил ей цветы. После спектакля позвонил.

- Я встречусь с вами завтра, - сказала Лив.

208

Мы встретились.

- Слушаю вас, — говорит она.

- Я болен. Вы можете меня вылечить. Видимо, она решила, что я сумасшедший. Но из веж­ливости сказала:

- Я рада, что вы были на моем спектакле. Я стал говорить ей о ее игре, о своих впечатлениях, о постановке. Она слушала меня с интересом.

- Я просто хотел вас увидеть.

- Как? Просто увидеть?

- Да.

- Я думала, вы - режиссер, у вас ко мне какое-то пред­ложение.

- Нет, никакого предложения. Просто хотел вас увидеть, подержать за руку.

Еще утром позвонил в отделение «Совэкспортфильма», там сидел Реваз Топадзе, красивый грузин, мой со­ученик по роммовской мастерской. Наверное, он рабо­тал в органах. Потом, в перестроечные годы, занялся бизнесом, его убили.

- Нужно, чтобы ты показал «Дядю Ваню».

- Ты что, в Осло?

- Да.

- А почему в посольстве не знают?

- Зачем?

- Ты что! Советский гражданин, приехал в страну. Надо зарегистрироваться. Пошли в посольство, сейчас все оформим.

Мы сходили в посольство, меня зарегистрировали.

- Я хочу, чтобы вы посмотрели «Дядю Ваню», - сказал я Лив.

Она пришла со своей подругой. Посмотрела картину, вышла из зала, стала смотреть на меня уже с большим интересом. Мы пошли в ресторан, я заметил, что она волнуется, ее голубые глаза смотрели мне прямо в душу. Великая актриса, красивая женщина...

209

- Вы приехали, чтобы подержать меня за руку?

- Да. Я думал, вы меня вылечите. Она дала мне свою руку.

- Я уезжаю в Стокгольм. Мне надо подписать кон­тракт. Завтра вернусь. Вы не могли бы меня проводить, а завтра встретить на моей машине?

- Пожалуйста, - говорю я.

А мне уже надо быть в Париже. К черту Париж!

Провожаю Лив на ее машине. Потом, больной, ката­юсь по городу, плохо соображая, что происходит. На сле­дующий день встречаю ее, по-прежнему больной. Завтра надо лететь в Париж, откладывать больше нельзя. Топа­дзе сидит в моем номере, не выпускает меня из виду.

Мы поехали к Лив.

- У меня дома мама и дочка, - сказала она. - Сейчас они уже спят.

Лив - человек застенчивый, глубокий, очень цельный.

Сначала мы сидели в столовой, еда была невкусная. Пили много. И вина, и норвежской водки «аквавит». Потом перешли к камину, посидели на диване, спусти­лись на пол.

- Я с тобой спать не буду, - сказала она, глядя в огонь.

- А мне не надо, - сказал я.

Так мы просидели часов до пяти утра, ели, пили вод­ку, смотрели в камин. В семь я простился и поехал в аэропорт.

Там я проболел еще дней десять - за мной ухаживала теща. Дочке было уже четыре года.

Я позвонил Лив, оставил ей свой телефон. С этого мо­мента мы через день перезванивались.

Потом они с Биби Андерсон уехали отдыхать на ка­кие-то острова в Вест-Индию. Зимой все нормальные люди в Европе едут отдыхать куда-нибудь, где потеплее. Она звонила мне в Париж, мы разговаривали часами.

С Биби Андерсон я уже лет пять как был знаком, мы встретились в Москве, подружились. Наверное, они с

210

Лив, две подруги, отдыхая на островах, обсуждали этого странного русского.

Наши разговоры с Лив потом перешли в переписку, мы стали близкими друзьями.

- Приезжай в Москву, — сказал ей я.

Весной в апреле она приехала. Жила у меня на даче. Я показал ей на «Мосфильме» свои картины.

Дня через четыре - звонок. Из Осло звонила мама Лив, дама строгая, сильно антисоветская.

- Позвони Ингмару, - сказала она. Лив позвонила. Красная от возбуждения, положила трубку, со слезами стала собирать вещи.

- Ингмар требует, чтобы я немедленно вернулась. Сказал, что, если не вернусь, не будет снимать меня в «Змеином яйце».

Замечательно смотрела она на меня через стол свои­ми детскими голубыми глазами. Такое в них было дове­рие и недоверие!

Лив - человек очень цельный. Она вынуждена была уехать немедленно, в этот же день - требование Бергма­на было ультимативно. Насколько могу судить, человек он очень ревнивый. Они уже тогда расстались, вместе не жили, у него была новая жена, но все равно он крайне ревниво следил за Лив. Говорили, что во время съемок он даже поселил ее в гостинице в номере напротив свое­го, держал дверь открытой, мог наблюдать, когда она приходит, одна ли приходит.

В это время я уже снимал «Сибириаду». Снималась у меня Наташа Андрейченко, тогда она была вся из себя сибирская - круглолицая, румяная, ядреная. Привел ее ко мне Саша Панкратов-Черный (вторую половину фа­милии к своей настоящей в то время он еще не приде­лал, был просто Панкратов). Саша был моим ассистен­том и исполнителем одной из небольших ролей - рабо­чего-буровика, бывшего уголовника. Я набирал артистов и подумал, что Лив может сыграть Таю.

211

Где-то весной я поехал в Нью-Йорк подбирать мате­риал для документальных частей «Сибириады». Лив тоже была в это время в Нью-Йорке.

Я жил в страшноватом номере какого-то жуткого оте­ля (на госкиновские командировочные не разгуляешь­ся), ко мне туда приходила Лив. Позвонили Милошу Форману, встретились с ним. Он из-за чего-то был зол на Лив, все время язвил. После обеда Лив предложила:

- Хочешь, пойдем на концерт. Меня пригласила Ширли Мак-Лейн.

- Как! — Я еле сдержался. - Ширли Мак-Лейн! С ума сойти! Конечно, хочу!

Мы пошли на ее концерт. В это время шла избира­тельная кампания будущего президента Картера, в зале сидела его мать - по этой причине было полно поли­ции. Я сидел и смотрел, как смотрит на сцену Лив. Она была в очках, которые редко надевает. Я видел на ее лице удивительную гамму восхищения и зависти. Лив, конечно же, красивая женщина, но в определенном смысле это красота почти юношеской нескладности. В ее фигуре, в манере двигаться есть что-то очаровательно застенчивое, что и создает ее красоту. А Ширли двига­лась, как танцовщица, пела одна и с хором, танцевала с кордебалетом — не много на свете актрис с таким редким чувством свободы. У Лив просто ладони потели от зави­сти. Я впервые наблюдал, как одна великая актриса за­видует другой.

Ширли пригласила нас после концерта зайти к ней за кулисы. Мы пошли, меня тут же взяли за шкирку люди из охраны:

- Вы откуда? Последовала пауза.

- Он со мной, - сказала Лив. Нас пропустили. В уборной сидела мать Картера, коротко стриженная, старая, седая женщина с большими руками и ногами. Ширли была потная, возбужденная. У меня с собой

212

была огромная, трехкилограммовая банка черной икры (удалось протащить ее через таможню). Лив сказала:

- Давай отдадим ее Ширли.

Банка икры в Америке стоила безумные деньги, по­рядка четырех тысяч долларов. Там бы их мне хватило на четыре-пять месяцев жизни.

- Вот вам из России.

- А! Спасибо большое. Проходите.

Мы немного посидели у Ширли, потом ушли.

- А ты ей завидуешь, - сказал я Лив. — Тому, как она двигается.

- Да. Но это не обязательно отмечать вслух.

В эти же дни я показал Лив сценарий «Сибириады», она сказала: «С удовольствием снимусь». Боже, как я был рад! Прошло полгода, и она прислала письмо: «К сожалению, не могу сниматься. Очень занята, много дел...» Это меня очень разозлило: я уже всем сказал, что она будет сниматься.

В тот момент я уже монтировал, складывал первую се­рию.

- Хорошо, - говорю, - сейчас позвоним Ширли Мак-Лейн.

Нашел ее телефон, позвонил, она подошла.

- Ширли, вы меня помните? Уже прошел год или полтора.

- Кто это?

- Это из Москвы.

- Из Москвы?

- Да. Андрей Кончаловский. Я был у вас с Лив Уль­ман, я вам еще икру подарил.

- А, да-да-да...

По голосу чувствую, что ничего не помнит. Какой та­кой русский? Что за икра?

- Я сейчас снимаю фильм, для вас в нем есть замеча­тельная роль.

213

На Тайку в юности уже была утверждена Коренева. Они с Ширли очень похожи. Ширли я предлагал играть ту же Тайку спустя двадцать лет. Конечно, с моей сторо­ны это была наглость.

- Большое спасибо за предложение, но я сейчас заня­та. Пишу книгу.

Оказывается, она еще и книги пишет!

- Очень жаль, - говорю. - До свиданья. Очень нагло я говорил. Пер, как танк. Жизнь шла дальше, в 1979-м меня пригласили в жюри Каннского фестиваля. Я позвонил Лив:

- Очень хочу тебя видеть. Давай поедем на Каннский фестиваль, в жюри!

- Когда?

- Через полгода, в мае.

- С удовольствием.

Я тут же перезвонил президенту Каннского фестиваля:

- Вы не хотите пригласить в жюри Лив Ульман?

- А она поедет?

- Поедет.

- Это чудная идея!

Мы встретились в Канне. Это были замечательные дни, но заставить ее по утрам бегать я так и не смог. Сам я уже вовсю занимался спортом, ее эта перспектива ни­как не увлекала.

**РУССКИЙ ЛЮБОВНИК**

Времена, когда я сидел с сэндвичем на хайлендском газо­не и думал: «Это моя страна», - были радужными. Я при­ехал с континента, где меня уже признали. В 1979 году я был членом жюри Каннского фестиваля, факт не пустяч­ный - кого ни попадя туда не приглашают. В 1980 году я был реальным претендентом на Гран-при в Канне и имел все основания разозлиться, что «Сибириаде» его не дали.

214

Франсуаза Саган, бывшая тогда президентом жюри, сказала мне, что подала заявление о выходе из состава жюри, если картина Кончаловского не поделит Гран-при с «Апокалипсисом сегодня» Копполы.

Дело все-таки сумели замять, уговорили ее не подни­мать скандал.

Приз поделили Коппола и Шлендорф. Главным моти­вом, по которому шло давление на Саган, было то, что нельзя делить Гран-при между двумя супердержавами.

Самое забавное, что Коппола вовсе не считал себя бесспорным лидером фестиваля. Он пригласил меня к себе на яхту, стоявшую в заливе. Мы же друзья. Он был похож на большого продюсера, крестного отца. Дымил сигарой. «Сибириаду» уже посмотрел.

- Ну что же, - сказал Коппола. — Я не против поделить с тобой Гран-при.

Разговор был такой, будто встретились Громыко и Киссинджер, две державы.

Я вспоминаю об этом к тому, чтобы яснее было, как в то время я воспринимал себя в киномире.

К моменту приезда с французскими продюсерами в Америку я уже испытал первые ожоги от соприкоснове­ния с реальностью, но пока еще казалось, что искусство способно смести все преграды. Были бы хорошие идеи, а их у меня, как представлялось, в избытке. И хотя в Аме­рике мой французский проект уже окончательно лопнул, я все еще был полон надежд. Я жил в доме на Хай-Ленд и верил, что сейчас-то и начну строить свою американскую карьеру. Оказалось - не так все просто! Оказалось, обо мне здесь никто ничего не знает. Канн, Венеция, призы, пресса - никто ничего здесь не слыхивал! Кто я? Какие фильмы снял? Приходилось все о себе рассказывать.

Я был полон совковых представлений о Голливуде. Я - известный режиссер. У меня здесь много друзей, знакомых. Сейчас они помогут мне устроиться с рабо­той. Позвонил Милошу Форману.

215

- Милош, я приехал. Хочу здесь работать. Не мог бы ты написать мне рекомендательное письмо для президен­та «Парамаунта»? У меня есть для него отличный проект.

- Ну конечно, напишу, - сказал он с какой-то задум­чивой неуверенностью. - Почему же нет?

- Ну спасибо, а то мне надо будет к нему идти. С письмом будет надежнее.

«Боже мой! - наверное, думал Милош. - Этот человек еще не представляет, что его ждет!»

Да, я не представлял, что такие письма там ровным счетом ничего не значат, никому они не помогали. И как могло помочь рекомендательное письмо, когда картина стоила пять, восемь, двадцать миллионов долларов!

После месяца безрезультатных хождений и мыканий мне посоветовали:

- Хочешь построить в Голливуде карьеру - обзаве­дись тремя «А»: аккаунтант - бухгалтером, атторней -адвокатом и эйжент - агентом. Иначе все будет впустую.

Я стал искать адвоката. Адвокат нашелся, согласился меня взять, предложил агента. Агент посмотрел «Сиби­риаду», тоже согласился. Сейчас он крупный менеджер в Голливуде, в то время активно работал с Ридли Скот­том, сделал с ним «Бегущего по лезвию бритвы», «Чужо­го». Нашелся и бухгалтер, которому предстояло считать несуществующие деньги.

Я жил по законам «Мосфильма». Мне казалось, что можно слоняться по кабинетам, пить чаи, мило беседо­вать. Я приходил к агенту, он меня принимал. Мы пили чай.

- Извини, я немного занят, - тактично говорил он.

Я уходил в приемную, сидел там, пил чай, замечал, что на меня как-то странно смотрят секретари и ассис­тенты: что это за непонятный русский?

Потом я забегал к адвокату на Уилшир-бульвар, гово­рил о жизни, тоже пил чаек, совсем по-советски. Чаепи­тия мои кончились, когда в конце года пришел счет.

216

Каждое мое сидение было учтено и подсчитано, за каж­дое я должен был платить, и немало. Полчасика милых разговоров о том о сем - ни о чем - обходились в пять­десят, в семьдесят пять долларов. Американцы не пони­мают, как можно часами пить чаи и прекраснодушно болтать в рабочее время - «время - деньги».

Адвокат Гарри был человеком очень известным, представлял интересы очень серьезных людей - одним словом, типичный преуспевающий американец. Как-то, спустя года три, он пригласил меня позавтракать, мы встретились, он курил, был бодр, подтянут. Рассказывал о том, что сегодня двадцать восемь раз переплыл бас­сейн, о каких-то соревнованиях. Казалось, он - само воплощение духа Америки. Человек, у которого все в порядке. На следующий день он застрелился.

Бигельман, на которого он работал, вице-президент одной из крупнейших американских кинофирм, заклю­чал контракты со сценаристами, вписывая в их гонорар и «откат» для себя - ему потом его возвращали как взят­ку. Это дело раскрутило ФБР, в его офисе были постав­лены микрофоны, началось следствие, дело закончилось колоссальнейшим скандалом. Гарри в эту историю ока­зался замешан, поскольку представлял Бигельмана. Ког­да все раскрылось, ему не оставалось ничего иного, как застрелиться. Он был порядочный человек. Бигельман жив и здоров. Об этом деле много писалось, вышла даже толстая книга - «Неприличное открытие»...

Ко мне относились без всякого интереса. За мной не было ни одной картины, сделавшей «бокс-офис» (кассу) в Америке. Я приходил, рассказывал разные сюжеты. Меня принимали. Обычно со мной разговаривали вице-президенты компаний.

Однажды был устроен ланч. Устроила его Джил Клэйберн, потом снявшаяся у меня в «Стыдливых людях». Она видела «Сибириаду», картина ей очень понрави­лась. Ее двоюродным братом был Айснер, президент

217

«Парамаунта». Он пришел на ланч с Катценбергом - две могущественные фигуры в голливудской вселенной.

У меня была идея фильма с ролью для Джил - та очень хотела ее сыграть. Идея, кстати, была придумана еще в Москве. Я стал рассказывать, они улыбались, но посередине рассказа Айснер надел темные очки. Тогда я не понял зачем. Затем, чтобы не слушать меня. Следую­щая часть рассказа ему была уже не важна, он погрузил­ся в еду. Были сказаны вежливые слова:

- Да, очень интересно. Спасибо. Мы подумаем. Очень приятно было познакомиться.

Обычно, когда хотят избавиться от назойливого посе­тителя, говорят:

- Мы вам позвоним. Ваш телефон у нас есть. Переводя на язык родных осин, это значит:

- Идите далеко-далеко...

Помню, как-то вечером я сидел в машине, остановив­шейся перед светофором. В соседней машине сидел по­груженный в свои мысли человек, слегка усталый после дня работы, окна его «линкольна» были закрыты, я смотрел на него, и вдруг мне пришло в голову:

«Боже мой! Наверное, этот человек умеет продавать свой талант. У него «линкольн». Наверное, он сцена­рист. А может, режиссер. Или, допустим, юрист. Но он умеет продавать свой талант. А я не умею».

Это было для меня откровением. Живя в России, я был нормальным совком, и сама мысль об умении про­давать свой талант мне и в голову не приходила. Не от­ношу запоздалость этого откровения к своему нацио­нальному менталитету, в дореволюционные годы рус­ские художники (да и не только они) талант свой продавать умели, знали ему цену - отучила их от заботы об этом советская действительность.

Я ощущал приближение депрессии. Денег не было. Были кое-какие друзья. В Голливуде очень удачливые режиссеры дружат с очень удачливыми режиссерами,

218

менее удачливые - с менее удачливыми, а полные не­удачники - только с полными неудачниками: никаких иных друзей у них быть не может.

У меня было несколько друзей, таких же полных не­удачников. Мы пили, встречались, устраивали «парти» (вечеринки). Было интересно, весело, по советским меркам роскошно - у всех были дома, виллы, но рабо­ты ни у кого не было и перспективы не обнадеживали. В этой компании я встретился с Джерри Шацбергом. Джерри после своего замечательного фильма «Чучело» с Джином Хэкменом и Аль Пачино сделал пару неудач­ных фильмов - больше с ним уже никто не хотел рабо­тать. Был Монти Хеллман, очень интересный режис­сер, в свое время открывший Джека Николсона, сни­мавший многих прославленных звезд. Про него говорили, что он проклятый: его прокляла брошенная жена и с тех пор он не мог получить работу.

Благодаря дружбе с Томом Лади, а через него - с Коп­полой и сан-францисской киноколонией, у меня был более широкий круг общения. Но с работой по-прежне­му не получалось. Я зарабатывал фарцовкой - приво­зил, каждый раз наведываясь в Москву, две большие трехкилограммовые банки черной икры и продавал ее. Иногда удавалось протащить икру мимо рентгеновских камер, иногда - запастись письмом, что икра нужна для фестивального приема. Шесть кило икры можно было продать за шесть тысяч долларов. Моими клиентами были Милош Форман, Барбра Стрейзанд. Конечно, не­удобно было говорить, что это я торгую икрой, - гово­рил, что вот, приехал приятель, у него есть икра, не надо ли? Иногда отвечали, что три кило - это уж слишком много. «Ну а сколько вы хотите?» - спрашивал я. Фасо­вал, отвозил. Надо было жить.

В Москву я ездил не часто, но на пять-шесть месяцев мне этих денег хватало. На тысячу долларов в месяц мож­но было жить - очень скромно, конечно. Я снимал ма-

219

ленькую комнатку, не в Лос-Анджелесе, а за чертой горо­да, ходил в одних и тех же джинсах, купил старую маши­ну. Жить было интересно, я был очень счастливым чело­веком. Но ощущение замечательной свободы сменялось приступами депрессии. Меня не заботило то, что обо мне говорили в России - предал родину, опозорил высокое звание советского художника. Просто вдруг становилось жутко, что я, имеющий столько идей, умеющий снимать фильмы, сижу без дела. А время шло... Но когда прохо­дило отчаяние - снова возникала надежда.

Мне нравилось калифорнийское солнце, ветер, океан, новые знакомства. Я чувствовал себя таким молодым! Мне было все внове, всему надо было заново учиться -языку, умению себя продавать. Учиться другой жизни. Это давало огромные силы. По натуре я человек любо­знательный. Учиться мне было интересно. Я жалел, что уехал в сорок три года. Надо бы на десяток лет раньше.

В Голливуде мне первый раз повезло, когда Джон Войт увидел «Сибириаду», ему захотелось, чтобы я написал для него сценарий - точнее, переписал уже имевшийся, гре­чанки Елены Калейнотис. Его компания заключила со мной контракт на семнадцать тысяч. Это казалось немыс­лимой суммой. Со мной обращались как с творческим че­ловеком на контракте, поселили в гостинице «Шато Мор­мон». Об этой гостинице написано во множестве голли­вудских мемуаров. Там живут в основном звезды богемы. Отель этот построен в 40-50-е годы, похож на мрачную крепость, и как повествует молва, все, кто там жил - от Битлов до Мэрилин Монро, - принимали наркотики.

Отель декадансного стиля, как бы из английского XIX века. При этом еда неважная, обстановка мрачная, моден отель был исключительно благодаря славным именам своих былых постояльцев. У Роберта Де Ниро в «Шато Мормон» был постоянный номер (в нем, кстати, пятью годами позже я снимал сцены «Стыдливых людей»).

В очередной раз я жил как во сне. Сон был не всегда

220

приятным, иногда очень тяжким, но все равно было ощущение полета. Уже само то, что я сижу в Америке, в «Шато Мормон», пишу сценарий с каким-то странным женоподобным греком, выпадало из какой-либо реаль­ности. Грек был забавный, эксцентричный человек, не знаю, где он сейчас, - возможно, умер от СПИДа вслед­ствие чрезмерной активности по гомосексуальной части. На православную пасху он въехал в греческую церковь на белом коне, завернутый в белую простыню с золоченым терновым венцом на голове — так он намеревался выра­зить свою любовь к Христу. Соплеменники его порыва не поняли и крепко его поколотили; в понедельник он за­явился для продолжения работы весь в синяках.

Сознание, что в Голливуде у меня уже появилась пусть хоть какая-то, но работа, придавало сил. Угнетало, правда, что по-прежнему все неясно с моей гражданской ситуацией. Дадут ли мне паспорт?

Я уже сделал все необходимые в этом направлении шаги. Ранней весной я съездил в Париж, написал в со­ветское посольство, что хочу остаться на Западе и посе­му прошу выдать мне паспорт на постоянное прожива­ние за рубежом. Как только такой паспорт получу, готов по первому вызову явиться на родину. Очень волновал­ся, отправляясь в посольство, взял с собой адвоката. Мы приехали, я вызвал советника по культуре, сделал ему это заявление.

- Андрей Сергеевич, зачем это вам нужно? Вас ждет Филипп Тимофеевич. Вам хотят дать картину.

- Вы знаете, - сказал я, - боюсь, что все-таки мне не удастся приехать.

- Вас Ермаш приглашает.

- Понимаю, но сейчас никак не могу.

- Ну а на что вы собираетесь жить здесь?

- Это мои проблемы. Я сам их решу.

Советник изменился в лице.

Смысл стоявшего за этими словами был вот какой.

221

Симис объяснил мне, что под советский закон о моно­полии внешней торговли подпадают все граждане СССР за исключением постоянно проживающих за ру­бежом. Этот закон в моем случае имел наиглавнейшее значение, поскольку он распространялся и на торговлю рабочей силой, в том числе и художниками. В соответ­ствии с ним ни один советский художник, проживаю­щий на территории СССР, не имел права на зарубеж­ные контракты. Другое дело, если место его постоянно­го жительства за пределами Отечества... Вырвавшись на постоянное жительство за рубеж, я избавлялся от подчиненности Ермашу.

Сегодня я порой заглядываю в свои старые записные книжки. Вот запись: «Я просыпаюсь и вспоминаю, что существует Филипп. Его существование портит мне жизнь». Запись, наверное, несправедливая. Он был дале­ко не худший из управляющих от кинематографа. Про­сто он часть системы. Это она портит мне жизнь. Пусть он существует там, и система, которой он служит, с ним вместе, а я буду существовать здесь. Отдельно от них. Обойдемся друг без друга.

Сделав заявление в посольстве, я уехал в Америку.

...Я сидел в «Шато Мормон», писал сценарий. Шел проливной весенний дождь. Он продолжался четыре или пять недель. Я жил в том самом номере-домике, где умер от чрезмерной дозы наркотиков Джон Белуччи, за­мечательный актер - впоследствии его брат Джим сни­мался у меня в «Гомере и Эдди». Я сидел один, слушал шум проливного дождя. Передо мной лежало письмо от мамы, очень дорогое мне письмо - сегодня оно посто­янно со мной:

«Мой дорогой любимый Андрон! Это уже второе в этом месяце письмо. Первое отвозил Саша Вишневский. Получил ли ты его? За эти двадцать дней кое-что прояс­нилось. Мне, наконец, все же дали визу. Я очень успокои­лась. Но поеду только с тобой вместе. Я все-таки очень

222

рада, что писала тебе первое письмо (Письмо было та­кое: «Ты Родину не должен продавать!» *-А. К)* Тебе надо во что бы то ни стало приехать сюда, летом. Надо бы все наладить с «Сибириадой». Сергей Васильевич (уже не по­мню, кто это: может, какой-то чиновник из ОВИРа. -*А. К)* сказал, что паспорт ты все-таки получишь и смо­жешь ездить домой, когда захочешь. Не отрывайся на­долго. Это очень опасно. Нельзя жить без Родины. Но об этом я тебе уже писала много. Позвони мне как только приедешь в Париж. У меня за тебя все поджилки трясут­ся. 27 апреля 1980 года».

Тут же приписка от папы: «Крайне неосмотрительно посылать письмо мне, Ермашу, Сизову через француз­ского дипломата (я написал Сизову и Ермашу, что не вернусь. - *А. К)*,ясно, что все это сфотографировано на всякий случай (Господи, даже если так, какое это имеет значение! - *А. К).* Письма не переданы, так как ты про­сил передать их после того, как решишь вопрос в ОВИРе. Фадеев говорит, что основной упор надо делать на сло­жившиеся семейные обстоятельства. Вообще же Ермаш уже знает очень многое о тебе».

Все происходило очень непросто. Все было скрыто, вроде как нескандально, но...

Я снова ощутил страшную пустоту одиночества -ни мамы, ни родных, ни друзей - никого. Навалилась депрессия, хоть вешайся. Тогда и появилась в моей жизни Ширли Мак-Лейн. Это она вытащила меня из этого состояния. Отношения с ней для меня стали от­душиной, я нырнул в них.

Началось с того, что Джон Войт помог мне устроить просмотр «Сибириады» - просто для того хотя бы, что­бы его голливудские коллеги увидели, на что я способен. Собралось человек тридцать. Дней за десять до про­смотра я позвонил Ширли Мак-Лейн.

- Здравствуйте!

- Здравствуйте.

223

- Это Андрей Кончаловский. Вы, наверное, меня не помните, я вас как-то приглашал сниматься у меня в «Сибириаде».

- Почему же? Помню.

- Не хотите посмотреть картину? Я ее скоро буду по­казывать.

- Большое спасибо, но, к сожалению, не смогу. Пишу книгу.

- Ну ладно. До свиданья.

Утром в день просмотра я позвонил ей.

- Это Андрей Кончаловский. Сегодня просмотр. Вы не придете?

- Приду.

Это было неожиданно, как удар грома.

Бывают в Лос-Анджелесе влажные дождливые дни, как небо затянет, так на неделю. Я стою в дверях про­смотрового зала. Проезжает машина, потом подает на­зад. Спускаюсь встретить, в машине Ширли.

- Тут будет просмотр русской картины?

- Да. Я - режиссер.

- Я знаю.

Пустили проекцию, смотрели замечательно, в зале было много интересных людей. Роль, которую я предла­гал Ширли, в картине сыграла Гурченко - сыграла пре­красно, другой такой роли, думаю, у нее больше не было. Когда Ширли увидела юную Тайку - Кореневу, она просто со стула упала от смеха - настолько пораже­на была сходством.

После просмотра большой компанией собрались идти в ресторан.

- Ширли, пойдемте с нами!

- К сожалению, я занята.

- Я к вам позже подойду, - сказал я остальным. - Мы тут поговорим немного.

Мы проговорили полтора часа, не выходя из зала. Ку­рили (в тот вечер я закурил, хотя уже задолго до этого

224

бросил). Когда Ширли чем-то увлечена, об этом может говорить часами. Уже потом, живя *с* ней, я не мог выно­сить ее привычку, уходя из гостей, стоять в коридоре минут по сорок. Уходи или сиди в комнате, чего у двери стоять!

Домой я вернулся абсолютно обалдевший - от обще­ния с ней, от ее вопросов о России. Оказалось, она не­плохо осведомлена о нас, по взглядам - левая либералка. Забавно, но мы могли познакомиться за пятнадцать лет до этой встречи.

Когда я впервые приехал в Америку в 1969 году с «Первым учителем», мне устроили просмотр в акаде­мии, пришел Уоррен Битти, молодой, красивый, в ши­рокополой шляпе, брюки клеш. Я ничего о нем не знал, «Бонни и Клайд» тогда еще не видел. Ему очень хоте­лось с советскими познакомиться. Он спросил:

- Вы чего-нибудь хотите?

- Хочу искупаться.

Я мечтал искупаться в океане, думал: Лос-Анджелес, рядом Мексика, Тихий океан, тепло...

- Б океане купаться как-то не очень...

- Нет, мне хочется в океане.

Он привез меня и мою переводчицу на пляж, в Санта-Монику. Потом, бегая каждое утро по этому пляжу, я часто вспоминал тот день: туман, Уоррен Битти в ог­ромной красной машине...

- Что, правда будете купаться?

- Ну да, буду, очень хочу искупаться.

- Но можно же искупаться в бассейне.

- Где?

- У моей сестры. Можем сейчас же к ней поехать.

- Нет, в бассейне не хочу.

Я тогда и понятия не имел, что речь идет о бассейне в доме Ширли Мак-Лейн, что она - сестра Уоррена Битти и что оба они одинаково сдвинуты на социалистических идеях...

225

С Ширли договорились на следующий день пообедать вместе. Пошли во французский ресторан на Сансет-бульвар. Денег в карманах было в обрез, не знал, хватит ли. Платить должен был я, иного себе не представлял.

Этот французский ресторан я уже знал: однажды мы там с Элтоном Джоном пытались перепить друг дру­га - куражились. Нас познакомил Джон Войт. Элтону Джону было интересно со мной познакомиться - с единственным русским во всем Голливуде.

После обеда мы с Ширли долго гуляли, шутили, было очень весело. Говорили о переселении душ и прочем по­добном - она всем этим очень интересуется. Есть лица, которые по необъяснимым причинам кажутся родны­ми, другие точно так же необъяснимо кажутся чужими. Лицо Ширли изначально мне было родным.

- Приезжайте ко мне на дачу в Малибу. Посидим на пляже, - сказала она.

- Когда?

- Завтра.

Назавтра была суббота.

- Хорошо. Тогда я возьму с собой кеды, хочу побегать.

- Конечно.

Малибу - артистическая колония на берегу океана, се­вернее Лос-Анджелеса. Здесь живут все звезды. Красиво звучит - Малибу! Есть ликер с таким названием - «Ма­либу».

У Ширли скромный, хотя и довольно большой дом на океане. Старый. Не очень ухоженный. Она предложила мне остаться ночевать. На следующий день, когда я со­брался уезжать, она сказала:

- Не хочешь попробовать жить вместе?

Вот момент, когда трудно описать испытанное ощу­щение. Что это? Шок? Обрыв? Падение? Ширли Мак-Лейн1 Она мне очень нравилась - просто как женщина, даже если вдруг забыть, что она великая актриса. Я не долго думал.

226

- Почему же не попробовать?

С этого момента мы стали жить вместе. Как муж и жена. Мне надо было повсюду сопровождать ее, она очень много ездила. К тому времени я закончил сценарий для Джона Войта, и тот пытался найти деньги на его по­становку. Это было нелегко. Я снова стал безработным.

Вокруг каждой звезды существует какое-то число лю­дей, при ней пасущихся и кормящихся. Я как бы попал в ту же когорту, чем вызвал неприязнь к себе ее окруже­ния. Вроде как бы появился новый человек, посягаю­щий на их кусок.

В это время я выпивал каждый день - от возбуждения и оттого, что возбуждение надо было погасить. Я вел себя, как русский любовник. Часто ревновал Ширли, осо­бенно когда выпивал. Ее это веселило. Она - человек по натуре очень независимый, всю жизнь была независима, она - американка, независимость в природе американцев.

В своих воспоминаниях она очень много написала, что такое Россия. Россия ей открывалась через меня.

По натуре я тоже человек независимый, устраивать через Ширли свою карьеру мне и в голову не приходи­ло, я и сам себя считал звездой, хотя было ясно, что в Америке я никто.

И вдруг я погружаюсь в совершенно другой мир. С кем только я не обедал, с кем не общался! Фрэнк Синатра, Бинг Кросби, Дин Мартин, Михаил Барышников, Барбра Стрейзанд, Калвин Клайн (сейчас чуть ли не на всех московских улицах висит реклама его знаменитых джинсов), Лари Хэгмен (мистер Джей Ар, известный всей Америке по «Династии» — знаменитому сериалу из жизни нефтепромышленников), пианист Либераччи. Это был другой круг - элита, собиравшаяся на премье­ры и приемы. Особенное впечатление производили звезды 40-50-х. Джин Келли, замечательный танцор, на­стоящий джентльмен, степенный, старомодный, элеган­тный, он очень красиво ухаживал за женщинами. Кэри

227

Грант. Все они говорили на бостонском английском, одевались консервативно, ездили на «роллс-ройсах». Стареющие звезды, слава 50-х...

Очень странное ощущение - вдруг попасть, да еще из отчаяния безработицы, в жизнь американской супер­звезды, разглядывать окружающий мир уже изнутри этой жизни. Полагаю, не менее странное впечатление производил я на моих новых знакомых - какой-то рус­ский режиссер, про которого Ширли говорила, что он очень талантлив. «Если бы вы видели его картины!» Никто, конечно, ни одной не видел. Да и вообще Россия почти для всех них была чем-то крайне непонятным, да­леким.

Я пытался работать. Писал для Ширли сценарий, полу­чалось интересно, с отличной для нее ролью. Она выступа­ла по всей Америке. Мы много раз ездили в Нью-Йорк, жили в Лас-Вегасе, в Неваде, на озере Тахо. Почти каждый вечер я ходил на ее шоу. Приятно было сидеть в самой лучшей ложе, с ледяным мартини в руке, слушать ее пение.

- А теперь я пою, - каждый раз непременно говорила она, - для моего сладкого медведя.

Никто в зале не знал, что речь обо мне.

Странно было после идеологического отдела ЦК, пос­ле Ермаша и Романова оказаться в эпицентре шоу-биз­неса, в Лас-Вегасе, видеть гангстеров, подъезжающих к казино на шикарных лимузинах под охраной полицей­ских машин с мигалками. Все казалось сном, так в жиз­ни не бывает. Сон был и неожиданным, и интересным. Так и подмывало себя ущипнуть: «Я это или не я?»

Мы приехали с Ширли в Париж на свидание с мамой. Ее после моего отъезда долго никуда не выпускали. Она стала невыездной. В конце концов по ходатайству отца дали визу, чтобы она уговорила меня вернуться.

- Знаешь, - сказала она при встрече, - я не буду тебя уговаривать. Ты должен жить так, как тебе хочется. Сла­ва Богу, что мне позволили с тобой встретиться.

228

Советским послом во Франции тогда был Червоненко, он говорил маме:

- Хорошо бы вы на него повлияли. Что здесь Андрею делать? Он не работает. Мы ему тут же дадим работу.

«Вернуться? - думал я. — Успеется! Вернусь, если подо­прет уже так, что захочется стать на колени посреди Красной площади, разорвать на груди рубаху и закри­чать: «Виноват, бл..! Простите!» Обратный билет у меня пока еще есть».

Мама, наверное, ревновала меня к Ширли. Помню, когда мы собрались куда-то ехать вместе, она сделала так, чтобы Ширли опоздала на поезд, сказала ей не то время отправления, не то направление.

Ей очень хотелось быть со мной вдвоем, только вдво­ем...

Снимать в Голливуде кино по-прежнему не получа­лось. Я преподавал в университете Пепердайн, зараба­тывал какие-то гроши.

Заработанное тратил на обеды с Ширли. Когда мы шли в ресторан, платил я. Кто-то потом написал, что я жил на ее содержании. Ладно! Мне-то лучше знать, как на самом деле было. Я не так воспитан. Я - мачо (мекси­канское слово, значащее «мужчина»), на Востоке мы все - мачо, мы платим за женщину. Для нас это нор­мально, естественно. Ширли знала, что денег у меня нет. Но ей было очень приятно, что плачу я. Как бы то ни было, безденежье угнетало, злило.

Я смотрел, как работает Ширли, и не мог не восхи­щаться ею. Видел ее стертые до крови ноги, видел, сколько вложено в каждое ее шоу труда, сил души. Она работала с двух до десяти - ежедневно. Потрясающая работоспособность!

Я еще не освоился с языком, преподавал на ломаном английском, но было смешно и весело. Все казалось пре­красно, ничего плохого не могу вспомнить. Словно бы все это происходит не со мной, все это - в сказке. К нам

229

приходили гости, первые звездные имена Америки. Но кто я был для них? Любовник Ширли, жиголо. Краси­вый, симпатичный русский. «Стар-факер», есть такое ходовое в Голливуде слово, в русском переводе доста­точно грубое, да и по-английски не слишком уважитель­ное. Кто и что там знал обо мне, кроме того, что я сплю с Ширли? Американцы считали, что с ее помощью я пы­таюсь сделать себе карьеру. Долгое время я не задумы­вался, как воспринимаюсь со стороны. Для Ширли я был просто человек, но я же помимо всего и режиссер, у меня свое имя, своя судьба, свой путь.

Бесконечно это продолжаться не могло. Я сказал Шир­ли, что с меня хватит.

Попав в первый раз, в 1969-м, в Калифорнию, я знал, что это мой мир, мой рай, что я там буду жить. В голли­вудских домах особый полусладкий запах - запах влаги, прелых, много раз промокавших и высыхавших ковров, пропитанного океанской водой дерева, сырого песка, смога, выхлопных газов и цветов. Запах Голливуда. Я очень люблю солнце, океан. Конечно же, это рай.

И вдруг все стало чужим, ненужным. Стало безумно страшно, что не увижу Москвы, мамы, близких мне лю­дей, живших во мне все это время. Мне было очень пло­хо. Слезы вдруг подступили к горлу.

Ширли очень верит в реинкарнацию, вокруг нее по­стоянно были ясновидящие, медиумы, устраивались культовые собрания.

Легкость, с которой Ширли приняла решение жить со мной, как я потом узнал, объяснялась тем, что какой-то ясновидящий сказал ей, что в этот день она встретит че­ловека своей жизни. Приехав на мой просмотр, она уже знала, что мы будем вместе. Она и до сих пор убеждена, что человек ее жизни - я, мы реинкарнация двух существ, любивших друг друга в своих прежних воплощениях.

Однажды мы стояли под душем, на нас лилась вода, Ширли стала говорить о реинкарнации, я смотрел на ее

230

лицо и вдруг всем существом ощутил, что эту женщину знаю много сотен лет. Ее лицо давно преследовало меня. Мне всегда нравились женщины такого типа: рыжие, широкоскулые - Коренева, Гурченко, Маша Мериль, ко­торую называли французской Ширли Мак-Лейн. У меня ее фотография - вылитая Ширли.

В тот миг, когда мы стояли под душем, меня абсолют­но, до мурашек, до дрожи пронзило это чувство нашего давнего безусловного родства. Это было состояние высо­кой энергетики, потрясение, которого никогда не забуду.

С собой у меня были две очень дорогие мне вещи — старая Библия и иконка, которую дала мне с собой мама. Уходя, я сказал:

- Самые дорогие мои вещи оставляю тебе. Совсем недавно я позвонил Ширли.

- Ширли, у тебя сохранилась мамина иконка? Мо­жешь мне ее вернуть?

- Конечно. Она у меня. Обязательно тебе ее отдам. Пятнадцать лет спустя иконка вернулась ко мне. А тогда я взял чемодан и ушел на улицу. В кармане было пусто.

**НАСТАСЬЯ**

Я по-прежнему сидел без работы, кое-как зарабатывал преподаванием. Стать снова режиссером мне помогла Настасья Кински. Ее звезда только всходила. Она люби­ла мои картины, видела «Сибириаду», к тому времени уже снялась в «Тэсс». Мне предложили с ней сделать спектакль, «Чайку» (потом в спектакле Заречную сыгра­ла Жюльет Бинош).

В Лос-Анджелесе мы как-то договорились встретить­ся. Помню, как я шел на это свидание в ее модный отель «Шангри-Ла» в Санта-Монике. У отеля стояли дорогие машины. «Как только сниму картину, - думал я, - сразу

231

куплю себе новый автомобиль, вот вроде этого». Моя старенькая «тойота», которую подарил мне мой при­ятель, сценарист Дэвид Милч, сломалась.

Дэвид Милч - фигура, заслуживающая отдельного рассказа - яркая личность, сценарист, создатель самых популярных телесериалов, таких, как «Хилл-стрит блюз» и «Нью-Йоркский полицейский», специалист по Досто­евскому и сам игрок.

Я хотел немножко поухаживать за Кински. Из этого ничего не получилось. Однажды я обнял ее, это было на океане. Подошел сзади и обнял, это длилось всего се­кунд пять, но их хватило, чтобы почувствовать, что ни­чего не получится. Биотоки у нас, наверное, разные. Но отношения сложились очень хорошие.

В пору нашей встречи в отеле «Шангри-Ла» я был ни­щим, в кошельке - стодолларовая бумажка, и все. Прики­нул. Ста долларов на обед с Кински вроде хватает, мы по­шли в ресторан. Глядя в меню, озабоченно гадал: «Что она закажет?» Такие тогда были у меня веселые времена...

Разговор зашел о спектакле, который мы будем вмес­те делать.

- Ты когда-нибудь снимешь со мной картину? - спро­сила она.

- Ну конечно, сниму.

- Когда? Когда я уже состарюсь?

- Пока у меня нет никаких идей для фильма с тобой.

За годы безработицы я написал несколько сценариев, которые никак не мог пристроить. Среди них была и «Река Потудань» по Андрею Платонову. Экранизиро­вать этот рассказ я задумал очень давно, еще в середине 60-х. Первый раз, когда возникла эта идея, я предложил ее Юрию Клепикову, сценаристу «Аси Клячиной». По­мню, как сейчас, мы идем по нынешней Поварской, тог­дашней Воровского, мимо Союза писателей.

- Вот если бы можно было снять «Реку Потудань»! -говорю я. - Не разрешат же никогда в жизни!

232

Пятнадцать лет спустя идея эта стала сценарием, ко­торый я написал с Жераром Брашем, классиком фран­цузского кино, автором «Тэсс», «Битвы за огонь», сцена­риев французских картин Иоселиани. Писался сценарий для Изабель Аджани, она согласилась сниматься, но не дали денег. Все из-за слуха, что я - агент КГБ.

- Вообще-то, - говорю я Кински, - у меня есть сцена­рий. Но я писал его не для тебя.

- Расскажи. Я рассказал.

- Я хочу это играть! - Она просто с ума сошла, так он ей понравился.

- Но это не для тебя. Я писал для Изабель, - говорю я.

- А я не смогу сыграть? — обиделась она.

- Нет, ты, конечно, можешь...

Буквально в эти дни появился «Тайм» с ее портретом на обложке, это было пропуском в карьеру, признанием статуса мировой звезды.

Мы поехали в Канн продавать сюжет, меня свели с продюсером Менахемом Голаном, он назначил мне сви­дание у себя в номере. В восемь утра я пришел к нему, он сидел в трусах, брился в ванной. За десять минут я выложил весь сюжет, попутно изобразив в лицах душев­ные страдания героев - играл за всех. Не дослушав до конца, Менахем сказал:

- Идите вниз и подписывайте контракт.

Случилось немыслимое! Единственное условие, им поставленное, - перенести действие из Югославии, где я собирался снимать, в Америку.

- Идите, подумайте, выпейте кофе. Если согласны, я подписываю.

Я пошел вниз. Не хотел даже думать - готов был пере­делать что угодно на что угодно. Три года без работы! Единственная мысль была: «Боже! Куплю себе прилич­ный автомобиль!» Без колес в Лос-Анджелесе туго - об­щественного транспорта, как такового, там вообще нет.

233

**СНИМАЮ АМЕРИКАНСКОЕ КИНО**

То, что Кински захотела играть роль в картине, способ­ствовало созданию так называемого пэкеджа, то есть паке­та - сценарий, режиссер, актриса. Вскоре пакет пополнил­ся Джоном Сэвиджем, очень известным актером, он играл в «Волосах» Милоша Формана, в «Охотнике на оленей» Майкла Чимино. Сэвидж прочитал сценарий и очень захо­тел сниматься. Затем добавился Берт Ланкастер, ему по­нравилась роль отца героя. Проект обретал все более ре­альный вес. Впоследствии Ланкастер сниматься не смог -ему сделали операцию на сердце. Вместо него сыграл Ро­берт Митчум, тоже звезда первого разряда, что-то вроде американского Крючкова, он снялся в ста фильмах, в том числе и в «Дочери Района» и «Крыльях войны», красивый седой лев. Потом появился Кит Кэродин. Есть такая знаме­нитая актерская семья: отец, Джон Кэродин, снимавшийся еще в «Дилижансе» Джона Форда, и три его сына, все акте­ры. Старший играл у Бергмана в «Змеином яйце», в «Кун-фу», Кит получил «Оскара» за исполнение роли певца и песню в «Нэшвилле» Роберта Олтмена.

Продюсировала «Возлюбленных Марии» компания «Кэннон», Менахем Голан владел ею вместе со своим ку­зеном Йорамом Глобусом.

«Возлюбленные Марии» имели небольшой бюджет -2 миллиона 800 тысяч долларов. В то время средняя кар­тина в США стоила от пяти до семи миллионов. Доро­гие - больше пятнадцати. «Тутси» стоила 22 миллиона.

Деньги на картины не обязательно идут от главных голливудских компаний. Происхождение их может быть самое разное - и от лас-вегасского игорного бизнеса, и от мафии, и от нефтяных компаний. Но уж когда тра­тишь деньги мафии, то ответственность тут особая -люди там серьезные, шуток не понимают.

Рассказывали занятную байку про то, как Коппола снимал «Коттон-клаб» на деньги мафии. Это фильм о

234

джазовых музыкантах, о временах сухого закона, о ма­фии. Согласился он на эту постановку, потому что фильму дали очень большой бюджет - 44 миллиона. Отношения с продюсером складывались неважно, обе­щанный аванс ему не заплатили.

- Ладно, - сказал Коппола. - Вы мне не платите — я не выйду на съемку.

В тот же день вблизи отеля рядом с ним остановился лимузин.

- Вы Коппола?

-Да.

- Я ваш большой поклонник. Сядьте, пожалуйста, ко мне в машину. Вы просто не представляете, как я люблю ваши фильмы! Какая замечательная сцена у вас в «Крес­тном отце», когда Майкла везут через Бруклинский мост на свидание с полицейским! Классная сцена!

Он доверительно нагнулся к Фрэнсису и, глядя в гла­за, проговорил:

- Должен вам сказать, что, если сегодня после трех ча­сов вы не появитесь на съемке, ночью вас сбросят с это­го самого моста. Имейте в виду.

Через два часа Коппола был на площадке. 44 милли­она из Лас-Вегаса - штука серьезная. Мафия знает, как работать. Шутки с ней плохи...

Каждый съемочный день «Коттон-клаба» стоил 85 ты­сяч долларов. У меня на «Возлюбленных Марии» — 30 тысяч. Когда я закончил съемки на два дня раньше сро­ка, мои продюсеры были сильно удивлены. Они, как и все в Голливуде, считали, что в России деньги никто считать не умеет...

Стратегия кинокомпаний может строиться на разных принципах. Независимая кинокомпания знает, что с низким бюджетом меньше риска, режиссеру тут больше возможностей для художественного поиска. Хозяева «Кэннона» надеялись, что при таком сценарии и режис­сере с репутацией звезды пойдут сниматься и за неболь-

235

шие деньги. И со звездами, как выяснилось, можно сни­мать низкобюджетные картины.

Монтажницей у меня работала дочь режиссера Алана Пакулы, практиканткой - дочь писателя Уильяма Стайрона.

На «Возлюбленных Марии» я работал так, как до это­го никогда в жизни не работал. В Америке умеют выжи­мать из людей все, досуха.

Группа работала шесть дней в неделю, я - семь. Рабочий день группы - двенадцать часов, ни о каких опозданиях не может быть и речи. Вылететь со студии проще простого: не хотите работать - придет другой. До свидания. Двена­дцать часов - это у группы, у меня - пятнадцать, три часа на репетиции, на отсмотр материала. Напряжение непере­даваемое. Как в профессиональном боксе. Словно только что поднялся из нокдауна. Какие-то люди кричат в лицо, машут полотенцем. Давай! Гони дальше! За сорок два дня сложная актерски картина, с массовкой, да к тому же еще действие происходит в 1945-м, автомобили, костюмы, рек­визит - все должно было быть из того времени. По замыс­лу это чем-то должно было быть похоже на «Последний сеанс» Питера Богдановича, только изображение не черно-белое, а слегка цветное.

Я снимал в трогательном маленьком городке, недале­ко от Питтсбурга, штат Пенсильвания. Хотя я и перенес действие в Америку, как обещал Голану, но героями все равно сделал югославов. В Америке много разных на­циональных общин — итальянцев, китайцев. Сербов сразу распознаешь по знакомой мелодике славянской речи, по песням. У меня в первый день съемок по слу­чаю их начала был замечательный обед - сербы пели, танцевали, выглядело все, как в нормальной столовке где-нибудь на Украине - железные стулья, водка рекой. Том Лади, спустя два дня приехавший ко мне, сказал:

- Не ожидал, что ты посреди Америки устроишь себе Россию. Вылитая «Ася Клячина».

236

**ЕВРЕИ, ПРИНОСЯЩИЕ ПЛОХИЕ НОВОСТИ**

В Голливуде сложнейшие правила игры, постигать их нуж­но годами. Мне это долго не давалось. Конечно, решают все личные контакты, взаимоотношения с людьми. Нужно быть на виду, пить не водку, а минеральную воду, улы­баться, тереться на приемах, чтобы когда-то наконец-то добиться того, к чему вы стремитесь. Я-то думал, что все решает художественный замысел, который вы предлагаете. Оказалось, зависит от него самая малая часть успеха.

В Голливуд я попал благодаря аутсайдерам. Сначала это был Джон Войт, артист замечательный, но, прямо скажем, не голливудская личность, по правилам Голли­вуда он не живет. У него был контракт с «Коламбией».

Менахем Голан и Йорам Глобус тоже были аутсайде­рами империи грез. Их дуэт вспоминаю сейчас даже с некоторым чувством ностальгии. Это были мощные пробивные парни. Начали с фильмов в Израиле, потом основали крутую американскую компанию, делавшую восемь-десять фильмов в год. На родине их сильно не любили, в Америке называли «бед ньюс джюс» - «евреи, приносящие плохие новости». В те времена, когда я с ними познакомился, они стремительно росли, набирали мощь, приобрели сеть кинотеатров в Лондоне, собира­лись даже покупать студию.

В профессиональном кругу к ним относились пренеб­режительно, называли шлокмайстерами - делателями дряни. Они действительно гнали поток коммерческой макулатуры, фильмов серии «Б». Скажем, если имел ус­пех «Отряд» Оливера Стоуна, шесть «Оскаров» и бокс-офис, они немедленно запускали «Командир отряда»; если имел успех «Терминатор», они тут же делали «Экс-терминатор». Все как в фильмах-оригиналах, кроме каче­ства - оно было ниже критики. Если случалось какое-то нашумевшее событие, они тут же хватались за этот доку­ментальный сюжет. Обходятся такие картины недорого,

237

совсем не обязательно выходить с ними на американский рынок. В Америке - двести миллионов зрителей, в мире -два миллиарда. Продажа куда-нибудь в Латинскую Аме­рику или в Африку все окупит.

Но при всем том о Голане-Глобусе можно сказать много доброго. Они принимали решения быстро, и ре­шения эти нередко были очень стоящие. Делали они не только дрянь. Они дали возможность снять первую американскую картину Барбэ Шредеру, который сейчас заметная величина в Голливуде. Правда, запуск его они долго мурыжили - права купили, а картину делать не то­ропились. После семи месяцев ожидания Барбэ сказал:

- Не хотите запускать картину - верните права.

- Нет, нет, еще подождите.

- Ждать не буду. Завтра я приду к вам с журналистом, на ваших глазах отрежу себе палец и брошу его вам в лицо.

Шредер - швейцарский немец Со свойственной нем­цам пунктуальностью он явился, принес скальпель, но­вокаин, шприц, разложил инструменты на салфетке в приемной у Голана. Фотограф с аппаратом был тут же. Барбэ посмотрел на часы: без четверти час.

- Через пятнадцать минут, ровно в час, - сказал он, -я сделаю себе новокаиновую блокаду, потом буду резать

палец.

- Что происходит?! -закричал Менахем секретарше.-Почему они здесь? Что они делают?!

Картину пришлось запустить.

Менахем любил громкие скандалы, эффекты на пуб­лику. Из-за этого со многими он поругался. Они дого­ворились с Дастином Хоффманом, что тот будет у них сниматься, - условие при этом было одно:

- Ни один человек в мире не должен знать об этом, пока я не начну у вас сниматься.

Что и было зафиксировано в контракте. Но Менахем со свойственным ему нетерпением в следующем же но­мере журнала «Голливуд репортер» поместил огромную

238

собственную фотографию и огромную фотографию Хоффмана с подписью: «Добро пожаловать в семью «Кэннон». Контракт тут же рухнул. Подобных случаев была масса. Менахем просто в силу своей натуры, а по знаку Зодиака он Лев, не в состоянии сдерживать свои эмоциональные порывы.

Голан и Глобус дали снять фильм Ивану Пассеру, дали возможность дебютировать в режиссуре классику американской литературы Норману Майлеру - экрани­зировать свой роман «Крутые ребята носят только чер­ное». Это был его первый и единственый фильм.

Немало нынешних голливудских звезд начинало у них свое восхождение. Шэрон Стоун впервые появи­лась на экране в картинах «Кэннона», снималась тогда за копейки, никто не интересовался, есть ли у нее ка­кие-нибудь актерские способности — видели в ней про­сто красивую шиксу (шикса - еврейское слово, в Гол­ливуде им называют содержанок, почему-то, как пра­вило, крашеных блондинок). Менахем, как и большинство голливудских продюсеров его возраста, блондинок обожал. Забавно было видеть его где-ни­будь на фестивале. Рядом с ним сидела его очарова­тельная очкастая жена с четырьмя их дочерями. А где-то там в кулуарах ходила на высоких каблуках очеред­ная грудастая блондинка, которой он обещал роль в своем очередном фильме. Феллиниевский образ!

В «Кэнноне» снималась Кэтрин Хепберн, Фэй Данавэй, Роджер Мур, Брук Шилдс; Чак Норрис в пяти кар­тинах, Сталлоне снялся в «Хэндрестлинге», картине во­пиюще бесхудожественной. Кассаветис для них снял картину.

Широко известна история про контракт Менахема с Годаром на постановку «Короля Лира». Контракт был написан на бумажной салфетке, и не на пустяковую сумму - миллион долларов. Миллион Годар взял, кар­тину так и не снял. Какие-то съемки были, снимался

239

Буди Аллен, еще какие-то звезды, но до конца и близко не дошло.

Менахем запускал проекты быстро, легко, решитель­но, у меня с ним никаких проблем не было. Я снимал, как хотел. Платили они мне немного, но взамен давали редкую в Голливуде свободу. Менахем любил кино: деньги он тоже любил, но кино, в отличие от многих иных в Голливуде, любил не меньше. «Кэннон» была компания веселая, бойкая, ее хозяева больше походили на израильских герилл, ребят с автоматами, чем на се­рьезных деловых людей. У них был захватывающе во­инственный дух. Их не любили в Голливуде, в Европе -Париже, Лондоне. В них видели выскочек.

Сколько злых слов было написано про мои картины только потому (убежден в том), что они сделаны в «Кэн­ноне». Сними я их в любой другой компании, такого бы не было.

Я чувствовал неприязненность отношения к ним. По­мню, когда вышел «Поезд-беглец» и получил три номи­нации на «Оскара», Менахем сказал:

- Вот увидишь, «Оскары» будут наши. Джон Войт точно получит.

- Поспорим, что не получит. - Я был уверен, и имен­но из-за того, что он снялся в «Кэнноне», у каких-то ну­воришей, проходимцев из Израиля.

- Спорим на тысячу долларов. Ты эту тысячу отдашь мне однодолларовыми купюрами, я ими оклею стену за собой в кабинете, буду всем говорить, что это Конча­ловскии мне проиграл. Мы «Оскара» получим.

«Оскара» мы не получили, тысячу долларов он мне так и не отдал. Когда эта книга выйдет из печати, по­шлю ему экземпляр. Пусть вспомнит.

Когда Менахем приехал в первый раз смотреть мате­риал «Возлюбленных Марии», ровно через пять минут он сказал:

- Это фантастика.

240

Он был в восторге, больше никогда не вмешивался в то, что я делаю. У меня с ним были отношения любви-ненависти, но мое кино он очень любил. Каждый раз, когда я монтировал картину, он заявлял:

- Всё. Картина смонтирована.

- Менахем, это только первая прикидка.

- Спорим на тысячу долларов: максимум того, что от­сюда можно вырезать, - десять минут.

- Отсюда надо вырезать сорок минут, а может, и час.

- Ты с ума сошел! У тебя ничего не получится.

Это был единственный известный мне в Голливуде случай отношений между продюсером и режиссером, когда режиссер хотел резать, а продюсер - доставлять. Однажды ночью он позвонил мне:

- Андрей, ты вырезал эту сцену! Я тебя очень прошу, вставь ее назад, она очень хороша.

Редкие, редкие взаимоотношения...

Когда я готовился ставить «Дуэт для солиста», Голан дал мне карт-бланш на любые переделки сценария. Главную роль очень хотела сыграть Фэй Данавэй. Сце­нарий был написан ее мужем, очень модным лондон­ским фотографом. Мне сценарий не понравился. Фэй позвонила мне в Лондон, просила попробовать ее. Я рассказал ей, что собираюсь поменять в сценарии.

- Это меня не устраивает, - сказала она. - Я не буду сниматься.

Она была очень привержена психоанализу, а я соби­рался делать фильм совсем не о психоанализе.

Я отправился в Лос-Анджелес и встретился с Джули Эндрюс. Замечательная актриса, голливудская звезда, па­мятная всем по «Мери Поппинс» и «Звукам музыки». Много играла в картинах своего супруга Эванса, автора комедийного сериала о французском детективе Клузо с Питером Селлерсом.

Я сказал ей:

- Джули, одно условие. Никакого грима.

241

На секунду она застыла. Голливудской звезде, прибли­жающейся к пятому десятку, предлагать такое не про­сто. Мейк-ап в Голливуде - вещь весьма уважаемая.

- Никакого грима, и я буду очень рад с вами работать. Прыгайте, как в горящую смолу.

Она, наконец, кивнула в знак согласия. Это убедило меня в ее готовности на все. Крайне важно, когда артист идет в работу, не ставя условий.

Опять позвонила Фэй. Сказала:

- Я передумала.

Было уже поздно. В эту картину она не попала, одна из самых интересных женщин и актрис американского кино.

Потом я с Фэй виделся в Лос-Анджелесе, когда она с Мики Рурком снималась в картине Барбэ Шредера про поэта Бродского, не Иосифа, а другого, американского битника. Меня просто завели туда посмотреть на съем­ки. У Мики Рурка, поднимающейся в ту пору звезды, все руки были в крови. Все несколько дублей он по-настоя­щему бил дверь. Можно было поставить дверь из спе­циального пластика, все было бы хорошо и на экране ничего не заметно. Но он сказал:

- Буду бить по-настоящему.

Среди американских актеров достаточно распростра­нена такая жертвенная система работы - кто больше себя изувечит, даже что-то вроде моды на это. Работают не на технике, а на безусловной реальности.

Мы сидели с Фэй, вели ничего не значащую беседу, старательно избегая больного вопроса - ее «отставки» от роли в моем фильме...

В 1985 году, после показа «Возлюбленных Марии» на фестивале в Венеции, мы с Голаном возвращались одним и тем же рейсом в Америку. Он летел в первом классе, я во втором, он увидел меня и переслал через стюардессу салфетку. На льняном полотне шариковой ручкой было написано: «Андрей, это предложение, от которого ты не сможешь отказаться». Это был контракт. Миллион дол-

242

ларов в год за одну картину поставленную и одну - спродюсированную. Я взял салфетку и пошел с ней между ря­дами кресел. На середине прохода остановился с застыв­шей идиотской улыбкой. Я понял: Это случилось. Дальше я уже летел на собственных крыльях.

Трудно объяснить, как чувствовал себя советский дея­тель культуры, недавний голливудский безработный, получив такое предложение. Передо мной открывалась карьера режиссера с миллионом долларов в год.

Пусть ненадолго, но я ощутил себя нормальным пре­успевающим человеком Голливуда. Мне дали кабинет, секретаршу, место для парковки машины, выделили бюджет на разработку проектов. Шредер сделал мне тог­да сценарий для американского варианта фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне подозрений». Я уже был своим в американской киноиндустрии, мог обедать в хорошем ресторане, завтракать со своей сек­ретаршей, вести разговоры о сюжетах, которые нужны. Я как бы стал тем, кем хотел быть. Мой портрет появил­ся на обложке журнала «Миллионер».

Радость моя была недолгой. Я понял, что, подписав контракт, ошибся. Он был эксклюзивный, права рабо­тать ни с кем другим не давал. Ни одна из главных ком­паний теперь не могла ко мне обратиться. Я видел, что есть интересные проекты, которые я мог бы осуще­ствить, но они проходят мимо, потому что я связан. Мне хотелось иметь свободу выбора, а ее уже не было. Свобо­да творчества была, но выбора, с кем работать, - не было. Б итоге я попросился «на свободу».

Менахем — человек темпераментный, это его и погу­било. Он разорился. Сейчас он - раненый лев. Говорят, что он вынужден был заложить свою квартиру в Израи­ле. Отдал все, чтобы только снимать кино. Последняя его картина была в жанре «мягкой эротики». Снимал он ее в Минске, действие якобы происходило в Америке, орудовала какая-то мафия, было большое количество

243

раздевавшихся на экране блондинок, кажется, одна из них - дочь Шукшина.

Кино его очень наивно. Снимает он не останавлива­ясь, снимать может где угодно - в Минске, в Пинске, в Голливуде - все равно. Не думаю, что как кинорежиссер он успешен, но продюсер замечательный. И вообще фи­гура неординарная. Мне он дорог, как дорого и само то время.

Получив свой первый контракт, пусть и нищенский, я уже мог снять свою первую квартиру в Лос-Анджелесе, маленькую, однокомнатную, но за свои, профессией за­работанные деньги. Мог купить себе машину. Это было такое счастье! А ведь мне уже было сорок четыре!

Между партнерами Голаном и Глобусом отношения были сложные и непредсказуемые. Бывали времена, ког­да их водой не разольешь, бывало и иначе. Спрашива­ешь у Менахема:

- Как Йорам?

- Какой Йорам? Не знаю такого.

Трагикомическая пара, почти из Шолом-Алейхема. Менахем по любому поводу лез в бутыль, кричал: «Спо­рим! На тысячу долларов!» Нежно люблю его и за необуз­данность нрава, и за лепту, которую он внес в независи­мое кино. Он человек уже ушедшего времени, 80-х, гол­ливудского бума. Очень благодарен ему за то, что он дал мне возможность снять не самые худшие мои картины.

**ЧТО В ГЛУБИНЕ?**

«Возлюбленные Марии» в американском прокате прова­лились, на национальный экран картина не вышла. Ее показывали в нескольких кинотеатрах Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Чикаго; если судить по меркам советского фильма на американском экране, то она прошла даже успешно, была хорошая критика, были свои фаны и по-

244

читатели из того интеллигентского слоя, который лю­бит кино европейское, но, по меркам фильма американ­ского, ее просто не заметили. Это, конечно, было пора­жение.

А в Европе картина прошла с настоящим успехом. Есть разряд картин, которые постоянно идут в Париже, хотя бы на одном экране. Всегда можно посмотреть ка­кую-то из картин Ренуара, Феллини, «Гражданина Кейна» Уэллса. «Возлюбленные Марии» на время попали в эту престижную компанию. Посмотришь газету — они всегда в кинопрограмме. А еще до того картина пять месяцев шла на Елисейских полях, собрала хорошую кассу, была представлена к «Сезару», хотя и не получила его - получил «Амадеус» Милоша Формана. И для На­стасьи Кински роль Марии оказалась знаменательной.

Мне нравится эта картина. Я старался построить ее по законам музыкальной формы. В ней есть рифмы-обра­зы. Каждый такой рифмующийся образ больше чем символ. Образы повторяются, создавая подобие рондо.

Руки. Крупные планы рук. Руки на кровати. На пере­кладине кровати. Руки нервные. Руки потные. Руки страстные. Руки в ужасе. Руки в кошмаре - когда ему снится крыса. Руки, вцепившиеся в перекладину крова­ти - когда у Марии оргазм в финале. Такими же повто­рами идет спинка стула, спина на кровати, крыса.

По набору образов «Возлюбленные Марии» - картина для меня минималистская. Я старался, чтобы ее образы были очень сдержаны, даже статичны. С точки зрения фабульной, зачем пять раз показывать один и тот же стул, зачем снова и снова показывать руки. Но этим, мне кажется, достигается музыкальное переплетение сюжет­ных линий, создаются рифмы. Я хотел сделать внешне очень простую, но внутренне достаточно сложную карти­ну. Самое трудное, я думаю, говорить просто о сложном, понятно о непонятном. Пастернак имел полное право писать стихи, полные темного смысла. В его время это

245

было естественно, нормально - во времена Пушкина такое было бы недопустимо, поэт должен был быть ясен. Но Пастернак, сам начинавший со стихов, очень неясных по смыслу, пришел в конце пути к великой простоте.

Не обязательно, чтобы истинное произведение искус­ства было шарадой. Зритель не должен ломать голову, что же такое имел в виду режиссер. Если режиссер хотел то-то и то-то сказать, а зритель этого не понял, ему очень удобно занять позицию непризнанного гения. Мол, зри­тели до меня не доросли. Вот дорастут, тогда поймут. Я всегда считал, что рассказываемое режиссером должно быть доступно, хотя вовсе не вульгаризировано или раз­жевано. Смысл вещи не должен лежать на поверхности, но все-таки глубина ее должна просвечивать. Чтобы по­нять, глубока ли вода, надо все-таки чувствовать дно. А если сплошная темень, остается лишь гадать - то ли глу­боко, то ли мелко, то ли сто метров, то ли по колено. У великих - у Шекспира, у Куросавы - дно всегда чувству­ется - нужно только напрячь зрение.

В «Возлюбленных Марии» до самого глубокого дна дойти мне все же не удалось. Вопросы «комплекса Ма­донны», импотенции, любви плотской и любви духов­ной - все это в картине присутствует, но чтобы найти точный баланс всему этому, рассказать об этом так, что­бы удовлетворяло меня самого, нужен был бы несколь­ко иной сценарий.

Из картины пришлось вырезать сорок процентов сце­нарного метража, все те куски, которые не получились совсем. А это прежде всего роль отца. Я видел его чудако­ватым, странным, все время пьяным, земным, плотским, сумасшедше плотским. Это должен был быть террорист-бабник, врубелевский Пан с корявыми руками или Веч­ный дед из моей «Сибириады», сыгранный Кадочнико­вым, но только с угадываемой в нем могучей эротичес­кой потенцией. Она должна была сквозить в том, как он глядит на женщин. В сценарии он страшно свирепел, уз-

246

нав, что Мария все еще девушка. Он бил сына и орал: «Что ж ты делаешь! Да я ее за три дня обрюхачу! А ты, ду­рак, не можешь! Я внуков хочу!» И начиналась драка, они в кровь били друг друга В конце отец падал на ко­лени, с расквашенной мордой, и говорил: «Нет, все-таки ты - мой сын». Ренессансный характер. Митчум этого не смог сыграть. Он играл американский характер, а у меня был написан славянский.

Работа с Митчумом была первой моей встречей с большой американской звездой на площадке. Личность он замечательная. Человек очень сдержанный и в сло­вах, и в проявлениях. Ирландская порода. Когда кто-то его спрашивал: «Как вы живете?», он всегда отвечал: «Хуже». Это была его любимая шутка. Позже Ширли Мак-Лейн рассказывала мне, что, ухаживая за ней, Мит-чум характеризовал себя так: «Я поэт с топором в руке». Он на самом деле писал стихи.

Сначала я его очень боялся. Он был нелюдим. Пил, но никогда на людях - всегда в одиночестве или со своим ассистентом. Никто не смог бы догадаться, что он под градусом. Узнал я об этой его склонности на третий или четвертый день съемок, когда мне сказали, что он не мо­жет сниматься, поскольку упал и сломал ребро. Не­сколько дней он не мог появиться в кадре иначе как на крупном плане.

Своей актерской манерой он напоминал мне (увы, приходится писать «напоминал» - в прошлом году его не стало) Жана Габена. Та же сдержанность, та же внутрен­няя глубина. Мне удалось его раскочегарить на многое.

В одной из сцен я пытался добиться от него славян­ской страстности. После первого дубля сказал ему, что здесь хорошо было бы заплакать. Он повернулся ко мне и спросил:

- Вот здесь слеза. Ты видел? Хватит.

И показал мне на угол левого глаза.

Действительно, посмотрев потом материал на боль-

247

шом экране, я увидел в углу глаза слезинку. Слезы были у него в голосе, а не на щеках.

Очень тронул меня один эпизод, рассказанный Настасьей Кински. Митчум с ней почти не общался -вообще ни с кем не общался, мало с кем разговаривал, всегда сидел особняком. Один, как лев. Но однажды по­стучался к ней в гримерную. Она открыла дверь - он протянул ей маленького слоника из слоновой кости.

- Вам от меня на память.

Это было выражением абсолютной любви. Старый человек вручил свой подарок и больше никогда не пы­тался ни заговорить, ни как-то иначе выразить свое от­ношение. Поэтому сцена, когда он целует ее, получилась такой сенсуальной. В ней великая сдержанность, высо­кий актерский класс.

В последний съемочный день он сидел за столом, пил со своим ассистентом, а вся группа - по соседству за большим столом. Я подсел к нему.

- Слушай меня, Андрей, - сказал он, - я уверен, что мы еще будем видеться. Ты здесь задержишься.

Тогда он еще не видел ни кадра из снятого материала. Да и картину он увидел только спустя два года. Я при­ехал с фильмом к нему в Санта-Барбару, он посмотрел, сказал мне много хороших слов...

Но роль отца в картине поначалу я представлял совсем иной. Мне казалось, что это мог бы сыграть Берт Ланкас­тер и все мои беды из-за его не вовремя случившейся операции на сердце. Теперь я понимаю, что и Ланкастер бы не сыграл. Просто потому, что этот характер не свой­ствен англо-саксонскому поведению. Ну не исключаю, еще мог бы быть подобного типа пьяница-ирландец, хотя тоже живущий не в Америке. Если бы я снял все так, как было задумано, с этой пьяной свирепостью, с битьем в кровь друг друга, все, все пришлось бы вырезать. Полу­чилось бы так же нелогично, как картина Кустурицы из американской жизни. Он снял американских актеров, но

248

заставил их вести себя как югославы - плакать, падать на колени, бить друг другу морды, целоваться взасос... По­лучается странное зрелище. Американцы так себя не ве­дут. Если это про американцев, то про сумасшедших. А будь его героями югославы, все было бы нормально. Так они и должны себя вести. Нельзя втискивать поведение одной нации в ментальность другой. Возникает очень се­рьезный перекос, зритель недоумевает...

Неполучившуюся линию я из картины выбросил и су­мел сделать это почти незаметно. Но один шовчик ос­тался - в так называемой сцене ожидания: она моет по­суду, он играет мячиком о стенку. Эта пауза понадоби­лась из-за того, что вылетело подряд сразу несколько сцен. И все-таки, думаю, картина удалась в монтаже, по­тому что по структуре она очень медленная, в очень плав­ном меланхолическом ритме, даже элегическом, так ска­зать, элегия с эмоциональными взрывами. Замедленнос­ти ритма зритель не ощущает, потому что сама картина короткая.

Критика признала «Возлюбленных Марии» самым рус­ским фильмом, когда-либо снятым в Америке. Правда, и это признали не сразу. Первая большая статья обо мне в «Америкэн Синема» (это теоретический киножурнал, до­вольно неплохой, издаваемый «Америкэн филм инститьют») появилась уже после «Поезда-беглеца», хотя написана была сразу после «Возлюбленных Марии». Просто лежала в редакции. Сочли, что я не заслуживаю внимания. И только после второго фильма добавили о нем несколько строк и поставили в номер.

Помню слова, сказанные мне Форманом в Нью-Йор­ке (наконец-то я привез туда банки не с икрой, а с кино­лентой):

- Не думал, что у тебя здесь что-то получится. Думал, ты так и уедешь...

249

**КУРОСАВА, ФУДЗИЯМА, СУШИ**

1983 год. Мне позвонил Том Лади. В это время он уже работал у Копполы, был продюсером по специальным проектам.

- Копполе позвонил Куросава, - сказал Том. — Просит найти американского режиссера на сценарий «Поезд-бег­лец». Фрэнсис думает предложить его тебе.

У меня перехватило дыхание.

- Сейчас он тебе позвонит. Коппола позвонил.

- Андрей, вот есть такой сценарий. Не хочешь ли по­ставить?

В Америке у Куросавы было два близких ему челове­ка - Коппола и Лукас, они помогли ему довести до эк­рана «Кагемусю» («Тень воина»), сами профинанси­ровали завершение съемок, без их участия фильма просто бы не было. После этого у Куросавы с Копполой сложились доверительные отношения.

Я прочитал сценарий, он произвел замечательное впе­чатление. Надо было ехать на встречу с великим худож­ником.

Забавно, что в Японию я летел через Москву. В моем родном «серпастом-молоткастом» визы на въезд в СССР не было. Я сидел в шереметьевском ресторане для транзит­ных пассажиров как иностранец и думал, всегда ли со стра­хом буду входить на эту территорию, бояться, не схватят ли, не упекут ли в каталажку. Мне удалось найти телефон, спросил, можно ли позвонить. Иностранцам звонить не полагалось. Мне разрешили. Я позвонил маме.

- Мамочка, я лечу в Токио.

- Ты в Москве?

- Да.

- Боже мой! - В ее голосе послышались слезы. Я просидел два часа в аэропорту, выпил рюмку водки. Бред собачий! Почему я не мог провести эти два часа с

250

мамой, с кем-то из друзей? Почему у себя, в Москве, я иностранец?

Или в России - все политика? Желание просто жить, как считаешь нужным, нормально дышать, думать, как хочешь думать, поступать, как велит душа, - все полити­ка? Что это за законы? Прилетел в Токио. Два дня гото­вили мою встречу с Куросавой. Две компании, владев­шие этим сценарием, говорили: «Куросава-сан вас при­мет завтра», спрашивали, что я по поводу сценария думаю. Я высказывал свои восторги. Потом, уже узнав поближе японцев, понял, что они выведывали, нет ли у меня каких-то особых претензий.

С Куросавой мы встречались еще в Москве. Я монти­ровал «Романс о влюбленных», он - «Дерсу Узала». По­мню его длинную фигуру в курилке напротив туалета, от которого несло как из зоопарка. Ручки в туалете все­гда были сломаны, дверь надо было открывать ногой, внутри - обколотый кафель, ржавые писсуары - как правило, не работающие. На диванчиках болтали-ку­рили девочки-монтажницы, и он молча, сосредоточен­но курил рядом, высокий, худой, гений. Курил он мно­го, у него, видно, были какие-то свои проблемы; я смотрел него с восхищением и почтением. Куросава вообще на меня и по сей день производит оглушитель­ное впечатление. Это один из немногих режиссеров, обладающих истинным чувством трагического.

На третий день меня повезли к Куросаве. Дорога оказа­лась долгой. Наконец, за поворотом открылась величе­ственная Фудзияма. Мы остановились у японского дома из красного тикового дерева с огромными стеклами. В этот вечер в доме у него собрались люди его окружения. Я не знал тогда, что к Куросаве в Японии относятся с чувством абсолютного благоговения, обожествления. Конечно, я его очень любил, но наглости во мне тоже было достаточно.

Разговаривать с ним, как тогда, сегодня бы не смог. Возраста прибавилось, а самоуверенности убавилось.

251

Мы сели. Он стал мне объяснять очень подробно сце­нарий. Он и в фильмах своих все любит очень подробно объяснять, чтобы зритель всегда понимал все, что про­исходит.

Все слушали с почтением. Я чувствовал, что в воздухе витала атмосфера обожания. Все ждали: как Куросава от­несется к русскому человеку из Америки? Но разговари­вали мы очень хорошо. Он стал рисовать мне план поез­да, как локомотивы соединены между собой, хотя это все давно мне было ясно — все же в сценарии написано. В его картинах, кстати, очень часто рисуется план. Самураи ри­суют на песке: здесь наши, здесь — противник. Зрителю дается полная рекогносцировка. Удивительная способ­ность не оставлять ни малейшей неясности. Вот так же он рисовал и мне. Жаль, я не сохранил эту бумажку.

Потом был обед. Куросава сам делал суши, японское блюдо из сырой рыбы. К тому времени мы чуть-чуть уже выпили.

Разговор зашел о политике, Куросава высказал свои симпатии к Ленину, сказал, что он великий человек. Я не удержался от возражений.

- Вот вы так о Ленине судите, потому что сами в его стране не жили. Вы бы там сначала пожили...

Возникла тяжелая пауза. Все затихли. Кроме нас, слы­шен был только переводчик. Японцы сидели смертельно бледные. Куросава побагровел. Стал говорить очень сер­дито. К тому времени мы уже усидели бутылку, не мень­ше, и потому я так же сердито объяснял ему, что такое советская власть... Наверное, у Куросавы Ленин навсегда стал олицетворением исторической силы, способной раз­рушить в его стране то, что он хотел бы разрушить, -японский милитаризм, японскую государственную иерархическую машину с трехсотлетней традицией. Я ведь не знал, что Куросава однажды был арестован за то, что, напившись, кидал камни в полицейский участок. Ему тогда уже было за шестьдесят.

252

Сидеть с Куросавой у подножия Фудзиямы и есть *суши -* это похоже на строчку из стихотворения Шпали­кова. Куросава, Фудзияма, суши - в этом что-то даже из иронического набора. У меня сохранилась фотография, тогда снятая.

Куросава согласился, чтобы кино снимал я. Но потом, когда я приехал уже с картиной, отказался меня увидеть. Возможно, воспринял меня как человека, поддавшегося американской империалистической идеологии.

После этого свидания японцы со мной вежливо кла­нялись, но смотрели с опаской. Странно! Я лишь потом вспомнил, что во время встречи все молчали: разгова­ривали только двое - он и я.

Куросава - мой любимейший режиссер. Когда что-то не получается, не ясно, как снимать, смотрю Куросаву. Достаточно двух-трех его картин, чтобы пришло пони­мание, как решать эту сцену, этот образ. Шекспир, шекспировский художник - по силе, по ясности, по му­жеству взгляда на мир.

**УАЙЛЬДЕР**

Билли Уайльдер появился в моей жизни тогда, когда моя звезда стала восходить в Голливуде. Восходила она недо­лго, но тем не менее такой момент был.

Восхождение началось после «Поезда-беглеца». Этот фильм был событием, хоть сам я этого события не по­чувствовал. Если бы лента делалась в какой-то другой кинокомпании, а не в «Кэнноне» Голана-Глобуса, звезда моя поднялась бы гораздо выше. Они совершенно не умели коммерчески прокатывать картины, «Поезд-бег­лец» в американском прокате был убит, как и все, что я для них снял.

Помню, Йорам сказал мне с очень гордым видом, многозначительно подмигнув:

253

- Мы такой кинотеатр взяли в Нью-Йорке для прока­та твоего «Поезда-беглеца»! Называется «Литл Карнеги», прямо в «Карнеги-холле».

Вскоре после этого раздался звонок. Звонил Милош Форман:

- Андронку! Только что посмотрел твою картину. Слушай, какая она замечательная! Как она мне нравит­ся! Я тебя поздравляю! Но почему ее показывают в та­ком хреновом кинотеатре?

- Почему в хреновом?

- Там идут только индийские фильмы, и ходят туда только индийцы. Никто другой в этот кинотеатр не хо­дит.

Тем не менее три номинации на «Оскара» за «Поезд-беглец» (для Джона Войта, Эрика Робертса и режиссера-монтажера Генри Ричардсона) - это был уже серьезный успех. Голливуд начал воспринимать меня. А Билли Уайльдер, как я позднее понял, всегда имел обыкнове­ние обращать внимание на новые имена. Я был таким новым именем, а Уайльдер как человек Голливуда (он в нем жизнь прожил, знает все его законы) стал появлять­ся в разных местах со мной, пригласил к себе домой.

Живет он в большой квартире, дом свой продал, сте­ны увешаны прекрасной живописью - Балтус, Ренуар. В основном я молчал, рассказать мне ему было нечего, го­ворил, как правило, он, и говорил так интересно, что я только успевал раскрывать рот. Рассказывал о Герма­нии, о том, как вернулся в нее в 1945 году, речь его была полна замечательных острот.

Голливудское правило элементарно и просто: когда у вас успех - у вас много друзей, нет успеха - нет друзей. Билли никогда не пытался жить вопреки этому прави­лу. В моей жизни он появился ровно настолько, на­сколько мне сопутствовал успех.

В режиссерской гильдии был обед в честь советской делегации. Это как раз было время перемен, в Союзе ки-

254

нематографистов сменилось руководство. Горбачев взял новый внешнеполитический курс, делегация нового сек­ретариата - Элем Климов, Рустам Ибрагимбеков, Ролан Быков, Виктор Демин, Эльдар Шенгелая - приехала за­вязывать новые связи с Америкой. По случайности по­селили их в той самой гостинице, где уже полгода жил я. Я был очень рад встрече с друзьями, но...

Был обед в честь делегации у Нормана Джуисона, он пригласил и меня. Утром в день обеда вдруг звонит:

- Андрей, ты знаешь, я очень сожалею, но мне сейчас позвонили от Климова и сказали, что, если будет Конча­ловский, делегация не приедет. Как на это реагировать?

- Не знаю.

Честно говоря, я был потрясен.

- Но у вас там не будет стычек, прямых столкнове­ний?

- Не думаю, что такое может случиться.

- Ну ты как, приедешь?

- Конечно, приеду.

- Ну вы сами тогда разберетесь.

Я приехал на этот обед, подошел к Элему, спросил, правда ли это. Он сделал удивленные глаза:

- Ты что! Мне такое и в голову прийти не могло.

Думаю, что причиной более чем прохладного отноше­ния Климова ко мне была давняя, кем-то подпущенная клевета. В 1979 году я был членом жюри Западноберлин­ского фестиваля, на котором от СССР было «Восхожде­ние» Ларисы Шепитько. Я бился за эту картину буквально как лев. В жюри тогда был Райнер Вернер Фассбиндер, си­дел всегда под кайфом, ему почему-то понравилась другая картина, сентиментальная, пошловатая, не то минского, не то киевского производства. Он на полном серьезе доказы­вал, что приз надо дать ей и ни за что «Восхождению». Как я был горд, что Шепитько все-таки получила «Серебряно­го медведя»! Но Климову сказали, что я картину топил, чего, естественно, он простить мне не мог. Роковое заб-

255

луждение! Кому-то было нужно, чтобы мы были в ссоре. Художники, в особенности большие художники, всегда ревнивы к славе и успехам своих коллег, а если еще эту ревность подогреть! В своих отношениях и с Тарковским, и с иными товарищами по ремеслу я не раз мог почув­ствовать, что некоторые люди очень хотят нас стравить...

Интересно, а почему мои российские коллеги так охотно верят, что их товарищ, волею судеб оказавшийся в жюри, топил их картину? В любой другой стране в этом, по меньшей мере, усомнились бы - в России верят с полной готовностью. Не потому ли, что сами бы именно так и поступили.

Впрочем, возможно, были и примеры, заставляющие так думать. Говорили, например, что Бондарчук на Канн­ском фестивале топил «Ностальгию» Тарковского. Не уверен в этом, но даже если и так, надо отдать Бондарчу­ку должное: человек он был прямой, в глаза не стеснялся говорить то же, что за глаза. «Твои картины, — говорил он Тарковскому, - формализм, не русские». Мог и я голо­совать против, но к «Восхождению» это отношения не имеет. Его я оцениваю очень высоко, это одна из лучших наших картин. Голосовал я против только того, что мне не нравилось, - против «Взлета» Саввы Кулиша с Евту­шенко в роли Циолковского. Это было на Московском кинофестивале, я был в жюри с Томом Лади, Ежи Кавалеровичем, председательствовал Ростоцкий.

Меня вызвал Ермаш. Сказал:

- Надо, чтобы наша картина получила премию.

- Картина мне не нравится, — сказал я.

- Но ты понимаешь, что надо?

Я промолчал. Когда начали голосовать, мы с Томом Лади дружно «Взлет» завалили (после чего Евтушенко пе­рестал со мной разговаривать, правда, на время), а пер­вую премию дали «Кинолюбителю» Кислевского. Мы были горды, вечером шли по коридорам «России», встре­тили Кислевского. Он посмотрел на нас дикими глазами:

256

- Что вы сделали!

- Мы дали тебе приз!

- Зачем! Кто вас просил! Я же с ним не могу вернуться в Польшу. Стыдно! Меня же до сих пор считали при­личным человеком, а теперь я привезу премию Москов­ского фестиваля! На меня всех собак повесят!

Мы действительно испортили ему жизнь. Варшавские интеллектуалы смотрели на него с сожалением. Премия от москалей, от коммунистов!.. Зато он легче смог полу­чить в той же Польше новую постановку.

...После обеда у Джуисона был прием советской делега­ции в режиссерской гильдии, я пришел на него с Билли Уайльдером. Привез его, он сам машину не водил. В это время как раз я уже закончил «Дуэт для солиста». Вспо­минаю показ первого монтажного варианта Уайльдеру. Он посмотрел, сказал:

- Тебе надо вырезать вот это, это слишком длинно, это непонятно, это слишком художественно, это надо сократить...

Он насоветовал мне массу поправок, причем доста­точно раздраженным тоном. Раздражение, думаю, шло от того, что я не оправдывал его надежд. Он ждал, что после «Поезда-беглеца» я буду делать крепкое коммер­ческое кино. А я снял камерную, интимную ленту.

- Билли, а не очень ли тогда будет коротко? - спросил я, выслушав все его советы.

- Мой дорогой друг, - вздохнул Уайльдер, - в мире есть только две слишком короткие вещи. Ваша жизнь и ваш пенис. Все остальное слишком длинно.

Это был наш последний разговор. Больше он мне не звонил. Очевидно, моя звезда в Голливуде стала закаты­ваться...

**ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ - ФИНАЛЬНЫЙ СРЕЗ**

259

**БЛОКБАСТЕР**

Точно так же, как американцу трудно себе представить, о чем говорит Ельцин со своими министрами и каким способом они между собой общаются, так и русскому режиссеру, даже уже пожившему какое-то время в Гол­ливуде, трудно представить, что происходит за дверями больших кинокомпаний.

Я получал профессиональное образование в России, где в ту пору ни продюсерской профессии, ни самого такого слова «продюсер» не существовало. Что такое американский продюсер? Каковы уровни этой профес­сии? Разные, конечно. С какими-то я уже успел познако­миться. Но с продюсерами уровня Джона Питерса или Рона Сильвера встречаться до времени не приходилось.

Про Сильвера, одного из первых в продюсерском клане Голливуда, создателя гигантских боевиков типа «Крепкого орешка», рассказывают, что, собрав группу в начале рабо­ты над новой продукцией, он первым делом заявляет:

- Мои картины уже дали два миллиарда долларов. Поэтому все, что я говорю, - закон. Со мной не спо­рить! Начинаем работать!..

Неожиданно и мне выпало соприкоснуться с миром большого американского кинобизнеса.

...Все началось со звонка моего агента.

- Слушай меня с таким вниманием, - сказал он, - с каким никогда не слушал.

Он всегда говорит это, когда хочет подчеркнуть не-

260

обычайную важность предстоящего сообщения. На этот раз от имени «Уорнер бразерс» он предложил мне супер­постановку с суперзвездами и суперпродюсером. Первым моим естественным душевным движением было отка­заться. «Что они, с ума сошли? Я и Сильвестр Сталлоне!»

- Подумай как следует, - сказал он. - Сталлоне совсем не такой простак, как ты и многие думают. Прочитай сценарий - потом поговорим.

Я находился тогда в санатории на юге Германии, чис­тился голоданием. Дня два пришлось ждать сценарий из Лос-Анджелеса, они прошли в колебаниях: стоит браться, не стоит браться? Постепенно идея обретала для меня смысл. Я никогда прежде не снимал в большой компании, ни в одной из тех, которых считают столпами Голливуда. Как вся эта система работает? Интересно было и встре­титься со Сталлоне - не важно, буду делать с ним фильм или нет. Естественно, у меня было о нем какое-то мнение, я знал, что в работе он труден, его взаимоотношения с ре­жиссерами всегда кончаются конфликтом, процессом со­здания фильма на деле руководит он, а не режиссер.

Пришел сценарий. Как я и ожидал, он оказался очень наивен. Обнадеживало, правда, то, что в нем хватало юмора: хоть за что-то можно зацепиться. Герои сценария - Танго и Кэш, оба полисмены, оба в своей профессии звезды, лучшие профессионалы в Лос-Анджелесе. Есте­ственно, друг друга они ревнуют, хоть сами никогда не встречались - у каждого свой район, далекий от другого. Плохие люди из мафии решают избавиться от них, но не просто убить (тогда бы и фильма не было), а, что называ­ется, подвести под статью, приписать им преступление, осудить, упрятать за решетку, а там и убить. План прово­кации уже разработан, а герои еще и не подозревают, что скоро окажутся в одной камере. Все происходит, как заду­мано, их обвиняют в убийстве, они попадают в тюрьму, там их пытаются убить, они бегут, за ними гонится поли­ция, и пока она их не настигла, они должны успеть снять

261

с себя клеймо преступников, размотать узел провокации, покончить с негодяями-мафиози. Задачи показались мне не слишком увлекательными, но интересно было попро­бовать себя в том, чего не делал раньше.

Я тешил себя надеждой, что смогу привнести в фильм стиль, элегантность, профессиональное качество, и прежде всего - в сценарий. Финал мне показался бес­смысленным. Да, это обычно для гангстерских лент, по традиции разрешающихся прямым физическим столк­новением плохих и хороших, смачной дракой, набором предсказуемых ходов, но можно же найти что-то более интересное, напряженное, позволяющее говорить о фильме, пусть с натяжкой, в категориях искусства.

Вскоре мне позвонил президент киноконцерна «Уор­нер бразерс» - Марк Кентон:

- Мы хотим, чтобы ты ставил, я давно твой поклонник.

- А почему вы хотите именно меня?

- Потому что, - ответил он, - у тебя есть чувство сти­ля, элегантность, оригинальное видение. Я очень люблю твои картины.

Я еще не видел Кентона в глаза, ничего не знал о нем, но его легкость в общении, располагающая манера го­ворить и слушать, обещали в дальнейшем взаимопони­мание между нанимателями и «творческой личностью». Кентон сказал, что продюсер хочет со мной встретиться. Я еще не знал, о ком именно идет речь, но сказал:

- Хорошо. Пусть приезжает.

Через день-другой вновь звонок: «Нет, это невозмож­но». Мне прерывать курс лечения тоже нельзя: я предло­жил встретиться на полпути - в Нью-Йорке. Прошло еще два дня. Кентон сказал, что продюсер прилететь не может, он занят, мы хотим, чтобы прилетел ты.

Я уже закончил лечение, мог прилететь, но предуп­редил, что со Сталлоне работать буду лишь при усло­вии, что в мою работу он вмешиваться не будет.

- Что ты! Он не будет вмешиваться совсем! Это не

262

его картина, не он ее продюсирует. Будет другой, очень сильный продюсер - Джон Питере. Сталлоне здесь только артист.

Это меня более устраивало, я полетел на встречу с Кентоном. Времени было мало, через два дня мне надо было быть в Париже, возобновлять в «Одеоне» «Чайку», репетировать, вводить новых исполнителей.

...Не замечали ли вы, что мужчины, обладающие исклю­чительной, не по наследству полученной властью, как пра­вило, невысокого роста. Не карлики, конечно, но ниже среднего. Наполеон, Сталин, Ленин... Эта мысль вновь пришла ко мне после знакомства со многими влиятель­нейшими людьми Голливуда. К примеру, Майк Овиц, бывший президент компании «Си-эй-эй», представляв­ший таких звезд, как Майкл Джексон, Том Круз, Сталлоне, Спилберг, Мадонна. Или знаменитый агент Свифт Лазар. Оба они, мягко говоря, не баскетбольного роста. Не могу забыть, как в одной из компаний меня вообще встретил вице-президент-лилипут: словно я на мгновение вошел в фильм Чаплина. Когда он встал с кресла, чтобы меня при­ветствовать, он сначала исчез вообще, а спустя секунду вы­шел из-за своего массивного стола.

Может быть, все-таки есть какая-то связь между ростом мужчины и его амбициями на обретение власти? Энерге­тический напор у таких людей, как видно, гораздо больше. В юные годы на пляже или на спортплощадке завоевать сердца прекрасного пола им трудновато. Надо брать дру­гим. Чем? Умом, эрудицией, ослепительной карьерой. Не­даром Киссинджер, который тоже не Аполлон (что не ме­шало, впрочем, его успехам у женщин), говорил: «Власть -самый серьезный афродизиак», то есть средство, возбуж­дающее эротическое чувство. Все-таки есть правда в том, что мужчина, облеченный властью, сексуально привлека­телен. Власть - ключ к успеху у женщин.

Марк Кентон оказался из той же категории мужчин во власти (не подумайте, что, кроме небольшого роста,

263

есть еще что-то, роднящее его с Иосифом Сталиным).

- Я управляю этой компанией, - сказал он при встре­че. - Если что надо, звони прямо мне. Я за все отвечаю. Я сделаю так, чтобы тебе хорошо работалось. Мы сдела­ем коммерческую картину. Сталлоне будет как ангел. Мы не дадим ему слова сказать. И ему, и продюсеру. Он забавный парень, хоть и немножко сумасшедший. Ты с ним сегодня встретишься.

Потом мне показали студию. По ее территории меня во­зил начальник производства. Подъехали к автостоянке — очень красноречивое для любой студии место. На местах парковки написано, чья машина должна здесь стоять. Дос­таточно прогуляться вдоль рядов имен, чтобы многое уз­нать о студии. Вот место для машины Шварценеггера, вот -для Сталлоне, вот - для Мерфи, вот - для Рона Сильвера.

Пока мы разъезжали, я вспомнил, что на этой студии уже был несколько раз. Здесь у четвертых ворот в дере­вянном домике дачного типа размещалась компания Джона Войта, который и пригласил меня в Америку. Компания называлась «Калибан» - Войт любил Шекс­пира. Сидя в его офисе, я думал: «Господи, неужели когда-нибудь буду снимать здесь?»

С тех пор прошло восемь лет...

Меня вызвал продюсер. На территории «Уорнер бразерс» располагаются разные корпуса и разные продюсе­ры. У каждого - отдельный офис: для крупной студии и крупного продюсера предпочтительнее, чтобы офис был на студийной территории. «Губер-Питере», куда я направлялся, имели эксклюзивный договор, работали только с «Уорнер бразерс».

Для тех, кто не бывал в офисах бизнесменов индустри­ально развитых стран, наверное, неожиданностью, как и для меня, будет узнать, что очень часто они обставлены как богатые старые квартиры. Антикварная мебель, доро­гие картины - все это создает очень уютную обстановку. К примеру, студия «Юниверсл» славилась тем, что все ее

264

этажи были уставлены старой английской мебелью. Даже секретарша сидела за старым английским столом в анти­кварном кресле. Я поначалу был шокирован: уж ей-то за­чем такая дорогая мебель? Мне объяснили, что у основа­теля компании было хобби - покупать старую мебель. Он покупал ее столько, что девать было некуда - целый дом не мог вместить. Он стал ставить мебель на студии, чем убивал сразу двух зайцев - вкладывал деньги в антиква­риат и сдавал этот антиквариат в аренду собственной же компании. Его наследники получают очень серьезные суммы за прокат дедушкиных приобретений.

Та же богатая комфортная обстановка встретила меня в компании Губера-Питерса. Я вошел в приемную - тол­стые зеленые ковры, зеленые стены, все коридоры увеша­ны плакатами фильмов, сделанных фирмой, - ленты Барбры Стрейзанд, «Гориллы в тумане», «Танец-вспыш­ка», «Вокруг звезды», «Человек дождя», - пока доходишь до кабинета, узнаешь, с кем предстоит разговаривать.

Накануне этой встречи одна знакомая предупредила меня:

- Питере, конечно, человек тяжелый. Но работать тебе с ним будет хорошо. Интересно. Он будет взрываться, колобродить, сходить с ума. Но ты же парень умный...

Я не понял, что она имела в виду. Скорее всего, что в любой ситуации я сумею выжить...

В момент, когда я вошел, Питере, с густой копной каштановых волос, в шортах и застиранной маечке, го­ворил по телефону. Я сел, стал осматриваться. В углу, в натуральную величину, стоял пластмассовый Бэтмен - в плаще и маске. Компания готовилась к выпуску первой из серии картин с этим героем - картина стала сенсаци­ей. На полках стояли фотографии: Барбра Стрейзанд и Питере, молодой, с бородой и шевелюрой, он вместе с президентом, вместе с английской королевой (фото с того самого знаменитого приема, где Стрейзанд спроси­ла у королевы: «Зачем вы надели перчатки?»).

265

Тогда я еще ничего о Питерсе не знал. Позднее узнал его биографию. Думаю, что в нем есть доля индейско-мексиканских кровей (отсюда его темперамент и манера общения), вырос он на улице, образование получил тоже на улице, потом стал парикмахером, потом мод­ным парикмахером, открыл маленький салончик, потом стал очень модным парикмахером, делал уже прически звездам, познакомился таким образом с Барброй Стрей­занд. Поскольку человек он обаятельный, рискну пред­положить, что какие-то из его состоятельных клиенток обрели в нем не только парикмахера.

Задолго до этой встречи я видел картину «Шампунь» (Уоррен Битти снялся в ней сразу же следом за «Бонни и Клайд») с героем-парикмахером, на которого женщины налетают, как стервятники, и ни одной из них он не в состоянии отказать. Тогда я не знал, что прототипом ге­роя этой легкой веселой комедии был Питере.

Не лишне напомнить о влиятельности клана парик­махеров и гримеров в мире Голливуда. Любая звезда отде­лена от мира и от всего на свете армией секретарей, аген­тов, менеджеров — слава и деньги не позволяют жить ина­че. Гримеры и парикмахеры нередко становятся личными гримерами и парикмахерами звезды, ее интимными дру­зьями, поверенными ее секретов. Публика может, допус­тим, восхищаться густой копной волос звезды, но парик­махер-то знает, что у любимца публики лысина и только его, парикмахера, усилиями и мастерством создается столь привлекательный для влюбленных поклонниц облик.

От парикмахера действительно очень многое зависит. Прежде всего - настроение звезды. Но не только. Если, к примеру, вы начинающий сценарист и написали выдаю­щийся, на ваш взгляд, сценарий с ролью, за которую звез­да непременно должна схватиться, какие у вас возможнос­ти познакомить ее со своим творением? Обратиться к агенту звезды. Он может пообещать, но все равно нет га­рантии, что сценарий дойдет по адресу. Единственный

266

путь сделать то же, минуя агента, - или личный повар, или близкий друг - парикмахер. В Голливуде есть даже термин «кинематограф парикмахеров» - так говорят о фильмах, сделанных в обход установленных каналов...

Едва положив трубку, Питере сразу заговорил о том, как он любит мое кино, какая будет грандиозная карти­на, как замечательно нам будет работаться.

- Есть ряд проблем, - наконец, мне удалось вставить слово. — Непонятно, каким должен быть фильм по жан­ру - комиксом или жестокой приключенческой картиной.

- И тем, и другим, - ответил он без секундной пау­зы. - Будет абсолютно новый жанр. Ты посмотришь «Бэтмена» - я его сейчас заканчиваю. Потрясающий су­перхит, успех гарантирован! Посмотришь - поймешь, какой жанр нужен. Должно быть весело, интересно — для четырнадцатилетних подростков.

- Надо менять финал, — сказал я.

- Не волнуйся, все сделаем. Начинай работать. Мы допишем. Это же мой сценарий.

- То есть? - удивился я

- Я его пишу. Сценарист только записывает мои идеи. Что я ему говорю, то он и пишет.

Я был озадачен. В голове не укладывалось, что сцена­рист, имя которого стоит на титульном листе, занят лишь тем, что аккуратно записывает идеи, которые продюсер ему накидывает. Действительно, положение сценариста на голливудских больших картинах напоминает положение портного, шьющего по фигуре заказчика. Что закажут, то и исполнит. Если исполнит не очень хорошо, или не доба­вит своего, или добавит, но слишком много, или добавит не то, что хотелось продюсеру, ему заплатят и возьмут дру­гого. Никого из сценаристов такое положение не смущает. Все полагающееся по контракту они получают. Сценариста приглашают не как автора, не как индивидуальность, а как мастера, литературного закройщика. То, что он делал в прежних своих успешных работах, надо теперь повторить

267

применительно к новому сюжету и ситуациям. Только очень немногие звезды кинодраматургии имеют право не соглашаться. Но на то они и звезды. То, что делает звезда, подвергать сомнению не принято.

- Контролировать картину буду я, - сказал Питерс. -Опирайся на меня. Сталлоне мы не дадим пикнуть. Он бу­дет актером, и не больше. Сценарий доделаем. Все твои опасения - ерунда. Я точно так же работал на «Бэтмене», все было прекрасно. Мы с тобой придумаем такое, чего в жизни никто не видел. Да, еще: нужны хорошие девоч­ки... - Посреди монолога он неожиданно согнул руку и пристально стал изучать вздувшийся бицепс. - Мы будем их пробовать. Я тебе дам двести девочек. Двести! Отбирать их, конечно, буду лично я, но потом ты будешь проверять их всех. Нам не нужно никаких звезд. У нас здесь две звез­ды - Сталлоне и Керт Рассел или Дон Джонсон, один из них. Остальные - не звезды. Я хочу найти и сделать новую звезду. Я это сделаю... - Здесь Питере снова прервался, что­бы полюбоваться бицепсом, теперь уже левой руки, и про­изнес фразу, которую, клянусь, не ожидал от него услы­шать: - Учти, «Уорнер бразерс» - это я. И не думай о день­гах. Деньги есть. На все. Не хватит, добавлю свои. Сколько там? Семь-десять миллионов? Не проблема. Добавлю.

Как так? Ведь «Уорнер» имеет своих президентов! А что же Кентон?

По напору и энергии Питере производил впечатление хулигана-переростка. Я не сразу понял, что его манера общения в том и состоит, чтобы не дать собеседнику за­говорить. Сперва он закладывает в вас всю необходи­мую, с его точки зрения, информацию. Если это встре­чается с энтузиазмом, он слушает рассеянно, но с удо­вольствием. Если вызывает сомнения и возражения, он их все отвергает с порога. Он обаятелен, особенно с женщинами. Никогда не смущается. На губах всегда иг­рающая улыбка, но во всем - абсолютная нетерпимость.

Меня уже предупредили, что Джон может менять свою

268

точку зрения - нужно не уставать капать в одно место. С любой мыслью ему надо свыкнуться, но неизменная ре­акция на все, не от него исходящее, - отвергнуть.

Питере, как выяснилось, фигура легендарная. Лет за двенадцать до нашей встречи, когда Де Лаурентис сде­лал «Кинг-Конга», а он - «Звезда родилась» с Барброй Стрейзанд, они сильно повздорили, не знаю точно, по каким мотивам. Оба фильма претендовали на большую кассу, были блокбастерами. Блокбастер - это то, что бьет по голове, и суммы действительно впереди маячи­ли такие, что могла «поехать крыша». Рассказывают, что оба фильма шли ноздря в ноздрю, и на каком-то банке­те, кажется по поводу оскаровской церемонии, Де Лау­рентис сказал Питерсу: «А все-таки моя обезьяна зара­ботала больше», на что тот ответил: «Зато моя мартыш­ка (в виду имелась Барбра Стрейзанд) умеет петь». Это к характеристике стиля юмора моего продюсера.

Позже я выяснил, что это Питере способствовал про­движению Кентона на место президента «Уорнер бразерс», а когда-то тот был всего лишь секретарем, носил бумажки. Для Питерса, по сути, нет и не было никаких авторитетов, особенно в момент, когда я его встретил. Он уже был продюсером-звездой. По временам со вздо­хом ронял фразы типа: «Господи, что делать с деньгами! Просто не знаешь, куда их девать!» Поза, конечно, но не всякий может себе такую позу позволить.

Вскоре после нашей встречи должна была состояться церемония вручения «Оскаров». Его «Человек дождя» был в числе претендентов.

- Ну ладно, - говорил он, скучая, - получим мы три-четыре «Оскара», ну соберет еще картина миллионов пятьдесят...

Еще! Миллионов пятьдесят!..

Разговор о бокс-офисе, о том, сколько картина соби­рает, в Голливуде одна из главных тем любого обеда, банкета, приема, коктейля, дня рождения, чуть ли не по-

269

минок. В принципе все разговоры вертятся вокруг это­го, особенно вокруг сборов в первый уик-энд. Он опре­деляет будущую кассу. Если во второй уик-энд картина собрала столько же, это уже невероятно, если собирает больше - сенсация. Если немного теряет - терпимо. Если теряет много - дело дрянь. У специалистов есть разработанная система графиков, предсказывающих ли­нию прокатного успеха фильма. Кинематографисты го­ворят в основном об этом, их профессия в том и состо­ит, чтобы заставить зрителя пойти в кино.

Я медленно заряжался, настраивался. Это вообще мне свойственно: начиная работать, заставляю себя влю­биться в материал, иначе просто не способен снимать. Я почувствовал, что можно сделать что-то интересное, стал думать о комических поворотах в характерах, придумы­вать новый конец. Питере на все отвечал:

- Не волнуйся. Все будет, как надо. Делай конец, ка­кой хочешь. У нас будет классный фильм.

Я сказал, что хотел бы поработать со сценаристом, для этого ему надо прилететь ко мне в Париж.

- Зачем? Ты не волнуйся! Все будет отлично!

Но я не представлял себе иного способа работы: ре­жиссер должен пройти весь сценарий вместе с автором, подогнать его под себя, по сути, сделать свой вариант.

- Ну хорошо. Мы тебе его пришлем.

Естественно, я еще не знал, что ничего поменять в сценарии не удастся, если я не сумею убедить в этом Пи­терса. Мне-то думалось, что раз он меня выбрал из че­тырех тысяч голливудских режиссеров, то, стало быть, мне доверяет и я сам буду переписывать сценарий, а по­том его ставить. Иного просто не представлял.

Мы немного поговорили еще о кандидатах на вторую роль, о Доне Джонсоне, о Керте Расселе.

- Слетай к Сталлоне, понравься ему. Вам вместе рабо­тать, - сказал на прощание Питере. В тот же вечер мне уже звонили:

270

- Ты что, делаешь картину со Сталлоне?

- Не знаю еще.

- Ну что ж! Интере-е-есно, что из этого получится. Же­лаю дойти до конца...

Наутро я полетел в Нью-Йорк.

Мало кто знает, что звезды летают на частных самоле­тах, о чем специально оговаривается в контрактах: «Транс­портировка некоммерческими авиалиниями». У каждой крупной компании, в том числе и у «Уорнер бразерс», есть для этого свои самолеты. Сталлоне может по дороге на съемку залететь куда-нибудь в Европу, повидаться с друзь­ями. Или Николсон - слетать на уик-энд в Париж.

Крупнейшие звезды в контрактах ставят условие: «Только частный самолет». Если у компании своего са­молета нет, она его арендует. Скажем, Вуппи Голдберг, снимавшаяся у меня в «Гомере и Эдди», летала только на частных самолетах. Мотивировала это тем, что ком­мерческими рейсами летать опасно: там, мол, уставшие пилоты, их непомерно эксплуатируют, а на частных са­молетах пилоты всегда в форме.

А уже самый верхний эшелон летает в самолетах соб­ственных. К примеру, Коппола незадолго до того, как разорился, приобрел самолет. У Траволты - целая кол­лекция самолетов, штук пять или шесть, есть и реактив­ный. Он сам их водит...

Я как-то встретился с Джеком Николсоном у общих друзей накануне начала его съемок в «Бэтмене» и спросил:

- Зачем ты снимаешься?

- Питере неплохой парень, - ответил он со своей сногсшибательной улыбкой, прищурив хитроватые гла­за, - и потом, о-очень хорошие деньги!

Хорошие деньги обернулись для него шестьюдесятью миллионами долларов - шесть миллионов за роль плюс процент с каждого заработанного фильмом доллара. Только Николсон мог вытребовать себе такие уникальные условия. Правда, это было десять лет назад. Теперь ставки утроились.

271

Лишь постепенно, очень не сразу доходило до моего сознания, что дело в Голливуде решает не реальная цена вашей творческой личности, а принадлежность к номен­клатуре - ваши связи, с кем вы общаетесь, играете в тен­нис, в гольф, соблюдаете ли принятые *клубом* правила. Вкратце они таковы: ни с кем никогда не ругайся; никого публично не критикуй; имей высоких покровителей; не выноси сор из избы; как бы неприглядна ни была изнан­ка того или иного происшествия в голливудском мире — о ней пусть знают лишь члены клуба. Голливуд - это при­вилегированный клуб, попасть в который крайне непрос­то. Но если уж ты в нем — в нем и останешься. Это но­менклатура. Когда я ехал в Голливуд, думал, что еду на свободный рынок торговать своим товаром - своими ху­дожественными идеями. Как прав был Эйзенштейн в своем письме к Штрауху, когда говорил о необходимости завоевывать плацдарм для своей гениальности! Самому ему в Америке его завоевать не удалось...

Итак, я летел в Нью-Йорк - на встречу со Сталлоне. Ле­тел самолетом авиакомпании «Эм-джи-эм» - есть такая компания для голливудской элиты. В обитом бархатом са­лоне самолета, с баром, роялем, зеркалами, где могло бы разместиться две сотни пассажиров, стояло штук сорок вращающихся кресел, каждое со столиком; хвост самолета разделен на отдельные кабинки - можно уединиться, зак­рыться, есть, спать, проводить время с любимой женщи­ной, читать, смотреть телевизор (их в каждой кабинке два), заказать, чтобы вам сделали маникюр, педикюр. На аэродром вы приезжаете к отдельному входу, нет необхо­димости идти через огромный аэровокзал, машина дос­тавляет вас практически прямо к трапу. На борту самолета красуется огромный лев - марка «Метро-Голдвин-Майер». Ваши чемоданы тут же подхватывают, под ногами — ковер, в салоне - живые пальмы, пассажиры друг друга, как пра­вило, знают в лицо. Все принадлежат к единой номенкла­туре, хоть и не к верхнему ее эшелону. Верхний - летает в частных самолетах.

272

В Нью-Йорке меня встретил огромный лимузин, отвез в самую дорогую, в староанглийском стиле гостиницу.

Я позвонил Сталлоне, мне на классическом бостонском языке сказали, что его нет дома. В американских богатых домах издавна было принято брать мажордома-англича­нина и няню-англичанку. Иметь лакея с аристократиче­ским английским произношением - хороший тон. Это традиция «старых денег», первых поселенцев Нью-Йорка, Бостона, Нью-Джерси. А сейчас в Голливуде модно, когда по телефону президента компании или продюсера отвеча­ет молодой голос с оксфордским акцентом. В секретари берут выпускников Оксбриджа (так в полушутку называ­ют тех, кто учился в Оксфорде или Кембридже) - молодые англичане едут в Голливуд делать свою карьеру. Я своего сына тоже послал в Оксбридж, думал, отучится - поедет в Голливуд. Но времена изменились: он поехал в Москву, стал делать себе карьеру в России - в рекламном бизнесе...

- Слай ждет вас завтра в одиннадцать, - ответил окс-бриджский голос.

Слай - прозвище Сталлоне, дословно - «смышленый».

На следующее утро я приехал к Сталлоне. Он встретил меня в номере гостиницы, высокий, загорелый, мощный. Румяное лицо, тренированное тело, мускулы, бицепсы. Мы познакомились, поговорили о картине. Ему понрави­лось все, что я о ней говорил. Он снимался в этот момент в фильме «Взаперти». В номере было много живописи — вдоль стен и на стенах висели и стояли полотна. Тут же лежали и книги по искусству - обитатель апартаментов собиранием картин занимался всерьез.

Секретарь подал чай.

Вошел какой-то человек, настороженно посмотрел на меня, отрекомендовался лучшим другом Сталлоне. Они ушли в соседнюю комнату. Я слышал заданный приглу­шенным шепотом вопрос: «Кто это?» Слай что-то отве­тил, после чего вошедший вернулся, глядя на меня уже совсем по-иному. Подобного рода люди все время окру-

273

жают звезд, живут в тени их славы. Сталлоне, как я позднее убедился, не забывает друзей молодости, забо­тится о них. Иные из них снимаются в тех же картинах, что и он, другие работают дублерами или, как их назы­вают в Голливуде, «стэнд ин» - двойниками.

«Двойник» и «дублер» - это две разные профессии. На двойнике ставят свет, фокус, репетируют панораму, он по­слушно исполняет все, что попросит оператор или режис­сер, заменяя собой отсутствующую звезду. Их подбирают того же роста, с тем же оттенком кожи, цветом волос, той же комплекции. Если понадобится лечь в лужу, он ляжет и будет лежать столько, сколько потребуется. Артисты при­ходят на площадку тогда, когда все готово и отрепетирова­но на двойниках: им говорят, куда идти, где остановиться, где сесть, где лечь. Даже исполнитель второстепенной роли по голливудским законам имеет право на двойника. У них есть свой профсоюз, они прилично зарабатывают -минимум семьдесят долларов в день. Хороший способ по­мочь другу - устроить ему такую работу.

Двойник заменяет актера до съемки, но в момент съемки его в кадре нет. Дублер, напротив, заменяет ак­тера в кадре. Бывает, у актрисы не очень красивые ноги или руки или не очень хорошая фигура. Бывает, она не хочет раздеваться догола, участвовать в постельной сце­не. В «Хорошенькой девушке», фильме, после которого Джулия Роберте стала звездой, в сцене, где героиня иг­рает на рояле, ее заменяла дублерша, в «Танце-вспыш­ке» дублерша заменяла героиню в танцевальных эпизо­дах... У мужчин, как правило, дублеры - это люди, спо­собные выполнить рискованный трюк.

...Мы пошли со Сталлоне в маленькое кафе, где весь угол был увешан портретами звезд, в том числе и порт­ретом его самого с дарственной надписью хозяину. Все вокруг нас шептались, узнавали Сталлоне мгновенно В кафе он был свой человек.

Сталлоне произвел на меня впечатление разумного, здо-

274

рового во всех смыслах человека - и физически, и нрав­ственно. Я чувствовал, что он хочет мне понравиться. Ду­маю, сыграла свою роль и недобрая слава о его взаимоотно­шениях с режиссерами. Не раз он их попросту выгонял. Были картины, на которых сменяли друг друга три режиссе­ра. Зная это, я опасался, что и у нас не обойдется без конф­ликта - как меня ни убеждали, что вмешиваться он не будет.

Мы поговорили о картине, потом рассказывали друг другу всякие смешные истории, потом перешли на жен­щин. Он с горечью говорил о своем глубоком разочаро­вании в них. Его можно понять: последний развод с Бриджит Нильсен стоил ему шестнадцать миллионов. Чтобы их заработать, ему надо вкалывать полтора года, сняться в трех картинах, заработать двадцать четыре миллиона - тогда за вычетом налогов останутся уста­новленные по суду алименты.

- Больше не женюсь, - говорил Сталлоне. - Буду мстить женщинам сексуальным образом.

В этом слышалась почти мальчишеская обида.

Сталлоне страстный игрок в поло. Это опасная игра — разновидность хоккея верхом на лошадях. Игра богатых людей. У него дома в Калифорнии около гаража стоит меха­нический тренировочный конь. Он вскидывается, подска­кивает, бросает сидящего на нем игрока во все стороны.

Но это я увидел позднее, когда побывал дома у Стал­лоне, в Беверли-Хиллс. Это самый центр Лос-Анджелеса, уникального мегаполиса, посреди которого тянется по­лоса холмов, поросших кустарником - длиной километ­ров двадцать, шириной - пять. Здесь живут все голли­вудские звезды, но здесь же по ночам слышен вой ша­калов, а из-за какой-нибудь свалки неожиданно может выйти олень. Земля в этом районе безумно дорогая.

Мы стояли на террасе, с нее виден был холм, порос­ший лесом, за ним - еще холм и еще холм. «Это все мое», - пояснил Сталлоне, показывая мне протянув­шийся на полтора-два километра парк. Владея таким

275

участком, можно уже не делать ничего всю оставшуюся жизнь - просто продавать по кусочку землю.

Сталлоне очень следит за своей физической формой, не пьет, курит сигары, знает, что можно есть, что нельзя, информирован о протеинах, глутаминах, сво­бодных радикалах, умеренно ест — таким я узнал его в тот вечер. Мы друг другу понравились.

Мне позвонил мой агент:

- Сталлоне от тебя в восторге. Ты первый режиссер, с которым он хотел бы работать.

Это обнадеживало.

На данном этапе главной целью моих нанимателей было проверить, понравлюсь ли я двум суперзвездам киноиндустрии — продюсеру и актеру. Я понравился.

Теперь я уже мог лететь в Европу работать над спек­таклем. Когда я сказал Кентону, что занят в театре и не сразу могу начать подготовительный период, он страш­но расстроился. Начинать съемки надо было через два месяца. Главное условие — картина должна выйти на экран к Рождеству, а точнее - 22 декабря 1989 года

Лишь много позже я узнал, почему этот срок был так важен. Забегая вперед, скажу, что фильм 22 декабря вы­шел, получил пренебрежительные рецензии, долгое время держал второе место по сборам в США. (Картина стоила 30 миллионов, перерасход по ней составил 20 миллионов, в рекламу было вложено как минимум еще 15. Чтобы это окупить в прокате, нужно было собрать 130 миллионов.)

У Сталлоне был контракт с «Уорнер бразерс» на три фильма. За каждый ему причиталось 8 миллионов. В мо­мент нашей встречи он уже завершал съемки во втором и уже имел контракт с «Каролко» на двенадцать миллионов за фильм. Отношения с «Уорнер бразерс» были для него пройденным этапом - просто надо было отработать ста­рый контракт, ставший кабальным. Снявшись в моей картине, он мог погасить все долги, а затем начинать но­вую жизнь участием в «Рокки-5» - съемки были назначе-

276

ны на конец года. Нам он выделял два месяца: июль-ав­густ, иного времени у него не было. Снимаясь у меня, он и закрывал контракт, и заполнял свободное окно. Мы были связаны сроками, им поставленными.

Картина была очень выгодна и Питерсу, мастеру боль­ших коммерческих проектов. По прокатным прогнозам все главные удары на зрительском рынке должны были произойти летом, рождественский же рынок оставался оголенным. Если нет других ударных картин, зритель пойдет на эту. Свободное пространство нельзя было упу­стить. Любой ценой фильм должен быть готов к этому сроку. Этот фактор в итоге стал решающим, каких бы вопросов ни касалось дело. Никого не волновало, что сценария, по сути, нет. Снимать! Все равно снимать! Сколько бы это ни стоило, все равно был резон кидать деньги в эту авантюру - лишь бы не стопорилось произ­водство. Наличие таких фигур, как Сталлоне, Питере, плюс экзотический режиссер Кончаловский позволяло поверить в картину даже при отсутствии сценария.

Мы запустились в подготовительный период. Я наде­ялся получить сценарий не к началу съемок, а раньше. Поэтому и настаивал на приезде драматурга в Париж. Рэнди Фелдман приехал, аккуратный молодой человек, написавший к тому времени несколько сценариев: «Тан­го и Кэш» был первым, запускавшимся в производство.

В ответ на все предложенные мной идеи он сразу пре­дупредил:

- У меня инструкция все выслушать и ничего не писать.

- Почему?

- Питере не хочет сюрпризов.

Да, Питере не соврал, сказав, что драматург - это про­сто рука, им нанятая. Его дело записывать и обеспечивать мотивировками все, что взбредет в продюсерскую голо­ву. А идей у него, как я вскоре убедился, было без счета, все в одну картину втиснуться никак не могли - хотя бы по параметрам чисто стилистическим. Питерс намеревал-

277

ся вставить и умирающую мать героя, и линию его лю­бовных отношений (для чего и надо было найти новую звезду), ему мерещился невероятный бой в финале и пролетающий сквозь стеклянную стену мотоциклист.

Все было очень сумбурно. Я надеялся, что сумею по­ставить вопрос о мотивировках и настоять на своей правоте. Первые опасения возникли, когда стало ясно, что сценарист приехал просто выполнить долг вежливо­сти. Тем не менее мы немного поработали, кое-что ого­ворили, он записал все мои предложения - в итоге ни одно из них в сценарий не вошло.

Фелдман был человеком смышленым, профессиональ­ным. Во многом он со мной соглашался, но я понимал, что писать он будет не то, что говорю я, а то, что скажет продюсер; кроме того, я все время чувствовал, что он чего-то недоговаривает. Позднее оказалось, что действи­тельно пишет он то, что ему говорит Питере, но потом должен все переписать с учетом предложений Сталлоне, а затем переписать еще раз в соответствии с новыми идея­ми, возникшими в необузданной фантазии Питерса.

Независимость определяется успехом. Чем более ус­пешные работы стоят за вами, тем независимей вы в своих решениях. А в случае суперуспеха студия позволя­ет вам не зависеть даже от нее. В принципе она готова и на полный карт-бланш. Вместо сценария запускайтесь под две странички замысла. Свобода? Нет, просто не студия контролирует вас, а вы сами себя. Успех означа­ет, что вы знаете, на что сегодня спрос, что идет на рын­ке, за что платят деньги. Надо уметь угадывать, что зри­тель хочет от вас слышать, и это ему говорить. За этот особый нюх вам и платят.

Сталлоне - человек, вполне отдающий себе отчет, кто он есть. Нравится вам то или нет, но он национальный американский герой, миф 80-х, и сознание этого, безус­ловно, наложило на него отпечаток. Он политик. Он бизнесмен. Но он еще и художник.

278

Когда я сказал, что не хотел бы ни разу в картине видеть его обнаженным, у него радостно вспыхнули глаза - ведь все 80-е годы прошли под знаком его торса. Я предложил ему играть другой характер, и это удивительно совпало с тем, что ему самому хотелось. Он понимал, что его пре­жний образ себя изжил - нельзя уже больше варьировать Рэмбо. Публика перенасытилась его имиджем - пора ме­няться. Да и возраст уже не тот. Обретение нового амплуа началось с появления на обложке «Эсквайра» его фотогра­фии в простых очках с металлической оправой, аккуратно подстриженного - бывший Рэмбо стал бизнесменом.

И у меня было то же желание - сменить его имидж, сде­лать его героя не суперхипповым, а, напротив, очень кон­сервативным, одеть в костюм-тройку, в жилетку. Я пред­ставлял себе его человеком преуспевающим, играющим на бирже. Наши стремления совпали. Именно после этого мой агент позвонил и сказал: «Сталлоне от тебя без ума».

Мы побеседовали еще о том, кто должен играть вто­рого полицейского. Он сказал, что с Кертом Расселом хорошо себя чувствует. Я понял, что решающее слово во всех вопросах принадлежит Сталлоне. В целом его стратегия с моими предложениями совпала.

К моему возвращению в Лос-Анджелес начало сцена­рия было уже переделано. Я снова встретился с Джоном Питерсом. Он снова сказал, что волноваться мне нечего. Сценарист лишь записывает его мысли, так что я могу рассчитывать на шедевр. Рассказывая сцены будущего фильма, он фонтанировал образами - драматургии в них по-прежнему было мало. Если я говорил, что мне это не очень нравится, он тут же агрессивно меня пресекал:

- Это негативная критика. Не нравится - предлагай взамен свое. Критикуй позитивно.

Верно меня предупредили, что никакие новые идеи сразу он не воспринимает. Ему надо их сначала перева­рить, и тогда, возможно, кое с чем он согласится.

Питере был очень занят. Был день накануне «Оскара», а

279

«Человек дождя» шел на «Оскара». Попутно он то и дело связывался с Лондоном по поводу «Бэтмена», с которым возникли какие-то проблемы: Принс (есть такой извест­ный певец) записал какую-то пластинку, вокруг нее разра­зился скандал, так что Питере то и дело отвлекался. Каж­дый раз, возвращаясь к предмету нашего разговора, он из­вергал новую идею, иногда блистательную, но всегда без малейшей связи с тем, что сам же до этого говорил.

Зашла речь о съемочной группе. «Я дам тебе лучшего оператора, - говорил Питере по поводу каждого. - Я дам тебе лучшего художника-постановщика». Когда я назвал художника по костюмам, с которым хотел бы ра­ботать, он перебил: «Все в порядке. Не волнуйся. Я дам тебе лучшего». Я понял, что будет не тот, кого хочется мне, а тот, который работает со Сталлоне из картины в картину. Он как бы прилагался к нему автоматически.

Позвонил Сталлоне, сказал, что хотел бы взять опера­тора, только что делавшего с ним картину. Я видел ее, снята она была неплохо. Но для идей, меня занимавших, лучше подходил другой, а кроме того, мной еще владела иллюзия, что слово режиссера решающее. Я сказал, что предпочел бы Барри Сонненфельда, снявшего несколько картин братьев Коэн, ныне весьма известных голливуд­ских режиссеров. Объяснил, почему нужен именно Сонненфельд. Я был полон энергии и азарта работы. «Выбра­сываю белый флаг», - согласился Сталлоне.

Художник-постановщик Майкл Рива только что за­кончил работу над блокбастером «Смертельное оружие» с Мелом Гибсоном в главной роли. Художником по кос­тюмам стал Берни Поллак, брат Сиднея Поллака.

Я сумел настоять на своем монтажере - Генри Ричард­соне, с которым делал «Поезд-беглец», «Дуэт для солиста», «Гомера и Эдди». Группа складывалась. Сценария по-пре­жнему не было. Он писался. Поэтому бюджет картине был дан по существовавшему варианту. Я по-прежнему ждал другой сценарий. Мне все время говорили, что он пишется,

280

все будет в порядке, через две недели новый вариант ляжет на стол. Эти «две недели» продолжались до конца съемок.

Меня все время мучили сомнения, какой новый жанр имел в виду мой продюсер: то ли это жесткая драма, то ли комикс типа «Бэтмена», где мотивировки не играют серь­езной роли. Если это сказка, то в ней надо принимать все на веру. Ничего похожего я прежде не снимал, понимал, что будет невероятно трудно, но надо принять какое-то решение и его держаться - это риск, без него не обойтись.

Срок начала съемок приближался неумолимо - сцена­рия по-прежнему не было. Начальники цехов по реквизи­ту, специальных эффектов (а там их должно было быть ве­ликое множество) - все были не просто в недоумении - в истерике. Правда, хоть первые сорок страниц у нас были.

Пока до съемок оставался месяц, мы неизменно слы­шали: «Сценарий будет послезавтра». Проходило три дня, и Кентон говорил: «Надоело. Хватит. Сценарий дол­жен быть послезавтра. Все». Он звонил драматургу, тре­бовал сценарий, на что тот спокойно отвечал: «Ничего не могу поделать. Питере каждый день дает новые идеи».

Мы уже выбрали натуру, надо было строить декора­цию, но по-прежнему было всего сорок-пятьдесят стра­ниц сценария. Я понял, что пора вовлекать в наши про­блемы Сталлоне. К тому времени он кончил сниматься, уже монтировал картину. Мы собрались - первый раз пришли все: Сталлоне, Керт Рассел, Марк Кентон, Джон Питере. Начал Джон, долго не давал никому слова ска­зать, но было ясно, что все мы здесь, чтобы услышать Сталлоне. Он был очень мягок, сделал какие-то замеча­ния, все в очень позитивной форме. Никто никого не ругал - разговаривали как на Политбюро, Сталлоне во­обще умеет быть большим дипломатом.

Затем мы стали встречаться у него в монтажной - Керт, сценарист, я, директор картины. Проходили фильм по-эпизодно. Пошли новые идеи, исходившие от Сталлоне и Рассела, они также не имели ничего общего со сценарием.

281

Монтажная Сталлоне скорее напоминала картинную галерею. Спроектирована она наподобие бункера, свет идет через потолок, на стенах замечательные полотна, стоят скульптуры, просторный зал, а где-то в глубине сама монтажная. Большой стол, на нем накрыт завтрак. Мы работаем.

Собирались через день, Сталлоне много импровизи­ровал с Расселом, придумывал сцены, сценарист их за­писывал, перепечатывал, привозил текст. Практически каждую сцену Сталлоне переписывал сам.

Дошло до подготовки сцены побега из тюрьмы: она по-прежнему не была написана. Я был более или менее спокоен, американская тюрьма мне была неплохо знако­ма по работе над «Поездом-беглецом». Нетрудно было представить, что тут можно сделать. Собрались все - ху­дожник-постановщик, продюсер, директор картины, я. Питере начал фантазировать. «Я хочу, чтобы побег был такой, какого никто никогда не видел. Я хочу, чтобы они пролезли в подземелье и там бы стояли гигантские...»

Он задумался на секунду, явно не представляя, что сей­час скажет. В этот момент он напомнил мне Хлестакова. «Гигантские турбины, - после недолгого молчания выпа­лил он. - Такие же гигантские, как в самолете. И они че­рез эти турбины должны пролезть». Мы переглянулись с художником: откуда там могли взяться турбины?

Мы собирались и без продюсера, решая различные изобразительные задачи. Мы - это художник-постанов­щик Майкл Рива, художник по раскадровкам Никита Кнац, блистательный визуалист, хотя имя его никому не известно. Русский по происхождению, он воевал в спец­войсках во Вьетнаме, был контрразведчиком, вернулся весь в шрамах. Прежде работал со Спилбергом. Он как бы режиссер, который продает свои идеи другим режиссерам. Скажем, нужно придумать, как герои бегут из тюрьмы. Придумать что-то такое, чего в кино прежде не было. В этом и состоит его профессия.

282

Все эти талантливые люди, по сути, работали и за сцена­риста, и за режиссера. Нужно было придать видимость ло­гики исходившему из продюсера фонтану идей. Кое-как это удалось, хотя мотивировки были чрезвычайно слабы. Правда, потом, увидев все на экране, я убедился, что смот­рится на одном дыхании. Да и многие суперблокбастеры, если их проанализировать, никакой проверки не выдер­жат, логики в них нет - одна лишь цепь трюков, но оше­ломляют они так, что обо всем забываешь.

Отработав продюсерские «идеи», можно было идти дальше, придумывать свое. Никита предложил:

- А что, если они вырвутся из тюрьмы по проводам высокого напряжения?

Первая общая реакция - что за чушь? Откуда в тюрьме высокое напряжение? Как можно по ним бежать? Но за­тем... А почему нет? Стали прорабатывать идею. Получи­лось. Никита принес первые эскизы. Затем в дело вступил художник-раскадровщик, нарисовал, как выглядит тюрь­ма, как проходит рядом с ней высоковольтная линия, как провода уходят за стену. Потом мы сюда же присочинили грозу, проливной дождь, на высоте пятого этажа герой должен был разбежаться и, пролетев четыре метра, схва­титься за провода, наклонно идущие, перекинуть через них ремень и скатиться за тюремную стену. Мы долго ду­мали, какие еще эффекты можно здесь придумать.

Драматургия подобных лент практически вся строится на трюках. Все эти раскадровки сохранились. По ним можно проследить, как рождался действительный сцена­рий фильма. Мне приносили несметное количество идей - я отсеивал, выбирал понравившееся. Такова прак­тика дорогого голливудского кино. В нем работает много талантливых людей, они получают деньги за идеи, кото­рые приносят. Деньги немалые, но идеи того стоят.

Побег из тюрьмы выстроился в итоге так. Герои спус­каются вниз, под пол, проходят через какие-то подзем­ные коридоры, их преследуют собаки (собак хотел Стал-

283

лоне). Темно, полно крыс (крысы перекочевали из моего «Поезда-беглеца»), герои наталкиваются на турбины (их хотел Питере), одна из которых работает, другая - непод­вижна. Когда они пытаются пролезть через неработаю­щую турбину, та приходит во вращение (непонятно по­чему, но это никого не интересует), они не могут шевель­нуться, но все-таки умудряются через нее пробраться, вылезают на крышу, с нее - на другую, оттуда скатывают­ся по высоковольтному проводу (изобретение Никиты Кнаца) через стену, ограждающую тюрьму...

В подготовительном периоде, естественно, готовится и реквизит. На блокбастере требования к нему особые. Все предметы, которыми пользуется в кадре Сталлоне, долж­ны быть тщательнейше отобраны: строго определенные фирмы, строго определенные марки. Ничто не имеет права быть случайным. Сталлоне должны окружать толь­ко вещи, с производителями которых у него контракт. Зритель должен знать, что Сталлоне всегда пьет, допус­тим, кока-колу, такое-то пиво, виски такого-то сорта. Если в ванной героя стоит флакон одеколона, то тоже да­леко не любой марки. Фирмы платят за это. Платят не только самому Сталлоне, но и съемочной группе. Ска­жем, если герой едет на мотоцикле, то «Хонда» может заплатить десять тысяч долларов - только за то, чтобы он проехал на «хонде». Эти десять тысяч войдут в бюджет картины. Можно снять картину целиком на деньги фирм, через нее рекламирующих свои товары.

Я, конечно, слыхал обо всем этом, но до «Танго и Кэша» не мог и представить, какой гигантский рекламно-пропагандистский аппарат стоит за каждой большой до­рогой картиной. Общеизвестно, к примеру, что «Мужчи­на и женщина» Лелуша сняты как реклама фордовского «мустанга». Но там речь лишь о машине главного героя, которая как бы часть его самого, его жизнь, его профес­сия, а здесь то же значение у любого предмета.

Право снимать тот или иной объект реквизита должно

284

быть удостоверено. Иногда фирма требует, чтобы за это право ей заплатили. Иногда готова платить сама. Но в любом случае должно быть ее согласие. Б противном слу­чае на предмете не должна быть видна марка фирмы. Если герой, допустим, берет бутылку, то его рука должна перекрывать этикетку. Без разрешения не может быть ис­пользован ни один объект с идентифицируемым регист­рационным номером. Даже заголовок газеты не может быть использован в кадре без ее на то согласия. Есть це­лый штат людей, специально следящих за этим. Хотите снять, допустим, газету «Лос-Анджелес тайме» — платите ей за это. Или придумывайте несуществующую газету «Лос-Анджелес кроникл» с таким же шрифтом, как «Лос-Анджелес тайме» - тут уже платить никому не надо.

Реквизитор обязан пройти «клиренс» — утверждение каждого названия. Он получает у менеджера Сталлоне ог­ромный список всех марок, какими можно пользоваться,-какие духи, какие сигареты, какое оружие. Скажем, у Стал­лоне договор с «Брейтлингом» носить только часы этой фирмы, очень дорогая марка, цена - 20 000 долларов.

Предметы, в окружении которых Сталлоне предстает в кадре, останутся в подсознании зрителя, особенно мо­лодого; когда встанет вопрос о покупке, он сам, не отда­вая себе отчета, предпочтет эту марку. Реклама на уров­не подсознания - большой и серьезный бизнес... Другой большой бизнес, сопутствующий супербоеви­кам - «мерчандайзинг», выпуск товаров для продажи и од­новременно для рекламы фильма, Продажа игрушек от картин Спилберга, Лукаса приносит больше, чем сами кар­тины. Кукла «ЕТ», кукла «Бэтмен», майки с «Бэтменом», жевательные резинки с динозаврами - все это серьезная индустрия. Блокбастеры, такие как «Звездные войны», «Хук», «Парк Юрского периода», «Лев-король», приносят в среднем полмиллиарда долларов прибыли, а игрушки по ним - и два, и три, и более миллиардов. Поэтому уже в сценарии должна быть заложена возможность выпуска

285

разных сувениров, «гаджетс» (брелоков) - каких-нибудь взрывающихся сигар, ножей, втыкающихся, когда их бро­сают, висящих на шнурке очков и всяких прочих приду­мок. Питере требовал от нас: «Дайте как можно больше иг­рушек. Вооружите полицейских всякими любопытными приспособлениями. Придумайте мне игрушки...»

Я пишу все это и думаю: а при чем здесь искусство кино - то самое искусство Бергмана и Ренуара, Куросавы и Бюнюэля? Грустные вопросы... Но про это позже.

Как-то в воскресенье Питере пригласил меня пообе­дать на свою яхту. Мы ушли в океан. Были друзья про­дюсера - Барбра Стрейзанд, очень известный кинема­тографический агент Су Менгерс. Су и Барбра делали педикюр. Питере излагал мне свое кредо:

- Я возьму тебе самого лучшего режиссера второй группы, он работал у меня на «Бэтмене», снимал парал­лельно все трюковые съемки. По сути, снимать буду я, он сделает то, что я ему скажу. Я беру всех лучших лю­дей и руковожу ими, как дирижер в оркестре.

Так. Питере собирается еще и снимать... Я начал пони­мать, что он манипулирует всеми, в том числе и мной. Действительно, чтобы снять такую картину, да еще к де­кабрю, нужно было проделать гигантский объем работы, и потому появился режиссер параллельной группы - Питер Мак-Доналд, четкий в работе профессионал, работавший на «Бэтмене». По идее, он должен был работать под моим руководством, снимать какие-то сцены, которые сам я снять не успеваю. Но, как очень скоро выяснилось, все об­стояло иначе. Еще не начались съемки, а я уже чувствовал, что ничего хорошего в эту часть работы привнести не смо­гу. Единственное, чего я от себя мог требовать, - оставать­ся честным и искренним перед самим собой.

Приближался первый день съемок - по-прежнему не было половины сценария. Имевшийся финал меня на­чисто не устраивал. Я предложил свой - Питере его не принял. Позвонил мне:

286

- Будем снимать по прежнему варианту.

Ему втемяшился в голову мотоцикл, пробивающий стеклянную стену. Замотивировать, конечно, можно все, но должен же быть хоть какой-то смысл. Я сказал, что это снимать не буду.

- Будешь, - сказал он.

- Не буду.

- Тогда, может быть, тебе лучше уйти?

- Увольняйте.

Питере - человек вспыльчивый, но отходчивый. Мы помирились. Начались съемки. Сценарий по-прежнему был не готов примерно на сорок процентов. Подобной ситуации в моей практике не было.

Мы придумали финал в стиле лент джеймсбондовской серии. Два бронированных автомобиля (в одном - «зло­деи», в другом - «наши») ведут бой в трюме гигантского транспортного самолета (к примеру, нашего «Антея», пе­реговоры о фрахтовке которого уже велись), кругами ле­тающего над Лос-Анджелесом. Из развороченной брони­рованной машины сыплются деньги, на трассах столпо­творение, движение стало, все собирают доллары.

Машина «злодеев» пытается выпихнуть из самолета «нашу» машину, но тут герой Сталлоне сам дает задний ход, заставляя «злодейскую» бронемашину разогнаться, и она, не встретив сопротивления удара, вылетает из чрева самолета. Две машины вместе идут колом вниз, только «наша» оборудована парашютом, открываю­щимся с помощью взрывного устройства. «Злодеи» раз­биваются, а «наши» садятся прямехонько на автостраду, где их уже встречает полисмен: «Вы нарушили правила дорожного движения. Ваши права, пожалуйста...»

Питере сказал: «Этого не будет». Я сказал: «Будет». Я еще не понимал, что все равно будет так, как он скажет. Он стал ругаться, кричать, что не даст мне работать в этом городе.

- Увольняй меня, - сказал я. Через двадцать минут он позвонил:

287

- Хорошо, мы сделаем твой самолет, но сделаем все вместе - и то, что я хочу, и то, что ты хочешь.

Это был всего лишь тактический ход. Обещанную сце­ну я так и не получил, но на какое-то время успокоился, тем более и без того в сценарии надо было дописывать много другого. Но главным пунктом наших противоре­чий по-прежнему оставался финал. Мне хотелось насы­тить его не только головокружительными трюками и су­пермощью голливудской техники, но и юмором, неожи­данностью поворотов. Наше видение не совпадало.

После разговора меня трясло. Съемки еще не нача­лись, а он уже орет на меня, как на мальчика: «Я знаю, что я делаю!» Но и я знаю, что делаю. Он привык орать на всех, а я не привык, чтобы на меня орали. Последний раз на меня орал Баскаков, замминистра кинематогра­фии в 1969 году. Хватит! Хочу следовать своим концеп­циям, плохим или хорошим, но своим.

Мы собрали в группе самых квалифицированных спе­циалистов. Должно было готовиться великое множество спецэффектов: полеты через пространство, прыжки, выстрелы, взрывы, взрывы внутри тела, один из героев должен был держать за ноги человека, готового сорвать­ся вниз с крыши, должно было использоваться разное оружие - его надо было придумать, сделать. Нужно было подготовить специальный полицейский автомо­биль, вооруженный до зубов, способный творить черт знает что. Сценария не было.

Руководитель параллельной группы Питер Мак-Доналд, приглашенный делать трюковые съемки, вначале полагал, что управится со всем за пару недель. Но уже через четыре дня после встречи со мной и Питерсом он сказал:

- Кажется, мне придется просидеть здесь полтора-два месяца.

- Почему? - спросил я.

- Питере хочет, чтобы я снимал под его руководством. Тут я вспомнил слова Питерса: «Я возьму вторую

288

группу, ты будешь снимать актерские сцены, а я все ос­тальное». Да, это была совсем не проходная реплика.

Он на самом деле руководил, снимал, переснимал, делал все, что хотел, в параллельной группе. В нем, как видно, жи­вет нереализованное желание быть режиссером. Но време­ни на это у него не было - настолько он вместе со своим партнером Питером Губером был занят другими делами (какими - и я, и руководители «Уорнер бразерс» спустя не­долгое время узнали). Наша картина была для него лишь одним из попутных занятий - они готовили миллиардную сделку, и что для него был десяток-другой миллионов!

- У нас будет перерасход.

- Неважно, заплачу из своих.

А перерасход еще до начала съемок уже был около пяти миллионов. Меня охватывал холодок от ощуще­ния надвигающейся беды - весь бюджет моих «Возлюб­ленных Марии» был два миллиона восемьсот тысяч.

Спорить с Питерсом было бесполезно. Я выслушивал все, что он говорил, а затем делал так, как умею. Стало ясно, что свою линию я смогу проводить только через каких-то влиятельных для него людей. Прежде всего -через Сталлоне. Он так же, как и я, был недоволен фина­лом. Наши мнения во многом совпадали.

Питере, продюсер-суперзвезда, продукт Голливуда, имеет исключительный нюх, как с кем разговаривать. Единственный, перед кем он тушевался, был Сталлоне, хотя и ему умел «запудрить мозги». Вел длинные разго­воры о девочках, о лошадях, об архитектуре, о том, что посадил у себя на даче лес, - о чем угодно. Для осталь­ных он был абсолютным тираном. С избранными бесе­довал запанибрата, со всеми прочими - в форме прика­зов. Достаточно ему было сказать: «Ты здесь больше не работаешь», и человек действительно уже не работал...

Во время первых наших встреч Сталлоне был очень ус­тавший, что, впрочем, не мешало ему находиться в иде­альной форме. Вид свежий, хотя спал всего три часа. Си-

289

дел с монтажером, монтировал картину, где только что снялся и где был также продюсером. (Продюсер имеет право на окончательный перемонтаж, Сталлоне смонти­ровал картину отлично.) Он был слегка раздражен, но никак не проявлял это в деле. Немаловажное умение, тем более когда работа сводит людей столь разных культур!

Мы проходили эпизод за эпизодом сценария, но никак не могли дойти до конца: то и дело приходилось возвра­щаться к началу и перелопачивать все заново. Оставалось две недели до начала съемок, все уже должно было быть готово, но конца по-прежнему не было видно. Я уже вос­принимал происходящее с остраненностью спящего: надо снимать, а сценария нет. Хотелось проснуться, убедиться, что я в Голливуде и что в Голливуде такого не может быть.

И все-таки студия была полна решимости начинать съемки, даже без сценария. Каждые два дня Марк Кен-тон говорил: «Я за все отвечаю. Все под моим контро­лем». Правда, когда появлялся Питере, подобные заяв­ления кончались. Наверное, когда они оставались вдво­ем, происходил примерно такой разговор:

- Джон, в конце концов, где сценарий?

- Да не волнуйся ты, все будет в порядке!

- Мы же не можем готовить съемки, все ждут сценарий.

- Передай Терри Семеллу (это шеф Кентона, реаль­ный хозяин «Уорнер бразерс»), чтобы не беспокоился. Вы же знаете, что я все сделаю. Только что вышел мой «Бэтмен», он уже собрал сто миллионов.

Магические слова! С такими в Голливуде не спорят.

В картине одна женская роль. Для нее нужна была мо­лодая секс-бомба, неизвестная, интересная, похожая на Сталлоне, поскольку должна играть его сестру. Сначала Питере говорил: «Я хочу неизвестную актрису», и мы искали молодую актрису, пригодную для такого амплуа. Через месяц, с привычной своей хлестаковской легкос­тью, он сказал: «Что вы так плохо работаете! Мне нужна звезда». Видимо, он уже кого-то имел в виду.

290

Джон Питере сдержал свое обещание. Все юные кра­савицы Лос-Анджелеса, высокие и не очень высокие, стройные и не самые стройные, блондинки, брюнетки, шатенки, натуральные и крашеные, были выстроены в ряд для проб. Самым трудным для меня было выбрать из них ту, в которой зритель узнал бы сестру Сталлоне. Нужен был ясно выраженный латинский тип. Всех ото­бранных мной - по способностям, по владению профес­сией - затем должен был смотреть продюсер.

Среди пробовавшихся подходящих было немного. Од­ной из них была дочь Джейн Мэнсфилд, звезды 60-х, акт­риса некрасивая, но очень обаятельная, с длинными но­гами и руками, с живой подвижной пластикой. Еще при­шла красивая девушка с карими глазами и родинкой на губе. Особо выразительной она мне не показалась. Через два года я снова увидел это лицо - теперь уже на облож­ках всех журналов мира. Это была Синди Кроуфорд.

Была еще одна - звезда, модель, блондинка, голубо­глазая, то ли шведка, то ли немка - про себя я назвал ее «Евой Браун». На роль она заведомо не подходила, но я должен был показать и ее. (Питере еще до меня смотрел фотографии и говорил, кого будет смотреть: он был чрезвычайно озабочен, чтобы я, не дай Бог, не сделал проб сам, без его разрешения.) И была одна, казавшаяся мне кандидатурой идеальной.

Когда я привел блондинку в кабинет к Питерсу, он первым делом выбежал из-за стола, секунду посмотрел, сказал: «Сядьте сюда», развернул ее лицо.

— Вас нужно постричь, — сказал он. — Значит, так. Я вас буду стричь сам. Вот здесь надо немного убрать, вот здесь...

Абсолютно профессионально он стал рассказывать, что и как будет делать с ее прической. Я понял: «Дело дрянь». В нем заработал инстинкт парикмахера. Он положил на нее глаз, включил свой коронный номер обольщения. «Я вас хочу постричь» означало «Я не прочь с вами переспать».

Я понял, он всерьез собирается ее снимать.

291

- Тебе не кажется, - спросил я, - что она непохожа на сестру Сталлоне? Блондинка, с арийскими чертами лица. А он черноволосый, смуглый, итальянец.

- Ничего страшного, - ответил Питере, - мы напи­шем сцену... - тут он на секунду задумался по-хлестаковски, — и скажем в ней, что Сталлоне - приемный сын в семье, а отец - немец.

Переубедить Питерса было невозможно. Мне надо было переубеждать его в стольком, что вопрос об исполнитель­нице на этом фоне казался делом третьестепенным. Я мах­нул рукой, тем более что актриса она была неплохая.

Питере лично репетировал с блондинкой, лично пере­делывал ее сцены, давал указания сценаристу. Сценарист в очередной раз переписывал сцены, вводил моменты, ничего общего не имевшие ни с сюжетом, ни с местом героини в фильме. Наконец, терпение его лопнуло, он взвыл: «Зачем эта сцена нужна? Она просто вульгарна». Этого оказалось достаточно, чтобы его тут же уволили. На его место был срочно нанят Джеффри Боум, сцена­рист самого успешного на тот момент в Голливуде фильма - «Смертельное оружие - II».

Тем временем начались съемки. Мне было интересно следить за появлением новых лиц у себя на площадке.

- Кто этот мальчик?

- О, это сын Айснера.

(Про встречу с Айснером в начале моей голливудской карьеры я уже вспоминал: к этому времени он стал пре­зидентом могущественнейшей империи «Диснейленд».)

- Как он сюда попал?

- Попросили, чтобы он немного поработал в вашей группе.

- А это кто?

- Это друг Сталлоне.

- А это кто?

- Это племянник Сталлоне.

- А это кто?

292

- Это его телохранитель.

Люди такого рода появлялись в группе совершенно нео­жиданно, образуя в ней своего рода субкультуру. На съем­ке одного эпизода, где Сталлоне предстояло столкнуться со здоровенным бейсбольным игроком, появился, нако­нец, продюсер и сказал, что здесь непременно должен быть применен определенный боевой прием. Мало того что исполнителя роли бейсболиста утвердили помимо моей воли и он совершенно для нее не подходил (как ак­тер он был вполне хорош, но тут требовалось отрицатель­ное обаяние, а у него было положительное), но и прием для человека такого крупного сложения не мог выглядеть хорошо. Питерса пытались переубедить все — я, Сталлоне, постановщик боя, китаец, знаток каратэ, специально вы­писанный из Лондона ставить эту борьбу. Все говорили, что прием здесь неуместен. Питере не слушал никого. Сня­ли. Посмотрели на экране. Сцена не работает. Возможнос­ти переснимать уже не было. Весь эпизод пошел в корзи­ну. Иначе не могло и быть: я снимал и актера и всю сцену наперекор себе. Выполнял то, что хотел продюсер.

Отношения режиссера с актерами, особенно если это звезды, всегда непросты. Актеру может хотеться, чтобы его снимали только с нижней точки - тогда он будет ка­заться повыше ростом. Или только в правый профиль — левый ему кажется менее фотогеничным. Не обошлось без трений и здесь. В итоге мне позвонил Марк Кентон, а потом на площадку прибежал Питере:

— Снимай, как считаешь нужным. Одна просьба: не спорь с ними. Добавляй все, что им хочется. Хочется крупный план - пусть будет крупный план.

Продолжительность съемок из-за этого выросла про­центов на сорок: я снимал все, что просили звезды, хотя знал, что эти кадры никогда не поставлю в картину.

Первые пять-семь дней Сталлоне на съемках был шел­ковый. Но каждый день внимательно смотрел материал. Потом стал делать замечания оператору. Глаз у него

293

очень профессиональный. Еще только входя в павильон, он уже сразу видит, где - свет, где - камера и где - он сам. Осмотрев в очередной раз декорацию, Сталлоне сказал:

- Не нравится мне, как оператор снимает. На экране у меня получается не лицо, а жопа. И потом, почему каме­ра стоит там? Я же сказал, что камера должна быть все­гда справа от меня. Свет поставьте сюда, камеру по­ставьте сюда и вниз.

- А зачем вниз? - спросил я.

- Потому что тогда я кажусь выше, - ответил он, не взглянув на меня.

Я понял, что спорить бесполезно, потому что он дей­ствительно знает, чего хочет. Через десять дней после на­чала работы оператора Сонненфельда попросили убрать­ся. Он не был очень расстроен, хотя, может быть, не пока­зывал вида. Сейчас он преуспевающий режиссер, снял «Семейство Адамсов» и суперхит «Люди в черном». Нюх у него есть, без нюха в Голливуде делать нечего...

Время шло. Финальных сцен не было по-прежнему. Позади был уже месяц съемок. Мы уже дважды обсужда­ли финал, два раза высказали свои предложения, дважды заявили о своем несогласии с предложениями Питерса -в ответ слышали: «Да, да, очень интересно. Это будет обя­зательно учтено», но дело с места не сдвигалось.

Джеффри Боум, вновь приглашенный сценарист, очень известный, очень уважаемый, очень дорогой, на­чав работать над фильмом, после десяти дней хождения челноком между Сталлоне, говорившим одно, и Питер-сом, говорившим другое, сказал:

- Хватит. Больше с вами дела не имею, иначе просто сойду с ума. Ни с кем разговаривать больше не буду, ни­чьих советов слушать не буду, через неделю сдам вам финал и больше в нем ни точки не исправлю. Подой­дет - не подойдет, писать ничего больше не буду.

У меня уже не было времени думать о финале: каж­дый день надо было снимать сцены, очень слабо напи-

294

санные, вызывавшие раздражение и у меня, и у Сталло­не, и у Рассела. Наконец, произошло нечто, вообще ни в какие ворота не лезущее.

Приезжаем на площадку - выясняется, что еще нет страниц сценария, которые сегодня надо снимать. То есть примерно известно, что должно происходить, но текста нет. Ждем. Приходят страницы, я их читаю, убеж­даюсь, что, как нетрудно было предвидеть, они никуда не годятся. Сталлоне подтверждает: «Я в этом сниматься не буду». Садится, начинает сам переписывать сцену.

Сто пятьдесят человек загорают на крыше отеля. Жара, духотища, группа скучает, ест мороженое. Приво­зят завтрак, потом - обед.

Сталлоне пишет. Приезжает один из вице-прези­дентов компании, ему донесли, что работа стоит. Ужас! В трубу летят такие деньги! И это Голливуд?

- Почему не снимаете?

- Нет сцены.

- Как нет сцены! Где она?

- Ее пишет Сталлоне.

- А-а-а...

Вице-президент постоял, помаячил на площадке, похо­дил вокруг фургона Сталлоне и тихо-тихо, не простив­шись ни с кем, исчез. Происходило нечто неподконтроль­ное, нерегулируемое... Сон продолжался. Это во сне я сижу на крыше, вижу внизу Даунтаун, Лос-Анджелес, перегова­риваюсь с бывалыми голливудскими ветеранами - им все это тоже снится, в своей реальной голливудской жизни ни с чем подобным они не сталкивались.

Наконец, Сталлоне окончил сцену. Она стала безуслов­но лучше. Начали репетировать, но день уже прошел.

Американцы умеют работать очень производительно. За­ставить их работать непроизводительно может только не­что особо выдающееся. Здесь мы как раз и имели дело с особо выдающимся продюсером. Для его личной стратегии полтораста тысяч (цена съемочного дня) или восемьсот ты-

295

сяч (она же с учетом гонораров), выброшенные на ветер, значения не имели. То, что они имеют значение для кого-то другого, для «Уорнер бразерс» хотя бы, его не беспокоило. Успех «Бэтмена» сделал его неприкасаемым, непререкае­мым. При малейшем возражении он поднимал крик:

- Я знаю, как снимать блокбастер!

Актерам положено приходить на площадку подготов­ленными. Но здесь возможности готовиться у них не было, часто они вообще не знали, что предстоит играть. Актерские импровизации - дело творческое, дающее иногда и очень интересные результаты, если, конечно, не принимать в расчет цену этих импровизаций.

Пришло время снимать героиню. Я сделал пробы и «Евы Браун», и нравившейся мне Тэрри Хатчер, но ком­пания сказала: «Не надо! Ну что тебе? Снимай блондин­ку, она же хорошая! Нам она тоже больше нравится». Спорить с Питерсом по какому-либо поводу им не хоте­лось. Ни его вкус, ни вера в его здравый смысл сомне­нию не подлежали.

За неделю до съемок продюсер вдруг сказал:

- У меня новая идея по поводу актрисы!

- Да? - сказал я с надеждой.

Неужели он надумал вернуться к Тэрри Хатчер? Она похожа на Сталлоне, красива, чувственна.

- Я вам ее покажу. Пробу буду снимать сам.

Потом мы увидели пробу, снятую под руководством Питерса каким-то режиссером на побегушках. По сути, это была не проба - ведь проба снимается затем, чтобы убедиться в таланте актрисы, - а смонтированный в стиле клипа номер. Ни лица, ни игры - одни ноги. И главное, я в глаза не видел эту актрису. Собственно, это и не была актриса - была манекенщица, шведка. То ли у Питерса не получился с «Евой Браун» роман, то ли по какой иной причине, но он перекочевал к другой. Увидев ее, мы про­сто ахнули. Она не умела ни танцевать, ни петь, ни иг­рать. Просто красивая девушка, с длинными ногами,

296

поддавшись чарам которых Питере решил, что сделает ее героиней. «Пробы» были сняты очень старательно - с иг­рой света, включающимися прожекторами, вентилятора­ми, развевающими платье и волосы, все было смонтиро­вано под музыку, представлено в виде эффектного клипа, который должен был «продать» ее нам, убедить, что луч­ше нее никого не найти. Кончился ролик, зажегся свет. Я посмотрел на Сталлоне. Он вытащил сигару, повернулся к секретарю: «Соедините меня с Питерсом...»

Если бы Сталлоне не сказал ему, что все это чепуха, пришлось бы ее снимать. Но пока «Ева Браун» была спа­сена тем, что соперница оказалась еще хуже. Та хотя бы была профессиональна.

Месяц репетировалась сцена. В нее входил сложный танцевальный номер, поэтому готовиться надо было тщательно. Я ожидал, что буду участвовать в репетици­ях - меня даже не пригласили. Выяснилось, что «Ева Браун» не очень способна к танцам. Поэтому номер строился так, чтобы скрыть это, подменяя в какие-то моменты актрису дублершей. Питере сказал: «Не вол­нуйся. Я же сделал «Флэшданс» («Танец-вспышка», из­вестный фильм-хит про девочку-танцовщицу, где точно так же играла одна, а танцевала за нее другая).

Актриса пришла на съемку. Отрепетировали сцену. Мне было уже все равно - лишь бы побыстрее пройти это испытание, оказаться по ту сторону туннеля. Но, по­смотрев материал первого дня съемок, мы поняли, что ни в какие ворота он не лезет. Актриса «не тянет».

Сталлоне в это время снимал с параллельной группой автомобильные проезды. Позвонили ему. Он приехал, посмотрел, зажег сигару, сказал: «Дайте мне телефон». Принесли телефон. Он позвонил Питерсу, сказал, что блондинка никакая не актриса (всех слов в ее адрес пере­сказывать не буду) и снимать ее нельзя. Я сказал:

- Слай, ты же помнишь, какая хорошенькая была та, ко­торая у нас пробовалась первой. И очень на тебя похожая.

297

- Конечно, она лучше.

В конце первого съемочного дня Тэрри Хатчер, ту са­мую, которую два с половиной месяца назад мне было велено забыть, потому что снимать ее ни за что не будут, надо было за полтора часа разыскать и к завтрашнему дню доставить на площадку. А она, как выяснилось, не получив роли, улетела горевать в Южную Африку к свое­му другу, который там в это время снимался. Этой же но­чью ее, ничего не понимающую, вернули и без единой репетиции наутро поставили перед камерой. А ведь «Ева Браун» репетировала месяц! Я уже был в работе над дру­гим эпизодом, этот должен был снимать режиссер из па­раллельной группы, так что я даже не видел, что там на площадке происходит. И все равно внутренне ликовал. Я утвердил ту актрису, которую хотел, правда, способом уникальным. Она осталась в картине. Сыграла, впрочем, достаточно неважно. Будь у меня возможность порабо­тать с ней, а тем более снимать ее самому, не сомневаюсь, результат был бы иным. Во всяком случае сейчас она ста­ла звездой, снялась в популярном сериале «Супермен», вышла замуж за исполнителя главной в нем роли.

К тому моменту мои отношения с Питерсом были уже достаточно напряжены. Добавилось и новое испы­тание - я ведь привел с собой своего монтажера, Генри Ричардсона. Питере сказал:

- Мы тебе дадим еще одного монтажера, он будет работать с материалом параллельной группы. Ты не беспокойся, я там буду монтировать все сам.

Я не обратил на эти слова серьезного внимания.

Действительно, появился монтажер, работавший как бы для параллельной группы. Внешне он оказывал мне все знаки уважения и субординации, но в действитель­ности все делавшееся на его столе шло помимо моего контроля. Увидев в смонтированном виде сцену погони, снятую параллельной группой, я пришел в ужас.

- Монтаж утвержден продюсером, - сказали мне.

- Не годится, - сказал я.

298

Естественно, ему об этом тут же донесли. Я перемон­тировал все по-своему. Мой монтаж был категорически отвергнут. Между мной и Питерсом назревал скандал. Он приказал перемонтировать все, как хотелось ему. Но в уставе гильдии режиссеров записано, что продюсер может сесть за монтажный стол только после того, как режиссер сдал свой вариант. Только тогда он имеет пра­во переделать все, как ему хочется. До тех же пор, пока режиссер не окончит свой монтаж, продюсер не имеет права находиться в монтажной.

Об этом я вспомнил, когда на площадке появился пред­ставитель гильдии. Такие люди в какой-то момент появля­ются на съемках любого фильма, появляются бесшумно и как бы вообще незримо, расспрашивают членов группы, как идут дела, соблюдаются ли правила гильдии, доволен ли режиссер своими отношениями со студией, нет ли ка­ких нарушений. Уже в момент своего появления предста­витель гильдии знал, что нарушается очень многое.

- А почему продюсер сидит в монтажной? - спросил он у меня.

- Но он же имеет право...

- Нет, никакого права он не имеет. Больше того, вы не имеете права его туда пускать. Если, конечно, вы не хотите, чтобы мы вас оштрафовали.

Я понял, что в руках у меня очень серьезный, абсо­лютно законный козырь.

К тому времени параллельная группа достигла ста деся­ти человек. Питере появлялся все с новыми идеями, его фантазия била ключом, так что ребятам из параллельной группы приходилось работать больше нас, они уже тре­бовали на свои съемки звезд, актеров. Мне позвонил ад­вокат гильдии и сказал, что пошло уже очень существен­ное нарушение правил - звезды не должны участвовать в съемках параллельной группы, гильдия будет привлекать «Уорнер бразерс» к суду. Назревал серьезнейший конфликт: из-за нарушений закона, которые позволял себе па

299

рикмахер Барбры Стрейзанд, картина могла быть оста­новлена и уж выпуск ее в декабре точно бы не состоялся. Помешать разрастанию конфликта я не мог, ситуация была вне моего контроля, она перешла в область взаимо­отношений гильдии с корпорацией «Уорнер бразерс».

Первой ласточкой необратимости конфликта стало от­странение моего монтажера. Естественно, ему выплатили полную сумму по контракту, но больше уже он на карти­не не работал. В американской системе любого человека, которого вы привели, могут без разговоров убрать, и вы бессильны что-либо поделать. Продюсер решает все.

У студии нет времени на эксперименты - так было мне сказано по поводу отстранения Ричардсона. Я понимал, что дело в другом. Просто он был мне предан. У нас была единая позиция в том, что касалось монтажа картины. Он бы, конечно, следовал моим, а не Питерса, указаниям.

После окончания съемок режиссер имеет право на две­надцать недель монтажа. Съемки кончались в конце сен­тября. Прибавьте сюда двенадцать недель, и получится конец декабря: только тогда продюсер получил бы ле­гальное право войти в монтажную, а фильм уже должен быть на экране. Я, естественно, делал все, чтобы уложить­ся в эти сроки, но мной по-прежнему руководило глупое желание или утвердить себя как режиссера, добивающе­гося реализации своих идей, или уйти с картины

Пришел новый монтажер, он стал монтировать фильм без меня. Я к тому времени думал: «Ну что ж. Что мог, я сделал. Хорошо бы как-нибудь из этой ситуации выс­кользнуть». Уже было снято 70 процентов материала, плюс к этому еще материал параллельной группы.

Вот уж не представлял себе, что буду так бесстыдно фи­лонить на съемках супербоевика! Никогда, даже в свои мосфильмовские времена, даже на съемках в Сибири, я не бездельничал столько, сколько здесь, почитывая газе ты, ожидая, пока загримируют звезд, пока будет написана сцена, пока написанное привезут, пока подготовят вновь

300

изобретенную сцену. Здесь бездельничать было гораздо комфортнее, чем в России, у меня был свой трейлер, по сути маленькая квартирка на колесах. Я в нем посиживал в ожидании то приезда Сталлоне, то подвоза только что написанных страниц, то репетиции какого-то трюка. Пе­рерасход в двадцать миллионов по картине объясняется исключительно отсутствием сценария, а из-за этого не­подготовленностью. Продюсер был уверен в силе своей фантазии, а производству нужен еще и расчет.

Мотивы того, что произошло в дальнейшем, как я представляю, таковы. Руководители «Уорнер бразерс» понимали, что аналитики с Уолл-стрит, пристально сле­дящие за делами компании, наверняка заинтересуются, откуда такой перерасход, запросят совет директоров, тот, в свою очередь, потребует отчета: что происходит, почему так затягиваются съемки, так непроизводитель­но работает группа? И тут все факты будут не в пользу Питерса. А значит, у него возможны серьезные ослож­нения в отношениях с банками.

Руководители «Уорнер бразерс» не подозревали, что Питере уже их предал. Они хотели его защитить, им ну­жен был козел отпущения. Козлом был выбран я. Мне предложили уйти. С торжественными лицами они при­шли ко мне в трейлер. Почувствовав момент развязки, я тоже сделал торжественное и постное лицо.

- Извини, Андрей, но так получается, что корабль больше нас. Ты должен уйти. Пойми нас, - сказали они.

- Да, я понимаю, - сказал я, стараясь не выдать своей радости.

- Конечно, мы выполним все, что записано в кон­тракте. Твоя фамилия останется в титрах. Заплатим тебе все, что положено. У нас нет и не будет к тебе никаких претензий. Но так надо.

Надо было, чтобы полетела чья-то голова. Пусть моя, я не возражал. У меня оставались четыре свободных месяца с сохранением всей зарплаты и суточных, я мог ехать куда

301

угодно, делать что угодно. В тот же день я отметил это со­бытие дома в компании друзей, выпив хорошей текилы.

Сталлоне, узнав, что я ухожу, пришел ко мне в трей­лер. Он уже все знал, ему объяснили, что он не должен вмешиваться, что в таком ходе событий заинтересованы самые высокие голливудские инстанции. Он тоже сделал постное серьезное лицо. Мы обнялись.

Спустя ровно две с половиной недели мир кинобиз­неса вздрогнул от обвального известия: «Сони» за пол­тора миллиарда купила «Коламбию», Губер и Питере стали ее президентами. Каждому за президентство было положено пять миллионов годовой зарплаты. Еще двес­ти миллионов они получили за свою компанию, кото­рую тоже продали «Сони». Для «Уорнер бразерс» это был удар ниже пояса: у них был эксклюзивный договор с Губером и Питерсом на «Бэтмена» и пятьдесят других проектов. Проекты, естественно, остались собственнос­тью корпорации, но Губер и Питере уходили. Был суд, «Уорнеры» привлекли их за нарушение контракта. По судебному иску «Сони» заплатила за Губера и Питерса четыреста восемьдесят миллионов неустойки. По Голли­вуду пошла шутка: «Продажа Губера и Питерса япон­цам - наш американский реванш за Пирл-Харбор».

Через три недели после моего ухода Губер и Питере были уволены, им отныне запрещалось появляться на площадке «Танго и Кэш».

А работа над картиной кипела вовсю, не останавлива­ясь ни на день. На следующее же после моего ухода утро на площадке был новый режиссер, продолживший с ходу съемки уже отрепетированных мной точек. Это был Аль­берт Магноли, снявший до этого рок-н-ролловую карти­ну «Пурпурный дождь» с участием Принса, коммерческим директором-менеджером которого он одновременно и был. Его стиль заметно отличается от моего; по картине сразу же видно, где кончил снимать я и где начал он. Ду­маю, видно это не мне одному: вся логика сценария в

302

этот момент ломается, по сути, начинается новый фильм.

Что касается меня, то я поехал в Сан-Себастьян, полу­чать Гран-при за «Гомера и Эдди». В составе жюри был Отар Иоселиани. За кулисами мы выпили водки, что вы­звало во мне душевный подъем и прилив вдохновения. Когда меня вызвали на сцену, я увидел Бетт Дэвис, кото­рая должна была мне вручить «Золотую раковину», и стал перед ней на колени. Та сослепу подумала, что я просто упал, и отпрыгнула. Потом поняла, что я стою перед ней на коленях. Я-то, конечно, был пьян, но на ногах вполне мог держаться, а на колени упал просто от пьяного вдох­новения и давней своей любви к великой актрисе.

На следующий день она прислала мне письмо - на­верное, это было последнее письмо в ее жизни. Бережно его храню. Письмо очень краткое: «Ура, мы (т. е. амери­канцы. - *А. К)* снова выиграли! Надеюсь увидеть вас в Голливуде». И подпись — Б. Д. — на карточке с золотым обрезом. Она очень любила мужчин, терпеть не могла особ своего пола. Через пять дней там же, в Сан-Себас­тьяне, она умерла от инфаркта.

Получив «Золотую раковину», я погулял по Европе, заехал домой в Москву, вел переговоры о новой карти­не, а «Танго и Кэш» увидел, уже вернувшись в Америку.

С Питерсом спустя недолгое время я встретился. Мы столкнулись в холле «Коламбии». Я остановился и протя­нул в его сторону руку с указующим пальцем. Он посмот­рел на меня с испугом. Вряд ли он подумал, что я собира­юсь его бить - он малый крепкий, спортсмен, всегда готов дать сдачи, но, видимо, решил, что сейчас я буду его обви­нять в чем-то. Он сделал очаровательную улыбку и сказал:

- А что? А что? Картина уже заработала сто двадцать миллионов.

Имелось в виду: «Я был прав, никаких проблем!» Он как бы передо мной оправдывался. А я просто хотел ска­зать: «Джон, я тебя очень люблю! Ты, конечно, сукин сын, но симпатичный».

303

Критики недоумевали, зачем я за эту картину взялся. Рецензии были разносные. Спорить тут бессмысленно. Режиссер должен вести разговор и со зрителями и с критиками через экран.

Сейчас, вспоминая об этой работе, я думаю, каким ис­ключительным техническим уровнем располагает Голливуд. Столько было на картине возможностей, оставшихся совер­шенно не использованными! Гигантскую декорацию под­полья тюрьмы мы сняли едва ли на тридцать процентов - у нас физически не было времени работать в ней дольше. Но она была построена - Питерсу так захотелось. Такого масш­табного, эпического выбрасывания денег на ветер я не ви­дел никогда в жизни. Даже в СССР. Увы, работа в неподго­товленной ситуации обходится втрое дороже.

Как я отношусь сегодня к Питерсу? С изумлением. Не представлял себе, что в Голливуде возможен и такой стиль производства. Ожидал всякого, но полагал, что способность американцев к самоорганизации так велика, что ничего непродуманного быть не может. Тут, впро­чем, было продумано самое главное - картина должна выйти к 22 декабря. Стратегия была очень грамотной, но ее реализация... Самого Питерса дураком я не считал ни­когда. У него мегаломания, он нетерпим к чужому мне­нию, но он знает, чего хочет. Другое дело, что параллель­но с фильмом у него было множество попутных занятий.

Не знаю, как строятся его отношения с компаньоном, Губером, которого я вообще в глаза не видел. Думаю, именно он в их фирме - главный генератор идей. Уверен, это он придумал комбинацию с «Сони». Питере занят в основном творческой частью. У него молодой дух. Ему сейчас немного больше сорока. Он заявил, что через де­сять лет будет хозяином своего «Диснейленда», своей большой кинокомпании, - не сомневаюсь, добьется.

Со мной Питерсу не повезло. Ему не нужны люди со своими идеями, своим пониманием кино — нужны испол­нители. Все творческое, что в них есть, должно использо-

304

ваться на оправдание, на мотивирование его идей, иногда безумных, иногда блестящих. И те и другие рассчитаны на уровень четырнадцатилетних. Для них он делает свои кар­тины. Остальная часть человечества ему малоинтересна. Ему бы лучше работать с режиссером молодым, не склон­ным самостоятельно думать, сомневаться, мучиться, а если и фантазирующим, то в русле идей продюсера. Тогда и фильм снимался бы без проблем и мучений.

Я не первый режиссер, которого убирали с картины, случалось такое и с Бобом Рэйфелсоном, и с другими. Сей­час, наконец, хозяева Голливуда поняли, кто должен сни­мать блокбастеры. Снимать их должны молодые люди, аб­солютно никогда не работавшие в кино, но набившие руку на рекламе. Они рвутся попасть в кино. Голливуд знает: они профессиональны, не будут спорить, у них нет своего видения, индивидуального и профессионального, они бу­дут точно, ни в чем не переча, выполнять желания продю­сера, поставленные им задачи. Они - в полном смысле на­емные работники. Профессионализм, исполнительность, послушание - ничего другого от них требуется. Чем боль­ше бюджет, тем послушнее должен быть режиссер.

А вообще-то картина прошла с большим успехом. Собрала хороший «бокс-офис» и еще продолжает соби­рать. Наверное, чтобы избежать в дальнейшем подоб­ного, лучше самому быть продюсером своих картин. Но становиться на этот путь не собираюсь - не могу, да и не хочу. Дело продюсера - деньги. Мое дело - кино.

Что до «Коламбии», то японцы скоро поняли, что аме­риканский реванш за Пирл-Харбор и в самом деле впол­не реален. Губер и Питере стали слишком хорошо жить. Построили гимнастический зал для продюсеров, отдела­ли студию мрамором, поставили вертолетную площадку, ну а картины стали снимать исключительно с бюджетом порядка 80 миллионов. У них снимались Барбра Стрейзанд, Уоррен Битти; Спилберг снял у них «Хук». Короче, японцы почувствовали, что ребята умеют широко тра-

305

титься, а потому, не дожидаясь банкротства, их уволили -уволили, правда, как принято говорить в Голливуде, с ог­ромными золотыми парашютами То есть им выплачена неустойка в Бог знает сколько десятков миллионов, лишь бы самолет летел дальше без них. Предусмотрительность американских контрактов вообще не может не восхи­щать. У Арманда Хаммера был контракт с его же фир­мой, по которому он имел «золотой гроб», то есть в слу­чае своей смерти он (естественно, не он, а семья) получал десять миллионов долларов.

Сейчас «Коламбию» контролирует японский предста­витель.

Питере - это часть голливудского мифа, такая же не­пременная, как секс, скандальная хроника. Недавно в Голливуде дали три года тюрьмы одной мадам, содержав­шей публичный дом. В ее черной книжечке значились имена очень знаменитых клиентов - она все грозилась опубликовать список. Шок был полный. Ничего не поде­лаешь - и это часть Голливуда, «тинселтауна», города бле­сток, фабрики грез. И мне здесь выпало прожить отрезок времени, больше похожий на сон, чем на реальность.

**БРАНДО**

- Кастелянец, сукин сын! Ты где?..

Вернувшись домой, я включил автоответчик и услы­шал вот это. Конечно же, этот голос нельзя было не уз­нать. Марлон Брандо. Дня за два до этого я позвонил ему и оставил сообщение, что я снова в Лос-Анджелесе.

- ...Ну давай, созвонимся с тобой. Хочу тебя видеть.

Не ждал, что он мне позвонит. Брандо - человек не­предсказуемый, живет, как дикий кот, по своим непред­сказуемым кошачьим законам. Как можно предсказать поведение рыси, тигра, пантеры? Брандо таков же.

Я тут же отзвонил ему.

306

- Это Кончаловский.

- Кто?

- Кончаловский.

- Кастелянец.

- Нет, Кончаловский.

- Андрей Кастелянец.

Я понял, что бессмысленно переубеждать его в чем-либо.

- Да-да, Кастелянец. Вы звонили мне.

- Давайте встретимся.

Мы договорились, и вскоре вечером я поехал по уже знакомому адресу на Малхолланд-драйв, Беверли-Хиллс, к воротам, отмеченным на «стармэп», карте Лос-Анджелеса для «фанов», «сыров» да и просто туристов, желающих знать адреса своих кумиров. Адрес был мне знаком, пото­му что за этими воротами я уже однажды жил. За ними — дома сразу двух великих американских артистов - Марлона Брандо и Джека Николсона. У них как бы один общий большой участок. Доверенное лицо Джека Николсона и его экономка гречанка Елена Калейнотис была моя хоро­шая знакомая. У нас ее видели в показанном на одном из давних московских кинофестивалей фильме «Пять легких пьес», где, судя по всему, она и познакомилась с Джеком. Там она играла женщину с ребенком, которую герой Ни­колсона подбирает по дороге; они вместе едут на Аляску. Женщина совершенно помешана на экологии, ей кажется, что всюду загаженный воздух, — она хочет жить на Аляске.

В 1982 году я по просьбе Джона Войта переделывал ее сценарий. Как-то мы с Еленой сидели, обсуждая поправ­ки, и вдруг услышали: где-то мяукает кошка. Котов у нее не было. Заглянули на кухню — никого нет. Вернулись в комнату - опять мяуканье. Снова пошли искать кошку. Я присел, заглянул под стол... и обалдел. Под столом си­дел Марлон Брандо.

Когда ему было скучно, он бродил по своему участку, заглядывал к Елене, она ему готовила.

307

Из-под стола, играя апельсином, вылез Марлон. Елена нас познакомила, я не мог оторвать от него глаз. Я ведь только приехал в Голливуд, еще толком никого не знал - и вдруг Брандо!

Он посидел, поиграл апельсином, сказал какие-то не­значащие фразы, глядя сквозь нас. Потом ушел, видимо решив, что сейчас он некстати.

Прошло пять дней. Я сидел с компанией в ресторане. Вдруг входит Марлон. «О! Марлон! Здорово!» Я встаю, иду к нему, все так, будто дело происходит в Москве, в ресторане Дома кино. Он посмотрел на меня, словно увидел первый раз в жизни, облил холодным отторже­нием. Я сник. Да, это другая страна...

В ту пору я не раз вот с точно такой же домкиношной развязностью подходил к столам великих кинематогра­фического мира, заводил разговоры, рассказывал о сво­их проектах.

В таком же наглом и пьяном состоянии подошел к Джону Хьюстону. Он сидел с кислородным баллоном, изо рта у него торчали трубочки. Почему не подойти? Мы с Еленой писали для него роль, самоуверенно гово­ря друг другу: «Предложим Джону, он сыграет!» Осно­вой наших надежд было то, что Елена была хранитель­ницей очага Николсона, а он жил с дочерью Хьюстона Анжеликой. Не тут-то было! Хьюстон оказался отменно вежлив: «Ну если вам нужен человек, все время сидящий с кислородным баллоном, то пожалуйста».

В тот же период моей голливудской жизни, когда я носился колбасой по студиям в ожидании постановки, которая вот-вот свалится на меня, а пока преподавал в университете Пепердайн и торговал икрой, в ресторане «Мамезон» («Мой дом»), где собиралась кинематогра­фическая элита, я увидел Орсона Уэллса. У Уэллса был свой любимый столик - каждый входящий в зал сразу же упирался в него глазами. На столе у него всегда сто­яла бутылка лучшего вина...

308

Ничтоже сумняшеся, я подсел к великому художнику и выпалил:

- Господин Уэллс, я русский режиссер...

- А, вы русский!..

О, эта наша милая российская развязность, наше жела­ние быть запанибрата с любым, особенно с тем, кто выше нас, достойнее нас! В России Ростропович - Славка, Виш­невская - Галя. Сесть за стол неприглашенным и обидеть­ся, если тебя вежливо попросят, - это в наших привычках. Вежливость и приличия тут же кончаются. Зазнался! Ноздревская вальяжность в любой момент готова взорваться ноздревским же хамством. Вот так для меня, мальчишки, Бондарчук, уже в ту пору народный артист и ленинский лауреат, был Сережа. Хотя какой он мне был Сережа! Он уже тогда был сед. А для сегодняшних молодых коллег-ре­жиссеров и неоперившихся журналистов я вдруг Андрон.

Нигде в мире такое не принято - принято уважать «прайваси», частное существование человека. Я ни о чем таком не подозревал, мое поведение казалось мне нор­мальным. Я говорил какую-то ерунду, Уэллс мило отвечал.

Я рассказал ему, как Бондарчук возмущался, что на съемках «Ватерлоо» Орсон не хотел доверить себя гриме­рам и гримировался сам - по роли ему требовался гумозный нос, он сам его себе лепил, из-за чего часто нос в од­ном кадре был искривлен влево, а в следующем - вправо.

Уэллс кивал головой. Я спросил его о творческих пла­нах.

- Видите, - сказал он, - я сижу в углу как рождественс­кая елка - нарядный и никому не нужный.

Великий кинематографист не мог найти денег ни на один свой проект...

Что толкало меня к Хьюстону, к Уэллсу, к Брандо? Любопытство? Надежда на какую-то поддержку? Ну, мо­жет быть, и это, но в самой малой степени. Если поко­паться в себе, там на дне сознания найдем ответ - тще­славие. Я иду через ресторан, пусть все смотрят, к само-

309

му Марлону Брандо! И это все тоже пишу ради тщесла­вия. О звездах люди рассказывают друг другу потому, что сами тоже хотят быть звездами. Описывая, как об­щался со звездой, пытаешься как бы дотянуться до нее. С этим был там-то, а с этим - там-то. Не пишу же я о лифтере, о шофере. Пишу о Брандо. Что ж поделаешь, грешу тщеславием. Пусть все знают, мы с ним вась-вась.

Тогда в ресторане Брандо облил меня презрением, по­садил на место. Мгновенно протрезвев, я стушевался. Больше я его не видел.

Прошло много лет, если точно, то девять. Брандо пере­жил тяжелую семейную драму, его сын убил ухажера сест­ры (то ли сводной, то ли родной, точно не знаю) Шай­енн. Брандо нужны были деньги. Я как раз написал «Ко­ролевскую дорогу». Елена Калейнотис позвонила мне:

- Марлон думает сняться в твоей картине. Он прочи­тал сценарий, хочет с тобой увидеться.

Я понимал, что он запросит слишком большие день­ги, каких у нас нет. Но шанс встретиться с великим Брандо был уникален. Тогда и состоялась наша первая встреча. Ту, когда он мяукал под столом, за встречу не считаю. Хотя его мяуканье не забуду никогда.

Я ехал к Марлону говорить о «Королевской дороге». Ясно было, что ни о чем мы не договоримся. Помимо всего, я знал, что он не учит текста. Снимаясь у Коппо­лы, он вообще не заглядывал в сценарий, импровизиро­вал на площадке.

Я подъехал к воротам. Сколько фанатов часами про­стаивали у них, ожидая выхода обожаемых идолов! Рас­сказывают, будто одна дама так доняла Брандо, что он снял штаны, повернулся к ней задом и издал оглуши­тельный звук. Это достигло желаемого эффекта: дама больше не возникала.

Я нажал на кнопку, где-то мое лицо засветилось на эк­ране телевизора, я сказал, что еду к Брандо, ворота авто­матически открылись. Я поехал по аллее, дорога напра-

310

во вела к Николсону, налево - к Брандо. Подъехал ко вторым воротам, увитым плющом. Ворота открылись, я поднялся наверх, там стоял дом - не замок, не дворец, а просто деревянный в американском духе дом, плоский, одноэтажный, с большими стеклянными стенами. С вершины горы, на которой он стоял, как с птичьего по­лета, был виден Лос-Анджелес, залитый огнями.

Марлон, огромный тяжелый человек, встретил меня у входа, в халате, провел внутрь. Мы сели в гостиной на диваны у камина, как видно, излюбленное, насиженное место хозяина. Рядом стоял телефон, к которому он ни­когда не подходит - постоянно включен автоответчик.

Жаль, что не записал наш разговор сразу по следам этой встречи. Сейчас восстанавливать его уже труднее.

Я приехал в семь. Он сказал:

- Ничего, если мы не будем обедать? Будем есть фрук­ты и орешки.

Вообще-то я был голоден и надеялся на обед. Но что делать!

- Замечательно!

Мы пили воду, ели апельсины, грызли фисташки. Заго­ворили о России, он задавал мне массу вопросов, я на них отвечал, как студент. Рядом с ним я чувствовал себя очень маленьким. Не часто встречаешься с таким человеком.

Он ел орешки точно так же, как ел их в «Апокалипси­се сегодня», шелушил во рту, играл губами шелухой, медленно тянул слова.

- Знаешь, - сказал он, - я вообще-то умею гипноти­зировать. Вот я нач-ну те-бя сей-час гип-но-ти-зи-ро-вать. Я бу-ду смо-треть те-бе в гла-за...

Он говорил все медленней, медленней, медленней... Прерывал фразу на середине. Взгляд его остановился. Я почувствовал немение конечностей. Встрепенулся, пы­таясь стряхнуть с себя оцепенение. А может, это был са­могипноз? Брандо абсолютно владел ситуацией, владел разговором. Чувствовалось, что в любой ситуации он -

311

хозяин положения. И это при том, что я человек, кото­рого трудно сбить в разговоре или заставить смутиться.

- Ты знаешь, ты очень одинокий человек, - сказал он, глядя на меня.

- Откуда ты это знаешь?

- Ты вообще прячешь себя. Прячешь. Не хочешь пока­зывать свою суть. И вообще смотришь на мир вот так...

Он закрыл лицо ладонями, открыв лишь небольшую щелочку между средним и указательным пальцами.

- ...И вот столько ты показываешь себя другим. Ос­тальное все - улыбка. - Он убрал от лица ладони. - Я тоже такой. Вот, разговариваешь с женщиной, она несет какую-то ахинею, ты улыбаешься, говоришь ей: «У вас очень красивая шляпа!» А что она говорит, ты же все рав­но не слушаешь. Чушь и глупость. Просто улыбаешься и смотришь на нее. Вот так ты смотришь на мир...

Он опять закрыл лицо ладонями, оставив лишь не­большую щелочку между ними!..

Мы просидели до ночи. Говорили о многом - о буд­дизме, о положении в мире. Об Америке он говорил с горечью. Америка - конченая страна, ничего не поняв­шая в истории человечества. Потом он спросил, почему я хочу делать этот фильм. Я стал объяснять, говорил о роли, которую он мог бы сыграть.

- Да, интересно... - протянул он. - Но ты знаешь, я не могу уехать на три месяца. Я должен навещать свою дочь, она в психиатрической клинике. Я должен наве­щать своего сына, он в тюрьме. Я должен навещать их каждую неделю, я не могу уехать.

Зачем он тогда меня пригласил? Ради чего мы проси­дели шесть часов? Разговор о картине был достаточно короткий. Роль ему очень подходила, она как бы для него и была написана. Где-то в полвторого ночи он вы­шел проводить меня к машине. У меня было ощущение, что я беседовал с одним из самых великих людей в мире. Думаю, так на самом деле и обстоит.

312

Взяв меня за плечи, он посмотрел мне в глаза, как крестный отец.

- Знаешь, - сказал он, глядя мне в глаза. - Очень мало людей, с которыми я могу разговаривать. Сегодня я по­чувствовал, что нашел настоящего друга.

Это было настолько неожиданно, что я готов был упасть перед ним и целовать его ноги. Это был есте­ственный порыв: меня потрясли и весь шестичасовой разговор, и эта последняя фраза. Он написал мне свой телефон. До сих пор храню этот автограф.

Через два дня я позвонил. Услышал голос в автоот­ветчике. Сам Марлон больше мне не звонил. Ни разу. А я в Лос-Анджелесе был еще год.

Я многое понял. Точно так же, как тогда, после первого нашего, начавшегося под столом знакомства, он меня от­шил в ресторане, так и сейчас, посмотрев мне в глаза, тут же преспокойно забыл. Я для него больше не существовал.

Прошло без малого пять лет. Я приехал в Голливуд и на всякий случай ему позвонил. Просто так. И вдруг звонок:

- Кастелянец, сукин сын! Ты где?

Снова въезжаю в те же ворота. Снова встречает меня Марлон. Снова мы проходим через те же комнаты, те же стеклянные двери, мимо тех же двух огромных могучих лоснящихся императорских собак, очень похожих на хозяина, таких же толстых, так же внимательно на меня смотрящих.

Мы прошли к тому же камину, сели на те же продав­ленные диваны, нам принесли воды, те же орешки. На этот раз я знал, что будет обед.

Накануне он спросил:

- Ты что ешь?

- Все, кроме мяса.

- Я ем странные вещи. Одни овощи, орешки. Мы сели, стали разговаривать. Он выходил, приходил. Вроде все как прежде. Вроде в доме ничего не изменилось.

313

Нет, изменилось очень многое. Был процесс над его сыном. Два месяца назад его дочь покончила с собой. Шайенн.

Разговор начался издалека и о разных вещах. Еще когда мы говорили по телефону, он спросил:

- Ты что здесь делаешь? Что с этим твоим чудным сценарием?

- Каким?

- Ну этим. Который ты хотел снимать во Вьетнаме.

- Я готовлю его.

- Когда будешь снимать?

- Еще не знаю.

- Между прочим, у меня есть идея фильма, который ты можешь снять.

«Ну! - подумал я. - Марлон предлагает картину!»

Так что, идя к нему, я уже знал: будем говорить о кар­тине.

...Марлон ушел провожать кого-то, потом вернулся. Протянул мне маленький цветок на сухой веточке.

- Понюхай!

У цветка был очень терпкий запах.

- Вот так пахнет на Таити.

Брандо - владелец одного из таитянских островов, а это был один из таитянских цветков, которые он разво­дил у себя здесь, в Лос-Анджелесе.

Одна собака улеглась у его ног, другая - рядом с ним на диване, легла почти прямо на него - две огромные ленивые собаки.

Стали говорит о жизни, о делах. Опять он сказал, что Америка идет мимо, американцы не поняли своего ис­торического пути. У них нет культуры, нет традиции. Мы заговорили об этой цивилизации, о телевидении, о масс-медиа.

- Это журналисты убили ее. - Я понял, что он говорит о дочери. - Эта смерть сидит во мне. Я чувствую себя смертельно раненным. Кинжал сидит у меня в сердце. Не могу вырвать его.

314

Он приложил, словно бы сжатые вокруг торчащей из раны рукояти кинжала, руки к сердцу, мне показалось, что на глазах у него появились слезы.

- Он в сердце у меня, и навсегда. Я должен учиться жить с этой болью. Хочу сделать картину, - сказал он. — Я обещал. Знаешь, есть гора. Она называется Гора пота. На этой горе собираются вожди индейских пле­мен. Туда очень немногих приглашают, только самых избранных. Я имел честь быть. На этой горе произно­сят только великие обещания и великие фразы. Это святая гора. На ней я обещал вождям шайеннов, что сниму картину о том, как американцы уничтожили их племя. Это может быть прекрасная картина, там четы­ре замечательных характера. Думаю, стоит взять этих двух мальчиков - Брэда Питта и Джонни Деппа. И еще там хорошая роль для Роберта Редфорда. Вот мы вчет­вером и снимемся. Как ты на это смотришь?

Боже мой! Брэд Питт и Джонни Депп - две самые большие молодые звезды в американском кино! Предло­жение снимать картину с четырьмя звездами такого мас­штаба, конечно же, ослепительно! Но... Я думал недолго:

- Нет, не могу. О зверствах американцев над индей­скими племенами не должен рассказывать неамерикан­ский режиссер.

- А-а... ну да, понимаю... - Он кивнул.

Дальнейший разговор на эту тему он замял. Ясно же, что любой режиссер на такое предложение должен был кинуться, не раздумывая. Такая тема! Такие актеры! Картина с Брандо!

Но у меня было свое мнение, и я его сразу высказал. Картина не будет защищена. Приехал какой-то иностра­нец делать картину о злодействах американцев!

Заговорили о другом.

- Тебе надо сниматься в большой роли. Ты же вели­кие роли можешь играть!

- Я не хочу играть. Мне это неинтересно. Неинтерес-

315

но играть. Неинтересна моя профессия. Я не художник. Я продавец. Я продаю свой товар - свое ремесло.

- Но ты же можешь выбирать роли!

- Неправда.

- Всегда есть выбор. Делать или не делать.

- О! Это наивно! У человека нет выбора. Он живет со­гласно предназначенному ему пути. Он поступает так, как поступает.

- Прости меня, я все же думаю, что человек тем и от­личается от животных, что выбирает.

- Вот ты знаешь, я сижу в уборной и вижу муравья. Муравей ползет, - Марлон, не отрывая взгляда от паль­ца, медленно прочертил в воздухе, как ползет муравей, -он ползет справа налево, потом слева направо, потом поворачивает налево, - я слежу за его взглядом, за его пальцем, — потом останавливается, потом поворачивает направо, ползет направо. Потом он поворачивает на­верх, ползет вверх, потом опять поворачивает налево, потом направо, потом вниз, потом налево, потом вверх. И так он пересекает собственный путь, может быть, со­рок раз. Я смотрю на него и думаю: почему он так по­ступает, есть ли какая-то закономерность в этом?

- Есть. У муравья есть выбор. Он останавливается и выбирает.

- Ерунда. У него нет выбора. Он поступает так, как подсказывает инстинкт.

- Но даже инстинкт, подсказывающий то или это, предполагает возможность выбора.

Я подумал: ведь Марлон не просто так сидел в сорти­ре и смотрел на муравья. Он думал, он запоминал то, о чем думает. Для него это не просто муравей, это образ. Образ бытия человека, его собственного бытия. Но что, его собственная жизнь только в том и заключается, что­бы сидеть в уборной, смотреть на муравья, или читать газету, или играть в игры с компьютером?

Мы пошли обедать. За столом сидели вдвоем.

316

Горничные, по-моему полинезийки, ушли. Собаки улеглись под столом. Мы продолжали разговор о выборе.

- Ты знаешь Успенского, философа?

- Нет.

- Как! Ты не знаешь Успенского?

- Нет, не знаю.

- Но это же знаменитый русский религиозный фило­соф!

- Я знаю его учеников-теософов Блаватскую, Гурджиева.

- Как же это? Ты знаешь Блаватскую и не знаешь Ус­пенского?

Мы поговорили еще. Я допил свой стакан вина. Он почти допил, еще немного оставалось на дне. Я взял бу­тылку и налил - ему и себе.

- Должен сделать тебе комплимент, - сказал он.

- За что?

- Я вот сижу и думаю. Кончаловский допил вино, а я еще нет. Если я сейчас возьму бутылку и налью ему вина, то он подумает, что я слишком заинтересован в нем, что я за ним ухаживаю. Если я не налью ему вина, то он подумает, что я плохо воспитан. Но если он так подумает, то я должен взять бутылку и налить ему. Но если я налью ему, то он подумает...

Он еще долго описывал весь ход происходившей в нем сейчас мысли. Мне подумалось, что и за мной он следит точно так же, как за муравьем, ползущим по сте­не сортира. Зачем он повернул направо, какой в этом смысл? Зачем пополз наверх? И вообще, чего этот чело­век от него хочет?

Заговорили о трагедии. Я случайно оговорился: вмес­то «сенсуальный» сказал «сексуальный».

- О! Сексуальный! Интересно!

- Да нет. Сенсуальный.

- А-ба-ба-ба-ба... Ты сказал «сексуальный». Чего улы­баешься?

317

Я улыбался, потому что мне было смешно.

- Видишь? Ты улыбаешься. О, какая у тебя хорошая улыбка! Улыбнись еще раз. Ха-ха-ха-ха!

Мне было даже неловко. Я чувствовал, что ему инте­ресно меня поймать. Он вроде как поймал меня на какой-то мысли, которую я не хотел высказать.

Опять заговорили о выборе. Он взял нож и стал дви­гать его по столу.

- Вот я двигаю нож по столу. Вот он все ближе, бли­же, ближе к краю. Вот он падает. Если мы сейчас собе­рем двадцать пять самых крупных ученых и они точно рассчитают, куда нож должен упасть, учитывая все - мо­лекулы, мельчайшие атомы, скорости, угол наклона, гравитацию, то узнаем без малейшей ошибки, куда он упадет. Даже на какую высоту подпрыгнет. Есть ли у ножа выбор?

- Человек и нож - вещи разные.

- Поведение человека можно рассчитать с точно та­кой же точностью.

- Нельзя. В этом вся разница.

- Ты так думаешь? Ха-ха-ха...

- Конечно. Вот я сейчас сижу и думаю: поднять мне этот нож или нет? Если я его подниму, то вы будете ду­мать, что я вежливый человек. Если не стану его подни­мать, тебе придется нагибаться. А ты видишь какой тол­стый!

Он тут же поднял нож.

- Был у тебя выбор или нет, когда ты поднимал нож? Я же тебя заставил его поднять!

- Я забыл о нем.

- Врешь! Ты хотел, чтобы я его поднял.

Вот такой разговор длился полночи.

Мы друг друга ловили. Он говорил, потом думал, по­чему он это сказал. Он играл со мной, как откормлен­ный сильный кот играет с мышью. А может, и не играл. Во всяком случае я чувствовал, что ему со мной очень

318

интересно. Среди прочего, наверное, и потому, что был искренен с ним.

- Ты знаешь, почему я так много о себе говорю, - ска­зал я. - Я не знаю, увижу ли тебя еще раз. Мне хочется рассказать тебе о себе как можно больше. Чтобы ты знал, какой я. В принципе, мне кажется, что в своей жизни я много времени теряю напрасно. Не снимаю фильмов. Меня преследуют страхи.

— Знаешь, — ответил он, - я тоже боялся, что теряю время, пока не понял, что жизнь - это то, что сейчас, в данный мо­мент. Все остальное — это не время. Время - это сейчас.

Он посмотрел на огромный букет цветов.

— Сказать тебе, сколько времени я провел с женщинами? Одна сидит передо мной, а другая звонит по телефону. Он взял трубку и изобразил телефонный разговор.

- «Да, аллё, да, конечно», - затем, повернувшись к вооб­ражаемой партнерше: — Это звонит мой ассистент... «Да, да. Конечно! Да, безусловно, но вы знаете, я не могу точно вам сказать...» А она меня спрашивает, когда ей прихо­дить... «Не могу точно вам сказать, сейчас у меня репети­ция...» - Он договаривается с одной в присутствии другой о «репетиции», врет одной, врет другой... - Удивительная вещь! У меня была одна женщина, японка, и вот она ко мне пристала: «Скажи, была у тебя другая женщина в вос­кресенье? Ну скажи! Я не могу жить так! Скажи правду. Я прощу, я все приму. Я просто хочу знать». Я решил ей чес­тно сказать: «Да. Была. В воскресенье была другая женщи­на». А в руках она держала ключи с бамбуковой палкой на конце. Как она врезала мне этой палкой! Как начала меня бить! Я же не могу бить женщину. А она кидается на меня. Я выскочил на улицу раздетый. Она за мной. Я - в маши­ну. Она - бить машину. Я завел мотор, поехал. Еду ночью по улице, идет дождь, Лос-Анджелес, я голый. Куда ехать? Смотрю на себя и говорю себе: «Марлон, тебе пятьдесят лет. Не пора кончать с этой хреновиной? Тебе не совест­но?» А Марлон мне отвечает: «Да, пора. Но не совестно. Не

319

хочется». Я поехал к своему приятелю. Два часа ночи. Он мне открыл дверь. Я стою голый. Выглянула его жена. Те­лефона в машине у меня тогда не было. Я голый просто абсолютно. Он дал мне кальсоны, рубашку, я поехал к дру­гому приятелю. Переночевал. Утром приехал домой. Зна­ешь, сколько раз подобное со мной случалось! Прошло еще десять лет, и я поймал себя на том, что сижу в кустах, в пижаме, вон там, за домом. Спрятался. Ко мне приехала женщина, а у меня в доме еще одна, и знаю, что сейчас бу­дет чудовищный скандал. Просто вынырнул из дома, пусть они сами между собой разбираются. Сижу в камы­шах, в пижаме, из окна дома доносится звук битого стекла, громкие крики - идет битва. Сижу, смотрю на небо и гово­рю себе: «Марлон, тебе шестьдесят лет. Тебе не стыдно? Не пора ли кончать?» А Марлон мне отвечает: «Нет, не пора...» Я тоже боюсь, что я теряю время. И все равно я его те­ряю...

Я боялся упустить каждое его слово

Когда мы обедали, стол стоял около огромной стек­лянной стены, сквозь которую был виден весь Лос-Анд­желес. А в стекле отражался стол, мы за столом, - полу­чалось, что мы сидим как бы над городом.

- Смотри, какая красота! Как красиво! — сказал я. - Ну чем не спецэффект!

Он засмеялся.

Кухня в его доме отделена от столовой аквариумом с рыбками. Я смотрел на этих освещенных рыбок, на мо­гучий профиль этого человека.

- Как странно, - сказал Брандо, - мы же думали, что ты агент КГБ, рассуждали об этом, ведь ты же не был диссидентом. Приехал непонятно как. Родители у тебя известные люди в Советском Союзе.

Я рассказал ему вкратце, как было на самом деле.

- Да... Как все-таки нас изуродовала американская пропаганда! Вся эта антисоветчина! Мы ведь ничего не знали о России. Вот сейчас только показали по телевиде-

320

нию фильм о войне в Сталинграде. Какое самопожерт­вование было у людей! Какой же великий русский сол­дат! Думаешь, американцы бы выдержали это? Они бы бросили этот город к чертовой матери!..

- Ты не прав. Ты не знаешь, как американцы вели бы себя, как бы они воевали, если бы война шла на терри­тории США.

- Все равно вы великие герои. Бот смотри: как мы во­евали во Вьетнаме?! Сколько человек мы потеряли?! А сколько вьетнамцев легло за свою родину! Американс­кий солдат так воевать не может.

- А не кажется ли тебе, что цена жизни у вас, у амери­канцев, высокая? Цена жизни американского граждани­на намного выше, чем русского, к сожалению. Вот этого вы никак не поймете: цена жизни в России такая же, как во Вьетнаме или где-то в Восточной Азии. Русские про­явили великое самопожертвование. Но, к несчастью, дело все в том, что ими еще и жертвовали. Сталин не считал человеческих душ. Американцы щадят своих солдат. Сталин не щадил. На каждого убитого немца не меньше пяти убитых русских солдат.

- Да... Цена жизни, интересно... - Он взял орех, раско­лол его и добавил: - А вообще самая высокая цена жиз­ни у евреев. Вот евреи - народ, который на самом деле ценит каждого своего человека... Да, может быть, ты и прав. Но все равно, мы ведь так мало знаем о России.

По-прежнему лежали две огромные, похожие на него собаки.

Внезапно раздался громкий звук испускаемых ветров. Непонятно было, кто это сделал - то ли какая-то из со­бак, то ли сам хозяин. Сам лично он никак не отреаги­ровал на запах.

Мы сидели на диванах.

- Дай-ка сюда твою ногу, - сказал он.

- Как? В ботинке?

- Да, в ботинке.

321

Я положил ногу на журнальный столик. Он взял мою ногу, стал сильно мять ботинок.

- Ботинок интересный, - сказал он, разглядывая по­дошву. - Какая же у него национальность? - Он повер­нул мою ногу. - Нет, ботинок не итальянский. Подошва сделана хорошо. Крепкая подошва.

- Может, тебе снять его?

- Ладно. Давай снимай. Я снял ботинок.

- Шнурки интересные. Да, надо подумать... Это боти­нок не французский. Внутрь я смотреть не буду - там надписи.

Он понюхал ботинок. «Что он делает со мной?» - по­думал я. Ботинки у меня, слава Богу, не воняют, но ноги тем не менее есть ноги.

- Ладно, скажу, - не выдержал я. - Эти ботинки сдела­ны итальянскими сапожниками, живущими в Париже. На заказ.

- Ты смотри, пожалуйста. Мы шьем себе ботинки на заказ.

- Да. Шьем. Раз в пять, десять лет.

- Понимаю. Но я, Кастелянец, не могу себе позволить такой обувной «роллс-ройс».

Сначала я не понимал, почему он называет меня Кастелянцем. Потом вспомнил. В 50-е годы в США был по­пулярен оркестр Андрея Кастелянца, игравший симфо-джаз, по-нынешнему, попсу. У всех американцев, кото­рым сегодня пятьдесят-шестьдесят, имя Кастелянца на языке. Уж, во всяком случае, оно им привычней, чем Кончаловский.

Я посмотрел на часы и вздрогнул: прошло полжизни. Уехал я от него часа в два. Был уверен, что он мне боль­ше не позвонит. И я не позвоню ему тоже.

На следующий день мне подумалось: «Что же я за идиот? Отказался от такой картины! Марлон Брандо! Роберт Редфорд! Брэд Питт! Джонни Депп! Необходимо

322

объясниться». Сел писать ему письмо. Вообще-то пись­ма я пишу редко. Но тут, чувствовал, это необходимо. Я написал, почему отказываюсь от этой картины, почему считаю ее концепцию ошибочной. Он позвонил через три дня.

- Кастелянец, ты ничего не понял.

- Как не понял?

- Я прочитал твое письмо. Ты ничего не понял. Я не собираюсь снимать антиамериканской картины. Что, ты думаешь, я собираюсь будить совесть в американском народе? И совесть, и чувство вины? Полная ерунда! Не хочу я ничего будить. Не может кино ничего разбудить. Я просто хочу сделать картину, которую пятнадцать лет назад обещал индейским вождям. Я сказал тебе, что я гуманист. А ты говоришь, что никакой я не гуманист, потому что не верю в это. Да, я никакой не гуманист...

Он стал разбирать мое письмо, опроверг все, что я там написал, разнес меня по косточкам.

- Знаешь, что я думаю? - сказал он. - Ты очень хоро­ший энтертэйнер (в русском языке нет точного эквива­лента этому слову; энтертэйнер - развлекатель, шут, че­ловек шоу-бизнеса). Ты хорошо умеешь развлекать лю­дей, вешать им лапшу на уши...

В конце письма я действительно написал: «Ты назвал меня трепачом. Но если ты не трепач, то это самая боль­шая недооценка века. Ты не меньшее трепло, чем я».

- ...Ты очень забавный человек. Нам было бы хорошо сидеть на террасе, ты в шляпе и я в шляпе, коротать ста­рость, рассуждать о закономерностях мира, о свободе и выборе, о дзен-буддизме...

- Хорошая вообще-то идея. Но у меня семья и дети...

- Конечно, я понимаю. Кстати, где ты живешь?

- Недалеко от тебя, на Беверли-Хиллс. Каждый день бегаю мимо твоего дома.

- Нет, я не про это. Где ты живешь?

- У продюсера, у своего знакомого француза.

323

- А почему не в отеле? Экономишь?

- Экономлю.

- Ха-ха-ха... - Он засмеялся весело-весело.

- Ты что смеешься?

- Как замечательно ты ответил! Даже не думал ни се­кунды. Просто сказал, как есть на деле. Другие в такой же ситуации сказали бы: «Знаешь, здесь очень хорошая вилла» или «Я в отеле не люблю», кто-то ответил бы, как ты, но перед этим поразмышлял бы, что выгоднее — со­врать или сказать правду. Ты ответил сразу. Как замеча­тельно! Это редкое качество - не стесняться, что у тебя мало денег.

Он заранее просчитал все мои возможные ответы.

- Ты меня извини, Марлон, но мне нужно идти. Меня ждут. Я позвоню тебе после шести.

Ему не понравилось, что я не в любой момент могу быть для него доступным.

- Хорошо. Позвони. Мне не хотелось бы тебя терять.

Я позвонил ему, но уже в одиннадцать. Он не подо­шел. Я оставил сообщение с извинениями, что звоню так поздно. Он не перезвонил. Через два дня я позвонил еще раз. Сказал, что это Андрей Кастелянец, который хотел говорить с Марлоном Брандауэром.

- Марлон Брандауэр, у меня есть с собой немного икры. Хотел бы услышать от вас, какую вы предпочита­ете - черную или красную?

Мне хотелось заставить его сделать выбор и тем са­мым прищучить. Тогда бы я ему сказал: «Видишь, вы­бор все-таки существует!»

Через два дня позвонила его секретарша.

- Господин Кончаловский, мистер Брандо просил пе­редать, что согласен принять икру.

Это было уже в день моего отъезда. Я отзвонил из Москвы, оставил сообщение: два дня икра ждать не мог­ла - я ее съел.

324

**МУЖЧИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ**

Кто возьмется объяснить, что такое секс? Не перестаю удивляться этому феномену. Инстинкт продолжения рода есть у всех созданий Божьих, но не знаю иной по­роды, кроме человеческой, которая бы занималась сек­сом ради удовольствия. Впрочем, этологи говорят, что это лишь индивид думает о сексе как об удовольствии. Они это называют «поощрительное спаривание», вели­кое достижение естественного отбора. Благодаря ему женская особь удерживает при себе мужскую, и они вместе могут растить свое потомство столько лет, сколь­ко нужно для того, чтобы сформировался его мозг - ни такого мозга, ни такого долгого периода его формиро­вания ни у кого в природе больше нет.

Что же до секса, то, возможно, существуют виды, за­нимающиеся им для удовольствия. Ведь существуют же, как оказалось, гомосексуальные отношения и у некото­рых видов животных. У крыс, например. Интересно, до­ходит ли до них, что эти отношения, с точки зрения продолжения рода, бессмысленны? Или для них это не имеет ни малейшего значения - инстинкт действует вне сознания. Они продуцируют собственное удовольствие.

Мужчина в своих сексуальных проявлениях, как пра­вило, достаточно утилитарен. Зов плоти гонит его на поиски приключений.

Вспоминаю свои молодые годы. Суббота. Весна, кани­кулы, родители на даче - ну просто рай! Замечательное чувство свободы, когда ты один, никаких обязанностей, только права. Уже с утра думаешь: «Сегодня закадрю ка­кую-нибудь сногсшибательную чувиху». И представля­ешь себе ее во всей необычайной сногсшибательности — цвет глаз, волос, прическу, фигуру, платье, походку. Вот он, вожделенный идеал! К пяти часам уже начинаешь со­бираться, выходишь. Куда идешь? На «плешку», где гуля­ют девочки. Никак не решаешься подойти. Нет, все это

325

не то, надо найти что-нибудь получше. Получше найти никак не получается. Потом смотришь: девочки с «плеш­ки» уже все ушли. Ладно, можно пойти в «Националь», в Дом кино, в Дом литераторов. Высматриваешь там. Все не те! К тому же они все уже с мужиками, одиночек нет. В девять вечера берешься за телефонную книгу. Уже дума­ешь: «Ёлки-палки! Так и без свидания остаться можно!» А кто в это время сидит дома? Те, кто похуже, кого никто не пригласил, или уж слишком серьезные.

Перебираешь номера, прикидываешь: не позвонить ли этой? Нет, этой не надо! Это не то. А те, кто «то», тех уже дома нет. В пол-одиннадцатого, наконец, дозрева­ешь позвонить кому-то из тех, кому еще можно было бы позвонить в девять. Их уже тоже нет, а ты уже креп­ко под мухой. Но, как говорится, нет некрасивых жен­щин - бывает мало выпито. В итоге к часу ночи нахо­дишь счастье в постели с какой-то или одноногой, или без зубов, о которой наутро с ужасом думаешь: «Боже, откуда это здесь взялось!»

Вот она, траектория мужских вожделений: начинается гигантским замыслом, кончается жалким итогом. Я че­рез этот достаточно примитивный процесс не раз про­ходил. У женщин подобного идиотизма нет, наверное, все-таки мужчина неизмеримо более примитивное су­щество. Гонишься, распаленный желанием, достигаешь цели и ровно через три минуты после того, как все про­изошло, думаешь: неужели нельзя придумать какой-ни­будь переключатель, чтобы просто нажать кнопку - и она исчезла. А ведь она останется еще ночевать! Госпо­ди, что же делать? Мыкаешься. Спрашиваешь: «Может, тебя проводить?» Одно желание - поскорее избавиться.

Это свойство чисто мужское, у женщины все обстоит по-иному, она не хочет отделаться от партнера, отдается чувствам, у нее это процесс длительный. Мужчина свер­шает акт соития, потом закуривает, читает газету, засы­пает. Я думаю, в нас живет древний атавизм: самец не

326

может позволить себе расслабиться, он должен быть го­тов к бою немедленно после семяизвержения, он храни­тель рода, должен караулить вход в пещеру — только на момент близости с самкой он может отложить свое ко­пье. Род становится наиболее уязвимым тогда, когда его защитник находится в соитии с женщиной. Какие любо­пытные программы поведения оставили нам в наслед­ство наши древние предки!

Интересно понаблюдать: сидит мужская компания, говорят, шутят, непринужденно себя ведут. Достаточно появиться одной женщине, как все кончается, песня ис­порчена. От непринужденности и следа не осталось. То же самое, если компания женская, хотя у мужчин это проявляется с много большей откровенностью. Муж­ская компания вообще напоминает мне братство оран­гутангов. Это, впрочем, более всего относится к обще­ствам с не сильно развитым правосознанием.

Чем объясняется столь резкая смена поведенческого стереотипа? Брачными играми мужских и женских осо­бей, наследием наших давних дочеловеческих предков, бесконечной божественной игрой полов. Очень инте­ресно следить за этой вечной пьесой о любви-ненависти Адама и Евы.

Женщины постоянно присутствовали в моей жизни, были руководителями и организаторами всех моих побед. В том числе и побед над ними самими. Позволяют завое­вать себя женщины, но завоевывать должен мужчина.

Маникюр, макияж, губная помада, яркая расцветка платья, высокие каблуки - это все достояние женщин. Го­ворят, впрочем, что кое-что из этого - и высокие каблу­ки, и губная помада - сначала появилось у мужчин, а по­том было отнято у них и присвоено женщинами. Это ес­тественно. Именно женщине это органически свойственно. И если вы видите мужчину с накрашенны­ми губами, то понимаете, что и он хочет понравиться мужскому полу.

327

Если спросить женщину, зачем она красится, наряжа­ется, украшает себя, ответ будет: «Мне так нравится» или «Чтобы хорошо себя чувствовать». Обман. Б лучшем слу­чае, самообман. Она это делает, чтобы нравиться мужчи­не. Примитивная мужская природа! Мужчинам это и вправду нравится.

По улице прошла женщина в красном платье, и муж­чины тут же прервали разговор, смотрят ей вслед. Это в красном платье. А если в сереньком? Тогда степень ин­тереса будет на много градусов ниже.

Что нам нравится в женщине? Более всего экстерьер. Разве это не бред? Весь стриптиз основан на этом психо­логическом механизме. Кстати, стриптиз бывает только женский. Или почти только женский. Если мужской и возможен, то разве что в обществе чистых феминисток, празднующих свое освобождение от гнета сильного пола. Мужчина воспринимает женщину визуально, жен­щина мужчину - эмоционально.

Что женщинам нравится в мужчинах? Богатство, оно дает власть. Власть, она дает богатство. Нравится ум. Все говорят: нравится верность. Не думаю. Женщине вер­ность не так уж важна.

Женщина любит ушами, ее можно уговорить. Муж­чину уговорить трудно — его можно увлечь только вне­шним видом. Бывают, конечно, и исключения, но об­щего закона они не опровергают.

Часто ли можно наблюдать, как девушка идет за муж­чиной, чтобы с ним познакомиться, потому что он очень красивый? Ну, может, и найдется такая, но она должна быть либо уж очень эксцентрична, либо очень отчаянна. А сколько раз я шел за какой-нибудь случайно увиденной женщиной, чтобы с ней познакомиться! У меня это пло­хо получается - знакомиться на улице, но что-то просто толкает тебя идти следом, когда видишь манящий рель­еф фигуры, особенно сзади. Она идет так красиво, Боже мой, как красиво! Наступает состояние обреченности. Ду-

328

маешь: «Сейчас я подойду к ней, буду говорить какие-то глупые слова, она пошлет подальше, да еще зло пошлет». Масса бессмысленных, детских обрывков мыслей проно­сится в голове, пока шагаешь следом за ней, готовишься неловко сказать: «Извините, пожалуйста...» И вдруг она оборачивается, ты видишь вполне непривлекательный фасад, посредственное малоприятное лицо — и вместо всего приготовленного говоришь: «Извините, я ошибся». Говоришь с облегчением, как ни странно. Не с расстрой­ством, что обманулся в своих донжуанских надеждах, а с облегчением - не надо дольше насиловать себя, ожидать, что сейчас тебя пошлют к черту.

Говорят, в каждом человеке живет Моцарт. Не знаю. Но в каждом мужчине, уж точно, живет Дон Жуан. Есть люди, стыдящиеся своего донжуанства, есть люди, бегу­щие своего донжуанства, есть люди, в нем купающиеся.

Конечно же, эти строки принадлежат Дон Жуану, всю жизнь обожавшему женщин и только на шестом десят­ке понявшему, что это внутренне присуще мужчине, ибо он рожден охотником. Есть, конечно, и однолюбы, готов даже поверить, что они и есть лучшие люди, но в каждом мужчине заложена программа охотника. При виде женщины он делает стойку, готовится бить влёт. Можно при этом быть пошляком, можно быть аристо­кратом — суть едина. Вспомните, сколько великих преус­пело в донжуанстве. Пушкин, Толстой, Пастернак... Мо­жет, это не такой уж грех? В любом случае - имманент­ное свойство мужчины.

Отношения мужчины и женщины — это игра, совсем не обязательно любовь. Кто-то из неглупых сказал: жизнь - та же опера, только то, что в жизни, немного больно. Игра двух полов — это чистая опера, это музыка.

Чем старше становишься, тем скучнее за собой на­блюдать в момент ухаживания. Неужели и вправду нет ничего нового на земле? Ловишь себя на том, что с пе­риодической регулярностью исполняешь те же доста-

329

точно ограниченные, имеющие вполне прагматическую цель ритуалы, читаешь те же стихи, продумываешь те же мысли, совершаешь те же поступки. И все-таки не скучно жить на этом свете, господа! Ритуалы ухажива ний напоминают мне езду на велосипеде. Не поездил пару-тройку лет - кажется, забыл, а потом сел, закрутил педали и - покатилось.

Однажды я записал на магнитофон разговор с жен­щиной, с которой у меня был роман лет тридцать с чем то назад. Она рассказывала, как протекали наши отношения. Я уже почти все забыл, она мне напомнила. Причем рассказывала обо всем с полнейшим восторгом.

Она была в меня влюблена, я тоже влюблен, даже ма­шину из-за нее разбил: целовался и въехал в столб. Она в деталях восстановила все, что между нами было: как мы познакомились, как я стал за ней ухаживать, как себя вел, какие поступки совершал. Мне было странно ее слушать, передо мной словно бы разворачивалась кинолента о совершенно постороннем мне человеке, и, что хуже всего, меня просто ужасала наглость, с которой этот че­ловек себя вел. Это был не я, это был кто-то другой.

Ей невероятно нравилось все, что она вспоминала. Я же думал: «Неужели это был я? Неужели я был таким хамом, таким наглым, бесцеремонным, грубым, самоуверенным, бьющим на примитивный эффект, безапелляционным юнцом?»

- Неужели это правда? - спрашивал я у нее. А она продолжала петь свою волшебную песню как самую счастливую песнь своей жизни.

Не скажу, что у меня отменная память. Наверное, многое предстает в ней искаженным и затуманенным. Но тот Андрей, о котором так упоенно рассказывала она, молодой, двадцатипятилетний, убежденный в своей гениальности, ведущий себя так, будто все моря ему по колено, конечно же, это не я. Это какой-то другой, чужой, незнакомый мне человек. Если через десяток

330

другой лет все еще буду жив, мне, быть может, покажет­ся очень странным то, что я делаю сейчас.

Человек вообще редко задумывается о том, что он де­лает и почему то или это делает так, а не иначе. Менее всего задумываемся мы о мотивах своих поступков. Только в последнее время я стал изредка смотреть на себя со стороны, стараться понять причины, почему я сейчас раздражен, почему глух к чужим словам.

Недавний сюжет. Два взрослых человека, убеленных сединами (один из них - я), припали к телефонным трубкам. Оба затаили дыхание, высунули языки. Мой приятель разговаривает с женщиной, я тут же, рядом, открыто подслушиваю. Он разыгрывает с ней любов­ную сцену, мы оба катаемся до коликов. Неужели нам по шестьдесят? Два идиота! Но удовольствие немысли­мое. Спустя полчаса после этого спектакля мы идем обе­дать к нему домой, где нас ждет его милая жена, взрос­лые дети, мы ведем за столом интеллектуальный разго­вор о преимуществах христианства над иудаизмом, о философских аспектах архитектоники художественного произведения. Мы невыносимо серьезны, у нас постные глубокомысленные физиономии. Я смотрю на прелест­ное лицо его жены и думаю: «Боже, если б она только знала, чем только что занимались уважаемый ею кино­режиссер и обожаемый ею муж!»

Пока у мужчины есть иллюзия, что он мужчина, а у женщины, что она женщина, мир воспринимается с на­деждой. Я говорю об иллюзии. Не важно, как обстоит в реальности. Для мужчины, если иллюзия жива, игра продолжается - игра, совсем не обязательно любовь.

Мужчина и женщина совершенно по-разному относят­ся к своей сексуальности. Женщина рассматривает ее ис­ключительно с точки зрения производимого на мужчин впечатления. Для мужчины его сексуальность выражается гораздо более примитивным образом: может или не мо­жет. Женщина от природы лишена страха импотенции. Ей

331

нет необходимости свою сексуальность доказывать. Муж­чина же должен доказывать постоянно, причем не женщи­не, а себе самому. Старая шутка «Наконец-то стал импо­тентом - как гора с плеч», в сущности, очень верна.

Мужское либидо - синоним эрекции. Мужская эндок­ринная система производит тестостерон, а это не только то, что заставляет мужчин иметь повышенное или про­сто нормальное либидо, но и то, что, как выясняется, за­ставляет человека творить. Мне кажется, что творческая потенция и потенция сексуальная тесно связаны, хрес­томатийное подтверждение чему - Болдинская осень Пушкина. Очень мудро сказал Альберто Моравиа: у ху­дожника может быть только один недостаток - импо­тенция. Мудро, хотя и небесспорно. Нормально дей­ствующая гормональная система мужчины - источник жизни, основа его хорошего самочувствия.

Несколько новых исследований из области генетики взбудоражили недавно научный мир. Мужчина, как ока­залось, генетически не предрасположен к моногамии. Женщина - предрасположена, мужчина - нет.

Говорю обо всем этом потому, что хочу успеть, пока не помер, себя познать. Лишившийся свежести супружеский секс может быть очень серьезно обновлен походом муж­чины на сторону. Это дает допинг его эндокринной сис­теме, новый вкус его отношениям с женой. Недаром бы­тует мнение, что публичные дома всегда поддерживали семью, а не разрушали ее. Мужчина, в принципе, не обя­зательно связывает любовь с сексом. Молодые люди, кстати, нередко ошибочно принимают свое сексуальное влечение за любовь.

Интересно смотреть за мужчиной, ухаживающим за женщиной. Ну скажем, какая-то пара за соседним сто­лом в ресторане. Мужчина оживлен. Предупредителен. Все время говорит что-то. Он встает, когда встает жен­щина. Он провожает ее до туалета.

А где-то поблизости - другая пара. Мужчина смотрит

332

в тарелку. С женщиной разговаривает не глядя. Она идет в туалет - он вряд ли посмотрит в ее сторону. В первом случае оживление и блестящие глаза мужчины говорят о том, что тестостерона в крови у него заметно прибавилось, а во втором случае эндокринная система у пары дремлет. Это со стороны видно.

Мне кажется, ошибочное признание влечения за лю­бовь чревато для скоропалительных браков столь же ско­рыми разрушениями. Новизна сексуальных отношений быстро проходит (редкий случай, когда долго сохраняет­ся), и, если нет ничего более глубокого, связывающего мужчину с женщиной, он скачет к другой. Говорит жене: «Я тебя больше не люблю». А на деле это «не хочу».

Женщина серьезнее мужчины, ответственнее его по самой своей природе: она носитель, источник жизни. В одной из картин Вуди Аллена есть примечательный мо­нолог героя. Он говорит, что каждую эякуляцию у муж­чины вылетает 25 миллионов сперматозоидов, а у жен­щины - одна яйцеклетка в месяц. Не отсюда ли уже раз­ница в отношении к своим генам?

Посмотрите, как кобель пытается заниматься любо­вью с чем ни попадя - с забором, со стулом, с вашей но­гой. Сучки ведут себя иначе, они кусаются, когда к ним пристают.

В женщине изначально заложена целомудренность. Предназначение мужчины эту целомудренность разру­шить, он вообще по природе своей разрушитель. Есть такая писательница, социолог - Камилла Палья. Она из­вестна во всем мире, особенно у себя в Америке, скан­дальными психофизиологическими и эстетическими исследованиями. Одна из ее книг называется «Сексуаль­ная маска» В ней она рассуждает о природе мужского и женского. Она пишет, что мужчина - разрушитель, ибо он творит новые материальные формы, а для того, что­бы творить, сначала нужно разрушать. А женщина - со­зидатель жизни, поэтому ей не свойственно разруши-

333

тельное начало. Мужчина разрушая преобразовывает природу, чтобы на ее месте построить цивилизацию. Если бы женщины правили миром, то человечество до сих пор жило бы в хижинах. Занималось размножением под сенью пальмовых листьев. Женщина умеет творить только жизнь.

В своих интересных, часто неожиданных постулатах Па­лья сравнивает половые органы мужчины и женщины. Влагалище, пишет она, само по себе бесформенно, в то время как фаллос - это уже вертикаль, архитектурная фор­ма. Женщина - это дионисийский, хтонический мир, она бесформенна, как влагалище, мужчина - начало аполлоническое. Мужчина строит эстетику (строительство невоз­можно без разрушения), женщина - жизнь. В самой себе женщина несет источник жизни. Природа каждый раз плачет, когда этот источник, невостребованный, из нее ис­торгается. В мужчине ничего этого нет. Он по самому сво­ему биологическому естеству легкомысленно ветрен. Для него достаточно, чтобы стояло.

Священник Александр Шмеман говорил, что Бог со­здал и дух и материю и материальное так же прекрасно, как и духовное. Материальные, чувственные радости, они тоже Божьи - важно лишь, чтобы дух не покидал челове­ка, не оставлял его на произвол своего животного начала. Собственно, об этом мои «Возлюбленные Марии». Суть там в том, что животное ушло из человека, остался один ангел, но ангел бесплотен, ему не нужна жена. Женщину, вышедшую замуж за ангела, ничего хорошего не ждет.

Из чувственного накала сотворены не только великие произведения искусства, но и великие человеческие по­ступки. Они тоже произведения искусства, из них скла­дываются человеческие биографии.

Сколько раз любил Пушкин? Кто сосчитает? Есть его донжуанский список, но он не скажет об этом. Мужчине совсем не обязательно быть романтически увлеченным, чтобы предаться чувственным удовольствиям. Для жен-

334

щины романтическая сторона любви намного важнее. Мужчина может петь и танцевать в оперном спектакле жизни, не вовлекаясь в ее течение.

Толстой, уже умудренный опытом жизни, писал о том, как часто люди ошибочно отождествляют красоту с добром. Имелись в виду прежде всего, конечно, мужчи­ны. В эпоху масс-медиа это может вести к сокрушитель­ным последствиям. Форма в наш век становится все бо­лее могущественной, образ - важнее содержания. При­влекательная женщина может быть выбранной в парламент или даже стать президентом страны только из-за того, что красива. Никаких других необходимых для политика качеств при этом у нее может и не быть.

У меня много картин о любви. Практически все, что я снял, о любви. Если не о любви мужчины и женщины, то о любви к человеку.

«История Аси Клячиной» - о любви, «Романс о влюб­ленных» - просто антология любви, «Сибириада» - о любви чувственной, «Возлюбленные Марии» - о любви платонической, «Курочка Ряба» - о любви героев и моей любви к этим людям. Разве что «Поезд-беглец» - исклю­чение из общего ряда.

Любовь может быть и абсолютно нечувственной, но все равно она связана с душевностью. Когда Андрей Тар­ковский стал приходить к выводу, что в картине не долж­но быть чувства, он сознательно поменял свою эстетику. Я помню его разговоры с Занусси о том, что в картине по-настоящему религиозной не должно быть чувства -должен быть дух. И в этом он совершенно прав: дух ли­шен пола, он не бывает мужским или женским, он надмирен, холоден, лишен температуры - душа же тепла. Ду­ховность и душевность часто путают. Это вещи разные. Андрей стал сознательно вытравлять в своих картинах душевность - они стали духовные. Я же полагал, что глав­ное в кино - начало чувственное, следовал в этом Бюнюэлю и Феллини.

335

В чувственных отношениях есть момент разрушения. Когда мы познакомились с Бернардо Бертолуччи, он пригласил меня на виллу, за город, собралась большая компания.

Мы вышли с Бернардо на балкон. Внизу на пляже рез­вились дети.

- Я сейчас пишу сценарий, - сказал Бернардо. - Это будет мой лучший сценарий! Что-то невероятное!

- О чем?

- О сексе. Ты знаешь, мне кажется, что секс - это убийство.

Действительно, в «Последнем танго в Париже» секс был показан как форма убийства мужчиной женщины. Но мужчина и сам убивает себя тем же. Секс и смерть -вещи взаимосвязанные, взаимозависимые.

Я не знаю в литературе описания лица мужчины в мо­мент физической близости. Знаю описания лица жен­щины, которая отдается. Почему? Может быть, потому, что при соитии женщина не видит лица мужчины, глаза у нее закрыты, а если даже и открыты, она все равно не видит. Женщина любит не глазами. Она любит телом и более всего - ушами. А мужчина видит. Он любит глаза­ми. Он смотрит на лицо женщины. Для него секс - это обладание, а в обладании есть разрушение. Бернардо го­ворил, что для него секс - это убийство и одновременно страх смерти.

Страх с детства живет в каждом из нас. Еще со времен алма-атинской эвакуации помню страшную картинку в книге - это был киргизский эпос «Манас». Изображала картинка волосатое чудовище с клыками и рогами. Я все время чувствовал, как она меня тянет к себе. Листаю книгу, точно знаю, где находится страшилище, еще страница - и увижу его. Сердце холодит от предощуще­ния жути, но все равно что-то подталкивает перевернуть лист, коснуться жгущего ледяным холодом, бьющего в сердце ужаса. Знаю, что потом не смогу заснуть, но все

336

равно желание испытать этот непереносимый страх сильнее меня...

Страх... Неприятное чувство. Ты оказываешься перед лицом чего-то, известного или неизвестного, что сильнее тебя. Ты ощущаешь свою малость, беззащитность, под­властность этой силе. Что ты рядом с ней? Что ты мо­жешь? И все же, думаю, это великое чувство - страх. Оно заставляет человека напрягать все свои силы, фантазию, изворотливость, желание не поддаться, выстоять. Если не победить эту силу, то обмануть. Найти выход.

Страх ведь тоже могучий стимулятор творческой энергии. Подумать только, сколько прекрасных мифов он родил! Сколько великих поэтических образов! Мы не знаем, что там, за чертой смерти. Для человека, как я, сомневающегося, не имеющего непоколебимой религи­озной убежденности, черта самая страшная. От нее ни­куда не уйти. Ее нельзя отменить. Нельзя о ней забыть. Но, может быть, можно попытаться преодолеть? Как? Энергией творчества. Это мы поместили за эту черту рай и ад, это мы создали великие ритуалы погребения, великие пирамиды, великие поэтические строки, вели­кую живопись. Ад Данте, ад Босха, Страшный суд Микеланджело...

Знание человека о смерти, неминуемый страх смер­ти - одна из могучих движущих сил человечества. Оста­вить после себя что-то, что «прах переживет и тленья убежит». Хорошо бы на века, но и на десятилетие - тоже ничего. Что оставить? Посаженное дерево. Выкопанный колодец. Построенный дом. Сыновей. Дело, которое сы­новья продолжат...

Когда уже где-то на шестом десятке страх смерти всерьез ожил во мне, я решил все же еще раз жениться и сделать еще детей. До этого я размышлял так: да, мне эта женщина очень нравится, но жениться-то зачем? Можно и так замечательно быть вместе. Страх смерти заставил взглянуть по-иному.

337

**О ПОЛЬЗЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО ОНАНИЗМА**

Те, кто видел незабвенный «Амаркорд» Феллини, помнят очень трогательный эпизод, где мальчишки, запершись в автомобиле и вызывая в памяти персональный объект сладострастия, истово возбуждают свою плоть, предают­ся мастурбации, говоря по-простому - дрочат. Для каж­дого из них источник чувственного наслаждения - особа женского пола. Не знаю, имел ли великий Федерико в своем замысле некую метафору, она напрашивается. По существу, эти мальчишки - художники, творцы, ибо творческий акт есть не что иное, как возбуждение фанта­зии посредством воображения. Фантазия художника мо­жет основываться и на чистом вымысле, и на реальности. Не знаю, насколько реальны были сексуальные фантазии тех феллиниевских мальчишек, но двое из них могут с гордостью причислить себя к реалистам - это факт. Они спорят, кто первый начал мастурбировать, воображая ре­ально существующую Альдинду. Как бы ирреально и фантасмагорично ни было художественное творчество -природа его едина: основой для него является реальный мир, окружающий творца. А затем уже в своих фантази­ях художник переделывает его, перепахивает, совокупля­ется с ним, испытывая реальное наслаждение, подобно мастурбирующим феллиниевским мальчишкам, - созда­ет таким образом свой мир.

Что движет художником? Стремление переделать жизнь? Пылким юношеским сердцам очень часто мере­щится роль мессии-пророка. Только немногие не теряют вместе с редеющими волосами ощущение своей исклю­чительности, не приобретают вместе с сединами горький привкус тщетности своих попыток. И тем не менее ху­дожник продолжает творить, если, конечно, он не поте­рял своей потенции. Потенция - это потребность тво­рить, создавать, выражать себя, даже осознавая тщету всех своих усилий, понимая, что зритель или читатель,

338

даже просмотрев великий спектакль или фильм, прочи­тав великую книгу, посидит пяток минут с просветлен­ным взглядом и завороженной улыбкой и тут же вернет­ся из этого прекрасного далека на грешную землю - ныр­нет в промозглую сырость леденящей ночи, смешавшись с толпой равнодушных и чужих людей, и поедет дальше в вагоне действительности со всеми остановками и с мыс­лью, чтоб кто-нибудь не наступил на ногу или, не дай Бог, на полном ходу не выкинул из окна.

Но эти пять минут просветленного взгляда! Как хоте­лось бы, чтобы они продлились дольше, а может быть, и навсегда преобразили человека! Мне кажется, в подсо­знании каждого художника лежит желание создать зри­теля по своему образу и подобию. Желание наглое и бес­плодное, ибо создание человека - дело не человеческое, а Божье. Но вопреки тому, дабы не потерять своей ис­кренности и гордыни, творец должен зажмурить глаза, игнорируя факт своей беспомощности. Не удивительно, что вместе со зрелостью к художнику приходит горечь. Помните, у Набокова: «...У него глаза были слишком добрые для писателя»?

«Красота спасет мир». Кто только и по каким только поводам не цитировал это из Достоевского! Увы, реаль­ность заставляет разувериться в могуществе этого закли­нания. Только зажмурив глаза, вычеркнув из памяти Варфоломеевскую ночь, костры инквизиции, дыбы, гильо­тины, не говоря уж о Хиросиме и Освенциме, можно продолжать повторять эти слова. Красота спасет мир? Полноте... Пока мир спасает страх человека перед само­уничтожением, перед голодом и холодом. Мгновения же красоты, доброты - редкие исключения, которые мы кол­лекционируем в своей памяти, укрепляя себя в зыбкой надежде на то, что в человека можно все-таки верить.

Черпая вдохновение из собственного бытия, интеллек­туально мастурбируя, художник создает отражение реаль­ности - свой «параллельный чувственный мир». Отраже-

339

ние это далеко не зеркально - чем самобытнее художник, тем более выгнуто и искажено зеркало его воображения.

Взаимоотношения художника и зрителя - вечная и больная тема. Как бы художник ни старался убедить себя и других, что творит «как птица небесная», ради са­мой чистоты самовыражения, где-то глубоко внутри у него всегда теплится надежда, что найдутся люди, кото­рые услышат, проникнутся, поверят. Сколько бы ни клял он толпу, сколько бы ни говорил о том, что творит для себя, для избранных, для будущих поколений, в душе он, конечно же, хочет, чтобы услышали сейчас, не­медленно, все. Не припомню случая, чтобы художника поверг в отчаяние сногсшибательный успех. Кроме од­ного, но о нем позже.

И, что греха таить, художник тоже хочет кушать. От мысли о презренном металле ему никуда не деться. Ху­дожник живет в ожидании зрителя, рисует ли он мелка­ми на тротуаре или расписывает своды Сикстинской ка­пеллы. Между Папой римским, оплачивающим труд Микеланджело, и прохожим, кидающим монетку бедо­лаге, разрисовывающему уличный тротуар, есть нечто общее - это зритель, который платит.

Впрочем, есть особая категория зрителей, которые не только не платят за то, что они зрители, но еще и требу­ют гонорар за высказывание своей точки зрения, сколь бы относительна ни была ее интеллектуальная ценность. Эта категория живет за счет художника. Это критики.

Разве это не так, уважаемые господа критики? Ведь если бы не было творца, не было бы и вас. Хотите вы или нет, но вы единственные, кто живет за счет худож­ника. В определенном смысле вы паразиты - наберитесь мужества, признайтесь в этом!

Если использовать аналогию художественного творе­ния как результат мастурбации, то критик способен ис­пытать творческую эрекцию только после того, как ху­дожник «отстреляется». Он отражает как бы уже отра-

340

женный материал, его творческий процесс - это мастур­бация по поводу мастурбации. Ему, бедному, надо сидеть и ждать, когда появится объект для его критического ос­мысления. Ведь критика питается не живой жизнью, а уже отработанным, переработанным ее продуктом. Воз­можно, логика моих построений шатка и неубедительна, но раз уж начал, попробую довести аналогию до конца.

Художник -любой! - это человек, увидевший нечто в мире, в человеческой душе, постаравшийся осмыслить увиденное, взваливший на себя тяжкий, достойный вся­ческого уважения воловий труд - понять человека. Во­обще, художник мне напоминает не птичку небесную, не ведающую, что поет, а вола, тащащего плуг, распахи­вающего целину. Вздувшиеся вены, полуприкрытые от усилий веки, взмокшая от пота шкура... А вокруг вьются букашки, жужжат под ухом, норовят подсесть где-ни­будь в нежном месте и подпустить жало под кожу. У бу­кашек своя иерархия: тут бойкая мошкара вьется - что­бы отогнать ее, достаточно одного дыхания ноздри. Там - слепни, их можно отогнать хвостом. Но уж если сядет овод - хрен его достанешь!

Где учат критиков в России? Повсюду. У кого-то лите­ратуроведческий диплом, у кого-то театроведческий, у кого-то еще какой-то «ведческий», а то и вообще сугубо технический. Бог с ним, в конце концов, не столь уж важно какой. Важнее, чему их учат? Ну, наверное, исто­рии искусств, эстетике, начиная с Аристотеля; надеюсь, и анализ художественной формы они проходили. Но разве о качестве сапога не лучше судить человеку, само­му умеющему хорошо его сшить? Кто бы ни судил о моих произведениях, мне интересна его точка зрения, если за ней не стоит желание навязать ее всем на свете.

Но, убежден, никогда и никто не учил наших критиков уважению к личности. В известном смысле это понятно — такова традиция. Кажется, Герцен сказал, что никому в Ев­ропе не пришло бы в голову высечь Спинозу или отдать в

341

солдаты Паскаля. В российской истории это заурядные факты. Вспомните трагические судьбы прошедшего через десятилетия солдатчины Шевченко, повесившегося после унижения порки Сороки, объявленного сумасшедшим и посаженного под домашний арест Чаадаева. Только в на­шей «пассионарной» стране могли быть написаны слова, принадлежащие перу столпа отечественной критической мысли: «...одного страстно желаю по отношению к нему: чтобы валялся у меня в ногах, а я каблуком сапога размоз­жил бы его...физиономию... Пусть заведутся черви в его мозгу и издохнет он в муках - я рад буду» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т.12. С. 109). О ком бы ни были эти слова написаны - о писателе самом бездарном или самом реак­ционном, не слишком ли непомерен накал эмоций? Не слишком ли велики притязания критика?

Помните «Чайку» Чехова? Я - помню. А помните, что писала о ней критика? Нет? Не странно ли? В определен­ном смысле художнику везет, ибо, как правило, крити­ческие статьи печатаются на газетной бумаге, которую наш предприимчивый народ использует для заворачи­вания селедки или для иных, гигиенических надобностей, хотя общеизвестна антигигиеничность подобного употребления ввиду вредоносности свинца, из коего льют печатные формы. Но ведь это мы с вами не по­мним, что писала критика о «Чайке», а Антон Павлович помнил! Поклялся в истерике никогда не писать для те­атра... Депрессия Рахманинова после критических отзы­вов о Первой симфонии длилась три года. О живом Врубеле критика вообще писала в прошлом времени. А что писали шведские критики о Бергмане, левые италь­янцы о Феллини? Где все эти статьи? Кто их читает?..

В каждом человеке живет творец. В критике тоже живет творец. Он в своем творчестве, так мне кажется, подсозна­тельно хочет создать художника по образу и подобию сво­ему. Но если старания художника создать по образу и по­добию своему зрителя тщетны, то старания критиков по-

342

рой достигают успеха. Сколько художников растеряло кру­пицы своей самобытности, стараясь быть ими обласкан­ными! Сколько, в отчаянии от разрушительной критики, забыли мерещившуюся им в темноте тайну!

Только алмазная твердость, только прислушивание к своему внутреннему пульсу, только, пусть вынужденное, презрение к навязываемому извне мнению охраняет ху­дожника от разрушения. Отсюда надменная улыбка Врубе­ля: «Ваше отрицание меня дает мне веру в себя». Отсюда признание Бергмана: «У художника иногда возникает же­лание выйти на сцену, подойти к рампе, выблевать в зри­тельный зал, а потом убежать за кулисы и повеситься».

Однако всякая Божья тварь имеет свое место в при­роде, и, стало быть, она нужна. Без мошкары переве­дется рыба в водоемах, крохотные моллюски оберега­ют кита, выедая у него из-под кожи личинок... Нужен и критик. Без него художник зарастет штампами, успо­коится. К тому же, именно противостоя критике, ху­дожник остается самим собой - имеется в виду любая критика, даже хвалебная, может быть, более всего именно хвалебная, ибо очень часто успех толкает ху­дожника на подсознательное самоповторение. Словом, ругают - плохо, хвалят - тоже плохо. В Англии, не сла­вящейся хорошей погодой, есть поговорка: «Климат делает характер». На взаимоотношения художника с критиком это вполне можно спроецировать...

В «8 1/2» Феллини вокруг героя-режиссера вьется ин­теллектуал-критик. Анализирует сценарий, высказывает претензии, пожелания, горячится, советует. Советы ум­ные, послушать их - на пользу... Но у художника одна мечта, как у того самого вола, - взмахнуть хвостом и прихлопнуть. Чтоб не зудел над ухом.

...Три часа ночи. Слышу «голоса». В полусне нащупы­ваю карандаш и записываю: «Надо запретить всяческую художественную критику. За исключением той, которая пишет только про меня и только хвалебно».

343

**РОССИЯ И РЕЛИГИЯ**

Эта книга пишется во время, когда в России начинается религиозное возрождение. И само это возрождение, и ос­вобождение религии от гнета идеологии - бесспорно, за­мечательные факты нашего внутреннего, духовного осво­бождения. Но одновременно с этим я с тревогой замечаю экзальтацию, русскому характеру вообще очень свой­ственную, преувеличенно старательное следование вне­шним сторонам и атрибутам религии. Я говорю сейчас не о том, верить или не верить, ходить или не ходить в цер­ковь, а о том, как поляризовалось сознание людей. Пошло в ход деление на «наш» и «не наш». «Не наш» — тот, кто ве­рит в другого Бога, ходит не в нашу церковь. Мне давно уже грустно наблюдать это, поскольку самому мне стоило больших трудов внутренне для себя хоть в какой-то степе­ни стать терпимым. Двадцать лет назад мне это совсем не было свойственно, не говорю уж про тридцать.

Сегодняшняя экзальтация, деление на православных и инославных становятся настолько ярко выраженны­ми, что, конечно же, я рискую навлечь на себя темное облако подозрений, по меньшей мере - сожалений о моей религиозной неразборчивости. Но тем не менее, мой читатель, не могу не поделиться с тобой сомнения­ми, мучащими человека, который желает понять, зачем он живет в этом мире. Речь о самом, может быть, ин­тимном - о взаимоотношениях человека и Бога.

С чего начинаются взаимоотношения художника с влас­тью? Прежде всего они определяются культурой страны, где ты вырос, и здесь не последнее место занимает рели­гия. Ведь религия определяет форму взаимоотношений человека и Бога, и если Бог есть власть в последней инстан­ции, форма твоих взаимоотношений с Богом проецирует­ся на форму взаимоотношений с властью.

Посмотрите на форму отношений между индивиду­умом и Богом в разных частях света, в разных религиях-

344

разница очевидна. В буддизме, где Бог разлит везде, от­ношения *с* властью во всем о себе напоминают, но при этом не подавляют. В мусульманских и православных странах отношения с Богом исключительно иерархические, как бы по вертикали: Бог наверху, человек внизу. Давайте посмотрим на маленькие детали, казалось бы, малозначительные, вроде бы сами собой разумеющиеся. Обращали ли вы внимание, что в православной церкви общаться с Богом можно только стоя; если вы хотите опуститься, то только на колени - сидеть нельзя. Где еще существует подобное? В мусульманстве. Человек не имеет права позволить себе сесть перед Господом. Хотя в религии о правах не задумываются - ее принимают вместе со всеми ее нормами долженствования.

А в католичестве сидеть перед ликом Бога можно, в нем отношения с Богом либерализованы. Грех можно отку­пить, получить индульгенцию. В протестантстве, утвердившемся в результате целого периода реформаторства, религиозных войн, революций, либерализация отноше­ний с Богом пошла еще дальше. Человек как бы посадил Бога напротив себя за стол переговоров, отношения с ним стали уже не вертикальными, а горизонтальными. Между человеком и Богом нет никого, человек сам за себя отвеча­ет, сам контролирует собственные поступки.

Только вдумайтесь: какое множество религий и вер существует в мире! Каждый верит в свою истину, в каждой религии есть свои убежденные, свои сомневающие-ся, свои яростные фанаты. И каждому ведомо, что есть истинный Бог. В этом многомиллионном хоре живых и уже ушедших, отдавших жизнь за истину, почитаемую божественной, и мучительно пробивающихся к истине, как понять, кто же из всех ближе к правде? Тщетный и, наверное, вредный вопрос.

В этом сложном, изменчивом мире ты то ощущаешь присутствие Бога, то нет. От чего это зависит? Не знаю. Не решусь ответить. Страшно сказал священник в

345

«Причастии» Бергмана: «Бог молчит. Он мертв». Одно дело - Бога нет, другое - Бог мертв.

Очень хочется иметь идеалы, завидую людям, имею­щим ясные идеалы, но главный идеал - это, без сомне­ния, идеал божественный. А каким может быть боже­ственный идеал, если Бог мертв? Вдобавок идеалы рушат­ся, теряются.

Набоков сказал о Чехове: «Какой хороший писатель! Но за смехом он потерял идеал». Потеря идеала - вещь прискорбная, но вдумаемся: может быть, и не такая уж трагическая? Ведь потеря идеала может привести к по­искам идеала нового.

Очень точно определил один современный писатель Толстого и Достоевского как дон-кихотов русской лите­ратуры, а Чехова - как ее Гамлета. У Достоевского и Тол­стого были в творчестве идеалы, основанные на ясной ре­лигиозной основе. Чехов ясной религиозной основы не имел. Недаром он написал, что между утверждением «Бог есть» и утверждением «Бога нет» лежит огромное поле титанической душевной и умственной работы. Легче не мучиться вопросами, просто верить. Даже Толстой не за­давал себе вопроса, есть ли Бог. Он ставил вопрос, кто его наместник на земле.

Не скрою, меня часто тревожат сомнения. Целая плеяда великих русских мыслителей, богоискателей — Соловьев, Розанов, Бердяев, Карсавин, Шестов, Франк, Булгаков, Ильин — мучилась над вопросами: есть ли Бог? В чем ис­кать подтверждение его бытия? И нужно ли его искать? Не проще ли просто верить? «Ясность веры чистит душу»?

Может быть, искать подтверждения бытия Бога в ка­ких-то чудесах, в знамениях? Всякое бывает. Бывают удивительные совпадения. Вроде как им не верить? Вот увидел черную кошку, а потом разбил машину. Но сколько раз бывало, что кошку увидел, а ничего затем не случилось...

Религиозное чувство не связано с мыслью. Чувство

346

оно и есть чувство, но страх-то рождается мыслью. А очень многое в религии определяется страхом. Страх Божий. Страх неправильно поступить. Страх понести наказание. Это все ведь проекции нашего сознания.

Так или иначе, но существует своеобразный закон компенсации. Истины, которые ты принял, в которые поверил, определяют твою дальнейшую жизнь. Хочешь не хочешь, но оказывается, что за все в этом мире надо платить. За свободу, за отсутствие свободы, за свободу внешнюю и за свободу внутреннюю. Человек, свобод­ный внешне, должен быть чрезвычайно организован внутренне. Чем более человек организован, то есть внут­ренне несвободен, тем более свободное общество он со­здает. Каждый знает пределы отведенной ему свободы, не тяготится ее рамками. Самоограничение каждого -основа свободы всех.

Очень часто приходится слышать о свободе русского человека. Да, русские действительно чрезвычайно сво­бодны внутренне, и не удивительно, что компенсацией этому является отсутствие свободы внешней. Свобод­ное общество они создать не в состоянии (или пока не в состоянии), и именно из-за неумения себя регламенти­ровать. Каждый хочет быть свободен сам - всем стать свободными при этом заведомо нереально.

Святые люди - это, наверное, не те, кто лишен чув­ственных, плотских страстей, но те, кто способен подав­лять их в себе. Потому средние века знали намного больше святых, чем нынешние. Не та ли сила, которая необходима для победы над плотским, животным, и де­лает человека святым?

Иногда я думаю: можно ли быть святым в сегодняш­ней Швеции? Чувства людей абсолютно контролируе­мы, животного в человеке почти не осталось. Может ли свободное общество породить святого? Не верю в это. Истинная религия там, где общество несвободно. Где человек должен давить в себе зверя. Если бы у него этой

347

необходимости не было, если бы он умел контролиро­вать и самоограничивать себя, он давно бы уже это сво­бодное общество создал.

Там, где человек поставлен перед необходимостью за­давить в себе зверя, там и дух прорастает в чувстве. По­этому в Европе истинная религия была до реформации, в средневековье. Сегодня истинная религия в России, в Латинской Америке - где еще не погасли эмоции, где отношения людей чувственны, плоть непокорна, где есть, что подавлять...

Наверное, потому же и искусство в России такое стра­стное, чувственное, полное возрожденческого накала страстей - в Европе такого эмоционального градуса дав­но уже нет.

Увы, жизнь - вещь очень несправедливая. По многим поводам возникают знаки вопроса. Да, для меня моя культурная среда, русская среда, осталась основной, единственной: в русской церкви я себя чувствую дома, в отличие от церкви протестантской или католической, от мечети или пагоды. И все же, все же...

Вертикальность отношений человека и Бога, по сути, означает ощущение человеком своей ничтожности, раб­ского подчинения высшей воле. Чехов видел смысл чело­веческой жизни в выдавливании по капле из себя раба. Не эта ли абсолютная вертикаль «человек - власть» и есть законченное выражение рабства? Если так, то важней­шим шагом на пути освобождения человека от своего рабства есть преодоление абсолюта вертикали «человек -Бог». Наберемся мужества признать, что русское рабство неотделимо от православия. Так, во всяком случае, я ду­маю. Так же как и рабство мусульманское - от ислама.

Возьмем наместников Бога. Кто стоит между Богом и человеком? Церковь, правительство. Они есть власть. Недаром в России нынешней государство и церковь сомкнулись в объятиях...

Россия - страна православная, этим определен и ха-

348

рактер народа, и история страны. Если бы коммунисти­ческая революция произошла бы, допустим, в Швеции -допустим, заведомо зная, что это невозможно, - там ни­когда не возникла бы система, сколько-нибудь похожая на советскую. А в мусульманской стране любая соци­альная революция приведет лишь к диктатуре, к деспо­тии, к взаимоотношениям вертикальным. В координа­тах этой религии иное невозможно. Точно так же и в координатах православия. Что же касается атеистов, то и они бывают разные. Как и коммунисты. Сравните, к примеру, коммуниста английского и коммуниста араб­ского. Много ли у них общего?

С момента своего возникновения христианство претер­певало огромные изменения, стоившие подчас потоков крови. Лютер, Кальвин, гугеноты... Религиозные войны эпохи реформации привели к рождению разновидности христианства, именуемой «протестантизм». С его утверж­дением в определенных странах и нациях родилось и само понимание этики взаимоотношений индивидуума с Бо­гом. Церковь перестала быть непременным и всеведущим посредником между ними. Индивидуум стал ответствен­ным перед Богом сам. Это значит: читай Библию, соблю­дай закон, хорошо работай и Бог тебе воздаст.

Производным этого стало: богатство не порок. Чело­век, который богат, - работает много. Человек, который небогат, - мало. Ему надо не завидовать богатому, а тру­диться. Не правда ли, совершенно иные постулаты хри­стианства, чем те, которые почитались истиной в мо­мент раскола Византии и Рима? Верблюду незачем при­меряться к игольному ушку - рай богатому не заказан.

Существует концепция «культурологического детер­минизма». Как и все концепции, она, естественно, огра­ничена, и в былые времена непременно бы сказали, что буржуазна или мелкобуржуазна. Но в любом случае мимо главных ее положений нельзя пройти мимо. А они таковы: культура страны, культура нации и религия

349

как важнейшая часть этой культуры определяют, в ко­нечном счете, уровень ее экономического развития.

Недавно я читал замечательную книгу «Кто процвета­ет?». Автор — Ричард Харрисон, ученый из Латинской Америки - занялся изучением взаимосвязи между куль­турным и экономическим развитием стран и пришел к любопытным выводам.

Менталитет наций основывается на религии, истории, климате, масштабах страны; у каждой нации своя иерар­хия приоритетов, сильно не похожая на другую. Скажем, в китайском менталитете, сформированном религией даоизма и буддизма, главные нравственные (они же эко­номические) приоритеты - дать образование детям и возвратить долги до Нового года. Если ты не отдал долги, ты позоришь своих предков. Почитание загробных душ предков очень развито. Ты не должен оскорблять их ни­чем, и в частности невозвращенными долгами. Иначе -позор на твою семью! Страшный позор! Как нетрудно припомнить, такая система ценностей, уважение автори­тетов далеко не всем нациям свойственны. На одном этом видно, сколь многое определяет религия в экономи­ке. Если бы в России так почитали души умерших!

Религиозные войны, я не открываю тут истин, воз­никли не случайно. Экономика и политика требовали реформы религии. Отсюда - протестантизм. Он поро­дил то, что психологи называют отчуждением самосоз­нания. Протестантизм дает человеку право самому су­дить свои поступки - нет надобности бежать в церковь за прощением. Следствие этого - развитая персональ­ная и анонимная ответственность индивидуума перед обществом. Грубо говоря, Бог видит человека всегда, даже когда он в общественном туалете. Потому обще­ственные туалеты чистые. Каждый ощущает свою ответ­ственность, при том что она анонимна - никто не узна­ет, как он себя там вел. Нам это чувство анонимной от­ветственности неведомо, поэтому про наши туалеты

350

лучше не вспоминать - у меня даже была мысль сделать об этом документальный фильм.

Отчуждение самосознания повлекло за собой развитие гражданского правосознания. Только анонимная ответ­ственность человека ведет его на демонстрацию, на изби­рательный участок. Отсюда понятно, почему в одних странах вся нация участвует в контроле за тем, как прави­тельство ведет дела государства, в других - она вполне равнодушна. В одних чуть что - все встают на дыбы, пра­вительство валится: для этого не нужно ни кровопроли­тия, ни братоубийства, достаточно, если обнаружится элементарная нечестность. В других - правительство само по себе, индивид - сам по себе.

Поскольку я не философ, могу позволить себе воль­ность метафор. Протестантский мир построен исключи­тельно на ясности, отсутствии излишеств. Достаточно по­смотреть на характер архитектуры, зайти в церковь, кли­нику, квартиру - всюду ничего лишнего. В архитектуре -абсолютный минимализм. Сравните протестантскую цер­ковь и католическую. Посмотрите на жилище эстонского крестьянина - у него не просто чисто, у него все лишнее — тряпки, мусор - выбрасывается. Немедленно, сразу, ежед­невно. На постоянной основе. Заглянешь к православному крестьянину - у него ничего не выбрасывается. Все лежит, все на всякий случай хранится - коробочки, тряпочки, ви­лочки, лапти. Запихано куда-нибудь в угол, за печку. Как в России убирают? Если уборка, то непременно генеральная. Раз в полгода. Вот тогда все вышвыривается, выбрасывает­ся. Потом опять копится, копится, копится...

То же самое и в политике: наведение порядка произ­водится не ежедневно, а циклами, с гигантскими интер­валами. Сначала, какие бы безобразия ни творились, все сидят на своих местах. Пэтом вдруг, непонятно по ка­кой причине, всех прежних начальников выметают к чертовой бабушке, сажают новых, и все пошло по оче­редному кругу.

351

Сегодняшние страны можно поделить на индустри­альные и крестьянские. В индустриальных странах, как правило, доминирует или протестантизм, или конфуци­анство, как в Японии, хоть эта страна и очень отсталая -с точки зрения демократии. В странах крестьянских со­знание не менялось тысячелетиями. Постулаты: моя се­мья - моя опора, за стеной - все враги, все хотят у меня что-то отнять. Поэтому главное - никому ничего не да­вать. Партнерства, как такового, быть не может. Дело можно вести только с родственниками.

Харрисон очень интересно пишет о том, что большин­ство населения современного мира сохраняет крестьян­ское сознание. Личная ответственность человека перед обществом очень низка. Общество - враг, правительство тем более. ОНИ там, наверху, все решают. Я к этому ни­какого отношения не имею. Бразилия, Индия, Малайзия, Латинская Америка - всюду крестьянское сознание. Тот же менталитет в России. Если не понимать этого, старать­ся навязывать людям формы, для них чуждые, они будут гнать граблями и вилами их носителей, так же как гнали крестьяне своих очкастых радетелей-социалистов, по­шедших после отмены крепостного права «в народ».

Я люблю Россию. Но что такое любовь к Родине? Я бы сравнил ее с любовью к матери. В разных человеческих возрастах она разная. Спросите у ребенка, за что он любит свою маму. Он не сможет объяснить, В лучшем случае ска­жет: потому что она лучше всех на свете. Проходит время, наступает пора зрелости, свое понимание жизни, и человек не может не замечать, что какие-то черты и свойства мате­ри его раздражают. Бывает, он взрывается, доходит до скандалов, конфликтов — очень болезненных, поскольку это конфликты между самыми близкими людьми. Но нельзя уже не видеть, нельзя игнорировать недостатков человека, который тебе бесконечно дорог. Мешает ли это тебе любить этого человека? Да нет же. Ты его любишь го­раздо более сильной и нежной любовью, чем в детстве.

352

Очень часто в разговорах о России, особенно сейчас, да и в прежние годы было подобное, у людей, считаю­щих себя истинными патриотами, сквозит детская, не­зрелая любовь. Они любят Россию, потому что прекрас­нее ее на свете нет. В ней для них нет ничего плохого -только хорошее. Все недостатки, которые кто-то не мо­жет не замечать, объявляются происками вражеской пропаганды или кознями жидомасонов. А если вопрос ставится так, то, значит, уже они в одном лагере, вы - в другом. Думаю, Чаадаев любил Россию гораздо сильнее, чем те, кто безмерно ее восхвалял. Он просто не мог не видеть ее недостатков.

Да, Россия - страна замечательная, прекрасная, у нее великое будущее, до которого мы, к сожалению, не до­живем. Не надо тянуть ее в это будущее за волосы.

**ЭПОХА САМОЗВАНСТВА**

Мы подходим к концу столетия. Нетрудно заметить, сколь важные сдвиги произошли на его протяжении, как отличается начало века от его конца. В начале его че­ловек жил в мире, где были неписаные законы, которые хорошо ли, плохо ли, но соблюдались. Был свод нрав­ственных правил, незыблемые этические нормы, кото­рым, как казалось, человечество и далее будет следовать на пути своего прогресса. И коммунизм, и даже фашизм (два крайних течения, одно ультраправое, другое - ульт­ралевое) преследовали единую цель - создать идеальное общество. Но идеальному на этом свете, увы, места нет. С середины первого тысячелетия и вплоть до начала XX века людям казалось, что существует абсолютная ис­тина. Пусть у каждого, и у каждого политика в частно­сти, свое представление о том, что есть истина и каков идеал, но все жили с высокомерным ощущением, что рецепты в общем-то найдены. Те или эти, но найдены.

353

Сходились на том, что главное - свобода, демократия, равенство, братство. Кто спорит - вещи замечательные.

Сегодня, под конец века мы приходим к довольно странным выводам. Мы их еще не до конца осознали, мы только еще начинаем понимать относительность того, что еще вчера считали абсолютным. Например, демокра­тия. Святое слово. Особенно для Запада, почитающего ее абсолютным благом. Но кто бы в каком-нибудь застой­ном брежневском 1982-м поверил, что через десять лет в Грузии абсолютным большинством в 98 процентов голо­сов будет избран узник ГУЛАГа, диссидент, образован­нейший человек, говорящий на пяти языках, сын акаде­мика, любимого народом писателя, и первое, что сдела­ет, - начнет при полном восторге избравшей его массы жесточайше преследовать демократию, расправляться со своими идейными противниками, сажать их в тюрьмы, и понадобится военный переворот во главе с бывшим ге­нералом КГБ, чтобы освободить страну от террора быв­шего борца за права человека и вернуть ее в русло мини­мальной человеческой демократии. Если бы тогда я пред­сказал такое, сочли бы бреднями сумасшедшего. А ведь избрали Гамсахурдия самым демократическим образом.

А сколько еще подобных примеров! Сомали хотя бы, где демократически избранное правительство может привести страну к национальной катастрофе, к геноци­ду. Могла бы такая перспектива прийти кому-то в голо­ву в начале века или в наши прекраснодушные 60-е?

Хочется поразмыслить над тем, куда приходит наша цивилизация. У меня для тебя, читатель, плохие новости. Но не отчаивайся: плохие новости, в конце концов, хоро­шие. Потому что лучше иметь плохие новости, соответ­ствующие действительности, чем хорошие, ей не соот­ветствующие.

Куда же мы приходим?

Свойства современной культуры - результат развития современного общества и результат коммерциализации

354

любого процесса. Первым поп-звездам XX века — Чарли Чаплину или Мэри Пикфорд, Шаляпину или Рахманинову не снились ни те гонорары, ни та армия специалистов, ко­торая обслуживает современную звезду шоу-бизнеса. Сегодня популярность не произвол судьбы, а результат большого, кропотливого труда серьезных институтов, многочисленных организаций, специализирующихся на маркетинге. То, что раньше было сугубо профессией акте­ра или спортсмена, теперь в результате колоссальной уни­версализации и глобализации мира при помощи масс-ме­диа превратилось в гигантский маркетинговый бизнес. Сегодня футболист, баскетболист, теннисист получает контракт на десятки миллионов долларов в год. Откуда эти деньги? От нас с вами, мы платим их, покупая любой, и самый нужный и самый ненужный, товар. А механизм оплаты идет через маркетинг. То же относится не только к звездам спорта, шоу-бизнеса, но к любой публичной фигу­ре. Если вы стали товаром, то на этом должны зарабаты­вать не только вы сами. Ваши деньги должны приносить деньги во много раз большие. Ваш товар (талант, спорт, искусство, политика) важен тому, кто выписывает вам го­норар, не сам по себе, а лишь как реклама другого бизнеса.

Само общественное сознание становится товаром, его можно формировать, а затем продавать. Занимаются этим масс-медиа. Они обрабатывают свою аудиторию, внушают ей те или иные предпочтения, настраивают на выбор того, а не другого товара - коммерческого, поли­тического, нравственно-ценностного. Звучит пессимис­тично, не правда ли?

Глядя на своем домашнем экране рекламные вставки в дорогой вашему сердцу мыльной опере или, разницы нет, высокохудожественной ленте, просматривая рекла­му в газете, которую вам кладут в почтовый ящик, вы думаете, что это вам предлагают товар. Но мы не заду­мываемся, что рекламодатель не просто так дает деньги телекомпании или газете - он платит ей за ее товар. Ка-

355

кой? За аудиторию, которой она владеет. За нас с вами, наше с вами внимание, наше с вами время, за нашу с вами привычку сидеть у телевизора, читать газету.

Рынок стал глобальным. Чем глобальнее масс-медиа, тем глобальнее рынок, тем глобальнее продажа товара. Недавно прошел аукцион бальных платьев принцессы Дианы. Физически проводился он в Нью-Йорке, но на са­мом деле — по всему миру, через «Интернет». Из милли­она мультимиллионеров нашелся, как видно, с десяток тысяч супермиллионеров: ну почему бы им для разнооб­разия не потратить полсотни тысяч долларов на платье? Даже трагическая гибель принцессы Дианы была исполь­зована в маркетинге: платье, стоившее 50 тысяч, уже вы­ставлено на продажу за 375 тысяч.

Чем глобальнее рынок, тем больше на нем цена лю­бой публичной фигуры. Тем серьезнее, качественнее она должна упаковываться и продаваться. Тем большее зна­чение обретает ее имидж. Агентства, службы «паблик релейшенз», менеджеры - все это части единой пропаган­дистской машины, обрабатывающей массу. Сильвестр Сталлоне или Майкл Джексон, Том Круз или Мадонна -у каждого своя стратегия взаимоотношений с массой. Имидж точно выверяется, должно быть учтено все - как звезда одета, причесана, как выглядит на людях, что о ней пишут, что она сама отвечает на вопросы интервью­еров. Реклама, афиши, рецензии, журнальные обложки, скандалы, сенсации — все работает на имидж, внедряет его в ваше сознание. Вы сами не замечаете, как начинае­те думать то же, что все.

Когда имидж вами уже усвоен и вам хочется видеть актера «вживую», появляется фильм или шоу. Успех! Вы спешите в кинотеатр или концертный зал, куда уже ва­лом валит зрительская толпа... Но день за днем идет ко­личественное накапливание, и со временем оно перехо­дит в качественное: вы уже устаете от того, что еще вче­ра вас неудержимо манило. Во избежание «переедания»,

356

лишь только интерес публики пошел вниз, артист исче­зает из ее поля зрения. Ни афиш, ни фотографий в журналах, ни публичных появлений - его словно бы нет вообще. Любая его фотография защищена авторс­ким правом, ни одно издание не может поместить ее без разрешения артиста или его менеджера. А где-то через полгода после исчезновения артист вновь появляется и вновь к нему всеобщий интерес. Этот товар не должен терять в цене, в него вложены слишком большие день­ги, и он должен принести еще большие...

Джордж Сорос в журнале «Атлантик мансли» поде­лился своими соображениями по поводу глобализации рынка. Человек, которому капитализм позволил зарабо­тать огромные миллиарды, рассуждает об... угрозе капи­тализма. Или, более широко, об опасностях, подстерега­ющих мир в конце тысячелетия.

Существовали две главные концепции общественно­го устройства, внутри которых мы жили. Мир был поде­лен на открытые общества и закрытые. Закрытое обще­ство навязывало человеку свою, идеальную концепцию мироустройства, открытое - давало возможность про­явить себя, никак не ограничивая. Противостояние двух концепций, как оказалось, было очень удобно для всех. Внутри страны наши фильмы и награды им на кинофе­стивалях рассматривались как победы советской идео­логии, Запад же видел в них почтового голубя, донесше­го весть из тюрьмы. Теперь русское кино исключитель­ность свою потеряло, времена те кончились.

Сорос исходит из того, что ни у кого нет монополии на истину. Мы очень часто ведем себя так, будто имеем ее, точно знаем, как надо и как не надо поступать. Но этой монополии не может быть в принципе, и по очень простой причине. Абсолютная истина закрыта для нас уже в силу того, что мы живем внутри этого мира. Если бы мы жили в другой Галактике, то, может быть, сумели бы познать законы этой, поскольку были бы вне ее. Но

357

мы внутри, и потому наша оценка всегда зависит от того, *как* мы хотим поступить, от нашей точки зрения, нашей системы приоритетов, сколь бы не отличалась она от других. Христос, Иегова или Будда - каждый в своей культуре почитается как единственный носитель истины, никому не возбранено считать себя доверен­ным окончательной правоты.

Сужу по себе. Когда мой отец лет шесть назад возму­щался происходящим в отечестве, тем, как немыслимо богатеют одни и как стремительно нищают другие, я го­ворил: «Ну хорошо, папа, пускай богатые воруют. Глав­ное, чтобы они наворовали достаточно, чтобы стать ка­питалистами». Сегодня мое отношение к этому заметно поменялось. Я тоже грешил верой в абсолютную исти­ну. Рынок казался мне системой саморегулирующейся и самодостаточной. Сорос очень убедительно пишет о том, что нынешний рынок совсем не таков. Думать о са­морегуляции, как думалось во времена Адама Смита, когда экономическая теория создавалась, заблуждение. Смит полагал, что тем, кто строит развитое экономичес­кое общество, присущи как само собой разумеющееся этические нормы, иными словами Божий страх. Не убий, не укради. Б общем, будь порядочным. Но чем ближе мы к концу века, тем очевиднее расплывчатость этических норм - попросту тем меньше страха Божьего.

Гершензон еще в начале века очень точно заметил, что человеку достаточно было бы знать лишь одну тысячную божественной истины, чтобы стать святым. Но факт ос­тается фактом: человечество далеко не свято, ибо знать истину и жить по истине - две разные вещи. Сегодняш­нее развитие дикого, варварского капитализма в России как раз и связано с тем, что рынок есть, а принципов -нет. Никаких. Нет морали. Никто не живет по истине.

Реклама, маркетинг, упаковка - все это насильственно формирует предпочтения, навязывает их. Потребителю не дают выбирать, ему навязывают. «Не уверенные в

358

собственных принципах, - пишет Сорос, - люди все в большей степени полагаются на деньги и на успех как критерии ценности. Считается, что лучше то, что доро­же. То, что в прошлом было профессиями, становится формами бизнеса. Политиков, отстаивающих идеи, ко­торые препятствуют их избранию, списывают со счетов как любителей-неудачников. Предмет, который когда-то был средством обмена (т. е. деньги. - *А. К),* узурпиро­вал место основополагающих ценностей, диаметрально перевернув отношения, постулированные экономичес­кой теорией. Культ успеха вытеснил веру в принципы».

Возможность действовать сегодня, исходя из неры­ночных ценностей, стала иллюзией. Жить и действовать можно, только полагаясь на ценности рыночные - не этические. «Общество лишилось якоря», — пишет Со­рос. И это он говорит об открытом обществе! Парадокс! Социальный дарвинизм, который взяли за норму от­крытые общества, принцип «выживает сильнейший», может привести планету к драматическому итогу. Раз­рыв между богатыми и бедными все более увеличивает­ся. И будет увеличиваться, если не принять меры к его сокращению. То есть вмешаться. Все понимают, что это необходимо, но и свободное общество не готово еще включить ограничители человеческого эгоизма. Вме­шаться - это граничит с социализмом, а от него бегут, как черт от ладана. Хотя и социализм бывает разным.

Вот и получается, что, уходя от российской формы коммунизма в густые дебри варварского капитализма, надо надеяться на то, что где-то впереди нас ожидают те или иные формы государственного вмешательства, а значит, те или иные производные от социализма. Пишу и сам удивляюсь, что выступаю за это я. Я, мечтавший о том, чтобы советская система рухнула.

Если перенести процесс размывания этических ценнос­тей на кинематограф, то там прослеживается все то же. Что произошло с кино за те 35 лет, что я в профессии?

359

Мы начинали в эпоху, когда примерами для нас были ве­ликие мастера - Куросава, Бергман, Бюнюэль, Феллини, Джон Форд, Орсон Уэллс. Все они великие индивидуаль­ности и индивидуалисты. Пятнадцать лет послевоенного развития кинематографа ознаменовались приходом в ис­кусство кино того, что чуть раньше уже произошло в ли­тературе - чрезвычайного субъективизма в оценке реаль­ности. И, как следствие, героичности поступка. Творение большого режиссера было актом героическим. Мало кого интересовало, есть успех у фильма или нет, собрал или не собрал он кассу. Последними в этой плеяде, думаю, были Годар и Тарковский, хоть как художники они на разных этических полюсах.

Где-то в конце 80-х Феллини и Бондарчук ехали на машине по Риму, Феллини неожиданно остановил у кинотеатра машину, сказал:

- Зайдем на минутку.

Они зашли. В зале было пусто.

- А где же зрители? — спросил Бондарчук.

- Мои зрители все умерли, - сказал Феллини.

Жил он после этого недолго. Ему уже было мучитель­но трудно набрать хоть какие-то деньги, чтобы снимать.

Медленно, но неумолимо отодвигается в прошлое эпоха героической режиссуры - время, когда сама эта профессия была героической. Режиссер был первооткрывателем. От него ждали откровения. Сегодня в это трудно поверить, но на картины Антониони в Европе стояли очереди. Даже в том же самом Голливуде сегодня невозможно было бы сделать картины, которые делались там в 40-50-е - «Отсю­да и в вечность» Циннемана, «Лучшие годы нашей жизни» Уайлера, «Сокровища Сьерра-Мадре» Хьюстона, «Касаб­ланка» Майкла Кертица. Несчастный конец, два главных героя убиты, женщина уезжает. Такая картина в сегодняш­нем Голливуде немыслима. Герой непременно должен по­бедить в прямой физической схватке с противником. Не­возможно сделать картину без розового оптимистическо-

360

го финала. Почему так случилось? Причин много, но глав­ная - губительная роль масс-медиа.

Телевидение не претендует на то, чтобы быть большим искусством, его зритель не ждет от него этого. Телевиде­ние изменило зрителя, и сам зритель изменился. После войны сразу же повысилась рождаемость. Пережив войну, самое страшное, что, казалось, больше никогда не должно повториться, люди хотели родить ребенка. В 60-е годы в зрительные залы пришло целое поколение новых детей. Тем, кто родился в 46-м, в 66-м было двадцать. Это поко­ление не знало войны, голода, борьбы, героизма, преда­тельства, не знало сложностей философии. 14-15-летние подростки определили, какое кино надо делать. То, кото­рое они будут смотреть. Сегодня эти подростки уже роди­тели, и новое поколение подростков диктует кино новые законы. Оно уже совсем не такое, как в 60-е годы.

Идет ускорение процесса жизни, а одновременно — иначе не могло бы быть — и ускорение процесса воспри­ятия. Значит, от режиссера требуется ускорение изложе­ния материала. Абстракционизм, Фрэнсис Бейкон, быс­трый монтаж, М-ТВ, смазанное изображение в окне ле­тящего самолета или мчащегося поезда - это то, как сегодняшний человек видит мир. Он уже не сидит на бе­регу озера, долго-долго созерцая пейзаж. Для этого надо иметь время, а чтобы иметь время, надо быть элитой, если не финансовой, то интеллектуальной.

Новый зритель обращает внимание не на фильм как произведение искусства, а на рекламу фильма. На упаков­ку. В Нью-Йорке, в Лондоне, в Париже - наверное, толь­ко в этих трех городах можно вычитывать в газете, где се­годня показывают Ренуара, Бергмана или малобюджет­ную художественную продукцию. 90 процентов картин, идущих на экране, огромны по постановочному масшта­бу, но не рассказывают ничего нового о человеке - грохо­чущая реклама этих картин всепроникающа. Именно их и смотрит зритель.

361

Невольно приходишь к грустным размышлениям. Где теперь те идеалы, которые освещали путь художни­ка еще каких-то 15-20 лет назад? Не получается «при­влечь к себе любовь пространства», живя «без самозван­ства». Пространство глухо. Это понял уже в 30-е годы в Голливуде Эйзенштейн, а потому призывал Штрауха биться, чтобы построить плацдарм для своей гениаль­ности. Мы приходим в век, взыскующий самозванства.

Вспомните звезд 50-60-х. Синатра. Он вообще кажет­ся клерком. А «Битлз»? Они тоже были похожи на клер­ков - пиджачки, галстучки. Это совсем не мешало им стать звездами. А как выглядят поп-звезды сегодняш­ние? Один наголо обрит, у другого - пол-лица замазано синей краской. Где только не проколоты дырки и не понавешаны серьги! Нас окружает мир постмодернизма, где самонадеянность и агрессивность - желанные каче­ства, позволяющие что-то сделать. Прежде качество было важней обертки. Сегодня обертка важней качества. Чтобы тебя хоть как-то заметили. Как тут обойтись без самозванства! Как слышать будущего зов! Невольно приходишь к выводу: героическое время кончилось.

Самобытность сама по себе перестала быть необходимостью. Оригинальное сегодня - это то, что продается. То, что не продается, не оригинально. Постмодернизм в своей основе весь заимствован из прошлых лет. Произведения даже больших художников, таких, как Шнитке, состоят из эклектических собраний сделанного до них. Что такое кино Тарантино, при всем несомненном таланте автора? Ничто. Просто замечательный коктейль из всего на свете. Раньше бы это называлось плагиатом, сегодня - заимствованием. Раньше за это могли при­влечь к суду, теперь - это норма. Начал это Энди Уорхолл. Искусство все в принципе пришло к самоповторе­нию, к умножению в дробленых зеркалах. Любой ху­дожник сегодня кажется состоящим из цитат. Плохо это или хорошо, не знаю. Но это так.

362

Кувалда рекламы неизмеримо сильнее хрупкого стек­ла достоинств фильма. Две мои последние картины -«Ближний круг» и «Курочка Ряба» - полностью прова­лились. Никто их не увидел, хотя, смею надеяться, это не худшее, что было сделано в кино. Товар был, продав­ца не было. Продавец важней товара.

Когда вы открываете газету и видите на всю полосу рекламу, а на соседней полосе рекламу другого фильма, на третьей — третьего и где-то в самом конце в крошеч­ном маленьком квадратике - «картина Кончаловского», состязание заведомо проиграно, какой бы шедевр вы ни сняли. О ком бы ни шла речь - о Тарковском, Бергмане, Феллини. Какое-то количество зрителей они, конечно, соберут, еще не перевелись киноманы-фанатики, но сде­лать картине успех они не в состоянии.

Перед художником всегда стоит дилемма. С одной сто­роны, хочется работать, не останавливаться, но если не останавливаться, особенно в кино, то приходится делать то, что нужно. Ты становишься коммерческим режиссе­ром. Ты выражаешь уже не себя, а желания продюсера. Если же ты хочешь делать свои картины, работать без ос­тановки уже нельзя. Очень немногие режиссеры смогли, оставаясь авторами, избежать перерывов. Феллини мог бы снять гораздо больше: случалось, он не снимал по три, по четыре года. Он так и не сумел найти деньги на свою последнюю картину. Не останавливаться, создавая свое кино, можно только тогда, когда снимаешь на свои деньги. Как это делает, предположим, Вуди Аллен. Но он и делает всегда очень малобюджетные картины. Звезды снимаются у него без всякого гонорара - с Вуди Алленом можно работать бесплатно...

Как незаметно бежит время! Спохватываясь, замеча­ешь, что уже пришло новое кинематографическое поко­ление. Что удивляться? Это естественно. Так и должно быть. А я, как ни странно, все еще считаю себя начинаю­щим. Ну, может, уже не совсем начинающим, но все еще

363

подающим надежды. Может, это оттого, что не снял сво­ей лучшей картины? Но все еще подаю надежды - себе, не другим. Очень много сил невостребовано в жизни.

Много сейчас режиссеров, которые не снимают — хорошие, плохие, талантливые, не очень талантливые - все невостребованы. Стать нужным сложнее, чем снять кино. Особенно в той среде, в которой мы оказались, - в как бы капиталистической. Раньше все шло вроде бы само. Нашел сценарий - будешь снимать, нет проблем. Сейчас надо доказать, что ты нужен. Попробуй докажи! Надо уметь делать из себя товар.

В России, хотим мы того или нет, вряд ли можно быть свободным художником. Хочешь быть в порядке - дру­жи с властями. Не важно какими: монархическими, ком­мунистическими, демократическими. Дружишь с царем -ты на коне, не дружишь — пеняй на себя. Впрочем, это не только в России - в других странах все то же самое, хоть, может быть, и не так явно. У нас же наметанный глаз мгновенно и без ошибки выделяет прирученных худож­ников. Они, как зубры в Беловежской пуще, протоптали дорожки к специально для них заготовленным кормуш­кам. Их приглашают в Кремль на праздничные обеды. Посмотришь хронику в телевизоре, фотографии в газе­тах: кто-то что-то шепчет на ухо Лужкову, кто-то маячит вблизи Ельцина. Даже фамилии называть не надо - они у всех на слуху. Но ничего тут не поделаешь: это Россия. Надо иметь свою руку при начальнике. Да и начальнику лестно иметь при себе художника.

Я перечитал эти написанные всего несколько месяцев назад строки и подивился тому, как быстро устаревают наши прежние представления. Мы все еще не можем вы­травить в себе остатки былого интеллигентского подхода: мол, только те хорошие художники, которые с началь­ством не дружат, а которые дружат - те нехорошие. Это точка зрения очень партийная, хотя тех, кто ее высказыва­ет (и меня, когда я ее придерживался), слово «партий-

364

ность» всегда приводило в ужас. Бывают великие худож­ники, которые в чести у начальства (достаточно вспом­нить Веласкеса и Тициана или хотя бы Галину Уланову), и бывают жуткие художники, при том что у начальства они не в чести. Партийный признак оппозиции к власть иму­щим никогда не является мерилом истинности искусства.

А что истинно? Кто может ответить в мире, где ни у кого нет монополии на истину? Итак, готовьтесь: насту­пает эпоха самозванства. Уже наступила.

**СТРАХ БОЖИЙ ИЛИ СТРАХ КЕСАРЕВ?**

Одно из капитальных заблуждений, от которого не без труда избавляются сегодня социологи, - это то, что дос­таточно разрушить плохую систему (не важно, плохую систему капитализма или плохую систему социализма), чтобы жить на земле стало лучше. Разрушили капитали­стическую систему, лучше стало или хуже? Разрушили социалистическую - опять же, стало ли лучше? Уж точ­но, не менее страшно, чем было.

Мы живем в постоянно становящемся мире. Мы сле­дуем выработанным формулировкам, которые провере­ны нашим прежним опытом. Но формулы все время от­стают от меняющегося мира. Подобно глобальной пого­де, мир находится в постоянном движении, изменении -формулы не в состоянии с адекватной скоростью адапти­роваться к переменам. Поэтому мир в своем развитии всегда впереди наших представлений о нем. Наконец-то до нас это доходит, мы с удивлением открываем для себя эту новость, а она тоже уже не новость. И того мира, ко­торый пришел на смену прежнему, знакомому нам, тоже уже нет. Мир по-прежнему в движении, в процессе обре­тения своей формы, которая тут же меняется, не успев обрести законченность.

Шопенгауэр говорил, что истина приходит к человеку

365

в три стадии. Первая - она высмеивается, вторая — встречает яростное сопротивление, третья - восприни­мается как банальность.

Кто-то замечательно сказал про Россию: триумф мечты над практикой. Это очень точное определение российской ментальности. Все время изобретаются объяснения, не имеющие ничего общего с реальностью. Недавно двое моих русских знакомых пытались доказать мне, что во всем виноваты евреи, потому что они все скупили и рус­ские теперь работают на них как рабы. Хорошо, говорю, я. А у кого они скупили? Продавали-то русские, а они ску­пили.

Опять евреи виноваты! Как легко человек поддается на обезболивающие средства.

Когда умирает эпоха или когда она переворачивается, с какой легкостью творится изничтожение тех, кто был наверху в предыдущей системе, в советской, предполо­жим, как по ним ходят, пинают, клеймят за бесприн­ципность, конформизм, продажность - в нашей стране это делают с особой страстью. Что далеко ходить за примерами! Чего я только не наслышался про своего отца! Что он заслуженный гимнюк Советского Союза и далее в том же стиле. С какой легкостью мы задним чис­лом обвиняем людей!

А если задуматься всерьез: заглядывали ли те, кто выс­тупает сейчас в роли моралистов, в свои собственные души? Ставили ли они себя на место тех, кому выносят нравственный приговор? Как бы вели себя сами в подоб­ной ситуации? Иногда я думаю, что чем жарче и яростнее человек разоблачает пороки другого, чем пламеннее он в своих обвинениях, тем более он сам несет в себе то, что обличает в других. Безжалостность как принцип - свой­ство людей слабых. Силе всегда свойственно сдерживать себя и прощать. Сознание собственной погрешимости -свойство силы. Проверь себя, поставь себя на место дру­гого: а как бы ты сам проявил себя в тех самых обстоя-

366

тельствах? Смог бы быть бескомпромиссным и принци­пиальным? Да я не очень поверю тем, кто скажет: смог бы. Это легко сказать.

Да, одни имели отчаянность говорить правду в глаза и расплачивались за это. Другие этой отчаянности не имели, хоть от себя самих правды не скрывали. Что, они предатели? Что такое предательство? Можно или нельзя простить предательство? Оппортунизм — свойство чело­века или животного? Или возможны оба варианта?

Мне доводилось сталкиваться в жизни с людьми, ко­торые меня или близких мне людей предавали. Не могу сказать, что я после этого мог с ними сохранять какие-либо отношения, но почему-то что-то во мне всегда за­ставляло стараться понять мотивы, почему они так по­ступили. Самый страшный ужас, который я могу себе представить, самое тяжкое испытание - это необходи­мость выбора между своей жизнью и жизнью кого-то из близких мне людей.

Я покрываюсь липким потом, когда думаю о подобной необходимости. Пожертвовать собой можно инстинк­тивно. Смог бы я это сделать сознательно? Где-то у той последней черты, где возникает человек как существо, способное на самопожертвование, там прекращается ве­ликий инстинкт самосохранения и начинается чудо. Если не сумасшествие. Часто ли мы заглядываем в те самые бездны своей души и совести? В те темноты, где живет та самая тварь дрожащая. Страшно туда заглянуть! Многие ли из нас окажутся способными на величие духа, когда пистолет приставлен к виску? Повезло, что мне не выпа­дало проверить это на деле. Узнать, каков я на самом деле. Повезло тому, кто может тешить себя иллюзией о своей моральной цельности.

Легко быть неплохим человеком в нормальных обсто­ятельствах. А когда все вдруг сдвигается со своих опор? Достаточно посмотреть, что сегодня происходит в Рос­сии, хотя бы по части отношения к религии. Те, кто вче-

367

ра клялся в своем атеизме, сейчас в церквах. Отстаивают службы, бьют поклоны. Смотришь на эти лица, дума­ешь: что они сейчас чувствуют, что испытывают? Я ува­жаю Горбачева - ни разу не видел его в церкви.

Конечно, не исключено, что кто-то в прежние време­на скрывал свои религиозные убеждения и вот теперь-то дожил до возможности следовать им открыто. Но та страсть и старание, с которыми иные из нынешних официальных фигур исполняют религиозные обряды (не зная, не умея толком их исполнять), наводит меня на грустную мысль, что от язычества мы не избавились. Раньше в социалистические праздники заворачивали все дома в красные тряпки, теперь крестом и кадилом святим все подряд - биржи, банки, казино, автомаши­ны. А между прочим, вплотную уже конец тысячелетия. Смеяться над этим не стоит, задуматься - самое время.

XXI век, к которому мы приближаемся, будет отнюдь не лучезарным, как казалось некогда. На самом деле - мы уже живем в XXI веке. Мы не даем себе в этом отче­та. А он уже наступил со всеми его замечательными и ужасными семенами, которые были заложены в веке XX. Только теперь они проросли уже совсем другими рост­ками. Начало нового века видно уже в тех войнах и кон­фликтах, которые сейчас на планете, - расовых, племен­ных, религиозных, конфликтах между бедными и бога­тыми. Югославия, Гаити, Албания, Чечня, Нагорный Карабах, Сомали - тут и там начинающаяся резня требу­ет вмешательства извне. Чаще всего это «голубые кас­ки», реже - дипломатические посредники, но прослежи­вается некая закономерность. Угроза ядерной войны от­пала - мир уже не делится на две противостоящие системы, да и ясно уже, что при накопленном арсенале боеголовок такая война приведет лишь к «ядерной зиме», то есть гибели всей планеты. Не исключено, ко­нечно, что какой-то взбесившийся тиран заимеет ядер­ную бомбу и взорвет ее, может, даже и над нами с вами,

368

но атомная аннигиляция человечества уже не реальна. Однако отсечение угрозы ядерной привело лишь к рас­ширению войн обычными средствами. Страх ядерного апокалипсиса ушел, и во все тяжкие понеслось произ­водство стрелкового вооружения. Войны обычные раз­вязываются теперь с гораздо большей легкостью. По всему миру там и сям возникают очаги войны, правота доказывается исключительно силой оружия. Тутси ре­жут хуту, мусульмане - христиан, христиане - мусуль­ман, иракцы - курдов... Погасить эти очаги можно тоже только силой оружия: другие методы воздействия безре­зультатны, действенно только принуждение.

Взять хотя бы недавно происходившее в Югославии. Пятнадцать лет назад даже нельзя было представить себе, что люди этой страны начнут истреблять друг друга на ре­лигиозной основе. Пока был жив Тито, сама возможность подобного пресекалась в корне. Как только он умер и люди обрели чуть больше свободы, немедленно началась резня. Оба менталитета, как христианский, так и мусуль­манский, отличились исключительной жестокостью в ге­ноциде друг друга. Все попытки решить проблему путем уговоров и переговоров провалились. Пришлось посылать солдат. Аргумент «будете драться - будем стрелять» дей­ствие возымел. Десять лет назад послать войска ООН или НАТО в другую страну как международного полицейского было невозможно. Принцип невмешательства почитался незыблемым. Теперь уже мир понимает, что военное вме­шательство подчас единственный способ заставить людей поступать по-человечески - остановить войны.

Единственная надежда остановить потоки крови — происходящая сейчас колоссальная технологическая ре­волюция. Достижения в области компьютерной техни­ки, точного наведения приводят сегодня к концепции так называемого хирургического военного вмешатель­ства. То есть достаточно наведения ракеты на одно-единственное окно или один-единственный узел, но

369

окно Генерального штаба или узел связи всей армии, и войну можно бескровно пресечь.

Казалось бы, век просвещения все эти конфликты должен был ликвидировать. Информатика распростра­няется по всему миру. Всем уже ведомо, что «свобода, равенство, братство» золотыми буквами написано на портике всемирного государственного устройства. Так почему бы этим великим принципам немедля не вос­торжествовать? Не тут-то было.

Я задумываюсь: а что же мы подразумеваем под эти­ми замечательными словами, существует ли истинная свобода, истинное равенство, истинное братство? Если это абсолютная истина, то как она выражается? В чем выражается братство? Равенство? Свобода? Если они су­ществуют в абсолюте, должно быть этому какое-то под­тверждение. Где оно? Социологический дарвинизм с культом победы сильнейшего «милости к падшим» ни­когда не призывает. Те опасности, о которых предуп­реждает Сорос, опасности развития угрожающего нера­венства между богатыми и бедными в глобальной эко­номической системе, приводят к мысли о том, что в целях сохранения стабильности в той или иной стране, том или ином регионе мира государство или группы го­сударств должны будут брать на себя роль пугала. Будь то армия ООН, будь то полицейские силы, призванные покончить с криминальной обстановкой. От этого госу­дарство не станет полицейским государством. Напро­тив, без полиции, без армии, как выясняется, невозмож­но хоть какое-то осуществление свободы, равенства, братства, пусть хоть в самом приблизительном их виде.

Но, оказалось, есть проблемы не менее страшные, чем войны.

Мы еще слишком мало знаем о самих себе. Кто мы? Чем руководствуемся в своих поступках? Какие цели ставим перед собой? Ну а если попытаться взглянуть чуть со стороны? Если бы инопланетянин попытался

370

произвести какую-то классификацию человечества, он бы прежде всего, конечно, отделил бы человека от про­чих тварей. Это человек, а не крокодил.

Затем инопланетянин разделил бы всех людей по тому, что у них промежду ног. Второй главный признак человека - пол, кто ты: мужчина или женщина? Ученые все больше приходят к тому, что мужской и женский мозг работают по-разному. У мужчины речевая часть находится только в левом полушарии, у женщины - и в левом и в правом. Поэтому в случае инсульта у мужчи­ны речь парализуется чаще, чем у женщины. Поэтому женщины болтают больше. У мужчины где-то в мозгу сохранилась та же железа, которая есть у ящера, реакции мужчины на опасность - это реакции рептилий. У жен­щины этого нет. Поэтому когда мужчина мстит - он бьет, когда женщина мстит - она сплетничает. Мальчи­ки вступают в драку, девочки садятся в кружок и начи­нают перемывать косточки. Напоминаю, это выводы не житейские, а научные. С ними полезно было бы ознако­миться феминисткам, пытающимся во всем уравнять мужчин и женщин. А это два совершенно разных вида и видения. Сейчас об этом вышла любопытная книга -«Мужчины - с Марса, женщины - с Венеры».

Третий признак - цвет кожи, деление на расы. Что же дальше?

Некоторые говорят - язык. Вовсе нет. Следующее — система ценностей. Чем отличаются люди одной расы друг от друга? Возьмем, скажем, всех черных. Среди них есть язычники, мусульмане, христиане. Все они будут отличаться друг от друга поведением, потому что пове­дение определяется системой координат, этикой. То есть, по сути, религией. Есть арабы-христиане, есть не­гры-иудеи, цвет кожи и язык у них такой же, как у со­племенников, - поведение другое.

Когда мы говорим о дальнейших путях сегодняшней цивилизации, развития человечества, жизни на земле,

371

весь эволюционный процесс входит в третью стадию - на эту тему только что выступил Хокинг, знаменитый фи­зик, автор «Краткой истории времени», человек, кото­рый, несмотря на недуг тяжелого паралича, имеет муже­ство думать не только о себе. Он написал, что ныне чело­вечество входит в третью стадию эволюции жизни на земле. Первая - когда из белкового вещества и аминокис­лот он превратился в самовоспроизводящее, кормящее себя существо - «гомо сапиенс». Когда он стал мыслить и проецировать прошлое в будущее. Вторая стадия эволю­ции: когда он стал способен записывать свои познания, воспоминания и предвидения будущего - на камне, на бумаге, в компьютере, то есть стал аккумулировать зна­ния при помощи средств их фиксации и трансляции. Но на двух этих стадиях процесс эволюции биологических видов происходил согласно законам природы, человек был не в состоянии влиять на развитие видов. Сейчас на­ступает третья стадия живой жизни - самоконструируе­мая эволюция. Человечество пришло к возможности вмешиваться в генетический код, влиять на развитие и самовоспроизводство видов жизни. Генетика подошла вплотную к тому, чтобы начать производить людей по заданным характеристикам. Скажем, людей, которые бу­дут быстрее бегать или иметь абсолютный слух (уже эти гены найдены - ген абсолютного слуха, ген специальных фибр в мышцах). Сегодня достаточно царапнуть ново­рожденного младенца, взять крошечку его мышечной ткани, чтобы сказать, что он имеет шансы стать олим­пийским чемпионом. Оказывается, у спортсменов-чем­пионов другая мышечная клетчатка. Призвание человека заложено на генном уровне.

Иначе говоря, джинн выпущен из бутылки. И, можно не сомневаться, найдутся люди, которые захотят потра­тить свои деньги, чтобы улучшить самих себя. А будет спрос - появится и предложение. Человек вступает в эру эволюции себя, как такового, по заданному дизайну.

372

Последствия этого могут оказаться самыми страшными. Можно ли ввести этот процесс в границы этики? Какая должна быть здесь этика? Это абсолютно неизведанные сферы человеческого общества.

Сегодня мы едим уже бананы, помидоры, которые все созданы генетически. Клонированные росточки бананов отсылаются в Африку и Южную Америку, им уже задан набор генных качеств, определяющий вкус, размер, спо­собность противостоять всему, чему только может воз­никнуть необходимость противостоять. Различие бана­нов в размерах только оттого, что один росток оказался на горе под солнышком, а другой - под горой в тени, иначе бы они были одинаковы, как из-под штампа.

Оказывается, генетический код человека и дрожжевых бактерий общий на 50 процентов, человека и свиньи - об­щий на 90 процентов, человека и обезьяны - на 99 с доля­ми процента. Немыслимое количество общего. Печально, но хочется повторить известный вопрос любознательного мальчика: «Мама, а если люди произошли от обезьяны, то почему не все обезьяны согласились стать людьми?»

Вопросы, вопросы... У человека неизбежен соблазн проверить религию наукой и объявить ее постулаты на­учной истиной. Подобные попытки не раз случались. Рассказывают, что на Украине в недавнее время гото­вился учебник для школ и институтов - «Основы науч­ного национализма». Слава Богу, у кого-то хватило ума повременить с этим изданием.

Очень много возникает вопросов, на которые так или иначе необходимо искать ответ.

Наверное, одним из важных постулатов новой этики должно стать понимание собственной погрешимости — во всем, избавление от убежденности в исключительно­сти собственной нравственности и собственного зна­ния. Мы должны понять и принять, наконец, что моно­полия на абсолютную истину никому не дана. Каждый может быть неправ.

373

Человечество неизбежно будет встречаться с кризисами, грозящими смертельной опасностью, и выходить из них. Оптимизм мой оправдывается тем, что человек — суще­ство мыслящее, способное к адаптации и к выживанию. И если человечество поймет, что оно на грани катастрофы, оно выживет. Как говорил в своей Нобелевской речи Фолкнер: «Человек становится лучше, когда единственной альтернативой морального прогресса является гибель».

Но чтобы выжить, человеку придется решать пробле­мы. Это значит, что ООН, которая только начинает при­менять свои вооруженные силы как миротворческие, бу­дет все больше и больше прибегать к помощи этого кон­тингента с дубинками, чтобы не допустить геноцида. Это значит, что богатые нации во избежание геополитиче­ского конфликта должны будут наступить на горло соб­ственному эгоизму и включиться в серьезные программы по развитию стран бедных. В противном случае перекос может привести или к повальной эмиграции в богатые страны (как из Алжира во Францию), или к локальным войнам, которые придется усмирять, посылая туда войс­ка. Не проще ли потратить те же деньги на то, чтобы этих людей учить. А учить, как известно, можно разными пу­тями. Можно ставить в угол голыми коленками на горох, можно учить полезным навыкам, умению пользоваться собственными ресурсами, которые у каждой, даже у са­мой бедной, нации есть. Эфиопия, к примеру, после того как рухнула власть марксистов, медленно-медленно начи­нает приходить в порядок, использовать современные формы агрокультуры и т. д.

Не теряю надежды и на осознание бездны экологиче­ской катастрофы. Уже сейчас мигают красные лампоч­ки - карельский и сибирский леса тают. Их уничтожают со скоростью, не уступающей уничтожению бразильско­го леса. А это прямиком поведет к глобальной катастро­фе. Ибо у планеты осталось только два легких — Амазонка и Сибирь. Не исключено, что, когда истребление лесов

374

достигнет критической точки, потребуется междуна­родное решение, каким образом это варварство прекра­тить. Может быть, мировому сообществу придется пойти на давление, на угрозу изоляции России, если не будет прекращено вырубание леса. В данном вопросе надежда у меня исключительно на воздействие извне, ибо наш рус­ский предприниматель сегодня вполне соответствует описанному мною средневековому типу мышления.

Вопрос стоит о выживании, и не только человека, но всех млекопитающих. Достаточно снизить содержание кислорода в атмосфере менее чем на один процент, как млекопитающие, как таковые, перестанут существовать. Белые кровяные тельца возможны только благодаря из­бытку кислорода в атмосфере. Упадет содержание кисло­рода — упадет и содержание белых кровяных телец, пере­станет работать иммунитет. У всех млекопитающих - от китов до человека...

Очень важно услышать будущего зов. Не ростки его, а само это будущее, которое уже наступило. Поэтому я го­ворю о СПИДе, об экологии, о наркотиках - трех страшных бичах, которые угрожают гибелью России. И погубят, если каждый в России не почувствует себя пер­сонально ответственным. Как это сделать - не знаю. Мобуту в Заире собирал на стадионе десять тысяч человек и наугад расстреливал каждого десятого. Те, что уходили живыми, уже знали, что они персонально ответственны. Ощущение своей персональной ответственности - это что, тот же страх Божий? Или страх кесарев?

Страх Божий нужен. Что имел в виду Достоевский, когда говорил: «Широк русский человек! Широк! Надо бы сузить»? Как? Каким способом? Чем менее человек придерживается нравственных категорий, помогающих ограничить самого себя, тем больше нужно внешнее, насильственное его ограничение.

Приходится выбирать между страхом Божьим и стра­хом кесаревым. Страх кесарев оставляет свободы мень-

375

те, страх Божий - свободы больше, потому что человек ограничивает себя сам, руководствуясь нормами этики.

И возможен ли выбор между страхом кесаревым и страхом Божьим? Ибо когда мы говорим о нравствен­ных нормах, нормах, основанных на религии, то есть на страхе Божьем, то, как ни крути, чтобы хоть как-то осу­ществить их в реальности, нужен страх кесарев.

Боюсь, что человечеству в одиночестве придется ис­кать новый кодекс нравственных истин, и да поможет ему в этом деле Господь!

**ПЕЧАЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ**

В недавно прочитанной статье о французском художнике-импрессионисте я нашел интересную мысль: он никогда не стал звездой импрессионистской школы, потому что в его жизни было слишком мало борьбы. Большим худож­ником можно стать, только выстрадав на это право,- от­резав себе ухо, сев в тюрьму, сойдя с ума. Не отстрадав по­ложенное, не много шансов стать признанным.

Сейчас я перебираю свои старые записные книжки. Почти в каждой повторяются бергмановские слова о го­ловокружительной свободе, необходимой, чтобы сни­мать свое кино. И еще постоянно повторяющиеся запи­си: «Начать говорить правду. Что это? Что ты чувству­ешь? Как говорить правду? Пора перешагнуть. Что перешагнуть? Границу».

У каждого художника есть граница, дальше которой идти как бы нельзя.

Желание перешагнуть ее, проверить себя, свои воз­можности, на их максимуме, на последнем пределе у меня возникло очень давно, но и по сей день ощущаю, что никогда по-настоящему не сделал этого, не снял своей лучшей картины. Б чем вообще заключается твор­чество? Ну конечно же, это поиск самого себя; я его вел

376

в каждой своей картине, может быть, за исключением «Танго и Кэш» - там поиск, впрочем, тоже был, но, ско­рее, не художественного, а технического свойства.

Когда приходит какой-то образ, какая-то фраза, ка­кой-то сценарный ход, человеческое движение, приот­крывающее завесу над тайной (потому что, конечно же, тайна - то, что художник делает), и возникает нечто, за­ставляющее зрителя плакать или смеяться, постигать ранее неведомое в характере и существе человека.

Каждое такое открытие вызывает в художнике непе­редаваемое ощущение восторга, дрожи, озноба. Я очень четко чувствую физиологически эту дрожь, эти мураш­ки по коже, встающие дыбом волосы - в этот момент ты творец, с тобой восторг открытия. Ради этих момен­тов и существует художник.

Такие моменты не раз сопутствуют процессу рожде­ния фильма - когда пишешь сценарий, когда снимаешь и, самое ответственное, когда монтируешь. Соединяешь кусок и кусок, накладываешь шумы, музыку, и только в этот момент становится ясно: вот оно, получилось, что-то такое возникло. Восторг открытия. Ощущение, что переступил в неведомое.

Но этот восторг испытываешь совсем не часто, а с возрастом - все реже и реже. И самое смешное, что люди, которые придут смотреть картину, будут видеть в ней совсем другое. Они придут смотреть не картину, как таковую. Они будут смотреть картину, снятую вот этим человеком, живущим вот в этих обстоятельствах, у которого вот эти родители и вот эти друзья, который в жизни сделал то-то и поступил так-то. Это привносит в восприятие совершенно иное измерение, что особен­но ощутимо в кругах профессиональных, в кругах кри­тических. Этим людям кажется, что они тебя знают и потому имеют право сомневаться в твоей искренности. Сомнение зрителей в искренности художника, думаю, самое для него разрушительное.

377

Во всяком случае, лично для меня было так. Ничто так не подрубает крылья, как неверие в искренность того, что делалось тобой со всей самоотдачей, с желанием выска­зать самое главное, самое в этот момент тебя волнующее. На это неверие мне много раз в жизни случалось натал­киваться. Но все равно, пока снимаешь, остается желание найти себя, себя выразить, себя постичь - особенно если снимаешь по своему сценарию.

Мы живем в эпоху масс-медиа. Сегодня Шекспир чи­тал бы «Московский комсомолец». Может, даже пополь­зовался какими-то почерпнутыми оттуда сюжетами. И все же, думаю, само это слово «масс-медиа» обрело свой полный смысл не в эпоху газет, даже телевидения, а именно сейчас, в 90-е, в компьютерный век. Владимир Ильич вовремя понял, почему из всех искусств для нас важнейшим является кино. Потому что изображение сильнее слова. Кино было важнейшим до тех пор, пока не появилось телевидение. Оно — тот же самый образ, но еще и доставленный на дом. Не надо никуда ходить. Про­цесс восприятия образа можно совместить с отправлени­ем естественных потребностей. Напрягаться совершенно не нужно - все входит в тебя через подкорку.

С момента своего появления в человеческом сообще­стве образ имел сакральный характер. Бизон, нарисо­ванный на стене пещеры великим и безвестным худож­ником первобытных времен, имел четкое функциональ­ное назначение - поймать животное, дать победу над ним охотнику. Скульптура, эллинские изваяния, поганьские идолы - все имели мистический характер, все изоб­ражали божества. Сегодня образ донельзя девальвиро­ван, хотя по-прежнему служит той же сакральной цели — сотворению кумира. Только уже по прихоти тех, в чьих руках масс-медиа, кто организует рекламные кампании, кумиром может стать любой.

Какова будет роль масс-медиа в XXI веке, если уже сей­час они начинают занимать трагически большое место?

378

Мир движется в сторону таблоида, дешевой газеты с оби­лием фотографий. Они становятся важнее текста. Раньше газеты читали - теперь их разглядывают. Все больше и больше цветных фотографий на полосах. Самые читае­мые сегодня газеты - бульварные: много картинок и мас­са сплетен. Основные новости - на первой и третьей страницах. Остальное реклама, сплетни, местные ново­сти. И фотографии, фотографии, фотографии... Что это означает? Означает, что современный человек схватывает не текстовой материал, а изобразительный. То, что в компьютере называется «икона», образ. Текст становится функциональным. Судить, насколько серьезную роль об­раз играет в обработке массового сознания, можно по та­кому примеру. Когда первый раз выбирали *в* президенты Миттерана, была проведена большая кампания по вне­дрению его имиджа в массовое сознание. На фотографи­ях он представал исключительно в фас, снятый чуть сни­зу, с протянутыми руками. Как отец — к детям. Програм­ма, с которой он шел на выборы, была социалистическая, гуманная, для чего как раз и подходил образ человека в фас, который кажется всеобъемлющим и менее симво­личным, чем образ человека в профиль. С этой програм­мой и с этим имиджем он победил.

В преддверии следующих выборов Миттеран понял, что социалистическая партия проигрывает, теряет попу­лярность, он стал медленно отходить от социалистиче­ских идей и столь же не спеша переходить к надпартий­ной политике. К началу новой избирательной кампании он давно уже ничего не говорил о социализме, а на фо­тографиях представал в профиль. Почему? Семантичес­ки профиль - это империя. Профиль чеканят на моне­тах. Это монарх, надпартийный лидер. Все выборы про­шли под знаком Миттерана в профиль.

Великие люди истории лишь с достаточно недавнего времени обрели возможность увидеть свой прижизнен­ный образ. Образ создавался на основе слухов, преданий,

379

легенд. Человек сначала должен был обрести ореол славы, стать легендой, а потом уже эту легенду закреплял образ. Сегодня образ покупается. Достаточно заплатить некую сумму и взамен получить желаемый образ. Мы живем в эпоху лжепророков, лжеидолов, лжекумиров. Сегодня ве­ликим становится один, завтра - другой, послезавтра — третий. Прикиньте, что нужно было Христу и что - Ма­донне (я имею в виду рок-певицу), чтобы стать образами. Христос не был и не мог быть при жизни товаром, Ма­донна - товар при жизни. Образ - это товар.

От частого использования образ девальвируется. Се­годняшний кинематографист живет в принципиально иной ситуации, чем кинематографист времен Эйзен­штейна. Он добавляет лишь малую толику образов к на­шей и без того непомерной перегруженности дешевыми изображениями. Думаю, что последними из кинемато­графистов, кто имел могущество влияния на мир своими образами, было поколение Тарковского. Мое поколение. Вряд ли возможно возвращение времени, когда кинема­тографические образы обрели бы столь же высокую цену.

Образ очень приближает человека, из которого он творится, к окружающим. Все идолы всегда настолько знакомы, что к ним тянет обращаться по имени, хотя, быть может, в самой жизни никогда их и не встречал. Они уже родные тебе, ты их столько раз видел! Феномен масс-медиа в нашем веке заключается в том, что они рождают иллюзию близости между тобой и созданным ими кумиром. Отсюда общение с носителем образа при­обретает характер панибратства.

На протяжении многих месяцев работы над этими страницами я не раз приходил к выводу, что книга мо­жет вызвать у читателя тягостное чувство. Ну и что, ус­покаивал я себя, почему эти горькие мысли я должен обдумывать в одиночестве? Почему, уж если кто-то за­интересовался моими размышлениями, не разделил бы со мной хотя бы толику моих разочарований и сомне-

380

ний? Я, конечно, понимаю, что найдутся люди, которые, прочитав эти страницы, скажут: «Ну и дурак! Разоткро­венничался! Я бы такого никогда не стал писать». Готов понять и такую реакцию, у каждого человека есть нечто, скрываемое от других. Но все же во мне сохраняется на­дежда, которая и подвигает меня писать все это. Надеж­да на то, что кто-то скажет: «А я? Как я чувствую, думаю, отношусь к этим нравственным проблемам?» Что он заглянет в закоулки и бездны своей души. Хотя бы са­мому себе признается в собственной погрешимости. В принципе нельзя рассчитывать на то, что любые откро­вения сейчас могут изменить что-нибудь в мире или в человеческой природе. Придется любить человека та­ким, каков он есть, со всеми его экскрементами.

Хотя, готов признаться, трудно это - любить человека такого, каков он есть. И мне как автору совсем не просто убедить себя полюбить читателя, вполне равнодушного к тому, что я хочу поделиться с ним чем-то важным, со­кровенным, дорогим для себя. Гоголь был очень рас­строен успехом «Ревизора», просто впал в депрессию от оваций и восторгов. Ему-то хотелось, чтобы зритель уходил потрясенный, раздавленный, увидевший себя в героях пьесы, размышляющий, ужаснувшийся: «Неуже­ли это я?» Ничего похожего! Все кричали: «Ура!» Радова­лись: «Эк, придумал! Эк, загнул!» Он был убит тем, что его не поняли.

Трудно приходить к осознанию того, что большин­ству людей не нужна истина. Они уже заведомо убежде­ны в том, что знают ее. Огорчительно, что теперь надо думать и о своем имидже. Сегодня упаковка важнее со­держания. А может, всегда так было?

В том-то все и дело, что низкие истины политически некорректны. Политически корректен возвышающий обман. Чтобы люди выбрали вас в президенты, чтобы пошли на вашу коммерческую картину, чтобы предпоч­ли вас как врача, юриста или модного дизайнера, им

381

нужно преподносить возвышающий обман. К отноше­ниям между людьми это тоже вполне относится. Лично я (боюсь, что и другие) предпочитаю слышать о своих фильмах «гениально!», а не «дерьмо!».

Сегодня добиться, чтобы тебя услышали, намного труднее, чем даже двадцать лет назад.

В предисловии к первому изданию «Тропика Рака» Генри Миллер написал: «Эта книга - пинок под зад че­ловечеству».

Дать пинка - может быть, это и есть один из способов заставить понять важные истины. Даже если это всего лишь низкие истины.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**Часть первая. НАЧАЛО**

Улица Горького, 8 12

Дед 19

Нетерпимость 33

Отец 38

Мама 43

Антиподы 50

Музыка 55

Зависть 61

Удар наотмашь 69

**Часть вторая. ВЗРОСЛЕНИЕ**

Эволюция 75

Эротические удовольствия 84

Кончаловка 91

Мастер 95

"Националь" 102

Русская дружба 105

Тарковский 108

Венеция 114

Гена 118

Ревность 120

Самоконтроль 130

Мои идолы 134

Никита 145

Власть 155

Княжна Гагарина 162

Маэстро! 169

**Часть третья. «ЧАСТНОЕ ЛИЦО»**

Зарубежные каникулы 177

Мое открытие Америки 188

Бюнюэль 199

Брук 203

Лив 205

Русский любовник 213

Настасья 230

Снимаю американское кино 233

Евреи, приносящие плохие новости 236

Что в глубине? 243

Куросава, Фудзияма, суши 249

Уайльдер 252

**Часть четвертая. ФИНАЛЬНЫЙ СРЕЗ**

Блокбастер 259

Брандо 305

Мужчины, женщины, любовь, смерть 324

О пользе интеллектуального онанизма 337

Россия и религия 343

Эпоха самозванства 352

Страх Божий или страх кесарев? 364

Печальные размышления 375

Кончаловский А. С.

К 64 Низкие истины. — М.: Коллекция «Совершенно секрет­но», 1998. - 384 с., 32 л. ил. на вкл.

Книга известного русского кинорежиссера Андрея Кончаловского -это воспоминания человека интереснейшей судьбы. Выросший в семье автора Государственного гимна СССР Сергея Михалкова, познавший и благоволение властей и начальственную немилость, создавший в тота­литарных условиях честные, искренние, опередившие свое время филь­мы - такие, как «Первый учитель», «Сибириада», «Романс о влюблен­ных», «История Аси Клячиной...», - он нашел в себе смелость пойти против системы, начать свою биографию с нуля в Голливуде, сумел и там снять выдающиеся фильмы, что до него не удавалось ни одному из советских коллег. Кончаловский с редкой откровенностью рассказыва­ет о своей знаменитой семье, об этапах своего взросления, о преодоле­нии в себе страхов и табу, естественных для человека тоталитарной стра­ны, о друзьях, о женщинах, которых любил, о великих художниках и звездах кино, с которыми его сводила творческая судьба.

ISВN 5-89048-057-Х УДК 882

ББК84(2Рос-Рус)6

Андрей Сергеевич Кончаловский НИЗКИЕ ИСТИНЫ

Редактор *М. Стояновская* Технические редакторы *Л. Самсонова, Л. Фирсова*

Корректор *А. Лазуткина*

Компьютерная верстка *Л, Фирсовой*

Изготовление диапозитивов *Д. Полякова*

Ретушь фотографий и цветоделение выполнены ООО «РЕПРОЦЕНТР», г. Тверь

ЛР № 063742 от 13.12 94.

Подписано в печать с готовых диапозитивов 03.02.98. Формат 84x108/32.

Бумага тип. №1 (на вкл. офсетная). Гарнитура «Миниатюра». Печать высокая (вкл. - офсетная).

Усл. печ. л. 23,52 (в т. ч. вкл. 3,36). Уч.-иад. л. 22,25 (в т. ч. вкл. 3,65). Тираж 25 000 экз.

Заказ 2161. С 82.

Набор и верстка выполнены ТОО «Коллекция «Совершенно секретно» 109004, Москва, ул. Земляной вал, д. 64, стр.1

Отпечатано на Тверском ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинате детской литературы

им. 50-летия СССР Государственного комитета Российской Федерации по печати.

170040, Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.