

СЕРГЕЙ  
СОЛОВЬЕВ

Слово за слово.



**Аска**  
и другие произведения этого автора

## Annotation

Третий том воспоминаний кинорежиссера Сергея Соловьева - о недавнем прошлом и самых верных друзьях жизни. Два последних десятилетия двадцатого века. Бурные 80-е и не менее бурные 90-е: горькие потери, важные решения, исторические события, громкие премьеры, осуществленные и неосуществленные замыслы.

---

- [Асса и другие произведения этого автора. Книга 3. Слово за Слово](#)
    - [Борис, борька, Боб, Б. Г. — рок-идол](#)
    - [Уроки Тане, чтобы не скучала](#)
    - [Александр Абдулов. Народный артист](#)
    - [Передряга века](#)
    - [Еще одна любовь с прищепкой на носу](#)
    - [Искусство магии. «Чистое кино» и «Чистый театр».](#)  
[Неоклассика](#)
    - [Левенталь](#)
    - [Курехин](#)
    - [Абрамыч](#)
    - [Каин](#)
    - [Сам дурак, или познание любовью](#)
    - [Еще раз о Западе](#)
    - [Странный Тургенев](#)
    - [Я, Ричард Гир, Борис Пастернак и Александр сергеевич Пушкин](#)
    - [О Леве Васильеве и чистоте поэзии](#)
    - [Послесловие](#)
-

**Асса и другие произведения этого  
автора. Книга 3. Слово за Слово  
Сергей Александрович Соловьёв**

## Борис, борька, Боб, Б. Г. — рок-идол

Боря Гребенщиков, как я спустя время узнал, возник на рок-небосклоне где-то в середине 70-х. Собственно, с него, может быть, и началась новейшая социалистическая рок-культура сопротивления. До того он был студентом Политехнического института, буквально за год — за полтора слава его распространилась по всему Ленинграду, вокруг него уже был ореол романтики и легенды, впоследствии преобразившийся в ореол кумира, боготворимого толпой. Со временем градус восторгов стал поспокойнее, но так или иначе с начала Бориной славы прошло уже несколько десятков лет, многих из тех, кто начинал вместе с ним, вымыло время, а он как был, так и остался самим собой — Б. Г.

К моменту выхода «Ассы» пошла волна критических разговоров, газетных откликов, дискуссий по поводу моего врожденного негодяйства, умения присосаться к кому хочешь, хоть и к рок-культуре, и выпотрошить ее для-ради собственной и своей ординарной славы. В ту пору меня часто и с пристрастием спрашивали журналисты:

— А сами-то вы как относитесь к рок-культуре? А сами-то вы что для нее сделали?

*фото — Боря — вечный бедуин*

На что я честно отвечал:

— Ничего никогда для отечественной рок-культуры я не делал. Моя роль в ее истории — это роль восхищенного слушателя и зрителя, который не только топал ногами в такт ритмам песен, не только размахивал руками над головой и зажигал в знак восторга спички, но еще и зажег спичку-свечку, зажег от души, сам ее сделал, название ее «Асса». Сам я не был никаким соучастником рок-движения, никаким сборцом за великие идеалы рока, я был просто очарованным путешественником в этом новом для меня мире, и интересовал он меня вовсе не идеологически, а сугубо эстетически. Что же касается отношения к рок-культуре, то интерес к ней, как и к любой другой культуре, скажем поп-культуре, может быть просто как к культуре, и

тогда приставки «рок», «поп» и пр. есть определения подвигов культуры; если же он целиком завязан на «роке» и «попе», то это не иначе как взбухший и уродливый подвид, норвящий занять место вида. Все то, что в рок-культуре связано с собственно культурой, то и останется в истории русской культуры, а культура, как известно, не входит в моду, не выходит из моды, но живет сама по себе, по своим законам долгожительства.

Наиболее дотошные знатоки рока еще и поучали меня, что есть ленинградская рок-культура и есть московская рок-культура, это разные вещи, их путать нельзя. Я же опять-таки отвечал им, что имею дело с явлением отечественной культуры очень сильным, мощным, замечательным, своеобразным, а определять, что в нем московское и что ленинградское, это уж сугубо их, знатоков, дело.

Все, что на ту пору было сделано Борей, имело под собой вовсе не только извечную в России тягу к модному Западу, но и собственные мощные, сильные российские культурные традиции, корни и основания. Все очаровавшие меня его песни — «Мочалкин блюз», «Иванов на остановке», «Старик Козлодоев» — это все древо, произросшее из тех семечек, которые щедро насыпали в Петербурге великие обэриуты — Заболоцкий, Хармс, Введенский. А они, в свою очередь, имели в русской и мировой культуре свои корни — культура всегда возникает не на пустом месте. Проросшие семена обэриутов составили одну половину Бороного существа, вторая его часть — бардовских корней. Отношение к бардам разное, иные их корят за старомодность и шестидесятническое прекраснодушие, да и сам Боря относится к ним не без настороженности и подозрительности, но так или иначе эта музыкально-поэтическая линия, идущая от Вертинского через Козина к Окуджаве, Высоцкому, а затем и к Гребенщикову, с честью наследует и преумножает высокую российскую культурную генетику «городского романса».

В пору начала нашего знакомства меня невероятно занимало, как день ото дня меняется его облик. То он появлялся в каких-то изысканных восточных одеяниях — камилавке, доломане, ну просто мудрец из сказок Шахерезады, загадочно поглядывающий сквозь очки, окруженный облаком благовоний. Буквально на следующий день он возникал в шляпе с широкими черными полями, долгополом пальто — мужественный романтик из нью-йоркского Сохо. На третий день он

уже был в каких-то невероятных башмаках с загнутыми носками, с огромным количеством заклепок по канту, в простроченной заклепками жилетке, тexasской шляпе — вылитый герой вестерна. Днем позже он красовался в засаленной ковбойке, десятирублевом пиджаке с Тишинского рынка и девятирублевых скороходовских ботинках — технарь-интеллигент из заводского КБ. Еще через два дня он — в густой бороде, наголо остриженный — зевсообразный персонаж из энциклопедии древних мифов. Спустя неделю, сбрив бороду, отрастив длинную косу, сбросив с себя груз мужественности, он — изысканно женственно нежен и грациозен... Доставляло исключительное удовольствие следить за этими переменами, открывавшими глубоко академическое постижение вечного существа артистизма. По природе своей Боря вдобавок ко всему великолепный артист — изящный, умный, тонкий, превосходно понимающий технику сценического действия.

Невероятно, сколько всего он понаделал за годы своей творческой жизни. На моей полке стоит подаренный им толстенный двухтомник стихов: вышло несколько книг прозы, без числа — компакт-дисков, страшно подумать, сколько он дал концертов. Если все его сочинения внимательно прочитать и задуматься над их сутью, то более всего они отвечают идеалам вневременного абстрактного гуманизма, тому, что много раз уже повторяла литература вслед за самыми старыми книгами человечества: гармония жизни с самим собой, с природой, с музыкой, музыка как выражение вечной тайны, — все это никакой не суперавангардизм, а глубочайший академический традиционализм. А потому Борину имени все-таки быть не в истории специфической советской и постсоветской рок-культуры, а просто в истории культуры, в той же иерархии, где Иннокентий Анненский, Федор Сологуб, Александр Блок, Булат Окуджава, Белла Ахмадулина. Он — продолжение линии постсеребряного века, а у Серебряного века тоже своя давняя генеалогия... Сводить Борину суть к принадлежности рок-культуре, к верности гражданским идеалам 70-х — дело самое бестолковое.

Да, Боря формировал рок-культуру 70-х, был одним из самых ярких ее авторов, но, подобно многим из той же духовной породы, намного шире, глубже, мощнее тех малых культурных зарниц, энергию которым сам дал. Многие из тех, кто на мгновение был ослеплен

блеском этого света, давно уже растворились в сумерках вечной ночи. У них не было равной широты, силы, глубины культурного поля, а потому и равного культурного воздействия.

Меня всегда поражала убийственность критики на Борю. Разносили его злобно, издевательски и более всего как бы соратники по этой культуре и более всего за то, что он отходит от канонических принципов ими самими для себя установленных. По извечному российскому принципу критика велась на физическое уничтожение критикуемого, каждый изгалялся как мог, стараясь обложить Гребенщикова так, чтобы после этого ему жить было уже совершенно невозможно и единственное, что оставалось, — убить либо себя, либо автора критики. В момент выхода «Ассы» вся свободная демократическая пресса была полна стенаний о его конформизме, отсутствии внутреннего стержня, о хилости его диссидентства, давшего течь при первой же оттепели. А когда он к тому же еще и поехал в Америку, разрозненные вопли слились в дружный хор всероссийской травли. Мне, например, его первый американский альбом кажется очень красивым, хорошим, я с огромным удовольствием его и по сей день слушаю, но все вчерашние Борины апологеты и друзья альбом этот в свое время оплевали до невозможности, просто ликовали, что коммерческого успеха он в Америке не имел, вроде как провалился. Помню странное ощущение от концерта, данного Борей вскоре по возвращении из Америки, — ощущение типично российского бреда.

Боря позвонил:

— Я вернулся. У меня концерт в «Олимпийском».

— А как мы встретимся?

— Заходи со служебного входа.

— Хорошо, — сказал я, наивно полагая, что нет ничего проще. На деле же минут сорок пришлось прорываться к этому самому входу среди толпы, сходящей с ума от желания попасть внутрь.

Втиснувшись в людскую гущу в зимних пальто, я выдрался из нее, кажется, в одних трусах, где-то заполучил оставленный для меня билет, проскользнул меж потных разгоряченных тел в зал, вмещавший уже не меньше как три своих нормы: висели на люстрах, орали, кричали — столько времени Боря не появлялся в Москве! Был замечательнейший концерт, умный, тонкий, аристократичный, живой,

страстный, темпераментный — словом, превосходный. Все визжали, вызывали на бис, но лишь только погас свет, эти три «Олимпийские» нормы посещения двинулись к выходу с печально прокисшими вурдалачьими физиономиями, словно только что все сообща убили и съели трехмесячного ребенка. Я шел рядом с умницей и очень тонким искусствоведем Леной Курляндцевой, когда из толпы доносилось:

— Да, Боб в маразме... Атас!

Десять минут назад люди, говорившие это, на моих глазах бились в экстатических завываниях и заламываниях рук. Теперь они сокрушались, что «Боб» ушел от себя, своего слушателя, скурвился, сподлючился, сбывчился, перекорежился, гребанулся.

— Лена, — спросил я, — объясни мне, что за странность? Что они от него хотят? Вот эти вот люди?

— Как, а ты не понимаешь?

— Нет.

— Они очень хотят, чтобы он умер. Вот умер бы он — и все стало бы на свое место. Это закон.

— Какой закон?

— А черт его знает! Вроде как закон рока. Рок потому и рок, что другого конца не признает. А еще это и наш российский закон — травить, пока не замордуем, а вот когда помрет, тут уже снимать шапки и вселенски вопить о величии покойника. Единственное, чего от Гребенщикова сейчас хотят, — чтобы он немедленно умер.

А вот этого не дождетесь! Боря был и остается здоровым и очень жизнеспособным человеком. Все его искусство имеет лишь относительное касательство к «року», ему глубоко чужды разложенческие мотивы обреченности, ранней смерти и всяческого иного темного декадентского шаманства. Он очень ясный, очень в основе своей здоровый, во всех отношениях нормальный человек. В нем живет мощное моцартовское, пушкинское начало, оно и дает ему вечную открытость, незащищенность, радость сочинять, петь, жить. С «роком» начало это никак не связано, напротив, прямо ему противоположно. В «роке», даже если ты и не таков, имидж идола обязывает тебя быть постоянно на грани смерти, постоянно в отчаянном бытовом дискомфорте, в дурмане наркотика, под темным крылом СПИДа. В Боре нет ничего подобного. Он физически крепок, душевно здоров, санитарно чистоплотен, хорошо вымыт, глубоко

интеллигентен, высоко образован, начитан. Воззрения его глубоко несходны с моими, но различие это лишь выдает личностную самостоятельность его связей с белым светом и с миром.

Скажем, русское искусство XIX века Боря искренне считает «искусством мертвяков» и сам этот век — самым покойническим в истории русской культуры. Для меня же это Золотой век русской культуры, русского сознания, всего лучшего в русской истории. Заинтересовавшись его неожиданным высказыванием на эту тему, я как-то попытался выяснить причину такого мнения.

— Ну как же?! — пояснял он. — Этот век вводил природную мощь человеческого сознания в узкие академические рамки так называемого хорошего вкуса, тона, так называемой общественной нравственности. Но человек же значительно шире любой нравственности, в том числе и общественной. Только русское язычество, скажем, несравненно богаче всего этого «так называемого»...

Вскоре Борю занесло в Индию, потом в Тибет, к восточным медитативным культурам — во всем этом опять же не было ни малейшего декадентского распадничества. Просто его необычайно интересуют внерегламентные источники духовной энергетике человека, что для него равнозначно энергетике искусства. В поисках этих, как бы от самой природы идущих источников свободного, никем и ничем неангажированного искусства он и устремился на Восток — там для него истинный Золотой век, истинная открытость сознания забытым Европой вместилищам духа.

Видимо все же, наша достаточно уже долгая дружба в чем-то повлияла на него: два-три года назад он написал очень смешную, одну из самых превосходных своих песен «Дубровский». Значит, мне все же удалось частичку своей замороженности русским XIX веком передать и ему.

Так уж случилось, что мы много раз вместе оказывались за границей. Не то что бы вместе ездили на какие-то премьеры или концерты — сводил нас случай. Однажды, приехав в Америку с разбухшей окровавленной культей вместо руки (вставленный московским хирургом штырь проткнул мне кожу), я вовсе не ждал, что кто-либо меня встретит. До сих пор не знаю, каким чудом Боря и Африка оказались в аэропорту, встретили меня, отвезли домой, по пути

заехали в аптеку, перевязали. Рассказываю об этом к тому, что Боря никоим образом не культивирует имидж особенного человека — он обыкновенный нормальный хороший человек. В его среде подобное не располагает к уважению — любая аномалия приветствуется значительно более. У Бори подобного нет и тени. Есть братская и романтическая жажда увидеть под суетными, уродливыми, дисгармоничными покровами нашей жизни Божий замысел, который, конечно же, изначально прекрасен.

— Боря, а какие были у тебя по-настоящему счастливые, хорошие мгновенья?

— Были, — ответил он. — Шел по нью-йоркской улице, навстречу толпа и в ней какой-то человек. Я почему-то задержался на нем взглядом и вдруг за хлаמידой волос, за ртом с двумя выбитыми зубами, слезящимися глазами вижу, что это загримированный под нью-йоркского люмпена лик Христа. Наваждение это продолжалось часа два. Я ехал куда-то в такси, смотрел в окно, и не было практически ни одного человека, на котором останавливался взгляд, ни мужчины, ни женщины, в чьих чертах под слоем грима не узнавался бы лик Христа. Потом это так же внезапно ушло, но случившегося не могу забыть.

Такого рода aberrации мне глубоко понятны. Культура, я думаю, и есть эти Борины два часа — способность видеть в разных гримах и декорациях некий изначальный, провидческий Божий замысел.

Боря замечательно и очень памятно для меня выступил как кинокомпозитор в трех моих картинах — в «Ассе», «Черной розе», «Доме под звездным небом». Я так и не выяснил до сих пор, знает он ноты или не знает. Играл он и сочинял музыку со своей группой совершенно варварским способом, приводившим в смятение ко всему привычных мосфильмовцев. Люди просто не верили глазам: Боря принес листы, где на нотном стане были нарисованы разноцветными карандашами солнышки, чертики, коньки-горбунки, все листы пронумерованы, как велела ему музыкальный редактор, Минна Яковлевна Бланк, до того не подозревавшая о подобном способе нотной записи.

— Сережа, — сказала она в ужасе, — умоляю вас. Мне же потом все это сдавать в архив. Поговорите с Гребенщиковым. Если он действительно не знает нот, я найду человека, который за деньги изобразит ему все в подобающем виде. Только пусть не пробует

засунуть в архив каких-нибудь коньков-горбунков. Меня же не просто уволят, меня четвертуют...

Боря, разложив ноты на пюпитрах, не обращал на ее слова ни малейшего внимания. Запись шла как положено. Дубль первый, дубль второй... Я понял, что под этих горбунков они играют, как таперы под экран. Горбунки и солнышки, вероятно, обозначали некие таинственные переливы душевных состояний, а вовсе не нотные гармонии. Ребята из «Аквариума» (на каждую запись Боря приводил очень продуманный, очень красиво звучащий состав), вперившись глазами в экран, играли дубль за дублем, причем от первого до седьмого или даже десятого раза на глазах кристаллизовалась музыкальная структура, очень четкая, ясная, хотя бедную Минну Яковлевну, за все это отвечавшую, жаль было до слез. На одной из записей в «Ассе», в сцене, где Баширов рассказывает, как он хотел быть космонавтом Титовым, должна была звучать странная музыка «а-уу-м, а-уу-м, аа-н-ё-оо». Ни один из принесенных на запись или имевшихся на киностудии «Мосфильм» инструментов Борю не устраивал, хотя он пробовал и там-там, и там-сям, покрытый тряпкой, — все ему не подходило. В итоге подошла электробас-гитара и непонятно где раздобытый напильник: Боря водил напильником по струнам, а бас-гитарист, выкручивая колки, извлекал резонансы. До сих пор не могу забыть лица несчастной Минны Яковлевны, проведенной всю жизнь в общении с Шостаковичем и Свиридовым, а теперь вынужденной безропотно наблюдать, как два здоровых, невесть откуда взявшихся лба искусно насилуют инструмент музыкальный посредством инструмента слесарного.

Но будь это варварство записано нормальными нотами, любой сведущий человек мог бы убедиться, что это превосходно, с тончайшим пониманием профессии сделанная киномузыка, а если еще и не обнародовать насильничанье над бас-гитарой, никто и не почувствует, что оно было — все так, как надо.

Четвертым фильмом, который мы собирались делать вместе, должно было стать «Свидание с Бонапартом» по роману Окуджавы. Замысел так и остался неосуществленным, но двухчастевый пилот-фильм был все же сделан. Пилот — это не на бумаге, а на экране воплощенная заявка на будущий фильм, проба стилистики, будущих

актеров, изображения, музыки. Делается она, чтобы найти партнеров по копродукции, продюсеров, которые заинтересуются проектом.

Мы такой пилот сделали, Боря написал для него очень хорошую музыку, свиридовско-шостаковических корней, замечательно красивую, внерековую и притом очень гребенщиковскую, свидетельствующую, кстати, о большой широте его музыкальной техники. При отсутствии специального музыкального образования, он необычайно образованный музыкант, слушает огромное количество музыки, великолепно понимает ее природу, ее техническое устройство.

Давно очарованный Бориной артистичностью, я сказал:

— Выбирай любую роль в «Свидании с Бонапартом». Боря, а давай я тебя сниму.

— Хорошо, — ответил он. — Я подумаю.

Через несколько дней Боря подумал:

— Я где-то когда-то прочитал, что в какой-то битве с Наполеоном участвовали шотландцы.

— Зачем тебе шотландцы?

— Представь, я в юбке, в здоровенных башмаках стою среди поля. Кругом бой, дым, кровь, кони, люди, вывороченные кишки, а я на шотландской волынке играю соло. Сними — я тебе дело говорю.

Это одно из главных, фундаментальных Бориных оснований: среди безумного и кровавого действия истории играть свою партию, свою музыку, невесть откуда, как и сам он, явившуюся.

Еще одно потрясающее Борино свойство: не возводить свои экстравагантности в степень подвига. Действительно было. Был момент, когда его песни взрывали зал, будоражили, оставляли груды поломанных стульев. Потом стульев ломали меньше. Потом совсем не ломали. А Боря пел и пел, сочинял и сочинял, храня необыкновенно аристократическое чувство собственного достоинства. Он словно бы не слышал ни хулы, ни похвалы, следуя толстовской заповеди: «Делай что должно, и пусть будет что будет». Эта фраза необычайно созвучна тому, что он делает с собой, своим искусством, своей душой, душами современников на протяжении уже многих лет.

В 1974 году пришел Боря. С его приходом изменилось все: сознание поколения, его душевный строй, душевная энергетика. Но ни разу в жизни Боре не взбрело в голову посмотреть со значительностью кому-то в глаза и сказать: «Понимаете, когда-то я пришел». Пришел и

пришел, пришел и пошел дальше. Туда, куда все. И уйдет туда, куда все. В этом целомудрие и человеческая красота Бори, Бориса, Борьки, Б. Г. — этого несравненного рок-идола последних десятилетий нашей общей российской жизни.

## Уроки Тане, чтобы не скучала

Когда шум, гам, лязг, гул после премьеры «Ассы» наконец утихли, ненадолго установилось приятное состояние подобия некоего защищенного покоя. После всего публично вылитого на нас в газетах можно было принять душ, тихо пожить своей отдельной, никем не обсуждаемой жизнью, дома, за плотно закрытыми дверями, перестать чувствовать себя выставленным без штанов среди Красной площади для всеобщего обозрения и строгой беспристрастной демократической оценки. В этом обманчивом состоянии социальной защищенности «железной дверью, выходящей на лестничную клетку» и наступившего вследствие того не менее обманчивого душевного покоя в одно из размягченнейших летних воскресений мы с Таней затеяли необязательный разговор на всякие отвлеченные, можно даже сказать, искусствоведческие темы.

— Какая все-таки зависимая актерская профессия, — издалека начала свой теоретический экскурс Таня, — то роль есть, то ее нет. А может, ее никогда и не будет? Как хорошо иметь профессию, в которой ты хоть как-то независим. Скажем, быть врачом, как я, или сценаристом, режиссером, как ты. Хорошо бы быть, ну, к примеру, живописцем, не обсуждая ничего ни с кем, просто писать на холсте, что тебе вздумается; в крайнем случае драматургом... Води себе перышком по бумаге, стучи чего-то там на машинке...

— Если действительно хочешь, — лениво и всемогуще отозвался я, — сядь и пиши сценарий, какие проблемы?..

— Научи...

В состоянии полной безответственности, томного воскресного обалдуйства и, конечно же, той самой смешной душевной защищенности «железной дверью на лестницу» я начал давать Тане ни к чему не обязывающие уроки.

— Прежде всего надо с чего-то начать...

— С чего?

— Ни с чего. Главное, чтобы в этом начале, упаси Господь, не было никакого замысла или даже смысла. Просто нужна какая-то яркая, почему-то запомнившаяся тебе картинка, но не вздумай искать в

ней какое-то скрытое значение или подтекст. Можешь вспомнить что-нибудь роскошно-дурацкое из твоей или из чужой жизни, или совсем не из жизни, а из приятных тебе фантазий, толком ни к чему не относящихся, но впечатляющих?..

Таня, пораздужав недолго летавший в белой нашей тогдашней комнате легкий тополиный пух, тут же почему-то вспомнила:

— У меня есть двоюродная сестра, ее с четырех лет учили играть на рояле и так ничему толком и не научили. Но, приходя к нам в гости, она всегда садилась за пианино, ударяла по клавишам и дурным голосом запевала: «Ах, черная роза — эмблема печали, ах, красная роза — эмблема любви...» И всегда можно было понять, какое у нее на этот раз настроение, так сказать, к чему это она поет. Она всегда играла в таком темпе и в таком ритме, что это были как бы две абсолютно разных песни на одни слова. Если настроение было поганым или она вляпывалась в какую-то темную и тоскливую передрагу, то играла раздумчиво: «Ах, черная роза — эмблема печали...» А когда ей казалось, все идет как нельзя лучше, то же самое исполнялось в активном пионерском мажоре, с подъемом: «Ах, черная роза — эмблема печали! Ах, красная роза — эмблема любви!» В конце концов она вышла замуж за цыгана...

— За цыгана?

*фото — Таня. Папа — боксер-придурок, а дедушка — адмирал*

— Ага. И какое-то время пела особенно весело, а недавно вот приходила, тебя не было, и пела уже довольно печально...

— Считай, что дело в шляпе. Теперь нужно только ввести какой-то элемент драматического взаимодействия кого-то с кем-то... Для свежести пусть все будет связано с чьими-то молодыми годами. Тогда все у тебя будет ослепительно и воздушно. Какой-нибудь, может, суворовец. Знаешь, как в добрые сталинские времена: суворовец возвращается на побывку, в мундире, блестящий рядок медных пуговиц...

— При чем тут суворовец?

— Не знаю. Но у тебя уже есть два замечательных элемента, один — твой, другой — считай, я тебе подарил в виде суворовца. «Ах,

черная роза» и суворовец. Красота! Теперь надо определить, где все это происходит.

Мне уже давно бередила душу никуда дотоле не пристроенная роскошная коммуналка, где мы с Катей когда-то снимали комнату. Располагалась она на Тверской-Ямской в доме, над которым до недавних дней красовалось могучее табло прогоревшей «Чары». Единственное окно нашей комнаты, выбитое в глухом брандмауэре, выходило на крышу. Летом в хорошую погоду я вылезал туда, подолгу валялся на несильно разогретом, приятно шершавом железе, читал газеты шестьдесят восьмого года про события в Чехословакии, тупо обозревал окрестности, загорал.

— Окно, выходящее на крышу, — щедро сделал я очередной подарок Тане, приляпав в голове к суворовцу коммуналку, — открывает совершенно замечательные возможности для нетривиальных сюжетных ходов. Итак, у тебя уже целых три шикарных компонента. Дальше давай соображай сама. Человек ты способный. Даю тебе неделю на сочинение из этих грандиозных компонентов замечательного сценария...

Таня впала в задумчивость. Я куда-то уехал, в недалекую командировку, но ко мне уже неотвязно прицепилась вся эта история с «Черной розой», окошком в брандмауэре, суворовцем. В голове независимо ни от чего уже зажглись какие-то сигнальные огонечки, зашевелились с приятным звоном, цепляя друг за друга, соскучившиеся от безделья рабочие шестеренки, и все это с полнейшей безответственностью, что в подобных делах, убежден, обстоятельство крайне положительное. Таня потом призналась, что и она часа два честно на эту тему посоображала, но моя комбинация из трех элементов ее как-то не сильно попервоначально впечатлила, и, вернувшись к реальным докторским и домашним делам, она вскоре выбросила все напрочь из головы, как я понимаю, вместе с идеей самостоятельного писания сценария. Я же, напротив, готовясь через неделю ее экзаменовать, по инерции продолжал со страшной скоростью и удовольствием сочинять эту историю дальше, дальше и кое-что даже на всякий случай записал на каких-то клочках бумаги, которые немедленно же потерял и потере этой почему-то очень огорчился.

Экзамен не состоялся. У меня же к тому моменту сценарий был в голове практически на три четверти готов. Раздувая собственное величие, я стал рассказывать Тане ненаписанный ею сценарий. Когда мелешь всякую, в общем-то, безответственную чепуху, не зная, куда она тебя выведет, а она как-то сама по себе вдруг легко складывается во что-то цельное, стройное, иногда даже с каким-то смыслом, то внутри у тебя заводится и начинает тарыхтеть какой-то невидимый мотор, прямо по ходу рассказа приходит в голову несметное множество деталей, подробностей, уточнений, будто ты сам этому, никогда и нигде не бывалому, был будто бы даже свидетель и очевидец, кое-что забыл уже, конечно, но, поднапрягшись умом, живо припоминаешь.

Короче, спустя неделю сценарий я закончил уже на бумаге, и он, в соответствии со всеми данными Тане рецептами, был абсолютно ни о чем, взялся из ничего и ниоткуда — с чистой страницы, с белого листа, с какого-то суворовца и чьего-то неизвестного мужа-цыгана. Конечно, эти «ни о чем», «из ничего» и «из ниоткуда» достаточно условны. Ясно, что там было много кой-чего и от прожитой уже жизни, и от литературы, которую любишь и до времени ни за чем таскаешь с собой в голове. Много, конечно же, шло и от впечатлений только законченной «Ассы». Образовывался довольно дикий сплав чего-то с чем-то, на первый взгляд эклектичный и несоединимый. Но вообще-то я убежден, что андеграунд всегда напрямую смыкается с классикой, превращаясь в странную, но вполне благородную неоклассику и прочий академический авангард. Тут происходило нечто подобное: вдруг с какого-то перелыху в середине истории явился Федор Михайлович Достоевский с «Идиотом», представленным линией внезапного полученного наследства, рядом величественно возник подлинный дед Кати Васильевой, офицер-белогвардеец, пишущий внуку всяческую крутую белогвардейскую антисоветчину (Катиным приемным дедом был знаменитый Антон Семенович Макаренко, а его родной брат Виталий, видный деятель белого движения, все годы посылал из эмиграции в Ницце родной внучке Кате и своей дочери Олимпиаде Витальевне по нормальной советской почте жуткие письма, полные таких описаний и умозаключений, до которых и Солженицину в самые крутые антисоветские его времена далеко было; Катя с мамой ночью на кухне в ужасе читали друг другу эти

превосходнейшим русским языком писанные, удивительного ума и душевной честности послания, понимая, что все это прошло обязательную перлюстрацию в КГБ).

С выбором актеров ни метаний, ни терзаний тоже как-то не было. Давно мы хотели поработать с Сашей Збруевым и с Сашей Абдуловым — очень они нравились мне своей легкостью, балетностью, ненудностью артистических приемов и решений. Со Збруевым мы просто много лет дружили, с Абдуловым — приятельствовали, слышал я от него и историю про то, как Карден в конце парижских гастролей Лейкома подарил ему таксу с каким-то изящно заковыристым французским именем, такса эта поныне живет у Саши. Она тоже без всякого смысла и каких-то оправдательных натужностей просто так, по-дружески въехала в сценарий.

Потом стал думать: «А почему именно суворовец? Откуда он на самом деле взялся?» И вспомнил самого себя в раннем детстве: ведь я же хотел быть не суворовцем, а нахимовцем, офицером подводного флота, очень уж мне нравились офицерские пилотки подводников, их кожаные регланы, их суровое перемирание у перископов. Конечно же, должен быть нахимовец, а не суворовец! Соответственно вспомнился и двоюродный мой дед, знаменитый картограф, выдающийся исследователь шельфа Белого моря Башмаков, которого мне всегда ставили в пример, особенно когда я не хотел есть куриный бульон с вермишелью, а мама запихивала мне в рот тяжелую мельхиоровую ложку, причитая: «Эту ложку скушай за дедушку. Дедушка твой был мореходом!..»

Незадолго до этой работы мой отчим Сергей Яковлевич Эмдин познакомил меня со своим учителем академиком Бергом. Мы приехали к нему в гости, он жил недалеко от Ленинского проспекта. Нас встретил очень живой, веселый, крайне жизнелюбивый старик: не снимая с лица солнечной улыбки, он рассказал нам ту самую историю, которую рассказывает про своего деда юный герой картины: и про то, как наши самолеты давали перед войной друг другу команды взмахом крыльев, левым — в атаку, правым — в оборону; и про то, как он писал Сталину по сверхсекретной почте, что авиации немедленно надо переходить на радиосвязь, а его за паникерство посадили, и в тюрьме мальчишка-следователь ему вместо «здрасьте» для начала выбил табуреткой все зубы; и про то, как Сталин, поразмышляв, велел

немедленно найти то, что от Берга к тому моменту оставалось в каком-то из дальних лагерей, вызвал его к себе, спросил, сколько времени ему нужно на разработку системы перевода всей авиации на устойчивую радиосвязь, а тот ответил вождню, что ему надо дней десять на то, чтобы вставить зубы, выспаться, а дальше он готов немедленно приступить к работе, — это все записано с рассказа Берга, с его собственной великой, необъяснимой нормальной человеческой логикой биографии.

Сценарий закачивался тем, что неожиданно умирал сосед юного героя по коммуналке — бомж-диссидент Толик. Все говорили: «Чего-то в финале не хватает». В каком-то разговоре с Юрой Клименко я почему-то вспомнил, как в брежневские времена меня крестили. Я был уже лауреатом Госпремии, довольно известным режиссером; чтобы креститься в церкви, да еще с сыном, как я надумал, надо было нести туда паспорт с пропиской, сообщать место работы... Здоровые люди советовали: «Не светись. Бог должен быть в душе». Для себя я решил: «Ладно. Пусть в душе. А креститься все-таки надо. И крестить Митю».

Коля Пастухов, тот, который играл у меня в пушкинской экранизации зрителя Вырина, человек глубоко верующий, позвал бабушку к нам домой. Бабушка согласился прийти в нашу квартиру на проспекте Вернадского, заранее позвонил, велел купить чистый тазик, новую кастрюлю. С собой бабушка принес маленький диапроектор, вставил в него слайды из фильма Дзефирелли об Иисусе Христе, пустил на стену луч света и под картинки стал пояснять, в чем основы христианской веры и что такое крещение. После чего оно и совершилось. В чистом тазике босыми ногами стояли мы с моим маленьким сыном и святая, чуть прохладная вода щекотала нам смиренные макушки.

— Слушайте, так вот это и есть финал, — сказал Клименко.

Конечно, героя должны вот так окрестить. По потребности души и по настоянию дяди Коки, решившего, что в доме поселился «сатана». И в этом не будет никакой многозначительности или, не дай бог, идейной, назидательной натужности — просто любящий дядя, да к тому же с глубокой придурью, хочет так вот уберечь любимого племянника от сатанинской силы.

Когда дошло до съемок, меня заклинило: «Как же небогохульственно все это снять? Сам обряд... И небогохульственно, и

точно». Ни мелких обрядовых подробностей, ни самих произносимых при этом слов я уже, конечно, не помнил. Позвонил батюшке, крестившему нас с Митей:

— Придите, помогите. Расскажите, как это по жизни надо, чтобы актер все верно сказал, все верно сыграл.

— Не могу, — сказал батюшка. — Не имею права. Это не по православному... Нельзя.

— Как же быть? Дело-то святое...

— А мальчик, который у вас снимается, сам-то крещеный? — подумав, спросил батюшка.

— Не знаю, по-моему, нет.

— Я могу прийти, окрестить его, а вы, пожалуйста, снимайте, сколько надо. Нужно его согласие, родителей. Определите, кто крестный отец, крестная мать...

— А можно, чтобы был и проектор...

— Почему ж нет? Фильм освящен. Я до сих пор им пользуюсь.

Батюшка пришел с тем самым, знакомым мне проектором, с теми же потрепанными уже кадрами из Дзефирелли. Спросил, буду ли я крестным отцом, я согласился, и на съемочной площадке самым натуральным образом был крещен Миша Розанов, игравший нашего героя, мы все это сняли, а потом аккуратно смонтировали и поставили в фильм.

Попервоначалу воплощение сценария в фильм мне представлялось в роскошной голливудской манере. И небо, и Москва, и ночные звезды, и снег, и дом, и крыша — все это, мне казалось, должно быть сооружено в первом, самом большом, самом оснащенном мосфильмовском павильоне. Пусть будет как бы изящная помесь театра и кино. Мне представились роскошные рисованные лиловые рассветы и закаты, наподобие фасбиндеровских в «Кэреле», странный коктейль условности и натуралистической реальности, фотографической правды людей и умеренного атмосферного кича.

Я позвал Марксэна Яковлевича Гаухман-Свердлова, думал, моя голливудская идея невероятно его взволнует, вдохновит.

— Марксэн, это совершенно особая работа. Бери миллиметровку, ты архитектор, черти, рисуй. Будем ставить все в павильоне — такого дома все равно не найти. Я его сочинил в голове. Крыша дома, понимаешь? С одной стороны брандмауэр, кирпичный, пятиэтажный.

Наверх ведет пожарная лестница. Наружная. Как в Нью-Йорке. С другой стороны — маленький брандмауэр, двухэтажный, в нем окно, там квартира мальчика, точнее — комната в общей квартире, где прежде жили интеллигентные люди. Закроем все задником с рисованными облаками, задников сделаем штук пять — рассветный, ночной со звездами, зимний, с луной в морозном ореоле и снегом...

Увлечшись, я пропустил момент, когда лицо Марксэна перекорежила несусветная тоска.

— А где ты возьмешь службы, которые все это тебе качественно построят? Тоже в Голливуде? Чтобы все было, как ты сейчас рассказал, нужно снимать именно в самом Голливуде, на «XX век — Фокс», и то с годовой подготовкой. Спятил, что ли?

— Марксэн, как ты можешь? Что за ренегатство? Ты всегда боролся за бескомпромиссную художественную идею, ты умеешь творить из ничего чудеса. Возьми себя в руки! Ты это сделаешь! Нужно просто усилие воли...

— Нет, старик, я реально не представляю, как это можно сделать. В фасбиндеровские нереальности в первом мосфильмовском павильоне не верю. Я в нем работал...

— Марксэн, не убивай меня. Пойди домой. Успокойся, отдохни, спокойно все обдумай, потом позвони мне, скажи, что был неправ. Ты ж понимаешь, что другого выхода у нас нет. Ты же сам говоришь про чувство реальности. То, что я придумал, найти в натуре совершенно нереально. А другого мне не надо...

Марксэн ушел мрачнее мрачного. Часа через полтора он позвонил.

— Ты где?

— С ума сошел? Как где? Ты куда звонишь? Дома.

— Можешь сейчас приехать к резиденции американского посла?

— Зачем?

— Я нашел тебе все то, что ты просил.

— Что?

— Все. Во всех деталях. Пятиэтажный брандмауэр, крыша, второй брандмауэр, невысокий, окно с крыши прямо в коммуналку. Нет только нью-йоркской лестницы. Но мы ее мигом приляпаем...

Этого быть не могло, но это было. И это было въявь воплощенное чудо, нереальная реальность. В старом арбатском переулке, как во сне, стояло говеньким все то, что я напридумал. Не было только

железной лестницы к окну и рекламы «„Панам-Аэрофлот". Москва-Нью-Йорк. 9 часов лету». Их уже потом соорудил и водрузил Марксэн. От ужаса перед муторной, невероятно трудоемкой и художественно бессмысленной работой, по сути спасаясь, он за эти полтора часа отыскал ту самую декорацию в натуре. Вместо дурацких бесплодных мук голливудского творчества в казенном номере мосфильмовской гостиницы он пошел купить бутылку и заодно как бы даже и прогуляться, в надежде прогнать нагнанный мной на него неожиданный кошмар стахановского строительства неизвестно чего. Тут-то все внезапно и нашлось, прямо рядом с Смоленским гастрономом, единственным тогда местом в Москве, где торговали спиртным до одиннадцати. Нашлось само по себе, словно с неба свалилось. Больше того, в квартире, куда выходило окно с крыши, две недели назад умерла старушка, единственная жилища, наследников у нее не было, и получалось так, что мы могли снимать в замечательном, будто специально для нас десятилетиями самой жизнью сочинявшемся гениально правдивом и точном интерьере. Старушка эта к тому же оказалась какой-то внучатой племянницей Рахманинова, и в ее комнате остался сундук с автографами рахманиновских юношеских нот, которые мы сразу передали в Музей Рахманинова, а нам на радостях музейные люди дали ими попользоваться как особо редким, источающим величественную ауру реквизитом. Вот какие чудеса случаются, когда тебя куда-то кто-то правильно ведет! Точно так же, как удивительные несчастья сваливаются ни с того ни с сего, когда обстоит наоборот... Впрочем, это уже про другое. Наоборот, на этой картине мне тоже мало не показалось.

И все же «Черная роза» подарила мне незабываемое чувство полной, ничем не стесненной, никем и никак не контролируемой художественной свободы. «Ну, да хрен-то, в конце-то концов, со всеми этими моими цензорами, советчиками, критиками. Пошли бы они, в конце-то концов, хоть на какое-то время... Дай-ка я от души наворочу того, что хочет моя левая нога...» А левая нога, оказывается, была совсем не дура, хотела очень многого, частью вполне толкового. Во всяком случае, во мне вдруг зажила счастливая внутренняя готовность мгновенно принять любое художественное решение, вообще не думая о его функциональной целесообразности. Потом разберемся зачем, лишь бы было живо, ясно, легко, весело, неизмученно, то есть именно

художественно, значит, бесцельно и ни для чего. Нет надобности в мелочном и нудном подборе каких-либо доказательств, чтобы высказать и без тебя ясную всем на белом свете худосочную истину. Я любовно и со страстью лепил от фонаря как бы совершеннейший бред сивой кобылы, возводя его в степень художественной нормы.

Когда мы записывали музыку для финала — песню на ушельском языке в исполнении русско-абиссинского оркестра «Вышли хвай, вышли хвай, вышли хвай, лой бы конах...», вдруг выяснилось, что смена скоро кончается, уже десять вечера, на «Мосфильме» никого. Ну, можно было успеть сделать два, три наложения, но чтобы зазвучал мощный народный хор, вроде будто бы из «Хованщины», как мы с Борей то порешили, честных, но явно хилых усилий одного неужинавшего «Аквариума» было недостаточно. Сначала Боря красиво, но ломко спел тему сам, потом сделал два-три собственных наложения, ловко переменяя голос, потом на вокал безжалостно была выдвинута бас-гитара, спела свое и гармошка. Потом Боря заставил петь меня. Почтенную Минну Яковлену затолкать в тон-студию мы не рискнули. Звукооператор с инженером записи тоже спели. Но все равно звучало это жидковато, на «Хованщину» никак не тянуло.

С отчаяния я побрел по пустой студии собирать всех, кто только на ней до той полуночной поры замешкался. Для начала нашел каких-то двух алкашей из массовки, потом еще трех-четырех вооруженных вохровцев, ожидавших смены караула, еще пяток уборщиц, лениво шваб्रивших кафельные полы, и одного загулявшего дрессировщика собак. Кажется, для общего воя прихватили и какую-то из самих дрессированных собак. Все живое, что только было на огромной ночной студии в этот час, обманом и подкупом я затащил за собой в тон-ателье; там мы дали всем по наушнику и за двадцать минут до двенадцати, когда по радио еще не заиграли гимн Советского Союза, до конца смены, вместе с Борей, как могли, на разные микрофоны опять грянули хором вместе и порознь: «Вышли хвай, вышли хвай, вышли хвай, лой бы конах...» Пробыло полночь. Включили прослушивание. Наш гимн мужественно спорил с другим нашим гимном, а победила дружба. «Хованщина» не «Хованщина», но какая-то величественная, оперная, имперская сила в нашем исполнении, да и в самом неординарном социальном составе исполнителей определенно присутствовала.

По жизни же на этой картине мне страшно не везло. Тут была как бы другая сторона того, о чем я упоминал: чувствуешь, что несет тебя явно не в ту сторону, да и не с теми... В первый же съемочный день я сломал себе руку, дело случилось ночью, хотел срочно бежать в Склифосовского, но Таня, как опытный врач, сказала: «Не надо. Они в Склифе к пяти утра уже все пьяные. Я там практику проходила. Потерпи. Я буду тебя колоть обезболивающим. В восемь отвезу тебя к ортопедической медицинской светиле».

До восьми я, уложенный в грудку подушек, подвывал, как та дрессированная собака, потом Таня повезла меня к светиле, попали мы к нему вроде бы как даже и по благу, хотя он и был когда-то Танин педагог по ломаным костям. Назывался он главный травматолог Российской Федерации (даже не подозревал, что существуют такие заковыристые должности) профессор Имамалиев. Он принял нас с пьянящей утренней роскошью чудо-кудесника, с шармерскими улыбками, ухватками; в кабинете пахло хорошим французским одеколоном, халат кудесника был слепяще бел, издалека мельком взглянул на мою жалкую, синюю уже руку с болтающейся кистью, сказал, что перелом, видимо, непростой, но ничего страшного — у них в клинике делают чудеса, а одно из этих чудес с моей рукой вскоре сделает лично он.

Меня раздели догола, омыли, выдали рваные казенные кальсоны, с желтоватыми мрачными пятнами и не по росту, тут же потащили на рентген, прикрыв причинное место несвежим свинцовым тяжелым фартуком; сразу после, отвлекая светским разговором о новостях кино, ловко засунули куда надо клизму, почти одновременно сунули и кривую иглу в вену на руке и, наконец, даже несколько празднично повезли коридорами на чудо-операцию под крутым общим наркозом. Под лампами накрыли маской, мне быстро захорошело. Проснулся я в какой-то узкой, опять-таки явно казенной койке, в которой, обнимая меня слабыми руками, лицом ко мне почему-то лежала какая-то полуживая незнакомая мне, очень худая тетенька, уже в возрасте, с густо-синими губами, плотно сомкнутыми и тоже синими веками, хрипло прерывисто дышащая — каждое дыхание казалось последним. Смеркалось. Поначалу я страшно испугался, думая, что это тоже какое-то казенное преддверье, но уже того света, к перемещению в который, как выяснилось, я совершенно не был готов, хотя бы потому,

что очень хотелось пить; потом взял себя в руки, понял — нет, свет, вероятно, все-таки этот, перестроечная клиническая реанимация, трудности с размещением умирающих.

Через какое-то время я пришел в себя, а еще через некоторое, уже более продолжительное время выяснилось, что чудо-операция действительно своего рода редкое чудо, ибо сделана была чудо-хирургом поистине чудовищно. В Америке за страшные деньги, которые собирали по крохам мои американские друзья, операцию переделывали, руку, на которой был бездарно прооперирован довольно несложный первоначальный перелом, чудом спасли от ампутации. Как сказал мне потом великолепный американский хирург (из числа бывших наших соотечественников) Леня Дабуж-ский, четыре с половиной часа промучившийся в бостонской клинике над переоперированием имамалиевской лихой резни: «Такую операцию мог сделать только израильтянин палестинцу на поле боя». «Почему именно на поле боя?» — слабым голосом дистрофика, впервые пригубившего морковного сока, поинтересовался я. «В клинике побоялся бы. А там — хрен с ним, война спишет».

Все съемки картины я практически провел в гипсе. Белый советский гипс сменялся на красненький американский, красненький на зелененький, зелененький на синенький. Какое-то время, как я уже говорил, руку вообще собрались ампутировать. На консилиуме в ортопедическом центре Лос-Анджелеса так мне в лоб и сказали: «Руку вы потеряли, молодой человек». Как раз в это время в Москве профессору Имамалиеву вручали Ленинскую премию за величайшие успехи в области хирургии. Его американские коллеги просили, чтобы я непременно подал на него в суд, обещали за свой счет приехать давать свидетельские показания. «Мы не понимаем, почему он вообще вас резал, зачем это было надо, а если уж резал, то почему с этой стороны предплечья и с таким длинным швом?..»

Как и дяде Коке, мне тоже было совершенно ясно, что в доме поселился сатана. Одновременно со всем происходящим я чувствовал, что потихоньку мы начинаем разводиться с Таней. Началась мистика. Когда последний гипс был снят, в тот же день я умудрился упасть на другую руку и сломать ключицу. Теперь меня загипсовали уже по пояс. Боли были чудовищные. Все близкие и друзья, а также члены съемочной группы, включая меня, страшно, до истерики, по всем этим

поводам хохотали. Наверное, такая реакция была следствием движения к концу именно этой, веселой, а не какой-либо другой, драматической картины.

Съемки кончились, но мы по-прежнему, просто физиологически не могли остановиться. Все смешное, обаятельное, веселое, нежное, с чем сталкивались мы в жизни, хотелось тащить на экран. «Как жалко, что не сделали того, что не вошло это», — то и дело ловили мы себя на подобных мыслях, хотя ясно же было, что картина не резиновая и всего вместить не может. Хотя бы этой вот истории с ломкой рук и ключиц.

Уже сдали негатив для печати первой копии, пошли в ресторан вроде как предварительно отметить окончание работы: сидели в армянском подвальчике на Лесной улице, Саша Абдулов сказал:

— Мне сегодня анекдот рассказали. Едет человек в трамвае. В руках авоськи. Вдруг говорит никому: «Где Это?» — «Что — Это?» — «Ну, Это, Это!» — «Вы объясните, какое Это?» — «Ну, пели же: «И как один умрем в борьбе за Это. Так покажите мне Это!..»

Похохотали.

— Эх, вот бы поставить в конце первой серии...

— Бредите? — сказал Юра Клименко. — Уже всё в лаборатории!

Я, хоть и был опять в очередном гипсе, проявил исключительную прыть:

— Нет, правда, давайте доснимем!

— Когда?

— Да прямо сейчас. Доедим, допьем, поедем на студию и доснимем.

Часа через два мы были уже в коллекторе на студии, Саша в гриме, вскрыли костюмерную, игровой костюм еще был жив и здоров, подключили свет, поставили камеру, зарядили ее каким-то ошметком пленки, облили Сашину руку бензином, он чиркнул зажигалкой, полыхнул дьявольским огнем, прикурил от него, затаился и начал: «Еду вчера в трамвае...»

Сняли. Уже в готовую копию воткнули кусок, как-то очень легко и естественно вписавшийся в отведенное ему место. Но было ясно, что любыми, хоть милицейско-полицейскими способами картину нужно у нас отобрать, иначе мы не закончим ее никогда.

Я не знал, зачем делаю эту картину, для кого, по какому поводу. Что-то когда-то я, конечно, с завистью слышал о моцартианстве, о пушкинских легчайших минутах озарения, но все-таки очень уж все это походило на миф. Намного легче было поверить в рассказы коллег о страшных муках самоистязания, которыми дается истинное искусство, о том, как отрекаются они от всего мирского, не едят, не пьют, не курят, спать ложатся не с женщиной, а с мизансценой, с ней же и просыпаются. Одно время меня даже стали мучить комплексы, ведь картины, которые я снимал, никогда не истощали меня до такой степени, чтобы забыть о вкусе хорошего пива или прочих мелких радостях жизни. Сам себе я начинал казаться каким-то неполноценным — мало, мало, мало мук, технических, творческих и всяких иных благородных художественных затруднений. На «Черной розе» мне вдруг стало ясно, что это не только не неполноценность, но истинная радость. Снимать так же нормально и необременительно, как, скажем, дышать или как пить воду, когда хочется пить. И не надо никаких мук. Никаких проковыриваний сомнительных артезианских душевных скважин.

К тому же «Черная роза» могла быть снята только в СССР на киностудии «Мосфильм» и только в момент, когда она снималась. Любой западный профессионал продюсер, получив эту картину, на первый же, ну, максимум на второй день ее бы закрыл. От имени какого-нибудь народа, чьи интересы он якобы представляет, он начал бы выяснять что, зачем, почему, для чего... Уяснив же, что все ни для чего, а «просто так», немедленно прекратил бы безобразие. А кому-то из тех, кто с интересом смотрит мои опусы, «Черная роза» кажется даже самым совершенным из них. Это, наверное, оттого, что она именно «ни про что». Про некоторую, то веселую, то печальную, музыку жизни.

К моменту завершения картины отечественный кинопрокат уже перешел к окончательной стадии структурного развала. Правда, стали возникать новые, вполне серьезные образования. Разумный, доброжелательный и очень четкий «Инкомбанк» (через несколько лет после этого взорвавшийся) дал нам деньги на завершение «Черной розы» и на организацию ее проката. На «Ассе» нами уже были наработаны взаимоотношения с типографиями, с разного рода производящими «постпродакшн» организациями. Яна с Вандой

выпустили к прокату «Черной розы» специальную газету «Глюковьяк». Несмотря на ерническое название, в газете были хорошие и серьезные публикации, в частности очень интеллигентная и умная статья Веры Шитовой о дилогии (к тому времени) «Асса»-«Черная роза». Очень много полезного для того, что на Западе называется «промоушн», — то есть для рекламы выпуска фильма талантливо сделала Дуня Смирнова: в то время она уже работала редактором студии «Круг» и вела как редактор «Черную розу».

Сереза Африка в картине не снимался, но все же по старой памяти приехал из Ленинграда, когда мы с Борей Гребенцовым снимали «Корабль уродов» — веселый бред с киданием тортов и размазыванием крема по физиономиям друг друга. Боря снимался со всем своим «Аквариумом», который следом за ним вылезал из бездонного шкафа.

Африка сказал:

— Дайте я тоже хоть что-нибудь сделаю.

— Сделай титры...

И он сделал замечательно-художественные титры, все эти «Бамц!», «Хрясь», «Русские не здаются», «Зюй-на-на!». Написал он их маслом на железе, и это было так красиво, что мы не только сняли Африкановы титры для картины, но и еще и выпустили к ее прокату рекламный сувенирный набор спичек, где воспроизвели все это.

Повзрослевший мой сын Митя по старой памяти сделал для фильма плакат. Ему уже было пятнадцать, на этой раз он делал плакат на компьютере: изящнейший синий лист с Таниной шляпой в цветах, с черной и алой розами.

По следам «Ассы», в том же Дворце культуры МЭЛЗа мы устроили премьеру «Черной розы». Презентация на этот раз имела характер почти академический. Юра Ханин, замечательный петербургский композитор, много работавший с Сокуровым, согласился исполнить с оркестром свое новое симфоническое произведение. Я же поставил на его музыку, с его ариями из предыдущих вещей «балетную оперу», называвшуюся «Большой маразм при лунном свете на фоне озера и леса». В «маразме» участвовали, пели под фонограмму и танцевали все артисты, снимавшиеся в фильме, — и Таня Друбич, и Илюша Иванов, и Саша Баширов; особенно замечательно вели свои певческо-балетные партии

Саша Збруев и Саша Абдулов. Пели и танцевали так же Иосиф Виссарионович Сталин и Лаврентий Павлович Берия.

Чрезвычайной живописности задник, исполненный к постановке, действительно представлял фон озера и леса, из-за деревьев выплывали в белых пачках танцующие лебеди, в небе парили большие куклы, изображавшие всех персонажей картины в подлинную величину и подлинных игровых костюмах. На сцене разыгрывалось очень по-своему красивое, немного насмешливое, немного печальное зрелище с трогательным финалом: Абдулов с выбитым и висящим на алой ниточке сосуда голубым глазом последние слова пел особенно проникновенно. В холлах и фойе была устроена необычная фотовыставка, соединявшая два пласта фотографии, очень друг на друга не похожих. С одной стороны, это были портреты из замечательной, изданной за рубежом книги «Фотографические портреты русского дворянства», которую дал мне Андрон Кончаловский. Бог ты мой! Какие одухотворенные, прекрасные лица в ней были, и в каком количестве! Другой пласт нашей выставки составляла фотография современная; разные мастера представляли типы нашего сегодняшнего соотечественника. Замечательные «люрики», фотографии, крашенные от руки анилином, дал нам Алексеев, великолепный фотограф, живущий где-то в провинции, а в прошлом офицер Советской армии; удивительно выпукло был представлен.

Вот этот странный компот из дворянского портрета, перемешанного с глубоко советскими лицами, плюс замечательная музыка Ханина, плюс «балетная опера», плюс русские борзые собаки, расхаживавшие по фойе в сопровождении энтузиастов-собаководов, возродивших эту красивейшую породу, плюс поразительная архитектурно-скульптурная композиция превосходнейшего художника, архитектора и дизайнера Юрия Авакумова — все это создавало ощущение некоей общей, не только в пространстве, но и во времени, коммунальной российской квартиры, где распахнуты все окна и двери. Порой в нее залетает ветер, шуршит бумагами, наводит беспорядок и улетает с противоположной стороны. Стихия полета этого ветра и была воплощена в нашем МЭЛЗовском представлении. На этот раз не было уже ни запретов, ни скандалов, ни разогнанных толп у касс, ни разгоряченных рокеров в проходах, но вся духовная атмосфера

премьеры «Ассы» каким-то чудом сохранилась — все эти две недели прошли при переполненном, очень неравнодушном зале.

«Черная роза» вернула вложенные в нее деньги, но если «Ассу» по четким сведениям Главкинопроката посмотрело по СССР около 30 миллионов зрителей (если прокат и лукавил с цифрами, то только в сторону их занижения), то «Черную розу», несмотря на крепкую организацию рекламы и проката, посмотрела едва ли треть зрителей «Ассы». Уверен, все зрители «Ассы» с удовольствием посмотрели бы и «Черную розу», но к тому моменту уже свершилось это безумие: объятые глупейшей эйфорией рыночных идей, мы потеряли выдающееся экономическое и культурное рыночное чудо социализма — уникальный отечественный кинематографический рынок — Всесоюзный кинопрокат. Это было одной из главных потерь и безумий перестройки в кинематографической отрасли.

Самая памятная, мировая премьера «Черной розы» состоялась спустя два года после ее выхода — в Нью-Йорке. Нас с Юрой Клименко пригласил Музей современного искусства. Самолет в Штаты вылетал рано. В три часа ночи за мной заехал сын Митя, и мы в поисках бензина часа два катались по умиротворенной августовской предрассветной Москве, все повторяя:

— Гляди, какой красавец город — без толчеи, без машин, без сумасшествия людской давки. Вот сейчас, на рассвете...

Наконец заправились бензином и без десяти шесть вошли в виповскую секцию шереметьевского аэропорта. В випе, обычно сиявшем праздничными огнями, было почему-то темно. Из темноты появилась служащая, спросила:

— На какой рейс? Нью-Йорк? Быстро на посадку...

Мы с Митей не успели даже нормально проститься, с такой скоростью меня затолкали в салон. Первая посадка предстояла в Шенноне, потом — Ганновер и, наконец, Нью-Йорк. Мы мирно беседовали с Юрой о разного рода художественных прелестях жизни, я в подробностях рассказывал ему про черное пиво «Гиннесс», которое мы вот-вот роскошно будем попивать в Шенноне, где знакомые пивники нальют самого свежего... Вскорости мы благополучно сели в Шенноне, сразу пошли в бар, раскланялись с пивниками, заказали «Гиннесса», нам принесли. Питье «Гиннесса» — дело, требующее к себе уважительного отношения. Уже одно наливание — довольно

длинная церемония со своим ритуалом. Пить сразу после налива нельзя — пиво должно слегка отстояться, обрести кондицию в стакане. Не успели мы сделать по глотку, как появился аэрофлотовский стюард:

— Быстро в самолет!

— Вы чего? Еще сорок пять минут!

— Я сказал — в самолет!..

Говорил он со знакомой интонацией гэбэшника в Ялте: «Выйдите вон из моего кабинета!»

— Но мы же пиво взяли!

— Три минуты на пиво. И быстро в самолет!

Понимая, что происходит что-то незапланированное, мы долакали пиво и вслед за всеми поплелись в самолет. Уже на входе что-то пронеслось в воздухе. Кто-то сказал: «В Москве танки». Какие танки? Мы только оттуда, никаких танков не было!

Далее наш самолет произвел неожиданную манипуляцию: дал задний ход от посадочного рукава и, никуда не вырубивая, встал. Мы оказались в задраенном лайнере, по всем приметам не собиравшемся взлетать. Прошло десять минут, двадцать, тридцать — слухи разрастались. Кто-то сказал, что арестованы уже Ёрбачев, Ельцин. Лужков, Собчак. Казалось, все это снится — на самом деле такого, конечно же, не может быть. Сон, страшный сон! Тем не менее самолет стоял и никуда не летел. Было душно. Вентиляцию не включили.

Прошло еще минут сорок. Пятьдесят. Рядом со мной сидел кто-то из высшего руководства Внешэкономбанка.

— Послушай, — сказал он, — по-моему, мы с тобой имеем право все-таки поинтересоваться, что происходит!..

Мы надели пиджаки, взяли свои документы, постучались в пилотскую кабину. Вышел стюард, показал нам пистолет, сказал:

— Сесть на место!

— В чем дело?

— Сесть на место! Сюда больше не стучать!

Мы в обалдении сели.

— Знаешь, — после недолгой паузы предложил я, — попробуем другим способом, с другого конца.

Пошли к стюардессам. Они сидели в закутке, бледные-бледные.

— Девочки, только честно. Сколько по первому классу по вашим нормам нам до Нью-Йорка полагается коньяка на брата?

— А почему вы спрашиваете?

— Но у вас же есть норма. Сколько нам полагается?

— По бутылке на человека.

— Откупоривайте первую.

Они откупорили, я разлил на всех. Выпили.

— Девочки, — спрашиваю, — что там случилось?..

— Мы сами толком ничего понять не можем. Они уже час не могут соединиться с Москвой, получить ответ, куда нам теперь лететь. Там переворот.

Они опять повторили, что, кажется, арестованы Горбачев, Ельцин, Лужков, Собчак. Кто совершил переворот, зачем, почему — ничего не известно.

— А мы-то что?

— Мы ничего не знаем.

Ощущение поганейшее, сверхстрашное. У меня в Москве двое детей. Прилетим назад — меня возьмут за шкуру в самом Шереметьеве, прилетим в Нью-Йорк — а что там? Эмиграция? Какая? На сколько? А что родные? Возвращаться в Москву — страшно, лететь в Нью-Йорк еще страшнее. Наверное, вот так чувствовали себя белогвардейцы, уходя на последнем пароходе из Одессы... Произошел рубиконный слом истории. Открылось, к чему вели все горбачевские проволочки, нерешительность, уклончивость, непоследовательность.

Допили бутылку, сели на место. Еще несколько минут, и самолет взлетел. Летим. Куда летим — не объявляют. Я опять пошел к стюардессам. Что же случилось? Они рассказали одну из грустнейших в моей жизни историй. Офицеры «Аэрофлота», данелиевские миляги Мимино, герои без страха и упрека Жженова и Лени Филатова, запросто летающие на самолетах без хвостов, с дикой униженностью час пытали Москву, куда им теперь лететь. Вперед? Назад? Из Москвы отвечали: «Отстаньте. Без вас полно проблем! Летите куда хотите, по расписанию». — «Нет, дайте приказ!»

Мы сидели, как заложники. Наконец Москва сказала: «Летите хоть к чертовой матери! Только куда-нибудь уже летите, не пугайте людей и перестаньте с нами по этому поводу связываться». Кто-то, собравшись с духом, взял на себя ответственность. Мы полетели в Нью-Йорк.

В Нью-Йорке нас уже не ждали. Объявлено было, что в Шенноне наш самолет от взлета отказался.

Никто нас с Юрой не встречал, мы взяли такси, поехали к Музею современного искусства, вышли в центре города. Я видел, что творилось вокруг. Все магазины электроники с телевизорами в витринах были окружены толпами непривычно тихих нью-йоркцев. На всех десятках экранов — только программа Си-эн-эн, хроника путча. Вспомнилась наша кинохроника первого дня войны: толпы людей, напряженно вслушивающихся в звуки репродуктора. То же и здесь: толпы людей, молча, как на похоронах, не разговаривая друг с другом, всматривались в экраны. Негры от ужаса белели на глазах.

В музее нас встретили, словно мы явились с того света. Для них было потрясением, что мы прилетели! Нам выдали каких-то нечеловеческих размеров суточные, чуть ли не по четыреста долларов день на человека.

— Куда вас поселить? В какой отель?

— Спасибо! Не надо. Мы остановимся у Ричарда Гиры дома.

— Смотрите. Может, подыскать вам жилье на какое-то более длительное время? Вам же где-то надо будет жить!

Ни у кого и в мыслях не было, что мы надумаем возвращаться в гэкачепистскую Москву. Да и мы понимали, что дуриком выкатились из ада.

Приехали на квартиру к Гиру.

— Что происходит? — спросил Ричард. — Только без паники, спокойно...

— Хорошенькое спокойно, — заканючил я, — у меня там мама, дети...

— Вытащим, не сразу, конечно. Придется потерпеть. Но вытащим. Через Красный Крест.

Все понимали, что с горбачевской перестройкой покончено. Опять вернулся коммунизм. Не ясно только, на сколько лет.

— А чем я тут буду заниматься?

— Через госдепартамент найдем деньги. Откроешь киностудию. Какую-нибудь «Россию в изгнании». Но это придется прошибать через Вашингтон. Госдеп там.

— Я ж по-английски не говорю.

— Будешь учиться.

— Когда учиться? На какие шиши учиться?..

— Не волнуйтесь, — успокоил меня Юра, — я говорю по-английски. И к тому же могу работать фотографом. Пока вы будете осваивать язык, пока появятся деньги на студию, я смогу что-то зарабатывать.

Ужас! Уже само то, что мы это обсуждали, было кошмарно.

Вечером пошли на премьеру. Это было как бы американское продолжение МЭЛЗовской премьеры «Ассы». Большой просмотровый зал Музея современного искусства, на шестьсот или, кажется, восемьсот мест, был забит битком. Такого здесь не было никогда. Я понимал, конечно, что пришли смотреть не «Черную розу», но пришли смотреть на людей, которые сегодня вырвались из ада. Мы с Юрой вышли на сцену, нас встретили овацией.

Смотрели картину совершенно невероятно. Все всем было понятно, аплодировали там, где надо, смеялись там, где надо. Успех полный. После просмотра еще полтора часа обсуждения. Такого количества добрых, умных, сердечных слов ни в адрес страны, откуда мы явились, ни в адрес своей картины никогда в жизни не слышал.

Сразу после просмотра ко мне подошел корреспондент радиостанции «Свобода», попросил интервью. Я был поставлен перед необходимостью в полминуты определиться. Либо бесшумно пытаться въезжать в реформированный гэкачепистами Советский Союз и там втихую опять диссидентствовать по кухням, либо сказать все, что думаю, закрыв тем самым путь назад. Я все сказал, все назвал своими словами. Оказывается, в Москве, в Белом доме интервью это тоже слушали.

Потом мы пошли поужинать с директором музея. Он опять предлагал нам еще какие-то деньги, уже личные, как бы в долг. Пришли домой к Ричарду. Я стал звонить в Москву. С трудом дозвонился до мамы, что уже показалось чудом. Оказалось, Митя, проводив меня, четыре часа ехал домой среди танков. Дома понял, что ехать надо к Белому дому. Приехал, спустил из баллонов моего не очень нового, но, по московским меркам, шикарного «ниссана» воздух и поставил его в баррикаду. Двое суток он проторчал у Белого дома.

Стал звонить Тане. Она там же. Я не мог понять, куда дели Аню. Ужас!

Включили телевизор, смотрели всю ночь. Юру по временам смаривало, он засыпал. Я не понимал, что там говорят, будил его:

— Юра, смотри. Там танком кого-то давят! Что-то горит! Танки горят!

Из Нью-Йорка было ощущение Сталинградской битвы в Москве. Двое суток мы провели в кошмаре, несмотря на редкий в Америке успех русского фильма, на ласково-восторженную прессу. То, что прочитал за эти два дня в Нью-Йорке, искупило все, что читал о своих картинах во все предшествующие и последующие годы в Москве.

Ранним утром на третий день пришел Ричард. У него в Нью-Йорке была и другая квартира, эту на время приезда он отдал нам. Мы с Юрой часов с пяти утра стояли посреди комнаты, задрав головы (телевизор располагался в верхнем ящике настенного шкафа), не в силах понять, что происходит. Куда-то летели какие-то самолеты. Сообщали, что теперь уже, кажется, арестованы гэкачеписты, а Горбачев вроде бы возвращается в Москву.

Такого варианта развития событий в Америке представить себе не мог никто. Добраться до какой-либо реальной информации было невозможно. Единственным, кто точно предсказал немедленный крах гэкачепистской затеи, оказался Гарри Каспаров. Он приехал на какой-то турнир в Лос-Анджелес и там на второй день путча дал часовое интервью, где с абсолютным спокойствием, без тени сомнения как по нотам, чуть ли не по минутам предсказал все, что произойдет дальше:

— Не будет никакого штурма Белого дома. Не будет никакого ГКЧП. Их всех арестуют. Никто за ними не стоит.

Вся Америка смотрела на него как на гениального придурка, шахматного бога, но во всем остальном, вероятно, непрошибаемого дебила, у которого с наступлением путча окончательно уехала крыша...

И вот мы стоим у телевизора и понимаем, что ГКЧП больше не существует. Самое большое впечатление было от кадров веревкой за шею поднятого с пьедестала Дзержинского на фоне самого мрачного в мире здания — лубянского КГБ, казавшегося вымершим.

— А это кто такой? — спрашивал незнакомый с нюансами нашей истории Гир.

Ну как ему объяснишь, кто такой Дзержинский?.. Он смотрел, слушал, потом сказал, предварительно крепко выругавшись:

— По-моему, все ясно! Опять ты не выучил английский!..

Мы вышли на улицу. Слыша русскую речь, нас обнимали, поздравляли, братались незнакомые, как, наверное, в день Победы в сорок пятом году. Из дома мы ушли в пять дня и в пять утра вернулись, по дороге выпив на радостях, наверное, весь черный «Гиннесс», какой только был на Манхэттене.

## **Александр Абдулов. Народный артист**

И странная все же вещь — природа актера. Всеобщие любимцы, глашатаи судеб, чревоуещатели сокрытой от глаз мудрости мира, и вот поди же, при всем том в какие-то там Средние века их, к примеру, даже запрещали хоронить на кладбищах. Только за церковной оградой. Это за какие такие ужасные грехи? Хотя иногда, если спокойно и несколько со стороны про все это подумать, действительно закрадывается в душу легкая чертовщинка: зачем бы это взять и превратить свою единственную, настоящую, Богом и случаем данную жизнь в сырой и как бы неотесанный, подготовительный что ли, материал для какого-то предполагаемого блистательного фантомного десятка или даже сотни других, выдуманных и, конечно же, вполне ненастоящих жизней? Что за странная жажда, нужда, потребность, необходимость — прожить их во множестве за срок одной?

Актеры, как и все мы, конечно же, бесконечно разнообразны и исключительно многолики. При этой верткости каботинных обличей роднит их и такая коренная черта — беззащитность. Наверное, объясняется это довольно прозаически, во всяком случае, практически. Они изначально зависимы. Эти другие их жизни-роли не с неба на них сваливаются. Роли им дают. Обычному человеку и в голову прийти не сможет вдруг всерьез попросить у кого-то себе другую жизнь. Как говорил Василий Макарович Шукшин, ни у кого из нас «билетика на другой сеанс не будет». У актера же главная его жизнь, в расчете на которую он и проживает свою условную, единственную, черновую, именно на каком-то там, только ему известном «другом сеансе»: ухитриться побыть и принцем, и нищим, и ангелом, и дьяволом. Отсюда, наверное, и образуется в самих их характерах странная, с трудом осознаваемая помесь надменности и смирения, великого нахальства запросто вести душевные разговоры с миллионами незнакомых людей и столь же великой робости перед каким-нибудь занюханым театральным администратором, от которого, между прочим, зависит, не перепадет ли ему еще четвертинка чьей-то жизни. И каждый из них, конечно же, понимает некоторую ненормальность своего положения, каждый пытается к ненормальности этой как-то

приладиться, одолеть в чем-то, что ли, свой природный артистический недуг. Тогда одни из них вдруг с сумасшедшей страстью активно углубляются в книги, начиная слыть в нормальной жизни «интеллектуальными артистами». Другие, наоборот, внезапно прекращают вообще что-либо читать, даже газеты и объявления, и начинают пить горькую, но и пьют как-то ненормально, страстно, самозабвенно, как-то даже не по-человечески. Третьи ударяются в денежные халтуры, вдруг стараясь сомнительным своим актерством на наивности и доверчивости неактерской части человечества зашибить немислимую актерскую деньгу. Кто-то вдруг уходит не просто в религию, а норовит с той же немислимой страстью прямо в схимники, в святые... Трудно, практически невозможно представить себе спокойную, уравновешенную, обдуманную актерскую судьбу. Во всяком случае, мне такие не встречались. Да и знакомился-то я с актерской профессией «не по учебникам», а в пучинах настоящих невыдуманных актерских судеб, где в большинстве своем актер был обыкновенно нищ, слегка пьяноват, любопытен, весел, грустен и старался до поры не интересоваться никакими другими текстами, кроме текстов своих ролей.

Я их люблю, я с ними провел жизнь. С такими, какие они есть, с такими, какие встретились мне в профессии. Женственные и мужественные одновременно, гордо-независимые, с постоянной, часто ненавидимой ими самими потребностью похвалы, без чего они способны внезапно впасть в какую-то необъяснимую, иногда даже смертельную тоску.

Среди великого множества моих актерских привязанностей есть одна особенная, может быть, даже странная дружба. Я говорю о Саше Абдулове, удивительно многообразной и довольно сложной человеческой личности, которая в сердцевине своей может быть определена очень просто и ясно. Саша — чистой воды Актер. Он, мне кажется, ни при каких обстоятельствах, ни при каких условиях, ни даже при каких-нибудь невиданных превращениях в другой жизни в какую-нибудь «козочку», скажем, в этой все-таки не мог быть никем иным — только актером. Иное для него как-то даже, наверное, биологически невозможно. Правда, владел он едва ли не десятком других профессий, владел вполне уверенно, иногда даже виртуозно, но все это благодаря именно своей химически чистой актерской природе.

Отношения наши когда-то начались просто и без затей. Никакой «поэтической легенды» про то, как Саша, допустим, во времена своего босоногого детства и отрочества где-то в узбекской глубинке со слезами на глазах смотрел мои «Сто дней после детства» или я млеял от внезапного душевного просветления, глядя, скажем, на его Медведя в «Обыкновенном чуде», рассказать, к сожалению ли, к счастью ли, не могу. Сашу ни с какого боку не интересовали пионерские муки и страсти, меня — превращение Медведя в хорошенького мальчика, каким тогда был Саша.

Познакомились мы в ресторане Дома кино, куда пришли вместе с Сашей Кайдановским, который к тому времени уже перестал быть коллегой Абдулова, сошел с ума на режиссуре и трансвестировался из актеров в мои студенты. Таким образом, мы с Кайдановским в тот вечер являли в некотором смысле даже некую благородную древнеримскую сцену — учитель с учеником разделяет чашу водки. За этим занятием мы некоторое время философски сидели вдвоем, однако, по каким-то неведомым канонам выпивания в Доме кино, вокруг нас вскорости образовалась довольно случайная компания, в которой был и малознакомый мне Саша Абдулов. С собой у Саши почему-то был торт, который он нес кому-то на день рождения и теперь здесь же, у нас за столом, загодя хотел воткнуть в него свечки. Свечки ломались, кто-то предложил, тоже загодя, торт попробовать... И тут Саша, по до сих пор невыясненным мотивам, вероятнее всего от избытка переполнявших его сумеречных чувств, вполне внезапно даже для себя взял и надел коробку от торта мне на голову.

Кайдановский, который пусть недавно, но уже окончательно простился с артистической непосредственностью, вдруг на глазах у изумленной публики страшно побелел:

— Ты кому на голову коробку надел?

— Чего ты взъерепенился? — ласково отвечал Абдулов, очень даже по-товарищески. — Кому надо, тому и надел. — И Саша для убедительности, наверное, откусил торта, коробки с моей головы не снимая.

— Ты думаешь, что все такие же придурки, как ты? Два сапога — пара?

— Может быть... — с достоинством продолжал полемику Абдулов, — очень даже может быть. Именно, именно, два сапога и

именно пара...

Кончилось тем, что Кайдановский сказал Абдулову, что если тот немедленно с моей головы коробки не снимет и не извинится, то он, Кайдановский, найдет способ, чтобы в отместку Абдулов немедленно и прилюдно съел бы шнурки с собственных ботинок. На что, помню, Абдулов с достоинством ответил, что это не составит ему ни малейшего труда, но с еще большим достоинством, уже обратившись ко мне, он сердечно добавил, что если меня чем-то, разумеется сам того не желая, он обидел, то и я, в свою очередь, немедленно могу надеть ему на голову все что угодно и даже пользоваться этим сомнительным правом в любых обстоятельствах постоянно.

В течение скандала я тем не менее из-под коробки наблюдал, как разнообразны, подвижны, ртутны, неожиданны оценки, доводы и реакции Абдулова: именно в тот момент он мне и понравился как артист.

Чтобы светски завершить витиеватое это знакомство, Абдулов сказал мне, что отныне надеется на более частые наши свидания и вообще готов сняться у меня в какой-нибудь роли, в какой-нибудь картине, тем более что и раньше слышал обо мне много хорошего, и не только от Кайдановского.

Вот тут-то незаметно и подкатила к случаю «Черная роза». Уже когда я писал сценарий, твердо имел в виду пригласить на одну из главных ролей Сашу Абдулова. В первый съемочный день, разумеется тоже «безо всякого злого умысла», а исключительно в связи с дефицитом времени, я, не церемонясь, не рассуждая про «сквозное действие» и «зерно роли», довольно определенно предложил:

— Давай, Саша, ложись на пол, поднимай руки-ноги вверх и как ребенок, верещи: «А-аа-ау, а-аа-ау, а-аа-ау!..»

Саша разобиделся чуть не до слез. Его обуяла актерская гордыня, которую, впрочем, вполне можно было понять. От волнения и негодования он внезапно перешел на «вы»:

— Что вы мне предлагаете? Чего это ради ни с того, ни с сего я стану задирать ноги? Я сейчас, между прочим, в «Гамлете» репетирую. Какое такое «А-аа-ау, а-аа-ау»? Покажите мне это «Ау» в сценарии. И вообще, почему я должен валяться по полу?

— Саш, я тебя прошу, сделай все это быстро, хорошо и талантливо: если ты захочешь, ты сумеешь. Давай, Саша, правда.

Совсем времени нет.

Недолго пообдумывав что-то про себя, безо всяких дополнительных объяснений Саша замечательно талантливо лег на пол и изумительно точно и смешно, болтая в воздухе ногами и руками, изобразил младенца. Все присутствовавшие на съемочной площадке не могли удержать смеха, а после команды «Стоп» от души ему аплодировали. Первоначальный лед наших взаимоотношений на глазах растопился, я почувствовал, что с этого момента мы с обоюдным удовольствием вовлечены в одну и ту же совершенно дурацкую игру и чем в ней меньше будет каких-нибудь умных объяснений друг другу тех или иных ее правил, тем будет лучше.

В картине у Саши было несколько парных сцен с его товарищем по театру Сашей Збруевым. Вот тут я понял еще одну необыкновенно сильную сторону абдуловского артистизма. Абдулов — командный игрок. Может быть, даже именно в этом и заключается общая главная сила захаровских ленкомовских актеров. Являя каждый по себе очень сильную и талантливую индивидуальность, они способны не потерять ее в самозабвенной командной игре. Время идет, одни артисты взрослеют, стареют, кто-то уходит, приходят новые, в большинстве своем действительно талантливые, но театр, проверяя их индивидуальность на прочность, прежде всего проверяет их «командные способности». После чего новый артист и входит в труппу. Вот почему, я думаю, так долго держится «Ленком». Конечно, и там живые, ранимые люди, к тому же актеры: они могут друг на друга обидеться, даже возненавидеть, но свое командное достоинство сохраняют всегда. Эту свою превосходную марку театр держит безукоризненно.

И в «Черной розе», выкладываясь до последнего, Саша особое артистическое удовольствие находил в том, чтобы классно «сыграть на партнера». Мы все про это слышали в разговорах про футбол. И там хорошему футболисту даже важно не столько именно самому забить гол, сколько «видеть поле», уметь вовремя и точно передать пас на выигрыш. В команде «Черной розы» Саша был превосходным партнером не только своим старым опытным товарищам — Збруеву, Люсе Савельевой, но и впервые увиденным на площадке Тане Друбич, Саше Баширову, непрофессионалу Илюше Иванову, даже моей тогда

трехлетней дочке Ане. Аня играла квартирного Ангела; естественно, перед съемкой страшно волновалась, говорила мне шепотом:

— Я не боюсь, но от чего-то ладошки мокрые.

Свой первый кадр Аня «играла» в партнерстве с Абдуловым. Саша сказал ей перед съемкой:

— Аня, ничего не бойся. Они сейчас, вот ты увидишь, сами удивятся, как мы с тобой все нормально сделаем...

И действительно, все сошло очень ладно. Саша для снятия напряжения во время съемки и для оживления внутренней жизни онемевшего от ужаса «Ангела» даже срочно изобрел ту самую, довольно знаменитую потом, реплику, обращенную в картине к Ане: «Это ничего, что я куру?» В ответ Ангел неопределенно, но симпатично пожимал плечами.

Александр Абдулов — настоящая кинематографическая звезда. В том самом подлинном «народном» смысле, в каком были звездами Борис Андреев, Борис Бабочкин, Петр Алейников, Вячеслав Тихонов... И вообще все старшее, уже звездное ленкомовское поколение — это, наверное, и есть последние звезды русского народного кинематографа. Абдулова, Янковского, Збруева, Инну Чурикову по-прежнему знают и любят все. На всех на них обычный массовый зритель переносит чувства, испытываемые к их героям. К этим артистам он по-прежнему относится как к близко знакомым, видя в них те же человеческие достоинства, что и в созданных ими характерах. В советском кино всегда было большим несчастьем играть злодея. У превосходного актера Глузского была, к примеру, испоганена «всемирной ненавистью» лучшая часть его жизни — долгие годы ему выпадало играть лишь злодеев. И только сыграв в «Монологе» Авербаха добрейшего и благороднейшего профессора Сретенского, он стал обретать подлинную народную «положительную» любовь. А без этой «звездной системы», как называют это в Голливуде, не может существовать великий национальный кинематографический миф, способный даже заменить национальную идеологию, во всяком случае, надежно гарантировать единство нации.

Судьба Саши Абдулова сложилась так, что все в нашей стране его знают. Подавляющее большинство — не только знают, но и любят, как близкого родного человека. Думаю, Саше приятно, когда незнакомые ему люди называют его по имени. Не слышал, чтобы где-нибудь, кроме

как в милиции, его называли Александр Гаврилович. Саша тоже умел просто, почти по-родственному, но и достойно общаться с малознакомыми и вообще незнакомыми людьми, поддерживая этот странный, но вполне благородный род некоего национального братства. А вот холуйского полупьяного «панибратства» Саша терпеть не мог. В связи с чем иногда вдруг становится даже надменным. Но это редко. В особых случаях. Обычно же, следуя своему естеству, общается с людьми легко, раскованно, ненамужно, без стеснения и комплексов, получая удовольствие от своей популярности. Словно бы так и должно быть вечно, таким он родился, и от рождения все, так уж почему-то получается, должны его любить и ему помогать.

Может быть, в связи и с этим тоже количество дел, которыми каждодневно занимался Саша, непостижимо уму. При том что снимался он одновременно в трех-четыре картинах и что на нем во многом держался репертуар «Лейкома», Саша умудрялся делать еще и одну-две телепередачи в месяц и даже пробовал активно заниматься кинорежиссурой. Все это словно бы и не занимало его времени. Всего этого ему было мало.

Во всей остальной жизни он ухитрялся, параллельно с профессиональными, играть еще и Глобальные роли во внетеатральной и внекинематографической общественной и государственной русской жизни. В частности, некоторое количество лет он очень естественно и серьезно, с пользой для дела «играл роль» генерального директора Московского международного кинофестиваля. Эта роль, потребовавшая от него абсолютной правдивости, полного вживания в образ, умения быть собой в предлагаемых обстоятельствах, общаться и с суперзвездами мирового кино, и с президентом страны, и с ее премьер-министром, и с мэром города Москвы, разговаривать с ними достойно, на равных, без унижительного шутовства, многому его научила. В частности, более холодному, серьезному и спокойному знанию людей, проявляющихся не с самой лучшей своей стороны. Много времени и сил мы с ним вместе потратили и на то, чтобы попытаться возродить в России системы кинопоказа, кинопроката. Для начала хотя бы в Москве. Здесь был у нас замечательный помощник и товарищ по этому начинанию — московский мэр. Ю. М. Лужков, по моему наблюдению, кроме всех своих других человеческих и государственных качеств, также еще и замечательный артист. Ему без

артистизма жизнь скучна и уныла. Много раз я был единственным зрителем и свидетелем замечательного первоклассного актерского дуэта Лужков-Абдулов. Все начиналось официально. Поначалу один, вы все это многократно видели по телевизору, гениально играл роль мэра, другой довольно убедительно, во всяком случае, вполне сносно — роль генерального директора международного фестиваля. В рамках этого толково решалось большое количество деловых вопросов. Но самыми интересными были моменты перекуров, когда оба ненадолго сбрасывали маски — один мэра, другой — гендиректора, и два нормальных, необыкновенно артистичных человека начинали рассказывать друг другу что-нибудь из области «как живешь». Часто происходило это уже не в кабинете, а в маленькой лужковской «закулисной комнатухе». Режиссерское удовольствие наблюдать это общение было большим. И вот, я думаю, почему.

Когда-то во ВГИКе Михаил Ильич Ромм, рассказывая о премудростях режиссуры, как бы между прочим сообщил нам и такое свое наблюдение над природой актерского мастерства. «Что такое хороший актер, а что такое — плохой? — несколько риторически вопрошал в пространство Ромм. — Вам на эту тему наплетут огромное количество теоретической никчемной чепухи. А на самом деле все очень просто. Вот сидит, скажем, перед вами человек и просто почесывает себе веко. И смотреть на это фантастически интересно. Это и есть — отличный актер. Это и есть — артистизм. А другой, скажем, с чрезвычайным нервным напряжением и крайним сосредоточением всех умственных сил читает вам Нагорную проповедь. А вам и слушать это, и смотреть на него почему-то совсем неинтересно. И даже смысл великих слов вы вообще улавливаете с трудом. Проще — вам скучно. Вот это — актер плохой».

Абдулов и Лужков «почесывают веки» первоклассно.

Абдулов переиграл чрезвычайно много. Почти все хорошо, редко — не очень. Часто — очень хорошо. Абдулов — профессиональный актер исключительно высокого класса. Но есть среди его ролей одна меня совершенно сразившая — в «Варваре и еретике» по «Игроку» Достоевского. Тут уже — не профессионализм. Этот счет — гамбургский. Похоже когда-то на всю жизнь сразил меня Иннокентий Михайлович Смоктуновский в товсто-ноговском «Идиоте». Эта

Сашина работа того же личного масштаба, проникновенности, силы, красоты, внутренней сложности.

Во многих спектаклях, параллельно участию в сценическом действии, Саша успевал сделать еще тысячу дел. Уходя со сцены, допустим, со словами: «Я сейчас вернусь, только кофию выпью», уже через секунду, в паузе, за кулисами он успевал подписать пяток бумаг, отдать какие-то срочные распоряжения по разным другим внесценическим вопросам и снова вернуться на сцену, причем внешне совершенно не утруждая себя «выходением» из образа и обратным в него «вхождением». Так называемое перевоплощение словно бы и не составляло для него ни малейшего труда. «Варвар и еретик» — совсем другой в его сценической практике случай: в день спектакля в час дня он обязательно ложился спать, спал три-четыре часа, чтобы с пяти, постепенно отходя ото сна, входить в мир Достоевского и к семи непременно быть в наилучшей форме, в абсолютной душевной сосредоточенности. Он играл два-три спектакля подряд и на это время исчезал из всех своих бесконечных жизненных ролей. Но это, повторяю, случай исключительный.

Вообще Саша — человек не простой для обыденного понимания. При внешнем оглушительном своем обаятельном «раздолбайстве» (тут он дает фору всем самым «раздолбайским раздолбаям» из своего цеха) и полном отсутствии какой бы-то ни было обязательности по отношению к кому-либо или чему-либо ему бывала свойственна и неожиданная, очень четкая самодисциплина. В какие-то моменты, внезапно, он способен стать самым педантичным немцем. Возможно, и это тоже игра. Но игра, без сомнения, для дела полезная. Вообще Саша в жизни старается играть так, чтобы облегчить партнерам и зрителям и без того трудное их существование, если и в самом деле есть возможность помочь. С удовольствием сообщаю, что не знаю ни одной его роли в жизни, где он выступил бы как злодей, негодяй, растлитель или просто даже как пассивно дурной человек. В жизни Александр Абдулов играет исключительно положительных героев.

В кино же любит играть разное. Да и вообще, в кино у него вовсе не ангельская репутация. Саша — оптимист и часто соглашается играть то или иное не потому, что ему понравилась роль в сценарии, а потому, что ему померещилось, как это хорошо можно будет сделать во время съемок. Во имя этого «хорошо» он готов бесконечно дружить и с

режиссером, и с оператором, и со всей съемочной группой. Но если ему вдруг начинает казаться, что ни режиссер, ни оператор не понимают и даже не хотят сделать это конечное «хорошо», Саша становится невыносимым деспотом, капризой, самой что ни на есть взбалмошной кинозвездой: оговаривает немыслимые бытовые условия, требует завиральных гонораров. Но если он в режиссера ли, в сценарий ли по-настоящему душевно верит — готов сниматься в любых, самых тяжелых и некомфортных условиях, не получая даже вообще ничего.

После «Черной розы» Саша, кажется, поверил и мне.

В обыкновенной же жизни с утра до ночи Саша окружен десятками, сотнями людей. Записная книжка у него взбухла, перейдя все возможные пределы. Каждый сантиметр ее исписан во всех мыслимых направлениях. Я не знаю, с кем он только не знаком, каких только телефонов у него нет в этой, увы, недавно потерянной книжке. К кому в кабинет или в офис он не может открыть дверь, с кем не сумеет поговорить по делу и по душам? По моему наблюдению, таких людей нет.

И все это, как ни грустно, происходит, по-моему, при почти полном его человеческом одиночестве. Несмотря на всю его сверхобщительность, близких людей у него совсем немного. Из совсем близких, так, чтобы через всю жизнь и до конца, может быть, только мама, брат... Еще жена Юля. Еще дочка Женя. Но даже и с ними, нежно им любимыми, тоже все совсем не просто. Мама иногда на него в обиде: ну почему это Саша вот такой везучий, а брат, который и старше, и не глупее?.. А правда, почему? И у Саши по этому поводу иногда возникает неловкое, но тягостное ощущение какой-то неясной собственной вины... За что? Черт его знает. За дурное везение, что ли?..

Не раз наблюдал я и то, как кто-то нехорошо, корыстно пользуется Сашиней дружбой. И почти никогда Саша этого не замечает. Я, увы, вижу, но тоже предпочитаю молчать: не хочется лезть не в свои дела, да и понимаешь, что в сумерки вокруг лампы не бывает без мошкары. Это естественно. Хотя человек все-таки не лампа. Ему такое может быть обидно...

В последние годы среди бесчисленных Сашиних артистических ликов и личин сформировался еще один, на сегодняшний день, думаю,

главный. Какое-то время назад Саша удивил меня рассказом о том, что зачем-то вдруг выкупил на личные деньги у «Лейкома» старый детский спектакль для утренников — «Бременские музыканты». Тут же врубив на всю катушку одному ему известный рубильник, он со страшной энергией стал возить этот спектакль по городам и весям. Начал с Москвы. Потом — Питер.

Прокатился по России. Потом, слышу, Киев, Азербайджан, Ереван, Белорусия — все как встарь, будто бы в СССР. Честно говоря, поначалу я подумал, что Саша просто нашел новую, вполне удачную и экономически зрелую форму «борьбы с нуждой» — так актеры называют многообразные типы своих халтур. По поводу приобретения «Бременских музыкантов» и Сашиней деятельности по внедрению их в сознание юного поколения реформенной России я даже дал ему кликуху Карабас-Барабас. Саша смеялся. Играть Карабаса-Барабаса ему определенно нравилось.

Однако следом за этой ролью мерещилась уже и другая. Саше давно уже ох как хотелось, я это видел, сыграть и роль кинорежиссера. Роль, я-то уж знаю, действительно впечатляющая, часто коронная. Саша не мог не видеть, с каким покоряющим талантом и поистине всенародным, а потом и всемирным эффектом перевоплотились в художественный образ кинорежиссеров великолепные до того актеры — Сергей Федорович Бондарчук и Никита Сергеевич Михалков. Когда он, в здравом уме и твердой памяти, а также и совершенно трезвый, сообщил мне, что намеревается дебютировать в кинорежиссуре, я не удивился. Но тут же был поражен тем, что для дебюта Саша выбрал тех же «Бременских музыкантов». Видя мои недоумевающие глаза, Саша, пытаясь объяснить замысел, стал почему-то пересказывать мне воображаемый фильм. Хорошо зная и сказку, и спектакль, и действительно замечательнейший мультфильм по сценарию Энтина и Ливанова, поначалу я практически пропускал его рассказ мимо ушей. Но Саша продолжал, как написали бы в литературе XIX века, «одушевляясь все более и более и при этом размахивая руками». На некоторых моментах рассказа я, даже против своей воли, вдруг почему-то стал сосредотачиваться, и в голове вполне объемно нарисовались какие-то вполне определенные и, к моему удивлению, очень даже нетривиальные, живые и по-своему прелестные картины.

— А давай, еще расскажи, дальше. Ты чего-то очень правильное рассказываешь! — наконец начал с интересом подстегивать его рассказ и я. Что-то даже забормотал в порядке совета.

— Слушай, — сказал Саша, — я тебя прошу, сядь, напиши мне этот сценарий...

Долгое время это у меня не очень получалось. Месяца полтора вообще не мог написать ни строчки. Саша уже начал на меня тихо злиться, но ничего от этого не менялось. Тогда, отчаиваясь, Саша продолжал свои фантастические рассказы, вываливая передо мной огромное множество сцен, сценок, деталей, каких-то поначалу кажущихся незначительными подробностей характеров. С тем же неистовством, с каким ему хотелось прожить за одну свою тысячу артистических жизней, теперь, казалось, вместо одного фильма он хочет снять сто пятьдесят. Среди этих обрушенных на меня в хаотическом беспорядке ста пятидесяти картин, самых разнообразных — талантливых и средних, блистательных, а иногда вдруг даже безвкусных, — в моей голове постепенно все четче и яснее вычленилась одна, вдруг начавшая казаться довольно милой и грациозной. Когда именно эту картину я стал досочинять и записывать, вдруг возникло необходимое чувство абсолютной неслучайности, приходящего в голову. Показалось, что среди всего бедлама нашей сегодняшней жизни, да и вообще космологического бедлама конца прошлого века и начала нынешнего Саша со своими «Бременскими музыкантами» имеет шанс снять картину исключительно искреннюю, цельную, светлую, нежную. Про то, что лучше всего знает. Про то, какво быть на этом свете актером, про то, как актерство может преобразить унылый дисгармоничный мир в волшебную сказку, полную нешуточных душевных надежд. Можно даже сказать, что у Саши есть шанс снять своего рода актерское абдуловское «Зеркало», разумеется совсем не похожее на великое «Зеркало» Тарковского. Совсем другое, но свое. Конечно, если хватило бы сил и самодисциплины снять картину «правильно», то есть вдохновенно и при этом профессионально.

Одна из главных, на мой взгляд, черт зрелой режиссерской профессии — жесткая и суровая самодисциплина. Если в актерском деле почти не контролируемый поток ничем не ограниченной фантазии — необходимый элемент профессии, хотя бы только для

строгого отбора вариантов режиссурой, то в режиссуре такой вот бесконтрольный «фантазийный фонтан» бывает просто губительным и даже гибельным. Тут необходимо трудное искусство аскетического, строгого воплощения замысла.

Сами же «Бременские музыканты», повторюсь, — удивительно точно найденная Сашей в безбрежном море лукавых разнообразностей ясная притча, естественная, ему родная, для него природная сказка о прекрасности актерского труда, несмотря ни на что. О том, в конце концов, что это сомнительнейшее каботинское дело не то придурков, не то отверженных, которых, повторю, считалось негоже даже и хоронить по-людски, по-христиански на кладбище, вдруг способно сделать множество людей хоть на какое-то время счастливыми, примирить непримиримое и даже в какой-то мере способствовать совершенству столь несовершенного мира. Добрая, прозрачная, изысканная сказка о счастье быть актером в конце жестокого, временами даже кошмарного века, в надежде на новый свет, нового, вот сейчас на наших глазах нарождающегося века.

Р. С. Вы, наверное, заметили, как наперекор всем правилам русского языка я перескакивал из настоящего времени в прошедшее и наоборот. Это оттого, что Саша 3 января нового, 2008 года умер. Конечно, несмотря на очевидность всего произошедшего, поверить в это окончательно я все-таки не могу. 31 декабря 2007 года мы виделись с ним в последний раз. Разговаривали исключительно о будущем: Саша рассказывал, как хочет ухитриться и вылечиться, и доснять свою новую картину, которой был страшно увлечен. Все случилось по-другому — вы знаете. Похоронили его на Ваганьковском кладбище на центральной аллее неподалеку от Божьего храма. Провожали его многие тысячи людей, практически вся Москва.

## Передряга века

Пока в далеком Казахстане я снимал «Чужую белую», в Москве тем временем происходила величайшая социальная Передряга Века. И если предыдущую по значимости Передрягу, приключившуюся в 1917-м, многие предчувствовали, предсказывали, над той убойной Передрягой трудились, ее пестовали, ждали, на нее надеялись, у нее были предшественники, предвестники — революция 1905 года, маевки, сходки, ленский расстрел, февраль 1917-го, то у Передряги, в одночасье начавшейся в 1985-м и в момент охватившей весь Союз, не было ни предвестников, ни предшественников, ни предсказателей. Никому, никакому самому смелому футурологу, не говоря уже о благородных диссидентах, бившихся с железной системой практически без всяких надежд на успех, исключительно во славу вечности, и в голову не могло прийти, что подобное когда-либо, в обозримый исторический период, может с нами со всеми приключиться.

Ни самые-самые хитроумные политологи, ни самые дерзкие социальные фантасты, ни всевидящая, увы, уже покойная Ванга из дружественной тогда социалистической Болгарии, ни все крутейшие астрологи мира, вместе взятые, даже предположить ничего такого в самых провидческих прогнозах не могли. Многие здравые люди понимали, конечно, что по очередному внутрипартийному большевистскому стовору к власти вот-вот придет Горбачев, это было достаточно ясно уже к концу недолгого строгого андроповского правления, в которое бравые гэбисты, ошалев, ловили среди бела дня голых людей в бане и требовали немедленного предъявления удостоверения личности и документально подтвержденных объяснений, почему в урочный час ты не на работе, а на помывке; даже тогда, в эпоху «наведения порядка» после брежневского криминально-партийного либерализма, многие продолжали сладострастно гадать о грядущих послаблениях. Доверчивой интеллигенции грядущая эра Горбачева импонировала тем более, что трогательную гуманно-гомеопатическую рекламу «новому коммунисту» с довольно-таки «человеческим лицом» Михаилу Сергеевичу создавала и очарованная

им госпожа Тетчер: в сознание российских либералов Горбачев вошел именно с этой ее вполне невинной, но настойчивой «подачи». И несмотря на то, что поначалу это была всего лишь внутри — клубная, вполне снобистская, никого ни к чему не обязывающая, довольно миленькая и безболезненная политическая интрижка на то самое ожидаемое «ослабление», уверен, никто, даже те, кто ее затевали, пусть даже и включив на полную мощность машину тайных своих вождельных ожиданий, не могли представить невероятных, ошеломительных последствий, к которым приведет вполне ручная поначалу горбачевская «перестройка» вместе с вполне дурацким «ускорением» неизвестно чего с неизвестно с какой скоростью и куда до той поры двигавшегося.

Ну чего ждали от нового генсека интеллектуальные либералы всего мира? Самое большее, кой-каких цензурных вольностей, какого-нибудь сколь-нибудь осязаемого увеличения тиража «Нового мира»... Про себя могу сказать, что когда на прилавке обыкновенного советского книжного магазина я увидел томик пастернаковского «Доктора Живаго», вышедший в издательстве «Советская Россия», от потрясения перекрестился: поверить в то, что при моей жизни и при жизни моих детей кто-либо увидит этот текст, набранный не посевоковским особым шрифтом, не провезенный контрабандой через таможеню, было выше человеческих сил. Даже в самых распущенных фрейдистских снах, даже в снах, помноженных на неумеренную выпивку и невоздержанное курение анаши, не могло привидеться, что в свои сорок лет увижу лежащего на прилавке книжного магазина на улице Горького «Доктора Живаго» и никто его не будет ни хватать в драке, ни возбужденно прятать под полу, ни читать прогрессивной любимой шепотом при свете спички в темном подъезде...

Всего за год до этого я мог бы спокойно поставить под заклад две руки и даже две ноги в придачу, что этого не будет, потому что этого не может быть никогда, да и все другие окружающие меня разнообразные сограждане были того же ясного, устоявшегося, незыблемого мнения. Даже покойный Владимир Максимов, редактор великого нестигаемого «Континента», считавшийся одним из самых суровых и независимых прорицателей социального будущего России, не мог вообразить себе ничего подобного. В одночасье гукнула, пукнула и, словно по волшебству, разлетелась в мелкие клочья, обратилась в пыль Великая

Несгибаемая Коммунистическая Империя, управляемая с помощью Выдающегося Государственного Механизма, гениально созданного Гениальным Кормчим всех времен и народов Иосифом Сталиным. Существовала ли в мировой истории столь совершенная машина государственного управления колоссальными пространствами, мешаниной народов, миллионами разнообразнейших индивидуальностей? Думаю, грандиознее и хитроумнее этой адовой машины ничего и никогда человечеством придумано не было. И эта невиданной мощи и своеобразного совершенства машина была чемпионски разломана и превращена в заурядную помоечную труху за какие-то ничтожно короткие два-три года. Михаил Сергеевич с видом немного наивного, быть может, даже слегка туповатого, но, без сомнения, любознательного дитяти последовательно и упрямо расковырял, развинтил, раскурочил вздрызг и привел в полную негодность для дальнейшего практического употребления весь ее прочнейший, на тысячелетия рассчитанный уникальный механизм.

Чтобы больше не возвращаться к этой теме, скажу, что, по моему скромному индивидуальному разумению, построенному опять-таки на личном и строго индивидуальном опыте проживания в этой стране, все-таки ничего страшнее, чем коммунизм в его советской редакции, как, впрочем, в равной степени и немецкий фашизм, XX век человечеству не преподнес. Поэтому, несмотря на весь прискорбный список выдающихся глупостей и политических нелепостей, которые Михаил Сергеевич наворотил, будучи не только воспитанником Московского университета, но, в главном, все-таки любимым отпрыском ленинского комсомола и КПСС, минувший век, подводя итоги, конечно же, должен отметить свои великие вехи как памятником советскому Воину-победителю, сломавшему в Великой Отечественной войне хребет Адольфу Гитлеру и насмерть придушившему тоже довольно совершенную машину германского национал-социализма, так и сооружением в каждом цивилизованном уголке мира памятника или пусть даже скромного, но непременно золотого бюстика в благодарность Михаилу Сергеевичу. Пусть это будет всего лишь небольшая художественно выполненная голова с дьявольским пятнышком на глянцевиной, отражающей солнце лысине, но, повторю, по моему разумению, непременно должна она быть из нефальшивого, чистого и тщательно отполированного золота высшей пробы. Все-таки

именно этот человек, по мудрости, по жестокой ли исторической необходимости или просто даже из комсомольского трухлявого романтизма, в одиночку проделал то, чего не могли добиться ни супердержавы, ни суперразведки, ни миллиардные капиталовложения в длительную, изматывающую и сверхдорогую холодную войну... Горбачев единолично уничтожил советский социалистический строй — страшную раковую опухоль XX века с уже разветвленными смертоносными метастазами. Он навсегда покончил с советской звериной разновидностью воплощения наивной и нежизнеспособной коммунистической идеи, которую, как кошмарную заразу, антисанитарно вносили мы в человеческое общежитие уходящего века...

Я никакой не политик, не сочиняю политических трактатов. Но, как принято выражаться в классических мемуарах, сам «свежий ветер истории» в тот момент внезапно ворвался в мой «затхлый и утлый мирок» частной и довольно унылой режиссерской жизни. Впрочем, почти все тогда в СССР — и в кино, и не в кино — вдруг на какое-то время превратились в политиков. Причина очевидна. Более мощного и невероятного, скачкообразного общественного катаклизма, чем тот, что произошел за шесть лет горбачевской власти, не было и не будет ни при нашей жизни, ни при жизни многих поколений до и после нас.

Вдруг разом ухнули в былое и чудище гэбистской машины, и пресс невыносимого тоталитарного гнета на каждую живую человеческую душу. Вспомним, на дьявольском учете был всякий; и растоптан, раздавлен, унижен был тоже любой. И вечный призрак ГУЛАГовской колючки... В первые времена горбачевского правления появился еще и новый страх, что одного любого, самого не приметного дня достаточно, чтобы вернуть все назад, и это при том, что ясно было уже: того, что «было», в том виде, в каком оно было, уже никто никогда не вернет. Но страх все равно оставался. К счастью, он все-таки оказался напрасным...

И все же сколь неизмеримо велики перед человечеством заслуги Горбачева, столь же убоги и разрушительны и главные его ошибки. Об одной из них мне выпала смешная случайность сообщить ему самому — произошло это в ситуации банкетного презентационного абсурда уже сформировавшихся новых времен. Воистину: от великого до смешного...

У Лени Филатова по случаю выхода книги его юмористических стихов и сказки «Про Федота-стрельца, удалого молодца» был вечер в Театре эстрады. Леня был тогда в пике дружбы с Николаем Николаевичем Губенко, а Губенко, как известно, был при Горбачеве министром культуры, последним министром культуры СССР. В этом качестве я с ним в те времена сталкивался, довольно толково и памятно сотрудничал и имею право сказать, что он был очень толковым, по моему мнению, министром. А в тот день я пришел по его же приглашению почти к началу означенного торжества и застал в холле Театра эстрады вполне кашенковскую картинку: в центре фойе, окруженный толпой народа, стоял Михаил Сергеевич, за его спиной вяло топтались два охранника (Горбачева давно уже оттерли от власти), но к нему, как в Мавзолей, по-прежнему тянулась очередь зрителей — все как один они были с Лениными презентационными книжками в руках, каковые тут же, в фойе, обильно продавались многочисленным желающим. Сдержанно раскланиваясь, Горбачев терпеливо и не кривляясь «по просьбе трудящихся» размашисто подписывал своим именем Ленины литературные арабески. Согласитесь, не слабый гиньоль! Я тоже, потоптавшись, не растерялся, купил книжку, встал в очередь, дошел до Михаила Сергеевича, он стремительно маханул и мне на титульном листе под типографской фамилией «Филатов» факсимильное «Горбачев». И я, вполне удовлетворенный смешной удачей, удалился восвояси.

Тут начался и сам концерт — Филатов читал свою сказку про стрельца, Коля Губенко пел под гитару песни прогрессивного политического содержания с прозрачными намеками в сторону тогдашней высшей власти, но настроение в зале все равно было довольно благодушным. Михаил Сергеевич сильно смеялся, охранники тоже демократически подхихикивали в нужных местах, мы с Горбачевым устроителями вечера посажены были совсем недалеко друг от друга, почти рядом, я с интересом давал в его сторону регулярного уважительного и любопытного косяка... Потом концерт закончился, подошел Коля: «Пойдем наверх, там в репетиционной у нас небольшой междусобойчик...» Поднялись в репетиционный зал с зеркалами во все стены и станками для балетных упражнений. Народу было немного — человек двадцать. Столами служили большие фанерные щиты, составленные на каких-то козлах; было довольно

много водки, мало закуски: охранники, по старой привычке, четко перекрыли входы-выходы, поначалу атмосфера выпивона при «свадебном генерале» была довольно суконная, унылая, вполне кремлевская: я почему-то оказался напротив Михаила Сергеевича. Маханули по одной за здоровье тогда еще вполне здорового Лени Филатова. Коля Губенко, стоявший рядом со мной, мотнул головой в сторону Горбачева:

— Смотри, молодцом держится!..

Горбачев выглядел свежим, сильным, здоровым, загоревшим.

— Тебе видней. Я его в первый раз не по телевизору вижу...

Коля удивился, подвел меня к Горбачеву. Представил.

— Я вас помню, я от вас телеграмму получал, — к моему удивлению, сообщил Горбачев. — Мне Климов тогда докладывал...

Действительно, однажды мы с Даней Дондуреем ночью с телеграфа давали Горбачеву страстную, отчаянную телеграмму: это было во времена, когда запрещали премьеру «Ассы», но меня поразило, что он эту телеграмму почему-то запомнил: представляю, сколько всяких телеграмм и писем ежедневно к нему приходило! Он помнил и фильм «Асса», хотя и не помнил сути скандала, когда-то вокруг него бушевавшего.

Мы маханули еще по рюмке, уже за горбачевское здоровье. Я ему сказал про голову из золота и про все, что я по этому поводу думаю. Он с большим удовольствием маханул вместе со мной еще рюмку... Вечеринка между тем как бы начинала сворачиваться. Коля втихую надавил мне на ногу:

— Сейчас все разойдутся, давай с ним поговорим на всякие темы.

И действительно, вскоре охранники технично вытолкали банкетующих из зала, осталось лишь человек пять-шесть. Коля предложил:

— Давайте немного посидим, поговорим о том о сем, Михаил Сергеевич, если время вам позволяет.

— Да, Раиса Максимовна как раз сегодня гриппует, я никуда не тороплюсь. Давайте побеседуем...

Ему действительно было хорошо в нашей компании. Мы сидели, трепали языками, расспрашивали Горбачева и о том и о сем, в частности, коснулись устройства сталинского государственного механизма. Я со страстью сказал, что механизм этот — гениальное

сатанинское чудо. О какой демократии могла идти речь в России? Да и сейчас, впрочем, ей же богу, это слово у нас на родине звучит как-то странно... Ну не было ее здесь никогда, этой самой демократии, быть не могло, да и до сих пор никому не ведомо, каким же это евро-американское диковинное чудо в перьях в российских условиях должно быть...

Так получилось, что позднее на какое-то время я вдруг стал вроде бы даже как сподвижником Егора Гайдара, чьи редкие качества российского государственного человека: последовательность, спокойствие, выдержку, разумность, отсутствие истеричности, глубокую образованность, исключительную политическую ответственность, смелость и человеческое благородство — да и реальную деятельность реального политика — я и поныне очень высоко ставлю. Я в меру своих сил пытался помогать ему попервоначально, недолгое время даже входил в Политсовет его партии на правах как бы ихнего Суслова и даже вслух, не смущаясь, произносил довольно безответственные идеологические речи. Но уже когда на Учредительном съезде делегаты дружно проголосовали за то, что «Выбор России» — поначалу так называлась гайдаровская партия — непременно должен добавить в свое название слово «демократический», я понял, что их благородное дело в ту же секунду на ближайший обозримый период накрылось медным тазом. Ибо, увы, все хорошее, что когда-либо приживалось в России, внедрялось лишь сверху и лишь железным безжалостным усилием чьей-то весьма далекой от демократизма воли и только сверху. Ну, взять хотя бы навязший на зубах классический пример. Помните, конечно, что через каких-нибудь десять лет после «картофельных бунтов» нещадно поротые за неприятие чужеземного овоща русские крестьяне уже ели ненавистную картошку, и даже с патриотическим удовольствием, а еще через десять лет ее же, по чистому недоразумению, объявили в мире национальным русским блюдом.

— Ах, Михаил Сергеевич, ну, зачем вы стали внедрять эту хренову демократию? Неужто вы вправду опять хотели, чтобы каждая кухарка опять начала управлять государством? У вас же все было в руках!.. — слегка захмелев, причитал я.

— Да. Было. Поверь мне, у меня на рабочем столе Генсека было укреплено девятнадцать (или двадцать девять, я уже не помню

сколько) кнопочек, и уверяю тебя, нажимая на эти кнопочки в определенной последовательности, двадцать-тридцать лет, мне отпущенных, я мог бы просидеть в этом кресле совершенно преспокойно. И мог бы вертеть страной, да во многом и миром, как моя левая нога захочет. Но я почти сразу стал стесняться нажимать на эти кнопочки...

— Почему?..

— Перед людьми было стыдно... Перед народом...

Не знаю. То ли это романтизм, совершенно непредставимый для политика столь высокого ранга, то ли... Убежден, что не было бы сегодня и половины наших общих несчастий, если бы Горбачев просто поменял бы на тех концах, куда вели эти кнопочки, одних людей на других, чужих на разумных. Хрен с ним, пусть даже на демократов. Но на демократов с кнопочками, а не без них. Демократия без кнопочек, увы, в России невесома, эфемерна, бесплотна, почти inferнальна, во всяком случае нереальна и никому не нужна. А те бы, новые, которых он с умом и без страха посадил бы на другом конце проводков, на выходе своих кнопочек проделали, в свою очередь, то же самое и со своими кнопочками, которые тоже у них были и тоже к кому-то вели. Но саму-то машину, Михаил Сергеевич, для чего вам было курочить?!

— Плохо, плохо вы эту машину знаете! Не сломай я ее, она бы вас всех все равно сожрала — и вас, и меня, и сама себя. Сожрала бы!..

Я слушал его развесив уши, но звучало это для меня все же неубедительно. Я совершенно не фанат и не почитатель Китая, но не могу не подивиться, как осторожно и аккуратно, манипулируя именно этой, в основе своей слямзенной у Сталина государственной машиной, вел свои реформы хитрый дедушка Дэн.

Заговорили о другом. Еще одной страшной ошибкой Горбачева, впоследствии один к одному повторенной оппозиционным Ельциным, на мой взгляд, было вот что: когда тот, а потом другой укрепились во власти и люди поняли, чем они собираются заниматься, весь интеллектуальный потенциал нации целиком — практически до единого человека — пришел к ним. Со своими головами, разумом, опытом, интуицией, знаниями:

— Мы готовы работать...

Помните, скульптор Коненков в первые послереволюционные годы отваял резной рельеф для Кремлевской стены — «Памятник

Освобожденному труду». А тут был представлен Освобожденный разум. Какие горы можно было свернуть, обратив его на пользу России! Горбачеву просто надо было выбрать образованнейших из образованных, умнейших из умных, мудрейших из мудрых.

Но он всех разогнал. Окружил себя несколькими особо доверенными недоумками, старыми товарищами по партийно-комсомольской работе. Они для него были своими. А те, разумные, все-таки чужими. Страшно вспомнить, как на наших изумленных глазах выхолащивалось, вырождалось его окружение, пока не дошло до гэкачепистской компании фанов «Лебединого озера». Это были уже не люди, не соратники, не работники, даже не исполнители... И вот на них-то Горбачев и променял весь интеллектуальный потенциал великой нации.

Ельцин, повторю, в свое время на наших глазах поступил точь-в-точь так же: всех разогнал, собрал команду лично преданных обалдуев — товарищей по аппаратной работе — и с ними уныло правил. Странное дело: разломали страшную тоталитарную коммунистическую махину, размолотили ее в пух и прах, но никакой революции при этом не было. Молотили ее в изнурительном эволюционном порядке те же самые коммунисты по разумению своих некрепких, но пластичных коммунистических мозгов.

Убежден, в России еще и не начался даже первый этап подлинных реформ. Он и не начнется, пока на смену мозгам специфически коммунистическим не придет обыкновенный разум, нормальный, общечеловеческий.

Михаил Сергеевич произвел на меня тогда впечатление очень чистого, честного, сердечного пэтэушника, точнее, как назывались они во времена моего детства, ремесленника. Ходили они в те годы в черных гимнастерках и фуражках с перекрещенными алюминиевыми молоточками и лаковым козырьком, совершали трудовые подвиги во славу Родины, читали для души «Как закалялась сталь», а для ума «Краткий курс истории ВКП/б/»...

Туда же и Ельцин. Не зря же на последнем доперестроечном съезде ихней партии в десятиминутной стагнационной речи он ухитрился десяток раз во здравие помянуть незабвенного Леонида Ильича Брежнева. Это же нужно суметь! Даже чисто технически! Лакейство коренится, конечно, вовсе не только в партийной

принадлежности, прежде всего в воспитанных партией мозгах, в маразматическом идейном менталитете. С «чужими», с изначально нелакеями им, любим — «хорошим» и «не очень», — все равно все-таки трудно, да и не нужно. Ну, можно, скажем, какие-нибудь четверть часа выдержать того же академика Сахарова на официальном приеме, но дальше уже идет интеллектуальный перегрев, зашкаливает, шарики за винтики закатываются. Со своими ребятами проще, с ними можно не стесняться в выражениях, выпить, по-человечески побеседовать, оттянуться, закусить, расслабиться, не корчить из себя Спинозу, покалякать о жизни, о любви. С ними можно быть самим собой. Секретарем комсомольской организации университета. Секретарем Свердловского обкома. Отсюда и все трагические ошибки.

Следствием этих тяжких горбачевско-ельцинских ошибок и стал безразмерный период хаотического движения страны неизвестно куда. Конечно, нынешние времена по-своему милы, во всяком случае, достопамятны и приметны, хотя одновременно, конечно, то же по-своему страшны и ужасны. Это все, без сомнения, времена свихнувшиеся.

Была огромная страна и вдруг внезапно исчезла, как языком слизнуло. Понимаю, исчезновение Советского Союза возможно было и необратимо. Но понимаю также, что не могут в одночасье исчезнуть многовековые усилия России по созданию евразийского государственного феномена. Этим занимались русские императоры, русские воины и просветители, за ними преемственно — Ленины и дзержинские, за ними преемственно — их духовный наследник Великий Кормчий. Но СССР все-таки был не просто собранием порабощенных территорий, туго свинченных воедино совершенной кагэбистской машиной. Это был все-таки и некий политический, государственный результат вековых грандиозных усилий многих народов по созданию единого евразийского цивилизационного модуля. И уникального культурного модуля в том числе. Да, СССР никогда не возродится. Но ведь был же, был уже сформирован евразийский культурный модуль, был русский язык как интернациональный семантический межгосударственный корень этого мощнейшего модуля с колоссальным потенциалом жизнеспособности, диалектически вобравший в себя все исторические перипетии противоборств

славянских и тюркских народов, высших духовных откровений ислама и христианства.

С Олжасом Сулейменовым, моим старым товарищем, к примеру, вообще немислимо разговаривать на русском, который он превосходно знает и великолепно поэтически чувствует, — что ни скажи, после каждого слова он вставляет: «О, это производное от тюркского слова такого-то, а это — от эдакого». Куда это может исчезнуть даже с точки зрения чистой лингвистики?..

Никакие политические своеволия и конъюнктурные придурства не смогут перечеркнуть многовекового подвига евразийской духовной ассимиляции народов. Да, разумеется, любой нормальный порядочный человек, с моей точки зрения, не мог не презирать Советскую власть. Но при всем том и в Казахстане, и в Армении, и в Азербайджане, и во всех других республиках я своими глазами видел, какое колоссальное добро сделала культурная евразийская ассимиляция, позорной и хамской политической основой которой эта самая власть была. Может быть, это и было единственным невольным добром, от нее проистекавшим. Не стану вдаваться, ради чего и из каких соображений власть это делала. Но так или иначе, объективно, созидание евразийского культурного модуля было великим, неоцененным еще благом, в котором, несомненно, истоки нашего будущего...

Напрягая все свои хилые исторические познания, я все же никак не могу вспомнить счастливого государства, произросшего из кем-то дарованных свобод. Свободу никогда нигде ни от кого никто не получал, ее всегда завоевывали. За нее дорого платили, потому ее так высоко ценят. Есть все-таки что-то не только счастливое, но и глубоко все же ненормальное в том, что вот пришел, вернее сказать, с партийного неба внезапно на нас свалился совестливый и расчетливый Михаил Сергеевич и все нам всем подарил. Подарил свободу мысли, свободу совести, свободу выбрать вместо него Ельцина, да даже просто свободу государственной членораздельной человеческой русской речи без «эканья» и «гыканья». Паразитарность нашей свободы, неизбежность ощущения, что мы ее не завоевали, а к ней вроде как на халяву присосались, делает ее какой-то ненастоящей, синтетической какой-то, ублюдочной, что ли... Столь непохожей на тот же изруганный Билль о правах, не смаживающей и на свободу, вырванную себе французами в судорогах кровавых и безжалостных

революций. У нас, после семидесятилетних мук и кровищи, порожденных нашей собственной российской революцией, вдруг явился добрый дядя и всем все разрешил. Закрыв КГБ и ласково объявил народу: «Будет. Навоевались. С завтрашнего дня, холопы, вам все дозволено». И холопы по-холопски осуществили холопскую свободу.

Что касается собственно моего участия в общественной жизни, то продолжающийся по сей день странный этот пароксизм начался для меня вполне неожиданно. В Большой Кремлевский дворец на V съезд Союза кинематографистов СССР, в самый первоначальный разгар «ускорения», я шел не торопясь, в настроении вполне антиобщественном и мирном, как вполне сформировавшееся аполитичное инертное частное творческое лицо, ни о каких революциях не помышляющее. Искренне считал, что и без того взбаламученную воду дополнительно баламутить ни к чему — сами же и захлебнемся. Я уже рассказывал, как наш стагнационный министр Ермаш звонил мне накануне съезда, как я обещал ему выступить в защиту Комитета по кинематографии и того относительного добра, который лично он, по отношению хотя бы и ко мне только, время от времени совершал.

— Нельзя отмалчиваться, — говорил мне в трубку возбужденный Ермаш.

Я был с ним согласен и даже считал своим долгом выступить со взвешенной, далекой от какого-либо экстремизма, социальноубаюкивающей, вполне конформистской речью. По этой причине весь первый день на съезде я вообще не появлялся — сидел дома и кропал эту самую речь, которая, честно скажу, никак мне не давалась; каких-либо речей до того я вообще никогда и ни по какому поводу не произносил и потому чувствовал себя словно вернувшимся в давние школьные годы: «Вот согласишься быть председателем учкома — создадим тебе возможность в школе снимать свое кино». Теперь: «Выступишь с правильной речью на съезде — будет у тебя возможность и в новых условиях снимать свое старое кино». Хрен с ним, выступлю, не развалюсь, «свое кино» мне всегда было всего дороже. Преодолев мучительный лингвистический кошмар сочинения речи, полной неведомых мне доселе публицистических оборотов, я все же отстучал наконец какой-то более или менее сносный

машинописный текст, показавшийся мне справедливо-уравновешенным, и с чувством выполненного долга по холодку отправился в Кремль. На подступах к Боровицким воротам увидел вываливающихся оттуда в крайнем возбуждении коллег.

Тишайший Леня Гуревич дурным голосом кричал на всю кремлевскую округу:

— Там такое делается! Такое делается! Там революция!

— Где революция?

— В Кремле! У нас на съезде в Кремле революция! Там так выступал Плахов! Там так выступал Толстых! Ты идешь выступать? Смотри, не подведи нас! Планку снижать нельзя!

Мне стало нехорошо. Ничего революционного в моей речи заготовлено не было, я понимал, что сейчас раз и навсегда опозорюсь.

То, что в этот момент произносилось моими коллегами с украшенной государственным гербом трибуны, было на уровне, давно уже перехлестнувшим самый либеральный новомировский и вполне равноценном антисоветскому посевовскому. Представить, чтобы подобное говорилось в Кремле, было просто невозможно. Съезд напоминал диссидентскую сходку в особо крупных размерах при отягчающих обстоятельствах и с особым цинизмом. Кошмар усугублялся и тем, что я все-таки тупо отправил записку, мол, хочу публично произнести заготовленную коллаборационистскую речь. Меня разыскал весь красный от волнения покойный уже сегодня Виктор Туров. Он заведовал секретариатом съезда, заправлял очередностью речей:

— Умоляю, не выступай! Тут уж столько всего наговорили, что ничего нового ты не добавишь...

— У меня совсем другая тема. Умеренная. Отдавай мою записку в президиум. Я хочу умеренно выступить...

Выступить мне все же, хвала аллаху, так и не дали, а коли бы дали, меня бы освистали, верно, похлеще, чем Никиту Михалкова, всего-то пытавшегося защитить Бондарчука как одаренного от природы художника. Я же собирался защищать самое «чудище из чудищ» — Госкино СССР. Не иначе как меня бы тут же зачислили в злостные штрейкбрехеры и дружно прокляли бы навеки. Спас меня и вывел на новый горизонт общественно-политической жизни Родины

ошалевший и очумевший от масштабов склоки Витя Туров — он просто не допустил меня до трибуны с гербом.

Когда уже окончательно определилось, что слова мне все-таки не дадут, я, испытав странное облегчение, вошел в Георгиевский зал вновь вполне освобожденным от тягот всякого общественного бремени, свободным, никем не ангажированным самостоятельным человеком, к тому же еще и с сознанием исполненного долга: написанную речь я отдал в секретариат под честное слово, что ее опубликуют в стенографическом отчете съезда. По этому случаю, не торопя события, я съел в кремлевском буфете пару исключительных по качеству мяса и приготовления еще стагнационных кремлевских сосисок, махнул пивка и отныне мог чувствовать себя в зале никаким не потенциальным коллаборационистом, а нормальным либеральным демократом, не хуже всех моих вмиг ставших крайне радикальными коллег.

Тут-то и произошел эпизод, заставивший меня просыпаться и хохотать в темноте всю послесъездовскую ночь. Когда Туров отказался дать мне слово, я настырно побрел за тем же к Кулиджанову.

— Да подожди ты, — отмахнулся от меня Лев Александрович, — видишь, что тут делается! Ну что такое особенное ты хочешь сказать?..

— Да я же за вас за всех и хочу сказать!..

— Не нужно за нас говорить! Наговорили уже...

Тут же, неподалеку, в кремлевских кулуарах метался Алик Хамраев, тоже жаждавший слова. Случайно он напоролся на Лещу Германа, поделился печалью лишенца — борца за истину. Леша горячо возмутился и поднял шумный вопль прямо в зале, требуя от художественной общественности немедленного предоставления слова Хамраеву. Леша бушевал, намекал на возможность немедленного самосожжения прямо в Георгиевском зале, а также грозил страшными карами мерзавцам, душащим волеизъявление честного узбекского художника. Перепуганный председатель сдался. Хамраев вышел на трибуну, наступило мгновение страшной, нечеловеческой тишины, когда было слышно, как бьются в одном ритме наши диссидентские сердца. Ждали нового атомного взрыва новой либеральной истины.

— Я хочу выразить большую благодарность, — с достоинством откашлявшись в гробовой, нехорошей тишине, начал Хамраев, — партии и правительству за то, что жизнь наших дружеских народов

полна глубокого смысла. За то, что сегодня, несмотря ни на что, мы опять здесь все вместе. Я, простой советский мальчик из узбекского села, смог вырасти и стать режиссером только благодаря тому...

В течение десяти минут перед обалдевшим от неожиданности такого поворота залом Алик нес добропорядочную верноподданническую околесицу. Все остолбенели, а у Германа случился сердечный приступ: выходит, если он так орал и грозился облить себя бензином, требуя слова для Хамраева, то, значит, он как бы с ним солидарен и тоже просто хочет искренне поблагодарить родную партию за то, что и он, Герман, «простой советский мальчик из Ленинграда...»

На третий день съезда объявили закрытое заседание, как тогда выражались — «судьбоносное». Никаких гостей в зал не допускали — ни от Союза кинематографистов, ни от любых других, в том числе и очень компетентных организаций. В зале — одни делегаты. Началась осторожная хитроумная борьба по вопросу процедуры выборов. От процедуры зависело, кто войдет в состав нового секретариата. На пятьдесят секретарских мест партгруппой съезда традиционно предлагалось ровно пятьдесят кандидатур, что заранее гарантировало всем пятидесяти избрание: даже самые непопулярные меньше пятидесяти процентов голосов собрать никак не могли — не бывало такого. Кто-то из зала робко произнес:

— Ребята, ну нельзя так. Зачем тогда мы столько говорили? Ну пусть будет хотя бы пятьдесят пять на пятьдесят мест... Ну, пятьдесят три на пятьдесят...

Президиум тут же замкнулся, тяжело затих и насупился. Предложение ясно обозначало, что весь съезд вычеркнет для начала Кулиджанова, потом, вероятнее всего, Бондарчука и, наверное, Ростоцкого, а с ними вместе рухнет и вся установившаяся сложная иерархическая пирамида власти.

— Нельзя. Этого-то как раз и нельзя!..

Но в зале не успокаивались.

— А кто сказал, что нужно пятьдесят пять? Давайте вообще не ограничивать список. Пусть каждый выдвинет того, кого считает достойным. А голосование покажет, кто прошел, кто не прошел...

В свердловском зале явно запахло жареной человечинкой.

Кто-то из президиума встал:

— Нет и еще раз нет, дорогие и уважаемые депутаты. Ваш вариант не проходит. У нашего Союза есть устав. В нем четко определена процедура голосования. Выдвигаем пятьдесят кандидатов на пятьдесят мест.

И тут я, легко разгоряченный пивом, умиротворенный сосисками, демократией, а главное, удачным непрочтением коллаборационистской речи и оттого как бы со слегка отпущенными тормозами, вскочил с места. До меня вдруг дошло: «Чего они народ дурят? При чем тут устав?» Подняв свой мандат, я закричал:

— Одну секундочку! Есть небольшое уточненьице!..

Зал взволновался:

— Дайте ему, наконец, нормально сказать! Слова не дали и опять рот затыкаете! Пустите его, наконец, на трибуну!..

Надо сказать, что я вовсе не собирался лезть на трибуну, думал просто подать для общего базара и свою реплику из зала, но вокруг дружно раздалось:

— Иди! Говори!..

В первый раз в жизни обнаружив себя на государственной трибуне, я оглядел бушующее море прогрессивных единомышленников и сказал:

— Ребята, нас дурят! Мы же съезд, мы высшая законодательная инстанция нашего собственного кинематографического Союза. Для нас никакие наши собственные для самих себя сочиненные уставы не указ. Мы можем, не сходя с места, принять все необходимые нам поправки к нашему же уставу. Как сейчас решим, так оно и будет...

Опять, как перед исповедью Хамраева и угрозой самосожжения Германа, на несколько мгновений в зале настала нехорошая адская тишина: я выступил в роли младенца, устами которого проглаголила самая страшная, убийственная истина. Откуда она забрела мне в голову, я до сих пор, клянусь, не знаю и сам. На партаппаратчика, тридцать лет штудировавшего инструкции и собиравшего компромат в ожидании звездного часа прорваться наверх, несмотря на весь свой природный конформизм, я все-таки никак не тянул, устава сроду не читал и вообще не очень задумывался, зачем и кому этот документ нужен. Внутреннюю кухню Союза кинематографистов никак себе не представлял и вообще считал эту организацию чем-то вроде общественного распределительного совета некоторых материальных

благ при Доме кино, ресторане, домов творчества Пицунда, Репино и Болшево. Откуда я знал, что мы, будучи делегатами съезда, можем менять этот самый устав, ума не приложу. Может, где-то когда-то что-то такое и слышал, может задумчиво прочитал про это на обрывке газеты в сортире, может в кино каком-то видел — правда, до сих пор понятия не имею.

В наступившей нехорошей тишине вдруг раздался голос ряда примерно с пятого:

— А кто вас вообще уполномочивал учить нас, как голосовать?

Я посмотрел в сторону голоса и различил совершенно незнакомое мне лицо.

— А вы кто такой будете? — произнес я с высокой государственной трибуны классическую прибалтненку. — Вы что, делегат съезда?

— Нет. Я не делегат съезда.

— Как же вы тогда здесь оказались?

Тут же меня обдала вторая волна благодарной симпатии зала: мало того, что я с переляху предложил кардинальное решение процедурных проблем, благодаря которому мы сейчас сметем к чертям собачьим всю кулиджановскую команду, я еще и разоблачил провокатора, лазутчика. Стали пытаться неведомого шпиона, прижигать ему пятки железом публичности — быстро дознались, что он секретарь какого-то обкома, и тут же с позором вышвырнули из зала.

Следом за мной на трибуну поднялся писатель Борис Васильев. Очень спокойно, здраво и трезво сказал:

— Если мы будем шельмовать и передергивать, толку не будет. А вот когда мы сейчас демократическим путем проголосуем и посчитаем простое большинство голосов, станет ясно, кому мы верим и кто чего сегодня в нашем коллективном мнении стоит...

Началась неслыханная со времен боярских раздоров в Кремле мутотень с выдвижением, печатанием списков, голосованием. Раздали бюллетени кандидатов в новое правление, куда вошел поименно чуть ли не весь съезд скопом, все стали друг друга сладострастно вычеркивать, прикрывая ладошкой список, я с важным видом прогуливался по фойе, как бы в сознании того, что весь этот новейший развеселый демократический цирк устроен лично мной. Если бы еще вчера кто-то сказал мне, что в Кремле может происходить такое, что

это вообще возможно, я бы счел его банальным умалишенным. Но оказалось, и такое уже возможно, граждане пребывали в сладкой эйфории материализованного полупридурочного либерального сна.

Ко мне ненахально подошел начальник охраны Кремля, не то полковник, не то подполковник, весь в синих пугающих околышах, откуда-то тайно наблюдавший меня, когда я вещал с трибуны (вот она, первая политическая слава!), зазвал к себе в каптерку, где светились телеэкраны, на которых было видно все происходящее в зале (о, вот откуда у него порочащая личность информация'), и спросил:

— Скажите, пожалуйста, как по-вашему мнению, вам всем за все это ничего не будет?..

— Кому?

— Всем вместе... И вам лично...

— Забудьте эту рабскую философию, — надменно посоветовал я голубооколышному полковнику, будучи, заметьте, совершенно трезвым, в здравом уме и твердой памяти, но все более и более нагледя от сознания, что этот страшный придурочный сон все продолжается и что, переступив границу бывшей нормальной реальности твоей жизни, ты в нее уже, может быть, никогда и не вернешься. Так и проведешь остаток жизни в этом странном сне.

В Георгиевском зале в это время нас ожидали уже накрытые банкетные столы: паюсная икра, тугие грибки, изысканные жюльены, но ни один человек не соблазнился на даровую властную чечевичную похлебку, все были поглощены чирканьем бюллетеней и ожиданием невероятных общественных результатов этого самого чирканья. Шло либерально-романтическое сведение счетов, все друг другу все вспомнили: кто вместо кого в какую заграничную поездку поехал и кто вместо кого без очереди купил «Жигули». Но называлось все это, впрочем, по-прежнему революционным взрывом демократического сознания. Наконец все окончательно рвануло: как и следовало ожидать, оказались позорно низверженными все те, кто был у кинематографической власти при тоталитарном режиме, и немедленно был избран в первые секретари прогрессивный Элем Германович Климов. Формируя свой секретариат, он назвал в числе тех, с кем хотел бы работать, и меня, таким образом я впервые попал в кинематографическое начальство.

Начиналась очень странная эпоха Первого концерта для фортепьяно и трубы Шостаковича, где безудержно мажорно звучит тема невиданного счастья построения совсем нового общества на обломках бывшего. На самом-то деле концерт Дмитрия Дмитриевича был написан просто о юности, но его услужливые истолкователи старались приписать ему этот ловкий политизированный смысл. Но коли внимательно в тот концерт вслушаться, во всех его гармониях обнаружится и тот самый кошмар и трагический ужас, которыми проникнут поздний симфонизм гениального композитора. Как в жуткой бодрости и нечеловеческом общественном счастье юношеского концерта Шостаковича слышалось что-то явно ненормальное, смертоносно-разрушительное, так и деятельность климовского секретариата была полна какой-то оптимистической, но и вполне зловещей двойственной бодрости.

Первая глобальная задача, которую мы взвалили на себя, — искать пути вхождения кино в рыночную экономику. Раздались голоса:

— Хватит! Мы всегда были рабами государства, потому что государство нам давало деньги. А кто платит, тот и заказывает музыку. Мы художники! Немедленно откажемся от государственных денег! Будем жить на деньги частные! Будем зарабатывать на себя сами и сами будем себе заказывать музыку!..

Все это казалось, с одной стороны, замечательно вдохновляющей перспективой, но с другой — и полной абракадаброй. К тому времени я уже был худруком мосфильмовского объединения «Круг», и к нам принес замечательный сценарий «Человек» Артавазд Пелешян. Постановка его обошлась бы примерно в миллион рублей (по тем временам деньги это были большие), но и фильм мог получиться грандиозным по красоте и философской мысли, хотя в прокате он наверняка бы сгорел, не собрал бы и десятой доли своей стоимости. В старом государственном кинематографе замыслу Пелешяна с трудом, но все-таки могло бы отыскаться место, а вот в частном... Кто теперь согласится выложить такие деньги, зная, что они уже никогда не вернуться? Неужели наш нововылупившийся «новый русский» захочет, хоть и задарма, слушать такую музыку, а тем более ее заказывать. Эти соображения очень меня смущали: концы с концами никак не сходились. Да, мне тоже хотелось красиво и весело сыграть в концерте Шостаковича свою партию на индивидуальной трубе — я ее время от

времени и играл, но сомнений в подспудном трагизме партитуры это вовсе не развеивало.

Помню, на секретариате, обсуждавшем эти вопросы, я послал записку сидевшему в президиуме Глебу Панфилову. Опыт комсомольской аппаратной работы у него был еще до прихода в кино. «Глеб, пишу тебе как опытному человеку. По-моему, все эти разговоры про рыночный рай — хреновина. Если и говорить сейчас о чем-то, то прежде всего о том, как образовать в бюджете государства надежный денежный буфер для серьезных фильмов. Как по-твоему, стоит сейчас об этом говорить?» Глеб отрицательно помотал головой.

В том секретариате собрались тогда в основном все хорошие люди, кого-то уже нет, но я вспоминаю их всех с любовью и удовольствием. И при всем том сколько же дуростей из нашей тогдашней «хорошести» произошло! Правда, делали мы эти дурости робко, ненахально, сами не очень веря, что делать надо именно так и никак иначе.

Но трагичнее всего, на мой взгляд, вся эта революционная перестроечная свистопляска в кино ударила по самому Элему. Все вместе мы как бы являли собой демократический секретариат, пришедший на смену секретариату генералов. Но в кабинете Кулиджанова после его ухода утвердился даже не генеральский — а некий новый, маршалский стиль. Маршалство это было как бы даже демократическое, но авторитарность, с которой Элем правил Союзом, никаких разумных границ не знала.

Может, тут сказалось и то, что сам Элем вышел из семьи крупного партийного работника, с детства знал толк в аппаратной чехарде, во всей партийно-государственной иерархии. Он очень строго следил, кто за каким столом на каком месте сидит, кто приходит на секретариат, кто не приходит. Элема не на шутку боялись. Штатные работники Союза признавались, что так не боялись даже ни Кулиджанова, ни Караганова, ни Марьямова. Попасть к нему на прием было хитроумной проблемой, хотя по внешности казалось: дверь открыта настежь — заходи кто хочет. На самом деле все было тонко и точно дозировано: кому заходить, когда заходить и зачем.

Лично я сильно разобиделся на Элема вот по какому поводу, даже сказал ему в лицо, что он и его команда — просто «сумасшедшие придурки». Руководитель авангардного общества «Циркус» из

Амстердама, милейший, симпатичнейший человек, предложил нам с Борей Гребенщиковым трехмесячную поездку по Европе с показом «Ассы», концертами и выставкой произведений российского живописного андеграунда. Это было бы и пропагандой в Европе прежде запрещенного искусства, и пропагандой новых перестроечных тенденций в советской жизни. Ну и конечно, мы могли бы заработать при этом очень приличные деньги, на которые, наверное, и по сей день можно было бы довольно безбедно жить. Но тут-то на очередном заседании Элем задумчиво процедил сквозь зубы:

— Что-то наши секретари сильно разъездились по заграницам. Предлагаю запретить все поездки до проведения следующего пленума...

Я возмутился:

— Ты что, Элем, охренел? У меня же контракт...

— Никаких контрактов. Все контракты отменяются, — и натурально запретил сотрудникам международной комиссии выдавать мне заграничный паспорт.

Я еще тогда написал в «Советской культуре» ябеду, что, мол, кинематографические демократы посходили с ума, что Госкино такого себе никогда не позволяло.

Огромное количество маршальско-генеральских глупостей было сделано, причем совершались все они как при Сталине — в атмосфере всенародного одобрения и ликования. Неверно, конечно, и совсем несправедливо, когда говорят, что Элем куда-то не туда нас завел. Все резолюции, предлагавшиеся на пленумах той поры, принимались собравшимися единодушно — и превращение Союза кинематографистов СССР в конфедерацию Союзов кинематографистов, и мелочная, недостойная борьба с Ермашом, а потом и с посаженным на его место Камшаловым, и разгон необходимого киноотрасли Госкино только в силу личных амбиций руководителей Союза, и многое другое неразумное было единодушно одобрено всеми нами, хотя многое и являлось просто клиническим бредом. Мы все это натворили собственными руками, и сам я тоже в этом активно участвовал. К чему это приведет, не представляли — уж очень радостно звучала в ушах, будоражила кровь партия трубы в Шостаковичевом концерте. Мы были в моде, у нас у всех непрерывно брали какие-то интервью, мы упивались звуками

собственных голосов, мы были впереди прогресса, за все это, разумеется, потом пришлось заплатить. Но самой трагичной эта расплата оказалась для Элема. Среди разных многих коллективных ошибок одна уж точно была лично Элемова. Он отнесся к своему секретарству как к вполне серьезной государственной работе, требующей отдачи всего себя, души, сердца, времени и всего прочего человеческого в себе — без остатка. Но он-то по природе своей художник. А для художника такое всегда не только противопоказано — смертельно.

Сейчас уже нет Союза кинематографистов СССР. Есть Российский союз кинематографистов, и место его председателя два выборных срока занимал я. Естественно, делами Союза приходилось заниматься ответственно и серьезно. И все же — на уровне гамбургского счета взаимоотношений с самим собой — одновременно и с полной безответственностью и абсолютной несерьезностью. Если бы, к примеру, мне поручили это дело, предупредив, что важность и сложность административных занятий требуют на три года бросить всякую творческую деятельность, я, не задумываясь, послал бы очень далеко тех, кто решил доверить мне эту высокую честь. Климов и немало других из его окружения на самом деле вдруг бросили снимать кино, и, как оказалось, не на год и не на два, а насовсем.

Когда-то в очень ранней юности мне помог в жизни Семен Александрович Гитлиц. Влюбленный в мою рано овдовевшую маму, этот милейший, образованный петербургский человек многому меня научил. Когда мне было шестнадцать-семнадцать лет, он все ждал, когда я влюблюсь:

— Конечно же, со дня на день это с тобой случится — кровь играет и душа требует. И все это очень важно. Но поверь мне, опытному человеку, не позволяй чувствам идти дальше пуговки...

— Какой пуговки? — спрашивал я довольно раздраженно, уже начитавшись Пастернака.

— Вот у тебя на рубашке пуговка. Все твои чувства допускай только до нее, до пуговки... А глубже — ни-ни... Погибнешь.

Занимаясь в климовском секретариате всеми действительно важными реформами, решением каких-то насущных, актуальных проблем, я все же допускал все это только «до пуговки». Иначе нельзя, если не хочешь потерять профессию. Я знал, что в любой момент

смогу все это безболезненно бросить, отказаться от всех своих общественных должностей и забот, ничего не потеряв и не приобретя. Климов же эту общественную деятельность неосторожно допустил до своего ранимого и талантливого сердца, что его трагически переломало. Происходило все это на наших глазах, видеть это было больно и страшно, тем более что человек он необычайной природной одаренности, воли, ума, крепости, красоты, силы.

В свое время, глядя на Элема и Ларису Шепитько, его жену и самого близкого друга, я восхищался про себя тем, как замечательно распоряжается природа, точно и безошибочно соединяя в такие вот пары лучшие образцы человеческой породы, чтобы они смогли сберечь и продолжить лучшее в себе и в роде. И вот Элем Климов, превосходный режиссер и умный человек, не за-булдыжка, не козявка, не бессмысленная божья коровка, а один из лучших, и духовно, и физически, человеческих экземпляров, на глазах у нас всех был сломан и испепелен собственной же маршальской серьезностью отношения к занимаемому креслу. Он всерьез величественно звонил по вертушке в Кремль Горбачеву, ездил на черном автомобиле что-то выяснять и утрясать на Старую площадь, фельдъегеря в форме доставляли ему ежедневные секретные пакеты, и он их прочитывал, по инструкции лично прятал в секретный же сейф и всерьез усваивал содержание; он ощущал себя — кстати, с редким и полным на то основанием — большим государственным деятелем.

У меня в Союзе в годы моего председательства не было не только своего кабинета — даже и постоянного стула. Я о том не жалею. Я суеверно боялся и кабинета, и стула — мне как-то спокойнее было за себя подписывать бумаги где-нибудь на подоконнике чужой шариковой ручкой. Я твердо знал: стоит только на пятнадцать минут всерьез почувствовать себя вершителем судеб национальной кинематографии, и тебя больше нет: из генералиссимусского идиотизма потом уже никогда не выбраться...

Вот в такую мажорную, полную надежд эпоху перекраивали мы судьбы отечественного кино. Что говорить, делали такое, что ни в сказке сказать, ни пером описать! Такое и во сне не приснится. Но то вовсе не сон был. То была явь...

## Еще одна любовь с прищепкой на носу

Итак, вы помните, как под томное гэкачепистское адажио из «Лебединого озера» завершилась премьерная судьба «Черной розы». Но еще задолго до того, когда фильм был закончен, появились первые угрожающие симптомы исчезновения отечественного кинопроката.

Директором нашей студии «Круг» (так стали именовать бывшие мосфильмовские объединения) был в то время очень оборотистый и толковый малый, увы, уже покойный Володя Фридман. На этот раз вместе с Яной Либерис и Вандой Глазовой они учредили как бы даже отдельную фирму (она громко именовалась — Временный творческий коллектив «Продюсер»), специально и исключительно занимавшуюся прокатом «Черной розы». Сама по себе ситуация была совершенно непривычной: где-то в коридоре «Союзинформкино» на Ордынке на рваном кожаном диване в темном коридоре сидел ошарашенный президент только-что созданного «Инкомбанка» Виноградов, которому мы объясняли неминуемые выгоды сотрудничества с нами. Виноградов пытался вяло сопротивляться, говоря, что они только начинают, что на счету у них всего-то несколько миллионов, из которых мы просим немалую толику, потом, рассуждая уже практически сам с собой, Виноградов вслух объяснил себе и нам, что, рано или поздно, все равно банку придется иметь дело с этого рода темным делом — сотрудничеством с искусством, так лучше уж экспериментировать с нами, чем с другими: хотя бы «Ассу» и ее прокатную судьбу он знает... На деньги, полученные у Виноградова, мы выкупили картину у «Мосфильма» в полную свою собственность на срок в пять лет и приступили к продаже.

Окрыленный зрительским резонансом премьеры, Володя заказал сразу сто копий: по сравнению с обычными государственными тиражами это было как бы и немного, но, учитывая, что делали мы все это практически на собственные деньги и что решено было продавать не лицензию, не право на прокат, а саму копию, причем с оговоренным правом демонстрации в определенном регионе — области, республике, большом городе, количество показалось нам достаточным, чтобы покрыть всю территорию бывшего СССР. Печать копий стоила тогда

дешево — полторы-две тысячи рублей, производственные затраты на «Черную розу» тоже были невелики, что-то около восьмисот пятидесяти тысяч рублей, так что, по Володиным расчетам, мы и потраченное могли быстро вернуть, и на производство нового фильма кое-что заработать.

Первые итоги коммерческой деятельности оказались ошеломляющими. Явился какой-то человек из Сибири. Володя сказал:

— Мы продаем копии. Покупайте и прокатывайте у себя, как считаете нужным. А мы гарантируем, что никто другой из вашей Омской области копию от нас не получит.

Умного слова «эксклюзивные права» никто из нас тогда не слыхивал. Сколько надо запрашивать за копию для Омской области, как, впрочем, и саму Омскую область, Володя себе даже примерно не представлял, но тем не менее довольно развязно, на удачу спросил покупателя: «Ну, а вы сами-то как себе мыслите?.. Фильмец-то первоклассный!..» Покупатель и по виду был не из слабонервных. Услышав от него, что за семьдесят тысяч тот, пожалуй, копию бы взял, Володя похолодел, но взял себя в руки и обаятельно ухмыльнулся:

— Ну что вы, за семьдесят! Просчитанный минимум экономической рентабельности копии — сто пятьдесят. Вам как первому, для почина, отдам за сто. Соглашайтесь, заявок много, копий мало... Ну что — по рукам?

— Пишите договор, — сказал сибиряк. — Беру. Две. Нет — три...

Триста тысяч за три копии была по тем временам сумма немислимая. Судите сами, за три копии мы почти окупали полстоимости производства картины. Самые ходовые американские и индийские суперхиты шли на кинорынке (к этому времени прогресс экономического реформаторства дошел до таких степеней, что копии не спускались по разрядке вниз на республики и области, а демократично продавались всем, кто пожелает их купить) по три с половиной тысячи за копию — выше планка цен не поднималась. А тут — сто!.. Волосы у всех у нас на головах зашевелились, мы поняли, что если цена в сто тысяч за копию подъемная, то, продав наши сто копий... Боже, что же это с нами будет!.. Тем временем лихой человек погрузил коробки с фильмом в собственный «Москвич» и исчез в необъятных российских просторах, оставив нас в задумчивом оцепенении. За следующие две недели человек пятнадцать примерно

по той же цене купили у нас кто одну, кто две копии и тоже исчезли. Мы почти с ходу рассчитались и с «Мосфильмом», и с Госкино, и с Инкомбанком, профинансировавшим нашу прокатную затею, и стали ждать личного обогащения. Но тут же кто-то прогрессистски завопил, что личное обогащение — это жлобство, необходимо немедленно потратить прибыль на печать следующих ста копий!..

Сказано — сделано, но тут-то и наступила незапланированная пауза: новый покупатель, несмотря на все научные прогнозы, к нам не шел. Копии печатались, жестяные яффы угрожающе стекались в кладовку «Союзинформкино», в одном из кабинетов которого поселился ВТК «Продюсер». По-прежнему нами никто не интересовался. Как мы поняли потом, наши первые пятнадцать-двадцать покупателей были представителями нового племени перекупщиков. В ту пору профессия эта только зарождалась: это сейчас они расплодились, их стаи стали именоваться фирмами, придумали себе гордые названия, а тогда эти первые наши клиенты были одновременно и первыми ласточками кинопрокатного предпринимательства. Они-то и сделали все возможное, чтобы другие копии не появлялись на рынке как можно дольше. Спустя время Володя выловил иных из них и по-дружески выяснил, что кто-то, естественно не соблюдая никаких географических ограничений, указанных в соглашении купли-продажи, насилуя копию до последнего рванья, наварил сто процентов, кто-то — двести, кто-то даже ухитрился с копии отпечатать контратип, а с контратипа уже свои копии, но в накладе как бы не остался никто. Они сами ездили с копиями по кинотеатрам, сами договаривались с дирекцией, сами назначали цену, сами печатали билеты, сами их продавали — все сами... И без нас.

Мы поняли, что ждать, пока пожнет жатву славное племя перекупщиков, — дело ненадежное, стали обзванивать кинотеатры, предлагать копии. Директора говорили:

— Фильм хороший. Возьмем копию. Сколько вы за нее хотите?

Когда Володя называл скромные сорок или пятьдесят тысяч, в трубке слышались глухие удары от падения на пол тучных директорских тел: и денег таких у них не было, и представить наличие таких сумм в природе было выше их сил. Фридман стал перед страшной дилеммой: или скидывать цену почти до себестоимости, или

держат марку и ждуть сомнительного момента насыщения перекупщиков. Правда, время от времени являлись совсем новые, неконвенционные перекупщики. В итоге что-то около семидесяти копий мы с грехом пополам затолкали, но, конечно, уже не по сто тысяч... Еще позже что-то стали рассовывать по дешевке и вовсе неизвестному люду, а каким-то кинотеатрам давали копии даже в долг. Долгов, конечно, нам никто не возвращал — личное обогащение не наступило, золотой дождь не пролился. Следующую картину снимать было не на что.

Почти все наши рекламные комплекты, заготовленные к прокату и по замыслу прилагавшиеся к копии, у нас же и остались.

— Какая реклама? — говорили покупатели. — Мы просто будем говорить, что это вторая серия «Ассы». Ничего другого не нужно.

И действительно, так они картину и рекламировали: народ охотно смотрел «Черную розу» как вторую серию «Ассы», абсолютно не смущаясь тем, что нет в картинах ни общего сюжета, ни Говорухина-Крымова, нет и каких-либо тождеств между героями, сыгранными в картинах теми же актерами — Друбич, Башировым, Ивановым. Я понял, что в датском королевстве сильно неладно.

Как уже уяснил, наверное, себе читатель, в любые кризисные моменты, моменты разочарования и пустоты ко мне неизменно снисходит превосходное желание — немедленно снять что-то по Окуджаве. На этот раз — это случилось уже по окончании «Ассы» — из памяти почему-то выплыло «Свидание с Бонапартом». Почему именно оно, а не, скажем, «Путешествие дилетантов», объяснить не берусь. Скорее всего потому, что «Свидание» замечательно раскладывалось на любимых мною к тому времени актеров: на Сережу Африку, который мог превосходно сыграть Тимофея, на Таню, Илюшу Иванова, Сашу Баширова. Еще — мне давно хотелось снять как бы эпопейную картину, а тут в самом заглавии было имя, под которое можно было получить большие деньги.

Я уговорил Окуджаву продать нашей студии права, очень быстро написал либретто, нашел «деревянные», но, поскольку там были и крохотные куски, которые предстояло снять в Париже, понадобились и «зеленые». Стали искать «зеленые», куда-то пошли, что-то кому-то доказывали, в итоге месяц спустя я обнаружил себя в самом крутом тогда скопище «зеленых», в Лос-Анджелесе, с либретто, уже

переведенным на английский, в компании чудесного продюсера и милейшего человека — некоего таинственного Тома Михана, добродушно пыхтевшего толстенной сигарой и охотно повторявшего, что мы привезли ему чудеснейшую историю, появления на экране которой только и ждут простые американцы, а потому снять ее надо непременно здесь, в Голливуде. Про самого Бонапарта он, судя по всему, впервые услышал от меня, очень изумлялся тем или иным перипетиям личной и политической судьбы французского императора, отчего и мне явственно открылась особая прелесть работы с американцами — конечно, вот с такими девственными, неомраченными тяжестью познаний и грустного кинематографического опыта, а вовсе не с бесчеловечными сверхпытными акулами из циничного и безжалостного Голливуда.

Главным делом Михана была пшеница где-то в Техасе, не то в Оклахоме и разведение какого-то особого рода кабанов. Но открытие, что в истории человечества был генерал Бонапарт, настолько его растревожило, что какое-то время он просто не мог слышать ни про каких кабанов, а все интересовался подробностями:

— Что, это ты серьезно, что он завоевал полмира? Зачем ему это было нужно?..

Чем более старательно я пересказывал ему учебник средней школы для слаборазвитых, тем более он воодушевлялся, прибавлял суточных, квартирных, повышал класс при воздушных перелетах, вздувал сумму предполагаемого контракта.

— О чем разговор, ребята? Снимайте в Америке, снимайте по всему миру! Берите все, что вам надо! Это будет великая картина про великого человека! Америка любит великих людей!

Когда Том узнал про Святую Елену и про то, как сосланный Бонапарт, одинокий, всеми покинутый, от тоски и безделья резал на острове силуэты бабочек из бумаги, он страшно разволновался, стал вовсе сам не свой, кажется, первый раз в жизни прослезился, долго его не могли успокоить. Мы тоже вместе с Томом, признаюсь, от всех этих дел слегка подошлели. В первоначальных замыслах будущая картина выглядела достаточно скромно — в постановочных масштабах, скажем, рязановской «фусарс-кой баллады». Но с дорогим и незабвенным Томом милая эта история на наших глазах странно, вне нашей воли, мутировала — просто в силу вновь и вновь привходящих

финансовых обстоятельств, преображаясь в нечто невообразимое, начиная тянуть на два-три «Ватерлоо», а уж что касается звезд, то ни в их количестве, ни в цене, которую за них предстояло заплатить, мы и вовсе отказа не знали — в этом Том нас никак не ограничивал.

Стоило только назвать любую фамилию, скажем Роберт Де Ниро, он тут же спрашивал:

— Сколько стоит?

— Кажется, двенадцать миллионов... Но это не точно.

— Пустяки. Пишите.

Никаких финансовых ограничений для него словно изначально не существовало. Все шло чудеснейшим образом, все летали туда-сюда, да еще на самолетах самой фешенебельной компании «Ти-дабл-ю-эй», да еще и в первом классе, французского шампанского при тех перелетах было выпито много больше, чем в детстве газировки, резко поправилось материальное положение у всех участников предстоящего триумфального проекта, кто-то уже обзавелся качественной видеосистемой, кто-то на радостях вставил себе золотые зубы...

Настал момент заключить контракт с профессиональной киностудией, которая взялась бы все это осуществить. Том двинулся по проторенной дорожке в сторону голливудских китов, его приняли там с распростертыми объятиями, обласкали для начала и наш сценарий, обласкали и нас самих, объяснив Тому, что ему с нами сильно повезло. Свершился еще один раунд ночных перелетов над миром, звезды на небе горели ярче прежнего, золотые зубы сверкали, ослепляя окружающих нас авиационных обывателей. Так продолжалось до тех пор, покуда к Томову проекту, а точнее — к Томовым деньгам не приставили профессиональных студийных продюсеров. Они опять прочитали сценарий, опять похвалили и сценарий и Тома, потом разобрали сценарий по фразам, затем — по словам, затем — по буквам, буквы перемешали, сказали:

— Все идет отлично. Теперь можно начать работать. Из этого могут получиться неплохие деньги! Кстати, кто этот японец Окинава?

После некоторой дискуссии выяснилось, что имелся в виду грузин Окуджава.

— Сколько стоит?

— Он большой поэт...

— А, ну это не дорого... — обрадовались американцы и тут же заявили, что главный герой поэтического повествования этого албанца Жукудавы Тимофей в фильме вовсе не нужен. К тому же необходимо сразу же выкинуть само понятие «декабристы». Это что? Люди месяца декабрь? А в ноябре или в мае они что, уже не люди?.. Автору повести, филиппинцу Окинадзе нужно будет подкинуть немного «зеленых», чтобы не особо дурил и не сопротивлялся требованиям американского зрителя. С Наполеоном тоже все не так просто, как кажется. Сначала надо показать, кто это такой, а уже потом рассказывать про него истории. Вообще-то, тут они с Томом согласны, интереснее всего сюжет про то, как он умирал, но, с другой стороны, американцы сюжетов ни про какие, пусть самые героические, умирания не любят... А любят, наоборот, про то, как кто-то кого-то побеждает: как по волшебству, когда победить совсем нельзя, а можно только погибнуть или умереть, он взял да и не умер — наоборот даже, взял да и победил... Но и тут не просто: Наполеон этот самый что — француз?.. Корсиканец?.. Ну это все равно что француз. Тут-то и закавыка. Американцы любят, чтобы побеждали их ребята... Все равно кого, хоть француза, хоть японца, хоть румына...

Оглушительная работа над сценарием покатила дальше.

К тому времени мы с Томом уже выбрали всю натуру — и у нас, в России, и в Болгарии, и в Польше началось строительство декораций. Гарантирую, если бы Том не обратился к профессионалам-продюсерам, давным-давно была бы готова очень приличная картина, которая бы и стоила не так дорого, и не так уж и плоха была бы. Не думаю, конечно, что в Америке она имела бы оглушительный успех, но, уверен, и не провалилась бы. Если за эталон американского зрителя взять самого Тома (а именно его он и представлял), то, судя по его восторженным глазам по прочтении сценария, какое-то впечатление произвести она могла бы. Разумеется, вложись Том и в рекламу. А он в нее вложился бы.

Впрочем, попутно выяснялись и некоторые другие неперенные голливудские требования к совместным картинам, о которых я прежде не подозревал: в какой-то момент Том, сам слегка удивляясь тому, что говорит, сообщил мне:

— В фильме все должны говорить по-английски. И русские, и французы.

— Почему? Почему русские люди должны говорить друг с другом по-английски? По-английски они не говорили. Может, уж лучше тогда — по-французски? Французский был принят в русском обществе.

— Нужно посоветоваться, — серьезно отвечал Том.

Ни он, ни мы тогда не подозревали, что английские смыкания обязательны для фильма, производимого для американского зрителя.

Короче, предыдущие контракты потихоньку стали расторгаться, новые заключаться. О грузинском японце забыли и думать, даже в титрах поминать его никто не собирался: адвокаты выяснили и получили соответствующий юридический документ, что Бонапарта не выдумал из своей головы этот русский филиппинец из Грузии, такая фигура была в действительности, а значит, и никаких отступных «зеленых» тому грузино-русскому-японцу вообще не причитается.

Появилось несколько белозубых, крепких миляг-янки и с ними ушлый очкастый и очень ученый еврей. Они представились сценаристами, дружески били меня по плечу. Ученый еврей по плечу не бил, только ласково делился со мной учеными мыслями:

— История у вас в Европе довольно милая, мы будем ее дорабатывать. Но вы тоже не тушуйтесь, делайте свой вариант.

Угасая на глазах, Том перестал курить сигары. Пришло неприятное известие, что кабаны, которых он разводил, во время грозы внезапно взбесились и, проломив стену овина, поразбегались в разные стороны, многих уже отстреляли из табельного оружия боевые американские полисмены. Чуть позже выяснилось, что новые сценаристы, по совету ученого еврея, разрабатывают историю, в которой Наполеон действительно упоминается, но рассказывает она несколько о другом: об одном американце, который, сойдя с ума от внезапного проигрыша кучи бабок на бирже, вообразил себя Наполеоном и, прикинувшись французом, действительно завоевал в вооруженной борьбе народов полмира, пользуясь особым лазерным лучом. Потом, правда, выяснилось, что никакой он не Наполеон, а просто спятивший америкаха, но по международным законам половина мира через блистательные победы полоумного уже как бы стала принадлежать Америке, и тут началась чудовищная юридическая свалка, придурка повезли в ООН... Опять обратились к Тому, но уже как бы не от России, а от США, может быть. Том согласится дать на нее, эту новую историю, своих крутых американских денег, тем более

что она связана с Наполеоном, поклонником которого с самого детства он, Том Михан, как бы является и эти профранцузские его настроения, увы, всем известны...

По отношению ко мне при этом никто не сделал ни единого хотя бы слегка недружелюбного жеста.

— Вы тоже пишите! И у вас наверняка появятся две-три интересные идеи, которые можно будет потом использовать... А может, вообще у вас все будет лучше, и мы тогда своего олигофрена забросим и станем вместе прорабатывать только ваш вариант...

История эта тянулась уже бесконечно долго. Из очередной поездки я вернулся в совершенно омерзительном настроении, заехал к Славе Говорухину, забрал у него все книжки про Наполеона, какие у него были, а было их много, он этой фигурой очень интересовался. Еще записался в спецзал Ленинки, набрал книг и там, нагрузил багажник литературы о Наполеоне, все прежние варианты сценариев, все стенограммы наших обсуждений с американскими продюсерами и юристами, какую картину хотел бы увидеть американский зритель, все стенограммы дискуссии «Наполеон и Россия», которую по моей просьбе устраивал на своем «круглом столе» в Союзе кинематографистов Валентин Толстых, поехал на дачу, где мы тогда с Таней жили, засел в маленьком домике — там у меня впервые в жизни была своя комнатка для работы. Был месяц август. Я обложился книгами, одну прочитал — Манфреда, сделал закладки, достал машинку, почистил шрифт, заложил лист бумаги и в шесть дней написал сценарий «Дом под звездным небом», ко всей этой истории с Бонапартом, Томом, его внезапно спятившими буйволами и ученым евреем из Голливуда ни малейшего отношения не имевший.

На прибалтийской феньке новых русских перекупщиков это была как бы третья серия «Ассы». С моим горестным американским опытом, с печальным познанием того, во что превращается любой сюжет, попадая в горнило голливудских профессионалов, с кинопромышленностью США она никак связана не была, а была очень связана с Россией, со всем тем, что в ней, пока мы обсуждали проблемы спятившего америкахи, выдающего себя за французского генерала Бонапарта, в это время происходило. Клянусь, до сих пор не могу объяснить, почему не стал писать тот, а написал этот сценарий,

хотя мне и необходимо было, хотя бы даже только для бабок, писать и написать тот.

Возможно, вдруг зазеленели и дали поздний, но пышный цвет ростки давней моей любви. В своих отношениях с драматургами я пережил два сильнейших чувства, оба оказались платоническими, фильмами не разрешившись. Оба этих романа с течением времени как бы даже и рассосались: один — потому, что Гены Шпаликова не стало в живых, другой — потому, что Юра Клепиков живет в Петербурге, а сейчас и еще дальше, где-то в какой-то деревне, а я вот — в Москве.

Когда-то, еще на исходе институтских лет, еще до Экспериментальной студии Чухрая, в руки мне попался восхитительный сценарий Юры Клепикова «Мама вышла замуж» — великое, до сих пор так думаю, сочинение, и литературное, и сценарное, кинематографическое. При всем том, что ко времени знакомства с этим сочинением я и сам уже написал какие-то сценарии и имел какие-то амбиции по поводу собственного авторского мира, прочитав его, я ошалел: единственным с этого момента моим профессиональным желанием стало не что-то к сценарию присочинить, не улучшить его, не трактовать и, тем более, не переиначивать, а только снять бы его весь так, как он был написан, — до запятых. Вот так же как Слава Говорухин считает, что каждый интеллигентный русский обязан знать наизусть «Евгения Онегина», так и я считаю, что каждый профессиональный кинематографист должен прочитать сценарий «Мама вышла замуж» и сделать из этого чтения для себя существенные выводы. Тридцать лет прошло, но я чуть не до слова помню сценарий. Ах, как он написан! «А вдали стояла березовая роща, белая, как Божий храм...» И любая другая фраза в сценарии была написана с той же точностью и красотой, с тем же превосходным живым и достойным чувством неповторимого нашего языка...

Я и по сей день мечтаю сделать что-нибудь вместе с Юрой, но все получаются у нас какие-то нескладушки! Не судьба, что ли. Иногда наши планы не совпадали, а если вдруг и совпадали, то волею обстоятельств не осуществлялись.

Сценарий «Мама вышла замуж» не дал мне снять знаменитый ленинградский обком — тогда не меньше как на таком уровне решалось, кому в Ленинграде работать, кому — нет. Про мою

кандидатуру было сказано, что своих режиссеров вполне достаточно — пришлые, с московской пропиской, не нужны. Не помогло и то, что когда-то был я ленинградцем, отсюда уезжал учиться, что сам Михал Ильич звонил какому-то заведомо, объяснял, что это случай совершенно особый, что очень редко в начале творческого пути режиссер встречает свой сценарий, своего драматурга. Безрезультатно. Как говорит Шварц — ноль эффекта...

Позднее Юра прислал мне другой прекраснейший сценарий «Не болит голова у дятла», горжусь, что был одним из первых его восхищенных читателей. Но в этот момент я только-только написал «Сто дней после детства», и хотя и видел, и понимал, насколько его сценарий лучше, уже ничего не мог поделать: «тут кончается искусство, и дышит почва и судьба» — я был в запуске и как бы обречен уже снимать свои «Сто дней».

Могу, однако, гордиться, что это я посоветовал отдать «Дятла» Динаре Асановой, моей сокурснице, честно расписав на двух листах всевозможные ее режиссерские и человеческие достоинства, не забыв и, как мне тогда казалось, кой-какие недостатки — только затем, чтобы быть с Юрой абсолютно честным. С Динарой Клепиков потом работал долго, плодотворно, дружно и счастливо.

С «Пацанами» тоже случилась у нас, можно сказать, очень даже драматическая история. Отдавая сценарий, Юра сказал мне:

— В Ленинграде этот сценарий никто не пробьет, а ты, я думаю, сможешь...

Я прочитал сценарий.

— Юра, это же классная вещь! Возьмем Володю Высоцкого на роль вожатого, мы с ним давно хотели что-нибудь соорудить...

Мне было ясно, что даже если я не смогу сделать и половины, даже четвертушки того, что тончайше умела делать с детьми Динара, все равно при таком сценарии и при таком исполнителе все не может не получиться, народ повалит в кино валом. И Динарин фильм превосходно смотрели, а с Высоцким был бы просто обвал.

Я позвонил Володе, он прочитал сценарий, сказал:

— Да ты что! Я все к черту брошу. Это первый раз совсем моя роль...

Ермаш, конечно, знал отношение к Володе в высших эшелонах власти. Формулировалось оно примерно в таких словах: «Хорош для

хорошей компании за рюмкой, но при чем здесь святое искусство?» Однако все это происходило после «Ста дней после детства», Ермаш поскрипел зубами, но гробить сценарий не стал. И насчет Высоцкого морщился, кривился, но терпел. Угробил все это дело милейший и добрейший Юлий Яковлевич Райзман, в объединении которого мы собрались эту картину снимать.

Арнштама я никогда не спрашивал, кого из актеров мне снимать: думал, и у Юлия Яковлевича дело будет обстоять так же. Но при всей своей деликатности, интеллигентности, очаровательности, обворожительности милейший Райзман обладал двумя существенными изъянами. Первая — тщательно скрываемый, со сталинских времен, видимо, оставшийся, ввевшийся в мозг и душу страх. Как ни прятал он его от посторонних и от себя самого, скрыть его все равно невозможно было. Всегда видно было, когда он начинал чего-то отчаянно, постыдно бояться. Второй трудной чертой его было совершенно невиданное упрямство. Если уж он упирался по какому-либо поводу, сдвинуть было невозможно.

По-моему, Ермаш и сказал Райзману, что мы собираемся снимать Высоцкого, и, не исключено, добавил:

— Отговорите их. История хорошая, люди талантливые, ну зачем им вязаться в изначально скандальное дело?

— Вы что, с ума сошли? — вызвав на ковер, строго указал нам Райзман. — Это же совершенно не его роль. При чем тут Высоцкий? Тут нужен был бы покойный Урбанский, нужно глубокое социальное благородство при полном отсутствии любой дешевки и тем более уголовщины. Вы что?!

Райзман был возмущен до крайности и упрямством своим угробил дело. Все лето у нас с ним продолжалась изнурительная борьба, но сколько мы к нему ни ходили, сколько я ни подсовывал ему на подпись наш запуск, он был непоколебим. Но и для меня вариантов не было. Без Высоцкого эту картину снимать я не мог. Это была моя золотая, бриллиантовая идея — такие идеи нечасто, между прочим, приходят. Потом и сам Володя был уже в курсе дела, горел этой ролью, да и у Юры Клепикова — характер кремень, он редкостного благородства и чести человек. Если сказал слово, от него не откажется.

Сценарий не запустился, Юра уехал к себе, мы опять надолго потеряли из виду друг друга.

Как раз в это время в голове у меня стал бродить сюжет, который для себя я окрестил «Астроном». Живет на даче крупный советский астроном, масштаба, скажем, Шкловского, с великими познаниями, соображениями, мыслями, проектами, что-то все считает, пишет, постигает глобальные проблемы устройства Вселенной, которым отдал всю жизнь. Одни ли мы в ней? Вообще, кто мы есть? Что породило нас? Разрыв какой-то звезды? Зачем? Что есть время? Всего лишь «гармошка» Вселенной — ее сужение и расширение? Мозг его постоянно и деятельно занят суперглобальными вопросами бытия. Подобно Эйнштейну, он математически высчитывает непереносимое наличие Бога и пытается высчитать грядущую вселенскую звездную катастрофу, научное предсказание которой совпадает с евангельским и которая положит конец миру. А в семье его, пока он занят всеохватными размышлениями, творится черт-те что, полнейший бедлам. Любимая дочка забеременела неизвестно от кого. На его день рождения зять-фокусник зачем-то распилил напополам старшую дочку: две ее половины долго не получалось соединить. Происходило все это под Москвой (а может, под Ленинградом?) на уютной академической даче. Чудовищный бедлам, на ней творившийся, на экране должен был бы, вероятно, получиться смешным, заставить вспомнить Чехова, и поры его «Трех сестер» и «Дяди Вани», и поры «Осколков» и «От нечего делать». В сочетании с размышлениями о Боге и Космосе все это могло образовывать совершенно фантазмагорическую историю, проистекавшую между двумя инфарктами, из которых второй, увы, оказывался смертельным. После похорон ученого его дачу начинали делить родственники, продавать, а девочка, его дочь, беременная неизвестно от кого, по крыше тайком забиралась ночью в его кабинет и выкрадывала карту звездного неба.

История эта болталась у меня в голове очень долго, а сочини-лась очень быстро. Году в 81-м я послал Юре письмо, в котором, изложив сюжет, предлагал работать вместе.

Юра ответил мне длинным и вежливым письмом, где по существу дела написал примерно так: «Сюжет у тебя разработан, по сути, закончен. Он мне нравится. Пиши его на здоровье. Рад буду посмотреть картину. Единственный мой тебе совет — в этой истории обязательно между персонажами должны крутиться большие деньги».

Замечание было верное, с ним я сразу внутренне согласился, но писать сценарий его письмо меня отчего-то расхолодило, предполагаемая история наших творческих взаимоотношений, как я понимал, увы, полностью зашла в тупик и закончена окончательно.

Так вот, с той поры прошло много лет, и я сел на даче писать «Наполеона». Темнеет в августе рано, ночи были холодными, ясными, с яркими звездами на бархатно-черном небе, за окном время от времени прохладно шелестел куст давно отцветшей сирени, в траву с глухим стуком падали спелые яблоки, осыпающиеся под ветром с ветвей... Перед наступлением ночи в сизых сумерках стелился туман, вода в быстрой маленькой речке была холодна. В теплом узбекском халате я шел к речке купаться, уже пахло прелым листом, где-то далеко жгли костерчик, огонь в сумерках казался ярким, дым недвижной сигаретной струйкой уплывал в небо. Словно бы сам по себе вспомнился старый сюжет, а приготовленная совсем для другого фантазия вдруг начала интенсивно и совсем по-новому его трансформировать.

Бултыхаясь среди отражающихся в черной атласной воде речки звезд, я представил, что если вдруг со мной сейчас что-то случится, сердечный приступ допустим, и я неожиданно в этой речке утону или вдруг какой-то злыдень в акваланге незаметно подплывет и утянет меня за ноги под воду, никто ведь даже и не узнает, где я был, что со мной случилось.

При этом тогда я еще читал какие-то газеты, а в них писали, да, впрочем, и безо всяких газет все видели, как коммунисты срочно перелопачиваются в демократов, как все они, оказывается, люто ненавидели свою коммунистическую партию и КГБ — на глазах происходила стремительная перелицовка неизвестно во что страны, где плохо ли, хорошо ли, но я прожил всю свою жизнь. Вдобавок и все любимые мною в ту пору артисты как-то мгновенно распределились по ролям — и Илюша Иванов, и Саша Баширов. Еще вдруг подумалось: елки-палки, еще же после «Бу-лычова», бог знает когда, мы обещали друг другу с Ульяновым, что обязательно поработаем вместе, а тут — такая для него роль! Мгновенно сошлись все концы с концами, время с безвременьем, звездное небо со мгливой землей, все безо всякой натуги ложилось одно к одному, в копеечку.

Одновременно все более ясным становилось истинное бессмертие советского коммунизма. Господи, что же это за зараза, въедливая гадость, никакой гласностью, никакой перестройкой, никакой правдой о том, скольких жизней он стоил, сколько судеб переломал, его не перешибить. Это как рак или СПИД: лекарства против него нет, а если найдется какой-нибудь безумный препарат вроде Горбачева, то болезнь непременно во что-то переродится, как-то перелицуется, чем-то прикинется и будет по-прежнему калечить человеческие жизни и судьбы. Такова уж неистребимость этой инфернальной силы.

В работе соединились чувство обретенной на «Черной розе» свободы, ощущение примитивной глупости своего американского опыта, ненужности его и губительности для собственной профессии в безумии российской действительности. И еще от всего этого неотделимо было паскудное сознание, что все может в любой момент повернуться вспять, и коммунисты в обнимку с антисемитами и фашистами, с этими придурками, выдающими себя за цвет русского народа, как ни в чем не бывало займут прежние позиции. Все это порождения поистине сатанинские, и по злу, в них заключенному, и по своей способности к мимикрии — замечательно, по-моему, все это воплотил в своем страшном, нелепом и смешном экранном персонаже великолепный русский актер Саша Баширов.

Все это сподвигло меня написать «Дом под звездным небом» с невероятной, повторю, скоростью, легкостью и отсутствием каких бы то ни было сценарных проблем. Съемки пронесли с той же исключительной быстротой. В отличие от «Черной розы», ни рук, ни ног я себе на этой картине не ломал, в больницы не попадал, никакие трамваи меня не переезжали. Работалось в удовольствие, оттого и сами съемки уже плохо помнятся. Ясность изложенного в сценарии была достаточной для того, чтобы мы как бы лишь четко и чисто выполняли то, что в нем написано.

Для начала я позвонил Михаилу Александровичу Ульянову, отвез ему сценарий.

— Ну как вам?

Он ответил, что, дойдя до того, как дочку распилили пополам, верхнюю половину поставили на трюмо, нижнюю — на веранду, дальше читать перестал просто потому, что перестал что-либо понимать.

— Этого не может быть, потому что быть никогда не может. Но сниматься я буду, потому что такого никогда не читал...

И еще он добавил фразу, которую я часто слышал от него на «Егоре Булычове» с момента, когда между нами установилось полное доверие, — фразу, которую, по преданию, великий Юрьев говорил молодому Мейерхольду.

— Ну что ж, Мейерхольд! Давай, режиссируй меня!

Мне хорошо была знакома невероятная степень его творческого упрямства и самоедства, отчего я продолжал сидеть у него, пытаюсь доказать абсолютную реалистичность происходящего в сценарии.

— Я тебе точно говорю, — продолжал он отбивать мои попытки переубедить себя, — этого быть не может. Я понимаю, у Булгакова. Но там есть образ Сатаны. Хочешь, чтобы тебе поверили, введи натурального Сатану. А вот мы сидим у меня в кабинете, я кричу «Алла»...

Дверь открылась, заглянула его жена, Алла Петровна Парфаньяк.

— Что, Миша?

— Вот ты можешь себе представить, что нашу Ленку взяли и пополам распилили? А половинки не склеиваются, сами по себе отдельно в комнате живут? Одна у нас в спальне на трельяже, а другая, допустим, в прихожей?

— Типун тебе на язык, но вокруг такое делается, что я представить себе все что угодно могу...

Тут же до меня дошло, что другую актрису на роль жены академика искать не надо, — я тут же пригласил и ее сниматься.

Бессмертный лик Баширова ясен был мне с самого начала. Ясно было и то, что музыку напишет Боря Гребенщиков.

Могу припомнить лишь несколько забавных моментов, заставивших нас отклониться от проложенной в сценарии колеи.

Мы ехали на автомобиле с Сашей Абдуловым, он сидел за рулем, путь был далекий, в Суздаль, где нас уже ждали недавно приехавшие в Россию Ричард Гир и Синди Кроуфорд. Делать было нечего, он спросил про новый сценарий, я стал его во всех подробностях рассказывать — времени было достаточно. Саша — слушатель хороший, он изумлялся, радовался, охал, но, когда я закончил, насупился и надолго замолчал.

— А где роль для меня? — наконец поинтересовался он.

— Саша, ты же знаешь, как я к тебе отношусь. Но ты же видишь, тут тебе, к сожалению, играть нечего...

— Так не бывает...

— Пожалуйста, называй любую роль и играй, — упирался я.

— Смотри, — предложил вдруг Саша, — помнишь, в самом начале водопроводчик приносит Башкирцеву бак от ракетного топлива для бомбардировщика? Давай я водопроводчика сыграю. Чисто ритуально. И совсем бесплатно...

— Это же не роль, Саша, это довольно маленький, вполне скромный эпизод...

— Ну и замечательно.

На том, к моему изумлению, и сговорились. Дальше уже словно сама жизнь начала катиться по сценарию нашей картины. В день, когда Саше предстояло приехать на съемку, стали происходить необыкновенные вещи.

Снимали мы на Николиной горе, в чьей-то очень красивой даче. Михаил Александрович сидел на втором этаже, на веранде. Ждали приезда Саши. Должны были снять тот самый написанный в сценарии эпизод. Нужно знать Михаила Александровича, чтобы понять, до какой степени он ненавидит в своей профессии малейшую неточность, необязательность. Я сразу понял, что нормальной съемки в этот день не будет, очень боялся, что Ульянов сорвется по поводу Сашиного опоздания. Стараясь разрядить обстановку, я суетился, бегал на второй этаж, поглядывал, в каком он настроении, чем занимается. Ульянов что-то писал. Саши все не было, Ульянов все писал.

— Михаил Александрович, — льстиво подкатился я, — что вы такое все время пишете? Вы со стороны жутко на Ленина смахиваете. Не на Ульянова, а именно на того самого, на Ильича. В Разливе. Слышите, сосны шумят, а вы пишете, пишете, пишете... Если не секрет — что?

— Пишу апрельские тезисы... — без тени юмора сказал Ульянов.

— Нет, кроме шуток...

— Речь для внеочередного съезда КПСС.

Ульянов на протяжении лет пятнадцати — при Брежневе, Андропове, Черненко, Ёрбачеве — был бессменным членом ревизионной комиссии ЦК КПСС. Без паузы он тут же стал читать мне и несчастному Юре Клименко какие-то куски о бессмертии партии, о

том, что да, ошибки надо исправлять, но партия сильна своей монолитностью, моноблочностью... И всякое такое.

И я, и Юра замечательно относимся к Михаилу Александровичу, но слышать от него все это, так сказать, на бытовом уровне было, конечно, дико. Наверное, вот так же неловко и глупо мы бы чувствовали себя, если бы на его месте сидел Жан Габен (а Ульянов, уверен, не уступает ему ни в красоте, ни в благородстве актерского имиджа) и читал нам про величие капиталистических идей...

Пока мы лакейски слушали этот кафкианский текст, внизу раздался шум автомобиля — приехал Абдулов. Оказывается, он два часа гримировался. Что же за эти два часа он сотворил со своей физиономией! Где достал на ноги такие боты! Такие штаны! Это было превосходное художественное сочинение, один костюм и грим стоил того, чтобы в трех сериях рассказывать об этом персонаже. Боты были многократно перевязаны веревкой. Синие кальсоны виднелись сквозь расстегнутую ширинку — Саша специально оторвал три пуговицы. Он достал где-то вязаную хоккейную шапочку 50-х годов, прожег ее в шести местах сигаретой. Вся его физиономия была не то что покрыта веснушками, а как бы раз и навсегда, еще при рождении, безнадежно обделана мухами. Четыре зуба выбиты, на месте трех других мерцали вставные, металлические. Все ахнули. Это был не просто сантехник, это был Советский Сантехник На Все Времена. На площадке стоял хохот. Мы быстро сняли сцену — все были в восторге. «Как жаль, что все уже кончилось!» — лицемерно перед всей группой благодарно обнимал я Сашу.

В это же самое время тут же, на площадке, происходило еще одно памятное событие: на «Мосфильме» работает гениальный мастер-гример, Люся Раужина. Когда-то она сделала уникальные гримы для моего несостоявшегося Тургенева, где мы и познакомились и дальше не расставались, сделала и много других очень сложных по гриму картин. Пока Ульянов писал свою съездовскую речь, пока ждали Абдулова, пока тот в гримерной на студии изобретал себе незабываемые фиксы, Люся цветными карандашами наносила татуировку по всему телу абсолютно голого Баширова, с полнейшим безразличием стоявшего в траве на глазах у всей группы. Она искусно разрисовывала ему ляжки, задницу, живот, спину, украшая их изображениями русалок, Ленина, голых сисястых баб, якорей, орлов...

С самого начала работы я попросил ее: «Центр спины оставь нетронутым».

— А в центре-то что? — беззаботно спросила она, когда остальное было готово.

— А вот теперь в центре рисуй Михал Сергеевича Горбачева с пятном на лбу.

— Не буду, — помолчав, вдруг заупрямилась всегда такая покладистая Люся.

— Люсь, ты что? Почему?

— Вы меня втягиваете в какую-то политическую историю, за которую бог знает что может быть. А у меня сын.

Все остальное, уже изображенное, не менее криминальное, чем невинный портрет президента, ее не тревожило. Горбачев! Не знаю, как уж мне удалось ее уломать — и уговорами, и увещеваниями, и топотанием ногами, — наконец и Михаил Сергеевич был исполнен во всей красе... Положили разрисованного Баширова на траву, в кадр. Сняли...

Домой Саша Абдулов предложил мне ехать в его машине.

— Слушай, — сказал он мне после недолгой паузы, — а я правильно понял, что этот мужик, которого я играл, — сосед Башкирцева по дачному поселку?

— Ага. Сосед.

— Тогда уж совсем глупо, этого даже вообще не может быть, чтобы я не пришел к соседу на похороны. У тебя же есть эпизод похорон?

— Есть.

— Все. Я сам придумаю, что мне на похоронах делать. Я на похороны приду.

Эпизод похорон мы снимали на Новодевичьем кладбище, вызвали кремлевский почетный караул, дали прощальный залп в небо, оркестр кремлевской комендатуры сыграл «Союз нерушимый» — все честь по чести.

До этого в «Черной розе» у меня уже был печальный опыт, связанный с эпизодом снов героя, где подъезжавшие к его дому Сталин и Берия заходили в подъезд. Снимали мы с улицы, а внутри, в подъезде, как раз в это время вниз по лестнице спускалась ничего не подозревавшая ничья бабушка. Увидев входящего в белом кителе (с

утра на улице — зима, вьюга, мороз!), со звездой Героя, давно усопшего Вождя всех народов Иосифа Виссарионовича Сталина и бесславно расстрелянного его ближайшего соратника в пенсне, бабушка перекрестилась, охнула и грохнулась в обморок. Ее долго откачивали, в чем участвовали и Вождь с Соратником, бабуся с превеликим трудом пришла в себя, увидела их и немедленно опять поплыла...

Съемка похорон в «Доме под звездным небом» тоже не обошлась без сюрпризов. За каких-нибудь десять минут после начала съемок уже пол-Москвы знало, что Михаил Александрович Ульянов умер (бабки на кладбище своими глазами видели, что чистая правда, ульяновский портрет с траурной лентой), что хоронят знаменитого артиста почему-то тайно, никому не объявив, но из ружей стреляют и Гимн играют, наверное, проворовался. Надо скорее бежать, звать народ прощаться, пока не закопали.

Все это добавило гиньольного оттенка и без того гиньольной ситуации: действительно, стоял портрет Ульянова с черно-красной лентой, какие-то седые генералы держали перед собой множество орденов на алых подушечках, не стеснялись тихих, сдержанных слез родные, близкие, товарищи по работе, а посреди этой интеллигентной толпы по-деревенски, по-бабьи, в голос выл и рыдал, мерцая своими фиксами, все в той же прожженной шапочке, водопроводчик Саша Абдулов, но уже почему-то с подпорченным обширным синяком левым глазом и драной мочкой уха. «Ой, я не переживу этого! Ой, не перенесу!» — в одиночку голосил он по усопшему соседу. Народ еле сдерживал смех. Домой опять ехали вместе. Разговор опять начал Саша.

— Слушай, — сказал он задумчиво, — Башкирцев русский? Православный?

— Ну, — опять еще не понимая, куда он гнет, согласился я.

— По русскому обычаю должны быть поминки. И как ты думаешь, что этот сантехник-сосед на поминки к соседу не придет? Да не может такого быть.

Поминки в сценарии были, но никакого соседа на них, разумеется, не было. Не заходил сосед. Однако Саша, вопреки тому, на поминки пришел — в новом импортном пиджаке и штанах, не снимая и не обрезая ни бирок, ни наклеек, и сказал тост, в котором содержалось

сантехническое предложение увековечить память покойного академика установкой ему монумента — в шляпе, можно в рост, а можно и по яйца, в руках, конечно же, ракета. Острием вверх.

Группа приветствовала разрастание роли сантехника аплодисментами. На этот раз я домой с ним не поехал. Он позвонил мне сам.

— Слушай, как там дела у нас на картине? Я вот чего подумал, там ведь в конце всех убивают. Убийство — дело тухлое. Давай как-нибудь весело, а не тухло сантехника уьем. Допустим, стырил он на том же аэродроме авиационный винт и несет кому-нибудь загнать, как вентилятор, тут его, понимаешь, какой классный эффект, какое закономерное завершение роли.

Сняли и это. Роль сантехника уже значительно отодвинула на задние планы все большие второстепенные роли и, продолжая на глазах разрастаться, начинала угрожать главным. Больше Саша ничего мне не предлагал. Он вполне был удовлетворен и объемом, и качеством роли, а также его вполне устраивал свершившийся обряд актерско-режиссерской дружбы. За исполнение всей этой значительнейшей роли он действительно принципиально не взял ни копейки.

Картина двигалась к концу. С ума начал сходить уже я, сам самостоятельно. Во время монтажа в голову мне полезли дикие мысли: «Водопроводчик Абдулов Саша живет в поселке рядом с Башкирцевыми? Естественно, у него кто-то есть. Жена, дети. Допустим, Сашу случайно шлепнули. Нужно бы в таком случае снять, как его родные с Сашей прощаются. Сильнейшая сценка подлинного человеческого горя посреди всего этого ирреального опереточного кошмара может выйти...»

Я живо представлял себе Абдулова, лежащего в гробу посреди грязного, пропитого покойным хозяином дома. У стены — девочка, мальчик...

Подумано — сделано. Теперь уже я звоню Саше:

— Знаешь, если всерьез роль завершать, то тебе, наверное, в гробу недолго полежать надо будет...

С большим трудом и только с помощью щадящих лекарственных препаратов группе удалось удачно потушить это мое последнее на той картине грустное помешательство.

Еще один эпизод, произошедший на съемках финала (было это за год до путчево-революционного бедлама в Москве), заставил очень реально представить, что со всеми нами может случиться дальше... Мы вызвали войска особого назначения, пять бронетранспортеров, группу десантного спецназа — одним словом, сформировали мощную боевую команду, которая, как в страшном сне, когда танк гонится за человеком, всей своей боевой мощью должна была преследовать, а потом и уничтожить всего двух подростков, молодых героев фильма, улетающих на воздушном шаре... Приехали на съемочную площадку, там уже надували воздушный шар, начали репетировать — Юра Клименко, мой сын Митя, Маша Аниканова... В назначенную минуту четко подкатили бронетранспортеры, с них начали соскакивать солдаты с оружием, посыпались команды...

— Сейчас я объясню задачу, — сказал я подтянутому, bravому майору в форме десантника.

Шар уже надули, в гондоле — Митя с Машей, оператор.

— Ситуация такая, — продолжаю я. — Вам позвонили, сообщили, что с территории военного завода два подростка угоняют шар. Может, этот шар секретный, может — не секретный, но вас обязали каким-то образом предотвратить угон, вы выехали по тревоге усиленным подразделением, а шар уже в воздухе, пытаться поймать его поздно. Единственное, что можно сделать, — это пытаться изрешетить оболочку, так?..

— Так, — секунду подумав, сказал майор.

— Но шар, вы видите, сколько в него ни стреляй, только кукожится, а все равно летит. Значит, остается единственное — расстрелять тех, кто в гондоле. Все правильно? — продолжаю я.

— В общем правильно... Но если времени нет, мы делаем проще — даем предупредительный залп, а затем открываем огонь на общее поражение — и шара, и угонщиков...

Его ни на секунду не смутило, что танковая армада всей своей государственной мощью сейчас по чьему-то звонку будет уничтожать двух детей. Ни удивления, ни малейшего вопроса в глазах офицера не было. Он ни на секунду не усомнился, что двести пятьдесят здоровеннейших мужиков должны именно так действовать в данной ситуации. Нет, всем все было ясно.

— Давайте объяснять личному составу.

Повторили все то же самое.

— Подъезжаете на бронетранспортерах, сразу начинаете предупредительный огонь. По команде переходите к прицельному огню на поражение. Задача понятна?

— Так точно.

— Шар у нас один. Снимаем с одного дубля.

— Не понял.

— Сначала, говорю, прорепетируем.

Прорепетировали. Вижу, работают все с полнейшим профессионализмом, стреляют лихо, с ходу, без малейшей задержки. Здорово! Сомнений в реалистичности происходящего по-прежнему ни у кого никаких.

— Будем снимать.

— Мы готовы.

— С одного дубля.

— Теперь поняли. Как в боевой обстановке. С одного дубля.

— И никаких боевых, — погрозил подчиненным пальцем старший из командиров.

— Какие боевые?! Вы что, с ума сошли?

— Собирались в суматохе, — извиняясь, пояснил старший. — Задача не совсем ясна была. На всякий случай взяли и холостой запас, и боевой...

Я понял, что если бы он сейчас сказал: «Лупите боевыми», лупили бы за милую душу, ни один не усомнился бы, не возразил...

Ульянов был по-своему прав, когда говорил мне:

— Я не понимаю.

— Это замечательно, — поддерживал его я. — Башкирцев тоже не понимает.

— Значит, я могу искренне не понимать всю картину?

— Совершенно искренне.

Действительно, с течением событий, происходивших в стране параллельно нашим съемкам, понимать становилось все труднее. Наше общее состояние все более приближалось к состоянию ульяновского героя. Наверное, и выражение наших лиц все более напоминало выражение лица Башкирцева, глядящего, как распиливают надвое Лизу, как начинают жить самостоятельной жизнью две ее половины —

более живого непонимания человека, искренне старающегося понять, но осознающего тщетность своих мозговых усилий, трудно придумать.

В Ульянове меня всегда поражала его колоссальная душевная широта, щедрость, ум. По поводу Башкирцева я сказал ему:

— По жизни он ваш ближайший родственник. Вы разрешите нам в картине использовать кинохронику, связанную с вашей общественной жизнью, — съезды, награждения, выступления с трибуны?

— О чем ты говоришь? Конечно!

Из этой хроники мы смонтировали кусок кинобиографии Башкирцева — все его партийные съезды, братания с Брежневым, весь путь его жизни. И самое главное — зритель не просто видел Башкирцева, выступающего с трибуны съезда, за тем же он видел его, уходящего под бурные аплодисменты, садящегося рядом с живым Шеварнадзе. Тот самый доклад, который Ульянов писал в антракте наших съемок, он потом прочитал в Кремле. По сути это был уже доклад не Ульянова: на экране стоящего у нас в кадре телевизора видно, как Башкирцеву аплодирует Горбачев, как Башкирцев и Шеварнадзе дружески толкают друг друга в плечи. Редкий случай, когда так по существу, по правде, по-настоящему совпадает имидж актера, его жизненная судьба и его роль...

А в наследство от американской эпопеи в «Доме под звездным небом» остался пролог. Отношение к Америке в нем восторженное, но все же с оттенком странной кукольности, ненастоящести настоящего восторга...

Нью-Йорк — любимейший мой город. Если бы вдруг случилось, что волею каких-то диких обстоятельств меня бы выкинуло из России, жить я смог бы только там. Маленький человек, уехавший в Штаты родственник нашего героя, говорит в картине: «Я обожаю эту землю, эти звезды! Я благословляю всю ее от Аляски до Калифорнии». Становится на колени, целует асфальт Таймс-сквер. Клименко, по моему, удивительно снял нью-йоркские куски, с любовью и нежностью — снимали мы их в основном с вертолета, который искуснейше вел, выполняя любые наши прихоти и пожелания, включая пикирование на Центральный парк, рыжий вьетнамский ветеран — точно так же, с любовью и благодарностью к этому городу, мы их смонтировали. В Америке великолепный хирург Леня Дабужский и

другие наши ребята-эмигранты спасли мне бездарно погубленную на Родине после элементарного перелома руку. В течение почти пятичасовой сложнейшей операции они искуснейшим образом сделали все, что возможно и что невозможно. Да и во всем другом, не исключая опереточных страстей Голливуда, ничего, кроме добра, я от Америки не видел. И все же, монтируя картину, не мог избавиться от странного чувства несерьезности Нью-Йорка и всего прочего, в Америке существующего рядом с маразматической мощью и неустрашимостью Отечества, с тем исключительным безумием, которое в нем происходило.

Я попросил Борю Гребенщикова написать для пролога что-то вроде оды Нью-Йорку. Он написал замечательную песню:

В моей душе горит свеча,  
Свеча любви,  
Свеча безнадежной страсти...

От прелести этого Бориного сочинения ощущение неловкости только усилилось: какой-то уродский, несправедливый перекосяк получается: эта наша несчастная, олигофреничная Россия, с вечным, неубиваемым, нерасстреливаемым inferнальным коммунистическим чудищем за пазухой, с разрезанными дочками и черт-те чем еще, а рядом Нью-Йорк, да еще так замечательно снятый Юрой, да еще и воспетый в таком трепетном гимне.

На запись музыки я чуть-чуть опоздал и вошел уже тогда, когда накладывали Борин голос. Звучал он как-то странно, слегка буратинисто, что ли. Я заглянул в ателье и увидел у микрофона 125 маэстро с зажатым бельевой прищепкой носом.

— Боря, ты чего?

— Вот так смотри, — он показал мне на прищепку, — так правильно, так совершенно правильно получается...

И голосом деревянненького еще раз с удовольствием пропел:

В моей душе горит свеча,  
Свеча любви,

## Свеча безнадежной страсти...

Вроде мелочь, вроде глупая пустяковина, но от нее восстановился совершенно правильный баланс и всех других соотношений в картине — что истинно, что только кажется истинным, чего на деле вовсе нет и что чего стоит.

Закончим же эту часть повествования тем, с чего начали. К моменту завершения «Дома под звездным небом» российский прокат полностью и окончательно перестал существовать. Но просто так сдаваться мы отказывались. За нами уже был колоссальный опыт, огромная натренированность, скажу даже, редкая наблатыканность по части организации разного рода рекламных кампаний и безжалостного, силового впихивания в бурную, суровую российскую действительность своих нежных и беззащитных, как ранние васильки, картин.

Правда, в нынешней ситуации все смешалось, никто не понимал, как прокатывать, кому продавать, на каких условиях. Перекупщиков уже развелось — видимо-невидимо, пруд пруди, один другого ловчее и жуликоватее. У всех какие-то фирмы, у фирм — кликухи: «Вега», «Аллочка»... Ни с кем невозможно связаться — на ходу подметки срежут.

От отчаяния мы в последний раз потрянули стариной, устроили гала-премьеру в «России». Повесили во весь фасад огромный шелковый плакат, на нем — четыре наших обнявшихся героя. Напечатали доллары — половину с портретом Гребенщикова, половину — с моим. Доллары, с обозначением мест, как входные билеты продавали перед входом, народ хватал. Толпа собралась огромная. Я почему-то пришел в зеленой кепке с красной звездой — в форменной кепке китайского генерала. На меня массово набросились невесты откуда взявшиеся в центре Москвы китайцы:

— Вы китайса, мы китайса, дай билет...

Отбиваясь от китайцев, я раздавал приглашенным друзьям доллары-билеты. Никто понять не мог — что я раздаю, доллары или билеты? То и другое пытались заполучить силой — вокруг творилось форменное сумасшествие. На предшествующей премьере «Черной розы», устроенной нами в той же «России», был Ричард Гир, с

которым незадолго до того мы закорешились в Америке, посмотрел фейерверк, который мосфильмовские пиротехники запалили на площади, на толпы людей — не поверил своим глазам:

— Да ты что! Все наши американские премьеры рядом с тем, что вы тут вытворяете, — богадельня...

На этот раз мы размахнулись еще круче — перед входом поставили воздушный шар, в гондоле сидели наши герои, в костюмах, с игровым оружием, впрочем настоящим. Шар, торжественно перемещаясь из стороны в сторону, понемногу наполнялся горячим воздухом, как бы готовясь подняться в небо. Милицию предупредили, что будет пальба, но стрелять будем холостыми. Время от времени сумеречное осеннее московское небо прорезалось трассирующими очередями, все вокруг было оцеплено ГАИ, движение перекрыто, трам-тарарам невообразимый...

И тут произошло неожиданное, оставившее тяжкий след в душе...

Весь сквер перед «Россией» окружен фонарями, поставленными еще в довоенные сталинские времена. На каждом из них висит литое чугунное украшение в виде серпа и молота. Время от времени дул сильный осенний ветер, наш шар мотало из стороны в сторону, в одно из этих мотаний шар задел фонарь, проржавевшие серп с молотом оборвались и упали на мосфильмовского осветителя, следившего внизу за приборами.

Потом были суд и следствие, было доказано, что ничьей вины не было, все условия техники безопасности были соблюдены — просто чугун был уже старый, прогнивший, он рухнул лишь оттого, что шар коснулся фонаря.

Я давно знал о заключенной в искусстве страшной inferнальной силе, в том числе и силе предвидения. Высоцкий писал о том в песне, посвященной Васе Шукшину: «Она того сильнее косит, кто впонарошку умирал...»

Если в «Ассе» были лишь самые первые, легкие, почти лирические очерки российского сатанизма, то тут, в «Доме», сатанизм предстал уже в некоей развитой художественной системе, и наивно было надеяться, что жизнь за это не отомстит.

Приехала «скорая помощь», увезла осветителя с пробитой серпом головой. В переполненном зале наконец потушили свет. Шел премьерный показ, а мы все звонили из кинотеатра в больницу,

звонили куда-то еще, срочно доставали кровь для переливания, поначалу дела вроде обстояли не так уж и плохо, у врачей была надежда...

Утром мы узнали, что осветитель умер.

И этой смертью целому этапу жизни как бы была поставлена точка.

Иногда мне предлагают сегодня: «Давай замутим чего-нибудь вроде „Ассы"». Но я знаю: нет, уже не замутим. Все. С этим кончено. Намутились. Время ушло. Нужно жить дальше и мутить совсем по-иному...

## **Искусство магии. «Чистое кино» и «Чистый театр». Неоклассика**

С началом этой самой знаменитой «перестройки» у меня, как и у всех, всерьез и наново обострился интерес к современной жизни. Временами он становился даже «жгучим». В как бы знакомой до дыр советской действительности многое показалось новым, свежим, многое, известное с детства, вдруг как бы увиделось в первый раз. Бродили неясные надежды неизвестно на что. На все. Таким же закономерным, наверное, было и то, что интерес этот в один момент, почти внезапно, как отрубил. Происходящее вокруг вдруг стало неприятным, фальшивым, отталкивающим, утомительным, пустым. Постсоветская тематика, постсоветский антураж, постсоветские костюмы — все эти еще вчера бесконечно забавные фенички словно оторвало вместе с серпом, упавшим на голову ни в чем не повинного человека. Романтика постсоветизма стала вызывать тоскливое раздражение. Надежды развеялись, и уже невозможно было наблюдать любой, в сущности, вполне обыкновенный постперестроечный диалог абсурда.

Одним из главных спасительных душевных движений для еще не окончательно повредившегося рассудком человека в России, на мой взгляд, сегодня должно было бы стать ощущение необходимости возвращения к норме. Обращение к собственной памяти, в которой и по сегодня еще сохраняется некая исконная человеческая и культурная норма жизни.

Русское литературное сознание, увы, тоже всегда обожало своих юродивых, шутов, придурков, всяческих капитанов Лебядкиных. Среди интеллигенции XX века считалось попросту и некрасивым и немодным слыть нормальным. Думаю, российской культурной моде пришла пора резко смениться. Хотя бы потому именно, что с каждым днем растет дефицит человеческой нормальности. Помните старый анекдот про сидящего в троллейбусе господина с газетой и нависшую над ним тетеньку с авоськами? «Ах! — говорит с выражением тетенька в пространство. — Совсем у нас перевелись джентльмены...»

«Джентльменов до хрена, троллейбусов мало!» — отвечает, не сдвинувшись с места, сидящий.

Сейчас от любого рода гениев, от всяческих «странных, отдельных, уникальных, ни на что не похожих» отбою нет. А вот нормальных, ну, скажем, хотя бы в той среде, где катится моя собственная жизнь, как троллейбусов, мало-мало. Можно сказать, почти поголовно выродились. Ах, какая бывает тоска по достойной обыкновенности, неунизительной нормальности — не по героическому сверхусилию, когда ты, внезапно затмив всех, вырываешься из ряда и летишь стремительной, яркой, придурковатой кометой сломя голову неизвестно куда; нет, напротив, гложет тоска по тому героическому сверхусилию, когда ты вновь способен вернуться в ряд, в род, в семью, в обыкновенную историю твоих предков...

В последние годы, спасаясь от «общественного» и от «из ряда вон выходящего», работая в театре или на телевидении, меня как главное интересовала именно эта старая тема — кто мы? откуда? зачем? А значит, в чем же, собственно, заключена наша нравственная, этическая, эстетическая, духовная национальная норма?

Если в кратких словах попытаться выразить историю моей личной «болезни чеховской драматургией», отвечая самому себе на вопрос, в чем причина моей на ней «заклиненности», почему она меня всю жизнь, со студенчества и по сей день, так волнует, завораживает, манит к себе, в чем причина этого «постоянства», то, прежде всего, наверное, в том, что она, эта великая русская драматургия, как я ее понимаю, абсолютно по-человечески нормальна. Вслед за началом начал всему в русском сознании и культуре последних двух русских столетий, абсолютно нормальным русским человеком и гением одновременно — Александром Сергеевичем Пушкиным.

Эту норму, конечно, можно назвать и почти недостижимой формой сложнейшей жизненной гармонии, едва ли возможной на этом географическом куске пространства. Но поглядите сами. Начать с того, что в чеховской драме, как и в Пушкине, нет и не может быть никакой «партийности» и никакой идеологии. И «Онегин», и «Дядя Ваня» принципиально и абсолютно деидео-логичны. «Вытаскивать» из того или из другого любую идеологию, мысль, мораль, примитивную или сложную, в общем-то, наверное, по крайней мере или неумно, или бестактно, во всяком случае, по-человечески нечутко. Только

сверхнаивный читатель, слушатель или зритель может принять проповеди чеховских героев за «идейную» точку зрения автора. Чехов всего лишь необыкновенно музыкален, он своих героев просто безукоризненно слышит. Вот и все. Я бы даже сказал, он слышит шум их равнодушных речей и душевный шелест их проповедей. Его пьесы далеко не совершенны как сочинения повествовательные. Кажется, Саша Соколов из всех чеховских пьес сумел создать один забавный сводный текст. Честно говоря, и у меня они давно спутались в голове в единый клубок. Попав, допустим, случайно на какой-то кусок своего же спектакля на Таганке, вдруг начинаю ждать сцены «ночной грозы». А она все отчего-то не начинается и не начинается. «Неужели про нее забыли? Хотя погоди, эта гроза вроде, в Малом, в «Дяде Ване», а тут «Чайка»...

Все чеховские пьесы в некотором роде одинаковы и между собой с трудом различимы — разумеется, только с точки зрения литературно-баллетристической, сюжетно-фабульной. Разнятся же они и являются действительно уникальными творениями только как части единого выдающегося музыкально-природного построения, гениального симфонического цикла. Самое бессмысленное, на мой взгляд, ставить в Чехове «драматические или комедийные сценки со смыслом» — сценка «прихода» с «мыслью о бесполезности жизни», сценка «встречи» с мыслью о «конечности любовного чувства», сценка «прощания» с «прощальной» мыслишкой...

Все это вовсе не сценки, и даже не записи диалогов с определенными текстами и «тонкими» подтекстами — это всего лишь драматическая музыкальная партитура: чаще всего оркестрована она им для камерного ансамбля, где коду иногда внезапно предлагается исполнить удвоенному, утроенному составу большого оркестра, как, скажем, бывает у Вагнера. Если же говорить о собственно музыкальной структуре чеховских пьес, то по существу все это, все эти «сценки», — инструментальные дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты... В чеховской драматургии нет слов и «мыслей», только инструментальные музыкальные темы: исполнять их как даже вокальные или оперные не очень верно и уж совсем топорно — «по действию», как драматические. Хотя бы потому, что слово в «сценках» на самом деле почти ни малейшего значения не имеет. Глубинный, общий смысл не только не выражается через логику слов, но проявляет

себя и существует всегда лишь вне их — слова нужны как своеобразный шум, тональный или атональный напор, музыкальный звук определенной силы и мелодичности.

Если задуматься над этой грандиозной симфонической поэмой из пяти классических пьес Чехова, то на память прежде всего приходит Малер. И если уж что-то «программное» пытаться во всем этом зачем-нибудь обнаруживать, что само по себе, наверное, все-таки враждебно музыкальным свертоникам эфирных магических структур этих сочинений, то все в них, начиная с «Чайки», — это, в сущности, прощание человека, одной ногой уже стоящего за гранью бытия, с уходящей жизнью. Воспоминания об этой жизни в некий сверхдлительный (протяженностью в жизнь) предсмертный момент.

В этих пьесах все одинаково хорошо, все одинаково хороши. Одинаково нормальны. Нет плохих, нет правых и виноватых, есть только ярчайшие всполохи страстей, трагически исчезающих, растворяющихся за плечами героев, — всполохи радости, смеха, сострадания, печали, грусти, обиды, любви... Все это лишь секундные видения «сценок земного бытия», озаренные сверхяркими вспышками какого-то необыкновенно ясного света, будто некими вселенскими «шаровыми молниями прощания»; потому вполне незатейливые, иногда даже безвкусные, иногда глуповатые, иногда говорливые «сценки» эти — все без исключения грандиозны.

Поразительно, но в чеховских пьесах не представлено ни одной картины жизни даже просто обыкновенно хорошей — все в них необыкновенно прекрасно, словно в последний раз, словно это куски проистекавшей с нами когда-то необыкновенно прекрасной жизни, единожды с перелыху принятой нами в подарок как должное...

И когда с этим, по совокупности бесценным и непонятым, подарком приходится расставаться до поры, пока еще не проснулось в тебе какое-то новое высшее знание, о котором, допустим, говорит Толстой в эпизоде смерти князя Андрея, знание исчерпывающее, Иное, Божественное (и тогда все эти картины вообще перестают иметь какую бы то ни было ценность, ибо прерываются связи души с ними и они как бы исчезают), — до той поры завороченно все длится это долгое-долгое, мучительно-сладостное расставанье... Делая и «Дядю Ваню» в Малом, и «Чайку» на Таганке, и «Три сестры» со своими студентами в реальном интерьере дворянского дома, единственное, чем я был по-

настоящему озабочен, — это количеством обнаруженной и выраженной красоты на минуту времени и квадратный метр отпущенного судьбой пространства. Причем не важно, какой именно была эта красота, в чем она выражалась — в закатном ли свете, в стакане ли воды, вылитом в озеро, — но не красотой она быть не могла, в чеховских пьесах изначально не может быть уродливого. Даже про такого крокодила, как Наташа в «Трех сестрах», писатель рассказывает точно так же, как потрясающий ведущий многолетней телепередачи «В мире животных» Николай Николаевич Дроздов. Выставив на экран какую-нибудь редкую гнусь, поганку, отвратительную мандавошку, он с искренней и возвышенной умиленностью восклицает: «Посмотрите, как все-таки богата природа! Как мудра! Вот это ее редкое творение, дай ему волю, конечно, могло бы уничтожить полчеловечества, но обратите внимание, какие у него лапки, какие глазки!» Такое счастье открытия во взгляде ведущего, что есть на свете и эта удивительная погань, что фактом своего бытия она обогащает нашу общую судьбу, делает ее объемней, драматичнее, глубже, шире!

Я все собирался в этой книжке исключительно злобно, откровенно и доказательно написать отдельную главу о плохих, по-настоящему очень плохих людях, встреченных мной в жизни среди колоссального множества других, по-преимуществу хороших, часто очень хороших, на худой конец, просто бессмысленных или никаких... Таких совсем уж поганых человеческих оторв встречено мной на сегодняшний день за целую жизнь, помоему, всего только три. Ну, может, четыре или пять. Действительно, все они были не только как бы какими-то недостаточно кондиционными людьми, все они были каким-то прямо нечеловеческим, просто-напросто свинским говном. И если бы я взялся их здесь описывать, уж поверьте, мне было бы что изобразить хотя бы в память великого Иеронима Босха. А потом вдруг я понял — если начать описывать их по мере сил художественно, многогранно, не примитивно, злость уйдет, и их присутствие в книге, да и в самой моей жизни, станет просто некоторым славным драматическими обертоном, вполне толково усложняющим главную тему — тему верной любви и хорошей дружбы.

Для Чехова, каким я его понимаю, своеобразная прекрасность поганой человеческой вши не уступает по значению прекрасности

ночной грозы или тихого осеннего дождя. Это, кстати, удивительно хорошо понимали художники, с которыми я работал в театре и кино над его вещами. Главное, чего мы вместе добивались, — создать атмосферу ошеломляющей красоты Божьего мира. Когда впервые привезли и стали развешивать по колосникам мастерски написанные Левенталем задники во все зеркало сцены, изображающие всего лишь несколько среднерусских пейзажей — полдневный, предзакатный, ночной, рассветный, осенний и пейзаж только начинающейся зимы, — тут же слегка «засфуматили» их тюлями, сделали первые прикидки света (и сам Левенталь, и тонкий художник по свету Ремизов — замечательные мастера в этом деле), я совершенно ошалел от того, как это прекрасно. В этих шести или восьми задниках сконцентрировалась лучшая пейзажная живопись России. Счастливым моим глазам предстала роскошная театральная энциклопедия первых живописных десятилетий XX века, начиная от мирикусников, — были тут и Добужинский, и Остроумова-Лебедева, и Сапунов, и Судейкин, и, позже, гениальный Крымов, — любовно собранная антология красоты, которую групповым сверхусилием добыло в России великолепное поколение художников.

Не думаю, что скажу сейчас что-то обидное для актеров, но даже если бы перед людьми, пришедшими в театр, в тишине, без слов, без музыки, в течение какого-то времени просто сменялись бы эти шесть или сколько там их есть левенталевских задников, меняя освещение по задуманной световой партитуре, это уже было бы вполне полное театральное зрелище, некий завершённый изобразительный «спектакль по пьесе Чехова» — самодостаточный, цельный, высокий, очищающий душу. И зрелище это было бы истинно чеховское, поскольку в нем присутствовали бы те божественно-адские сполохи слепящего и меркнувшего света, при которых вся нормальность нашей жизни предстает как мгновенное Божественное озарение, единственное, уникальное, неповторимое и всегда как бы уже накануне утраты. Лично я с удовольствием заплатил бы за билет, чтобы какое-то время в тишине насладиться встречей с этим художническим чудом. А если вдобавок к тому же на фоне этих лесов и сумерек еще хрипло вступит граммофон, появятся вдруг какие-то люди, начнут что-то бормотать друг другу про какой-то «хлороформ»... А потом зазвучат уже и какие-то связанные друг с

другом и со всем остальным, сущим в нас, человеческие речи... О, какой же это прекрасный шум листвы реликтовой рощи из чеховских человеков! Даже если бы все они хором или по одиночке несли полную абракадабру, все равно было бы прекрасно, а тут никакой околесицы, вполне осмысленные слова — кто-то кого-то любит, кто-то умер под тем самым «хлороформом», где-то нещадно вырубают какие-то леса... И погибших деревьев становится жаль, ах, как жаль! Да это же невообразимая сказка, тончайшая вязь бессмысленного жизненного волшебства! Герой вдруг напился пьян — прекрасно! Трезвый — еще замечательнее. Любит — изумительно! Ненавидит — того лучше! Все — лишь одно сплошное кружащее голову сумасшествие жизненной красоты, последний прощальный ее вальс, сверхсложный изящнейший арабеск любовных о ней слов.

В этом причудливом арабеске при желании может быть обнаружена, конечно, и некая «умственная доминанта», которую не без труда и натяжек можно снабдить какой-нибудь концептуально-интеллектуальной белибердой. Но любая, пусть и самая нетривиальная концепция, приложенная к этой бродящей, перетекающей, струящейся плазме живого, неминуемо и скоро обнаружит свою суетную природу.

Когда-то, впервые сидя в пустом полутемном зале, тупо глядя на новую сцену Таганки, никак еще не представляя, какой будет тут «Чайка», я вдруг неожиданно для себя подумал: «А если устроить такой театральный маразм — настоящий дождь из капелек настоящей воды?.. Внутри кирпичного помещения?.. Налить на сцене озеро настоящей воды? И тут же, рядом, пустить полукольцом борисово-мусатовские оперные леса под круглой луной, а в торце оставить подлинную таганкинскую стену когда-то по-настоящему жилого дома? Вслед за этими странными мыслями в голове сами по себе всплыли и те самые кувшинки, с длинными, мокрыми, тугими стеблями, и атласные, почти черные, плоско лежащие на воде темно-зеленые листья; полузатонувшая лодка, какой-то человек — наверное, этот, как там его зовут? Писатель? Раствитель? Ходящий зачем-то туда сюда по этой воде и чего-то при этом рассуждающий. Тут-то и внезапный дождь кстати, потом сумерки, потом туман, рассвет (и все это внутри помещения!), спутанная живая лошадь в тумане бродит...

У меня как бы появилась цель в жизни. До меня вдруг дошел героический смысл слов: «...и прожить ее надо так, чтобы не было

мучительно больно за бесцельно прожитые годы...» Я уразумел, что на какое-то время цель моей жизни такова: во что бы то ни стало налить в этот зал тонны темной озерной воды, пустить дождь так, чтобы по воде пошли те самые, с детства памятные круги — свести воедино «Волшебное зеркало» Дельво, его керосиновые лампочки с крымской атласной чернотой пруда, с коровинской полузатонувшей лодкой. Кстати, вспомнился превосходный серовский портрет Коровина, где тот полулежит, облокотившись на полосатую красно-белую подушку. Эта краснополосатая подушка разрослась в голове до размеров театрального занавеса в полсцены и соединилась с прудом. Клянусь, душа моя озарилась в тот миг полным счастливым умиротворением. Вдруг возникла сочиненная мной же картина мира, полностью меня устраивавшая. Мне на самом деле больше ничего не было надо...

Опять-таки совсем не хочу обидеть прелестных актеров, с которыми свела меня судьба, но достигнуть того же с ними было неизмеримо труднее. Они уже были испорчены актерской умственностью, заповедями типа «ищи в злом доброго» и прочей хитроумной схоластикой каких-то там «действий» и «противодействий»; они уже, к сожалению, в силу опыта не могли быть простыми и ясными, как живая вода, как пузыри дождя по воде, а это и было то высшее, чего я хотел бы в конечном счете от них получить. Я понимал, конечно, что их, и без меня измученных жизнью, к тому же после долгих лет вынужденного простоя, никак не устроит роль «пузыря дождя на воде», им дозарезу профессионально нужен был «смысл» (лживый) и «сверхзадача» (прогрессивная и фальшивая). Стесняясь, я, как мог, их понемногу обманывал, придумывал для них какие-то сомнительные концепты, что-то привирал про «действия», но наступил и момент, ставящий все на свои места — «взошла луна», ее отсветы упали на пруд, пришла пора и артистам прожурчать свое и вовремя...

Вот они начинают ходить, двигаться, вздыхать, пыхтеть, сморкаться, кашлять, перемещаться, жить. Вдруг прислушиваешься и различаешь слова — говорят вроде о любви, потом — о погоде, вот кто-то заплакал, а кто-то что-то вышвырнул из окна, и вышвырнутое медленно парит в воздухе... Можно, разумеется, и к этому присобачить какую-нибудь «доминантную литературную мысль», я и

сам мог вспомнить, скажем, о том, как нелегко молодому, неглупому и не совсем бездарному человеку, вроде Треплева, входить в жизнь и сегодня, особенно в кругу людей, связанных с искусством; сколько тут непонимания, унижения, как непременно попытаются тебя сломать со всей твоей юностью, и не уймутся, пока ты покорно не адаптируешься к ним или пока они не доломают тебя до смерти — в этой книге обо всем этом, всегда злободневном, сказано достаточно... Но, честное слово, не только в этом там дело. Хотя и в этом тоже. Но не только, не только. И не как главным. В главном там все вместе сплелось, скрестилось, перепуталось так, что головой все-таки не понять.

Сделаю маленькое отступление и поделюсь своей личной зрительской печалью. Я вроде бы человек вполне театральный, во всяком случае, театр очень люблю, может быть и не так сильно, как рассказывала в свое время нам с экрана Доронина, но все-таки... Меня с детства в театр водили родители, на протяжении всех сознательных лет жизни я и сам добровольно в него ходил, смотрел спектакли, которые почитались хорошими или даже очень хорошими. Помню, хором все кричали и пели осанну товстоноговским «Мещанам». По Москве гуляли легенды, как Эмма Попова замечательно бьет в нем моль, но как бы бьет не просто моль, а моль, «съедающую человеческие души». Действительно, моль Попова была замечательно. Удивителен был и Панков, со своей огромной фигурой — не помню уж, то ли он на трубе играл, то ли в шарф сморкался, но впечатление до сих пор осталось. Отлично придуман был и занавес, как бы представляющий собой групповую фотографию героев. А вот все высокоумные «смыслы» по поводу того, кто прав и кто виноват, в том, что все мы «мещане», все эти аляповато прочерченные «идейные линии», забойные тексты, диссидентские подтексты, разговоры про губернатора с намеками на Толстикова, тогдашнего секретаря Ленинградского обкома, — все это тоже плотно осело в памяти, но уже как неискоренимая театральная пошлость почти всего отечественного театра последних десятилетий.

В самой первой книжке про кино, которую мы с Валериком Плотниковым купили в киоске Академии художеств, отдав за нее в складчину целых 70 копеек, заботливо завернули в кальку и от корки до корки не единожды прочитали, была навсегда запомнившаяся замечательная, можно сказать, просто необыкновенно важная мысль.

Книжка называлась «Размышления о киноискусстве», написал ее великий французский кинорежиссер Рене Клер, и, помимо других разных тонких, умных и чудесных наблюдений, было там одно, сделанное им, кстати, в пору молодости, авангардистских исканий, дружбы с Пикассо и дадаистами. Если в фильме, пишет там Клер, делящемся полтора часа, тебе удастся обнаружить хоть секунд сорок, минутой, много — две «чистого кино», то это ты уже попал на великолепное произведение искусства кинематографа.

Все идейные «подтексты» и прочие головные умственные кривляния забываются, стираются в памяти, остаются только те секунды, когда Эмма Попова просто бьет ладошками обыкновенную моль. Вне всяких смыслов. И это «чистый театр». Задники Левенталя — это тоже «чистый театр». Ради них одних уже стоило бы смотреть спектакль. Сами по себе они дают какой-то таинственный и мощный театральный импульс сердечной мышце. Ради этих мгновений «чистого театра» я «протырился» в свое время на спектакли Эфроса. Одним из самых памятных его спектаклей для меня почему то стала постановка вполне крепкой, но достаточно обыкновенной, что ли, пьесы Радзинского «Снимается кино». Что-то волнующее там плавало в самом воздухе сцены, проносилось над залом, обещало согласие с самим собой, некую внезапно и счастливо обретенную гармонию... Эфросу, как Чехову когда-то, удалось из «случайных» черт собрать «прекрасный лик» Божьего мира, вольного белого дня... Что же касается всего русского театра шестидесятников, театра идейных подтекстов, затейливого эзопова языка, реплик, от которых «оппозиционные понимающие» хохотали и били в ладоши, то с этого, как мне кажется, и начался путь разрушения, развала тонкой внутренней структурной организации театрального зрелища. С интеллектуально обезображенной сцены, словно в отместку за что-то, уходил «чистый театр», его волшебная магия.

Даже в сверхполитизированных любимовских спектаклях дороже всего были не «героические» борения с властью, что само по себе было многолетним и к концу уже сильно поднадоевшим представлением, постоянно «допингующим» доверчивых москвичей, а те секунды замечательного «чистого театра», которые, конечно же, у него были, которые он превосходно ощущает. Когда в конце довольно примитивной постановки «Мастера и Маргариты» со скверно

играющими артистами, невыносимо почему-то кривляющимися (только Веня Смехов — Мессир, Сатана — был так похож на умного, измученного глупостями, вполне благородного и искренне страдающего человека), вдруг зажигалось несколько маленьких лампочек на черной стене, образуя небесный свод, в котором навсегда исчезало измученное лицо Мессира, Сатаны, Вени Смехова, единственное человеческое лицо спектакля, вот тут-то и поднимались с пола фотографические портреты Булгакова, и вставало на фоне Вселенной другое человеческое лицо, лицо Автора, Мастера, разной поры его жизни, начиная с детства, и это был высокий «чистый театр», волнующий до слез. После «Павших и живых» уже на выходе из зала горело на лестнице живое пламя в снаряжных гильзах, это тоже было настоящим театральным потрясением. Вот эти крупницы, эти мгновения и были для меня «истинным театром», за которым в разные театры все это время я ходил.

Я уже рассказывал, как Левенталь, показывая пластические возможности театральной сцены Большого, в какие-то полчаса вернул мне почти детское ощущение театра в его «чистом» виде. Ощущение очень дорогое. Потому что иногда не так важно даже, про что спектакль или фильм — про Гитлера, Сталина или про Иисуса Христа, — важно, что вот, откуда ни возмись (про это так хорошо написано у Рене Клера), возникает перед нами женщина в плывущей лодке, у нее опущена в почти черную воду рука и между распушенных пальцев от движения лодки вперед образуются сплетения водяных бурунчиков, перемещаются в черной воде серебряные пузырьки воздуха, и тут особенно важен белый манжет, почти касающийся глади озера, и туманное отражение уходящего за горизонт солнца. Куда, зачем, по какому поводу движется по воде лодка?.. Все это становится вдруг совершенно неважным. А важен только этот бесцельный и завораживающий бег пузырьков в никуда между тонкими пальцами... Вот все это и есть «чистое кино», без которого ни про Гамлета ни про Дон Кихота рассказать невозможно. А быть может, и сам рассказ окажется всего лишь поводом к тому, чтобы ощутить эти слепящие мгновенья «чистого». Когда-то, посмотрев снятые Москвиным фильмы, я, отчасти справедливо конечно, перенес на Козинцева свое обожание этого великого мастера. Куски «СВД» и «Нового Вавилона», особенно те, что сняты рошерной москвинской полусамопальной

оптикой, и были теми самыми ренеклеровски-ми секундами «чистого» прекрасного кино, все равно про что, которые остаются с тобой навсегда.

Таким же незабываемым театральным откровением была для меня «Васса Железнова, первый вариант» Толи Васильева. Мне вдруг показали, что «чистого кино» и «чистого театра» может быть неизмеримо больше чем двадцать секунд: эти мгновения, если вдруг повезет, могут длиться даже часами, если речь идет о театральном сочинении кого-то, природно ощущающего саму гениальность «игрушки театра». Помню часы странного оцепенения, испытанного мной на одном из первых спектаклей «Идиота» с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским в БДТ. Вот и у Васильева в малом зале Таганки на меня покатили волны театрального опьянения, ослепления: и голубятня вдали, и живые голуби, и обалденная, незабываемая Алла Балтер в невероятном и нелепом желтом пальто, в черной мужской шляпе, и безумная шляпа эта на даме «у Горького» вроде как ни к селу, ни к городу, а тут еще серебряный звук трубы Луи Армстронга (он-то к «Вассе» вообще для чего приляпан?!), и кто-то кого-то швыряет на стол — повод не помню, да и не важно, — и женское тело, распростертое поперек стола, и все это к тому же в нескольких метрах от места, где ты сидишь...

На всю жизнь я запомнил театральный кусок из учебной постановки на «площадке» (кажется, на 2-м курсе) студента нашей мастерской Рашида Нугманова, будущего постановщика «Иглы» с покойным Витей Цоем. Рашид показывал вроде бы «Кроткую» Достоевского, играл сам. Во всю ширину сцены в аудитории был поставлен непокрытый скатертью длинный стол, слегка наклоненный к зрителю. На столе стояли разные бытовые предметы, надтреснутая чашка с блюдцем, кувшин молока. Слов не помню, ситуацию забыл. Помню только и никогда не забуду, как Рашид наливал себе по ходу дела молока в чашку, делал несколько глотков, стакан с остатками молока ставил на стол. Потом лез в карман сюртука, доставал оттуда спичечный коробок и, приложив к уху, долго слушал. Зритель затихал до обморока и в страшной тишине слышал доносящееся сухое царапанье кого-то о что-то. Рашид убирал коробок в карман, остаток молока из чашки сливал в щербатое блюдечко с изображением розового цветочка, опять доставал коробок и опять слушал (лицо его

при этом не выражало, кроме сверхнапряженного внимания, ровным счетом ничего); наслушавшись, он осторожно лез в коробок, доставал оттуда плененную живую муху. Аккуратнейшим образом на наших замороженных глазах осторожно отрывал ей одно крылышко и несколько лапок, бросал в блюдечко с молоком и вместе со зрителем, видевшим происходящее во всех мельчайших деталях, наблюдал: что будет дальше? Муха, предпринимая героические усилия не утонуть, сначала долго тащилась, барахтаясь, переваленная, как Чапаев, на один бок, по поверхности молока к краю блюдечка — по случайности именно к тому, на котором изображена была розочка; героически, несколько раз обрываясь опять в молоко, выкарабкивалась наконец по розочке на край блюдца, оттуда падала на темную поверхность стола, кособоко волокля изуродованное свое туловище куда-то в сторону, но без лапок и без крыла передвигаться могла только по кривой дуге, оставляя единственным оставшимся крылышком на поверхности стола четкий молочный след своего страданья.

Все это, по-моему, был гениальный «чистый театр». Его магия. Волшебство. Загадочная, таинственная, изменчивая, всегда волнующая, всегда живая, никогда не останавливающаяся, вечная и бесконечная плазма жизни и плазма искусства. Саморазвивающаяся, самоценная. К ней ничего не нужно добавлять, ее не нужно трактовать — ничего не нужно, нужно просто сидеть и смотреть. И чувствовать, как от восторга и сострадания обмирает сердце. Наверное, в глубокой старости люди точно так вот наслаждаются просто тем, что смотрят на дерево, на листву, которую шевелит ветер. Сколько бы это зрелище ни длилось, оно их волнует. Это самое лучшее кино. Про ветер и про листву. И у Тарковского, и у Антониони. Можно, конечно, но не так уж и нужно, чтобы при этом еще кто-то за кем-то бежал, кто-то кого-то убивал... Достаточно просто листвы и ветра, шелестящего в листве. Какое кино может быть лучше этого, и какой сюжетно-фабульный ход богаче и сложнее этого, и какой идейный смысл более серьезен, и какое нравственное содержание более высоко?!

Из этих причудливых сплетений любви, ненависти, страха, горя, самоценных и цельных в своей сложной связи друг с другом, внезапно соединяющихся и тут же расплетающихся в миллионе сочетаний, как эта листва под ветром, непостижимых, не поддающихся разгадке, и вырастает цельное, таинственно-магическое древо жизни, в которую

тебя вне твоей воли вытолкнули и вне твоей воли и заберут. Разве не нелепо навязывать всему этому какую-то нравственную оценку, пытаться трактовать?.. Мы, что ли, все это придумали? Но мы столь развязно, нагло, бессмысленно, бездарно ведем себя в этом тишайшем, ласковейшем из миров, что только диву даешься многотерпению Господа.

Все это я и понимаю под «неоклассикой». То, что возвращает нас к торжественной и величественной норме Божьего замысла. К той самой спасительной гениальности нормы. В том числе и нормы жизни в России. Толстой, Чайковский, Сапунов, Сомов, Врубель, Москвин, Виго, Сара Мун, Ахматова, Апдайк, Кароян, Башмет даруют, пусть на короткое время, за которое к тому же потом тяжело и дорого приходится расплачиваться, ощущение возможности и необходимости обретения некоей абсолютной гармонии. Наверное, это своего рода жизненный наркотик, но он дает ощущение непризрачного счастья, у тебя вдруг сходятся концы с концами, на какое-то время ты становишься нормален, ты в ладу с самим собой, с Богом, с близкими, с природой, и потому потом так страшно уходить из этого лада в чудовищный разлад, развал ежедневной бытовой жизни, в страшное таинство смерти. Начинается то, что наркоманы называют ломкой. Это тяжело, многие не выдерживают. После погружения в «норму» возвращаться в мир, где спешно нужно достать откуда-то сотню долларов на жизнь и сотни тысяч на постановку, — все это выматывает душу, понимаешь, что живешь на износ. Но, вспоминая эти самые памятные секунды «чистого кино», «чистого театра» или «чистой жизни» мы вновь прикасаемся к Божьему замыслу, даже пытаемся самонадеянно хоть в чем-то постигнуть его. Из этих самых секунд складываются потом те самые пятнадцать минут «настоящей жизни», в целой твоей многолетней жизни, о которых говорил Гёте, истинных, драгоценных, редких, про которые можешь сказать, что ты жил.

Ни разум, ни комфорт, ни богатство, ни нищета — жизнью это уже много раз проверено — не дают этих минут, дает их только искусство. В этом, наверное, и есть его главная цель: на какие-то короткие мгновенья становиться вдруг как бы скромным, но понимающим общий замысел, скромным сотворцом большого Творца. И такое счастье, такое обретение полноты жизни, когда это удается, что все остальное уже не имеет значения. Неважно, сколько кому

выпадет таких минут: Гёте, быть может, пятнадцать, мне, допустим, пяток, кому-то лишь секунды или вообще одно мгновение — все равно и оно расскажет тебе, зачем ты сюда приходил.

«Я здесь побывал и отметил галочкой...»

*(А. Т. Твардовский)*

## Левенталь

Началось все с того, что однажды вечером я дома включил телевизор. Транслировали заседание Верховного Совета СССР. К немалому изумлению, на экране я увидел своего институтского товарища Колю Губенко. В галстук, на трибуне с гербом, он что-то докладывал притихшим от вида «живого» артиста депутатам. Я не сразу понял что. Само по себе это было так забавно и дико, что изо рта у меня тут же выпало все, что я успел в него положить — дело было за ужином.

За спиной у Коли в телике натурально маячил Лукьянов со своим знаменитым не то подбитым, не то просто полужакрытым глазом. Казалось странным и то, что в Верховном Совете почему-то поминают Чехова, но и это было так. Коля предлинно цитировал его с трибуны, и из цитаты вытекало, что интеллигентнейший Антон Павлович эту самую русскую интеллигенцию, в сущности, терпеть не мог, она-де и лживая, и фальшивая, и истеричная, к тому же этими отрицательными свойствами она сама и породила всех своих душителей и хулителей. Актер Коля непревосходнейший, чеховские слова он произносил с интонацией сердечного откровения. Не сомневаюсь, конечно, что слова эти и вправду принадлежат Антону Павловичу, но, наверное, писаны они были в минуту нелегких душевных терзаний и самобичеваний, а вот государственные мужи внимали им без всяких терзаний, с истинным номенклатурным удовольствием.

Закончив речь, Коля под аплодисменты, будто бы дело происходило на Таганке, с достоинством удалился с трибуны, а Лукьянов, приподняв карандашом веко, произнес:

— Кто за то, чтобы утвердить товарища Губенко в должности министра культуры СССР? Прошу поднять...

Депутаты подняли кто чего мог, и мой вгиковский кореш на моих глазах стал министром — как спустя недолгое время выяснилось, последним министром культуры СССР. Я выключил телевизор (чего только тогда по нему не показывали!) и историю эту забыл.

Недели через две — звонок. Полдевятого утра! Я до десяти вообще ничего не соображаю. Еще — зима, темень. Сначала

незнакомый величественный женский голос, глубокое контральто: «Але?! Сейчас с вами будет разговаривать министр культуры Союза Советских Социалистических республик!» — и уже потом сам Коля:

— Зайди. Есть тут одно по-настоящему хорошее дело. Ты для него нужен...

— Зайду, — спросонья сразу согласился я. — А где твоя контора находится?

А меня и вправду до той поры бог миловал. Это сейчас я знаю, где находятся все до одной базовые хазы хитроумной российской государственной лавки, а прежде, лет до сорока пяти, не знал ни одной. Крутейшей по тем временам был отдел культуры ЦК КПСС. В пору моей борьбы за «Чужую белую» меня вдруг позвал туда к себе Камшалов: он подсиживал Ермаша, знал, что тот вынужден был закрыть мне сценарий, и как бы в пику вдруг захотел мне «помочь».

— А где вы находитесь? — спросил я.

На том конце провода наступила нехорошая пауза.

— В каком смысле?

— Учреждение ваше где?

— ЦК КПСС находится на Старой площади, — не зная, как к этому относиться, строго сказал Камшалов.

— А где находится Старая площадь? — не унимался я.

Кажется, он опять ни на грош мне не поверил, но, взяв себя в руки, все же подробно и толково рассказал, как добраться. Я-то всю жизнь думал, что они в Кремле сидят, а оказалось, нет, на какой-то площади, к тому же старой.

Не могу не вспомнить здесь историю, связанную со съемками могучей эпопеи Сергея Федоровича Бондарчука «Десять дней, которые потрясли мир». В очередной раз снимался штурм Зимнего, солдаты и матросы залегли цепью на Дворцовой площади, Юсов с камерой — на тележке, Бондарчук поднял ракетницу, готовясь дать «одну зеленую — к бою!», и вдруг какая-то бабка божий одуванчик, прорвавшись через оцепление, трюхает с кошелкой через кадр к мосту. Ну, раз уж прорвалась, ей кричат: «Быстро, бабуся! Быстрее проходите!» А бабка, на ходу озираясь по сторонам, говорит залегшей и нацелившейся на Зимний вооруженной цепи революционных матросов и солдат:

— Милан! Да вы не туда целитесь! Они теперь совсем в другом месте сидят!..

С тем же, что и Камшалов, слегка подозрительным недоверием, не разыгрывают ли, Коля спросил:

— Ты что, действительно не знаешь, где Министерство культуры?

Коля объяснил, я пришел в назначенный час, меня с почетом встретили внизу, посадили в лифт, наверху встретили уже другие новые Колины «чичисбеи», проводили до самых дверей кабинета.

— Вот видишь, дослужился, — сказал Коля, показывая роскошный апартамент. На стене висел очень хороший, художественный портрет Ленина. В те времена портреты Ленина мы делили на «хорошие» и «нехорошие». «Нехорошие» — ходульные, сусальные, «хорошие» — Малевича, Андреева, из фотографических — Оцупа. Теперь из чувства противоречия все они стали «хорошие». На «хороших» было видно, что Ленин детей не ест. Живых. На экране Ленин когда-то был очень хорош в исполнении Смоктуновского. Глеб Панфилов собирался снимать в этой роли Губенко. Было это, кстати, как раз после того, как Коля сыграл в его «Прошу слова» обаятельнейшего раздолбая-футболиста. Каким образом это выдающееся исполнение помогло режиссеру увидеть в актере черты будущего образа вождя пролетариата — загадка. Но, помню, Ермаш задумчиво говорил:

— У Панфилова очень интересный замысел. Не знаю только, удастся ли пробить Губенко на роль Ленина.

Пробить, видимо, не удалось. Жаль. Идея была замечательная. Теперь бы ее осуществить. Но зритель «на Ленина» теперь не пойдет. Ни на плохого, ни на хорошего. Надоело, и, наверное, надолго.

— Пойдем, я тебе покажу, какую берлогу для себя Демичев соорудил...

Демичев был Колиным предшественником, много лет из этого же кабинета он регулярно мучил Колю и его товарищей по Таганке.

Коля же вел себя молодцом, не дулся, не пыжился, не корчил из себя великого государственного деятеля. Словно бы мы из вгиковского общежития попали прямо сюда.

За Колиным кабинетом находилась «комната отдыха» бывшего министра, страшно похожая на люкс в провинциальной гостинице, дальше следовала огромная кухня, причем не такая, какие бывают в учреждениях, а самая обычная — с чайниками, кастрюлями, сковородками, только невероятных размеров. Такую, наверное,

оборудовал бы себе отставник — офицер генштаба, получив квартиру в высотном доме. Самое трогательное: в кабинет вел отдельно пробитый лифт, перед входом в него стояла электрическая машина с лохматыми дисками-щетками.

— А это что?

— Машина для чистки ботинок. Демичев приходил — чистил ботинки, уходил — чистил ботинки. Любил, чтобы блестели. Все-таки культура...

— Давай и мы почистим.

Мы надраили ботинки до зеркального блеска. Вернулись в кабинет.

— Слушай, — сказал Коля, — помоги мне в одном деле. Сделать надо обязательно. Сто лет Пастернаку. Мне сказали: нужно провести торжественное собрание в Большом театре. Ну что, опять портрет вешать? Под портретом — президиум? Опять выйдет какой-нибудь Сулеймен Стальский, скажет: «Я знал Пастернака с 1812 года, он был талантливый, но иногда ошибался...» Сделай в Большом спектакль памяти Пастернака.

— В Большом?..

— Ну да. В Большом. Сделай нормальный спектакль. Музыкальный. Драматический. Балетный. Литературный. Все, что хочешь.

Попрошу Ростроповича, чтобы он играл. Всем позвоню, кому могу, кому скажешь. Хочешь, буду у тебя главным администратором. Давай, сделай. Почтим по-человечески память хорошего человека...

— Но я же такого никогда не делал.

— Я министром тоже никогда не был. Сроду не был... Давай, попробуй...

— Когда?

— Юбилей через два месяца.

— Это я не успею. Ну, стихи отберу... Дальше?

— Кто будет стихи читать?

— Смоктуновский.

— Давай. Я ему звоню?

— И что ты думаешь, Смоктуновский согласится?

— Обязательно.

— Ты считаешь?

— Если надо — почитаю и я...

— Алла Демидова почитает?

— Почитает.

Стали вспоминать, что из музыки любил Пастернак, какие вещи выбрать, кто их сыграет. Коля человек музыкальный. По ходу разговора в голове понемногу стало что-то утрясаться, придумывалась даже какая-то композиция из Пастернака, стихов, фотографий, музыки, балета, кино...

— Давай я просто пойду в Большой театр, посмотрю, с чем это едят.

— А ты что — там никогда не был?

— Со стороны кулис я его совсем не представляю.

— Ну походи посмотри. Художник у тебя есть?

— А кто там сейчас в Большом? Кто там главный?

— Ты что, обалдел? Левенталь.

— Левенталь? Валера?

Я знал, что Левенталь много работает в Большом, но не подозревал, что он там главный.

— Ну что, я ему звоню?

Почему-то я понимал, что именно этот звонок означает мое согласие и назад пути уже не будет. Начиналась какая-то совсем новая для меня глобальная художественная авантюра.

Коля позвонил. Так вот дело и завертелось.

Несмотря на все свои коммунистические заморочки, на любовно подобранные антиинтеллигентские цитаты из Чехова, а потом и из Блока, как художник, работник, как интеллигент, человек, любящий, понимающий, умеющий делать дело, на том министерском посту Губенко был очень и очень на своем месте. Изначальная мощь личности, необыкновенная жизнеспособность натуры перевешивала все идейные «забобоны». В работе Коля тоже всегда честен — безукоризненно.

Я, со своей стороны, тоже не ленился и поначалу каждые пару дней, потом, естественно, и пореже, с утра звонил Коле и всегда, когда он поднимал трубку, произносил одну и ту же фразу:

— Скажите, пожалуйста, это прачечная?

Тогда ходил такой анекдот. Вопрос: «Але, это прачечная?» Ответ: «Хуячечная! Это Министерство культуры!»

Месяца два я поддерживал себя в определенной форме тем, что, готовясь к пастернаковским репетициям, ложился пораньше, около двенадцати, вставал в полдесятого, звонил Коле по «тайному, прямому» и неизменно спрашивал про «прачечную».

— Ты дурак, — тоже неизменно и без выражения отвечал Коля.

Эти утренние разговоры бодрили и внушали уверенность в конечной победе чего-то над чем-то.

Итак, по приказу министра культуры СССР я робко вступил в Большой театр, и Большой театр дружелюбно встретил меня как посланца верхов.

Забегая вперед, скажу, что вся эта работа, при всех невыносимых интригах, ее сопровождавших, оставила у меня самое нежное впечатление. Было в самой сути дела, которым мы занимались, нечто, объединявшее людей, нивелировавшее низкие склоны и нехорошие страсти. В памяти осталось очень светлое, веселое ощущение. Уже потом я понял, что более всего им я обязан Валерию Яковлевичу Левенталю. Это именно он, как я позже понял, был долгие годы тем главным цементирующим началом, плохо ли, хорошо ли, но сводившим Большой театр к единому его тогдашнему человеческому и художественному образу.

Левенталь встретил меня приветливо. Я не мог не порадоваться, увидев очень изящного, легкого, стройного, поразительно молодого — по сознанию, по манере держаться, по веселости тона — человека, и это при том, что он уже к тому моменту лет двадцать как был главным художником Большого театра СССР, академиком, и уж наверняка не обойденным всевозможными регалиями, званиями, наградами и благами.

— Что хочешь посмотреть? — спросил Левенталь.

— Зал и сцену. Потом я хочу посмотреть со сцены — зал и из зала — сцену.

Мы прошли в совершенно пустое огромное пространство. В темноте поблескивало золото. Тут-то и произошло одно из самых удивительных чудес моей жизни. В течение нескольких часов Левенталь показывал мне из зала сцену Большого театра. По сути дела, он сделал гораздо большее: он заставил меня вспомнить старое детское ощущение «магии театра», продемонстрировал, что же это за волшебная, удивительная игрушка — театр! Где-то в глубинах моей

памяти шевельнулось и воскресло почти уже стершееся и вдруг ожившее воспоминание.

Еще задолго до того, как Лева Додин заманил меня в ТЮТ, в шестилетнем, что ли, возрасте, отец с мамой повели меня в Мариинский, тогда Кировский, театр. Нас посадили в директорскую ложу (папа был по тем временам большой начальник), давали «Руслана и Людмилу». Зрелище стоявшей посреди сцены огромной живой головы меня совершенно сразило. Голова, по-моему, даже пела или произносила под музыку какие-то слова, может, да, а может, и нет, но изо рта у нее точно шел пар, из ноздрей клубился густой дым, глаза значительно вращались. Вокруг головы на живой лошади ездил и, грозя голове пикой, тоже чего-то пел здоровый дядька в шлеме. В яме громыхал оркестр. Я взопрел от восторга, дух захватывало. Это было не в книжке прочитанное, не на ночь рассказанное, не на картинке, не на фотокарточке увиденное, а воочию представленное твоим глазам живое чудо из чудес — то, чего на свете быть не может, а вот оно, пожалуйста, перед тобой, хоть подойди и потрогай рукой, хоть палец в нос невероятному засунь. Появился хрустальный гроб. Я был настолько потрясен, что, пытаясь получше рассмотреть его, вывалился из ложи. Меня пытались поймать за штаны, но тщетно, я ловко из них выскользнул, штаны остались в маминых руках, а я рухнул в оркестровую яму, счастливо попав головой в барабан. Этот эпизод, надеюсь, объяснит суровым критикам моих художественных произведений истинную причину их несовершенств.

С того самого удара головой ощущение магии театра где-то подспудно прочно обосновалось во мне. С того момента я твердо уверовал, что любые, даже абсолютно фантастические сны могут стать материальной явью. Это до сих пор впечатляет куда сильнее, чем даже кино: кино — это все-таки, как ни крути, движущаяся фотокарточка чего-то, что где-то когда-то было, а тут без всяких фотокарточек и иллюзий — живая реальность, пусть и какая-то другая, реальность бесплотного фантазийного, но вполне материального, как бы овеществленная нереальная реальность воображения, души, сознания...

В Большом для начала нам с Левенталем с грохотом подняли железный занавес, отделяющий сцену от зала, и почти тут же включили свет. Нам открылось колоссальное величественное

пространство пустой сцены. Черная яма сцены упиралась в кирпичной кладки стену, где среди переплетения чугунных лестниц и мостков висело несколько десятков старинных колоколов. Затем Левенталь в рабочем порядке показал мне, как идет у него в театре дождь, как падает легкий снег или кружит метель, как стелется сизый туман. Потом для меня опустили фантастический воздушный задник золотой осени, потом веселую, нежную, раздувающуюся тряпку весны, включили подсветы, все озарилось трепещущим воздухом леса, я вновь, как тогда в детстве, был совершенно сражен и вновь готов был немедленно восторженно выпасть из штанов. Знать бы только, куда теперь?

По сути дела, Левенталь показал мне некий идеальный Пустой театр, или театр Пустого. Это была та «волшебная коробка», о которой я читал у Булгакова, но ее Левенталь подспудно одухотворял какой-то своей собственной художественной идеей, это была именно его, Левенталева, коробка. Даже Пустая сцена была его личной Пустотой. Почему? Объяснить этого не берусь, я сам не знаю. Я увидел какое-то необыкновенно близкое мне волшебное пространство преобразований, сотканное из возможности получения в закрытом помещении тех или иных, и даже наисложнейших явлений природы, на фоне и вместе с которыми могли быть представлены с помощью поющих или танцующих человеческих фигур также и любые явления жизни и истории. Это был самый лучший спектакль великой театральной Пустоты из всех, виденных в жизни, способных вызывать то же высокое волнение, какое испытывает человек, пишущий на чистом листе белой бумаги. Некое гипотетическое пространство будущей жизни, от тебя лишь зависящей...

Потом подошли начальники служб театра, начался деловой разговор. В самый ответственный момент обсуждения Левенталь вдруг сказал:

— Ладно, пусть они тут между собой договариваются, взрослые все люди, а мы пойдем покурить.

— Я не курю.

— Как! Ты не куришь? Ну а я вот курю. А покурить не с кем.

Левенталь вывел меня в какую-то рабочую курилку, где-то за кулисами, почти под сценой, не то в каком-то машинном отделении, являвшем собой столь же прекрасно-волшебный театральный объект,

что и пустая сцена. Где-то на высоте пятого этажа над нами виднелись колосники. И они тоже принадлежали Левенталю, он тут крутил все эти волшебные рычаги. Он был Главный хозяин и Повелитель этой игрушки, папа Карло этого кукольного мира великих и нешуточных человеческих страстей. Хочешь не хочешь, я начал смотреть на него не как на старшего товарища по институту, но как на полубога.

— Это действительно хорошее дело, интереснейший механизм, — покуривая, сказал изящнейший суперэстет Левенталь (из русских мастеров его портрет могли бы нарисовать лишь немногие изысканные рисовальщики — Григорьев, например; может быть, Головин).

В это время мимо нас прошла женщина-пожарная в гимнастерке с алыми старшинскими лычками, крашенная пергидролом, покачивая неимоверных размеров пышной кормой.

Левенталь проводил корму взглядом.

— Вот полюбуйся, недавнее изобретение Большого театра. Так сказать, наше ноу-хау. Мы, видишь ли, набрали женскую пожарную команду...

— Почему женскую?

— А хрен его знает. До сих пор толково ответить на этот вопрос никто не может. И все пожарницы одна к одной, такие, как ты видел. Конечно, мощный прилив сил у мужской части постановочного состава, у рабочих сцены. Их жизнь совершенно преобразилась. Уже два года она идет по совершенно иным законам...

— По каким?

— Ну, что ты... Вот представь себе спектакль, идет финал оперы. Звучит последняя партия какого-нибудь Родогендрона. Родогендрон весь в золоте, поет с пикой в руке, синяя жила на шее вздулась, Саша Лазарев в яме из последних сил с оркестром наяривает так, что носки вспотели, а в этот момент рабочий сверху, с колосников, должен осыпать все это последним золотым дождем... Но теперь он уже наверх этот золотой дождь один не прет, он лезет туда с пожарницей. Колосники устроены специфически. Они сперва расширяются, потом сужаются, а потом опять расширяются. Рабочий вгоняет свою пожарную спутницу в это сужение, ставит в позу, задирает юбку, а другой рукой мерно осыпает ничего не подозревающего Родогендрона тем самым золотым дождем. Колосники при этом ходуном ходят, скрипят, визжат, качаются — ты массу пожарницы помнишь? На

Родогендрона вместе с золотым дождем какая-то пыльная рвань с колосников летит... Конец света! Я все видел своими глазами и онемел от восхищения. В зале публика между тем рыдает... Родогендрона им жалко, музыка гремит! Тут и кода! Аплодисменты, крики «бис!», «браво!», служительницы несут корзины цветов, а я все наверх смотрю, трясусь от страха: только бы выдержала арматура! Всё же на соплях! Сколько лет ремонта не было! Представляю, как непросто ему потом из сужения на волю подругу жизни выталкивать, она же там врас-пор, мертво стоит...

Эта история поразила меня так же сильно, как и волшебное зрелище, незадолго до того рассказа увиденное. Разнонаправленность ошеломляющих впечатлений как бы гармонично уравнивала друг друга, позволяла не терять вкуса и здравомыслия. И в этом тоже — Левенталь.

Тем временем по поводу моего скромного спектакля в театре начали сплетаться невероятные, межконтинентальные интриги.

Ничего не подозревая, чуть ли не назавтра после губенковского предложения я позвонил Владимиру Васильеву (они с Катей Максимовой были лично знакомы с Пастернаком) и попросил их выступить на юбилейном вечере. Заявившись в театр из Колиной «прачечной», я как с луны туда упал, никаких особых инструкций не имея и не ведая, что эта пара в опале и я чудовищно нарушаю негласный, но четко и давно установившийся порядок вещей. Оказалось, сам Григорович лично следил за тем, чтобы ноги (даже одной) ни Васильева, ни Максимовой в театре не было, а тут — здрасьте — целых четыре.

Позвонив в очередной раз с утра Губенко и узнав, не в прачечную ли я попал, между всяким прочим сообщил, что пригласил Васильева с Максимовой. На том конце трубки повисла страшная, нехорошая пауза.

— Это кто тебя за язык тянул? — наконец мертвенно отозвался Коля.

— Ты же мне сам сказал: «Звони кому хочешь! Я с любым договорюсь!..»

— Ты не представляешь, что сейчас начнется! О ужас! И что они тебе сказали?

— Они согласились. Они будут танцевать!

— Какой кошмар. Это страшно, что ты наделал. Недопустимо...  
Нужно немедленно сообщить Коконину...

Через десять минут Коконин, тогдашний директор Большого, уже перезванивал мне:

— Приезжайте.

Приезжаю. Коконин весь белый.

— Что теперь нам делать?

— Не знаю, что делать. Я не нарочно.

— Первое, что необходимо, — звонить Григоровичу. А он в Японии.

— А зачем ему звонить?

— Ну как же! Этого не может быть! Просто не может быть в принципе! Даже речи не может идти о том, чтобы Васильев тут без согласия Григоровича танцевал!

— Но ведь никто меня не предупредил. А теперь я отказать Васильеву не могу. Я сам их приглашал, скулил, унижался. Мне министр сказал: «Берите кого хотите!» Вы сами меня неправильно сориентировали, так что решайте этот вопрос сами... Только по-человечески как-нибудь его решайте, иначе я отсюда уйду...

— Да, да! Мы решим! Мы решим!.. Именно по-человечески!

Передвигаясь ощупью по стенкам Большого, Коконин добрался до своего телефона, стал звонить в Японию.

— До завтра репетиции отменяются, — после разговора прошептал мне белый как мел Коконин. — Т-сс! Т-сс! Вы никому не звонили, мы ничего не знаем! Григорович завтра срочно прилетает из Японии. Специально чтобы поговорить с вами...

Из-за возможности одного-единственного пятиминутного появления Васильева на сцене Большого Григорович посреди гастролей, оставив балетную часть труппы и вещи личного обихода в далекой стране, стремительно летел в Москву. Я почувствовал, что повторяется история со Смоктуновским в «Бульчове».

— Ну зачем вам Васильев с Максимовой? — уже вскоре задушевно спрашивал меня обаятельнейший Григорович. — Они милейшие, талантливейшие люди, мы друзья, поверьте, но они уже давно не танцуют на том уровне, который сейчас утвердился в Большом. Да вам прекрасно станцуют все, что вы хотите, кто угодно. Хоть та же Ананиашвили... Хотите?

Я что-то невнятное мычу в ответ... Понять невозможно... То ли хочу, то ли нет... В этом состоянии полнейшего раздразга встречаю Левенталья.

— Валера, ну вас всех на фиг, я отсюда уйду... Не могу! Это не для моего сердца, не для моего давления. На хрен мне все вообще нужно...

— Перестань. Перестань. Не допускай до сознания. Пусть они сами между собой разбираются. Взрослые все люди.

— Как это сами?

— Сами. У них между собой совершенно свой многолетний разговор.

— Какой разговор?

— Ну как ты не поймешь? Они же все танцовщики.

— В каком смысле?

— Ну, балетные танцовщики. Соответственно, у них у всех перманентное сотрясение мозга. Прыжок вверх — и бац вниз, об пол, Николай Губенко опять вверх и опять бац! И так часами, утром и вечером, всю жизнь! Представляешь, как голова каждого сотрясается? И что ты от них теперь хочешь? Не надо тебе туда лезть. Они сами между собой превосходно договорятся. Всю жизнь договаривались, и теперь, уверяю тебя, все каким-то образом непременно наладится.

Действительно, как-то тихо договорились между собой сами.

Мы продолжали работать с Левенталем.

— По-настоящему никакую новую декорацию мы построить за это время не сможем. Не успеем. Давай сделаем так. Ты покажи мне какие-нибудь выразительные шмотки из твоих старых спектаклей. Мы из них что-нибудь и сочиним...

— Это как?

— Ну, какие-нибудь шматочки, элементики, детали. Тряпочки, тюли, задники... Может, колонны...

И Левенталь стал припоминать и показывать свои «шматочки» из старых спектаклей. Я еще раз убедился, насколько досконально и точно он знает тут все свои владения, все тайники. К примеру, Левенталь говорит:

— А ну-ка, принесите мне шелковую тряпочку из «Чайки», ту голубенько-зеленую, что висела в первом акте на шестом штанжете...

— Валерий Яковлевич, у нас из «Чайки» сейчас ничего нет, она только-только приехала из Австралии...

— Только, пожалуйста, не пиздите мне, уважаемый Никодим Валерьевич, тряпочка лежит в третьем грузовике, а грузовик стоит во дворе у малых ворот...

Как только кто-то пытался вешать ему лапшу на уши, он тут же аккуратно ставил его на место: знал в своем хозяйстве каждый гвоздь.

Приносили тряпочку из «Чайки». Раздували ее ветром снизу — зрелище великолепное! Одна раздуваемая ветром тряпочка в могучей и страшной немой черноте Главной Русской сцены.

К этому спектаклю Левенталь написал выдающийся живописный задник, практически великое станковое полотно немислимых размеров, во всю сцену Большого театра. Изображена была пастернаковская дача в Переделкине на нескольких тюлях. Равных Левенталю в искусстве писаного задника и великолепного использования тюлей сегодня вообще на русской сцене нет.

Я боялся и тогда, что с его уходом из театра начнет распадаться и школа уникальных мастеров-рукодельников, которую он создал, заново сформировал — со времен Головина нигде никогда театральных задников с таким мастерством и с такой художественностью не писали.

Итак, левенталевский тюлевый задник с изображением пастернаковской дачи под снегом на исходе зимы, замечательные фотографии Бориса Леонидовича, пейзажные слайды, звуки рояля, звуки скрипок, прекрасные танцы — из всех этих малых компонентов выростала какая-то своеобразная большая памятная ворожба. Гениально читал стихи Пастернака Иннокентий Михайлович Смоктуновский.

На репетиции он спросил у меня:

— Скажи, как тебе надо их читать?.. Сдержанно?..

— Нет. На всю катушку...

Все самое дивное, что, как казалось мне, в Смоктуновском никогда не было использовано, свою личную «всю катушку», он в том чтении пастернаковских стихов грандиозно использовал. И Алла Демидова и Леня Филатов — тоже читали превосходно, но, в принципе, дело было даже не в этом. Исподволь складывалось то самое пастернаковское почти косноязычное бормотанье, лепет, некий общий «музыкальный напор», который и составляет главную силу

пастернаковских лучших, на мой взгляд, произведений. Смысл был не только в самих словах и не только в том, как их произносили, но и в самой смене настроений, интонаций, живой пластики. Наиглавнейшим сочинителем всего зрелища был Левенталь. Он не допускал ни малейшей уступки в художественном качестве, казалось бы, в самой незначительнейшей детали. По уровню лучших вещей, им делаемых, Левенталь совершеннейший небожитель, по веселому уровню бытового сознания, по манере общения с товарищами — совершеннейше нормальный человек. Ну нет в нем совсем ничего от так называемого «выдающегося деятеля искусства», каковым он, без сомнения, является.

Уже во время монтировочных репетиций я прошу из зала кого-то на сцене:

— Будьте любезны, перенесите сюда вот этот стул...

— Что ты мелешь? — ласково поправляет меня Левенталь. — Стойте, пожалуйста, на своем месте, — тут же отменяет он мою команду рабочим сцены. — Ты что, разве не знаешь, что сцена у нас четко разделена на левую и правую сторону? Рабочий с левой стороны никогда, ни при каких обстоятельствах не зайдет на правую сторону. А с правой — на левую. Таков закон. Какой тебе стул нужен? Куда?

— Вот этот, который справа. Нужно, чтобы стоял слева.

— Витенька, — говорит Левенталь, — возьмите стул, донесите его до центра. Благодарю.

Затем с деовой стороны подходил другой рабочий, брал стул, оставленный в центре, относил его на левую сторону, ставил, куда я сказал. Большой театр! «Театральный роман» Булгакова — совершеннейшая банальность, просто смешная «восьмая автобаза» в сравнении с тем, что там происходило.

Коля Юбенко, как и обещал, помимо того, что превосходно выступил в спектакле как актер, в трудный момент, уже великолепно используя свой пост, честно и вовремя исполнил и обязанности «главного администратора». После устало сыгранной «вполноги» генеральной репетиции Коля всех — а все тут были как один народные-пренародные артисты — посадил в зал и устроил всем разнородным зверскую выволочку:

— Как вы можете? Вы производите впечатление исхалтурившихся, забывших совесть и честь людей! Вы же играете спектакль,

посвященный Борису Леонидовичу Пастернаку, которого и с вашей молчаливой помощью гондобили, третировали, убивали! Какое же право вы имеете на этом спектакле читать его стихи через губу?

Я бы никогда так не смог.

Коля, сделав дело, уезжал в «прачечную», я начинал репетиции снова. Атмосфера наэлектризовывалась до предела. В центре сцены стоял многосвечник. У обруганных актеров на глазах слезы, Смоктуновский читает на полном накале... Из-за кулис вдруг выходит какой-то рабочий и начинает отверткой ковырять в многосвечнике.

— Пожалуйста, сейчас же уйдите! — ору я.

— Умоляю, сядь, — хватает меня за брюки Левенталь. — Это Филипп Никодимыч.

— Да хрен с ним, что он Филипп Никодимыч. Зачем он на сцену вылез?!

— Филипп Никодимыч знает, что делает. Ему в Большом театре можно все.

— Почему?

— Потому что с Филиппа Никодимыча в этом театре началась новейшая эпоха, внутри которой мы все существуем. Именно он открыл валютную эру Большого.

— В каком это смысле?

— В шестьдесят восьмом году Филипп Никодимыч встретил меня на Бродвее и первым произнес фразу, потом вошедшую в бытовой обиход театра.

— Что же такого он тебе сказал?

— Он сказал мне: «Валерий Яковлевич, будьте добры, одолжите, пожалуйста, двадцать пять долларов до получки». Таких слов до него никто не произносил. Потому что это считалось преступной валютной операцией, страшнейшим образом караемой по закону. А дальше уже пошло и поехало, практически к чертовой матери. Все стали стрелять друг у друга доллары до получки... И за границей, и здесь. Поэтому трогать Филиппа Никодимыча было нельзя. Все что угодно — но ему никаких замечаний.

С многосвечником, который был трогательным предметом личных забот Филиппа Никодимыча, тоже происходила долгая и совершенно нежданная для меня история. Когда я попросил принести свечи, на

сцену вдруг вышли в полном составе все пожар-ницы как одна. Самая продвинутая пожарница сообщила мне:

— В Большом театре горящих свечей не было с 1917 года.

Оказывается, последний раз тут зажигали свечи, когда большевики отключали электричество. Живой огонь в Большом — ни за что!

Я опять бросился звонить в «прачечную», жаловаться їубенко.

— Да не может такого быть! А мы на Таганке все время свечи жжем? У нас там и открытый огонь, и ружья по-настоящему стреляют, и пулеметы строчат, чуть ли не пушки бьют.

— Это на Таганке. А тут они говорят, что, если мы зажжем настоящим огнем хоть одну свечку, они все немедленно сделают себе харакири.

— А Левенталь что на это говорит?

— Подтверждает, что действительно на его веку не жгли в Большом никогда никаких свечей.

Там, в «прачечной», Коля включил селектор и вступил в немедленные переговоры сперва с начальницей пожарниц. Получив вежливый отказ, позвонил начальнику над начальницей и так обзвонил всю цепочку, дойдя до министра внутренних дел.

У того в это время было какое-то совещание, но ради такого дела он его прервал и своим личным распоряжением велел рядом с пожарницами поставить еще и настоящих крутых пожарников мужского пола, с брандспойтами по левую и по правую сторону сцены, к брандспойтам непременно подключить воду, пожарному начальству лично проверить текучесть воды из шлангов и ее напор, после чего нам можно было зажигать свечи. Это к разговору о том, какой все-таки феноменальный товарищ и работник Коля їубенко. Он безупречно трудолюбив, точен, исполнительен. Он доводящий все дела до конца человек.

Спектакль прошел с успехом. Самым большим «демократическим успехом» в моей жизни, думаю, среди широких слоев населения была «Асса», а среди сложно соображающих и нелегко живущих людей — этот пастернаковский спектакль. Действительно, как я припоминаю, зрелище получилось вполне благородным и красивым.

Берусь так определенно говорить об этой постановке, потому что половина ее успеха — дело таланта и рук Левенталья. Я просто

скомбинировал, скомпоновал художественные достижения этого великолепного мастера. Да и вообще я думаю, со времен Головина такого царственного мастера театра в художественном цеху России до Левенталья не бывало. И потом, вот еще соображение, которое представляется мне крайне важным. Как-то мы с ним исключительно правильно набрели друг на друга. Уразумели друг друга, поняли, сошлись. В связи с чем хочу рассказать другую как бы печальную, но в сущности очень светлую историю. Она такова.

Некогда меня пригласили ставить «Чайку» на Таганке, вопрос, кто будет художником спектакля, не стоял. Конечно Давид Боровский, выдающийся художник, его мастерством я столько раз восхищался, глядя спектакли той же Таганки или, скажем, мхатовский рощинский «Эшелон»... Да и как могло быть иначе? Давид — домовой театра на Таганке, строил это здание, знает в нем каждый кирпич, каждую доску на сцене. Лучшего товарища для этой работы нечего было и желать.

К моему счастью и великой радости, на предложение поработать вместе Боровский ответил согласием. В состоянии гармонии и любви друг к другу мы споро приступили к делу, для начала ласково покаялись вообще об Антоне Павловиче, о том, чего в нем больше — доброты или жестокости, о чеховских постановках, о том, что в них нам нравится, — вкусы во многом сошлись. Поговорили и о том, что в них не нравится, — тут вкусы сошлись еще больше. Он, естественно, спросил, что я думаю о «Чайке», каким бы хотел видеть спектакль. Необходимую мне декорацию я на тот час представлял себе довольно ясно, хотя и несвязанными отдельными кусками, но рассказал я ему нечто осторожно-абстрактное о возвышенном, прекрасном мире искусства, в который так трудно пробиться юному человеку, какую тяжесть адаптации к взрослому миру приходится преодолевать... В общем, отбарабанил нечто весьма складное о вечной трагедии юности — он с интересом меня слушал, мы расстались все теми же задушевными единомышленниками. «Вы меня недельку-полторы не дергайте, — попросил Давид, — мне нужно время подумать. Я вам сам позвоню».

Дней через десять он позвонил:

— Приезжайте ко мне в мастерскую.

Я пришел, Давид был небрит, встрепан.

— Знаете, последние три дня я вообще отсюда не выходил. Меня так это все увлекло...

Он зажег свет над фанерным ящиком, и я увидел совершенно прелестный макет действительно выдающегося мастера. Глухая кирпичная стена таганковской новой сцены с окнами неизвестно откуда и неизвестно куда представляла собой что-то вроде развалин Колизея, и у этих развалин железными загородками, вроде тех, которыми милиция перекрывает проходы и подходы, было ограждено некое пространство. В нем на руинах и на неких памятных камнях стояло по свечке, все актеры, скажем слушая первый монолог Заречной, должны были сидеть спиной к залу, почти все в черном, стена же темно-красная — все красиво, стильно, умно, даже величественно...

— Очень красиво, — сказал я чистую правду.

— Я рад, что вам нравится. Хочется, чтобы это был некий плач по Таганке, по былому на глазах исчезающего театра...

— Очень, очень красиво, — повторил я еще раз, уже понимая, что весь этот тип красоты, да и идея «плача по Таганке» мне лично совершенно как бы и ни к чему. Сам я к Таганке относился весьма разнообразно, чувства страдания по былой ее славе никак не испытывал, отчего и несомненную красоту и художественную убедительность декорации, увы, воспринимал как отвлеченную. Очень осторожно, стараясь никак не обидеть этого изумительного мастера и крайне нежного, деликатного человека, я с трудом стал подбирать слова для продолжения разговора:

— Понимаете, Давид, для меня все-таки Чехов — это прежде всего, извините за пошловатость, некий полотняный тент в полоску, с фестонами, которыми играет ветер, заводь с черной водой, ослепительно белые кувшинки на зеленых мокрых листьях, то солнце, то дождь, то туман серых сумерек... Мне без этого не просто трудно — невозможно будет...

— Может быть, это у вас привычка чисто кинематографического сознания. Почувствуйте себя, хотя бы на это время, человеком театра... Театр — это все-таки всегда некоторая условность, часть вместо целого, намек зрителю, чтобы пробудить его фантазию, чтобы он сам дорисовал целое. Мы даем ему только манок, только яркую и сущностную деталь...

Он глядел на меня как на немного слабоумного, видно было, что ему даже несколько жаль меня, что ли, хотя в то же время он понимал, что, вероятнее всего, я все-таки не полный идиот и что-то за моими словами, вероятно, стоит...

— Давайте, — примирительно сказал он, — вы меня еще дней десять не будете дергать, я еще раз подумаю. Кажется, я понимаю, что вы хотите.

Дней через десять, волнуясь, я опять пришел к нему в мастерскую, Боровский показал мне еще один великолепный макет, где имелся и мой тент, но уже являвший собой нечто большее, чем просто тент, — он накрывал почти всю сцену. Под тентом располагалась лестница, неизвестно откуда и куда ведущая, спуск лестницы изящно разделялся натрое, слегка напоминая петергофский каскад, у лестницы были ограждения из перекрещенных реек. Опять за всем чувствовалась умная и серьезная концепция, опять очень все это было по-своему красивым, безукоризненным профессионально и опять — совершенно и полностью мне чужим.

Я стал что-то мямлить про то, что все замечательно, но мне бы хотелось, чтобы вместо крестов внутри лестничных перил были бы классические усадебные балясины. Он посмотрел на меня уже как на совершенно умалишенного: вместо того, чтобы вести разговор по сути концепции, я обсуждаю непринципиальные, второстепенные частности.

— Пожалуйста, я сделаю вам балясины, — предложил Давид уже с некоторым раздражением, — но крест, мне кажется, намного выразительнее.

— По-моему, все-таки балясины лучше...

Мы еще недолго и уныло попрепирались из-за балясин, потом я тупо добавил:

— И еще все-таки мне бы хотелось ощущения живой воды...

— Живая вода на сцене — зачем это? В бочке она, что ли? Лучше дать намек зрителю, ну, хоть плеск воды в звуке, так будет просторнее воображению...

— А мне хочется, чтобы была вода, кувшинки в ней плавали на мокро-зеленых листьях, полузатонувшая лодка, может, дождь вдруг пошел...

Боровский слушал меня с бережным вниманием врача, понимающего, что пациент в горячечном бреду. Возможно, теоретически он допускал даже, что мои слова не совсем бред, что какое-то здоровое зерно в них, вполне возможно, есть. Он честно пытался со мной сотрудничать, честно, очень любовно по отношению ко мне пытался перебороть мое неразумное и нетеатральное упрямство. На просмотр следующего макета он пригласил еще и Леню Филатова. Он знал, что Леня — мой друг, он меня и привел в театр, и они с Леной тоже ближайшие друзья. Леня — человек с Таганки, но в то же время и человек кинематографа, ему как бы в этом случае самой судьбой была предопределена роль третейского судьи, буфера между двумя ищущими общности сторонами.

Боровский снял тряпку с ящика и показал нам новый макет, еще красивее, еще великолепнее, чем предыдущий.

— Гениально! — честно сказал Леня.

— А вода?.. — тут же потихоньку, осторожно встрял я.

Боровский взглянул на меня неласково, но сдержался. Взял карандаш, листок бумаги, нарисовал как бы большой глаз, но весь заштрихованный черным, а по бокам вместо ресниц полукругом были раскиданы черные страусовые перья.

— Когда-то я делал «Чайку» в Польше. Вот хотел предложить вам одно решенье отсюда. Это слюда на черном бархате... — Он ткнул карандашом в заштрихованный черный глаз. — А все вместе — озеро... — Карандашом в воздухе Боровский очертил некоторое пространство, включающее в себя глаз и перья. — Актеры будут подходить к этому, говорить: «О, колдовское озеро!» И все поверят, что это озеро. Вглядитесь, подольше посмотрите, говорите себе: «О, это озеро! О, колдовское озеро!» Ведь правда, Леня? Ну скажи! Есть ощущение озера?

— Да, Дэвинька, есть, — примирительно сказал Леня. — Хотя, должен честно заметить, одновременно все это еще слегка и смахивает на женский детородный орган, как я его себе припоминаю...

Не скрою, шутка меня восхитила, и я тут же бестактно в голос расхохотался.

— Над чем вы смеетесь? — насупленно спросил Боровский.

— Да нет, это я не смеюсь, — отирая слезы восторга от шутки, замямлил я. — Просто Леня смешно сказал. Но в принципе, мне

хотелось бы, чтобы не слюда, а живая вода была, помните, я говорил, кувшинки...

— На зеленых мокрых листьях, — мрачно подхватил Боровский. — Хорошо, дайте мне еще десять дней...

И он сделал еще один макет, и макет этот был еще лучше, еще совершеннее, чем все предшествующие. Я же пришел к нему уже со странным, неведомым мне дотоле чувством: если сейчас он покажет мне невероятный шедевр, вертелась в голове злобная мысль, второй Парфенон, я его сразу и убью...

И Давид, показывая мне новый макет, тоже глядел на меня с нескрываемым чувством живого омерзения, словно на человека, пришедшего с улицы и ни с того ни с сего навалившего посреди его мастерской кучу дерьма. И все это происходило между людьми, глубочайшим образом уважавшими друг друга. Во всяком случае, за себя я ручаюсь.

Тут Давид набрался сил и сказал:

— Давайте закончим эту историю. Я же очень хорошо понимаю, что в следующий раз или я вас удушу, или вы меня убьете. Когда мне надо поправить что-то в макете, я боюсь повернуться к вам спиной: ощущение, что вы пырнете меня ножом...

— Знаете, Давид, я действительно близок к этому, — подхватил я, — Еще немного, и я и вправду саданул бы в вас чем-нибудь с большой радостью. При упоминании о театральной условности и образной части вместо целого у меня просто какая-то звериная ненависть закипает...

— Я это очень живо чувствую, несмотря на слова, которые вы говорите...

— Мне уже во сне снится мой паскудный, фальшивый плач по Таганке, по которой мне вовсе не хочется плакать, но я просыпаюсь в слезах, долго и страшно, глядя на потолок, лежу с сердцебиением в темноте и одиночестве, потом с трудом засыпаю, но тут же оказываюсь на берегу волшебного слюдяного озера, похожего на то, что Леня сказал. Так я или просто сойду с ума, надругаюсь над своей или над вашей жизнью, или сотворю еще что-то исключительно непотребное...

— Может случиться и такая вещь, — философски и уже почти примирительно, почти ласково добавил благороднейший умница Давид. — Или я вас все-таки поломаю, и вам все-таки понравится мое

волшебное озеро, похожее на то, что Леня сказал, или вы меня, не приведи господь, переломаете, и я плюну на все и построю вам какую-нибудь гадостную усадьбу, с паскудным тентом и погаными вашими кувшинками на бутафорских зеленых листьях, чего потом буду стыдиться всю оставшуюся жизнь. И дальше уже ни вы, ни я не сможем ни избавиться от чувства прилюдного срама, ни вообще работать. Давайте, пока не поздно, как-нибудь разойдемся?..

— Разойтись я готов, но мне все-таки очень хочется «Чайку» поставить...

— Ну поищите какого-нибудь художника. Пожалуйста, берите любого.

— Знаете, я всю жизнь работал с Сашей Борисовым...

— С Сашей? Боже, какое счастье! Да если он согласится, я буду так сердечно рад! Я так люблю его работы! Я так его уважаю!..

— Давид, если бы вы знали, как он к вам замечательно относится! Он мне все время говорил, что ни на одной художественной выставке более смелых и конструктивных театральных идей, чем у вас, он в жизни не видел.

Мы оба стали внезапно невероятно счастливы оттого, что навеки освободили себя от тяжкого ярма работы друг с другом и теперь можем снова относиться друг к другу с живым человеческим чувством приятия, с уважением, испытывать удовольствие от взаимного общения. Макет со слюдяным, будящим воображение озером навсегда накрыли траурной черной тряпкой, чтобы никогда больше не обсуждать его вдвоем.

— Давайте, давайте, — продолжал Давид. — Уговорите Сашу...

Я поехал к Борисову.

— Ты что? Я никогда в жизни не работал в театре, — сказал он.

— Саша, какая разница! Мы с тобой же всю жизнь проработали вместе. Вот смотри, что бы мне хотелось...

Мы взяли, как обычно, какой-то огрызок бумаги, я начал водить по нему карандашом. Рисовать я не умею, но Саше мои рисунки понятны. Потому что, когда я провожу на его глазах какие-то нетвердые линии и при этом еще говорю что-то, он в этот момент соображает, что я имею в виду, и потом мои каракули какое-то время хранит как рисунки.

— Это невозможно сделать, — сказал Саша, опуская как несущественный общепhilософский, литературный пласт разговора. — Если у тебя здесь настоящая вода, а здесь ты укладываешь бутафорский руст, то вода не может просто так ниоткуда взяться. Она должна, скажем, вытекать из-под какого-то мостика... Тогда из-под какого?..

— Есть мостик. Есть гениальный усадебный мостик. И руст есть. Все есть. Чего попусту разговаривать. Поехали, я тебе все покажу!..

И мы с Сашей, который вовсе уже не мальчик, тут же прыгнули в мою машину, я повез его в санаторий «Узкое», подмосковную усадьбу графа Воронцова, стоящую ныне почти посреди города.

Начало осени. Усадьба превосходная, идеальная для нас! Я показал ему мостик, который имел в виду, сочетание, соотношение воды и мостика... Мостика и руста... Разговоры о конкретном материальном мире «Чайки» заняли еще часа два или три, потом Саша сел работать. Через какое-то время он показал мне карандашный эскиз. Сколько бы мне ни объясняли про театральность, никто не разубедит меня в том, что одно из самых выдающихся сценографических сочинений в истории русского театра — Сашина «Чайка». Справедливости ради скажу, что ему очень помог его соавтор, Володя Арефьев, прекрасный театральный художник, замечательно знающий сцену и всю ее технологию: это, конечно же, полностью и паритетно их совместная работа. Володя был хорошим соавтором и товарищем Саше, в результате чего и сложилась так, как она сложилась, эта уникальная сценография. Так оно вот бывает, и, повторю, так важно, чтобы правильно звезды сошлись над головой, чтобы люди нашли друг друга, а найдя, радовались тому и берегли удачу.

На пастернаковскую премьеру маэстро Левенталь пришел в смокинге. Сейчас у нас что-то вроде смокинговой моды, и сам я время от времени вынужден напяливать это странное официантское одеяние, но что до нашего умения носить такую затейливую одежду, то в подавляющем большинстве случаев ощущение, что видишь как бы коня в смокинговой попоне. А когда я увидел смокинг на Левентале, то вдруг понял, что это за костюм и зачем по торжественным случаям его некоторые надевают. Превосходный костюм требует высокого артистического умения носить его, Левенталь изящнейше этим мастерством владеет.

На пастернаковский юбилей среди прочих был приглашен и Юрий Мефодьевич Соломин, мой старый товарищ еще по «Мелодиям белой ночи».

— Помнишь, мы говорили, что хорошо бы в тебе в театре что-нибудь поставить?.. — вместо поздравлений сказал Юра. — У меня ощущение, что время наступило. Приходи к нам, давай попробуем...

После была пауза в год или в полтора. Я снимал «Дом под звездным небом», а закончив картину, сразу ему позвонил и пришел:

— Юра, тот наш разговор еще в силе?

— Конечно...

— Давай тогда в Малом «Вишневый сад» сделаем...

— Неудобно. У нас Ильинский его поставил. Спектакль, конечно, в чем-то амортизировался, идет давно, может, и имело бы смысл его переделать, но у нас в театре такое не водится. Лучше что-нибудь другое. «Иванова» хочешь?..

— Хочу, но не знаю, как его у вас ставить. Точнее, половину про Иванова знаю, половину про Бабакину — не знаю... Может, тогда «Дядю Ваню»?.. Вы с Виталием можете сыграть Астрова и Войницкого. А дальше я и здесь ничего не знаю.

— Ну, пойдем тогда посмотрим наших артистов...

Время было позднее. Дежурный почему-то никак не мог включить в фойе свет. Нашли фонарик, и мы, как ворюги, пошли темными коридорами пустого театра. Светили на портреты, развешанные по стенам, он рассказывал, кто есть кто, рекомендовал, я сразу вспомнил и Борцова, с которым когда-то репетировал, и Солодову, снимавшуюся у меня в «Мелодиях белой ночи», и Бо-бятинского, и Аманову... Выяснилось, что я знаю про артистов этого театра даже несколько больше, чем мне поначалу казалось. Там же, в темном коридоре, мы сговорились о распределении и, надо сказать, ни в едином случае не ошиблись.

— А кто художник? — спросил меня Соломин.

— Как кто? Левенталь.

На этот раз мы с Валерием Яковлевичем делали уже от начала до конца нами задуманную и выполнявшуюся цельную постановку. Тогда же я узнал в его исполнении еще одно из театральных чудес, которым в кино почти не пользуются, — макет. Оказывается, в большой «игрушке» театра есть еще и занимательная «малая» игрушка — макет.

Я давно задумывался, почему такой особенной красотой обладает нащокинский домик. На столе приятеля Пушкина Павла Войновича Нащокина стоял игрушечный домик, за строительство которого были заплачены невероятные деньги, и был он точно такой же, как и большой, в котором Павел Войнович жил, только был маленький, но с мебелью, предметами быта, посудой, книгами... Казалось бы, что за странная причуда: ставить в своем большом доме макет своего же дома, но маленького? Но в этом было какое-то своеобразное художественное открытие, проистекающее из чувства масштаба: твой собственный мир, но как бы со стороны. Со стороны чего? Неизвестно... Космоса, что ли.

Я не знал, что в театре существует канонизированная процедура показа художественному совету и всем участникам спектакля его макета. Внутри фанерной коробки сооружается будущий материальный мир спектакля. Там стоит маленькая мебель, крохотные букетики цветов, поднимаются и опускаются живописные задники, меняются цвета, вдруг сыплется снег... Когда я смотрел на сделанный Левенталем макет, главной мыслью было: неужели худсовет закончится и этот макет, эта восхитительнейшая игрушка пропадет куда-то? Все главное, что должно быть в спектакле, уже было заключено здесь. Я стал спрашивать: как бы мне его купить? Или, может, выкрасть? Поставить у себя дома. Это такое же законченное произведение искусства, как живопись. До сих пор не знаю, куда этот макет делся, что с ним. Театральные художники почему-то спокойно к этому относятся. Отрезают с одного макета тюлевые тряпочки, вклеивают в другой. Макет как самостоятельную художественную ценность они редко воспринимают.

И демонстрация макета — тоже целый спектакль, и тоже очень хороший. Левенталь комментировал: «Первый акт. Конец первого акта. Перерыв. Второй акт». А его помощники меняли свет и слаженно вершили бесшумные ловкие перестановки. Это было как бы кукольное представление, вовсе не заменяющее большого, ради которого оно и делалось, но также оставляющее ощущение подлинного.

Валерий Яковлевич — человек принципиально необщественный. Он не понимает и не любит этот коммунальный образ «общественного существования». Естественно, он никогда не состоял, да и не может состоять ни в какой партии, не участвовал ни в каких клановых сварах.

Когда в Большом начался очередной раздрызг, я видел, как он страдает, пытаюсь не быть втянутым в эту завораживающую мутотень. То, что он все же оказался в конце концов в какой-то из группировок, очень его мучило. Я видел его постоянно в дурном настроении, а оно, как я уже знал, бывает лишь в том случае, когда что-то грозит Левенталевой работе. Но тут дело было того посерьезнее: все эти общественные передраги грозили не просто его работе, но главному делу жизни — Большому театру и всему, что с этим названием для него связано.

Я пытался его дурное настроение развеять анекдотами, байками, шутками, иногда он действительно на время оттаивал и становился прежним Левенталем.

— Чего ты не снимаешь? — не раз говорил он мне. — Театр — это все хорошо, но твое главное дело — кино...

— На «Анну Каренину» денег нет.

— Ну, снимай что-нибудь другое.

— Ну вот буду снимать про Тургенева, про Полину Виардо.

— Кого будешь снимать?

— Тургенева — знаю, а Виардо — не знаю. В идеале мне нужно было бы натуральное меццо-сопрано, причем превосходное, но при этом хорошо бы, чтобы у нее еще была голова на плечах, душа, человеческие глаза и драматический талант.

— У хорошего меццо-сопрано ты хочешь все это обнаружить? Ну этого просто не бывает. То, что ты ищешь, не существует в природе по причинам чисто биологическим.

— Почему?

— Потому что они все слегка «ку-ку». Они же сами ничего не поют.

— Как не поют?

— Да, за них пищик поет. У них в горле есть пищик. Пищик. У всех. От мала до велика. От Шаляпина до Баглай-Березуцкой, подпевающей в шестом ряду хора...

— Пищик?..

— Да. Пищик-то и поет. А они единственное, чем занимаются, за пищиком ухаживают. Потому что пищик как пожелает, так и сделает... Захочет — запоет, не захочет — не запоет. Раз я пытался ухаживать за одной оперной дивой. Галантно говорю ей как-то: «Может быть, вы выпьете со мной рюмочку?», а она отвечает: «Ой, прямо и не знаю.

Как бы пищик не застудить». Или даже вот так: «Извините, я не могу с вами разговаривать, у меня с самого утра что-то нехорошее с пищиком». И какие тут ухаживания? Стоп-машина, задний ход!..

— Ты меня дуришь!

— Настоящий Шаляпин был не Шаляпин — Шаляпиным был его пищик. А сам Шаляпин натурально при уходе за своим пищиком сформировался в огромную артистическую фигуру. И вся круговерть певческой жизни — работа, свидания, семья, все, все, все — это только обслуживание пищика. Ты себе невозможную задачу ставишь. Брось ты это дело, пустое...

Я был совершенно поражен и даже не стал проверять, правду он мне сказал или насочинял, а взял и в соответствии со вновь познанным все переписал в сценарии. Начал его с того, что мальчик Тургенев со своим приятелем-слугой ловят птиц, взрезают им горло, чтобы посмотреть, чем поет птица. Ищут пищик... У меня до сих пор нет ни малейшего желания проверять слова Левенталья: на них сегодня зиждется мое главное представление об опере и оперных певцах. А между прочим, я уже давно лелею планы постановки оперы и на сцене, и на экране, но теперь-то я знаю, что рассчитывать должен на общение не с оперными артистами, а с их пищиками, при которых те состоят...

Из-за всех этих дел и переживаний, связанных со сварой в Большом, Валерий Яковлевич в конце концов уехал жить в Америку, к дочери и внуку, но пожил там с полгода, а потом ненадолго вроде вернулся. Как-то я пришел к нему в мастерскую, он тут же показал мне слайды: в Америке Левенталь вернулся к станковой живописи.

— Сколько же жизни я убил на пищики, на эти перманентные сотрясения мозга, на пожарниц... Я же живописец! Я только сейчас вспомнил, что я — живописец!

— Валера! — зажегся я. — Давай твою большую выставку сделаем...

— Ни за что на свете! Здесь сейчас я не выставлю ни одной работы, даже эскизика!..

— Почему?

— Мне так ужасна мысль, что придет на выставку какая-то сволочь из какой-нибудь сволочной газетенки и потом напишет рецензию.

— Ну и что случится?

— Он мне порушит баланс моих внутренних взаимоотношений с самим собой...

— А если возьмет и хорошо напишет?

— Тем более нарушит. Понимаешь, у меня с этими картинками совсем другие, личные, внеобщественные отношения. Я не хочу, блин, чтобы это наше поганое общество, растуды его в бога и душу мать, вмешивалось в мои личные взаимоотношения с моими личными картинками...

Я его хорошо понимаю.

— А куда девать холсты?

— Пока сложу... Не хочу, чтобы это обсуждали. Хотите обсуждать — идите себе на другие выставки. Выставок, что ли, мало?.. Как грязи!

В последний раз мы встретились недавно, поскольку опять у меня была встреча с Юрой Соломиным.

— Ты чего в театр не приходишь? — спросил меня Юра.

— Хорошо. Я приду. С Левенталем...

Мы с Валерием Яковлевичем сели в его мастерской на Садовом кольце, где через окна видно море старых московских крыш, и, обсудив все «за» и «против», решили еще раз попробовать вместе поработать в театре — сделать, допустим, в Малом «Маскарад» Лермонтова. Допустим... Или что-нибудь другое. Просто обязательно вместе.

## Курехин

Последний раз мы виделись так: пришел Сережа и принес в руках только что купленные где-то на Калининском пять дисков — весь Элвис Пресли, классика мирового рок-н-ролла. Сережа сиял.

— Ты бы знал, сколько лет я об этом мечтал!..

По этому случаю даже сбегали в магазин, накрыли стол. Во влажном зимнем воздухе слегка проглядывала весна. Вечеринку начали с Пресли. Одновременно, по-моему, и с «Гжелки».

— Громче, — руководил мной Сережа. — Громче! Давай еще громче!

Аппаратура у меня была хорошая. Динамики качали стены. Давно была ночь. Соседи сначала стучали в стены, потом с лестницы звонили в звонок, потом чем-то железным — по батареям... Побеждал Пресли. Часа в четыре ночи все пять дисков были любовно отслушаны по нескольку раз. «Гжелка» кончилась сильно раньше.

— Поехали куда-нибудь в город, — возбужденно предлагал Сережа. — Во-первых, приехал гениальный мексиканский татуировщик. Давайте сделаем у него вам выдающееся тату. Если хотите, можно даже что-нибудь ампирное... Вы вроде такое любите. Какие-нибудь руины. А оттатушимся, поедем дальше...

*фото — Сережа Курехин*

Сережа был красив как бог. Нет. Точнее. Сережа был красив, как Модильяни. Необыкновенно здоров физически. Превосходно сложен. Про его природную одаренность, которую называют талантом, и говорить нечего. К тому же Сережа был очень молод. Однажды вечером ему, молодому, талантливому и красивому, вдруг стало вроде как-то не по себе. Когда предложили вызвать «скорую», Сережа начал отчаянно сопротивляться. Никогда в жизни он не имел никакого дела с врачами. Кроме дружбы. Тем не менее «скорая» приехала и увезла Сережу из жизни в больницу. Страшная болезнь Сережи проистекала со скоростью поистине космической. Врачей ему искали по всему миру. По всему миру дикой, невероятной Сережиной болезнью были

отмечены лишь странные единичные случаи. У Сережи обнаружилась опухоль сердца. Его близкие говорили мне, что во время короткой, стремительной этой болезни Сережа и мысли не допускал о том, что она его может сломить. Такого красивого, талантливого, сильного и молодого. Она, неумолимая и тупая болезнь, взяла и сломила его.

Случилось так, что все время Сережиной болезни я был очень далеко и от Питера, и от Москвы. Я тоже не мог ни представить, ни допустить себе такого. Когда я приехал в Питер и мы с Сережей Дебижевым, который встретил меня, прямо из аэропорта помчались к нему в больницу, оказывается, уже было поздно. Сережа ушел накануне ночью. По дикому стечению обстоятельств и на похороны к нему я тоже не попал. А потому — никогда я не видел Сережи мертвым. Оттого, наверное, я не хочу и не могу, и не стану писать про него «был». Сережа не «был». Сережа для меня всегда есть...

Я всегда не слишком понимал значение фраз типа: «Он человек талантливый», хотя и сам, грешен, не раз говорил о ком угодно подобное. Слова эти стали такими расхожими, так легко употребляемыми, что уже почти не осталось вокруг неталантливых или хотя бы малоталантливых.

В девяноста девяти случаях из ста бытовая оценка «талантливый» явно завышена. Талант — все-таки вещь исключительная. Из всех, кого видел в жизни, самый талантливый в истинном природном смысле этого слова — Сергей Курехин. Над головой его все время трепетало незримое ангельское крыло. Он явно, бесконечно и безупречно талантлив как композитор, музыкант, пианист-исполнитель, литератор, артист, постановщик зрелищ (займись он профессионально режиссурой, в ней ему удалось бы раскрыться не слабее, чем в музыке), как историк, и в частности историк искусства (слушать его пластичные и часто меняющиеся суждения о материи художеств бесконечно интересно), и напоследок, гениально талантлив как мистификатор. Чем бы он ни занимался, чего бы ни касался, он талантлив во всем...

Его гениальная музыкальная одаренность в огромной мере связана с мистификацией. Чтобы прояснить таинственную и истинную подлинность музыки, оградить ее трогательную незащищенность, он обращается не к исповеди, а к защитному барьеру из тысячи мистификационных подделок.

Так мистификационно он якобы ненавидит классику, XIX век, считает его мертвым, апатичным, лишенным энергетической силы, выжившим из ума. Являя собой выдающегося исполнителя, он люто ненавидит сам институт исполнительского мастерства. Ростропович или Спиваков — для него фигуры комические. Он ни за что не поверит, что они что-то собой самостоятельно представляют, кроме разве что чистой воды исполнительской мистификации. При этом сам он ежедневно часами сидит за фортепьяно, стараясь постоянно наращивать и без того превосходнейшую пианистическую технику. Он — один из лучших пианистов, каких мне только случалось слышать.

При всем публично демонстрируемом омерзении к классике, он — и это одна из самых потаенных сторон его натуры — сумасшедший библиофил, у него одна из лучших библиотек по русскому Серебряному веку. Думаю, он этот век обожает, хотя, если при нем сказать что-то хорошее о каком-то из художников той поры, он их всех, на всякий случай, оболъет с ног до головы дерьмом. Впервые попав на представление курехинской «Поп-механики», я понял, что он ко всему еще и гениальный режиссер. Более щедрой и сумасшедшей пластической фантазии, более сложного и более полного коллажа поп-культуры последних русских десятилетий видеть мне не доводилось.

Все это колоссальных размеров культурные мистификации, поскольку сам Курехин — человек высочайшей культуры. Видимо, потому он и ненавидит все с «культурой» связанное: сатанинское отрицание «культуры» позволяет ему сохранить в себе культурный пламень, которым он невероятно сильно изнутри озарен.

Я, например, абсолютно убежден, что Сережа — крупнейший, может быть, даже самый крупный русский симфонист конца нашего века. И все его «поп-механики» (во всяком случае, те пять или шесть, которые я видел) — на самом деле симфонические произведения, в которых роль тех или иных музыкальных инструментов играют пластические компоненты: люди, танцы, все множество слагаемых этого коллажа.

При этом природная чистота его культурного поля совершенно уникальна. Мне он доказал это довольно странным путем. Когда я делал «Три сестры», то в черновой монтаж поставил много разных замечательных музыкальных фрагментов — из квартета Шостаковича, из Баха, из какого-то современного немецкого модерниста. Мне не

хватало лишь маленького кусочка вальсика в сцене, где на Святки приезжают ряженые. Найти что-либо подходящее никак не удавалось, и я попросил Сережу написать этот кусочек вальсика, дурацкого, циничного, вполне пригодного для его «поп-механик». Сережа попросил показать ему картину целиком. Мы посмотрели ее вместе со всей уже подложенной мной музыкой. Посмотрев, он сказал:

— Я понимаю, что вы хотите в принципе от музыки в этом фильме. Дело не в вальсике. Музыку вы подобрали замечательную, но коллаж из нее ужасающе груб, даже топорен. Давайте я вам попробую сделать все то же, только приведенное к некоторому единству.

— Как то же? То же, что у Баха, у Шостаковича?

— Да, то же, только единое.

И он написал всю замечательно-прекрасную музыку к моим «Трем сестрам». Он действительно сделал все, как обещал, и даже лучше, чем обещал. В его музыке все то, что по сути и звучанию мне было нужно, но написана она была уже с учетом видения живой картины. Фантастическая культурная, техническая оснащенность! В человеческой культуре Сережа бытует, как в родном доме. Особенно я мог это почувствовать во время записи.

Курехин — человек сумасшедшей работоспособности и сумасшедшей требовательности к себе. Все его хулиганства, безнравственности, безобразия заключают в себе энергию грандиозного труда, в них вложенного.

Помимо выдающейся культуры, которая есть фундамент всего, им созданного, он еще и человек необыкновенного трудолюбия и уважения к труду. Все его хулиганства — результат столь же отреченного, серьезнейшего внутреннего труда, как, скажем, «Жертвоприношение» Тарковского, при том что свойственная этой картине мера ощущения собственной значительности для Курехина органически невозможна. Если нужно что-то осмеять, принизить, смешать с дерьмом — тут его возвышенная стихия. И стихии этой он отдается не с распутством высокомерного недоучки, презирающего все и вся от собственного бескультурья, а с полной мерой творческой серьезности, со сложнейшим, хитроумнейшим арсеналом профессиональной оснащенности. Убежден, что в сути своей он человек необыкновенной душевой чистоты, и чтобы эту чистоту

оградить, пускает на полную мощность машину самосохранения в этом безумном, распутном, развратном, распадающемся мире.

Во время работы над постановкой «Чайки» мне вдруг пришла странная мысль. Когда я попросил Курехина сделать музыку под кусок диалога Нины и Треплева, в первый раз остающихся вдвоем, мне никак не удавалось понять, какова его изначальная чеховская бытовая интонация.

— Какое это дерево?

— Вяз. Не уходите.

— Слишком поздно.

Как помочь актеру схватить интонацию этого разговора?

Внезапно мне стало ясно, что самое правильное — эти слова спеть. А потом, как-то глядя репетиции, я вдруг понял, что оптимальнейшая форма существования «Чайки» на сегодняшней сцене — оперная. Пьеса уже отлилась в готовую для оперы форму, в ней ничего не надо переделывать.

Точно так же, работая почти параллельно над «Анной Карениной», я вдруг сообразил, что и для этой вещи есть форма, где она обретет литую монументальную завершенность. И это тоже форма оперы. Я уговорил Сережу Курехина (ему, с его гениальной одаренностью, это было под силу) сделать оперный триптих — «Анну Каренину», «Чайку» и «Доктора Живаго» — с тем, чтобы поставить все три на сцене Большого, а потом, возможно, перенести и на экран. Мы даже сходили с ним и изложили все эти идеи тогдашнему руководителю Большого Володе Васильеву, который воспринял все это с превеликим волнением и распорядился немедленно заключить с нами договор. Больше того, над оперой «Доктор Живаго» мы начали уже вместе работать. Это были действительно исключительной силы задумки. Можно даже, в порядке исключения, назвать их замыслами. В частности, Сережа Курехин придумал тогда основу сценографии для «Живаго» — огромный паровоз (он все время возвращался к мысли, «хорошо бы настоящий»), медленнодвигающийся из глубины раскрытой сцены Большого по направлению к зрительному залу и потом, вздыбливаясь, — вползающий в него. Революционный поезд должен был быть украшен знаменами, лозунгами... А над ним должны были располагаться оперные облака и большая луна, как в «Лебедином озере». Мы решили, что «стихи Доктора Живаго» — это должен быть

огромный хоровой цикл. И пару великолепных хоров Сергей уже написал на компьютере. Увы, я не думаю, что с кем-то другим этот проект возможно было бы сейчас продолжить и осуществить.

Курехин не зря писал музыку к «Чайке». Он — гениальный мастер самосохраняющей себя юности. Он не даст себя съесть, покорить, поглотить. Он обманет, задурит, перепутает энергетические полюса, пустит ток энергий по другим руслам к другим объектам воздействия. (Накануне премьеры «Чайки» мы сидели на Таганке, расписывали премьерный зал — кого с кем рядом посадить, а кого с кем — не допустить до того, чтобы они оказались рядом. Сергей принимал во всем этом активнейшее участие. Потом вскочил, закричал, что он опаздывает на поезд в Питер, и убежал. Примерно через полчаса Сергей вернулся в зал: «Не забудьте пригласить кого-нибудь из патриархии!» «Зачем? — удивились мы. — И почему именно из патриархии?» — «Ну как же, у них такие замечательные клобуки. Они просто совершенно необходимы! Для украшения зала!»

Сергей — ярчайший представитель той команды, которую подарила мне «Асса», самый сложный, самый хитрый в высоком смысле этого слова, наиболее из всех способный к самосохранению, а следовательно, к сбережению культуры. Безнравственный, без царя в голове, без показной совестливости, растрачивающий себя по пустякам циник, распутное дитя, он при всем том один из самых глубоких и самых серьезных людей, каких только в этой жизни я встречал.

## Абрамыч

Почему-то никак не могу вспомнить, где, по какой причине, при каких обстоятельствах мы познакомились, что странно. Знакомства обыкновенно запоминаются, а вот обстоятельств знакомства с Соломоном почему-то вспомнить так и не могу. Такое впечатление, что в моей жизни он существовал всегда. Со времени его ухода прошло уже достаточно времени, но так же, как не помню момента нашего знакомства, не могу заставить себя считать его ушедшим. Совсем как у Булата Окуджавы в песне про Ленку Королева: «Я Москвы не представляю без такого, как он, Короля». Вот так и я не представляю себе ни Ленинграда, ни Петербурга, ни Москвы без такого, как он, Соломона.

Соломон Абрамович Шустер, без сомнения, был одной из самых колоритных и запоминающихся фигур в русском, советском и постсоветском художественном мире ушедшего XX века, и в особой степени в культурном мире Ленинграда, теперь Петербурга. Мир этот, столь блистательно и неповторимо сложившийся уже в начале XX века, сформировался как особый культурный и эстетический феномен именно «Мира искусства». Предполагали, что для мира воистину грядет русский Серебряный век, осененный великолепным русским авангардом. Позже, уже во второй половине века, все это вновь пытались наследовать как особую петербургскую традицию, стиль жизни, стиль формирования личности. Это, как мне кажется, в главном и образовало неповторимую физиономию Соломона.

*фото — Соломон Абрамович Шустер*

Вероятнее всего, познакомились мы все-таки потому, что оба были режиссерами и в профессию эту пришли примерно в одно время, во всяком случае в одну кинематографическую эпоху. Я сильно младше Соломона по возрасту, но в режиссуре оказался раньше и, честно говоря, по отношению к нему всегда ощущал себя в профессии старшим. Соломон к этому легко и безобидно привык, тем более что остальные его погодки и питерские товарищи — Илюша Авербах, Глеб

Панфилов, Игорь Масленников, Леша Герман — тоже по какой-то причине в режиссуре ощущали себя сильно старше Соломона. Он в нашем ремесле всегда был цветком экзотическим, странным. Как ни кощунственно это звучит, но все-таки, если честно, Соломон всегда больше хотел быть режиссером, чем им был. На это утверждение Соломон, конечно же, обиделся бы, хотя бы только потому, что ему действительно очень нравилось это занятие — режиссура. Сколько я его знал — Соломону страшно, вождеденно, может быть, более всего в жизни хотелось быть именно кинорежиссером. Его бесконечно увлекали даже все внешние приметы профессии, к которым лично я всегда относился с тягостной ненавистью. Мне и сейчас противно вспоминать о том, что частью нашей профессии является, к примеру, необходимость время от времени орать в мегафон какие-то дурацкие призывы, кошмарные словосочетания, команды: «Левая сторона идет направо, правая сторона идет налево, и все вместе двигаются вперед!..» Согласитесь, большую дурость представить трудно. А Соломону все это доставляло огромное удовольствие. Каждый раз, когда приходится снова и снова кричать: «Внимание! Приготовились! Мотор!», почти всегда испытываю неловкость за эту пошлятину. Если можно кому-то перепоручить все эти высокомерные командные нелепости, всегда за эту возможность стараешься ухватиться. А ему — вот ведь! — умнице и эстету, крики эти были отчего-то маслом по сердцу!..

Но, конечно же, не в этом дело. И серьезное, невидимое, неэффективное внутреннее существо нашей профессии тоже Соломона пленяло. Ему так нравилось строить в воображении образную систему будущего фильма, анализировать взаимоотношения неких, придуманных им людей, которых часто, увы, по какой-то странной нелепости собственной судьбы он, повторю, в жизни и умница, и тонкий психолог, в кино иногда не очень-то понимал.

Потому в режиссерской биографии Соломона, по гамбургскому счету, взлетов особых, в общем-то, не было. Ничего ошеломляющего он так и не снял, но, заметьте, не снял и ничего скверного, чего можно было бы стыдиться. Всю свою взрослую жизнь Соломон снимал свои скромные, достойные, спокойные, всегда очень «шустеровские» картины. Так же, «между прочим», не шумно и внешне не эффектно,

он, в частности, однажды, к примеру, профессионально сделал дело, которое никогда, конечно же, не забудется.

Когда умерла Анна Андреевна Ахматова, Соломон вместе с Семеном Арановичем (тоже, увы, уже покойным) каким-то образом ухитрились украсть на Ленинградской студии кинохроники камеру и пленку и подробнейшим образом поверх всех самых строжайших запретов снять ее похороны. Разумеется, материал этот совершенно бесценный! По воле случая и я был на этих похоронах. Никогда не забуду их удивительной атмосферы. Анна Андреевна скончалась в Москве, из Москвы в Питер «грузобагажом» привезли ее гроб. В Никольском соборе от гроба с железным скрежетом долго отдирали цинк. В храме чужаками толпилось огромное количество иностранных корреспондентов. Бесперывно вспыхивали вспышки блицев, все начинало походить на сцены из феллиниевской «Сладкой жизни». Иосиф Бродский, тогда еще рыжий, взнервленный, молча подошел к какому-то «папарацци», также молча, но крепко вырвал у него из рук камеру и с грохотом ударил ее об пол. К моему изумлению, камера разлетелась на мельчайшие куски. И лица Льва Николаевича Гумилева, стоящего у гроба матери, тоже никогда забыть не смогу... Все происходило необыкновенно просто, достойно и, надо сказать, величественно.

Потом Шустер с Арановичем долго и непросто сберегали и прятали этот материал. Соломон уже учился у Григория Михайловича Козинцева в той самой знаменитой питерской мастерской от Высших режиссерских курсов. Увы, позже, где-то в середине 80-х, началась огорчительнейшая тяжба. Сеня Аранович вдруг где-то публично заявил, что материал этот лично его и никакой Шустер к тому никакого отношения не имеет. Соломон, конечно же, почти по-детски, смертельно разобиделся и в ответ тут же публично заявил, что это Аранович сошел с ума и что материал ахматовских похорон это именно его, Шустера, инициатива и, соответственно, его материал. Дело нешуточно грозило судом, личные их отношения — чуть ли не дуэлью. Я понимал, как для Соломона все это было важно: в сущности, это и был главный режиссерский поступок его жизни... Я по его просьбе сочинял от Союза кинематографистов какие-то смешные письма, увещевал решить дело миром. Но они с Арановичем поссорились и так до конца жизни и не разговаривали. Печально,

печально, ах, как все печально! Вот давно уже нет ни Семена, ни Соломона, нет Гумилева, Бродского, нет Анны Андреевны... Но остался тот Семенов и Соломонов бессмертный ахматовский материал.

Тот, кто хоть раз в жизни видел Соломона Абрамовича Шустера, уже никогда не смог бы забыть его неповторимого облика. Неизменная бабочка, костюмы от Кардена, шубы с меховой изнанкой, трость... Все, кого я с ним когда-нибудь познакомил (а знакомил я с ним не без удовольствия довольно многих — Курехина, Гребенщикова, Сережу Африку, Тимура Новикова и иных очень и очень разных людей), навсегда были сражены уникальным впечатлением, производимым его воистину великолепной художественной фигурой. Когда мы, допустим, с Курехиным или с Гребенщиковым заводили речь о какой-нибудь публичной «поп-механической» компании, они сразу, не стовариваясь, восклицали:

— И обязательно позовем Соломона! Соломон нас украсит! Без Соломона эффекта не получится!

Они, как люди с хорошей художественной хваткой, сметкой, хорошо понимающие своего зрителя и слушателя, сразу превосходно чувствовали уникальную отдельность, как бы «вырезан-ность» из камня или из дерева этой скульптурнейшей фигуры. Хотя был Соломон довольно невысокого роста. Некоторые «добряки» даже утверждали, что наличествовал у него как бы даже и небольшой горб. Я лично никогда этого горба не видел, не замечал, поскольку, как говорил уже, он всегда был одет в безукоризненные костюмы, безукоризненные сорочки, безукоризненные ботинки, начищенные до безукоризненного блеска. Соломон никогда не носил бабочек, застегивающихся на защепке под воротом. Искуснейшим образом он непременно завязывал их сам.

Слава Говорухин, по гордости редко кого о чем в жизни просивший, мне однажды сказал:

— Познакомь меня, пожалуйста, с Соломоном.

— Зачем тебе, Слава? — удивился я было широте говорухинских интересов.

— Хочу у него научиться завязывать бабочку...

И мы со Славой славно поехали в Ленинград, взяли купе на двоих, долго за полночь выпивали, весело говорили о том, о сем, получалось — о жизни, но цель-то у нас была единственная — научить

Говорухина завязывать бабочку. Я присутствовал на одном из этих уроков — зрелище впечатляло: Слава стоял с мучительно закаченными в потолок глазами, откинув голову и высоко задрал вверх подбородок, сомнамбулически пытаясь повторить почти сакральные движения, с артистической легкостью совершаемые перед ним добрейшим Соломоном. Я видел, что Слава время от времени был близок к самоудушению. Соломон же с неизменной вежливостью, доброжелательностью, чрезвычайным благорасположением подбадривал:

— Поначалу и у меня не все получалось. Не следует волноваться. Не бойтесь. Вы несомненно способны. У вас непременно получится.

Когда мы уезжали из Ленинграда, Слава в раздражении сказал, что «ни хрена у него никогда не получится». В отчаянии, ненадолго перейдя даже на мягкий рейтинговый мат, что бывает с ним крайне редко, Слава утверждал, что ни за что не сможет обучиться так вразной и одновременно крутить головой и руками... Тем не менее спустя какое-то время при встрече он уже с облегчением сказал:

— Знаешь, я все-таки, спасибо Соломону, научился!..

Но все-таки вряд ли, несмотря на несомненную талантливость, Слава это делает так, как некогда Соломон — с балетной изящностью, легкостью, без зеркала, с закрытыми глазами. В том, что он умел делать по-настоящему, в том, в чем понимал по-настоящему, Соломон был человеком, конечно же, невероятным, не побоюсь сказать, великим. Не ошибусь и не преувеличу, если назову Соломона одним из самых выдающихся коллекционеров-собрателей нашего века. Точнее, собирательство это было уже следствием: прежде всего он был одним из самых великолепных, знающих, тонких, образованных, наделенных невероятной интуицией искусствоведов, историков культуры, прежде всего культуры российской. Образован в этой области Соломон Абрамович был феноменально, познания в материальной культуре имел обширнейшие, но в сравнении с тем, как он знал, как понимал, как чувствовал живопись, все прочее блекло. Живопись распознавал он гениально. За какие-нибудь четверть века Соломон собрал одну из самых внушительных в мире коллекций русского авангарда. Все, что я говорю сейчас о нем как о собирателе, в равной мере относится и к его жене Жене, тоже, увы, уже ушедшей, удивительной женщине, казачке, очень верной Соломоновой подруге.

Когда-то Соломон рассказал мне про то, как стал коллекционером.

Отец Соломона был уважаемым питерским архитектором (это, 195 как я понимаю, было у него вроде Соломоновой режиссуры), главным же его делом было собирание живописи, по преимуществу западноевропейской. Однажды мне довелось видеть у Эрмитажа очередь. Очередь у Эрмитажа — явление по тем временам не редкое, но тут зима, вьюга... Какая же, думаю, невероятная тяга к искусству в такие собачьи холода! Интересно, чего вывесили? Читаю плакатик: «Выставка. Дар семьи Шустеров Ленинградскому Государственному Эрмитажу». Это была посмертная выставка отца Соломона, который девять десятых своей коллекции завещал великому музею.

Так вот, как рассказывал мне Соломон, отец все время пытался пристроить его к собирательскому делу, но поначалу из этого ничего всерьез не получалось. Первые ростки хрущевской демократии кинули мальчика прямым ходом к питерским стилистам. Ни малейшего интереса, кроме здорового, денежного, Соломон к коллекции папы долгое время не испытывал. Отчаявшись образумить уже вполне великовозрастное дитя, перевалившее к тому времени за двадцать, отец, в порядке, быть может, даже последней воспитательной меры, послал сына в Москву домой к Павлу Кузнецову — купить для коллекции пять-шесть кузнецовских полотен. В те первые послесталинские годы гениальный, всеми забытый Павел Кузнецов жил в полном прозябании. Но писать продолжал, и писал по-прежнему замечательно.

Плейбоем приехав в Москву и проведя в ее зланных местах главную часть семейной командировки, Соломон тем не менее под конец собрался выполнить поручение отца. Пришел к Кузнецову, сказал, что отец просил купить несколько его работ. Работы тогда Кузнецов отдавал буквально за копейки, жить было не на что. Зная Абрама Шустера как достойного собирателя, он с готовностью согласился продать свои работы, предложил выбрать пять-шесть из тех, что стояли в углу мастерской. Соломон послушно пошел в угол, перебрал десятка полтора полотен.

— Знаете, — наконец ненахально сказал художнику Соломон, — я у отца видел несколько книжечек о вас. По ним у меня было несколько иное о вас представление, другое чувство...

Кузнецов внимательно посмотрел на юного стилиста:

— Хорошо, возьмите лестницу и полезайте на антресоли. Вы действительно видели не лучшие мои вещи...

Соломон послушно взобрался на антресоли, провел там некоторое время, отобрал пяток работ, спустился с ними вниз.

Кузнецов одобрил:

— Знаете, и на мой вкус, вы выбрали пять лучших...

Когда Соломон отвез добычу в Ленинград, отец, может быть, впервые всерьез похвалил:

— Собирай дальше! Эти вещи сейчас никто не ценит, практически никто их не понимает, но уверяю тебя, если ты всерьез этим займешься, со временем у тебя образуется одно из самых интересных и для России, и для мира собраний...

Так Соломон начал собирать. Мало того, он поступил в Академию художеств на искусствоведческий факультет, там познакомился с Женей — они стали собирать вместе. Соломон собирал по преимуществу русский живописный авангард, собирал его до последних часов своей жизни и в конечном итоге собрал частную личную коллекцию, по качеству не уступающую уникальной коллекции Русского музея.

Поражала абсолютная собирательская интуиция Соломона. Если, допустим, он впервые приходил в совершенно незнакомый дом, а там в дальней комнате под кроватью лежал уже десять лет маслом к полу достойный холст, то Соломон просто не мог на него не набрести, не нагнуться, не отыскать, не рассмотреть, не изучить, не понять. Это был даже не рентген, это было уже почти мистическое чутье на настоящее. И это составляло главную часть его тоже живописной жизни. Он никак ее не афишировал, не любил про нее рассказывать, да и что рассказывать о повседневном быте!.. Но быт этот был воистину уникален.

Соломон приезжал в Москву, звонил:

— Сегодня занят делами. Давай повидаемся завтра. Приходи ко мне в «Будапешт».

После этого он куда-то шел и возвращался в гостиницу с десятком-другим шедевров в какой-нибудь пыльной запыленной папке.

— Откуда? — изумлялся я назавтра.

— Знаешь, валялись под кроватью в строительном вагончике, в Монино. А на папке рабочие чай пили...

В этой самой папке, скажем, лежала ранняя акварель Кандинского. Или Сомовский рисунок. И ты благодарил Бога, что следы от чаепитий и разделывания кильки были все-таки на папке, а не на лицевой стороне лежавшего в ней листа.

— Но как ты мог знать, что найдешь там это?

— Стечение обстоятельств, — туманно объяснял Соломон. — Умерла тетка такого-то, она была дружна с таким-то. А тот, в свою очередь, был племянником этого. А этот — может быть даже, я тебя с ним знакомил — внучатый брат сестры Кандинского. Ну, я и подумал, почему не посмотреть?

Таков был Соломонов быт. В каждый свой приезд в Москву он увозил с собой в Питер несколько великих произведений искусства. По богатству и полноте его коллекция русского живописного авангарда — одна из самых представительных и серьезных в мире. К тому же, ясное дело, каждый лист — это еще и очень серьезные деньги. В связи с чем Соломон вел очень независимый, комфортный, можно даже сказать, богатый образ жизни посередине социалистического нищенства. И этот образ жизни Соломон тоже обожал. Он был ему мил. В этом образе, как и в образе режиссерском, Соломону существовать было очень приятно. Приезжая, он всегда останавливался в том или другом роскошном люксе гостиницы «Будапешт». В московском «Будапеште» его все знали, уважали и даже, наверное, по-своему любили: Соломон давал какие-то немислимые чаевые.

Я регулярно ходил в «Будапешт» к Соломону. Соломон встречал меня в роскошном персидском халате, неизменной бабочке, тут же звонил по телефону, приходила официантка в крахмальной наколке.

— Валечка, — говорил ей Соломон, — принесите нам водки. Только сначала попробуйте сами. Если вы не отравитесь, будем пить мы.

Немедленно крахмальной белоснежной скатертью накрывался стол: икра, разносолы, балык, свежий белый хлеб с золотистой хрустящей корочкой. Ледяная водка, действительно уже опробованная официанткой Валеи. Потом как бы между прочим из соседней комнаты Соломон выносил свое первое новое приобретение. Считалось, что я как бы неплохо знал живопись, но, увы, рядом с ним всегда чувствовал

себя полным, законченным живописным обалдуем. Ну, уж по меньшей мере дилетантом. Вещи, которые показывал мне Соломон, в большинстве своем были продранные, рваные, грязные... Почти ни одной из них не помню хоть в какой-нибудь раме. Но через копоть и грязь, приглядевшись, ты вдруг начинал различать нечто.

— Угадывай, — предлагал Соломон.

— Лентулов?

— Близко. Но не он.

Я думал. Называл еще какое-то имя.

— Нет, на этот раз, я думаю, ты все-таки не догадаешься. Это — дофутуристический Бурлюк...

И каждая такая загаженная картинка могла быть центром экспозиции любого престижнейшего музея мира. Так собиралась его коллекция.

Однажды в собрании уникальной этой коллекции поучаствовал и я. Было это где-то в начале девяностых, когда деньги время от времени не стоили вообще ничего, их справедливо называли «фантики». С антиквариатом тоже путаная история происходила. Почти никто в комиссионки ничего не сдавал, потому что все это продавалось за те же самые «фантики». Но «фантиков» на то, чтобы просто поесть, у кого-то из людей не было, и они тащили на продажу «родовой антиквариат». Постольку-поскольку сама ситуация была достаточно криминальной, антикварные магазины хорошие вещи в продажу не выставляли. Все они проходили через систему «аукционов». Вещи заранее выставляли в магазинах. Накануне каких-то очередных торгов Соломон потащил меня на просмотр с собой. По периметру магазина, прислоненные к обшарпанным стенам, стояло множество живописных работ. Я хотел написать — «живописного барахла», но это было бы неправдой. Просто это были ординарные работы ординарных честных русских художников. Коммерческого престижа даже в эти насквозь продажные времена в них не появилось. И вдруг я увидел, как, потеряв на мгновение власть над самим собой, у какой-то картинке притормозил Соломон. Ни одной эмоции ни выражение лица его, ни глаза не выдали, но резкость торможения и румянец на щеках говорили мне многое. У стенки, полузаслоненная какой-то другой живописью, стояла балерина Игнатия Нивинского. Впрочем, имени художника я тогда не знал. Игнатий Нивинский на самом деле был невероятно

прекрасным русским художником послереволюционного времени, который навсегда вошел в историю русской живописи и русского театра как художник «Принцессы Турандот» в постановке Вахтангова. Присмотревшись к холсту, я тоже, как и Соломон, ощутил великолепную энергетику, заключенную в этом изумительном изображении. Когда мы вышли на набережную, Соломон сказал мне: «Ни при каких условиях эта вещь не должна уйти ни к кому». И тут в нем разыгралась режиссерская жилка: «На аукцион идем завтра вдвоем. Я задаю минимум — ты играешь на максимум. Минимумом будет минимальная стоимость, твоим максимумом — любая сумма. Мне на максимум играть нельзя. Мою физиономию здесь слишком хорошо знают. Я буду изображать ленивый интерес к вещи, ты — глупый, но упрямый коммерческий интерес».

На следующий день, изображая малознакомых, мы с Соломоном приперлись в комиссионку на набережной. В пространстве залов было расставлено множество венских стульев. Как ни странно, почти на всех из них расположились аукционные игроки, Соломона знали почти все, меня — почти никто. Мы уселись в разных концах зала. Начался аукцион, дошло дело и до Нивинского. Соломон дождался какой-то смешной первой ставки и тут же предложил свою, чуть смешнее. Ее побил первый, Соломон вяло предложил чуть больше, тот, который начинал, добавил еще чуть-чуть. Тут настало мое соло. Я вытащил из-за спины табличку и предложил цену чуть ли не вдвое больше. Тот, который начинал, добавил еще чуть-чуть. Соломон добавил еще чуть. Тут я опять вытащил из-за спины табличку.

Нивинского в гостиницу «Будапешт» волокли мы вдвоем. Соломон едва не прыгал от радости. Придя в его будапештский люкс, тут же заказали обед, роскошные закуски и много водки. Пока все это несли, вытащили картинку, поставили, оперев на совдеповский письменный стол. Красота и сила изображения били по мозгам со страшной силой. И даже никакой водки для настоящей великой нашей радости не надо было. Впрочем, водки мы, конечно же, выпили.

И все же при всем при этом Соломон настолько преданно любил режиссерскую профессию и настолько «хотел быть режиссером», что для людей, которых приглашал к себе в картину, устанавливал — не забудем, это было время полного «нивелирования материальных стимулов», — собственные Соломоновы гонорары. Знаю, что одной

очень большой актрисе он в порядке признательного вознаграждения за участие в своем фильме преподнес раннего Шагала.

Я уже упоминал, как в Доме ветеранов «Матвеевское» неожиданно собралась очень дружеская компания, тогда еще довольно молодых кинематографистов: Наташа Рязанцева, Тодоровский, его художник Валя Коновалов, Лариса Шепитько, Илья Авербах, Резо Габриадзе, Соломон... Все приехали туда на недельку с целью отрешенно поработать, а задержались на два-три месяца, так что администрация уже отчаялась нас оттуда выставить. За это время мы так много и так неожиданно содержательно общались, что тоже неожиданно для себя вдруг стали относиться друг к другу так нежно и сердечно, что это даже стало напоминать в чем-то полузабытое вгиковское братство.

Каждый вечер мы у кого-нибудь собирались. Чаще всего почему-то у Наташи Рязанцевой, иногда — у меня. Поздно ночью приходил Шустер, ставил трость в угол, бросал на диван что-то, завернутое в легкую бумагу. Мы, к тому времени уже довольно выпив, на явление Шустера особого внимания не обращали, хохотали по каким-то своим поводам, после чего без всякого злого умысла кто-то валился на диван, приминая Шустеровый пакет.

— Але, друзья, аккуратнее! Вы что? Зачем же жопой на офорт Рембрандта?..

С любопытством открывали пакет. В нем и правда был листочек, исчерканный тем самым Рембрандтом...

У меня за время приятельства с Соломоном было множество забавнейших и по-своему поучительных случаев. Однажды, помню, я собрался подарить на день рождения что-нибудь хорошее, вечное, антикварное, так сказать на долгую память. Тут Соломон как раз был в Москве и мне подвернулся. Лишних денег, как-то так складывалось, никогда у меня не было, но для этого случая я набрал, скопил, затырил целых четыреста рублей — по тем временам для меня просто адскую сумму (моя режиссерская зарплата была сто восемьдесят).

— Соломон, — попросил его я, — пойдем со мной по комиссионкам. Помоги мне купить подарок. У меня есть четыреста рублей...

— Да ты что? За четыреста рублей можно купить фантастическую вещь...

Мы споро двинулись в знаменитый тогда комиссионный на Октябрьской площади. В антикварных магазинах продавцы и товароведы не просто хорошо знали и уважали Соломона, они его боялись, трепетали перед ним! Они понимали, что в облике Соломона к ним пришел даже не ОБХСС — пришел Страшный над ними Суд! Он с лету видел всё — в частности, презабавнейшую и небескорыстную пестроту цен, которые они назначали. Комиссионщики лишь в ужасе преданно пучили на него глаза, бессловесно умоляя молчать, никому не говорить о том, что он видит.

— А можно посмотреть, что у вас в подсобке? — иногда с провокационной небрежностью спрашивал он.

— Соломон Абрамович, клянемся, клянемся, клянемся! Там для вас нет ничего интересного!

Тем не менее в подсобку Соломон шел, смотрел и, как правило, «интересное» находил.

На этот раз для начала мы заглянули в отдел фарфора, где стояли роскошные антикварные вазы с пятизначными и шестизначными ценниками. Зажав в потном кулаке свои честно заработанные четыре сотни, я показал Соломону на какую-то вазочку.

— Ты что, не видишь, что это — говно?

— Это ампир! — обижался я.

— Это — говно! — настаивал Соломон.

Он пробежал глазами по полкам:

— Фуфло, ерунда и полное говно!..

— Ноу меня четыреста рублей!

— Порви их. Или сверни в трубочку и засунь себе в задницу. Ты же не слепой, видишь — здесь нет ничего. Шаром покати! Пойдем поглядим советский отдел...

— Ты что, издеваешься? Я же тебе всерьез говорю: раз в кои веки мне нужен хороший подарок.

В советских отделах, я это знал, всегда стояли хрустальные вазы, даримые друг другу совслужащими на юбилеях и тут же относимые в комиссионку. Тем не менее я поплелся за Соломоном. Он бросил взгляд на «хрустальные полки» и ткнул перед собой тростью:

— Сколько стоит вот та чашка?

— Пять рублей, Соломон Абрамович!

— Быстро иди в кассу и заплати!

— Соломон! Едрена-матрена! Ты русский язык понимаешь: в кои веки раз я попросил тебя помочь мне купить хороший подарок!..

— Я тебе говорю: иди в кассу и плати пять рублей. Только быстро и тихо!

Вздыхнув, я послушно отслуныявил кассирше пятеху, понимая, что надо мной тоже зачем-то учиняется некое непонятное издевательство. Когда мы вышли с покупкой из магазина, Соломон завел меня в подворотню и велел немедленно развернуть пакет:

— Смотри сюда, — сказал он, вертя в пальцах только что купленную чашку. — Ей нет цены. Этой чашкой, можно сказать, завершились золотые страницы истории русского фарфора. Это «Роза и черт» Чехонина...

На обыкновенной чашке, очень простой и благородной формы, действительно черным по белому были изображены роза и черт. Чехонин сделал эту чашку за несколько дней до своего ареста. Чашка эта и сюжет росписи описаны в сотне искусствоведческих трудов. За пять рублей я ее купил.

Приезжая в Ленинград, я очень любил ходить с Соломоном по бесконечным ленинградским комиссионным. Когда Митя, мой сын, подросток, он тоже нередко по случаю оказывался в нашей компании. Не раз повторялись истории, подобные этой, с чехо-нинской чашкой. Меня восхищала Соломонова манера разговаривать с антикварами, которые все были его друзья и знакомые: с одной стороны, он общался с ними корректно и уважительно, с другой и в то же время — исключительно цинично. Но это был особенный, романтического свойства цинизм.

— Ну-ка, дайте поглядеть мне эту дрянь!

— Соломон Абрамович, это не дрянь. Это вполне породистая вещь, из очень хорошей семьи...

— И сколько вы хотите за эту породу?..

— Соломон Абрамович, мы ничего не хотим! Она по каталогам стоит восемнадцать тысяч рублей.

— Ну, давайте рублей за триста я у вас ее куплю.

— Соломон Абрамович, вы шутите?

— Ну хорошо, возьмите пятьсот. Она больше не стоит.

— Соломон Абрамович, это невозможно...

— Ну хорошо. Пусть она стоит даже тысячу. Ну а насчет восемнадцати-то это вы, конечно, сами придумали?

И, нужно сказать, ему отдавали за тысячу. Половину того, что находится в виде некоей скромной коллекции у меня в квартире, наторговал, посоветовал, указал пальцем мне Соломон.

Как-то мы втроем бродили по Питеру зимой: я, Соломон и Митя. Было промозгло, холодно, слякотно. Я уже купил себе какой-то старый железнодорожный фонарь, уже тогда думал, может, когда-нибудь пригодится для «Анны Карениной». По Садовой дошли до Невского, до Пассажа. Соломон предложил:

— Зайдем в советский отдел!

Я устал, Митя тоже устал, идти не хотелось. Соломон пошел в одиночку, мы ждали его на улице. Минут сорок Соломона не было. Ну что ему там, в хрустальном советском отделе Пассажа, делать?

Наконец Соломон вышел. Всегда великолепно умевший никак не показывать, что сделал удачное приобретение, на этот раз он сиял, держа в руке какой-то тухлый газетный кулечек.

— Что в кулечке? — с нехорошим завистливым предчувствием любопытствовал я.

— Сколько раз я тебе говорил — нельзя лениться, нужно ходить и ходить...

Соломон надорвал кулек. Под газетой празднично светилась фарфоровая скульптурная миниатюра — подписной оригинал сомовского «Маскарада», купленный только что буквально за копейки. Пассажные комиссионщики приняли сомовский фарфор за совдеповскую чернильницу.

Эти обаятельнейшие Соломоновы заморочки так затягивали, что иногда все просто запутывалось в мозгах. Однажды, тоже в Питере я встретил на Невском замечательнейшую актрису и необыкновенно красивую женщину Иру Метлицкую.

Вообще Ира, на мой взгляд, была удивительнейшим явлением в артистической жизни России. И не только в своем поколении, вообще — в русском артистическом мире второй половины двадцатого века. Я впервые увидел ее в каком-то хорошем спектакле Ромы Виктюка, что-то там не то про китайцев, не то про японцев, но что-то удивительно талантливое и увлекательное. Но самым талантливым и увлекательным в этом спектакле была Ира. Первый раз она

появлялась, зацепившись ногами, по-моему, за какой-то шест и долго вися вниз головой. Причем ее удивительные, тогда даже рыжие, по-моему, волосы свисали еще куда-то вниз почти до самой сцены. Когда-то, глядя картины, снятые Урусевским, который обожал после длинной панорамы, выходя на портрет героя или героини, перекосить камеру, я поймал себя на том, что, несмотря на любовь к Урусевскому, я в зрительном зале скашиваю голову в другую сторону, чтобы рассмотреть лицо. В случае с Ирой и с этой виктюковской мизансценой мне немедленно захотелось встать на голову, чтобы ее разглядеть получше.

Конечно, она была женщиной невысказанной красоты, но еще она была и женщиной необыкновенно артистически одаренной и с замечательно тонким природным артистическим вкусом. Я не помню ни одной ее работы, даже больше — ни одного слова, произнесенного ею, в котором присутствовала бы хоть слабая тень какой-либо фальши. Она была всегда замечательно естественной, органичной, точной и при этом совершенно необыкновенной. Вот эта обыкновенность необыкновенного и поражала в ней больше всего. Она никогда не ломалась, никогда ничего из себя не корчила, была только самой собой. Прекрасной самой собой. К тому же она была еще и изумительной матерью и замечательной женой. Могу сказать, что я всегда страстно завидовал Сереже Газарову, ее мужу, и Роме Виктюку, который необыкновенно много сделал для Иры на взлете ее карьеры. Завидовал просто потому, что имеют счастливую возможность так много с ней общаться, да и просто дышать одним воздухом.

Она ушла совершенно неожиданно и так бессмысленно рано. После чего мне стало казаться, что вообще ее явление среди нас было даже несколько дематериально. Словно бы некое облако, но тоже дематериальное, или некий сгусток света, который всем нам должен был бы напомнить что-то необыкновенно важное, может быть даже главное. Я и тогда, да и сейчас не могу сказать — что.

А тогда Ира снималась в Ленинграде в какой-то картине. Меня в Питер привез банк «Эскада» на открытие своего петербургского отделения; дорога и пребывание были обставлены, как говорил О. Бендер, «с пошлой роскошью».

— Я все закончила здесь, улетаю в Москву...

— Зачем? Я сегодня вечером уезжаю поездом. У нас целый эс-вэшный вагон, мы едем в нем вшестером — я, сын, банкир с женой, близкие товарищи банкира, их охрана. Поехали вместе... Ты где остановилась? В «Октябрьской»? Жди меня в холле в двадцать минут двенадцатого, я за тобой заеду, и мы сразу — на вокзал...

— Только учти, у меня денег нет — ни зарплаты, ни суточных нам тут не платят. Я сдаю билет и, если ты за мной не заедешь...

— Как я могу за тобой не заехать?

Разговор был в два часа дня — в пять у меня в номере «Европейской» раздался звонок.

— Слушай, — сказал в трубку Соломон, — в комке на улице Марата стоит белый стул. Стоит восемьдесят долларов. Он в страшном виде. Но на самом деле это настоящий русский дворцовый стул, думаю московский, сделанный еще до пожара 1812 года. Только успевай до закрытия. До Москвы есть на чем его довести?

— У меня целый вагон пустой.

— Тогда немедленно поезжай. Стул тебе оставят.

Время было позднее, мы с Митей прыгнули в такси, забрали стул. У входа в «Европейскую» нас встретил швейцар, весь обшитый золотыми позументами:

— Почему несете в гостиницу мебель?

— Нельзя?

— Зачем же нельзя? Внести можно. Но вынести — вы уже не сможете. На вынос нужен специальный пропуск. Пропуск оформляет администратор. Но он уже ушел. Вы скажете мне: «Вы же видели, что мы внесли этот стул». Да, видел. Но когда вы понесете его назад, меня уже не будет. Я сменюсь, придет другой. Он вас не выпустит. Потребуется пропуск...

Речь человека в позументах была убедительной и нескончаемой одновременно.

— Что делать?

— Не знаю. Но стул, я вам дружески советую, не вносите. Иначе его не вынесете...

— Тогда ты садись на стул прямо здесь, у входа, на панели, — сказал я сыну, — а я поднимусь, соберу вещи...

— Я есть хочу.

— Тогда давай сначала я буду сидеть здесь на стуле, а ты иди ешь. А вернешься — ты посидишь, а я буду собираться...

Я сел на стул рядом со швейцаром. Митя сходил куда-то, поел, принес и мне сосиску. Не вставая со стула, я съел сосиску. Потом на стуле меня сменил Митя. Я собрался идти внутрь за вещами. Время двигалось к отъезду.

— Сейчас придет банкирский «рафик», — давал я указания сыну, — ты залезай в него со стулом и ждите меня.

В номере я быстро собрал вещи, спустился ко входу. Митя сидел на стуле.

— А где «рафик»?

— Уехал. Стул в «рафик» не влез. Но мы договорились, что они будут ждать нас у вагона. А мы приедем на такси...

Ловим такси — такси нет. Десять минут двенадцатого... Двадцать минут двенадцатого... Полдвенадцатого... Я понимаю, что мы практически уже погорели и сегодня никуда не уедем. Наконец без двадцати двенадцать поймали случайную машину, чудом воткнулись в нее вместе со стулом. Без пяти двенадцать уходил поезд, без десяти — мы вылезли у вокзала и вытащили стул. Бегом добежали до перрона, поймали какого-то носильщика — помочь дотащить тяжеленный стул; в 54 минуты втаскиваем стул в тамбур спального вагона. Банкиры радуются, что мы успели... Куда девать стул? Положили в купе на спальное место, и тут меня прошиб пот... Стул лежал на гипотетическом месте преступно забытой мной в «Октябрьской» Иры Метлицкой! Ужас, ужас, ужас! И прощения мне нет и быть не может! И тут же, почти одновременно, я еще раз понял магическую силу антикварных заморочек Соломона. Ведь так непросто было вышибить у меня из головы Иру... Вот ведь, вышиб. На следующий день я пришел в Союз кинематографистов к моему тогдашнему секретарю Рите Сендерович:

— Рита, выручай! Я совершил страшное преступление... Найди Метлицкую, придумай что хочешь, но хоть как-нибудь за меня извинись. Это все этот проклятый стул!..

Отреставрированный белоснежный стул с золотой резьбой, потрясая красотой, стоит у меня в комнате. Думаю, он даже приобрел более праздничный вид, чем был у него до 1812 года. Стул стоит и

простоит, верно, еще долго-долго... А вот Иры уже нет. Нет и Риты. Нет и Соломона...

За добро, а ничего, кроме добра, за долгое время нашего приятельства я от Соломона не видел, я тоже как мог старался платить ему добром. Иногда случайно.

Как-то Соломон в очередной раз приехал в Москву. В ту пору только-только стали открываться первые кооперативные рестораны.

— Пойдем к Федорову, — пригласил Соломон.

Ресторан Федорова, по тем временам страшно дорогой, был тогда очень и очень в моде. Мы заняли столик в центре небольшого зала, обслуживали нас роскошно, со всеми приличествующими случаю прибамбасами и китайскими церемониями; очень вкусно кормили, но все это тянулось невыносимо долго. Во время бесконечных ожиданий следующего блюда Соломон рассказал мне любопытную историю.

Предварю ее небольшим отступлением. У профессиональных собирателей, надо сказать, диковинная бытовая жизнь. Соломон, к примеру, как-то познакомил меня с четой, у которой в обшарпанной комнатухе висела люстра на несколько сот тысяч долларов. Под ней, смиренно сидя в драных туфлях на колченогих стульях, хозяева нарезали друг другу колбасу за два двадцать. Покупали они ее по сто грамм, на большее денег не хватало, поскольку каждая копейка экономилась на следующую покупку, примерно аналогичной стоимости. Наверное, от этого у собирателей и в личной жизни тоже происходят довольно занятные, можно даже сказать, удивительные вещи. Взять хотя бы их браки, столь сложные, обставленные таким количеством условностей и предосторожностей, что напоминают они скорее браки династические, поскольку и здесь сочетаются не просто люди, но еще и стоящие за ними колоссальные ценности. Думаю, великое Соломоново счастье заключалось и в том, что он встретил Женю в самом начале своего пути, до коллекции, которую собрали они уже вместе.

И вот мы сидим в федоровском ресторане, Соломон рассказывает:

— Знаешь, со мной произошла очень странная история. Не могу отделаться от непонятного чувства. И знаешь, чувства скорее неприятного. А история вот такая. Мой товарищ, один вполне выдающийся коллекционер, владелец огромного собрания, буквально за три месяца до своей смерти женится на молодой очаровательной

женщине. Меня как раз все эти месяцы в Питере не было, я был в Лондоне на «Сотбисе». И Жени, соответственно, не было — она была со мной. Ни на свадьбе, ни на похоронах так и не случилось нам у нашего приятеля побывать. Приехав в Питер, я все мотался по разным делам, не получалось нанести приличествующего визита вежливости к молодой вдове. И вдруг она звонит сама:

— Соломон Абрамович, мне нужно бы с вами посоветоваться... Пришла юная женщина, совершенно сумасшедшей красоты.

— Соломон Абрамович, вы знаете, мой муж умер, и я, естественно, хочу сохранить коллекцию. Но, как вы понимаете, мне нужно на что-то жить. Поэтому я отобрала три холста, но не хочу их отдавать абы куда. Не могли ли бы вы их мне достойно устроить?

Поглядели холсты, оказалось, изумительно подлинные вещи: одна Венецианова, другая Клевера, третья Саврасова...

— Хорошо, постараюсь вам помочь.

— Я вам их оставлю.

— Но вы понимаете, что мне оставляете? Это, знаете ли, сумма вполне колоссальных размеров...

— Тем более, ну куда же мне тащиться с ними домой? Вы их пристроите, я вам позвоню, и вы мне просто отдадите деньги...

— Но, на всякий случай, где вы живете?..

Она диктует адрес: «Петродворец, улица Ветеранов-подводников, дом 12». Через какое-то время я еду искать натуру... И, тут уж такое совпадение, именно в Петродворец...

Дожевывая качественную федоровскую свиную котлету, я про себя тихонько соображаю: «Тоже мне, нашел фраера, слушать про натуру! Ясно, что эта самая тетенька нашего Абрамыча впечатлила, так сказать, не на шутку. Ну, и Абрамыч не будь дурак, нормально отправился по указанному адресу. Ладно, давай дальше...»

— И понимаешь, — задумчиво продолжает Соломон, — она назвала «Ветеранов-подводников, 12», а дома такого и нет. Дом 10 есть, есть дом 14. А дома 12 нет вообще. Я не ленюсь, иду в домоуправление. Там говорят: «Такого дома с войны уже нет. Его в блокаду разбомбило, восстанавливать почему-то не стали, но и нумерацию домов тоже не поменяли».

— А где тетенькины картины? — спрашиваю я.

— Картины у меня дома. Как стояли, так и стоят.

Меня тут как осенило:

— Соломон! То что, охренел? А кто дома сейчас?

— Женя...

— И ты, едрена-матрена, сидишь здесь и жрешь отбивную! Немедленно дуй в Ленинград, а там прямым ходом не куда-нибудь, не в какую-нибудь милицию, а только в КГБ. Там у них, я слышал, есть отдельная контора, занимающаяся только особо ценным имуществом. Вот тебе — к ним.

— Ты знаешь, у меня тоже нехорошее чувство...

— Какое нехорошее чувство! Тут полный абзац! Давай, чеши в Питер без остановки!..

Прямо из ресторана везу его на аэродром, сажаю в самолет. Через два месяца Соломон возвращается. Рассказывает еще более интересную историю.

Ну, прилетает он в Ленинград и действительно, никуда не сворачивая, пилит прямо в КГБ. У них это называется Большой дом, что на Литейном. Его с большим вниманием слушают. Говорят:

— Кажется, вы вполне вовремя к нам завернули. Вот что мы можем вам предложить. Пусть, на всякий пожарный случай, у вас некоторое время поживет наш сотрудник. Вот, знакомьтесь, Сережа. Несмотря на юный возраст, уже старший лейтенант.

А надо сказать, все большие по размеру холсты из своей коллекции Соломон к тому времени уже подарил (!) Русскому музею. Скажем, хотя бы такое великолепное живописное сочинение, как «Машков с Кончаловским, играющие в шахматы», размером примерно три на четыре метра, — картина, по своей сумасшедшей красоте и живописности ничуть не уступающая Матиссу. Но и без этих бесценных вещей все равно не было таких сумм, которыми бы исчислялось то, что по-прежнему висело у Соломона дома.

И вот пришел Сережа. Для начала они с Соломоном выпили джину, сыграли в подкидного дурачка, посмотрели телевизор. Потом легли спать. Сережа устроился на кухне, на раскладушке, с пистолетом не расставался. Соломону перед сном дал одну наиглавнейшую инструкцию:

— Ваша задача в случае чего идти к входной двери, спрашивать: «Кто?», но никому не открывать. Дверь буду открывать я сам, кто бы ни пришел.

Недели две они так вот пили джин и дулись в дурачка, Соломон на звонки тупо подходил к входной двери, аккуратно и ненахально спрашивал: «Кто?» Дверь же открывал Сережа. Но никаких таких особых гостей все не было.

Однажды под вечер они опять слегка выпили джину. Сережу сморило, он уснул у себя на кухне. Часов в двенадцать ночи позвонили в дверь. Соломон, тоже слегка раскисший от джина, прошлепал к двери и, по обыкновению, спросил: «Кто?» Ему что-то там такое из-за двери ответили — не помню уже, что именно. Какую-то вполне правдоподобную фигню. И Соломон, потерявший по причине выпитого упругую чекистскую бдительность, взял да и по рассеянности открыл — звякнул цепочкой и клацнул замком. За две недели уже как-то ему и подзабылось, зачем, собственно, на кухне ночует Сережа и почему нельзя никому открывать.

Как только дверь открылась, Соломон получил нечеловеческой силы удар по голове — в прихожую ввалились шестеро. Сережа спал на кухне, сложив руки лодочкой под щекой, Женя — где-то далеко в глубине квартиры. Конечно, все было бы унесено, да и кто знает, остались бы вообще и Сережа, и Женя, и Соломон в живых, но хоть верть-круть, хоть круть-верть, нравится не нравится — спи, моя красавица, а КГБ все-таки была великая организация. Оказывается, тут же, на лестнице, на чердаке, этажом выше Соломоновой двери сидела в засаде дублирующая Сережу целая комитетская бригада, о чем никто, по-моему в том числе и Сережа, не подозревал. Но как только шестеро ввалились в квартиру, другие шестеро, «наши», резво попрыгали с чердака, всех повалили, всех повязали. Так что смело считаю, что некогда и я в известном смысле спас своему товарищу, инородцу-коллекционеру Абрамычу, его Абрамычеву жизнь, одновременно сохранив для России бесценные культурные сокровища.

Потом начались бесконечные суды, пересуды, следственные хитроумности, при жизни Соломона так ничем и не кончившиеся. Главное, что хотели узнать: кто заказчик? Афера явно была не самодеятельной, придумана вполне толково: Соломон, вы помните, и на свадьбе не был, и жены своего товарища не видел, и все такое. Да и женщина — красивая, да и принесенные ею вещи подлинные... Но кто все это придумал, кто спланировал, кто заказал ограбление, выяснить, кажется, так и не удалось...

Соломон долго болел. У него был диабет. По крайней мере, внешне по этому поводу он не слишком огорчился, и со стороны иногда даже казалось, что Соломон как бы даже и любит болеть. Во всяком случае, и в этом факте своей жизни он умел обнаружить множество своеобразной комфортности, что ли: «диабетил» он очень артистично — ковырлял вилкой «диетическое», отодвигал в сторону, со вкусом выпивал стопку-другую-третью запрещенной ему водки, закусывая свежайшей и тоже строго-настрого запрещенной холестериновой икрой. Болея, Соломон иногда начинал тоже очень артистично, комфортно и со вкусом, как бы умирать. При одном из его «умираний» я присутствовал. Оказался случаем в этот момент в Ленинграде, позвонил.

— Я очень плохо себя чувствую, — слабым голосом и почти без наигрыша сказал Соломон в телефон. — Приезжай.

«Умирал» он роскошно. Лежал у себя дома (если можно назвать «домом» эту мирового класса сокровищницу изобразительного искусства и других пластических материальных ценностей). Соломон лежал на диване конца XVIII века, накрытый шотландским пледом, в алом шелковом халате с золотыми разводами, при белоснежной рубашке с неизменной, от руки завязанной бабочкой. На ноге у него, оказывается, несколько дней тому назад открылась ранка, при диабете ранки заживают плохо, вдобавок к тому еще и ангина.

В доме полумрак. Рядом с Соломоном в приличной случаю унылой позе сидит Соломонов сын Марик, пребывавший на тот момент в той самой стадии духовного и эстетического развития, в коей пребывал некогда и сам Соломон в период жизни «до посещения Павла Кузнецова». Соломон был стилига, Марик — автомобилист. Предмет обожания — машины, особенно коллекционные. А Соломон обожал сына и терпеть не мог автомобили. Кроме тех, на которых ездил по комиссионным магазинам и тайным адресам. Время от времени Соломон с выражением дикого омерзения на лице покупал сыну Марику какой-нибудь очередной коллекционный «хорх». Теперь, собираясь в очередной раз комфортно «отдать Богу душу», Соломон возлежал с полужакрытыми глазами. На лбу легкая, совсем не вонючая, а очень даже благородная испарина.

— Марик, — обращается Соломон к сыну еще более слабым голосом, нежели тот, которым разговаривал со мной по телефону, —

когда я умру, а это, вероятно, случится довольно скоро, к тебе сразу после моих похорон станут приходить люди и предлагать приобрести коллекцию. Марик!.. — Глаза Соломона влажнеют. — Цифры, которые они назовут, покажутся тебе фантастическими. Но, Марик!.. — В слабом голосе Соломона слышится потаенный металл. — Прошу тебя, пожалуйста, не вздумай обращать внимание ни на какие цифры и особенно бойся поддаться их обаянию. Все равно, Марик, все эти цифры будут фуфло и обман. Если решишь продавать, то завещаю — только по одной вещи. Начинай с наихудших... Хотя таких у нас нет.

Потом Соломон выздоравливал, брал трость в руки, усаживался в такси.

— На Наличную!

На Наличной в пору Соломонова расцвета располагался лучший антикварный магазин Питера. Соломон ехал с инспекцией — проверить, чего принесли за время его «умирания». Как всегда выяснялось, что принесли многое, невероятное.

От всего от этого у меня складывалось твердое ощущение, что Соломон вечен. Ну, по крайней мере, не менее вечен, чем Петербург. Казалось, что в уныленький массовый маразм нашей жизни он забрел случайно, из совершенно иных, новых, будущих времен, волшебным сопряженных с праздничным прекрасным прошлым, и именно там, в некоем изысканном коллекционном будущем, Соломоново истинное вечное пребывание. Но однажды в маленькой итальянской деревушке, затерянной высоко в горах, где я гостил у Тонино Гуэрры, раздался звонок, и мне сказали, что Соломон по-взаправдашнему умер. Всерьез. Навсегда. Мол, поехал вместе со своей коллекцией на выставку в Берлин и там, без всякой подготовки и комфортного алого халата с золотыми разводами...

Остановившись в гостиницах, Соломон всегда перед сном с артистичным шиком раскидывал там и сям свои вещи. Я много раз видел эту картину в «Будапеште»: по всем люксовым апартаментам валялись Соломоновы брюки, пиджаки, галстуки. А тут, как рассказала мне Женя, он перед тем, как в последний раз лечь в постель, вдруг ни с того ни с сего аккуратно сложил брюки, повесил их на вешалку; рубашку — на плечики; пиджак — аккуратно рядом; на перекладинку — галстук-бабочку; выложил на стол бумажник, деньги, авиационный билет и паспорт. Часа в четыре утра Жене показалось, что

деликатнейший Соломон вдруг как бы во сне захрапел. А это была агония. Через несколько мгновений Соломон был мертв...

Черт его знает как, отчего и каким неведомым чувством Соломон, вероятнее всего, все-таки предчувствовал, что вот-вот умрет. Когда они улетали в Берлин, обстоятельства складывались так, что они почти опаздывали, торопились на самолет. А Соломон, как бы ни с того ни с сего, вдруг заупрямился, вдруг захотел до отлета непременно заехать в Комарово, на кладбище к могиле своего старого друга Ильи Авербаха. Конечно так, они не только считались, но и были, верно, друзьями, но все-таки Илья, мне кажется, всегда считал Соломона всего лишь неким забавным экзотическим петербургским недоразумением. Соломон же Илью любил искренне, как мог, преданно и высоко ценил. Длинными осенними и зимними вечерами, долгой петербургской ночью они сходились часто у Соломона дома, играли в преферанс. Соломон часто проигрывал, и, бывало, проигрывал крупно. Часто же, особенно Илье, — нарочно. Знал — Илья без денег. Денег от Соломона просто так, ну, скажем, в долг, до получки, Илья бы не взял. Был горд. Ну, а уж ежели честно выиграл, тогда извольте! Это уже совсем другое дело! Время от времени по этому поводу Соломон грустно покачивал головой:

— Ну скажи, не блядь ли Илюша, честное слово? Ведь не развалился бы, мог поддержать меня на худсовете! Ну хотя бы вспомнив, сколько я ему проигрывал в преферанс!..

И вдруг Соломон бросает все и зачем-то мчится на могилу Авербаха. Вроде как перед Берлином здесь с ним попрощаться. Оказалось, нет... Тогда уже спешил к Илье на встречу.

Послесловие мое тоже будет невеселым. Но с проблеском надежды.

Тщательно составив опись уникальной коллекции, вслед за Соломоном вскоре ушла и Женя. Их сын Марик не очень хорошо понимал, что он должен предпринять с коллекцией. Ясного завещания не было. Единственное, что Марик знал, что продавать он ничего никому не будет. Несколько раз он звонил мне, мы договаривались о какой-нибудь для него административной работе в кино. Договорились. Я ждал его в Москве. Вместо этого пришло известие о том, что умер и Марик. Толком никто ничего объяснить не мог. Говорили, лег на даче лицом к стене, лежал, лежал, а потом умер.

Квартиру с коллекцией опечатали. Через какое-то время кто-то из официальных лиц, связанных с Русским музеем, рассказал мне, что однажды квартиру вскрыли с целью проверить ее санитарное состояние и целостность коллекции. В темной квартире стоял на кухне недопитый кофе, а в комнатах шелестели крыльями летучие мыши. Осмотрели стены — вроде бы все на месте. Опять закрыли дом на многие замки. Разные люди, многие из которых были вполне приличными, обращались и ко мне — не помогу ли я приобрести что-то из их собрания? Я темнил и пожимал плечами. Я тоже не знал, как мне поступить. Уже в этом веке на набережной Невы в Доме ученых на съемку пришла какая-то милая женщина: «Вы меня, конечно, не помните. Я — вдова Марка, сына Соломона Абрамовича». Рядом стоял какой-то худенький юноша. «А это, — продолжила женщина, — это его внук. Он заканчивает искусствоведческий факультет Академии художеств». «А что с коллекцией?» — поинтересовался я. «Она в полной сохранности. И даже потихоньку расширяется. Хотя расширяться ей как бы и некуда». Я еще раз посмотрел на внука Соломона. Когда-то мы водили его в ресторан Дома кино угощать тарталетками. Они ему нравились. Теперь на него вся надежда.

## Каин

На «Спасателе», случившемся почти через 10 лет после начала моей самостоятельной работы на «Мосфильме», сбылась и другая «мечта идиота» — я впервые работал с Пашей Лебешевым, художником, как на этих страницах уже отмечалось, мягко говоря, своеобразным. Шкала лебешевского личного и профессионального своеобразия велика. От почти гениальных прозрений действительно великолепного мастера до черт его знает чего. И «сбоку — бантик». Приходя на каждую картину, еще до оценки ее чисто художественных свойств и качеств, Паша орлиным взором оценивает разнообразные перспективы ее материального применения к жизни. Так вот, тем самым «орлиным взором» первоначально окинув всю предстоящую диарамму картины «Спасатель», Паша заявил:

— Старик, а ведь Вараксин — это, в сущности, моя роль.

Заявление было совершенно неожиданным. Никто из работавших с Пашей ранее никогда не замечал за ним тайных актерских амбиций. Обалдев от неожиданности предложения, я с помесью ужаса и восторга во взоре вдруг всерьез стал вглядываться в его, как мне казалось, достаточно знакомое лицо, пытаюсь разглядеть черты сходства с героем — кинолюбителем, режиссером телестудии провинциального городка, персонажем странноватым, но этой странностью и притягательным. Пашу, как оказалось, несмотря на давнее наше знакомство, я еще толком не знал — это только сейчас, в результате почти тридцатилетнего опыта общения, я бы сразу и безошибочно смикитил, откуда такая внезапно возникшая душевная тяга к моему странному герою и вообще к актерскому творчеству. Тогда же меня не на шутку озадачило: «А что, если Павлик не бредит, если он действительно прав?»

Смирено назначили пробу. У Паши, надо сказать, были свои, довольно сложные отношения с гримером картины Ирой Саркисовой, как бы дружеские, но в чем-то и очень ревнивые. В результате причудливого развития этих отношений, к моему новому немалому изумлению, Паша появился на площадке, завитый мельчайшими

колечками (на голове у него в то время было еще довольно много волос).

— Зачем? — удивился я.

Паша пожал плечами.

— Ирка сказала: так надо. Такой образ.

— Не понял. Кто будет играть Вараксина, ты или Ирка?

Зрелище было булгаковское: моему взору был явлен чистый дьявол, еще и с похмелья, весь в завитках, накрученных на раскаленном гвозде. На всякий случай я прикрыл Пашину голову шляпой и пробу все-таки снял. Паша, в принципе, человек исключительно артистичный, пробу сыграл. «Чем черт не шутит, — подумал я. — Может, и вправду его снимать надо?»

Проявлять с Лебешевым даже относительные признаки душевной мягкости, смятения нельзя категорически. Даешь слабину хоть в одной, самой незначительной позиции — она тут же им занята, уже навек. Мой гамлетовский вопрос к самому себе Павлик воспринял как стопроцентное утверждение на роль.

Пока я занимался рефлексией, Паша уже сходил к директору картины, не знаю уж, какие методы убеждения он там пустил в ход, но оговорил себе ставку за каждый съемочный день почти как у народного артиста. Теперь оставалось набрать необходимое для немислимого финансового успеха предприятия количество съемочных дней. Через некоторое время, заглянув в смету картины, к новому своему невиданному изумлению, я обнаружил, что по всей картине у нас запланировано пятьдесят шесть съемочных дней, из них — пятьдесят пять у Вараксина. Проявив немислимое для оператора артистическое обаяние, Павлик каким-то образом сумел убедить бухгалтерию и плановый отдел, что дело обстоит именно так. Хотя дело обстояло вовсе даже иначе. При самом хорошем отношении к артисту, ну, может быть, на двадцать съемочных дней договор этот еще кое-как можно было натянуть.

Накануне съемок, перед самым выездом на натуру показали пробы Сизову на утверждение.

— Это кто? — спросил он, глядя в ужасе на завитого мелким бесом Лебешева.

Начальником актерского отдела в те времена был Адольф Михайлович Гуревич, всегда боровшийся за то, чтобы как можно

больше киноактеров снималось в фильмах. И хотя за них он бился с утра до ночи, но к ним же был и строг, по поводу чего его подопечные между собой говаривали: «Хорошего человека Адольфом не назовут». Увидев пробу Лебешева, Гуревич криком закричал в темном зале:

— Они вообще посходили с ума! Уже не только не снимают киноактеров, они и театральные снимать не хотят! Они теперь только сами себя снимают!

— А кто вообще этот Лебешев? — строго спросил Сизов, когда истерика иссякла.

— Оператор.

— И он будет снимать эту картину?

— Да. И эти пробы он снял.

— И он что, будет сам себя снимать?

— Почему сам себя? За камерой может и второй оператор постоять.

— А сколько у него съемочных дней?

Гуревич заглянул в лимит и закричал голосом еще более страшным, чем прежде:

— Пятьдесят пять из пятидесяти шести!

Сизов строго взглянул на меня:

— Значит, так, передай этому своему товарищу по профессии, пусть для себя решит: или он артист, и тогда пусть снимается сколько хочет, но сам себя снимать он не будет. Либо он все-таки оператор, тогда пусть стоит за камерой и не хрен дурака валять...

Всю эту волнующую сцену я в красках пересказал Паше. Почему-то он тут же неммыслимо струсил так, что все вараксинские колечки на голове у него вмиг развились, спрямились:

— Да что ты? Я вовсе ничего такого и не имел в виду! Что за странная постановка вопроса?! Я на самом деле никогда и не собирался сниматься! Просто вижу, актера на эту роль у тебя нет. Вот хотел помочь...

Короче, уехали мы в Вышний Волочок, где нашли почти всю натуру для картины и даже начали снимать, но на Вараксина у нас так никого и не было: практически весь подготовительный период ушел на Пашкины колечки «мелким бесом» — на то, что гадалки довольно точно называют карточным термином «пустые хлопоты».

Прошло несколько дней, я уже понимал, что еще немного, и мы встанем. Без Вараксина скоро снимать будет нечего. Сгрызая в отчаянии ногти, я перебирал в памяти всех, кого знал. Как назло, никто подходящий не вспоминался.

Город Вышний Волочок лежит на автотрассе Петербург-Москва, прямо на ее середине. Был вечер, в описанном уже тухлом состоянии я сидел на ступеньках гостиницы; слегка выпивший Паша бродил где-то поблизости. Вдруг прямо перед нами остановился автомобиль. Из автомобиля вышел невиданной красоты человек, весь в абсолютно белом — как мне сейчас кажется, даже и в белых башмаках. Светловолосый, высокий...

— Ой, гляди-ка, да это Каин! — воскликнул обрадованно Паша. В кино он знал всех и вся. По имени и по кличкам.

До этого с Сашей Кайдановским я знаком не был. Несколько раз мельком видел и всегда думал: до чего же он похож на молодого Смоктуновского! Потом Леонид Иванович Калашников случайно рассказал: «Да он и сам знает, что похож... Мы на „Анну Каренину" приглашали Кешу играть Каренина, у него тогда болели глаза, врачи запрещали ему сниматься, и кто-то из ассистентов привел Сашу как Кешиного дублера, он еще в Щукинском тогда учился...»

На фоне нас, задрипанных и несчастных, ослепительно белый Кайдановский сильно смахивал на внезапно сошедшего с небес ангела. Для начала ангел подошел к пьяноватому Паше:

— Павел Тимофеевич!

— Саш! А ты чего, с ним не знаком? — Павлик боднул головой в мою сторону.

Тут же на гостиничных ступеньках мы познакомились.

— Ты откуда и куда? — светски спросил Паша.

— Только что в Питере закончил съемки. Видишь, какой исключительно фраерский вид? Это я играл у Арановича... ни за что не догадаешься кого. Президента США! Вот так Сеня его себе представляет. Мы, мол, все в говне, а он исключительно — в белом. А как все закончилось, я у картины костюмчик и выкупил: у меня, видишь ли, только что родилась дочка, ей три месяца, и по этому случаю мы с женой берем ее и в первый раз едем отдыхать на юг. Все в белом!..

Пока он говорил все это, меня медленно осеняло: приехал натуральный Вараксин!

Вцепившись в его белую штанину, я запричитал:

— Саша! Послушайте! У меня к вам странная просьба. Даже, знаете, не просьба. Даже своего рода требование. У нас, видите ли, нет актера на одну из главных ролей...

— Я же вам говорю: у меня родилась дочка. Я впервые в жизни еду отдыхать. Вот костюм купил. Белый.

Но руку, цепко державшую его за штаны, я не разжимал.

— У меня дочка... — продолжал сопротивляться Саша, но уже чуть менее уверенно. — У меня чудесная жена... Я и женился-то недавно...

Через полчаса тупых препирательств Саша, уже осознавший, что отвертеться никак не получится и завтра с утра ему стоять у нас на площадке перед камерой, все-таки пытался спасти хоть что-то:

— Ну дай я до Москвы доеду!

— Чего ты там забыл? И не надо тебе никуда ехать! Мы сейчас по телефону обо всем со всеми договоримся! У тебя жена — актриса, действительно умница, я ее знаю, я ей сам все объясню, она поймет!..

— Но она так ждала!.. И потом, у меня и вещей-то с собой никаких нету, кроме этого дурацкого костюма.

— Купим. Чего не купим, возьмем в костюмерной. Мы тебя оденем, обуем!..

В итоге он все-таки жалобно отпросился только на одну ночь — туда и обратно.

— Ну сколько тебе на это времени нужно? — сам себе удивляясь, но тем не менее все более наглея, уже почти кричал на него я, мгновенно напрочь забыв, что практически незнакомый мне человек просто проезжал мимо и никому из нас абсолютно ничем не обязан. — И потом, что значит «утром вернусь»? Утро — понятие растяжимое. Смена с десяти, на гриме ты должен быть в девять...

На следующий день ровно в девять утра Саша сидел на гриме.

Забавным оказалось и само стечение обстоятельств, сопутствовавшее этой роли. Смысл жизни Вараксина состоял в том, что Вараксин безумно хотел стать чего-нибудь режиссером и всю картину пытался им стать. И Сашу на тот момент занимало

единственное — то же, что и беднягу Вараксина. Потом Саша серьезно рассказывал мне:

— Знаешь, у меня в жизни было две пророческих роли: Сталкер у Тарковского — пророчество трагическое, твой Вараксин — пророчество комическое.

А я и вправду добивался, чтобы вараксинский характер получился забавным, смешным, и все время твердил про это Кайдановскому.

— Не понимаю, — удивлялся он, — я тебе что, комик?

— Саша, ты даже не представляешь себе, до какой степени на самом деле ты комик! — истерически хохоча, настаивал я.

Все дальнейшие наши с ним перипетии жизни, с художником действительно очень крупного трагедийного масштаба, почему-то вот так и строились почти на одном сплошном веселье. Годы, связывавшие нас с ним, а это почти двадцать лет дружбы, практически полностью мы прохохотали. Встречаясь, смеялись непрерывно, по любому поводу, будто обоих щекочут. Думаю, в Сашиной судьбе наш «комический» случай вообще был особый: со всеми остальными, во всяком случае мне так казалось, был он по преимуществу сдержан, довольно строг, иногда даже надменен, во всяком случае почти всегда серьезен, бывало даже очень серьезен, что, в сущности, выглядело очень естественно и органично — все-таки «альтер эго» Тарковского. Чего уж, действительно, согласитесь, смешного в Сталкере?

Мне же было приятно видеть, что Саше нравилось сниматься у нас, хоть и играл свою роль он почти постоянно дурачась, во всяком случае очень и очень несерьезно. За время съемок мы очень с ним подружились и дружески выпили немало водки. Часто мотались на автомобиле в Москву и обратно. Саша прекрасно водил машину, и наши ночные поездки, хохот и разговоры были легки и светлы. Все чехлы в Сашиной машине были «самостроком» сделаны из белой парусины, отчего внутренность старенькой машины временами напоминала зачехленную на лето мебель в чеховской гостиной.

Когда же по «Спасателю» началось итоговое иезуитство поправок (а особое иезуитство этого случая заключалось в том, что из картины требовали не «вырезать» что-то, как то бывало обычно, а, наоборот, прояснить и доснять), все к этому отнеслись как к пусть нудной и унижительной, но вполне естественной для тех лет неизбежности. Ну и черт с ними со всеми, в конце концов! Подавитесь, сделаем, снимем,

доозвучим, доклеем, переклеем, лишь бы не ухнуло в черную дыру спецхрана, в по возможности наименее изуродованном виде вышло на экран!

Один Саша отнесся к этому иначе, чем все. Тут-то, может быть даже впервые, я увидел его очень строгим, неуступчивым, упрямым, упорным, настырным, надменным.

— Не понимаю, — холодно говорил он мне, — я посмотрел первый вариант нашей картины, он мне очень понравился. Способствовать тебе в ее уродовании, потакая тупым вкусам и опасениям кого бы ни было, лично я ни при каких обстоятельствах не буду.

При всей нашей дружбе и, можно даже сказать, взаимной любви с неожиданной жесткостью он упорствовал:

— Я же тебе сказал, ну не буду я переозвучивать никаких реплик. Они у тебя все были правильные и хорошие. Ты сделал очень хорошую картину, ты обязан за нее бороться...

— Да ну их всех в задницу, — говорил я, — ты же меня знаешь. Я по природе вообще не борец. Ну не хочу я ни с кем бороться...

— Должен! Участвовать в твоём говеном пофигизме я не буду...

Что-либо менять в своей роли он наотрез отказался. Но и его попытки воспитать из меня борца-диссидента ни к чему путному тоже не привели. На какой-то момент я обозлился и уговорил (конечно же, с Сашиного согласия) Толю Ромашина переозвучить всю роль. Ромашин с фантастическим мастерством сымитировал Кайдановского, не только голос, манеру говорить — но самую суть, что даже я в монтажной путал реплики, не в силах разобрать — где кончается Кайдановский и начинается Ромашин.

Тем не менее после «Спасателя» расстались мы с Сашей очень мирно, ласково и дружески. А потом, как почти всегда бывает, беспричинно довольно долго не виделись.

Однажды, спустя несколько лет по дороге в Ленинград в поезде «Красная стрела» мы с Никитой Михалковым оказались в одном вагоне, поменяли места, съехались в одно купе, долго-долго разговаривали, просидели за разговорами далеко за Бологое, спать легли почти под утро, хмурые, невыспавшиеся выползли на перрон и в мутном ленинградском рассвете вдруг наткнулись на совершенно безумную фигуру со старым полуразвалившимся фанерным

чемоданом в руках. Это был Саша Кайдановский: волосы дыбом, глаза воспаленные, словно веки прорезали бритвой — вид вполне сумасшедший. То ли он на этом же поезде в Питер приехал, то ли, наоборот, пришел, чтобы немедленно уехать в Москву.

— Саша, что с тобой? — как Добчинский и Бобчинский хором заинтересовались Сашей мы с Никитой.

— Это невозможно вам объяснить! — с крайним возбуждением выкрикнул Кайдановский.

— Что в чемодане?

— В чемодане моя режиссерская разработка «Пиковой дамы» Пушкина.

— А это с чего ты, Саша, вдруг делаешь какую-то режиссерскую разработку какой-то «Пиковой дамы»?

Оказалось, некий режиссер пригласил Кайдановского сыграть Германна в экранизации пушкинской «Пиковой дамы» и получил согласие, как я теперь понимаю, исключительно из Сашиного уважения к автору литературного первоисточника. Но после первых же съемок, как говорится, «пелена с глаз упала».

— Это — кретин, это — дебил! — продолжал кричать Саша (через какое-то время мы сообразили, что это он про режиссера). — Он вообще ничего, даже примерно, не понимает в том, что написано у Пушкина. Вы меня слышите? Понимаете? Вообще ничего! Я пытался объяснять, но он продолжал играть в режиссера, требующего от актера беспрекословного выполнения его дурацких указаний. Тогда я пошел к директору студии и потребовал немедленно прекратить этот вопиющий культурный вандализм, почему-то называемый экранизацией пушкинской повести. Я сказал, что готов научно доказать, опираясь на труды пушкинистов, что так понимать Пушкина, как предлагалось мне играть, может только законченный клинический идиот! Я потребовал остановить производство, списать все затраты на дебилность режиссуры, ну а уж если и делать «Пиковую даму», то заново, с другим режиссером и другим сценарием...

«Хорошо, — неожиданно согласился с Кайдановским директор студии, по каким-то своим тайным соображениям, — раз так, напишите сценарий сами, публично защитите его на общестудийном худсовете, и мы в порядке конкурсного обмена мнениями придем к оптимальному решению, которое и проголосуем. Тайно».

— И ты представляешь, что эти сволочи сделали! — продолжал кричать Саша, и от крика его улетали в небо морозные облачка пара, — пока я, им доверившись, писал сценарий, эти недоумки сняли меня с роли...

— Ну это хрен-то! — засомневался я, пытаюсь успокоить не на шутку взволнованного Сашу, — Даже не думай об этом. Это юридически невозможно...

Никита к этому интересному моменту разговора нас уже бросил, опаздывая, прокричал, что жить будет в «Астории» и ждет нас вечером. Мы остались вдвоем с Сашей на перроне Московского вокзала.

— Они тебя пальцем не тронут, — продолжал я, — конечно, если договор составлен правильно. Где он у тебя?

— Здесь! В «Октябрьской»...

Мы поплелись с чемоданом в гостиницу, я долго читал договор.

— Все составлено правильно, — с твердостью наконец заключил я, — никто тебя с роли снять не имеет права. Даже наоборот. Ты сам их всех можешь поснимать.

— Точно?

— Точно.

— А как это сделать?

— Нужно писать письмо.

Я мобилизовал весь свой (хранившийся до поры втуне) немалый сутяжный дар (он у меня, не скрою, есть от природы) и начал диктовать. Саша, склонив благородную голову набок и слегка высунув от усердия кончик языка, аккуратно за мной записывал.

— Повтори, как ты сказал? — по временам переспрашивал он. — Дас ист фантастиш! Нужно запомнить этот поганый оборот!

Он был в полном восторге от открывавшегося ему бездонного мира кляуз. Мы написали письма во все адреса: в дирекцию «Ленфильма», в Госкино СССР, в Ленинградский обком, в ЦК КПСС — целую кипу внушительнейших телег.

— Ну, с такими бумагами я точно выиграю процесс, — в болезненном восторге вскрикивал Саша. — Я их всех просто посажу! Ты смотри! Это ж наука! Это ж искусство!

А я действительно все строго разложил по пунктам актерского договора — документы получились убойной силы. После этого Саша

вцепился в меня. Сказал, что ни на какую студию, конечно же, сегодня не пойдет, а прямо сейчас начнет читать мне свои другие режиссерские разработки. Это была уже чистая вараксинщина.

— Саша, даже не пробуй начинать.

— Почему? Сегодняшнее утро нас так с тобой сблизило...

— Прошу тебя, не надо. Михал Ильич Ромм, дорогой мой учитель, некогда завещал мне: «...что бы ни произошло в твоей жизни, двух вещей, которые наверняка судьба тебе будет подсовывать, ты делать не должен. Никогда не только не снимай, но и вообще не принимай никакого участия в экранизациях ли, в постановках «Пиковой дамы» и «Мастера и Маргариты». Я, как ты понимаешь, конечно, спросил его «Почему?», и он мне мудро ответил: «Нипочему. Нельзя этого делать — вот и все. До войны я начинал снимать „Пиковую даму" и был здоров как бык. После двух месяцев подготовительного периода, заметь, как бы ни с того ни с сего, меня хлопнул страшнейший инфаркт. Еле выжил». — «Но почему?» — «Я ж тебе русским языком говорю: нипочему! Не трогай ничего этого, вот и все!» Что касается сутяжной стороны дела, Саша, ты видишь, я от души, по-дружески тебе все сделал. А вот про «Пиковую даму» даже и не пытайся мне рассказывать...

Саша задумался. Сомневаюсь в том, чтобы роммовские доводы его в чем-нибудь убедили или даже усомнили, но и мою непреклонность он явственно видел и осознал.

— Ладно. Тогда пойдем гулять.

Забегая вперед, скажу, что итогом столь великолепного, пусть и неожиданного, проявления моих скрытых сутяжных талантов было то, что Кайдановского от роли не освободили, а, наоборот, закрыли от греха подальше всю «Пиковую даму». Потом картину снял Игорь Масленников, но это уже был совсем другой фильм, по другому сценарию, с другими актерами.

А тот день закончился у нас замечательной прогулкой. Вышли мы из гостиницы «Октябрьская» около часу дня в рассуждении того, что в шесть нас в «Астории» ждет Никита. И вот все пять часов, гуляючи, мы неторопливо двигались по Невскому, не пропустив ни единого питейного заведения: однако в каждом принимали лишь по чуть-чуть, сразу отринув соблазн залить намертво натруженные склоками зенки. Заходили во все подвальчики, погребки, опрокидывали по бокальчику

шампанского, по рюмочке коньячку, по стопочке водочки. И когда уже подходили к началу Невского, к Адмиралтейству, на глаза нам попала срочная фотография — кабинка-автомат: брось монетку и через пять минут получишь свою физиономию в четырех видах. Кабинка была, естественно, рассчитана на одного, но мы исхитрились забиться в нее вдвоем и, прижавшись щечками друг к другу, запечатлели себя парно в знак взаимной приязни, дружбы и любви. Крутились мы возле этой кабинки, наверное, с час: заходили, выходили, страшно хохотали, разглядывая получившееся, бросали очередные монетки, опять заталкивались в будку, задергивали занавеску и, изобразив на лицах новую неожиданную фазу чувственного экстаза, вскоре получали новую серию отныне своих нетленных физиономий. Что в это время думали о нас окружающие, часть из которых именно хотела бы фотнуться именно в этой будке?

С мокрыми рулончиками фотографий в руках, пьяноватые и неизвестно от чего счастливые, мы наконец пришли в «Асторию», встретились с Никитой, спустились в ресторан. В «Астории» когда-то работал мой отец, гостиница была для меня «родным домом», кто-то из работников, приглядевшись, меня вспоминал: «Что ты? Да как ты?» Усадили нас за лучший столик, постелили самую белую, самую крахмальную скатерть, принесли самой черной икры; мы выпивали и закусывали, немедленно тут же по случаю познакомившись с тремя юными гинекологинями (у них проходил там какой-то молодежный гинекологический конгресс). Все три были очень хорошенькими, мы ловко переманили их за наш столик, а потом, взяв полдюжины шампанского, пошли с ними догуливать в номер к Никите. Номер у него был роскошный, угловой, выходил на площадь, настроение у всех было самое благодушное, гинекологини хохотали, но тут между делом в речах Никиты случайно и ненастойчиво проскочило:

— Как я рад, что замечательный фильм «Москва слезам не верит» получил «Оскара»! Рад и за Меньшова, и за наше кино, и за Американскую киноакадемию...

Кайдановский вдруг оборвал смех, замолчал, побелел.

— Это чудовищная картина, — наконец мрачно проговорил он, строго и надменно оглядев всех нас. — А «Оскар»? Это или происки ЦРУ, или просто какие-то уроды из Американской академии, которых

там наверняка не меньше, чем у нас в Союзе кинематографистов, устроили свой всемирный шабаш чертей и придурков.

— Почему? — довольно добродушно не согласился с ним Никита. — А я думаю, очень даже неплохая картина. Довольно сердечная. Можно даже сказать, искренняя.

Через минуту в номере установился тяжелый матерный гвалт, сотрясавший всю «Асторию». Гинекологини в ужасе позабывались по углам, не понимая, что за страсти кипят и, вообще, что здесь происходит. Кайдановский взял со стола две бутылки шампанского.

— Пошли отсюда. Нам здесь нельзя оставаться по чисто эстетическим соображениям — обратился ко мне Кайдановский. — А ты нас морочишь, Никита. Тебе не может нравиться эта картина. Это — аксиома, и если ты не берешь свои слова про какую-то там «сердечность» обратно, мы уходим.

— Ты что, сдурел? — беззлобно продолжал Никита. — Как и зачем я могу брать свои слова обратно, если я действительно думаю, что эта история сделана ну как минимум с большим уважением к нашим людям...

— С каким уважением?! К каким людям? С презрением к ним она сделана! — еще больше заводился Саша и наконец довольно неожиданно, но как бы молодецки проорал в угол гинекологиням, — А ну, девушки, пошли отсюда!

Все три, не скрывая чувства глубокого сожаления о несостоявшемся знакомстве со знаменитейшей знаменитостью, тем не менее покорно раскланялись с Никитой и потянулись к дверям. Они явно ожидали другого продолжения столь славно начавшегося вечера. Через несколько минут я с ужасом обнаружил себя в компании злобного Кайдановского и трех обалдевших от неопределенности гинекологинь на остановке такси. Зачем мы тут? Зачем нам столько гинекологинь? Куда среди ночи с ними деваться? Саша поостыл. Он тоже не очень понимал, как и с чего получился столь жаркий спор со столь неожиданными результатами.

— Куда поедем? — спросил он.

— Не знаю.

— Как не знаешь? Ты же питерский...

Пожав плечами, в некотором обалдении я повез их по квартирам приятелей. Те с перепугу открывали нам в пять утра дверь, спросонья

жарили яичницу, не очень понимая, зачем, собственно, мы явились и какие у нас технические виды на милостивых дам с такой увлекательной профессией.

Потом опять довольно долго с Сашей мы не виделись — до поры, пока мне не предложили набрать мастерскую на Высших режиссерских курсах. В той мастерской учились юный казах Талгат Теменов, ныне, о боже, по-моему, ректор театрального института в Алма-Ате, пожилой белорус Саша Мороз и еще вполне одаренный, но необыкновенно нудный туркмен Аман Джумаев. Руководство курсов, видимо, хотело опробовать меня на разнообразных нацменьшинствах и, в случае выживаемости, перевести, так сказать, на среднерусскую педагогику. Там, на Высших курсах, я и встретил Кайдановского.

— Вот видишь, я все-таки поступил сюда на режиссуру. Надоела блудская актерская профессия; я и сниматься сейчас нигде, ни у кого и ни за какие коврижки не буду. Режиссура, я думаю, все-таки требует полного изменения стиля жизни. — Я ежился. Передо мной как будто стоял слегка постаревший Вараксин. — Ты же знаешь, как я, допустим, дорожил автомобилем, что он для меня значил?

Саша действительно прекрасно водил машину, любил машину, замечательно в ней разбирался.

— Так вот, — с одержимой сосредоточенностью продолжал он, — я к чертовой матери продал свой любимый автомобиль и сказал себе, что до конца жизни у меня его не будет. Я полностью меняю жизнь...

— А у кого ты учишься?

— У Тарковского.

— Он же за границей!

— Теперь да. Он провел вступительные экзамены, принял к себе на курс одного меня и тут же уехал. Недавно написал сюда письмо, почти гарантийное, что, когда вернется, несмотря ни на что, будет меня учить. А до этих пор мне разрешили просто ходить на общеобразовательные предметы и сдавать по ним экзамены. До его приезда.

Теперь мы с Сашей продолжили наши встречи уже на курсах. Однажды Саша протянул мне конверт:

— Тебе. От Андрея.

Письмо на самом деле было написано Андреем Саше, мне же предназначалась коротенькая приписка в самом конце: «...

обстоятельства моей жизни складываются так, что неизвестно, в какие сроки я смогу вернуться. Саша — человек взрослый, зрелый, морочить голову ему нельзя. Возьми пока его к себе».

Так Саша оказался у меня в мастерской. С самого начала всем было ясно, что и по своему духовному развитию, и по таланту, по зрелости он сильно обгоняет своих сокурсников. Работать на экране и на площадке с самого прихода в мастерскую Саша начал очень интенсивно и очень качественно. За два года учения снял три превосходные экранные работы — изысканные, сложные, интеллигентные, умные. И литература, которую он брал в основу сценариев, тоже была превосходного качества — Камю, Борхес, Толстой...

Одну из работ он снимал прямо у себя дома. К этому времени он, твердо следуя своему решению переменить образ жизни, расстался со всеми женами и вместо прежних довольно цивилизованных московских квартир в результате разводов и обменов в итоге оказался в колоссальной коммуналке, где проживало полтора десятка семей. Сам же Саша поселился в огромной комнате с изысканной лепниной на потолке, изображавшей затейливые виньетки и ангелов. Окна его комнаты фонарем выходили на тихую улицу в центре Москвы. Телефон висел на стене в коридоре, на той же стене рядом было повешено и расписание дежурств жильцов по мытью коридора и кухни. Фамилия «Кайдановский» среди прочих тоже весомо значилась.

— И ты что, серьезно моешь «места общего пользования»?

— Ты попробуй их не помыть! Тебя немедленно кастрируют! Конечно мою. Еще как. Ну, иногда кого-нибудь нанимаю.

Георгий Иванович Рерберг, снимавший с Сашей фильм по Камю, потребовал покрасить Сашину комнату в «графитный цвет». Замечу тут же, что режиссеры, понимающие и уважающие изображение в своих картинах, а также и своих коллег-операторов, не избавлены от некой детской покорности и доверчивости.

— В графитный? — именно с такой дебильной доверчивостью переспросил Рерберга Саша.

— Да. В графитный. Чтобы стены поблескивали. Черно-белому изображению это придаст совершенно особое качество.

Саша послушно перекрасил свою некогда голубую комнату в графитный цвет, от чего она приобрела неожиданную и, прямо скажем,

невиданную страхолюдность. Но в Саше уже поселилась и жила колоссальная режиссерская жертвенность. Машины, жены, отдельные квартиры — он все забыл. Саша всерьез и надменно избрал одиночество, аскетическое служение делу своей жизни.

— Саша, — иногда говорил ему я. — Давай перекрасим стены! Я тебе помогу.

— Не-не-не... Пусть так останется... Я привык.

Я не раз уже рассказывал о достаточной условности нравственных категорий, напрямую связанных с режиссерской профессией. Профессия наша, увы, увы, лишь в кажущихся ладах с любыми, даже с самыми элементарными понятиями общепринятой морали. Но вся эта знаменитая режиссерская аморальность — просто детский лепет рядом с профессией операторской. Впрочем, про всю профессию не скажу, наблюдение мое касается только тех, кого лично знал.

Паша Лебешев, познакомивший меня, вы помните, с Кайдановским, услышав про мое предложение Саше сыграть Вараксина, тут же братски обнял внезапно явившегося товарища: «Да соглашайся же, Саша! Такая роль! Я, между прочим, сам хотел ее играть! Меня просто Сизов из вредности не утвердил! Но ты, с твоим темпераментом, твоей красотой, талантом, умом, ты из этой роли конфетку сделаешь!» Но только лишь доверчивый Кайдановский ушел звонить жене по телефону, даже еще и не звонить, а только наметать для этого дела монеток, Паша уже повернулся ко мне со строгим и осуждающим лицом:

— Ты что, охренел? Он же чудовищный артист! Ты с ним работал? А я его снимал. Он трех слов связать не может. Ты в своем уме? Кого приглашаешь?! Стоишь посреди дороги и хрен знает кого, как таксистов, хватаешь!

Вот и Рерберг, безжалостно покрасивший в графитный цвет Сашину комнату, после того как мы посмотрели на «Мосфильме» их материал по повести Камю, на моих глазах сказал Саше:

— Ты погуляй немножечко в стороне. Нам тут между собой поговорить нужно.

Саша изумился, но покорно отошел в сторону.

— Я ничего плохого не хочу про него сказать, — доверительно сказал мне Гоша, выступая как бы в качестве старого соратника, доброжелателя и друга. — Каин — парень вполне симпатичный,

неплохой артист, но, ты же видишь, полный долбозвон в режиссуре. Это что, режиссура? Это ахинея!

— Почему, Гоша?! — остоленел я от вероломства.

— Давай я досниму картину. Пусть Каин стоит в титрах — мне насрать. Но все лучшее, что есть в материале, ты понимаешь, пришлось сделать мне.

Саша в это время прогуливался неподалеку, как школьник, выгнанный на время с урока «обдумать свое поведение»...

Еще несколько работ Саша снимал на курсах с Юрой Клименко, человеком глубоко благородным уже по природе, хотя и не без кое-каких милых странностей, мной уже описанных. Интересно, как неожиданно переплетаются, кучкуются человеческие судьбы. В каком-то из ничего не значащих разговоров вдруг внезапно выяснилось, что Клименко с Кайдановским знакомы с двенадцати лет по Ростову-на-Дону, ходили вместе в фотокружок, в какую-то, кажется, детскую театральную студию. Вместе выросли, формировались, что, конечно же, сближало их, но и рождало свою особую сложность взаимоотношений. И все же, мне кажется, Юра был самым близким Саше человеком — до самого внезапного Сашиного конца.

Подходила защита диплома.

— Я решил снимать толстовскую «Смерть Ивана Ильича», — однажды сказал мне Саша, вглядываясь в меня уже привычно-безумными режиссерскими глазами.

Я, как вы уже, наверное, поняли, по природе человек опасливый. Есть вещи, которые, по моему скромному соображению, даже просто из суеверия делать нельзя. Нельзя снимать «Пиковую даму», «Мастера и Маргариту». Почему? Нипочему. Просто искусство, если оно настоящее, к сожалению, слишком близко соприкасается с некими тонкими inferнальными сферами, в частности, и с теми, которые называют судьбой. При Каиновых словах про «Смерть Ивана Ильича» у меня похолодели лодыжки.

— Саша, брось! Ты же здоровейший мужик! Здоровеннейший малый! Ну зачем тебе про эту смерть?

— Но там, понимаешь, описаны вещи, которые я превосходно понимаю. Я, понимаешь, понимаю все, что там у Толстого написано.

— Умоляю тебя! Умоляю! Найди где-нибудь, или сочини что-нибудь, ну хотя бы про какую-нибудь хреновенькую любовь. Или про

какую-нибудь природу. Ну, про музыку. На хрена ты прешься в самое пекло? Не лезь сам, куда тебя, слава богу, до поры до времени не зовут!..

Я просто орал на него. Он дал мне доорать до конца, развернулся и ушел, унес с собой свой сценарий. Мне сценария не отдал. Разговор наш был на Высших курсах. Через полчаса в мастерскую пришел вахтер и сказал:

— Там Кайдановский сидит у вас в машине. Очень просит вас выйти к нему.

Я вышел. Каин сидел и ждал меня. Машина у меня не запиралась. Каин это знал. Было темно, шел слякотный снег.

— Знаешь, — сказал Саша в темноте машины, когда я сел с ним рядом, — вот ты мне сейчас говорил, что, мол, не надо, и у меня было чувство, что действительно нужно подумать, может быть, и вправду не надо. Но потом я вышел, посидел здесь, подумал и теперь отчетливо понимаю, что мне почему-то все это очень надо. Я, видишь ли, это хочу знать, я хочу это понять.

Мне пришлось кинуть последний козырь.

— Саша, а ты человек верующий?

— Нет.

— Саш, не веря в Бога, снимать «Смерть Ивана Ильича» — это маразм.

Саша опять задумался.

— Как знать, во время съемок, может быть, вдруг я и стану верующим человеком. Но пока меня туда, к этим верующим, просто тянет. Я, видишь ли, хочу...

Саша снял очень хорошую картину «Простая смерть», в частности с очень хорошими актерскими работами. До сих пор я очень сожалею о том, что он ее все-таки снял. Может быть, все это и не так, может быть, все это просто мои фантазии... Но лучше бы, честное слово, все-таки он ее не снимал.

Саша был одним из самых образованных людей, какие вообще мне в жизни встречались. Не просто образованный, а истинно глубоко образованный. Саша, к примеру, не мог видеть никакого печатного текста без того, чтобы его не прочитать и не уразуметь в нем написанного. У него была огромная, своеобразнейшая по подбору книг домашняя библиотека, состоявшая сплошь из текстов, им

прочитанных. Дай бог, если я прочел за жизнь хотя бы треть из того, что стоит у меня на полках. Покупал книжки «на всякий случай», в надежде, что когда-то пригодится, выкрою время все это прочесть, хотя бы для общей интеллигентности. Скажем, видишь в магазине Платона и думаешь: «Дай-ка куплю я себе этого Платона. Столько про него слышал. Хотя бы одна эта платоническая любовь». Покупаешь. Но почему-то и в голову не приходит вдруг сесть и прочитать его от корки до корки. Ну, может быть, когда-нибудь полистаю, ну, прочту какую-нибудь главу.

Еще в школьные годы однажды в голову мне закралась прохиндейская мысль потенциального вечного двоечника: «Ну, допустим. Толстой, как говорят учителя, действительно гений. И зачем же всего его читать? Зачем читать все, что он понаписал? Ведь если, допустим, внимательно и как следует прочитать всего лишь одну его книгу, ну, допустим, „Войну и мир“, прочитать, понять и уразуметь, что там все-таки написано, то ты автоматом как бы становишься таким же умным, как он». Не скрою, мысль эта иногда возвращается ко мне и поныне. Книг, повторяю, у меня много — читал я их мало.

Сашу же любой непрочитанный и непонятый им текст раздражал. Причем интересовали его больше все вещи сложнейшие. Он, к примеру, обожал психоанализ и вообще все, что связано с психической жизнью человека. Особенно увлекали его психические аномалии, сумасшествия — огромное количество литературы на эту тему было им перелопачено серьезнейшим образом, с пометками и замечаниями на полях.

Еще Саша был поразительно музыкально образованным человеком. У него скопилась огромная коллекция грамзаписей. Он великолепно знал и по-настоящему понимал и классическую, и современную симфоническую музыку: и Шёнберга, и Шнитке, и Такемицу, — все сложнейшие сочинения композиторов второй половины XX века были им освоены и усвоены. У меня тоже множество пластинок, но из них всерьез прослушал в лучшем случае, может быть, всего лишь сотню. Он же прослушал все, что у него были. Откуда он брал на это время и силы, я не знаю.

Саша превосходно знал и понимал живопись. Картин у него дома было немного, но среди них — несколько превокласснейших. В частности, несколько великолепных вещей Штейнберга. Одной из его

жен была внучка художника, и мать ее, с которой Саша был в чудных отношениях, эти картины ему подарила. С большим любопытством разглядывая современную русскую живопись, Саша с безукоризненным вкусом и чутьем вычленил из нее на «особое место» Наталью Нестерову. Подружился с ней. Она подарила ему несколько превосходнейших своих вещей. Еще и Параджанов оставил ему уникальной красоты икону, поверх которой когда-то сам же сделал удивительный коллаж.

Редкость артистической натуры Каина выражалась еще и в том, что он биологически не переносил никакой пошлости. Долгое время он обходился вообще без телевизора, не держал в доме и радио. Когда в быт стало входить видео, он, чтобы смотреть и пересматривать свои любимые картины (Орсона Уэллса, Хичкока), все-таки купил телевизор с видеоплеером. Это вообще был период, когда он впервые как бы разбогател: снялся в нескольких испанских картинах, где ему заплатили не как вечно подневольному рабу, а по нормальным цивилизованным актерским ставкам. Каиново «разбогатение» выразалось в том, что он накупил себе еще больше книг, видеокассет и вот эту самую видеосистему. Но ни одну из программ общего телевизионного вещания так никогда и не включил — смотрел только фильмы, которые сам хотел посмотреть.

Та же идиосинкразия была у него к пошлятине политической, к нашей так называемой «общественной и исторической» жизни. Никогда ни слова не слышал от него ни про Брежнева, ни про Сталина — все они вместе его брезгливо не интересовали.

Начиная готовиться к «Избранным», я понял, что обязательно в главной роли буду снимать Сашу, и только Сашу. И фото-, и кинопробы получились. В итоге, как в этой книге уже рассказывалось, в Колумбию его так и не пустили — как идеологически подозрительного «невыездного». Что им в нем могло быть подозрительного — до сих пор ума не приложу. Он вовсе не ненавидел систему. Он просто ее в упор не видел, как бы не замечал. И уж тем более не собирался бороться с ней. В этом тоже, по существу, он был и оставался Сталкером. Тарковский просто гениально нашел для него генеральную роль жизни. Саша действительно жил «в зоне» и относился к этой жизни как к своей работе: Сталкер ведь тоже «зону» никак не оценивал, плохая она там или хорошая, — он просто искал в

ней ту комнату, в которой исполнились бы все его желания. Конечно же, Саша по существу и был Сталкером.

Но как-то продолжало получаться, что с этим трагическим человеком у меня образовывалось столько всего веселого! Так разнообразно веселого!

Однажды мы притащились к нему в коммуналку глубокой ночью.

— Хочешь, давай «Падение Берлина» Чиаурели сейчас посмотрим, — с энтузиазмом предложил вдруг Саша. — Мы в этой картине, идиоты, по сути, никогда ничего не понимали. А я вот недавно кассету поглядел — ах, какой же это кайф! Это кайф на улёт!

И в два часа ночи мы садимся смотреть с ним «Падение Берлина», время от времени останавливаем, отматываем пленку назад, наслаждаемся всеми каноническими фокусами сталинского кино. гурманам, гурманам, гурманам. Часа четыре провели за этим занятием у видюшника. Вполне незабываемое зрелище, если смотреть фильм так, как мне показал его Саша, фиксируя все нюансы характеров вождей, забавнейшей игры изображающих их актеров, величественно произносимых героями немислимых текстов. Все это, конечно, грандиозно! И конечно же, все это не имеет ни тени никакого отношения к любым, самым противоположным оценкам, какие давали фильму в самые нестыкуемые времена.

Когда еще только-только появилась на «Мосфильме» моя студия «Круг», в числе первых ее картин мы запустили Сашу с «Женой керосинщика». По-моему, это была вторая картина студии. Первой была «Анна Карамазофф» Рустама Хамдамова. Саша прислал мне сценарий домой, я тут же прочитал его с жарким интересом и практически ничего в нем не понял.

— Саша, наверное, история у тебя очень хорошая, но про что все-таки она? Ты ее как-то проясни, может. Ведь куски там есть очаровательные, такие смешные.

— При чем опять тут смех? — почти обиделся на меня Саша.

Вдвоем мы, конечно, могли с ним смеяться надо всем на свете, но по отношению к своей работе Саша предпочитал всегда оставаться подчеркнута серьезным.

— Ну как? Это же умереть можно как смешно, когда во время симфонического концерта солиста обливают керосином, поджигают и он медленно на виду у всего пораженного зала как бы пылает...

— Считаешь, это смешно?

— Дико...

На просмотре материала, вернее даже, на первом просмотре вчерне сложенной картины, где в зале были только мы с ним вдвоем, с первых же кадров у меня началась истерика. Хотя и эту свою картину Саша, конечно же, снимал с превеликой серьезностью настоящего Сталкера.

— Может быть, ты в принципе идиот? — спрашивал меня в темноте Саша. — Это ж все очень серьезно! Ты что, не понимаешь? Почему ты смеешься?

— Понимаю, Саша, понимаю, — любовно икал я от смеха.

Через какое-то время Саша уже хохотал вместе со мной. Так мы и просмеялись с ним вдвоем до конца фильма.

— Слушай, может, я действительно вообще объективно — комик, — почти с испугом спрашивал у меня Саша по окончании просмотра.

— Комик, комик... — кивал головой я, — ну конечно, ты и есть настоящий, небывало-невиданный комик. Твоя «Жена керосинщика» — комедия ничуть не хуже, чем какое-нибудь «Падение Берлина»...

Как-то мы оказались у Саши с похмелья.

— Давай сегодня не будем работать, — предложил он. — Так хорошо с тобой сидели, давай уж пить до конца.

— До какого конца, Саш? — поинтересовался я. — И потом, ты же знаешь, я не могу, у меня давление...

— Ерунда все это с давлением. Меня тут тоже как-то зашатало на лестнице, я на ней в обморок упал. Тогда мне один доктор посоветовал: «Купи себе лекарство — атенолол ратиофарм...»

— Какое лекарство?

— Запиши. Только его у нас нет, его нужно закупать за границей.

Будучи за границей, я его себе купил. Потом, случалось, я оказывался у докторов. Они мерили давление, участливо спрашивали:

— А как вы боретесь с заболеванием? Что принимаете?

— Сначала я принимал всякую дрянь, — гордо отвечал я, — которую вы мне прописывали, а потом меня начал лечить Кайдановский...

— Кто?

— Кайдановский. Он посоветовал мне пить атенолол ратиофарм...

— Вы знаете, вас довольно правильно лечил Кайдановский. Вам действительно стоит пить атенолол, а «Ратиофарм» выбросьте из головы — это просто название фирмы...

В «Жене керосинщика» Саша снял сцену, в которой герою привиделись ангелы. После съемок одну пару ангельских крыльев он забрал к себе домой. Мы праздновали премьеру его картины. Часа в четыре, уже сильно навеселе, приехали к нему. Саша поставил на проигрыватель испанскую гитарную музыку. Стоял июль, даже ночью было очень жарко, я разделся до пояса, привесил на себя ангельские крылья. Всем показалось это очень смешным — я в джинсах и в ангельских крыльях сначала выпивал со всеми, потом мы начали исступленно плясать вокруг стола испанские танцы. И так до самоизумления. Потом я почему-то вспомнил, что забыл в машине какую-то книжку, которую хотел показать Саше. Спустился вниз. Как раз напротив подъезда, где жил Саша, располагалось посольство, кажется Саудовской Аравии. В будке у ворот, как и положено, дежурил постовой. Начинался рассвет, на улице никого не было, я тихо вышел из подъезда, не хлопнув дверью... При виде крыльев за моей спиной мент натурально рухнул в обморок. Я открыл машину, взял книжку и так же тихо ушел наверх...

Одна из последних истерически смешных историй была уже во время съемок «Трех сестер». Декорацией фильма был реальный интерьер, и потому ночные сцены приходилось снимать именно по ночам — днем было невозможно перекрыть все окна. Мой день рождения как раз пришелся на эти изматывающие ночные съемки. Уже за несколько дней до даты ко мне начали публично приставать:

— Как и когда будем праздновать?

— Какое праздновать?! Каждую ночь снимаем! Днем я сплю. Закончим снимать — отпразднуем...

— Нет, день рождения надо праздновать в день рождения.

Наиболее настырных поздравляющих я пригласил в мою маленькую однокомнатную квартиру на улице Пилюгина. Приехав в полшестого утра домой со съемок, я увидел, что меня уже ждут. Кайдановский и в этот немыслимо ранний час августовского утра уже был в костюме, при галстуке, с цветами и подарком...

Прямо в шесть утра (оказывается, я в шесть утра и родился — только в тот день и узнал об этом) мы начали честь по чести выпивать за мое здоровье, за маму, за папу, к восьми все уже были вусмерть пьяные, к двенадцати дня вообще в глазах все поплыло и поехало.

Все соседи Кайдановского знали, что раньше двенадцати дня он никогда, ни при каких обстоятельствах из постели не встает, не подымается. Кроме дней съемок. Если до этого часу ему звонили по коммунальному телефону, соседи даже не заглядывая к нему в комнату, отвечали:

— Перезвоните после двенадцати...

Саша потом мне рассказывал, что в пять утра того дня какая-то безумная его соседка, двигаясь по коридору в направлении туалета, столкнулась с ним, с Сашей, а был он по случаю моего дня рождения уже в костюме и галстук.

— Саша, вы откуда-нибудь пришли? — спросила соседка.

— Нет, я ухожу, — строго отвечал Кайдановский.

— Куда?

— К товарищу на день рождения.

В пять утра на день рождения?! Понять это было, конечно, выше ее сил.

Последняя наша встреча с Сашей была в Каннах. Саша был членом жюри, а мы с Клименко болтались по фестивалю без особых дел. Никита в тот год показывал там своих «Утомленных солнцем». Опять возникла ситуация, чем-то смахивающая на дружеский вечер с гинекологинями в «Астории». Только на этот раз от Сашиных оценок действительно чрезвычайно многое зависело. Это понимал и Никита. И я понимал, да и сам Саша. Все получалось очень напряженно и странно. Для меня тем более странно, что на премьере я своими глазами видел, какой грандиозный успех у избалованной каннской публики имела Никитина картина. Овация длилась минут двадцать. Никто из нас, естественно, не спрашивал у Саши, за кого он будет голосовать. И он на эту тему ничего не говорил нам. В последний вечер он пришел после заседания жюри. Мы с Клименко сидели в уличном ресторане. Саша, очень тихий, очень красивый, в смокинге, бабочке и белоснежной рубашке, подсел рядом. Решение жюри уже было объявлено. Главный приз они отдали Тарантино за фильм

«Криминальное чтиво». Никита получил что-то очень почетное, но «утешительное». Некоторое время мы молчали.

— Но ты знаешь, правда, у Тарантино очень хорошая картина, — чуть ли не извиняясь, сказал Саша.

— Но у Никиты тоже очень хорошая картина!.. — возмутились мы с Клименко хором.

— Хорошая картина. Но у Тарантино очень хорошая картина. Правда...

Больше этой темы мы не касались.

Мне было странно узнавать, что якобы Саша чем-то болен. Я никак не мог воспринять этих известий серьезно. Наверное, в силу особенности наших веселых отношений. Думаю, со всеми другими они были у него менее веселыми. Может, поэтому до меня так и не доходило, насколько он болен. Сначала я услышал от Саши про обморок на лестнице и про его, почти как в немом кино, «падение с лестницы кубарем». Я внутренне улыбался, представляя забавность этой сцены со стороны. Через какое-то время Юра Клименко мне сказал:

— Знаешь, у Каина инфаркт.

— Как инфаркт?! Не может быть!

— Но вроде все ничего, обошлось. Его хорошо лечат, там хорошие кардиологи...

Прошло еще какое-то время. Тот же Юра мне говорит:

— Знаешь, у Каина второй инфаркт. Но его хорошо лечат, потом он поедет долечиваться за границу...

С самим Сашей мы никогда не говорили о его болезнях. Я все узнавал только от Юры.

Однажды в воскресенье часов в двенадцать дня меня вдруг сморило, я лег спать. Ложась, предупредил маму:

— Ни за что не зови меня к телефону. Кто бы ни звонил — не зови и все.

Около часу раздался звонок, я расслышал его сквозь сон и, не проснувшись еще, почему-то понял, что это какой-то ужасный звонок. Потом слышал, как мама что-то кому-то говорит в трубку, и как все-таки она пришла меня будить.

— Мама! — Я еще пытался отвертеться от судьбы. — Я же просил тебя не звать меня ни в каком случае к телефону. Ни по какому

поводу!

— Но там сказали, чтобы ты обязательно подошел...

Делать было нечего. Я это понимал. Я подошел. Не помню уже, кто позвонил. Сказали:

— Приезжайте срочно. Час назад Саша умер.

Я ничего не мог вымолвить в ответ. Через несколько минут я уже был в комнате, где миллион раз бывал и прежде. Сашина огромная постель была разворочена, почему-то похрустывало под башмаками валявшееся на полу битое стекло.

— Где Саша?

— Сашу увезли десять минут назад.

Было и навсегда уже осталось совсем не смешно.

## **Сам дурак, или познание любовью**

### **Критика на критику**

Трудно говорить на эту тему академически. Тем более что про все это более чем достаточно уже говорено-переговорено и даже написано; а то, что можно ко всему тому добавить из личного опыта, хочешь не хочешь, наверняка получится из самой уязвимой, что ли, области — «сам дурак». И все-таки... Что тут поделаешь? Ну действительно, сам дурак, да и только. И это при том, что я, как мне кажется, представляю достаточно редкий экземпляр кинематографического автора: я склонен любить хорошую критическую литературу. Мне, в частности, в свое время многое открыл петроградский ОПОЯЗ, когда-то я увлеченно и много занимался Эйхенбаумом, Тыняновым, Шкловским. С их помощью добрался даже до Потебни.

В киноведческой литературе, юношески переворошив вроде бы по обязанности любящего кино человека многотомного Эйзенштейна, любви к его мудреным и роскошным сочинениям все же не испытал и начинал плебейски преданным фаном Майи Туровской: на меня когда-то сильное впечатление произвела ее статья в «Искусстве кино» о Микеланджело Антониони. Занимательны и очень образовательно-полезны для меня были статьи и книги Инны Соловьевой и Веры Шитовой. Почему-то особую привлекательность сообщало им чудовищное раздражение Сергея Аполлинариевича Герасимова, непременно старавшегося упомянуть с различных трибун примерно такое: «Сколько бы ни юродствовали наши, „знашкоть", критические дамы, положение вещей в художественном мире останется от их дамского мнения независимым». Я же, благодарный читатель, был целиком на «дамской» стороне: мне было полезно вовремя узнать, что почти в любом фильме при желании, как бы даже балуясь и играя, можно открыть некую занятную интеллектуальную шараду. С жадностью неопита я впитывал и информативный слой прочитываемого, черпая в нем огромное количество неведомых подробностей, толково и просто пояснявших то, что я интуитивно, может, и ощущал, но определить для себя никак не мог: я понимал, допустим, особую фотографическую эстетику лент Висконти,

чувствовал, что при всей ее живописной роскоши она для кинематографа непривычна, как бы ему не свойственна, и когда прочитал у Шитовой о пучке глубинных связей Висконти с классическим итальянским театром вообще и с каноном великой итальянской оперы в частности, мне приоткрылась сущностная генетика самой природы висконтиевского образа, причина его особенности, свойства этой особенности, самовитости и высокой породы. Тут же как бы мимоходом узнавались мной интереснейшие вещи и о гражданской, личностной эволюции Висконти, о странном генетическом гражданском симбиозе, из которого была соткана его уникальная личность: древний аристократический род, коммунистические убеждения, гомосексуальные влечения, понимание страсти как жизненной основы бытия. Разумеется, каждый по-прежнему был волен по-своему внутренне общаться с картинами этого режиссера, но с этим самым изящным и умным «дамским» информационным комментарием, с их своего рода исповедальным и научным одновременно исследованием собственное восхищение, удовольствие от встреч с фильмами дополнительно росло, а вовсе не исчезало.

Может быть, поэтому в институте я был очень дружен с превосходными людьми, тогда еще будущими критиками, студентами-киноведами — особенно с Мариком Кушнеровичем, с Юрой Богомоловым. Они учились на параллельном курсе, мы вместе весело и пьяно тусовались, нам никогда не было вместе скучно. Хотя, понимаю сейчас, общение и тогда уже предусмотрительно шло на почве, не задевающей сферы профессиональных интересов. Если же вдруг разговор заходил о кино вообще, о какой-то картине в частности, мне начинало казаться, что они или специально меня дурачат, или просто случайно и ненадолго сошли с ума и говорят исключительно только пошлости или редкие ученые бессмысленности, отстаивая невозможную, да, наверное, и ненужную для неспециального сознания нормального человека какую-то особую, нечеловеческую, чисто киноведческую абракадабру. Совсем недавно, к примеру, я открыл номер вполне уважаемого и зачастую разумного журнала «Киноведческие записки» и оттуда узнал, что «взрослые» киноведы присудили своим молодым вгиковским «киноведчикам» премии за работы по таким вот темам: «Значение коннотативного дискурса в

кино», а также за «Прямую экранную саморефлексию как индикатор онтологических особенностей экранной культуры».

Я правда могу, наверное, считать себя в кино в некотором смысле специалистом с довольно большим стажем практической работы. Настоящим уверенно свидетельствую, что никогда, ни при каких обстоятельствах, даже в ситуациях, именуемых в денежных договорах «форс-мажорными обстоятельствами», мне негодились бы несомненно ученые листки с подобным обозначением предмета внимания автора. Тогда кто, при каких других немислимых обстоятельствах и с какой целью все это читает? И что в результате этого чтения должно произойти?.. С кино?.. С тайными глубинами несчастного нашего сознания?.. Им же, авторам указанных исследований, и тем, кто премии эти присуждает, видимо, кажется, что они изначально кем-то, где-то и когда-то были приняты в некий тайный интеллектуальный круг.

И когда мои киноведческие друзья, хорошие, добрые, несомненно умные и вполне человечески чуткие люди с абсолютно непостижимой для меня развязностью и полным непониманием одновременно высказывались и об «онтологических особенностях» тех или других работ моих сокурсников-режиссеров, даже столь сильно и определенно от природы одаренных, как Митя Крупко или Рустам Хамдамов, то смотрел я на них, уже не в силах скрыть сочувствия и сожаления. К счастью, у нас все-таки хватало дружеского такта, чтобы вновь и вновь находить нейтральную территорию дружбы и душевной расположенности, но все же первый драматический звоночек уже тогда отчетливо прозвучал...

В нашей роммовской мастерской педагоги справедливо просили нас тоже «критиковать» друг друга, но в этом случае все понимали почему-то, что делать это надо очень осторожно, чтобы случайно не нанести жесточайшую травму товарищу. В прямом и переносном смысле. Помню, как Володя Акимов, Валера Сивак и уже покойный Боря Халзанов за рюмкой водки в общежитии после экзамена «критически обсуждали» свою же режиссерскую работу по «Случаю на станции Кречетовка» Солженицина, ее учебные удачи и промахи, и кто-то из них, слегка захмелев, случайно сказал Боре что-то в принципе оскорбительное для его режиссерского, пусть тогда еще и полупрофессионального достоинства. Тот от отчаяния и душевной

боли, которую я и сейчас превосходно разделяю и понимаю, немедленно с размаху всадил себе в руку вилку — только затем, чтобы другой болью, физической, но терпимой, заглушить ту, которая невыносима.

Когда я тоже осторожно намекал своим киноведческим друзьям, что иногда, может, следовало бы быть поосторожнее на скользких и все-таки довольно сомнительных их критических поворотах, то обыкновенно натыкался на улыбку взрослого, обращенную к милому несмышленьшу, и понимал бесполезность спора. Мы жили своей трудной жизнью практически круглосуточно пытающихся научиться что-то в кино делать, они — своей, тоже, наверное, нелегкой, пытающихся практически круглосуточно о том судить. Иногда они по-прежнему дружески заглядывали к нам в учебные аудитории, иногда что-то рассеянно смотрели — ничто из увиденного им, конечно же, по-прежнему не только не нравилось, но как бы даже и просто не доводилось ими до сознания.

В ту пору из современного зарубежного кино в институте нам показывали более чем скудный и совсем «малый», хоть и вполне «джентльменский» набор: «Похитители велосипедов» Де Сики, «Набережную туманов» Карне, две-три «прогрессивных» американских картины типа «На берегу» или «Нюрнбергского процесса» Крамера... Что же касается собственно «современного» нашему учению кино, существовавшему в мире, то его мы практически не знали, оно было под строгим идеологически-эстетическим запретом. Феллини, Антониони, Трюффо, Бергман — их в основном, мы представляли по критическим пересказам, порой талантливым, порой топорным, но всегда понаслышке. К счастью, все-таки время от времени нас почти по-гулаговски грузили в морозную утреннюю электричку и в тамбуре с выбитыми стеклами мчали, обалдевших от непривычно раннего вставания, в Белые Столбы, где в соседстве с известным всей Москве сумасшедшим домом, то ли реальным, то ли мифическим, помещался Госфильмофонд. Там среди опавших с осенних берез золотых листьев (обычно нас вывозили туда поздней осенью) в маленьком закопанном в землю подвальчике с залом мест на пятнадцать, вспоминающемся ныне как одно из самых прекрасных мест на свете, скромными порциями, по три фильма в день, нам крутили «запретное кино».

Мы робко, предчувствуя предстоящее в нашей профессии, да и жизни, необыкновенное, спускались по кривым ступенькам в этот странный кинематографический не то дот, не то землянку и там на крохотном экранчике, освещенном тусклым лучом из проекционной, не имевшей ко всему прочему почему-то еще и звукоизоляции, открывали для себя чудо новейших и действительно прекрасных кинематографических творений. «Трык-трык-трык» — едва ли не громче фонограммы стрекотал старый проектор, «с-с-с-с» — свербели раскаленные нити его изношенных вольфрамовых ламп, дополняя эффект нашего великого подвального киноманского «торчания».

Бергмана нам переводил молодой, тогда только что окончивший ВГИК киновед, историк кино и тоже как бы критик Володя Дмитриев. Он уже работал в отделе зарубежного кино Госфильмофонда и сам, по собственной охоте приходил на наши просмотры, между чеховских берез пронося под мышкой в подвал из главного здания венский стул. То, как он переводил фильмы, было не просто профессионально или, там, художественно. Он переводил их гениально. Вот снять бы в свое время о том картину!

Всего один средний план: сидит на своем стуле под светлым переливающимся серебряным лучиком из будки Володя и переводит нам фильм — получилось бы великое сочинение во славу кино. Увы, это я понимаю уже задним числом. У Володи не было тогда под рукой даже монтажных листов, он не знал ни слова по-шведски, но всего Бергмана помнил наизусть до единой реплики, до полуслышного всхлипа на заднем плане и, что самое замечательное, переводил все это «с выражением», трогательно и по-своему прекрасно «играя» за всех актеров. Его неповторимую «научную» физиономию передергивали и озаряли молнии невиданных чувств, он то крутил желваками скул за Макса фон Зюдова, то зверски пучил глаза, выкрикивая реплики нехорошего кадыкастого Зюдова антагониста, то вжимал голову в плечи и страстно, почти по-женски, шептал любовное признание кому-то, то, наоборот, распрямлялся, речь становилась звонкой, как только что выкованный металл. «Что он Гекубе, что ему Гекуба?..» Это было, с одной стороны, безумно, до истерики смешно, но, с другой, так прекрасно, трогательно и артистически мощно — правда-правда, до гениальности! Всю страсть своего обожания Бергмана, да и вообще кино Володя вкладывал в тот перевод. Для меня и по сей день это

удивительный пример любовной адаптации произведения для тех, кто по тем или иным причинам лишен возможности это самое произведение лично и непосредственно адекватно уразуметь.

Это пример глубоко чтимой мной любовной критики или критики любовью. Мне ясна ее благотворная работа для окружающих, грубо говоря, ее полезность. Воспоминание о возвышенной и любовной «переводческой деятельности» Володи мне тем более дорого сегодня, что гораздо привычнее стало сталкиваться с иной критикой — разнузданной критикой злобы. Конечно, я понимаю, есть на что злоститься, но в том ли дело? Когда мир станет хоть чуть лучше, чуть добрее, критика как фельетонный газетный жанр или как средство каждодневного литературного доноса, постыдного публичного сведения счетов, вероятно, будет потихоньку само-уничтожаться и наконец перейдет в благородную область достойного и непредвзятого труда в истории искусств, фактографии, национального чувства эстетического, общей теории кино, новейшей теории аудиовизуальной сферы... Но пока мы имеем дело с достаточно неразумным обществом и несколько более разумными в основной своей массе отдельными его представителями, пытающимися какие-то произведения искусства для этого общества в меру своих сил, возможностей и таланта создавать. Так что, наверное, одна из важнейших сегодняшних функций критики — просветительская: культурно посредничать, способствовать появлению хоть какого-то разумения у неразумных. Кажется, лучший путь способствовать непростому переходу от общего неразумия хоть к какому-то частному разумению — это любые попытки познания любовью. Мне, в принципе, трудно уверовать в возможность какого-либо уразумения через отвращение.

Посмотрите, к примеру, на эту тему, хотя бы те же картинки Брейгеля. Наблюдая их, человек, склонный к рациональному объяснению изобразительного искусства, может, допустим, даже научно свидетельствовать: «Вот этот кошмарный персонаж, глядите, вот этот, справа, вот-вот, кривоногенький, с пупочкой на носу, он и повинен в страшных космогонических ужасах, творящихся на земле вообще и в брейгелевской вселенной в частности». Но для самого Брейгеля, как и для непредвзято глядящего на его картинку «отмороженного» с современной исторической улицы, по сути, уже одинаково прекрасны и совершенны все давно канувшие в вечность

фигуры — и добродетельные, и дурные, ибо те и другие обучали нас не только элементарным, но и сверхсложным гармониям живой жизни.

Страшные, душераздирающие кошмары вроде бы изображал и известный живописный мизантроп Иеронимус Босх. Но уже само прикосновение его искусства к его кошмарам творит из ужасов босховской художественной вселенной совершенно новую нетривиальную, пусть и довольно дикую гармонию. Тут вообще можно было бы накалякать пространную статью о закономерностях образования причудливых гармоний мира и всяческих других его непростых гармонических противостояний и снова о том, что общее неразумие в итоге преодолевается все-таки не умозрительным делением на дурное и хорошее, а любовным отношением ко всему в целом как к некоей сложнейшей и утонченной изначальной Божественной затее с непременным участием Сатаны.

И в доказательство — опять тот же Босх. Первое же побуждение при взгляде на его картинки — воскликнуть: «Боже, какая красота!» Хотя по счету бытовых реалий вновь и вновь любовно изображены им кошмарные ужасы и всякое черт знает что. Тут и подумашь: а вдруг и сама суть искусства просто заключена в умении обнаружить и показать своеобразную красоту любой, пусть самой уродливой сферы жизни, какой бы ни коснулся художник? Быть может, с какой-то рациональной или другой высоконравственной точки зрения это и ужасно, возможно, возможно, но все-таки, знаете, это так. Других целей искусства я, например, вы знаете, как-то и не назову. В самом аду ненастырно и тонко обнаружить и выразить занятую, нешаблонную адову красоту...

Казалось бы, кощунственно говорить о некоей красоте сцен «ночи длинных ножей» в «Гибели богов» Висконти — убейте меня, но она там есть, мощная, своеобразная, даже завораживающая красота. И в грандиозной сцене «фашистского» инцеста там же. Заражающая сила этой дьявольской красоты создала целостную эстетику так называемой «фашистской картины», породила цикл изысканных эстетических лент, включающих и памятного «Ночного портъе» Лилианы Кавани, да и знаменитое «Кабаре».

Злобность — плохой инструмент даже в полемике, особенно если речь идет об искусстве. Я сегодня не знаю таких произведений (повторяю, речь об искусстве), которые заслуживали бы из каких бы то

ни было соображений быть публично обруганными: чем больше проходит лет, тем более величественно и нежданно из тьмы недавних времен выплывают на Божий свет произведения так называемого «социалистического реализма». Они заново входят в жизнь, но уже в виде уникального эстетического феномена, целый пласт произведений изруганного и оплеванного художественного направления. Мы воспринимаем его уже без прежней идейной ненависти, как-то совсем по-иному, исторично, иногда даже ностальгически-ласково, во всяком случае, как бы заново. И даже если во времена Пырьева и Лактионова ты страсть как любил только Мейерхольда и Шагала, то сегодня уже не можешь не смекнуть, что публичное унижение «Письма с фронта» и «Шести часов вечера после войны» — плохие защитники биомеханики и по-прежнему царственно летящих во вне-материальных объятиях в неправдоподобно синих-синих витебских небесах шагаловских влюбленных.

Всякому пытающемуся что-то произвести в искусстве, и гениально одаренному, и не очень талантливому, обязательно нужна хоть какая-то поддержка, помощь со стороны, особенно попервоначально; ему часто не хватает умения самого себя понять, он не всегда в силах определить дистанцию, с которой сам себе виден. Его тащит, практически вслепую, какая-то довольно мощная, но чаще всего самому ему непонятная сила. Тут-то, бывает, и нужно ободрение, быть может, всего какой-то десяток нужных слов, в которых, как спасительно мерещится, есть нечто способное помочь осознать себя самого и то, что ты сейчас в глухих потемках и на ощупь неумело делаешь. Найти и сказать такие разумные слова — необходимый разумный труд разумной критической любви.

Ведь говорил нам Антон Павлович Чехов в «Чайке» устами не самого глупого человека, писателя Тригорина: «...Ну чего толкаться? Не понимаю... Места для всех хватит!.. И старым... и новым...»

Когда-то мы снимали «Спасателя» в гениальном по красоте городе Вышний Волочок. По воскресеньям я с утра ходил на рынок, где продавал свои творения одорукий живописец-самоучка, инвалид Отечественной войны. И был он по «прогрессистской» критической идеологии даже не «конформист» и даже не халтурщик, а как бы самый страшный сатанинский суперхалтурщик: все другие халтурщики рядом с ним казались бессребрениками-стойками. Судите

сами: на все сто уже предварительно зарисованных маслом клеенок, которые он чохом выставлял на прилавок, у него был единственный живописный шаблон и один и тот же, в общем-то, сюжет: золотозубый красавец цыган умыкает со свадьбы белокурую девушку-невесту. По сторонам — огромное синее озеро, по нему плавают белые лебеди, позади — зеленый лес, предвечернее розоватое небо с только-только народившимися звездами... Но это все еще не сама «халтура», а только волнующее преддверие ее, доведенной одноруким до немислимых халтурных высот. Всего этого ему, видимо, казалось мало, и он еще всегда спрашивал заказчика, какой вариант оттенков генерального сюжета ему, заказчику, предпочтительней.

Сюжет, я говорил, был все один и тот же — цыган крадет невесту. Вариантов же его драматического развития было несколько, на тонкий выбор и в разную цену. Вариант первый стоил 75 рублей: глупая свадьба гуляет на лодке, а цыган с уже умыкнутой невестой в фате, расплескавшейся белым по черной воде, придерживая красавицу за намокшую талию, вплавь устремился к берегу, туда, где в зеленой роще его уже ждет горячий и тоже, верно, краденый конь. Вариант второй — и свадьба, и невеста еще безмятежно тусуются на лодке, а цыган уже высматривает добычу из-за кустов, сверкая глазами, золотыми зубами, одновременно удерживая упомянутого коня за узду. В связи с тонкостью психологической проработки этот вариант у однорукого тянул уже на 85. Третий вариант — свадьба пляшет на берегу, полнолуние, а цыган, развалившись в лодке, только обдумывает предстоящее сладостное злодейство... Это уже 90. Штамп, халтура, конформизм! Но однорукий-то был гений. Все 100 клеенок были писаны им гениально. Он великолепно и абсолютно художественно изображал возлюбленный им мир и возлюбленный им сюжет. Он даже и не предполагал, что можно писать (я потом был у него в мастерской) что-либо, кроме этого озера, этого берега, этого леса, этого неба, этих лебедей, потому что ему ясно было, что все это и есть само Прекрасное, изначальная гармоническая формула его личного магического и прекрасного мира. Мало того, что он пользовался самыми примитивными, самыми ужасающими штампами, он еще и откровенно приноравливался к вкусу заказчика... Но всю жизнь писал только так и только это. Когда-то один купленный у него холст я подарил Бертолуччи, тот, говорят, заказал для него роскошную раму и

повесил у себя дома как истинное творение искусства, всем объясняя, что это ему сильно напоминает сцену поставленной им свадьбы в «XX веке».

И что еще необычайно существенно: у однорукого по отношению к своему искусству были совершенно четко установленные нравственные нормы. Не спросить, скажем, заказчика, тем самым «подделываясь под его вкус», какой бы индивидуально он хотел видеть готовую картину, было для однорукого безнравственно и аморально. Только потому, что такова была его личная система художественных ценностей и нравственных основ, которую он сам для себя лично установил и непременно требовал к ней безусловного уважения. В ином случае с достоинством и без скандала, отобрав собственное произведение и возвратив деньги, однорукий просил непонимающего удалиться и в дальнейшем искать себе художественных радостей в другом месте. Это была его норма в искусстве, его продуманный и по своему выстраданный эстетический эталон. Бездумно изменить совершенный канонический шаблон, нарисовать, скажем, от вольного не лебедей, а гусей было бы кощунственно. Прежде всего по отношению к закону первоначально раз и навсегда самим обретенной гармонии. Единственное, что он еще иногда согласен был обсуждать, — это погоду. «А может быть, ночь не лунная, а предгрозовая?» — неоднократно провокаторски нашептывал однорукому я, хрустя в кармане червонцем. «Это пожалуйста, — почему-то легко соглашался он, внимательно прислушиваясь к хрусту. — Это вполне возможно». Художественная совесть почему-то именно это ему вполне позволяла. Поди-ка знай — почему?..

У этого художника были свои незыблемые индивидуальные законы, которые он сам для себя создал, незыблемая эстетическая мораль, которой он неукоснительно следовал. Следуя пушкинским заветам, судить его самого, а следовательно, и его картинку можно было только по этим законам, им самим придуманным и над собой поставленным. И надобно еще было, чтобы к суду допускались лишь те, кто эти законы способен прочувствовать, принять, уважать. Клянусь, художник этот по безукоризненному чувству своего художественного достоинства не уступает и самому Александру Сергеевичу. Он может уступать ему по силе воздействия сочинением, по полезности воздействия сочинения на общество, по глубине чувств

и мыслей, им выражаемых, но по достоинству, с которым творит свое, от Бога ему данное искусство, нет, не уступает.

Потому, наверное, и существует такое разнообразие художников и художеств. Каждое произведение напряженно ищет свою родственную душу в этом огромном и путаном мире. Оно не может быть обращено ко всем без исключения.

Известно, что Лев Николаевич Толстой терпеть не мог английского драматурга Вильяма Шекспира, смешно и хлестко описывая, какой это, в сущности, убогий драматург, как примитивно не сходятся у него элементарные драматургические концы с концами. Иван Алексеевич Бунин, нашу тему продолжая, тоже был весьма строгим критиком. Он, допустим, сильно недолюбливал поэта А. А. Блока и всю его символистскую компанию. «Посмотрите на них, — предлагал И. А. — Здоровеннейшие все мужики, им бы не декадентствовать, а в арестантские роты или вагоны ночами грузить». Однако для того, чтобы понять, за что Бунин не любил указанных молодых авторов, надо всего лишь открыть томик бунинских стихов, прочитать написанные им примерно в то же время «и цветы, и шмели, и трава, и колосья...», и сразу в голове на этот счет все прояснится, перестанет казаться брюзжанием... Просто одна поэтическая вселенная непримиримо столкнулась с другой. Чтобы писать про «арестантские роты», Бунину следовало быть Буниным.

Могу буквально по словам сосчитать критики в собственный адрес, хоть в чем-то полезные и помогшие мне когда-то давно или сегодня. К примеру, до сих пор благодарен Алику Липкову; сколько лет прошло со времени его сердечной и умной рецензии на «Станционного зрителя» — а появилась она в момент, когда «доброжелатели» в очередной раз строго мне указали: «Старик, с режиссурой тебе надо завязывать. Не понимаешь ты ни классики, ни кино...» И я честно обдумывал по ночам, чем же мне в таком случае придется заняться? Я всегда буду благодарен своему самому прекрасному критику Льву Оскаровичу Арншта-му, который поддерживал меня не только как руководитель объединения, истинный продюсер, но и как автор умных, серьезных, доброжелательных критических сочинений про мои шаткие сочинения. Необыкновенно благодарен моему строгому, чрезвычайно идейно щепетильному и любовному критику Шварцу, моему серьезнейшему критику Леониду Ивановичу Калашникову, моему уже

вечному, всегда искреннему критику Саше Борисову. Именно они были и есть те настоящие мои критики, с которыми прошла целая жизнь: они, понимая законы, по которым я стремился и стремлюсь делать свои вещи, работая вместе со мной, были строги, но только по этим законам меня сурово и по совести судили и судят. А что же со мной было бы, если бы не было их? Страшно же и подумать! Был бы после «Булычова» один «чужой» Бялик со своими совершенно ненужными мне соображениями, от которых мне ни тепло, ни холодно. Да и не на меня они были изначально рассчитаны. Были они рассчитаны на нормативное искусствоведческое умозаключение.

Впрочем, мне вообще кажется, русский критический ген изначально не вполне благополучен. Припомним, что от века творилось в так называемой великой и совестливой русской критике, и пойдем, что новые зерна падают на старую благодатную почву. Милый и, говорят, искренний, хоть и вспыльчивый, но увлекающийся человек по фамилии Белинский, постоянно не совсем здоровый, страдающий чахоткой, а чахотка, как утверждают, не совсем благоприятно влияет на мозги, славный русский неумеха, перелопативший тысячи томов и одновременно проявивший полную неспособность написать хоть какой-нибудь сносный стишок, хоть какую-то забавную сценку для пьески, этот самый Виссарион Григорьевич всерьез учил Пушкина, как нужно ему, Пушкину, писать и как, в какую сторону художественно развиваться. В русской критике вообще традиционно отсутствуют слова «мне кажется», «я думаю», «может быть», «возможно», «наверное», «я надеюсь». Белинский, опуская указанные слова, строго, по-бурсацки, учил беднягу Пушкина, которого мы все скопом спустя полтора века и понять-то еще толком, уразуметь как следует не можем. И дело не только в огромном количестве загадочных криптограмм, которые он нам оставил: достаточно почитать Анну Андреевну Ахматову, ее статьи, литературные исследования, посвященные попыткам разгадки этой художественной тайны национального сознания... Это критика любовью в чистом виде, познание любовью. «Я думаю», «наверное»... Ахматова нигде ничего не утверждает, ни на чем не настаивает, она хочет понять.

Или вот другой пример критики любовью. Бунин, весь восхищенно изрыдавший над «Анной Карениной», тем не менее пишет: «Ах, какой гениальный роман, но как же ужасно он Толстым

написан! Все эти бесконечные — тогда, когда, чтобы... Нужно бы найти время и переписать его по-человечески!» Сколько в этом подлинной любви, сочувствия, обожания, понимания, почти детского желания помочь! А ведь это именно Бунину принадлежат вещие слова, что, наверное, в предшествующей жизни Толстой был женщиной, потому что только женщина могла написать: «Анна лежала в спальне, глядела в потолок и видела, как в черноте ночи блестят ее глаза». Вот это, конечно, на мой взгляд, выдающаяся художественная критика. Но законодателем нормативной русской критики прочно утвердился все тот же Белинский и вся эта безумная его критическая гоп-компания. Те не пялились в потолок ночами, они «все знали», «все понимали», а потому поучали, требовали, строго спрашивали, призывая к ответу. Вылитые «доктора Львовы» из «Иванова» — своей тупой и бессмысленной «честностью» они запросто могли отправить на тот свет здоровнейшего литературного слона. Вспомните хотя бы, в какой критической среде развивалась предсмертная личная пушкинская ситуация. Вся русская критика в 1836 году дружно сошлась на том, что Пушкин «исписался», его как поэта уже нет. «Безжалостно и беспощадно» сводимый ими с ума Пушкин все тщился доказать, что он еще может быть полезен обществу, ну хотя бы как журналист. Вот до какого отчаяния можно довести, навалившись скопом хоть и на самого Пушкина.

А откуда взялась та же «Анна Каренина»? Известно, что Толстой, случайно листая Пушкина, наткнулся на «незавершенный фрагмент» той поры, полторы странички «начала чего-то». «Гости съезжались на дачу» — и, замороженный этими строчками, Толстой захотел их разгадать, дописать, развить, довести до какого-то неведомого пока ему конца.

В этой связи припомним более близкую нам историю с Михаилом Афанасьевичем Булгаковым. Он отдает перед смертью Елене Сергеевне папку рецензий, писанных в разное время профессиональными критиками на его сочинения, и говорит: «Возьми и запомни имена людей, которые меня убили». Заметьте, не Сталин, не эпоха. Конкретные люди конкретной профессии, зачастую накрепко связанные друг с другом круговой порукой собственного ничтожества...

Даже если художник не прав, он все равно художник. Гениально определил неправоту художника тот же Толстой — «энергия заблуждения». Пусть он тысячу раз заблуждается, но его заблуждения часто исполнены необычайной энергетической силы, они — достояние культуры, а вовсе не материал для досужих литературных упражнений людей, лишенных и энергии прозрения, и энергии заблуждения.

Хорош ли, плох ли Сергей Федорович Бондарчук — вопрос отдельный. У меня свое к нему отношение, у других — свое. Но, отравляя ему последние годы жизни, критики, пока не убили его вовсе насмерть, не унесли на кладбище, не закопали, все не успокаивались. А ведь второго такого мастера в мировом батальном кинематографе не было, нет и никогда больше не будет — глубинное, истинно толстовское понимание боя, человека в бою, психологии поражения и психологии победы. Род Стайгер, гениально сыгравший Наполеона. Роль, охватившая собой всю сложнейшую философию фундаментальных понятий — «победа», «поражение». «Ватерлоо» — картина особого масштаба...

Вот стоит на книжной полке рядом с Пушкиным и Толстым скромная «Книга отражений» Иннокентия Анненского, великолепного русского поэта и рядового учителя русской словесности в царскосельской гимназии, которому хотелось всерьез объяснить себе и детям, что хорошо и что дурно, откуда эта таинственная великая очарованность русского литературного слова... Не поленитесь, перечитайте, какой это целомудреннейший подвиг любви и обожания! Каждый раз открывая эту книгу, блаженно ощущаешь, как в голове и в душе все становится на свое, Богом определенное место.

*фото — Сергей Бондарчук*

## Еще раз о Западе

Конечно же, дальнейшие мои взаимоотношения с Западом полностью не исчерпывались описанными уже трогательными сюжетами с посещениями разведъявок, посредничеством в даче взяток высоким государственным деятелям и питьем пива в особо крупных размерах с совэкспортфильмовскими представителями на разных концах земного шара. Были, конечно, и другие встречи, и впечатления иного рода.

Все, кто жил в те достойные времена, наверное, помнят почти повальную нашу тягу к запретному и желанному Западу. По силе своего воздействия на советское сознание эта тяга дважды обретала взрывной характер. Первый раз — во времена Фестиваля молодежи и студентов 1957 года в Москве, пробившего первую серьезную дыру в железном занавесе. Мало у кого из «культурных людей» в те годы не висел в квартире портрет Хемингуэя в толстом вязаном свитере; вся страна повально читала «Три товарища» Ремарка; сумасшедшее влияние на советских людей имели фильмы итальянского неореализма: «Похитители велосипедов», «Нет мира под оливами», «Дайте мужа Анне Дзаккео», «Самая красивая» Висконти — это все были суперхиты, имевшие всенародное признание и славу (о французской «новой волне» того же не скажешь). Правда, итальянский неореализм в массовом сознании немедленно вступал в странный российский симбиоз, скажем, с индийским «Бродягой» Раджа Капура, что позволяет еще раз сделать вывод о таинственном евразийском сознании нашего народа. Но несметные толпы, на время забыв свое евразийство, валили на американскую выставку в Москве — была страшная мода и на Америку. Изнанкой этой моды были стилиги, сленг, фарцовка и разное другое, действительно, как мы теперь поняли и как справедливо указывало нам тогда КГБ, разлагающее исторический феномен «уникального монолита советского человека». Гена Шпаликов в одном из стихотворений очень строго предупреждал на этот счет товарищей по институту, искусству и выпивке: «Любите вы Листа, Моцарта, Сальери, / Лавки букинистов, летний кафетерий, / Споры о Шекспире и о Кальдероне / В городской квартире в Киевском

районе. / Вы себя погубите душою, / Заграницу любите — ох, нехорошо».

Второй сверхбесмысленный бум внедрения западной культуры в сталинско-патриархальное русское сознание произошел в постперестроечные времена, когда вся постром-музыкальная культура Запада была полностью клиширована и перенесена на родной суглинок. У большинства наших рокеров не было ни совершенного электронного инструментария, которым были оснащены их западные собратья, ни музыкальной культуры, на которой те естественно воспитывались с младых западных ногтей, а часто и элементарной музыкальной грамотности — было просто желание голосить, бить в бубны и вешать серьгу в нос, как они. Этого, справедливости ради, не случилось в живописи, она влияла на Запад больше, чем питалась аналогичным влиянием — абстракционизм на родном суглинке, кроме выдающихся произведений Наташи Ситниковой, в общем-то, и не привился.

С эстрады сегодня по-прежнему поют что-то составленное из английских слов, на улицах — смешные малопонятные иностранные вывески: то наши названия написаны латиницей, то их названия — кириллицей.

Вспоминая свою личную, камерную историю взаимоотношений с западным кино, я бы сказал, что складывались они для меня чрезвычайно удачно, поскольку были предельно избирательны. Не скажу, что я поклонник американского кино или, напротив, его противник, а поклонник европейского. Я поклонник того кино, которое мне нравится, и думаю, что в этом совершенно не оригинален. Я действительно иногда просто люблю смотреть фильмы; и какие-то из фильмов американских и какие-то — из европейских произвели на меня в свое время необыкновенно сильное и яркое впечатление. В целом впечатлений таких было крайне немного, и если по-честному, то на самом деле их можно сосчитать по пальцам, что я и постараюсь сейчас сделать.

Часто говорят: кино стареет и умирает. Спрашивают — фильм «старый» или «новый»? При всей своей кажущейся бесспорности, трюизм этот, конечно, глубоко ошибочен и бессмыслен: стареет и умирает киношный ширпотреб, а то, что в кинематографе называется искусством, остается и с годами, как хорошее вино, только набирает

вкус и крепость. Русский пример тому — последний прокат в России «Унесенных ветром», когда старая эта картина в отсутствие нормальных кинотеатров и даже какой-нибудь системы кинопроката побила все мыслимые и немыслимые рубежи посещаемости, в то время когда рядом при пустых залах крутились всемирно известные современные прокатные суперхиты. Думаю, те фильмы, о которых я буду говорить, не постареют и не потеряют своей силы никогда.

Годы подряд на дежурный вопрос интервьюеров: «Кто из американцев на вас сильнее всего повлиял?» — я отвечал практически одно и то же: Богданович с «Бумажной луной» и «Последним киносеансом». Сюда же можно отнести две отличные картины Артура Пенна — «Погоню» и «Бонни и Клайд» и, без снобизма, картину, которую, наверное, назовет каждый — «Крестного отца» Френсиса Форда Coppola. Не знаю, к какому кино отнести «Полет над кукушкиным гнездом» — к американскому или к европейскому. Сделал его Милош Форман, до того проявивший себя как один из самых ярких чехословацких мастеров. Каждую из этих картин я смотрел раз по десять, может, по пятнадцать, они были для меня любимейшей моей кинематографической школой.

Первые лет двадцать работы в кино перед каждой новой картиной я непременно смотрел сам и просил всю группу смотреть две-три картины Трюффо. Все это образцы безупречного кинематографического вкуса, безупречного кинематографического аристократизма. Помню, я даже хотел написать рецензию на «Американскую ночь», картину совершенно восхитительную, рассказывающую о кино, о нежности, сложности и странности реальной жизни людей, ему посвятивших жизни. Практически вся книга, которую я сейчас для вас сочиняю, о том же, что и эта короткая, поразительного изящества лента. Рецензию я так и не написал, но название к ней придумал — «Любовь без вранья». Для меня эта картина — больше чем образец хорошего вкуса, она безукоризненно этична по отношению к самому искусству, к кинематографической профессии.

Увы, человек я дикий, иностранных языков не знаю, но все-таки когда-то купил роскошный альбом о Трюффо и с полнейшим наслаждением культурного туземца рассматриваю дневники режиссера, написанные на непонятном мне французском, с какими-то

стрелками и закорючками, с таким удовольствием гляжу на его фотографии, фотографии рабочих моментов съемок его картин! Из того, что переводилось на русский, дневники Трюффо кажутся мне образцом красивого, умного понимания дела, которым мы занимаемся. Никогда не забуду некоторые его высказывания, скажем такое: «Абсолютно не хотел бы войти в анналы киноискусства как производитель шедевров. Хотелось бы быть просто французским режиссером, которому Бог дал счастье снять пару десятков добротных французских лент». А ведь он обожал кинематограф, и кинематограф обожал его. Он был человеком синематеки, знал чуть ли не наизусть всего Хичкока. Но самого его не увлекала всемирная режиссерская звездность, его счастье — быть «просто французским режиссером», снять за жизнь «пару десятков добротных французских лент». Не слабо, да?

Необычайно тонки и верны наблюдения Трюффо о кино — подтверждение им я не раз находил в собственной скромной практике. Я уже рассказывал, с каким беспримерным упорством почему-то именно на съемках «Спасателя» беспрерывно топился Павел Тимофеевич Лебешев. А ведь это свойство снимаемых фильмов — воздействовать на психику людей, на них работающих, что тоже очень тонко и мудро подметил Трюффо. «Когда мы снимали «451 градус по Фаренгейту», то вся группа, даже неучи беспрерывно читали книги. Когда мы начали «Жюль и Джим», все принялись с азартом изменять друг другу, даже самые верные супружеские пары». Вот и Паша туда же — топиться. Трюффо для меня фигура непревзойденная по естественности и благородству проживания в нашем ярком, но, в общем-то, безвкусном и вполне балаганном деле.

Очень многому я научился у великолепного итальянского режиссера Эрманно Ольми, хотя и тут не стану утверждать, что каждая его картина — шедевр. Я бесконечно люблю его первую ленту — «Вакантное место», в свое время она меня потрясла и до сих пор держит в своем плену. Сколько ни было у меня режиссерских наборов — и во ВГИКе, и на Высших режиссерских курсах, занятия с каждым из них я начинал именно с этого фильма — он мне кажется просто энциклопедией нашей профессии. На вопрос, что такое кинорежиссура, могу лишь посоветовать: «Посмотрите „Эль посто“

Эрманно Ольми. Там все как на ладони. Это словно бы даже и не совсем кинокартина, а какой-то выдающийся макет самой профессии».

И, естественно, через всю мою жизнь, как и через жизнь всего моего кинематографического поколения, прошли три великих итальянца, три гения, три титана — Висконти, Феллини, Антониони, люди, задавшие мировому кинематографу уже невозможную на сегодняшний день планку духовной высоты. Подобную же загадку, думаю, задали последующим поколениям три других конгениальных итальянца, титаны Возрождения — Леонардо, Рафаэль и Микеланджело. После их существования и трудов, конечно же, кажутся непроходимой галиматьей все разговоры о «прогрессе в искусстве» — какой там прогресс, когда на их фоне вот уже пять веков идет повальное вырождение и искусства, и человечества? Три кинематографических титана XX века совершили подобное: куда будут существовать аудиовизуальные игрушки, этим людям отведено место, не уступающее по значению трем великим гениям Возрождения.

К названным именам можно добавить еще божественного Жана Виго, Марселя Карне, Брессона и Бертолуччи... Вот и весь главный круг моих западных интересов. Не говорю, что нет других великих, прекрасных, замечательных режиссеров. Просто лично мне эти наиболее близки, они со мной всю жизнь.

Такое уж выпало мне везенье, что с некоторыми из этих мастеров со временем меня связала какая-то личная история. Говорю не о связях возвышенно-духовных, а о нормальных, жизненных, почти бытовых. В ответ на мой восторг по поводу «чистого искусства», которое эти люди отстраненно подарили мне с экрана, судьба дарила мне иногда забавные, иногда даже нелепые встречи и истории, каждая из которых мне по-своему дорога.

Естественно, с Виго личных встреч у меня не было, поскольку родился я сильно позже его ранней смерти, но все равно ощущаю, что к моей судьбе он лично причастен. Попав первый раз в Париж, я захотел непременно увидеть Париж «Аталанты». Позднее, когда я, тоже в Париже, посмотрел «Последнее танго» Бертолуччи, то внезапно там увидел город «Аталанты» в современности. Это не могло быть случайным совпадением. Познакомившись потом с Бертолуччи, я спросил у него, прав ли я в своих предположениях. «Конечно, —

ответил он, — все натуру в Париже я специально выбрал в память об „Аталанте“, о Виго».

И Трюффо я не видел никогда в жизни. Услышал как-то по московскому радио о его смерти. Как совершенно естественное воспринял сообщение о том, что хоронил его «весь Париж».

Висконти я видел всего один раз — в холле гостиницы во время какого-то фестиваля. Он сидел в кресле: я так и не понял, то ли это было кресло-каталка, то ли обычное кресло, но ноги его были закрыты пледом. Судя по всему, он просто кого-то ждал. Было очень странное ощущение, что в кресле не живой человек, а уже прекрасный памятник самому себе. Ясно было и то, что, конечно же, он не такой, как все мы. Он не ворочал влево-вправо головой, не почесывался и не шмыгал носом — вообще не производил никаких действий, напоминающих о факте его биологического существования. Он был абсолютно неподвижен, а я так же неподвижно глядел на него со стороны и ждал, что же дальше произойдет: может, придет кто-то и укатит коляску, может, наоборот, он встанет и пойдет. Прошло время — ничто не изменилось, не произошло. Висконти был по-прежнему неподвижен, не выказывал ни малейшего интереса ни к чему вокруг. Окружающие тоже не обращали на него внимания. Кажется, только я остолбенело смотрел на это поразительное, невероятной красоты произведение монументальной скульптуры, которое кто-то подарил нам напоследок для нашего изумления.

И Феллини я тоже живым не видел, но попал на его похороны. Это была большая печаль и последнее великое связанное с ним представление. Не оставляло ощущение, что режиссером этого невероятного действия был сам Феллини. Никогда не забуду его гроб, стоявший в пустом павильоне Чинечиты на фоне задника с нарисованными на нем синими небесами и белыми пухлыми облаками, где, наверное, уже плыла его смятенная душа. По бокам от гроба стояли четыре оперных карабинера: ну ясно же, несмотря на то что это были обыкновенные итальянские карабинеры в парадной форме, но казались они не реальными слугами закона, а персонажами из какой-то оперы Верди, всего мгновение назад вышедшими на подмостки. Кардинал по этому случаю разрешил нечто немыслимое: во время торжественной похоронной мессы по Мастеру в храме время от времени, прерывая хоральные каноны, играли музыку Нино Роты к

фильмам Феллини — такое случилось впервые. Время от времени вступала пронзительная труба, и волосы шевелились на голове. Не забуду и как махала рукой вслед гробу мужа Джульетта Мазина, которую привезли на похороны из больницы. Великая режиссура, великая актриса, гениально сыгравшая финал великой жизни в чьей-то великой постановке! Казалось, Феллини не только ее придумал, но и сам осуществил. Надо бы все-таки выяснить у Тонино Гуэрры, кто же все это на самом деле сделал: случайностью здесь и не пахнет. Случайность может родить какой-то гениальный фрагмент, но другой фрагмент тут же раскроет подлог. А тут все от начала и до конца было кем-то продумано и необыкновенно цельно...

Вечером этого дня мы столкнулись с Сергеем Федоровичем Бондарчуком, который приехал из Швейцарии, где тоже лежал в госпитале, после операции.

— Пойдем купим бутылку, — предложил Бондарчук. — Помянем хорошего человека. А заодно проверим, хорошо ли они мне сделали операцию.

Третьим был Володя Досталь. Всей компанией сходили за бутылкой, выпивая, Бондарчук рассказал нам необыкновенную историю. Приезжая в Рим, Бондарчук каждый раз звонил Феллини, с которым они были знакомы еще с начала пятидесятых годов, и они всегда уславливались о встрече в каком-нибудь ресторане или маленьком кафе. В этот день Феллини ему сказал:

— Приходи к семи. Будет Джульетта. А я немного опоздаю.

Он опоздал где-то на полчаса. Приехал бледный, невеселый, с блуждающим взглядом.

— Что с тобой?

— Извини, что опоздал. Просто у меня премьера.

— А почему же ты не позвал?

— Впрочем, действительно, — задумался вдруг Феллини, — это неправильно. Тебе, Сергей, нужно обязательно там побывать.

Сели в его машину. Ехали недолго. Над огромным кинотеатром висела огромная светящаяся реклама — «Фильм Феллини „Луна“». Вошли внутрь. Кинотеатр был устроен ярусами. Взобрались на верхний. Вошли. Шел фильм. Вокруг была огромная черная бездна зала. Когда глаза привыкли к темноте, Бондарчук вдруг с ужасом

разглядел, что зал практически пуст. Только внизу в партере сидело несколько десятков человек.

— А где зрители? — спросил Бондарчук.

— Все мои зрители уже умерли, — ответил Феллини.

Они вышли наружу.

— Что же делать? — спросил его Бондарчук.

— Умереть самому, — ответил Феллини, — и тогда все вернется.

Так уж тут все устроено.

Мы допили бутылку.

— Пойдем прогуляемся, — предложил Бондарчук.

Побродили переулками. Вскоре вышли на какую-то площадь.

— Она, — узнал вдруг Бондарчук.

В небе горела синяя неоновая надпись «Фильм Феллини „Луна“». Площадь была полна народу. У касс кинотеатра вилась нескончаемая очередь желающих попасть внутрь, в тот зал, где сегодня в память о Мастере опять показывали его последний фильм.

Знакомство с Бертолуччи началось занятно и смешно. Уже после «Конформиста» любому кинематографическому ежику было понятно, что это одна из самых могучих фигур в мировом кино. Бернардо словно бы в одиночку унаследовал все богатства, оставленные мировому кино тремя итальянскими титанами — Висконти, Феллини, Антониони. Всегда, когда я смотрел на Бернардо, на его фигуру, на крепость костяка, затылка, шею, начинающуюся лысину, мощную мускулатуру рук, не оставляло ощущение, что он и есть тот, кому дано было вобрать в себя, унаследовать всю энергию, принесенную в мир фильмами этих великих итальянцев.

Недавно в Венеции случилось так, что случайно рядом оказались и разговаривали между собой Бертолуччи, Тонино Нррра, Микеланджело Антониони и Витторио Стораро, тогда, наверное, первый оператор мира, уже снявший «XX век» и «Апокалипсис» и еще многие бессмертные мировые кинематографические шедевры. Корреспонденты со всех ног бросились к ним, просили повернуться к камере, чтобы сделать памятный снимок. Гуэрра печально сказал: «Могу даже дать вам и подпись для снимка: кладбище боевых слонов». Определение было точным. Все они именно боевые слоны.

Вслед за встряхнувшим всему миру мозги «Конформистом» последовало еще одно потрясение умов: Бертолуччи начал снимать

эпический «XX век». Для меня эталонным воплощением эпической формы в кино был «Людвиг» Висконти в несокращенном, длящемся около шести часов варианте. Я видел этот вариант полностью на Венецианском фестивале. После второго часа просмотра, во время которого еще мелькала мысль — а не длинновато ли? — оторваться от экрана было уже невозможно. Эффект восприятия кино напрочь исчез, и ты понимал, что уже существуешь внутри этой другой реальности, а когда картина закончилась, трудно было понять, как теперь жить дальше? Неужели же возвращаться в этот глупейший, уродливый и якобы реальный мир, который, оказывается, за время просмотра не провалился куда-нибудь в тартарары, а так и продолжал существовать. Наверное, так ощущают себя и зрители сверхдлинных постановок старого японского театра (представления его иногда продолжаются сутками), приходящие не смотреть некую модель человеческих отношений, поддающуюся сборке, разборке и написанию рецензий, а просто пожить какое-то время в другой жизни, в другой реальности, такой же, в общем-то, безусловной, как и та, в которой ежедневно существуешь.

Вот этот эффект сверхэпичности произвел своим «Людвигом» Висконти, а следом за ним появился «XX век» Бертолуччи. У нас картину показали на каком-то из московских фестивалей, к концу первой серии я вместе со всеми почувствовал, что это фильм такой же вот немислимой висконтиевско-фолкнеровской эпической мощи. Ко второй серии бертолуччиевской картины отношение к экрану усложнилось. Первая серия была корневой системой всего фильма, вторая — уже ее всходами, которые показались поначалу достаточно чахлыми и убогими для столь великой и мощной системы. Если судить о второй серии по фрагментам, то вообще останется ощущение какой-то коммунистической агитки, едва ли не горьковского убогого революционного соцреализма: какие-то «хорошие крестьяне» все сводят счеты с какими-то «нехорошими помещиками». На экране все размахивали какими-то немислимым красными знаменами — агитка вроде, дешевка, коммунистический бред. Но рассказано все это было таким языком, что не покидало тебя ощущение какого-то ренессансного откровения даже от таких банальнейших глупостей. Надсадный социальный вой этого великого фильма все-таки несомненно был воем «боевого слона»...

Когда стало известно, что «XX век» привозят на Московский кинофестиваль, у всех на устах было имя Бертолуччи. А фестиваль шел своим чередом и особыми шедеврами, по обыкновению, не радовал...

Мне вдруг с утра домой позвонил Сизов:

— В субботу утром ко мне на «Мосфильм» придет какой-то молодой итальянский режиссер, фамилию не помню, говорить мне с ним совершенно не о чем, он хочет показать кому-нибудь какую-то свою картину. Эта картина в фестивальной программе. Очень прошу: приди, посмотри. Еще от вас, от молодежи, я позову Губенко и Пашу Чухрая. Вы посмотрите эту картину, а потом где-нибудь с ним пообедаете...

Мы пришли с утра на «Мосфильм», познакомились с каким-то милым итальянцем, он показал нам свою вполне интеллектуальную и даже в чем-то художественную картину про какого-то ученого итальянского попугая. После просмотра мы долго трясли итальянцу руку, за что-то благодарили и, опять же по наущению Сизова, повезли его после этого в ресторан Дома кино. Закуски, выпивка, разговоры. Мы сидели часа два или три, он все хотел услышать от нас что-нибудь про своего ученого попугая, а мы все пытались выспросить его про бертолуччиевский «XX век».

— Что вы ко мне привязались? Не я его снимал! Бертолуччи снимал! Возьмите и все, что вас интересует, сами у него спросите!..

— А где же нам его взять?

— Как где? Бернардо вторые сутки сидит в гостинице «Россия», в номере, никуда не выходит, никто им не занимается, он перестал мыться и бриться. Самое большее, на что он решается, — это обойти «Россию» по периметру, посмотреть немного на Красную площадь, на старые церкви, а потом ныряет в свой подъезд, залезает в номер и сидит там дальше, уже безвылазно. У него географический кретинизм. Вчера к нему приехала жена. Зовут Клер. Теперь в номере сидят вдвоем. У них в Риме хорошая квартира, могли бы сидеть и там...

В общем, получалась какая-то чушь... Мы чувствовали себя так, словно нам сказали: «Возьмите и позвоните Рафаэлю Санти! Делать ему все равно нечего, он вам будет рад».

Губенко отлично знает английский. Не выходя из зала, мы набрали указанный номер телефона прямо от столика ресторанного

администратора.

— Але, — сказал Коля.

— Але, — вежливо ответили ему.

— Мистер Бертолуччи?

— Да.

— Вы в Москве?

— А где я?

— В Москве. У себя в номере?

— Да, в номере. А с кем я говорю?

— Вот я, советский режиссер Николай Юбенко, мы тут сидим компанией...

— Где вы сидите компанией?

— В ресторане Дома кино. Обедаем. Хотели бы с вами познакомиться...

— Как к вам попасть?

— Да мы сейчас за вами заедем.

— Не надо. Это будет долго. Объясните, что мне сказать таксисту...

Через пятнадцать минут в зал ресторана вошел Бертолуччи с молоденькой женой Клер. Поверить своим глазам мы не могли — взаправду действительно живой одичалый Бертолуччи. В ресторане никто на него не среагировал: это только к концу вечера вокруг нас собралась безумная толпа, а поначалу никто ничего не понял, и ни малейшего внимания.

Мы усадили их за стол, заказали еще выпивки и закуски — все было молниеносно съедено и выпито. Еще до супа начались трогательные интеллектуальные беседы: мы задали Бертолуччи все вопросы, получили на них все ответы. Выглядело это, думаю, достаточно забавно: разговор почему-то, может быть из-за Коли, все время вертелся вокруг коммунизма, мы все, включая и его, конечно, были тогда стихийными диссидентами, почитателями Солженицына, Бертолуччи же — прямым идеологическим последователем Павки Корчагина.

— Конечно, — терпеливо объяснял он, — нам сейчас очень трудно, потому что нас очень связывает личное имущество. Мы с Клер давно хотели бы от него освободиться...

— А как же семейная жизнь?

— Да, конечно, Клер — моя жена, но это не значит, что она мне должна стирать носки. Я в ней прежде всего уважаю личность. И, возможно даже, скоро мы с ней будем жить отдельно. Она собирается организовать женскую коммуну, где будут жить по законам коммунистического общежития.

Мы слушали это, наверное, с тем же выражением лиц, с каким слушали бы вдруг воскресшего Александра Сергеевича Пушкина, терпеливо взявшегося нам объяснить, как усовершенствовать жизнь с помощью масонских обществ, вегетарианства и частого применения клизмы. Клер сидела, склонив красивую голову набок, кивала головой: «Да, да!» Время от времени они предлагали: «ЛСД не хотите?» (Этот легкий наркотик тогда был особенно моден среди молодых европейских интеллектуалов и западных коммунистов.) Мы отказывались, пытались свернуть разговор с коммунистических тем на художественные, но безрезультатно: все в конце концов выкруливалось к проблемам коммунизма, коммунистической нравственности, борьбе с частнособственническими инстинктами в семье и к упомянутому ЛСД.

— Конечно, — признавался нам Бертоллуччи, — мои картины несовершенно, потому что меня все время тяготит, гнет шею долу мое происхождение, мое личное немалое имущество.

Мы поинтересовались личным имуществом Бертоллуччи.

— Ты мне скажи, — спросил я (на «ты» мы все перешли после первой ознакомительной бутылки), — сколько лет у тебя ушло на «XX век»?..

— В общей сложности, включая сценарий, поиск финансирования, подготовительный период, съемки, и монтаж, — около шести.

— И на какие шиши ты все это время жил?

Вопрос, конечно же, был не случаен. У нас Госкино всегда очень точно знало, сколько у кого денег. В момент эйфории они могли надавать каких-то призов, но при этом ни в коем случае не допускали каких-либо денежных послаблений, скажем заплатить разом ощутимую сумму, даже если она тебе полагалась. Это был очень мощный, очень действенный способ управления кинематографом. Они замечательно знали, кто когда запустился, кто сколько получил за сценарий, сколько — потиражных, сколько — постановочных и на

сколько всего этого хватит, после чего опять пойдут голодные дни и человек согласится делать все, что ему ни скажут.

— Как на что жил?

— Ну, на какие деньги ты жил эти шесть лет?

— На те, которые получил за «Конформиста».

— Сколько ж ты за него получил?

— Ну, столько, — уклончиво ответил Бернардо, — что два-три поколения Бертолуччи смогут не испытывать никаких материальных затруднений и жить вполне хорошо.

Я понял, что ярмо собственности действительно для него тяжело, сильно гнет голову от духовных высот коммунизма к грешной земле.

Во время нашего сидения в ресторане по залу медленно прошелестел слухок, что с нами за столом вроде бы Бертолуччи. Может, кто из зыркастых профессионалов забрел сюда в этот вечер и опознал маэстро, может, еще что, но многие подходили, шептали на ухо:

— Это что, серьезно Бертолуччи?..

— Ну, Бертолуччи...

— Да ладно, какой это Бертолуччи!..

— Можешь спросить у него сам.

— Простите, товарищ, вы правда Бертолуччи?

— Я — Бертолуччи...

— Ну ладно, парень, дурака-то валять...

Вокруг нашего стола медленно образовывалась непринужденная мизансцена людей, своего рода экспертов, как бы занятых разговорами друг с другом, но все время поглядывающих в нашу сторону — он или не он. По-моему, начали делать ставки.

Тут в зале, к счастью, замигали светом, мол, Бертолуччи не Бертолуччи, а пора бы и с миром отваливать, господа. Тут и свершилось финальное братание в полумраке — объятия, поцелуи, гуляние по ночной Москве. Но дальше ему опять было делать нечего, и он просто вцепился в нас:

— А завтра с утра что?.. Давайте опять что-нибудь придумаем. Пить с утра, конечно, не стоит...

— Мы только что сняли по картине. Может, посмотришь?

Он обрадовался так, как будто мы по его наущению записались в итальянскую компартию. И назавтра в десять утра уже

дисциплинированно сидел в кинозале, честно вперившись в «Подранков», а потом и в «Сто дней...». Во взгляде у него была такая просветленность, такая умильность! Он был готов прослезиться от любой мизансцены. Главным было то, что не надо ему больше сидеть в номере, болтаться вокруг Кремля, шарахаться от ментов, про которых читал в каких-то детективах, давиться в гостиничном ресторане дежурной твердокаменной сосиской, дожидаться, пока наконец вспомнят про его фильмы и назначат просмотр. Все это вдохновляло его до беспредельности и настраивало на сверхлюбовное отношение ко всему, что бы ему ни показали. Мы слышали от него самые похвальные слова, какие только можно представить, конечно же, никакого отношения к самим фильмам не имевшие. Фильмы и мы к ним впридачу были ему чем-то вроде кислородной подушки, протянутой задыхающемуся человеку. Мы возвращали его к цивилизации: с нами он и поел, и попил, и поговорил о коммунизме, за ним прислали машину, привезли на студию, где даже заплеванные коридоры радовали знакомым обликом, словно сюда он вырвался после долгого и тяжелого лежания в лазарете. «И воздух синь, как узелок с бельем у только выписанного из больницы...» Возможно, вот эта пастернаковская синь небес и померещилась ему тогда в наших картинах.

Пока он глядел про советских пионеров и детдомовцев, мы подняли по Москве, и в частности среди кинематографического начальства, дикий шухер: мол, что, совсем обалдели?! Что, Бертолуччи у нас на дороге валяются? После просмотра мы повезли его в «Арагви», приехала Клер, снова произносили тосты — под вечер второго дня Бертолуччи опять уже стал чувствовать, что, да, его признают за того Бертолуччи, которым он недавно еще уезжал из Рима. Когда мы привезли его назад в его гостиницу, там уже ждало расписание показов «XX века», встреч в каких-то престижных аудиториях с тысячами почитателей его таланта. Советская слава Бернардо на наших глазах росла и ширилась. Он, уже почти забывший, что вчера еще был в первых именах мировой режиссуры, рождался на наших глазах заново практически из никого, из какого-то фуфла фестивального, каких пруд пруди, и стал опять взаправдашним Бертолуччи. Он и душ принял, и голову вымыл, и побрызгался хорошим одеколоном, и ЛСД перестал предлагать направо и налево —

в общем, час от часу мужал, и день на четвертый уже никто бы не посмел ему сказать: «Ладно, парень, брось дурака валять! Какой ты Бертолуччи?» Закончилась его блистательная московская карьера уже совершенно по голливудским стандартам: на пятый или шестой день его принял сам идеологический вождь Советов Суслов. Накануне мы проконсультировали Бернардо, как ему там себя вести, что отвечать, как и во что одеться: Суслов не всех баловал вниманием. После визита Бертолуччи к Суслову мы встретились опять.

— Ребята, — сказал он, — посоветуйте. Первый раз в жизни я перед какой-то странной дилеммой. Суслов мне сказал: «Мы с товарищами по Политбюро ЦК смотрели твою картину „XX век"...»

— А что, он с тобой на «ты»?

— На «ты». Я даже переводчика переспросил. Он разговаривал со мной, как со своим. «Если ты, Бертолуччи, вырежешь из картины наиболее омерзительные твои порнографические уродства... Как тебе самому-то не стыдно такое снимать, да еще и показывать... Так вот, если...»

Мы еще раз поняли, что хоть мы станем трижды Бертолуччами, хоть пятижды Антониониями и Феллиниями, все равно разговор с Сусловым будет тот же, что и с Ермашом: «Старик, вырежешь гадости, дадим большой тираж, получишь хорошие деньги».

— ...Я объяснял ему, что у меня нет порнографии, — продолжал рассказывать нам про встречу в верхах Бертолуччи. «Так вот, — говорил ему Суслов, — если ты вырежешь всю эту гнусь, эти свои отвратительные дрочения...» — «Это не мои. Это фашисты дрочат...» — «Не надо! Фашисты не фашисты, никому не позволим этого при нашем зрителе, пусть у себя в ФРГ дрочат, если так нравится! Все это порнография и мерзость. Вот вырежи все это — мы мало того, что купим картину, мы купим ее за те деньги, которые тебе и не снились, пустим ее по всему Союзу, проследим за прокатом. Все двести миллионов в СССР ее посмотрят. Если, конечно, есть у тебя голова на плечах, нравственность коммуниста и ты нас слушаешь».

Бертолуччи в момент рассказа казался совершенно запуганным советским режиссером. Его грызли такие понятные нам сомнения. За какие-то шесть дней великий боевой слон мирового искусства полностью адаптировался к социалистической реальности.

— Слушай, — мучительно размышлял он, — может, действительно дрочилки эти выкинуть? Деньги заплатят, народ кино посмотрит.

— Бернардо, — говорили мы ему, — ты что? С дуба рухнул? Неси ж ты гордо свой крест! Мы тут все диссиденты, ложимся каждый день грудью на амбразуру...

— Нет, — безутешно отвечал он. — Если бы речь шла о католической цензуре, я бы их всех знаешь куда послал. А тут — коммунистический, в общем, фильм, двести миллионов зрителей в коммунистической стране...

— Ты их не знаешь, — запальчиво возражали мы, — им даешь палец, они живо скелет вытаскивают... А Суслов твой вообще козел. Он давно уже не соображает ничего — галоши в холодильник ставит...

Бернардо уехал в Рим в тяжких сомнениях. Может, действительно стоит порезать эти отвратные фашистские эротические фокусы? Боюсь, что, побудь он еще хоть день в Москве, Суслов бы сказал ему то же, что сказал как-то Никите Михалкову другой кинематографический начальник, Баскаков: «Голодом вас с братом, видно, не сломаешь! С вами нужно пробовать другие способы!»

Спустя несколько лет я оказался в одном жюри с оператором Сторарой в Венеции, много времени нам приходилось проводить вместе, между нами возникли хорошие человеческие отношения, но все равно я не мог поверить, также как и при встрече с Бертолуччи, что вот это он, рядом сидящий на обыкновенном стуле, Стораро, и снял «XX век». Мощь, захватывающая языковая огромность этого фильма были таковы, что никакой реально живущий человек не мог восприниматься мною как его создатель.

Еще с одним недосыгаемым кумиром я встретился на фестивале в Венеции в 1981 году. Меня снова пригласили работать в жюри. Язык, на котором общаются члены жюри всех международных кинофестивалей, — английский; мне, как неполноценному, никаких языков не знающему, разрешили ходить на заседание с переводчицей, для чего потребовалось и специальное разрешение, и особая ее подписка о неразглашении наших фестивальных тайн. Переводчицей была прелестная молодая женщина Изабелла Леоне, вся Венеция долгое время считала ее моей женой, поскольку многие фестивали подряд — то я приезжал туда как конкурсант, то как член жюри — все

время мы проводили с ней вместе, ни при каких обстоятельствах не расставались. Стоило ей лишь на секунду от меня отвлечься, как любой подошедший ко мне с любым самым простым вопросом мог удостовериться, что никакой я не член жюри и не конкурсант, а дуб дубом, ни на каком языке не способный ничего промычать. Однажды Изабелла, до смерти устав от своих переводческих обязанностей и от меня, попросила дать ей на вечер отдых и отправила меня на просмотр со своей дочерью. Уже на следующий день по Венеции прокатился слух, что у меня большие проблемы с женой — вроде бы я спутался с ее дочкой.

На первом заседании жюри я услышал от Изабеллы, что вот тот, сидящий в стороне седоватый господин — Питер Богданович. Я ушам своим не поверил. Сам я его никогда в жизни не видел, даже на фотографии, но если б и видел, все равно бы глазам не поверил. Это не правдоподобнее, чем встретиться с воскресшим Владимиром Ильичем и получить от него приказ самолично дать залп «Авроры» по Зимнему.

— Не может быть!

— Богданович, — невозмутимо подтвердила, заглянув в какую-то бумажку ничему не удивляющаяся Изабелла. — Питер. США.

Богданович был очень печален. К моему удивлению, он, как и я, на заседание пришел не один — рядом сидел какой-то странный тип.

— А кто с ним? Богданович-то уж как-нибудь по-английски, наверное, говорит?..

— Не знаю, — сказала Изабелла. — Я спутника Богдановича видела, он вместе со мной давал подписку, но кто это, не выясняла. Хочешь, спрошу.

Через какое-то время она вернулась.

— Этот тип — его телохранитель Билл. (В имени телохранителя я, конечно, могу теперь сомневаться. Сколько времени уже прошло. Но суть не в этом — пусть будет Билл.)

Телохранитель производил впечатление неопишное. Он выглядел средней высоты деревянным ящиком, поставленным на попа и одетым на манер попугая: голубые ботинки, малиновые носки, желтые брюки, зеленая рубашка, фильдеперсовый пиджак — сочетания совершенно ирреальные. Казалось бы, сама его профессия такова, что надо по-возможности быть незаметным; Билл же, напротив, привлекал к себе внимание моментально: боюсь, что многие

фестивальные гости увезли тогда из Венеции единственное сильное впечатление — образ Билла во всей невероятной его экипировке. Позднее, когда мы подружились, Билл объяснил, что фильдеперсовый пиджак — не просто крутой кич или тонкая вкусовая склонность артистической души, а профессиональная одежда, скроенная и сконструированная в лучших отделах спецслужб США. В доказательство сказанного он тут же распахнул обе полы пиджака, и я увидел внутри аккуратно уложенный арсенал — автоматы, пистолеты, штыки, ножи.

Признаюсь, состояние моего личного гардероба не давало оснований особенно кривить рожу по поводу цвета ботинок Билла. Дело в том, что чемодан мой из Москвы в Венецию вообще не прилетел. Его потеряли, но обещали найти. Материальная же часть моей жизни как члена жюри в Венеции была устроена своеобразно — фестиваль давал мне золотую карту, по которой я мог есть и пить с любым количеством спутников почти в любом ресторане Венеции, но наличных денег у меня, считай, не было вовсе. Те жалкие гроши, которые в виде суточных мне дали в Москве, деньгами никак назвать нельзя было, так что я вел двойную жизнь — Рокфеллера и бомжа одновременно. Прилетел я в тапках на босу ногу, в старых джинсах и майке — было жарко. Чемодана в Венеции не обнаружилось, так я в славном костюмчике этом и остался — и на открытие фестиваля, и на прием по поводу открытия, и на обед с губернатором Венеции так и ходил: тапки, майка, драные штаны. Коллеги по жюри сначала удивлялись, хиппарей в нашей профессиональной среде они встречали, но не до такой же степени! Вскоре они и к этому привыкли, как и к тому, что майку мне время от времени Изабелла споласкивала в море, а сушила прямо здесь, в фестивальной зале: когда заканчивалось торжественное представление фильма и нашего жюри, в зале гасили свет, я снимал влажную, уже постиранную майку, а Изабелла, размахивая ею по воздуху с балкона, довольно быстро добивалась ее практической сухости.

Тем не менее мое зрительское восхищение Богдановичем было так сильно, что первое время я к нему вообще не приближался и не обращался и всю свою любовь изливал на телохранителя. Дня через три мы подружились, и со стороны уже казалось, что охраняет он больше меня с Изабеллой, чем вверенный ему объект.

Богданович все больше грустно сидел на отшибе, а мы хохотали, о чем-то беспрерывно разговаривали, а потом Билл, дай Бог ему счастья и здоровья, уже неформально, по-человечески, по-дружески познакомил нас с Богдановичем. Тогда же от Билла я узнал совершенно кошмарную историю, объяснившую мне странность ситуации. Поначалу казалось, ну что за нелепая американская придурь — в жюри были и другие звезды, но никто же не тащил за собой в Венецию охранника! Когда Билл рассказал Изабелле в общих чертах причины, все кошмарно прояснилось. История эта прямым образом связана с тем, чего я здесь постоянно касаюсь: с жизнью людей кино, с режиссерской профессией, с тем, как сложно и сурово, как безжалостно повязана она с реальностью. Каждый член жюри имеет право показать на фестивале вне конкурса свою новую картину. Богданович этим правом воспользовался. Я эту его картину видел, впечатление она произвела весьма среднее, не помню уж точно ее сюжета. Помню, что начиналась она на искусственном катке в Нью-Йорке, какая-то женщина знакомилась там с каким-то мужчиной, и дальше они долго, с какими-то там приключениями, крутили кинематографический роман и параллельно все катались на коньках на этом знаменитом катке. Но суть была в ином.

В роли этой самой совершенно не запомнившейся мне конькобежки Богданович снимал непрофессиональную актрису, жену какого-то очень могучего американского миллиардера. Между Богдановичем и его актрисой возникли некие новые неуставные взаимоотношения, что, увы, время от времени происходит в силу тяжелой специфики этого своеобразного вида творчества. К концу картины — а к концу картины обычно все и происходит: угроза потерять друг друга становится явной — отношения эти привели к тому, что Богданович и его героиня поняли, что дальше друг без друга жить не смогут, друг без друга жизнь их бессмысленна. Богданович объявил об уходе из семьи, конькобежка — от своего миллиардера. Пока картина монтировалась, печаталась копия, они счастливо жили в Нью-Йорке. А дальше пришло угрюмое письмо от миллиардера. «Если ты думаешь, блин, Богданович, что я со всем этим смирился, то глубоко заблуждаешься. Даю тебе на размышление полтора месяца. Если к концу их ты не приведешь ситуацию к исходному состоянию,

очень потом об этом пожалеешь. Мсть моя будет страшна и невероятна, коснется она вас обоих. Доброжелатель».

Богданович, понимая, что живет в цивилизованнейшей столице мира, естественно, был возмущен, естественно, не мог скрыть угрозу от своей подруги. Она его успокаивала. Говорила, что, конечно, ее муж — человек сильно нервный, невожатанный, с миллиардерскими заскоками, но нужно и его понять. Он переживает. Надо быть великодушными, простить ему эту вспышку гнева.

Через месяц пришло еще одно письмо с повторением того же. Богданович обратился в соответствующие службы — ему ответили: «У нас пока нет основания хватать обиженного мужа за руки и за ноги. Но вам советуем быть все же поосторожнее. У вас для этого достаточные материальные возможности. Наймите себе охранника». Тут и появился вот этот самый невероятно одетый Билл.

Еще через какое-то время происходит премьера его фильма в Европе, кажется в Париже. Они должны были ехать вместе, но конькобежка в последний момент сказала: «Знаешь-ка, поезжай-ка ты один. Я все-таки актриса непрофессиональная, да и незачем, чтобы европейские газеты опять полоскали наши грустные дела. Лучше я тут тихонько тебя подожду, не нужно никаких лишних всплесков вокруг нас — потом, когда все утихнет, пусть пишут, что им вздумается».

Так и порешили. Богданович с охранником полетели в Париж, прошла премьера, пресса минимум внимания уделила исполнительнице главной роли — писали, что снялась непрофессиональная актриса, никакие скандальные подробности не фигурировали. Он позвонил ей в Нью-Йорк — телефон не отвечал. Свернув все послепремьерные выпивки-банкеты, они с Биллом сели в самолет, полетели домой. Звонят в квартиру — никто не отвечает. Открывают дверь — находят ее в спальне, аккуратно расчлененную на куски. Причем все прямые улики подстроены так, что убийство вроде как никакого отношения к угрозам ее мужа не имеет — вроде как совершено исключительно с целью грабежа. Муж страшно переживает, пытается выброситься из своего миллиардерского высокого окна — на самом деле это так или это спектакль на дуру-публику, никому не ведомо.

Жертву хоронят, следствие ведет дело, газеты высказывают разные версии; в этом странном состоянии Богданович получает

приглашение быть членом жюри, бросает все и приезжает в Венецию.

За точность частных подробностей не ручаюсь, мне эту историю рассказала Изабелла со слов Билла, но суть истории несомненно печальна и именно такова. Я тоже пытался расспрашивать Билла. Он вздыхал, кивал головой, говорил: «Не знаю, чего и ждать! Кто сейчас нас пасет — не понять...», печалился лицом, вспоминая все это, и больше никуда не ходил, не натянув на плечи свой очень крутой прикид.

Между тем фестиваль близился к концу. Картины были средние, мы сходили с ума от тоски и невозможности досидеть до конца сеанса, майка была стирана-перестирана, сушена-пересушена, тапки стоптались, открывалась перспектива хождения во Дворец фестивалей босиком, но из аэропорта сообщили — чемодан найден в Австралии и вот-вот прилетит, да и с просмотрами мы вскоре нашли выход. Сейчас могу рассказать об этих хитростях: Лидзани уже не директор фестиваля, да и дело давнее — если вдруг ему попадутся на глаза эти строки, он, надеюсь, простит нас. Мы приходили на просмотры в полном составе, вертелись перед глазами Лидзани, а потом — и зрителя, собравшегося в зале. Лидзани ставил галочки в своем кондуите, жюри заходило в зал, потом, когда гас свет, по одному тихонько сматывались на пляж, оставляя двух дежурных. Ночью уже был для нас заказан просмотрный зал, и где-то сразу после ужина в нем собирались все, кто картину днем не видел.

В один из последних дней Богдановича позвал кататься на яхте министр культуры Италии; в момент приглашения он увидел Изабеллу и загорелся пригласить и ее. К Богдановичу она никакого отношения не имела, потому пришлось пригласить и меня в качестве повода для ее приглашения. Министр в белом пиджаке изо всех сил ухаживал за Изабеллой, она, вздыхая, говорила: «Боже, как я устала жить в этой опереточной стране!» Действительно, все до невозможности походило на музыкальный муссо-линиевский фильм эпохи «белых телефонов»: яхта, синее море, девушки, кинорежиссеры. Министр в белом, охранник в своем невозможном фильдеперсе — полнейший аут.

Вернувшись, мы узнали от дежурных, что днем была очень интересная картина. Как-то так получилось, что днем ее все и посмотрели — не видели только мы с Богдановичем, прокатали ее на яхте. Втроем с Изабеллой мы пошли на ночной просмотр, в зале почти

никого не было, с первых же кадров почувствовали, картина редкая. Называлась она «Ты помнишь о Долли Белл?», автор — никому не известный югослав, потом где-то в бумажках мы с трудом разыскали его фамилию — Эмир Кустурица. Мы с Богдановичем так обрадовались, будто сами эту картину сняли: в три часа пошли гулять, где-то выпили, что-то возбужденно пытались рассказать Биллу и Изабелле. Богданович бил себя в грудь растопыренными пальцами и громко вскрикивал на неведомом каком-то «славянском языке»:

— Моя папа — югославка!

На следующую ночь почти такое же прекрасное открытие — картина Маргарет фон Тротта «Свинцовые времена». В ту пору ее знали главным образом как актрису, жену Фолькера Шлёрндорфа.

Еще до всех этих просмотров нас с Богдановичем удивил странный подбор фестивальной программы: от Югославии было три картины, причем две невозможно плохие — какие-то эпохальные партизанские полотна с немыслимыми массовками и пиротехническими дымами. Мы пристали к Лидзани: «Почему три картины от Югославии? Что за великая кинематографическая держава?» Лидзани честно сказал: «Мне очень понравилась одна югославская картина, но к парню, который ее снял, очень плохо относятся коммунистические власти. За нее его сразу сдали в армию, где теперь он чистит галюны. А саму картину на фестиваль ни за что не давали. Согласились лишь тогда, когда я взял в придачу две другие, которые они мне впахивали. Но самого парня, как мы ни просили, в Венецию не выпустили».

Наконец настал достопамятный день, когда нас, полный состав жюри, повезли с Лидо с большим шиком, на каком-то особом катере, с капитаном в полной парадной форме, заседать в отель «Даниэль» на другой остров. Председателем нашего жюри был милейший дедушка, один из старейших столпов итальянского неореализма, писатель, киносценарист, журналист — Итало Кальвино. Для начала он произнес перед нами прочувствованную речь:

— Дорогие члены жюри, вы понимаете, что итальянское кино в кризисе, и потому у меня просьба — прежде всего поддержать именно его. Это наш общий интернациональный долг, итальянское кино так много сделало для кино всего мира: очень важно, чтобы в него снова поверили. Поэтому, я считаю, прежде всего надо решить судьбу

дебютного «Золотого льва». Я предлагаю первую картину нашей общей национальной надежды — режиссера Нанни Моретти. Давайте поддержим ее. Еще мне кажется очень сильной американская картина. Поскольку с Америкой нас все время ссорят, надо восстановить нормальные отношения и «Золотой лев» Гран-при американской картине, я думаю, будет тому способствовать...

Моретти сегодня стал весьма известным режиссером, та, первая его картина была вполне неплоха для дебюта, но выдающимся событием посчитать ее никак нельзя было, от Америки была очень профессиональная гангстерская картина Уильяма Фридкина.

Проникновенная речь Кальвино разбередила душу. «Действительно же итальянское кино столько всего хорошего сделало, да и хозяева фестиваля нас так замечательно кормили, в кармане по-прежнему лежала несгибаемая, непотопляемая, волшебная золотая карта. Ну покривим немножко душой, но и благое дело сделаем, поддержав итальянских коллег в трудную для них минуту у них же на родине» — так потихоньку вежливенько вертелось по ходу вступительной речи у меня в голове. Кальвино закончил речь, тут же заговорила невозможно хорошенькая французская актриса:

— Знаете, на меня тоже произвела очень замечательное впечатление картина итальянского дебютанта, там так классно ездят на мотоциклах, и вообще я так хохотала!

Еще кто-то поддержал Моретти и еще кто-то. Смотрю, тишайший маэстро Богданович багровеет.

— Одну секундочку. Стоп, — говорит он. — Я хочу понять, что происходит. У нас что, кинематографическое жюри или Министерство иностранных дел Италии? Я все понимаю. Святое дело помочь итальянскому кино. Я сам всегда буду рад ему помочь, готов в любой аудитории рассказать, как много оно дало миру. Но при чем тут Венецианский кинофестиваль? Какой Моретти? Какой Фридкин? Фридкин очень хороший американский режиссер, но эта его картина ничем не лучше других хороших американских картин. Таких у нас по несколько штук обязательно в год выходит. Что мы сейчас обсуждаем? Вы же сами говорили, что на всех на вас большое впечатление произвела картина этого югослава. (Никто не мог запомнить трудное имя Кустурица — все говорили «югослав».) Мы с Соловьевым ночью пошли и посмотрели ее еще раз. Оба порадовались высокому вкусу

жюри. Все мы сошлись на том, что это великая картина. Великая работа настоящего, редкого, даровитого молодого мастера. Вы что, все это вдруг забыли? А теперь, — он ткнул в мою сторону пальцем, — и ты скажи им, что обо всем этом думаешь.

Штаны у меня мгновенно взопрели. Я был пущен подельником, и с такой энергией! Практически я уже был приперт к стене. Можно сказать, распят на ней. Конечно, нельзя отрицать, на фестивале кормили очень хорошо, но прав-то, конечно, Богданович.

— Богданович прав, — скромно и негромко мямлю я, понимая, что в жюри Венецианского любимого фестиваля мне больше не бывать. — Ну правда, нет же сейчас таких дебютных картин в мире! Во всяком случае, я их никогда не видел! И молодых режиссеров таких нет! Что я тут могу сказать? Да ничего не могу сказать, кроме того, что, по правде, я, конечно, согласен с моим американским коллегой. Прежде всего мы должны решить судьбу этого выдающегося югослава...

Остановиться я уже не мог. За собственные идеалы в лице великого американского Богдановича надо дорого платить. Назад пути нет, хоть и понимаю, что Ермаш оторвет мне яйца, сжует и безжалостно выплюнет их в форточку на Малый Гнездниковский переулок, если дело примет такой вот международный скандальный оборот.

— А кроме того, тут есть еще одна великая картина, — говорю уже до кучи, маэстро удовлетворенно кивает, — «Свинцовые времена» Маргарет фон Тротта. Мы же все смотрели, обливались слезами. О каком Фридкине может идти речь? Что-то мы не то обсуждаем, господа!..

— Я хочу, — говорит Богданович, торопясь закрепить позиции, — услышать разъяснения председателя жюри.

— Мы же ни на чем не настаиваем, — говорит, уже слегка подстушевавшись, дедушка Кальвино. — Вы припомнили действительно милые картины молодых режиссеров. Нужно бы их не забыть. Можно, например, дать им поощрительные призы, или даже «Льва» какого-нибудь, но за лучший дебют...

— При чем тут дебют? Кто из режиссеров конкурсных картин может тягаться по мастерству с уровнем этого мальчишки-югослава? Никто. Соловьев, не молчи, говори!..

— Он прав, — тупо повторяю я, поднимаясь с места. — Если, конечно, по серьезному счету. А если не по серьезному, то зачем мы тогда две эти недели в темноте потели?..

— Значит, так, — подытоживает Богданович, — мне очень неприятно это говорить, но я делаю заявление от имени американского и советского членов жюри. Если вы не прекратите все эти хитроумные дипломатические подтасовки, мы оба выходим из жюри, тут же, сейчас, здесь собираем пресс-конференцию и говорим о ненормальной атмосфере работы жюри. Это не международное жюри. Это не кинематографическое жюри. Интересы искусства играют здесь какую-то подсобную, двадцатую роль. Давайте решайте!..

И я хорошо слышу в воздухе треск отрываемой мне Ермашом мошонки.

В этот момент открывается дверь. Заходит Лидзани. Он присутствовал при начале разговора, затем, ужаснувшись, удалился.

— Очень вас прошу, — говорит он примирительно, — решайте хоть что-нибудь, но немедленно. Как решать — дело ваше. Но если вы хотите дать что-то югославу, то его нужно привезти сюда.

Он солдат, у него нет паспорта, оформить визу не успеют, привезти его можно только на самолете президента Италии, который летит вне таможенного и паспортного контроля. На дорогу нужно четыре часа: два туда, два обратно. У вас считанные минуты.

— Тем более, — говорит Богданович. — Очень хорошо. И потом, ребята, поймите, либо мы сейчас своими руками сделаем этому парню судьбу, либо мы же ему ее изуродуем. Поэтому я вам еще раз говорю, что ни я, ни он, — Богданович сурово посмотрел в мою ненадежную сторону, — в ваши игры играть не будем...

Потом я у него спрашивал:

— Вы чего на меня все время кивали?

— Ну ты же говорил, что тебе картина нравится. Я это знал, знал, что ты по-английски ни бум-бум. Я просто помог тебе, практически я за тебя говорил по-английски. Что, я что-нибудь не так сказал?

— Да нет. Все так...

— Давайте решать, — закончил свою речь Богданович. — Кстати, и с Маргарет фон Тротта то же самое. У нее, конечно, положение не такое трудное, как у югослава, но по искусству — счет тот же. Ее судьба тоже сейчас решается...

Голосуем. Богданович свирепо оглядывает жюри, с Богдановичем связываться никому не охота, все тянут руки, присуждаем главного «Золотого льва» Кустурице, «Серебряного» — Маргарет фон Тротта. Богданович одновременно и напугал членов жюри, и воззвал к их совести и всем лучшим чувствам.

Заходит Лидзани.

— Ну что?

— Отправляйте президентский самолет.

Вечером мы пошли на вручение. Когда решение жюри было объявлено, зал разразился долгой-долгой овацией. Даже газеты потом писали, что это самое справедливое решение жюри за всю историю венецианских фестивалей, самое честное, неподкупное и неожиданное. К тому же утром мне привезли мой чемодан, и на закрытии я появился в ботинках, костюме и галстукe, что тоже вызвало аплодисменты.

Мы с Богдановичем, страшно довольные, наконец увидели, как какой-то черноволосый пацан в кедах, рваных джинсах и ковбойке поднялся на сцену получать «Золотого льва». А дедушка Кальвино долго и проникновенно тряс ему руку.

Назавтра надо было улетать — мы пошли укладывать вещи, которые у меня теперь были. И Билл в своем неотразимом пиджаке, и красавица Изабелла были тут же, компания наша имела роскошный вид небольшой банды, удачно обстряпавшей дельце. В коридоре Дворца кино мы наткнулись на Маргарет фон Тротту, зацеловали ее, заобнимали. Идем дальше — нас догоняет парень в ковбойке, с «Золотым львом» в авоське.

— Мне сказали, — говорит он, — что это вы оба мне этот приз выбили...

Слухи уже расползлись; я, конечно, понимаю, что особой заслуги моей тут нет, как говорится, «мы пахали». Но все же пахали. Мне приятно. Приятно и то, что сам себя победил, ну, победить не победил, но и не унизил. Сам я никогда бы на себя эту ответственность не взял, не стал бы скандалить, но раз уж Богданович заварил бузу, то и я не отступал.

— ...я должен вас угостить, — продолжает парень. — Но я только час назад из армии, и денег у меня, честно скажу, абсолютно нет.

— У меня есть, — говорит Богданович. — Я могу это взять на себя. Пойдем! Это все не проблема.

— Нет, получится, что вы меня приглашаете. А должно быть наоборот. Но я сейчас достану деньги.

— Где ты их достанешь?

— Там, — говорит, — в зале один засранец сидит. С деньгами. Наш министр культуры. Сейчас я их из него вытрясу...

Как оказалось, Кустурица был не просто югославом, а югославским цыганом. Он дал нам с Богдановичем подержать авоську с «Золотым львом», а сам исчез в зале, где уже начали демонстрировать фильм Занусси про папу Иоанна Павла I; мы стояли, прислушиваясь, у дверей. Сначала до нас донесся негромкий шум какой-то деликатной склоки, потом дружно зашипели католики «прекратите разговоры во время просмотра, это ни в какие ворота не лезет», потом опять послышались горячие звуки югославо-цыганской перебранки, еще через минуту из дверей вывалился Кустурица, сжимая в обеих руках кучу скомканных купюр.

— Все отдал, как миленький...

Всю ночь мы с Кустурицей, Богдановичем, Биллом и Изабеллой шатались по самым задрипанным забегаловкам Лидо, пили за него, за его успех и будущую счастливую судьбу. Для нас с Богдановичем было большой радостью, когда через год Кустурица получил в Канне «Пальмовую ветвь», еще через два года — еще одну «Ветвь», и спустя время — третья «Пальма д'Оре» опять у него. Он — единственный в мире кинематографист, трижды, по-моему, получавший каннскую «Золотую пальмовую ветвь». Он великий режиссер, и, конечно же, приятно, что другой мой любимый режиссер — Питер Богданович — вынудил меня так всерьез поучаствовать в его судьбе.

Я много бывал на различных кинофестивалях в разных странах мира, у каждого из них — свое лицо или отсутствие лица. И все-таки Венецианский, мне кажется, фестиваль особый. И не только потому, что призы, полученные здесь, когда-то сыграли в моей жизни немаловажную роль. На мой взгляд, этот фестиваль самый благородный, самый культурный, самый человеческий. Я видел его и в годы подъема, и в годы спада, и в годы студенческих революционных потрясений, но в любой ситуации не мог не проникнуться уважением к несуетности, достоинству, с которыми он переживает и лучшие свои

времена, и плохие, сохраняя как главное в себе дух искусства, все более выветривающийся из атмосферы других фестивалей. Согласитесь, качество редкое, исключительное...

Отзаседав в жюри с Питером Богдановичем, я так и не смог найти случая сказать ему, как много в моей жизни значили его «Бумажная луна» и «Последний киносеанс». Уже будучи президентом XIX Московского кинофестиваля, я пригласил его приехать в Москву: или в жюри, или показать свои картины — как он захочет. Он ответил, написал, что помнит и меня, и как мы воевали за приз для Эмира, но, к сожалению, на этот раз приехать не сможет, надеется, что это все-таки случится через год или два. И я на то же все еще надеюсь.

Отдельная история, также относящаяся к Венецианскому кинофестивалю, связана с Микеланджело Антониони. Впервые это имя я узнал еще до поступления во ВГИК — из журнала «Искусство кино». До сих пор помню этот номер, поистине уникальный. В нем был напечатан сценарий Шпаликова и Хуциева «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), еще — сценарий Феллини «Сладкая жизнь», и там же, если мне не изменяет память, по-моему, была напечатана просто выдающаяся статья Майи Туровской об Антониони, едва ли не первая у нас в стране публикация о нем. Статья была набрана мелким легким шрифтом, до сих пор помню этот набор, перед каждой главкой — эпитафия из Чехова. Это была не просто глубокая, умная, превосходно написанная статья — это еще была статья и завораживающая. Завораживающе воздействовали и маленькие черно-белые фотографии: с них смотрел необычно красивый, я бы сказал, по-блоковски красивый и по-блоковски мужественный человек. И эти фотографии, и обрывки сюжетов, которые чудесным русским языком пересказывала Майя, и ее скромные и тонкие соображения, и то, что героя ее рассказа зовут прекрасным артистическим именем Микеланджело, — все создавало вокруг таинственно-прекрасную ауру истинного искусства. Рядом с выдающимся Феллини, с его удало-разгульно-победительным шествием по миру возникла иная, видимо, не менее значительная фигура, но окруженная таинственным облаком загадочности и тайны.

В голове гвоздем и навсегда засело имя — Микеланджело Антониони. Первое знакомство с его фильмом произошло при обстоятельствах, достойных подробного описания. Мы с Катей

Васильевой, тогда уже моей женой, вдруг случайно прочитали на обрывке какой-то газеты, что на Малой спортивной арене в Лужниках пойдет «Затмение». Что это была за странная причуда проката? Нигде больше этот фильм в СССР тогда не показывали.

Был летний вечер, мы пришли, купили билеты и оказались на большой баскетбольной площадке с расчерченным, как и положено, полем, с одной стороны которого стояли деревянные скамейки и будка киномеханика, с другой — повешен слегка шевелившийся под ветром экран. На скамейках сидело с полсотни довольно странных зрителей: была кучка измученных жизнью интеллектуалов, человек восемь сильно пьяных лужниковских аборигенов с подругами, агрессивно поблескивающими в сумерках стальными вставными зубами (им, разумеется, было все равно, что смотреть, лишь бы свет потушили, а тут тушить было нечего — открытое сумеречное небо, путавшее все алкогольно-любовные планы), почему-то сидели там рядком и с десяток матросов в бушлатах, чищенных ботинках и бескозырках с бронзовыми якорями. Стало потихоньку темнеть, но еще были сумерки. На поле стояли лужи, было прохладно, вроде бы собирался дождь. Начался фильм.

Есть у меня есть такая странность, которая, может, и не странность, а просто мой личный способ смотреть кино, которое мне нравится. Я совершенно перестаю понимать фабулу, интригу, кто кем кому приходится, что там за смысл или бессмыслица — по сути, мне это все равно. Остается только одна череда сменяющих друг друга бесконечно нравящихся мне картин. Посмотрев со временем «Затмение» раз пятнадцать, сюжет его я узнал из какой-то дурацкой статьи про какую-то «некоммуникабельность». Глядя фильм, никакого сюжета я просто не понимал и, уж конечно же, ни о какой «некоммуникабельности» не задумывался. Затягивала и неотрывно держала внимание сама ворожба чернобелых изображений. Вдобавок к тому под ветром ходил экран, загадочно плыло лицо Моники Витти, стрекотал проектор. Медленно темнело, и чем больше сгущалась темнота, тем ярче, грандиознее становилось на шевелящемся экране черно-белое изображение с неясным фокусом — оно осталось в памяти как одно из самых ярких живописных впечатлений жизни.

Где-то к последней трети фильма начал моросить, а потом полил во всю силу дождь. Под конец кроме нас с Катей, сидевших

прижавшись друг к другу, маленькой группки замученных интеллектуалов и какого-то пьяного, беспробудно спавшего в обнимку с подругой, никого не осталось. С экрана, залитого потеками дождя, смотрело на нас недостижимо прекрасное лицо Моники Витти — ничего равного по впечатлению в моей жизни не случилось.

Потом я видел и «Ночь», и «Приключение», и «Красную пустыню» — Антониони, как и Трюффо, тоже был для меня богом. Еще бы чуть-чуть, и он просто переломал бы всю мою жизнь. Курсовой фильм «Вот бежит собака» был снят в состоянии уже напрочь потерянной способности к какой-либо самостоятельности — до такой степени в меня проник Антониони. Будь степень моего обожания еще на градус выше, от меня просто бы ничего не осталось, я превратился бы в антониониевское желе. Как и всякая любовь, любовь к кумиру — вещь опасная, тебя может просто перемолотить, стереть в ничто: во всякой любви надо почувствовать момент, когда либо надо взять ее под контроль, либо же идти до конца по благородному пути самоотречения.

Я до сих пор считаю «Затмение», «Ночь», «Приключение», «Красную пустыню» величайшими картинами столетия. Вся сегодняшняя американская и европейская кинопродукция не стоит и ногтя Антониони, почти она вся, за крайне редкими исключениями, деградация и распад. Не настаиваю, что моя точка зрения единственно верная, но лично я ощущаю именно так и с грустью смотрю на современный экран, на то, что пишется о нем в журналах и газетах...

Курсе на четвертом или пятом моего учения во ВГИКе по институту пронесся слух, что приезжает Микеланджело Антониони с Моникой Витти. Если имя Антониони уже вызывало душевный трепет, то Моника Витти вообще была само небесное сияние. Кто-то из товарищей, кажется Митя Крупко, подошел ко мне в перемену и сказал: «Что ты стоишь! Там внизу Моника Витти! Ее никто не встречает! Давай, быстро вниз!» Я помню, как у меня ослабли ноги. Я чувствовал, что не могу спуститься по лестнице. Ну просто не могу увидеть ее в образе живого во плоти, в трехмерном пространстве человека. Я был уже взрослый балбес, заканчивал институт, пропил чемодан раритетнейших книг, матерился как сапожник, а тут пожалуйста — не двигаются ноги. Ступор. Я ушел в какую-то аудиторию и не выходил из нее до конца дня. До сих пор не знаю,

дурили ли меня или на самом деле приезжала Моника Витти, была ли она одна или вместе с Антониони — ничего не знаю.

Потом я страшно переживал, когда дошли слухи, что Антониони и Моника Витти разошлись (наверное, сам Антониони так не переживал), страшно злился, когда видел ее в каких-то глупых комедиях типа «Девушки с пистолетом» («Не промахнись, Ассун-та!»). Боже, ведь дура же душой! Неужели она и то самое заоблачное видение из «Затмения» и «Красной пустыни» — одна и та же женщина! Это исключено! Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!

Спустя много лет мы с Нарымовым, представителем «Совэкспортфильма» в Италии, обедали на веранде «Эксельсиора» в Венеции, разговаривали о чем-то. Ресторан выходит прямо на пляж, продувает ветер, белоснежные скатерти, салфетки, хрусталь, замечательная еда... Ну, в общем — декорация Висконти из «Смерти в Венеции».

Вдруг Нарымов говорит:

— Смотри-ка, Моника Витти пришла!

— Брось!

Действительно, по ресторану шла Моника Витти.

— А что это за мужик с ней?

— Не знаю. Какой-то ее мужик, видимо. Семейная жизнь у нее что-то не очень складывается.

И это на меня произвело впечатление непередаваемое: трехмерная Моника Витти, да еще не с Антониони, а с неизвестным типом, у которого на шее болталась какая-то подозрительная бляха. Тут я рассказал Нарымову старую историю про ее приезд, то ли реальный, то ли придуманный. Про ступор и про то, как у меня отнялись ноги.

— Слушай! Я тебя умоляю, расскажи ей это. Я с ней хорошо знаком. Это для нее будет таким подарком!

— Что за глупости!

— Умоляю! Расскажи! Ты не представляешь, как ей это будет приятно! Что ей там сидеть с своим козлом! Расскажи! Пусть она хоть вспомнит ту Монику Витти!

Он взял и познакомил меня с ней. Я рассказал ей всю эту историю. Она не расплакалась, хотя, кажется, именно этого и хотела. Мы как-то неловко надолго обнялись...

В 1984 году Антониони разбил страшнейший инсульт, ему тогда было 73 года, все говорили, что дело кончено. Действительно, это был уже не человек, а просто полуживое бревно, начисто лишенное зрения, слуха, всех чувств и функций. Врачи давали не больше двух месяцев сроку до печального, но, увы, неизбежного конца. Позднее приходили сообщения, что Антониони все-таки жив, но по-прежнему едва жив, то есть он как бы есть, но, в сущности, его уже нет. Ничего, кроме как сообщения о смерти, ждать не оставалось. Ужасно, конечно, но что делать, да и возраст достаточный для того, чтобы относиться к этому как к естественному ходу вещей.

На похоронах Феллини я вдруг увидел его. Точнее, сначала я увидел Монику Витти, она опять была с каким-то типом, уже не с тем, что тогда в «Эксельсиоре». Потом появился Антониони. Он еле-еле переставлял ноги, с ним была какая-то женщина. Во мне опять проснулись прежние киноманские чувства, я подумал: «Господи, какие идиоты люди. Как они не ценят друг друга! Как отравляют друг другу жизнь! Ну кто этот козел для Моники Витти? Ну что это за вульгарная баба для Антониони!»

Он как-то быстро пропал из поля зрения, потом я увидел его уже сидящим и во время всех похорон мог наблюдать лишь его затылок. «Господи! В этой же голове родились эти гениальные фильмы! Эти гениальные идеи, которые он превратил в фильмы! — думал я с горьким романтическим чувством. — Как глупо, что она сидит в одном конце зала, он в другом — ведь в памяти человечества они навсегда останутся вместе, они сделали все, чтобы обессмертить друг друга. Что же такое вытворяет с людьми жизнь?»

И вот в конце 1995 года на Венецианском кинофестивале я узнаю, что Антониони снял картину, называется она «Через облако», что картину помог ему снять Вим Вендерс, что она будет показана и что Антониони тоже находится здесь. Тонино Гуэрра сказал:

— Мы с ним обязательно встретимся! Я же автор сценария! Как, ты не знаешь всей этой истории?!

И они с Лорой (жена у Гуэрра русская) рассказали мне самую дивную историю из всех, какие только приходилось слышать за долгие годы, прожитые в неверной и сумеречной кинематографической среде.

Оказалось, ту самую тетку, которую я видел на феллиниевских похоронах рядом с Антониони и которую за глаза окрестил

вульгарной, зовут Эрика. История ее взаимоотношений с Антониони действительно начиналась вполне вульгарно. После развода с Моникой Витти он долго жил в одиночестве, покуда не поехал снимать документальный фильм о Китае. С ним была молоденькая ассистентка, девочка девятнадцати лет. Самому ему тогда было около шестидесяти. У них начался роман, переросший потом в сожительство, а через какое-то время и в супружество. Так они жили не тужили, она работала у него ассистенткой, и вдруг — инсульт. Антониони — 73 года, ей — тридцать с небольшим, история, в чем-то напоминающая сюжет, разыгранный Папановым и Алентовой во «Времени желаний» Райзмана. Но только поначалу. Дальше события шли совсем по-иному.

Гуэрра познакомил меня с Эрикой. Она оказалась женщиной, напроць лишенной внутреннего самоотречения — очень обаятельной, очень милой, вполне светской. Она превосходно одевается, любит провести время в компании, посидеть в ресторане. Когда Антониони разбил инсульт, она сначала просто за ним ухаживала — года полтора или два. Врачи говорили, что он обречен, она старалась облегчить его последние дни. Потом zakралось сомнение: врачи его уже похоронили, а он не собирается умирать, значит, наверное, неправы все же врачи.

Сначала она постаралась вернуть ему зрение: ей объяснили, как это делать, и она стала учить его поднимать веки, открывать глаза, различать предметы — он стал видеть. Потом она взялась учить его слышать — он стал слышать. Дальше она научила его говорить. Затем — держать книгу: он стал читать, слушать музыку. Затем она научила его садиться: он начал есть, сидя в постели. После этого она научила его вставать. Потом она научила его ходить. Все это продолжалось восемь лет — день за днем.

После всего этого она сказала: снимай. Ты же Антониони!

Он позвонил Тонино Гуэрра и сказал: нужно снимать. Они написали сценарий. Стали искать продюсеров. Дело продюсеров — жестокое дело, они рискуют деньгами, а все, что касается денег, к сентиментам не располагает. Продюсеры сказали: «Не делайте из нас дураков! Режиссеру восемьдесят лет. Он абсолютно болен. Картина стоит миллионы долларов. Вы хотите, чтобы мы их выбросили на ветер?»

Тогда появился Вим Вендерс. Он сказал: «Заполняйте все страховки на меня. Если с маэстро что-то случится, я завершу

картину». Антониони же он сказал: «Маэстро, я буду выполнять все ваши двигательные функции. То, что вам трудно будет на площадке делать, сделаю я — вы только говорите, что я должен делать». В подтверждение сказанного он еще вложил в производство два миллиона долларов собственных денег.

Когда появились эти деньги, появились и другие продюсеры — образовался бюджет фильма. Я познакомился потом со всеми его продюсерами: для нашей вполне циничной и вполне пошлой кинематографической среды это люди невиданные. Я думал, что таких людей в этой среде вообще нет — оказывается, есть. Просто они в ней уж слишком рассеяны, а потому невидимы, а тут сошлись все вместе.

Я, слава Богу, достаточно уже пожил в профессии, знаю ее и в нашем российском варианте, и в итальянском, и в американском, и во французском, и в разных других. Слишком многое здесь отвращает — суетность, завистливость, способность на самые низкие низости. Я знаю всю дешевку изнанки кино, а став президентом Московского кинофестиваля, смог столкнуться и со всей глобальностью этой отвратной дешевки. Но я и представить себе не мог, что может быть и такое, что я узнал про Антониони. После этой истории я значительно лучше думаю о людях кино. Если в этой среде, в этом бульоне, в этом вселенском соре может открыться такое, значит, еще не все потеряно...

Антониони снял картину. На премьере зал десять минут аплодировал, когда он вышел на сцену. Президент Италии специально прилетел его приветствовать. Еще двадцать минут аплодировали мастеру после окончания картины. Но поразило меня более всего не это. И даже не то, что картина по-настоящему замечательна.

Человек как бы вернулся в свое детство. Это воспоминание о собственной жизни уже оттуда, из возвращенного детства. Это уникальнейшая в истории мирового экрана кинокартина. И это именно картина Антониони, не самоэпигонская, не пытающаяся под кого-то или под что-то подстроиться. Достаточно одного кадра, чтобы почувствовать руку великого художника.

В фильме четыре новеллы, и четыре главные роли в них играют четыре необыкновенно красивые женщины. Он сам их выбрал. После премьеры был банкет. У вечернего моря сидел этот титан, лев, разбитый болезнью. Его окружали четыре женщины, четыре его героини.

Ирен Жакоб, одна из них, мне потом рассказывала, что когда пришла к Антониони по его приглашению, то даже не попросила почитать сценарий. «Маэстро, вы мне просто говорите, что я должна буду сделать. Я все сделаю». Антониони тогда долго смотрел на нее и медленно протянул одно-единственное слово:

— Нуде.

— Конечно, конечно. О чем вы говорите! — ни секунды не раздумывая, согласилась она, готовая, как, наверное, и все другие на ее месте, и сниматься обнаженной, и выполнить все, что ни будет от мастера исходить.

Еще одна неожиданная подробность: в день премьеры я наткнулся на Бертолуччи, он был со своей женой Клер. Она очень обрадовалась, увидев меня, тут же пригласила на премьеру своей картины: «А потом вместе пойдем на фильм Антониони. Бернардо тоже пойдет. Мы успеем, останется еще полтора часа». Я тоже обрадовался: «Конечно, конечно!» Я и не знал, что она режиссер, а это, оказывается, ее уже третья картина.

Между премьерами мне рассказали еще одну невероятную историю. Когда-то, разойдясь с Моникой Витти, Антониони уехал в Англию снимать «Блоу-ап», там познакомился с молоденькой девочкой, которая стала его любовницей и которую он потом привез в Италию. Это была Клер. Они прожили вместе два года, потом она ушла от него к Бертолуччи.

Мало того, что Бертолуччи пошел с Клер на премьеру Антониони, они еще и объединили банкеты по поводу двух премьер. Один стол занимали гости Антониони, другой — гости Бертолуччи и Клер, были тут и гости общие.

В конце банкета ко мне подошел иуэра:

— Пойди к маэстро, я ему про тебя рассказал. Поздравь его с картиной и пригласи. Я ему, в принципе, намекнул, что можно было бы устроить премьеру в Москве. Он с такой радостью приедет! Зимой. Он почему-то очень хочет в Москву зимой.

Я подошел, сказал Антониони несколько слов, он протянул руку, точнее, не протянул, а с трудом поднял ее и положил на стол. Сверху его ладони я положил свою, ожидая, что почувствую сейчас идущий от этого измученного человека замогильный холод. Ничего подобного не было. Рука была горячая, теплая, живая. Как у юноши.

Это было поразительно — поразительнее всего в этой поразительнейшей истории.

## Странный Тургенев

Как и все обыкновенные российские интеллигенты-обыватели, я тоже довольно долгое время находился под гнетом общепринятого восприятия Тургенева как вроде бы самого слабого художественно и довольно тщедушного нравственно из могучей и сильной когорты великих русских писателей XIX века. Это расхожее мнение, упорно бытующее и до сих пор, представляет Ивана Сергеевича исключительно как писателя для неумных сентиментальных девушек из приличных, но недалеких мещанских семейств. Сам же писатель в этой концепции предстает как прогрессивный барин от прогрессивной барской литературы, ну, пусть, в лучшем случае, образованный дворянин от образованной дворянской литературы; автор достаточно безвкусных и поверхностных текстов, перепевающих всем известные общие места и общие истины русской жизни и русской словесности второй половины XIX века.

Мне, как, думаю, и большинству моих собратьев по либерально-обывательской советской и постсоветской жизни второй половины двадцатого столетия, вполне свойственно стадное стремление подпадать под общий тон, светски «прогибаться», то есть спасительно закрепляться в некоем общем ряду общепринятых понятий. В соответствии с тем самым прогрессивно-либеральным ладом и я до поры пассивно, негромко, по обыкновению, как всегда в таких случаях, слегка фальшивая, довольно вяло и незаинтересованно подпевал этой умиротворенной общеинтеллигентной мысли. Впрочем, советские либералы эту точку зрения тоже не сами изобрели, а частично унаследовали свои понятия от того самого «поколения титанов». Вы, конечно, знаете, что Ф. М. Достоевский, к примеру, тоже на дух не выносил И. С. Тургенева и, как какой-нибудь наш либерально-прогрессивный критик, охотно предавался соответствующим модным литературоведческим пошлостям, которые сам же и изобретал. А другие охотно его подхватывали. Вот и по сию пору утверждают, к примеру, что Верховенский-отец в «Бесах», мол, «списан с Тургенева». Известно и раздраженное, крайне критическое, несмотря даже на светлые моменты старческого всепрощения,

отношение к нашему герою самого Л. Н. Толстого, который все же, скрепя сердце и следуя заповедям Христовым, до кучи в старости в общем-то и Тургеневу кое-что простил, частью включая и его литературу.

Первые мои сомнения пришли вместе с просмотром «Дворянского гнезда» Кончаловского, картины, в общем-то, дружно обруганной всей нашей советской либеральной интеллигенцией. Помню, к примеру, как поэт Евтушенко на съезде писателей буквально повторил в адрес Кончаловского практически все ругательства и все обвинения, прежде относимые только непосредственно к Ивану Сергеевичу. Главные из них: мол, «барское кино, барчуковые забавы». Правда, Евтушенко в тот раз как бы от отчаяния даже и защищал Ивана Сергеевича от Андрона Сергеевича, утверждая, что классик русской словесности пробавлялся не только уютной девичьей прозой, но и написал «Записки охотника». Но именно этого и не заметил новый советский барин.

Первым, что смутило меня в устоявшемся отношении к Тургеневу, было то, что барская эта, андронсергеевичева картина мне когда-то сразу очень и очень пришлась по душе. Прежде всего своей странной, пряной и изысканной, местами даже доходящей до своеобразной безвкусицы, почти кичевой красотой. Это был тот тип красоты, которую как бы даже и стыдно назвать красивой. Но я не мог отделаться от постыдного ощущения, что все это и на самом деле представляется мне красивым. Понимал изъяны своего убогого вкуса, но при всем том не мог не поддаться этой магии. Большое впечатление произвела на меня Ира Купченко: до сих пор как одно из самых ярких кинематографических впечатлений вспоминаю ее восхитительный облик в этом фильме. Не могу, к примеру, забыть и романс, который они поют с Беатой Тышкевич. «При дороге ива, ивушка стояла...» Я все хотел найти в титрах указание на поэта пушкинской поры, написавшего эти превосходные строчки. Сам все не мог вспомнить. Уже позднее, к собственному изумлению, узнал, что эти стихи написала Наталья Петровна Кончаловская. А какая замечательная, пронзительная, проникновеннейшая музыка Овчинникова!.. Или замечательный эксперимент, сделанный в этой картине режиссером: он пригласил работать сразу трех художников, трех лучших на то время молодых кинематографических мастеров — Ромадина, Двигубского и Бойма. Они строили для фильма разные объекты — русский

француз Двигубский строил Францию, Ромадин, по-моему, — имение Калитиных, Бойм — Лаврецких. С той поры я только единожды видел подобный фантастический художественный уровень строительства декораций. Это было сделано уже одним Двигубским для «Зеркала» Тарковского. Вообще в то еще недавнее будто бы время на «Мосфильме», когда хотели, умели строить декорации так, что кинематографисты ходили в павильоны, как в музеи: просто смотреть на декорации, даже безотносительно к тому, что потом в них будет происходить.

Я в ту пору только пришел на «Мосфильм» и тоже ходил в павильоны восхищенным паломником смотреть на искусственные стены и потолки. О, какой же поистине великолепный усадебный театр построил когда-то Бойм для Лавриков — и театр, и темнобордовый коридор, уставленный зеленью, где происходило объяснение Лизы и Лаврецкого. Помню как сейчас эти превосходные монументальные живописные произведения: их даже странно было называть декорациями. Каждый квадратный сантиметр поверхности в них был сложнейшим образом художественно обработан: клали чуть ли не по пять-семь слоев краски, обжигали паяльной лампой, что должно было дать необходимую степень художественной обсыпанности, замызанности, обшарпанности, а в конечном итоге той самой великолепной красоты. Воссозданное пространство было так совершенно и точно, что уже само по себе, даже без героев, несло в себе настоящую глубинную красоту Тургенева, его понимание того, как многослойно, сложно и в конечном итоге все-таки прекрасно устроено мироздание. О том же говорила в том фильме и фантастическая фотография Рерберга. Мне до сих пор представляется, что картина была им снята превосходнейше.

Да практически мне нравилось в картине все: актеры, включая, разумеется, и Л. Кулагина — Лаврецкого, тоже, помню, дружно тогда обруганного. Сейчас уже, по прошествии многих лет, по холодному разуму и я нахожу в его игре огромные, обидные и раздражающие изъяны. И тем не менее какие-то куски его роли оставили верное, трогательное впечатление. Хотя бы сцена, когда он слушает раковину, когда ранним утром приходит в имение Калитиных и видит на балконе Лизу: до сих пор вспоминаю все это как чувственно осязаемые мгновения самой жизни, словно бы мною прожитые. Но, повторяю,

даже самому себе признаваться в том, что все это мне нравится, было стыдно.

«Дворянское гнездо» Кончаловского я впервые увидел летом 1969 года, когда закрывался Московский международный кинофестиваль. В роскошном зале Кремлевского Дворца съездов торжественно раздвинулся перед огромным экраном занавес, и притихший зал, небывало для подобного случая полный, в каком-то исключительно приподнятом настроении погрузился в течение фильма. Мало кто уходил из зала, хотя, по слухам, где-то уже начинался банкет. Праздничные люди в праздничной атмосфере смотрели исключительно праздничную картину, и это тоже было мгновение наиболее памятное из всех московских кинофестивалей, к проведению которых я, в частности, как бы и не был причастен. Другими такими запомнившимися и вполне равнозначными по эмоциональному потрясению фестивальными событиями тех лет были показ привезенных во ВГИК «8 1/2» Феллини, рассказ Герасимова о том, сколько ему пришлось биться, чтобы Чухрай все-таки присудил этому фильму главный приз, и появление на одном из просмотров фильма Антониони живой Моники Витти.

(Через много лет мне пришлось несколько раз подряд быть президентом Московского фестиваля, который, между прочим, мы с Сашей Абдуловым с помощью тогдашнего премьера Черномырдина выкупили из чьих-то, непонятно даже чьих, частных рук, в которые этот фестиваль был кем-то, непонятно даже кем, как-то и зачем-то продан. На этих же фестивалях наш товарищ Стас Намин ухитрился за копейки привезти к нам множество замечательных зарубежных звезд. Здесь побывали тогда и Софи Лорен, и Орнелла Мутти. Были Ричард Гир и Роберт Де Ниро, и много еще всякого хорошего народу тогда здесь поперебывало. Но почему-то больше всего запомнились мне три замечательные ведущие одного из открытий фестиваля: Ира Метлицкая, Таня Друбич и Наташа Андрейченко. Что-то в них было исключительно нефестивальное. Опять-таки подлинное, что ли. Ну, да впрочем, все это было давно.)

А ко времени закрытия «Дворянским гнездом» того старого фестиваля с Андреем Сергеевичем я был уже знаком. Столкнувшись с ним в каком-то из мосфильмовских коридоров, я ухватился за пуговицу его куртки и стал длинно и сбивчиво рассказывать ему, как

мне понравилась его тургеневская картина. Из услышанного в ответ запомнилось неожиданное.

— Нет, я все-таки там сильно не добрал в чувственности, — сказал мне тогда Кончаловский. — На самом деле я попросту не смог этого сделать. Ты пойми, что я только считаюсь русским баринном, а по натуре я абсолютный немец. У меня и чувственность-то немецкая, расчетливая: добираю до какого-то определенного предела, а дальше — стоп, дальше почему-то мне нельзя...

Мне страшно нравилась (да и до сих пор необыкновенно нравится) сцена на конном дворе с замечательной репликой Лаврецкого: «Стыдно, князь! Когда вы были маленький, я носил вам конфеты, а вы их ели...» Чем старше становлюсь, тем чаще вспоминается по схожим с этой сценой поводам эта одна из «ключевых фраз» всего белого света, а России в особенности. Гениально играл Коля Губенко барышника, очень трогателен был и Никита Михалков, да и вообще сама ситуация «впаривания» коня среди бела дня вполне была классическая, российская. Я что-то подобное сказал Андрону про эту сцену.

— Представляешь, меня хотели уломать ее выкинуть!

— Кто?

— Райзман, — и, беззлобно смеясь, добавил: — Ну, дела... Представляешь, сын еврейского портного объяснял мне, наследному русскому дворянину, что для дворянской картины эта сцена излишне простонародна!

Он хотел уйти, но вспомнил, вернулся:

— Но все равно я малодушный идиот. Я выкинул самую главную сцену. У меня была черно-белая сцена «Певцов». Там были такие лица, такие удивительные, ни с чем не сравнимые русские лица. А как они пели! И по стилистике, по самой эстетике это было все другое, как бы противное всей картине. Я из-за этого-то «Певцов» и выкинул. И только сейчас сообразил, что это несоответствие и было-то главной сутью. Я тебе как-нибудь покажу...

Видимо, самому Андрону, столь самокритичному, тоже подспудно в чем-то хотелось попасть под общий тон тургеневских критиков.

Увы, прошло столько времени, и эта выброшенная Андронном сцена куда-то пропала из монтажной, исчезла, потерялась, так я ее никогда и не увидел. Но само ощущение, что «Дворянское гнездо»

должно было кончиться «Певцами», засело мне в голову. А все вместе, все «Дворянское гнездо» Кончаловского, были для меня первыми, пока еще неосознанными шагами к внутренней реабилитации самого Ивана Сергеевича Тургенева. Стало хотеться его почитать.

Для начала я перечитал «Отцы и дети», замечательно трогательный роман с трогательнейшей любовной историей. Потом, почти одновременно, по случайности наткнулся в дневниках А. Гладкова на описание того, как собирался ставить этот роман Мейерхольд. Очень причудливое наложение впечатлений по «тургеневскому поводу» в те годы происходило у меня в голове. Обстоятельства складывались так, что я подъезжал к его произведениям не с парадного входа либерального высокомерия, а с увитого плющом черного входа, возникающей к нему тайной, но очень личной любви. Тургенев все более и более интересным становился в моих глазах.

В один прекрасный момент, где-то в середине 70-х, когда моя режиссерская судьба уже более или менее стала во что-то складываться, меня позвал на беседу тогдашний руководитель телевизионного кинематографического объединения «Экран» Б.М. Хессин.

— Мы тут показали французам твоего «Станционного зрителя». Они хотят предложить тебе, то есть нам, а мы — тебе биографический фильм о Тургеневе. Шесть серий. Понимаешь, какого масштаба дело? А какая фигура? Ты вспомни, кто его друзья? Флобер, Гюго, Мюссе... — Хессин проворно загибал пальцы. — Ты понимаешь, кем был Тургенев? Тургенев был первым полпредом русской культуры в Европе!..

Хессинское определение смущало — что-то такое в фигуре великого русского классика стало женственно смахивать на Коллонтай. К тому же в «Экране» тот же Хессин только что запустил Кулиджанова с «Карлом Марксом», и идея «полпредства» в России создателя «Капитала» уже начинала монументально воплощаться...

Тут-то у меня и сработал старый прогрессистский инстинкт.

— Нет, не буду. Не так уж сильно Тургенев меня и волнует. Давайте лучше сделаем Бунина, — начал торговаться я, — «Жизнь Арсеньева».

— Забудь, забудь, забудь... Нельзя Бунина. Вообще нельзя.

— Ну давайте я поставлю сериал: все чеховские пьесы.

— Забудь, забудь, забудь... Сейчас это не пройдет. Вот Тургенев — это совсем другое дело! Я же тебе по-русски говорю — полпред...

То, что я вместо того, чтобы зацеловать хессинские ботинки и схватившись за «полпредскую» идею, заработать массу французских тугриков, стал кочевряжиться, Хессина обидело. Он, разумеется, готовил мне это предложение как дорогой подарок, а я от «дареного коня» стал рожу воротить... Но начальственная логика, особенно советских времен, была вовсе не так примитивна, как кажется. Психологические «зигзуги» были очень даже ей свойственны. Вместо того, чтобы погнать меня, неблагодарного, из кабинета, мой отказ энергетически зарядил его с еще большей силой.

— Нет, давай делать Тургенева! Непременно Тургенева!

В какой-то момент я внутренне подломился.

Взял в библиотеке из серии «ЖЗЛ» книжку про Тургенева. «Полпредская» идея в этой книжке тоже была развита. Идея эта по-прежнему, надо сказать, меня совсем не увлекала. Я все представлял себе, как Флобер из Театра-студии киноактера, с неаккуратно приклеенной фальшивой бородой, сидит рядом с Тургеневым, тоже приглашенным, пусть даже из какого-нибудь престижного театра, тоже с приклеенной бородой, и они оба ведут общественно-полезные разговоры о необходимости культурного обмена между народами. В голове рисовались картины одна гунявее другой. Ни малейшей радости не доставила мне и главная любовная история Тургенева. Что-то тут для нормального человека, в этой истории с Полиной Виардо, было неладное, как-то не сходились концы с концами, и я уже стихийно опять для себя начал склоняться к толстовско-достоевской точке зрения. Но две вещи меня в тот момент тем не менее заинтересовали.

Первая: Тургеневу в старости оперировали рак желудка. Происходило это у них дома, в Париже, на улице Дуэ. Операция без наркоза продолжалась четыре часа. И он это выдержал. Я попробовал представить себе такую историю в реальности. Волосы от ужаса встали дыбом у меня на голове. Какую же силу воли и мужество нужно было иметь этому «женственному» писателю, чтобы выдержать такое! О чем он думал эти четыре часа?.. Это, повторяю, произвело на меня очень сильное впечатление.

Другая запомнившаяся подробность: первый раз за границу из Петербурга Тургенев отправился на корабле, называвшемся «Николай I». Провожая его, мать страшно плакала, тоскуя от неясных предчувствий. Он уезжал беззаботный, юный, роскошный, карманы полны денег. На палубе стояли десятки возков и карет, будто вся Россия перебиралась в Европу. А по дороге на пароходе случился пожар. Тургенев в это время увлеченно играл в карты, но, поняв, что происходит, дико, по-животному, струсил и даже предлагал матросу ворох ассигнаций за то, чтобы его посадили в предназначенную для спасения детей шлюпку...

Эти две точки биографии, два полюса проявления характера — высочайшее мужество и постыдное малодушие, беспримерная сила и непонятная слабость — создавали поле, внутри которого стала обретать человеческие черты, живую силу и обаяние фигура Тургенева. С одной стороны, изыски романских красот, с другой — прямая и честная проза «Записок охотника».

Тургенев начал занимать всерьез. Я стал читать — про него, про его окружение, в России, во Франции, и повсюду находились какие-то очень значимые человеческие подробности. Но по-прежнему давившая идея «полпредства» и сама тоскливая ученическая фундаментальность канона «биографического фильма», уже эстетически принятого на нашем телевидении, не могли не сказаться и на шестисерийном сценарии, в итоге все-таки мной сочиненном. Что я там тогда написал, сейчас уже плохо помню. Помню, к примеру, что в начале каждой серии Тургенева всё резали без наркоза и в его сознании проходили как бы по этому случаю слегка смещенные, несколько сюрреалистичные воспоминания, среди которых фигурировала и дорогостоящая для съемок история, случившаяся с юным поэтом на «Николае I».

Тот сценарий был принят у нас, принят и во Франции, запущен в производство. Шел подготовительный период. Он двигался очень активно: уже на картине появился Юра Клименко, сделавший замечательные фотопробы Олега Янковского — Тургенева, Тани Друбич — Виардо, Катя Васильева должна была играть мать Тургенева, шились костюмы, была найдена вся натура — дело неукротимо двигалось к съемкам. И, надо же такому случиться, в это время нашими доблестными летчиками был сбит южнокорейский гражданский самолет с тремя сотнями пассажиров на борту. На

следующий же день автоматом все цивилизованные страны мира прекратили какие бы то ни было отношения с Советским Союзом, особенно культурные, гуманитарные, не возможные для цивилизованной Европы, со страной, как они тогда выражались, бандитов и варваров, «полпредом» которой в той самой Европе мне с моим Тургеневым предстояло бы быть. В тот же день от французского канала пришел факс, похеривший означенное «полпредство», да и саму мысль о возможности дальнейшего сотрудничества.

Тогда же произошел замечательный финальный эпизод, который, мне кажется, вполне достоин остаться в анналах нашей кинематографической истории. К тому времени Клименко по техническим причинам ушел с картины (у него были ранее взятые обязательства), и «Тургенева» на момент лихой авиационной атаки уже должен был снимать Паша Лебешев.

Получив французский факс, в мосфильмовском коридоре я встретил Сашу Адабашьяна.

— Что такой мрачный? — поинтересовался Адабашьян.

— Из-за этого корейского самолета у нас закрыли «Тургенева»!

— А-а-а!!! — страшным голосом на всю студию прокричал Адабашьян.

Меня поразила неадекватность его реакции.

— Саша, а от чего ты страдаешь по этому поводу даже больше, чем я?

— Ты что, действительно не понимаешь, какая произошла трагедия?

— Какая?

— Ты понимаешь, что Пашка зря «Муму» прочитал!..

Казалось, это и был истинный конец «Тургенева» в моей жизни. Но по-прежнему безо всяких логических причин подспудный интерес к этой фигуре оставался. Через какое-то время в руки мне попала вышедшая в 1918 году в Москве книга «Судьба и мысль Тургенева» О. М. Гершензона, работа, без всяких преувеличений подлинно великая, мудрейшая, к сожалению, и по сей день малоизвестная. Вообще оказалось, что о Тургеневе много всего толкового понаписано, есть и вполне замечательные книги. Много воспоминаний: и Фета, и Анненкова... Восхитительная книга Зайцева, написанная им в эмиграции, тонкая и сердечная книжка...

Тем временем я уже давно снимал другую картину, но вечерами почему-то охотно почитывал Гершензона или кого-нибудь из тургеневских современников, сам себе напоминая бывшего члена Политбюро ЦК КПСС товарища Полянского. За какие-то неясные проступки тот был изгнан сначала с партийных высот, а потом и с гробового советского поста министра сельского хозяйства, докатившись до должности Чрезвычайного и Полномочного Посла Союза Советских Социалистических Республик в Японии. Когда, снимая японскую картину, я оказался в этой обворожительной стране, вместе со мной туда прибыл и «расстриженный» Полянский. Как мне рассказывали его словоохотливые дипломатические коллеги, приступив к исполнению новой должности, он на дух не мог переносить ни одного японца, но каждое утро в Токио по инерции начинал чтением газеты «Сельская жизнь», сопровождая указанное занятие страшными криками, разносящимися по всему посольству:

— Идиоты! Что они делают? Я же говорил, там свеклу сажать нельзя!.. Положение дел там могут спасти только бобовые и кукуруза!..

Где-то в середине 90-х в тургеневской истории начался новый цикл. Начался он, как ни странно, с толстовской «Анны Карениной». Я запустился в экранизацию этой замечательнейшей вещи, этого действительно, как утверждал Набоков, «лучшего романа всех времен и народов», с подобострастным самоуничижением неопита написал пятисерийный сценарий телевизионной версии, киновариант, а главное — провел все пробы. Две пробы особенно запомнились мне — на роль Анны Карениной пробовались Таня Друбич и Ира Метлицкая. Та и другая проба были правда удивительными, и я мучительно решал, кого мне взять? И в Тане, и в Ире было что-то главное, самое существенное, что было в этой магической толстовской героине. И опять-таки, что именно — не определишь словами. Но это что-то у Иры и у Тани было разное. А одинаковым были только исключительно человеческие, совершенно неартистические их лица. А неартистические их лица были, в сущности, неартистическими, нефальшивыми, неискусственными отражениями их внутренних миров. Подлинных, человеческих, настоящих. Впрочем, что я вам рассказываю, вы просто взгляните на их фотографии, на эти две фотопробы, и вы все увидите и поймете сами. Конечно, мне было трудно. Как тут выберешь? Как решишь?

А решила за меня совсем не романтическая, а вовсе даже очень реалистическая жизнь. Выяснилось, что обещанных денег на такую картину сейчас нет и в обозримый исторический период их и не предвидится. Хотя и нужно-то их было до смешного немного: пятисерийный телефильм и двухсерийный киновариант по смете стоили 5 миллионов долларов. Года через два-три после того, как картину в связи с отсутствием средств закрыли, в Россию приехали американцы и быстро сняли собственную (невероятной пошлости и полного непонимания хоть чего-либо, связанного с этим произведением) версию «Анны Карениной», односерийный фильм, продолжительностью чуть более полутора часов, что обошлось им в 75 миллионов долларов. В американском и мировом прокате картина с треском и грохотом провалилась, никто нигде ее толком не увидел, критики по всему миру иронически пересказывали толстовский сюжет, который из американской экранной версии понять невозможно было. У нас же этих пяти миллионов на «Каренину» с превосходными русскими актерами так и не нашлось.

После чего у меня наступила странная пауза: непонятно было, что делать дальше, да и попросту на что жить. Около двух лет я писал сценарий и готовил фильм, не получив за это в итоге ни копейки. И тут, будто черт дернул, позвонили из Франции, с того самого телевизионного канала, который когда-то занимался со мной тургеневским проектом.

— Не хотите ли поставить сценарий о Тургеневе, который вы для нас написали?

Тупая надежда на возобновление толстовской экранизации к моменту звонка во мне еще не полностью умерла.

— У меня совершенно другие планы. Я готовлю экранизацию Толстого, ищу финансирование, надеюсь все-таки его найти. Нет, «Тургенев» — это мне уже не интересно. Это все давно прошло...

На том конце провода подумали и сказали:

— Ну, в таком случае не хотите ли вы продать нам сценарий, чтобы его поставил какой-нибудь другой режиссер?

— Очень даже хочу!

— Ну вот и замечательно. Сценарий нам нравится. Мы немедленно найдем для него режиссера. Приезжайте в Париж. Оформим наши взаимоотношения.

Прислали билет. Я стал перебирать бумаги в столе в поисках 333 сценария, который когда-то написал. Сценарий куда-то запропастился. Перерыл дома все вверх ногами, отыскал множество всякой макулатуры и хлама, но не то что сценария — ни записочки, ни клочка бумаги по «Тургеневу» не было. Вообще ничего. И даже Гершензон запропастился куда-то. И Зайцев, которого когда-то из-под полы мне доставали в диссидентском «самиздате», тоже исчез. Никаких концов ни от чего. А уже пора лететь.

Звоню Хессину, который в тот момент ненадолго вернулся в свое начальническое кресло в «Экране».

— Борис Михайлович, мне нужен экземпляр моего тургеневского сценария.

— Сейчас дам команду, чтобы его принесли. А зачем он тебе?

— Да просто так. Хочу полистать...

Через два дня звонят:

— Знаете, никак не можем найти. Вы за него какие-нибудь деньги у нас получали?

— Ни копейки...

— А-а! Тогда мы его уничтожили. Мы храним сценарии только как отчетные финансовые документы. В архиве — только то, за что заплачены деньги. Остальное все порубано, выброшено.

Понимаю, что продаю воздух. Хуже всего, что и в голове пусто: я напрочь не помню, что тогда написал. Но тем не менее деваться мне уже некуда, лечу. И даже придумываю, как буду выходить из положения. Возьму у них французский вариант, пойду к моей давней приятельнице Тане Максимовой, она мне все это прочитает в обратном переводе, а я быстренько, если им нужно, внесу поправки, какие они скажут...

Меня встречают, приветливо жмут руку. Я прошу для работы французский вариант сценария.

— Нет у нас сценария. Есть только заключение по нему. Мы сценарии храним только как отчетные финансовые документы. Вы деньги у нас какие-нибудь получали?

— Нет.

— Значит, и сценария нет...

Маразм... Я стою как идиот. Замечательная коммерческая идея загнать шесть серий сценария медленно, рапидом накрывается медным

тазом.

— Раз у вас нет сценария, — задумчиво говорю я, — сейчас позвоню в Москву, чтобы его прислали. Но нужно будет подождать недельку: пока найдут, пока пришлют...

— Никаких проблем. Оставайтесь. Мы ждем.

У меня во Франции была приятельница, у нее под Парижем был чудесный дом — замок XVII века, три этажа, подвал с библиотекой вин, пруд с черной водой, белые лебеди с подрезанными, чтобы не улетели, крыльями.

И тут ко мне приходит шальная мысль: пойду-ка я в магазин русской книги, куплю Зайцева и Гершензона. Начну читать — начну вспоминать. В конце концов сяду и напишу все заново.

Приятельница отдает мне ключи от замка. Осень. Там пусто, никто не живет. Еду туда писать.

С утра до ночи сидел на третьем этаже. Вспомнить по-прежнему ничего не мог, в связи с чем за эти десять дней был вынужден написать совершенно новый сценарий. По какой-то мне самому непонятной причине в нем уже не было ни хирургической операции, ни пожара на корабле, и вообще все там уже было совершенно о другом.

Чем дольше живешь, тем более приходишь к правоте самой, кажется, расхожей из всех расхожих истин: все, что ни делается, — к лучшему. Понимаю, что, конечно же, антигуманно и антиобщественно полагать хоть каким-нибудь благом постыдную историю с корейским самолетом. Но то, что непоставленный тогда «Тургенев» — для меня благо, сегодня уже не сомневаюсь. В личности Ивана Сергеевича Тургенева, как я сегодня думаю, я в те времена попросту почти ничего не понимал...

К тому времени, когда я писал новый сценарий, этот человек стал мне не только значительно более понятен, но и необыкновенно дорог. Его история наполнилась моим личным к ней отношением и новым смыслом. Все это уже не имело ни малейшего отношения к так называемому историко-биографическому жанру. Я писал очень личную, даже сверхличную историю интимных взаимоотношений Тургенева и Полины Виардо. Дописывая сценарий, я уже понимал, что сценарий этот никому ни за что не отдам, не продам, буду ставить его только сам. Теперь нужно было побыстрее и поласковее разойтись с милыми и гостеприимными французами.

— Очень странная история, — с печалью в голосе повествовал я французским партнерам. — Ничего мне из России не прислали. Они, как и вы, сценарий попросту потеряли. Ну не писать же мне его заново? Я уезжаю в Россию, постараюсь все-таки найти его сам...

Все это было уже чистым враньем. Все, что интересовало меня по-настоящему, это довести исписанные новым текстом странички до Москвы. Приехав домой, я понял, что и другая цель моей поездки — коммерческая — пусть и странным образом, но тоже достигнута. Эпоха-то одна и та же что в «Тургеневе», что в «Анне Карениной», поэтому для картины о Тургеневе можно будет использовать очень многое из того, что было наработано во время подготовительного периода к несостоявшейся толстовской экранизации. Хотя бы костюмы — разве что вместо 126 толстовских персонажей у меня их стало пятеро.

Пошел в Госкино:

— Практически специально для вас я написал новый оригинальный сценарий «Иван Тургенев. Метафизика любви». Кроме вневременного гуманного смысла вещи, сценарий написан еще и для того, чтобы спасти подготовительный период по «Анне Карениной». Чтобы у вас не было повода бессмысленно списывать потраченные деньги.

Там с пониманием закивали головами, сказали, что это правда очень благородно — не списывать же в убыток дорогостоящий исторический подготовительный период. Так у нового «Тургенева» появился еще и новый «коммерческий смысл». Главное же — художественные ориентиры первоначального «докорейского» «Тургенева» сохранились и для нового сценарного текста. Остался Олег Янковский, по моему мнению словно бы специально для этой роли созданный, только сейчас он уже приобрел ту зрелость, ту породу, которой у него пятнадцать лет назад еще не было... Да и Таня Друбич стала сейчас для Виардо и лучше, и точнее. И вся картина обрела совершенно иной смысл. Тогда это все-таки была биография Тургенева из серии «Жизнь замечательных людей», история «полпредов культуры». Никакого отношения к этому нынешний сценарий, кстати опубликованный в «Искусстве кино», не имеет. Какие-то биографические факты в этом сценарии не точны, иногда перепутаны. Сделано это вовсе не от незнания этих фактов или

неуважения к подлинной биографии писателя. Сделано затем, чтобы уйти от самого «биографического жанра». Это фильм-легенда о великой любви русского писателя и французской певицы, костюмная мелодрама с большим количеством великой европейской оперной музыки XIX столетия и русской фольклорной музыки той же поры. Да и само музыкальное изложение тоже далеко от элементарной музыкальной фактологии. Мы используем эту музыку так, чтобы создать драматический портрет певицы. Даже стилистически музыкальное изложение будет строиться нетривиально: мы предполагаем создание в фильме десятка оперных клипов, жанра еще практически не существующего или, скажем точнее, еще не сформировавшегося на мировом экране. Поэтому к названию фильма «Иван Тургенев. Метафизика любви» прибавился еще и подзаголовок: «Неизданный роман с утерянными главами и перепутанными страницами»... Почитатель мексиканских сериалов, скажем, сможет найти для себя в этой истории несомненно интересное: история Анна Каренина — Татьяна Друбич. Фотопроба Тургенева и Виардо так, как она сложилась в жизни, хранит в себе множество неожиданного и беллетристически завлекательного: жизнь вдвоем, втроем, вчетвером, впятером, от кого чьи дети, — всей этой необходимой кинематографу живительной пошлятины, увы, и в той жизни было предостаточно.

От одной милой девушки, не отягощенной мыслительными муками, ведущей вполне легкий, так называемый «современный» образ жизни, я недавно услышал:

— Господи, как же все остохерело! На кино смотреть просто не могу! Я бы смотрела сейчас только картины, где красивые костюмы, много музыки и любовь...

Этой кощунственной, но, как ни странно, довольно здоровой для сегодняшнего дня нашего экрана формуле — «красивые костюмы, много музыки и любовь» — наш будущий фильм в чем-то должен был соответствовать.

Те же, кому еще не все окончательно «остохерело», кого еще интересуют и некоторые более глубокие соображения о жизни и любви, тоже нашли бы в этой картине свой личный душевный интерес. Дописав сценарий, я вдруг открыл для себя еще одну странную и важную вещь: тургеневский сценарий — это не только описание истории взаимоотношений двух ярких, гениально одаренных

человеческих личностей (что всегда необыкновенно тяжело и сложно — мы знаем, что чем значимее, человечески крупнее фигуры, встречающиеся на любовных тропах, тем драматичнее, трагичнее история их взаимоотношений, их роман; так мало шансов на благополучно-милое его проистекание со счастливым концом). Тургеневский сценарий — это еще и история очень давней, очень странной, очень дикой, одновременно холодной и чувственной и оттого трагической любви России и Запада, включающей в себя не только известное пресловутое «полпредство», но, скажем, и войну двенадцатого года, в течение которого во всех светских гостиных России, во всех ее штабах проклинали Наполеона на любовно усвоенном с детства превосходном французском языке. «Ах, Ваня, Ваня, мы с тобой в Париже нужны, как в бане пассатижи...» Это Высоцкий — товарищу по театру артисту Ивану Бортнику. Но это и про Ивана Сергеевича Тургенева. Такое вот непростое «полпредство» на самом деле по жизни получается.

*фото — Анна Каренина — Ирина Метлицкая. Фотопроба*

Роман Тургенева и Виардо — зеркало тех странных любовных взаимоотношений, основанных одновременно на величайшем восхищении друг другом и глубочайшем сущностном друг друга непонимании. Отношений, с одной стороны, метафизически страстных, с другой — изначально обреченных на трагический исход.

Тут я позволю себе одно маленькое лирическое отступление на ту же печальную тему. Юрий Башмет, великий музыкант и великолепнейшей души человек, однажды рассказал мне историю, которую я до сих пор забыть не могу, она время от времени мне в голову возвращается, и я думаю, может быть, хоть сценарий на эту тему сделать, если уж снять не получится? А история действительно гениальная. Юра рассказал, что вот есть на белом свете такой роскошный морской корабль какой-то, можно сказать фешенебельнейший лайнер, который раз в год нанимает общество страшно богатых любителей музыки. Немыслимо богатых. И общество это, с одной стороны, страшно закрытое, элитарное, а с другой стороны — как бы и всемирное. И вот нанимают они этот корабль на месяц или на два, покупают туда лучших мировых

музыкантов, самых выдающихся, которые в морском круизе на этом лайнере и отдыхают, а еще вечерами и музицируют. И эти богатеи каждый вечер надевают свои брюлики, вечерние прикиды, взбрызгиваются немислимо дорогими духами и идут слушать музыку, которую действительно любят. А корабль все плывет, не заходя ни в какие порты, вообще — никуда. Так они оттягиваются неделю-две... И вот, идя на этом корабле в неизвестном направлении, Юра как-то слышит доносящийся до него откуда-то волшебный совершенно голос, мужской баритон. Юра, как замороженный, идет на этот голос и видит, что в музыкальном салоне у рояля стоит маленький-маленький, весь перекореженный человечек и это он сейчас поет. Это ему принадлежит этот волшебный мужской голос, и зовут этого человека Томас Квастхофф.

Через несколько лет я и сам своими глазами увидел его и своими ушами услышал его поразительный голос. Башмет пригласил этого великого певца в Московскую консерваторию и вручил ему свою престижнейшую премию имени Д. Д. Шостаковича. Когда объявили это имя: Томас Квастхофф, то зал напряженно затих. Из-за кулис, странно передвигаясь, выплыл на знаменитую сцену этот маленький человечек. Посредине сцены стоял высокий стул.

И на этот стул маленького с трудом водрузили не то два, не то три человека. Маленький царственно расположился на этом стуле. Начались аплодисменты, и он с огромным достоинством раскланивался по сторонам. Потом он начал петь. Это правда было вполне гениальное пение. Одновременно с этим я заметил и то, как прекрасно он выглядит со стороны. Клянусь, это был один из самых красивых людей, которых я видел в жизни. Но и Юра, конечно же, огромный молодец, что он его привез. Юра, когда захочет, бывает необыкновенно настырным: он и певца привез, он и стульчик поставил, он и мужиков нанял, которые певца на этот стульчик водружали. И два часа все его слушали в жуткой напряженной тишине и офигевали от того, как он поет.

Так вот на этом пароходе Юра тогда впервые увидел его, и не просто увидел, а очень подружился с этим человеком. А второй близкой подругой Юры в этой же поездке была скрипачка Анна-София Муттер. Это не просто скрипачка, это одна из выдающихся концертных исполнительниц двадцатого века, которую некогда в

Зальцбурге открыл Герберт фон Караян, и было ей тогда не то четырнадцать, не то пятнадцать лет. В процессе этого открытия они с Караяном вдруг выяснили, что если играть на скрипке, прислоняя ее к обнаженному женскому телу, то возникает абсолютно особое акустическое звучание: дополнительных резонаторов никаких, прямой контакт скрипки и живого тела. И от этого возникает совершенно удивительный, можно сказать немислимый скрипичный звук. Причем Анна-София Муттер (сейчас она уже вполне зрелый человек) всегда была необыкновенной красоты. Женщина сумасшедшей красоты, немислимой красоты женщина. И с ней меня Юра как-то познакомил, меня и Михаила Михайловича Жванецкого, и попросил после ее концерта отвести ее куда-нибудь поужинать, а сам куда-то убежал, сказав, что вот-вот вернется, но так и не приехал. Мы полночи сидели с ней в ресторане и никак не могли объяснить, кто же все-таки по профессии Жванецкий, она никак не могла понять, кто он такой: артист не артист, комик не комик, юморист не юморист, просто писатель — не просто писатель. Вот на это полночи ушло, чтобы попробовать объяснить, кто же все-таки такой Жванецкий. Но так и не объяснили, не получилось. Но занимались мы всей этой галиматей даже с удовольствием, мы просто не могли оторвать от нее глаз. Но дело тут совсем не в нас и не в профессии Жванецкого.

Вернемся к музыкальному круизу. Так вот в середине этого круиза этот великий маленький человек понял, что он влюблен в Анну-Софию Муттер. Влюбился в нее он вообще безнадежно, безо всяких, понимаете ли, даже самых малых надежд. Это же, согласитесь, с ума сойти! И прямо во время этого круиза он дал несколько грандиозных концертов со специальным посвящением Анне-Софии Муттер. Та сидела, слегка смущалась и от души аплодировала. А он отзывал время от времени Юру в какой-нибудь темный закуток и там шепотом спрашивал: «Скажи мне, у нас может что-нибудь получиться или нет? Только абсолютно здраво скажи». И Юра, краснея от собственной лжи, к которой он совсем не привык, отвечает ему: «Конечно же может. А почему же нет?» Какой тут, на хрен, Шекспир?

А в те десять дней, когда в замке с лебедями я писал сценарий, впоследствии мной уже многократно переделанный, мне кажется, был найден принципиально правильный модуль, на который уже можно было наращивать разного рода детали, обертона, подробности. С того

момента я все больше и больше начинал понимать, уважать, влюбляться одновременно в двух главных персонажей повествования — и в Тургенева, и в Полину Виардо, несмотря на, мягко говоря, очень большие странности и далеко не всегда привлекательные черты этой гениально одаренной женщины. Отсутствие привычной «положительности», некоей для всех прелестной симпатичности «преданной возлюбленной великого русского писателя» на самом деле составляет подлинную глубину и притягательную сложность характера не только ее, но, в принципе, вообще довольно таинственного и малообъяснимого с точки зрения разума и логики существа любой одаренной женщины. Здесь менее всего можно говорить о некоей желанной «сладостности женственности» — истинная женственность личности, мы знаем, почти всегда преисполнена горечи, это бездна, полная тайн, поступков, как бы необъяснимых, как бы неразумных, как бы глупейших, как бы жесточайших, но именно из этих ужасов, бездн и кошмаров, так мало похожих на комфортное представление о любимой женщине, из этой пучины формального безумия и вырастает ее очарование, тем более когда все это еще и помножено на гениальный дар.

И те, кто искренне восхищался, и те, кто на дух не выносил Виардо, сходились на том, что она действительно была величайшей певицей. Довольно давно занимаясь этой темой, я познакомился с достаточным количеством певческих людей, которые объяснили мне, что самые сумасшедшие «сыры», фаны — вовсе не на футболе у «Спартака», и не в театре, даже не на балете, они — в опере. Оперный фанатизм, как выясняется, имеет под собой и чисто биологическую основу. Совпадение вибраций резонатора слушателя и горлового звукоизвлечения певца способно довести человека до сверхнаркотического, предобморочного, сумасшедшего состояния обретенного счастья...

Во многих воспоминаниях я читал, что как только начинал звучать голос Виардо, на лицо Тургенева опускалась страшная бледность, он находился чуть ли не на грани обморока. Тургенев, как истинный человек искусства, скажу даже более, как человек, может быть впервые в России осознавший, что такое «искусство для искусства», был чрезвычайно подвержен этому роду магии — магии голоса. Богатый, свободный, независимый человек, он почти всю

жизнь ощущал себя ни от кого не зависимым — хватало денег, таланта, самостоятельности, — но вот от голоса Полины Виардо он был зависим чрезвычайно, смертельно. Зависимость эта не объяснима была никакими рациональными причинами, но тем не менее в этой восхитительной и необъяснимой зависимости он и прожил всю свою жизнь. И эту свою зависимость считал своим истинным, по-настоящему единственным счастьем. «Вот царица цариц», — сказал он, уже умирая, услышав ее голос, прислонив ухо к трубе, которую приказал провести из своей комнаты в нижний зал, где с ученицами занималась Полина. Это были едва ли не последние его слова.

Мы мало помним об этом, не хотим об этом думать. Нам удобно и понятно по привычке рассуждать о Тургеневе как о «борце за освобождение крестьян». Но насколько же сложнее и богаче был этот человек. К примеру, в последние годы он совершенно разлюбил писательство и за перо брался лишь потому, что Полина очень просила его об этом. А просила она его об этом вовсе не от особой любви к его писаниям, но более всего из желания, чтобы ее мужу, г-ну Виардо, было что переводить. Она посредством тургеневских литературных трудов как бы создавала таким образом иллюзию семейной гармонии. Тургенев, как выясняется, очень многое в своей жизни написал вовсе не из тех или иных идейных соображений, но исключительно для заработков и заполнения досуга Луи Виардо. Они часами просиживали, обсуждая тонкости русской речи.

Да и профессиональным литератором Тургенев стал во многом вследствие того, что был проклят и лишен средств собственной матерью за связь с Виардо. А читателями он с самого начала воспринимался прежде всего как явление общественное, как «буревестник, гордо реющий над седой пучиной русского крепостного права». Собственно же об общественном служении Тургенев мало когда, особенно начиная профессиональный труд, помышлял: часто просто стыдно было быть нахлебником у любимой женщины. Он не переносил никакой несвободы. Был человеком трагически маловерующим, если вообще не сказать — неверующим, хотя всю жизнь честно пытался преодолевать свое безверие. Но Бог и Церковь давали ему ощущение личной несвободы, сковывали, давили, не давали желанного совпадения веры и правды внутренней душевной жизни. Он всегда хотел быть внутренне свободным от догматов веры,

хотя с детства почтительно воспитывался в христианстве. (Правда, и православие в их доме тоже было достаточно странным, нетрадиционным. Мать почему-то требовала, чтобы все они молились на французском языке. Таковы были причуды совсем не традиционной тургеневской семьи.) Может быть, по всему по этому и он, действительно, не мог терпеть самого понятия Семья. Ибо и она делала человека несвободным. Терпеть не мог патриотического словоблудия, хотя по сути был поразительно русским человеком, пронзительно нежно и сильно понимающим Россию, чувствующим ее очарование и красоту, как, может быть, никто другой не понимал и не чувствовал ее. И тем не менее на дух не переносил патриотического биения себя в грудь и публичных клятв в верности России. Он не мог быть никаким «полпредом» России уже в силу того, что хотел ощущать себя свободным и от нее. Он был природно интернациональным человеком — превосходнейше владел французским, свободно — английским, говорил по-итальянски и испански. При этом он гениально чувствовал русский, язык и, создавая его, писал на нем так, как редко кто умел писать. Но он и в этом хотел быть свободен — даже в своей любовной и нежной привязанности к Родине...

При всем том всем своим свободам он предпочел свою самую главную свободу — свой выбор быть несвободным от Полины Виардо. Грандиозное, пугающее, трудно укладываемое в сознание противоречие свободного человека, выбирающего себе наиболее изощренный и сложный вид несвободы: личной, нравственной, душевной — и в том обретающего истинную, наивысшую свободу собственной личности. По своему свободному высшему волеизъявлению, он сознательно поставил себя в зависимость от существования одной-единственной женщины, чего эта женщина, как мне думается, так никогда и не смогла понять.

Иногда он спохватывался, присоединяясь к пошлости нормальных житейских истин: надо же как-то «устроить» свою жизнь. Он то и дело пытался «нормально», по-семейному, связать себя с другой женщиной. У него было несколько очень ярких романов, в числе которых и достаточно малоизвестный — с Марией Николаевной Толстой. Свои дни она окончила монахиней в монастыре. Одна из причин чему — неудача романа с Тургеневым, за который, в частности, время от

времени так сильно ненавидел Тургенева ее сиятельный брат. Были знаменитые романы с Савиной, с Вревской — но они, как и все иные, неизменно кончались крахом. В тот момент, когда они могли бы теоретически разрешиться нормальным общепринятым браком, тут же, как в сказке, неведомо откуда появлялась Полина и, каким-то нечеловеческим, звериным нюхом учуяв угрозу, «выхватывала» Тургенева. А тот с радостью «истинно свободного человека» безжалостно ломал прекрасные женские судьбы, возвращая себе высшую личную свободу — быть несвободным от Виардо и от ее волшебного пения.

Думая обо всем этом, я начинал понимать, почему и за что его так не любили Толстой, Достоевский... Даже деликатнейший Чехов относился к нему с прохладцей. Происходило это, видимо, потому, что эта великая ветвь русской литературы XIX века все-таки базировалась на глубоко позитивистском сознании. Даже «безумства» Достоевского, если в них вчитаться, полны исключительно позитивистских сентенций, включая глубоко позитивистское отношение к Богу и Божественному, призванных все-таки в конечном итоге разумно упорядочить человеческую жизнь, внести в нее начала гармонии, счастья, баланса. Абсолютный позитивист, несмотря на весь сложнейший религиозный посыл своего творчества, Толстой. Даже его финальный уход, разрыв с прежними связями — это все равно итог позитивистского поиска ответа на вопрос, как наиболее разумно, честно, оптимально, наиболее прямым, достойным человека путем из одного несовершенного мира перейти в другой, совершенный.

*фото — Юрий Башмет*

Тургенев же, когда он пытается быть позитивистом, всегда слаб. Позитивист Тургенев — действительно общественное «общее место» русской литературы. Да и пытается он быть позитивистом в тот момент, когда устает быть самим собой. Ему тоже хочется подпасть в либерально-общественное русское словоблудие, быть и мыслить, «как все». Но талант и душа берут свое. А потому Тургенев, как мне кажется, художественно и нравственно намного опередил свое общественно-позитивистское время. Он, я думаю, был первым человеком русского Серебряного века, его первым метафизиком, его

первым мистиком, первым символистом. Его место в русском литературном процессе, как мне кажется, соизмеримо с местом Марселя Пруста в западноевропейской литературе, в реформе классической романной формы. Тургенев и саму красоту ощущал, создавал ее новый тип тоже как человек и художник Серебряного века. Недавно вышла хорошая книга Топорова «Странный Тургенев», которая тоже многое объясняет. В ней дается, к примеру, огромное количество цитат из всего литературного Тургенева, использующих образ птицы. Из этого, по существу, выстраивается целая история «птичьего» в жизни, судьбе и душевном мире писателя. Известно, что многое самое важное в его жизни началось с того, что в раннем детстве Иван научился различать по голосам птиц. Одним из первых развлечений, доставлявших ему удовольствие, было умение их ловить, разглядывать, а потом выпускать на волю. Маленький Ваня чрезвычайно интересовался, как устроено птичье горло, чем, собственно, птицы поют. Конечно же, есть прямая и сверхважная многообъясняющая связь между всем этим и замороженностью пением Виардо. Да и сам Образ Птицы, конечно же, уже образ Серебряного века образ непозитивистский, образ совсем иной ветви российского сознания: траги-мистического, из которого и образовался поначалу весь русский символизм, а позже — Ахматова, Белый, Кузмин, Гумилев, великая мирискусническая русская живопись. Я сейчас особенно хорошо понимаю, в частности, чем были мне так дороги те давно разломанные декорации к «Дворянскому гнезду» Кончаловского, по которым я расхаживал три десятка лет назад. Они тоже, по существу, родились из непозитивистской эстетики русского живописного Серебряного века — из живописи Бенуа, Сапунова, Судейкина; в них — та же пряность и та же слабая сила, как бы женственная сила непозитивистского интуитивного мироздания...

Да и сама по себе идея цикла стихов в прозе — тоже, мне кажется, идея чисто мирискусническая. Образ моря, воды, океана, постоянно возникающий у Тургенева как некая метафора слияния человека со стихией воды, превращения, преобразования в нее, — это по сути врубелевская образность, заставляющая вспомнить его «Царевну Лебедь», его Русалок. Всеведением поэта, великой интуицией поэта, подвигом внутренней свободы Тургенев шагнул за привычные и удобные позитивистские представления о мире.

А потому Тургенев действительно по-детски беззащитен перед критикой со стороны изоциренного русского позитивистского сознания. Уязвим. А если говорить о душе, то как бы там ни вертелся в гробу Федор Михайлович Достоевский, но, конечно же, никакой Тургенев не Верховенский. Он — князь Мышкин. Может быть, единственный естественный природный князь Мышкин русской литературы XIX столетия. Достоевский утверждал, что главной его задачей в работе над «Идиотом» было создание образа «совершенно прекрасного человека». Во многом, в фундаментально главном, мне кажется, Тургенев был таким.

Именно в силу своих слабостей, живых человеческих поступков Тургенев стал провозвестником и первым творцом русского Серебряного века. И Толстой, и Достоевский, и Чехов искали в человеке силу: Тургенев первый стал отстаивать человеческую слабость как огромную созидательную силу.

Все позитивистское русское искусство XIX столетия искало счастья для человечества, для общества, для России. Мучилось, пытаясь свести не сводившиеся концы с концами. Тургенев всей своей жизнью, всем, что он делал, всеми своими личными открытиями в духовном мире человека отважился первым провозгласить, что одно из высших счастья для человека — быть в этой жизни по позитивистским меркам внутренне несчастным. С точки зрения общепринятых понятий, нравственных передраг, общественных идеалов — всяких: капиталистических, социалистических, постсоциалистических, любых общих мест нашего сознания, конечно же, все это кажется нонсенсом. Но на самом же деле, как знать, может быть, в отречении от любого комфортного позитивизма человечества и состоит единственный в мире стоящий прогресс. В том числе и для искусства.

Еще только впереди было понимание здравости лозунга «искусство для искусства», а Тургенев, по сути, его уже исповедовал. Сама атмосфера искусства, внутри которой совершилась его судьба, атмосфера пения Виардо явилась единственным озоном его жизни.

Будучи человеком, я уже говорил, малорелигиозным, он тем не менее, может быть, по существу был одним из самых верующих русских писателей. В частности, немаловажно, что он действительно не верил, что можно войти в Царство Божие пошлыми

общепринятыми широкими воротами. Только узкими воротами туда путь: воротами индивидуальной судьбы, индивидуальной любви. Может быть, мы здесь, в России, сегодня особенно хорошо знаем, что нет никаких «широких врат всеобщего счастья». Конечно же, никакое самое совершенное либерально-демократическое, да и любое другое, самое прогрессистское общественное переустройство не создаст и не откроет этих врат. Счастье — это всегда подвиг личной судьбы. И всегда этот подвиг каким-то образом связан с тем, что у людей называется несчастьем. Ибо, справедливо сказано, Царство Божие внутри нас.

Вот в таком круге простых и довольно сложных соображений появляется Тургенев в моей судьбе и в этот раз. При том что многое осталось от замысла прежнего. Осталась, скажем, Екатерина Васильева, практически отказавшаяся сегодня от продолжения актерской карьеры, но здесь она играть согласилась. Очень важно, что картину должен был снимать Юрий Клименко. Как вы поняли, картина и о красоте, о той субстанции, которую Клименко ощущает в нашем кино быть может наиболее остро. В конце концов остался и я, с косноязычным сознанием того, «что очень хорошо, что тогда мы не сняли эту картину». Теперь для нее приобретено было многое, чего не могло быть прежде. В частности, Любовь Казарновская.

Когда мы стали искать, кто бы смог петь за Виардо, стало ясно, что это задача исключительной сложности. Где найти тот самый «божественный» голос? Одно время мы даже решили, что за Виардо не должна петь какая-то одна певица: возьмем в фонограмму фильма голоса лучших меццо-сопрано мира, а в титрах так и укажем: поют Мария Каллас, Мирелла Френи, Мария Казарова и т. д. Но, проводя технические пробы, неожиданно я напал на поразившую меня запись: арию из оперы Верди «Сила судьбы» в исполнении Любви Казарновской. Запись 1986 года, довольно старая и технически достаточно несовершенная. Но чтобы проверить, как соединяются голос певицы с изображением Тани Друбич, играющей Виардо, решили сделать пробу на основе этой записи. По стечению обстоятельств пробу увидела Казарновская. Великолепная певица с блестящим мировым именем оказалась очень живым, обаятельным, деятельным, творческим человеком.

Ролик ей понравился, она сама предложила нам то, что в связи с исключительной ее занятостью и славой мы не осмеливались ей предложить:

— Хотите, я вам спою всю Виардо?

Голос Казарновской, к нашему счастью, должен был стать третьим главным героем той истории, которую мы хотели не только рассказать, но и пропеть. А для того, чтобы сцепить, сплавить эту жизнь в единстве всех ее могучих противоречий, я тоже решил закончить фильм черно-белой сценой тургеневских «Певцов» с участием ансамбля безвременно ушедшего из нашей жизни Дмитрия Покровского, великого собирателя подлинного русского песенного фольклора. Через много лет я хотел еще раз постараться снять то, что когда-то уже сделал и, увы, не смог сохранить Андрей Кончаловский. Так, мне кажется, будет правильно по существу. А еще пусть это была бы и моя благодарность за того странного, ставшего лично мне дорогим Ивана Тургенева, которого в первый раз мне открыло пусть и очень несовершенное, но такое искреннее и чувственное старое андроновское «Дворянское гнездо».

## Я, Ричард Гир, Борис Пастернак и Александр Сергеевич Пушкин

Все началось с того, что среди прочих всяких дел, которыми занимался, я придумал такую вот историю про Александра Сергеевича Пушкина: немислимым, конечно, был последний период его жизни, этот жуткий любовный многоугольник. Но он был именно любовный многоугольник: ну, барон Геккер и Дантес — это первое, запретная жуть со страстями, Пушкин и Наталья Николаевна, и, бог ты мой, еще и сестра тут была примешана, свояченица Натальи Николаевны. Вот этот страшный трагический многоугольник сильно круче и многоугольнее Бермудского. Я, значит, написал заявку и на сценарий, и на фильм, кому-то она там вроде понравилась, кому-то меньше понравилась, но во-общем как-то всерьез начали это обсуждать, и кто-то мне просто так в светской беседе ляпнул, говорит: «Слушай, тебе же какого-то артиста на Пушкина искать надо. Опять-таки клеить к кому-то из Театра-студии киноактера бакенбарды. Вон Хуциев, который хотел снимать картину про всю жизнь Пушкина, сколько этих бакенбард к разному народу переклеил, но так вроде никого и не нашел. И вообще с нашими соотечественниками, мол, Пушкин не Пушкин, а хренота какая-то. Надо бы тебе взять иностранного артиста». А про это мне еще Ермаш говорил, когда уговаривал снимать фильм про Блока: «Слушай, знаешь, Ричард Гир мечтает сыграть Пушкина». Я говорю: «Это что еще за бред?» А это еще какой-то лохматый год был — не то конец восьмидесятых, не то начало девяностых, «Красотка» — это когда? Вот тогда этот разговор и был. А я спрашиваю: «А почему это такие странные мечты у Ричарда Гира?» Да и вообще, честно говоря, я к тому времени и не очень-то знал, кто такой Ричард Гир, так, чего-то слышал.

Оказывается, история этих странных мечтаний была довольно внятная. В виде молодого и подающего надежды американского артиста он приезжал на какой-то, не знаю какой по номеру Московский кинофестиваль. Был он, естественно, в каком-то там довольно юном возрасте и не очень-то кому-то он был на этом фестивале и нужен. А тогда в рамках фестиваля ездили в Ленинград. Сажали всех на поезд

«Красная стрела» и туда мчали, а следующим вечером на этом же поезде назад — как вы понимаете, зверски экономя на гостиницах. В поезде пили водку и всячески «ля-ля» через переводчика. А Ричард водки пьет мало и неумело. А когда и вовсе не пьет. В связи с чем он с утра погрузился на какой-то фестивальньй экскурсионньй автобус и двинулся на экскурсию. Никогда в жизни он не слышал ни имени Пушкин и ничего про него слыхом не слыхивал. И вот привезли его на Мойку, домой к Александру Сергеевичу, а Ричард по природе человек любознательньй, он тут же приоткрыл рот и пошел по комнатам. Его совершенно поразила история Пушкина, которую им рассказывали гиды. А нужно знать, что американцы в основном не очень даже знают, скажем, кто такой Наполеон. Есть у них такая всеамериканская удивительная образовательная фигня: мол, Наполеон и Наполеон, какой-то интересньй европейский персонаж, и все. А тут Ричард прямо ходил по пушкинской квартире, как зачарованный, удивленно качал головой и даже, говорят, попросил бумаги что-то записать. Это очень похоже на правду, потому что потом уже я понял, что это на него очень даже похоже, на самом деле он человек такой, любознательньй и склонньй образовываться. А ему все продолжали объяснять, как через эту вот прихожую Пушкина внесли на руках смертельно раненного и как на Мойке толпа день и ночь стояла, и Ричард по поводу всего этого продолжал сочувственно вздыхать. А потом в узких кругах разнесся слух по поводу того, что, мол, Ричард когда-нибудь очень хотел бы сыграть Пушкина.

А я в это время как раз должен был ехать в Америку, причем тогда в Америку только-только начали ездить без ведома КГБ. И я решил поехать в Америку ни на какой ни на фестиваль, ни с каким визитом «доброй воли», а просто погостить к своим друзьям-эмигрантам по их приглашению. И тут опять мне кто-то советует, опять не помню кто: «А ты попробуй, найди там Ричарда Ги-ра, поговори с ним про Пушкина, чем черт не шутит». Я думаю, интересно, как это я в Америке найду Ричарда Ги-ра? Тем не менее кто-то кому-то позвонил, с кем-то там связался, к тому же в Америке тогда оказалась и Маша Валентинова, русская переводчица Ричарда на том фестивале. И вот я прилетаю в Америку, в Лос-Анджелес, еду к своим друзьям, которые живут фиг знает где, в каком-то вшивом и непрестижном районе. И они мне с ужасом говорят: «Знаешь, нам почему-то сначала звонил

агент Ричарда Гира, а потом и сам Ричард Гир. И он говорит, что хочет со тобой встретиться». А это август, и у меня 25-го числа день рождения. И мы с американскими приятелями договаривались его у них встретить. Ну, я и говорю: «Давайте, позвоните ему, пригласите его на мой ДР». И вот мы сидим в этой лос-анджелесской глубинке у маленького чистенького бассейна, раскочегариваем барбекю. И опять звонит телефон. «Это Ричард Гир, а объясните, к вам как доехать? Я уже давно еду, а доехать никак не могу. И потом, я хотел спросить, ничего если я к вам с девушкой приеду?» И я понимаю, что начинается какая-то немыслимая чушь, Ричард Гир, девушки. Начинаем объяснять, как ехать, какой поворот направо, какой налево, только не проскочите, дороги не видно. Короче говоря, полдевятого. Уже стемнело. За забором — би-би-би! Ричард Гир на спортивной машине с девушкой, хорошенькая, нужно сказать, девушка. А у меня с английским, я уже рассказывал, драматически никак. Мы с ним, наверное, лет пятнадцать дружим. Он не знает русского совершенно, а я — английского. А иногда мы по три-четыре дня вместе, в лесу у него на вилле, например, жили. И общались совершенно нормально, продуктивно и содержательно. Почти всегда какие-то очень хорошие люди в переводчики попадались, ну, и на каком-то диком языке «мимики и жестов» мы тоже объясняться насобачились.

Так вот тогда они приехали ко мне на день рождения. Мы купили много американской водки, а я привез с собой черной икры. И как-то с самого начала девушка мне понравилась. Хотя я вообще не представлял, кто она такая. А была это Синди Кроуфорд — знаменитейшая на весь мир американская топ-модель. Но это мне было как бы по барабану. Имени такого я не слышал, ну приехал Гир с какой-то там хорошенькой девушкой, ну пусть с ней и сидит. А девушка тоже тем временем стала с нами пить водку, икру намазывать. Ричард стал что-то говорить про Пушкина, про Дантесову «голубизну», я все качал головой: «Да, да, и мне это очень интересно, да, да, этот именно момент, да». И мы, значит, уже несколько по пьяной лавке решили с ним искупаться. Я разделся до семейных трусов, а он прыгнул в бассейн так, как был, в рубашке, джинсах, по моему даже и в кроссовках. Мы поплавали в бассейне, он в тапочках, я без. Вылезли, еще выпили, и он мне жалуется: «Вот она, — и пальцем тыкает в Синди, которая сидит за соседним столом, — ввязала меня в

такое говно, из которого если вылезу, то обязательно будем делать Пушкина, но сейчас я тебе обещать ничего не могу. Я в таком говне. И вот она меня в это говно ввязала». Я говорю: «А что за говно?» Он отвечает: «У нее есть подружка, и она ко мне привязалась, чтобы я устроил эту подружку сниматься в кино. Подружка чем-то на нее похожа, и я, соответственно, говорю, давай лучше тебя устрою в кино сниматься, нет, говорит, устрой подружку, мне подружка дороже, я сама еще похожу по подиуму, а подружка у меня вообще в говне. Ну, я вошел в положение и пошел устраивать в кино Синдину подружку. И один мой хороший приятель режиссер говорит мне: „Хорошо, Ричард, я устрою подружку твоей подружки, только при одном условии, что с ней будешь играть ты“. И куда мне деваться? Ладно, говорю я, я буду играть с подружкой подружки, ради бога. И вот сейчас я каждый день играю с ее подружкой. Это такой глубокий маразм, я не знаю, в какую дверь мне входить, из какой и зачем выходить, каждое утро с диким ужасом соображаю, зачем мне ее подружка и вообще зачем мне все это?» Речь, как, может быть, вы поняли, шла о фильме «Pretty Woman», «Красотка», а подружкой подружки была Джулия Робертс, которую Ричард «запихнул в кино».

«И вот я завтра опять... Понимаешь, отчего я пью? Не оттого, что я люблю выпивать, я не люблю выпивать, а сегодня пью от ужаса, потому что мне завтра опять идти на это темное дело...» Мы еще немного выпили, обсохли, и Ричард с Синди стали собираться.

Мы расстались неразлейвода приятелями, долго обнимались у автомобиля. А у дома уже собралась толпа, весь квартал практически тут толпился, потому что разнесся слух, что Ричард Гир попал каким-то чудом в эту деревню, да еще с Синди Кроуфорд. И над нами, и над толпой светила полная луна. А Ричарду перед отъездом захотелось пописать, и он не пошел куда-то там в гипотетическое отхожее место, а просто зашел за кусты и там в кустах под луной пописал. И все смотрели на это дело с колоссальным уважением, как на проявление подлинного демократизма. После этого хлопнули дверцы машины, Ричард включил фары, газанул и уехал.

На следующий день Ричард, раззадорив себя рассказами про Джулию Робертс, начал новую кампанию. Он позвонил мне: «Если уж я подружку подружки затолкал в Голливуд, то тебя я и подавно затолкаю. Но ты их всерьез не воспринимай, ты на них никак не

реагируй. Сначала я тебя туда устрою работать, а потом будешь уже реагировать. Все они как один довольно больные люди. Ну, к примеру, один другого спрашивает: „Привет, старик, как дела?“ А тот ему отвечает: „Неплохо, уик-энд — шесть с половиной миллионов“. Ну согласитесь, абсолютно наша российская ситуация: «Как дела? За уик-энд и еще что-то там про какой-то таинственный бокс-офис». На том мы и расстались. А потом он опять звонит: «Мне надо посмотреть какие-то из твоих картин. А потом эти картины мы должны будем показать этим психопатам, поэтому ты выбирай какие-нибудь такие... Ну, ты учти, они совсем дикие, вся эта верхушка, которая все решает, они совсем дикие, поэтому ты выбирай для них что-нибудь попроще». А у меня тогда особо попроще не было. Я только что снял «Ассу», «Черную розу» тоже только закончил и собирался снимать «Дом под звездным небом». Какой-то особенной голливудской простоты ни там, ни там, ни сям не было, а он меня ориентировал именно на эту простоту. В результате посмотрели «Станционного зрителя». Можно сказать, «с чувством глубокого удовлетворения».

После чего все разъехались по домам. Тут как раз Колю Губенко и назначают министром культуры. Он мне звонит: «Слушай, старик, давай сделаем хорошее дело. Сто лет Пастернаку». Я уже про это рассказывал.

Вскоре Коля вспомнил: «Надо кого-то из заграницы пригласить. От свободного мира». Я говорю: «Ну вот у меня есть один приятель за границей — Ричард Гир, можем ему позвонить». Коля поначалу закручинился: «Но это таких бабок будет стоить!» Но я Ричарду все-таки позвонил:

— Дело благородное, Пастернак, сто лет. Приезжай, стишок какой-нибудь выучи пастернаковский, все-таки Большой театр. Но гонорара вообще никакого, вообще ни одной копейки гонорара, мы тебе единственное, что купим, — первый класс в «Аэрофлоте» туда и обратно.

— А какой стишок? — явно заинтересовался Гир.

— А какой нравится!

— «Гамлет»! *И* очень хороший английский перевод есть. Но стих длинный, очень длинный.

— Ну это не страшно, во-первых, потому что тебя будут разглядывать в то время, пока ты читаешь, а во-вторых, можно стишок

прочитать и сокращенно. Все равно почти никто ни хрена по-английски не понимает.

— Нет, сокращать я не буду, это варварство, если уж читать «Гамлета», то целиком.

— Так ты летишь?

— А можно с девушкой прилететь?

— С Синди?

— Да. И вообще твое предложение очень хорошее. Я как подумаю, что в Большом буду читать пастернаковского Гамлета...

Короче говоря, мы лепим эту странную постановку в Большом театре. Я очень и до сих пор люблю это театральное сочинение. Вроде бы красивая история получилась. Это, конечно, прежде всего благодаря Левенталю. Ну и Коле Юбенко, да и всем остальным, кто в этом спектакле участвовал. Мы иногда очень редко видимся то там, то сям с Саткилавой, но встречаемся так, как будто вместе фронт прошли. А это просто тот спектакль нас, в частности, соединил.

А Ричард Пастернака в Большом так и не прочитал. Не судьба, что ли. Вот ведь придурство, да? По каким-то там причинам опоздал самолет из Нью-Йорка. Нам пришлось вытащить из компьютера, управляющего включением всех световых приборов, весь Ричардовый фрагмент. Гиру осталось лишь досмотреть спектакль из царской ложи — и опоздал-то он всего на десять минут, но восстановить программу компьютера уже было невозможно. Зрелище и на него произвело, по моему, впечатление, он до сих пор как-то этот спектакль вспоминает.

Ну, естественно, поехали мы отмечать в Дом кино: я, Синди, Ричард, еще, не помню, кто-то. Часов в одиннадцать вечера мы туда прирулили. Там — дым коромыслом. Опять, вроде как с Бертолуччи, чуть ли не тотализатор посетители между собой объявили — Гир, не Гир? Народ спорит. А Синди вообще никто не узнает. Поотмечали мы столетие, и Гир отводит меня в сторону и таинственно говорит:

— Понимаешь, какая история, я, получается, вроде как влюбился.

— В Синди, что ли?

— Ну.

— А ты мне объясни, кто она вообще такая?

Он решил, что я ему какую-то ерунду порю или придуриваюсь. А я правда не знаю, на своем дне рождения в Лос-Анджелесе я тогда выяснить этого не успел. А он смотрит на меня, как на придурка:

— Ты в своем уме? Она модель номер один в мире.

— Я их по номерам не очень знаю.

— Понимаешь, мне нужно с ней серьезно здесь поговорить. И вот какая у меня к тебе просьба, ты не мог бы меня устроить переночевать где-нибудь не в гостинице?

А еще были живы советские времена, за такое просто могли расстрелять из табельного оружия во дворе у помойки без всякого суда и следствия. Тем не менее, понимая серьезность ситуации, бормочу:

— У меня есть в Воронцово однокомнатная квартира на девятнадцатом этаже. Правда, там пылесос стоит в ванной, так как другого места для пылесоса нет. Но вы пылесос вынесите, а потом на место поставьте...

Мы едем ночью в Воронцово, приезжаем, там стоял такой довольно новый двадцатипятиэтажный дом. Мне в нем Лужков квартиру дал. Я жил на девятнадцатом этаже. Едем в лифте: Ричард, Синди, я и переводчица Аня. Захлопнулись двери — они офигели: лифт весь от пола до потолка исписан какими-то малопонятными для иностранца рукописными надписями в основном из трех букв, иногда из пяти, и чем-то сильно пахнет. Но едем. Ричард спрашивает:

— Старик, у меня такое ощущение, что здесь где-то нассано.

— Скажи спасибо, что не насрано.

А он уже все проклял, я вижу по его лицу. Конечно, страшно ему было. Мы открываем двери ко мне домой, а у меня там живопись, старые русские портреты, мебель красного дерева, пылесос действительно стоит в ванной. Я понял, какая настоящая сила у закона контраста.

— Какое счастье, — радостно защебетали они оба, — как здесь прекрасно!

— Только из еды у меня в холодильнике ничего нет, если бы знал, купил бы. Сейчас пойдем в нижний гастроном, я обучу Синди, как продукты покупать. Она с утра сходит, тебе что-нибудь купит.

А гастроном у нас работал до 23-х. Заходим. Сейчас у нас там офигенный магазин итальянский какой-то, а тогда был универсам-универмаг, в котором не было вообще ничего. Только такой морговой свет из-под потолка струился, пустые каталки решетчатые и свет в витринах тоже покойницкий, синий такой, и свет этот из длинных

трубок делает так: «тс-тс-тс...» И не освещает вообще ничего. Синди спрашивает:

— Где мы?

— Это продовольственный магазин, Синди. Но ты ничего не бойся, не переживай, что он совсем пустой. Сейчас уже поздно, вечер, ты же сама знаешь, как вредно есть на ночь. А ты приходишь сюда с утра, встаешь вот здесь, именно здесь, здесь самая лучшая точка обзора. Вот ты стоишь, а из той двери через какое-то время станут вывозить каталку с колбасой и еще с чем-нибудь. Ты прямо беги к каталке и хватай все, что под руку подвернется, и перекидывай добычу в свою пустую каталку, а потом уже у кассы выбирай из того, что досталось, что тебе надо, что Ричард есть будет.

Короче, я ее обучил, и у меня дома как-то там состоялась их личная жизнь. После чего они уехали. Уезжали тоже смешно. Синди стали трясти на таможне. Я говорю таможенникам:

— Не позорьтесь, ребята. Она на самом деле — крутой ВИП. Я просто забыл им заказать ВИП-зал.

— А зачем же у нее в сумке столько косметики?

— Она красится, мажется, макияжится. Она модель номер один в мире. Это Синди Кроуфорд.

— Нам это ничего не говорит. А вот почему она в таком количестве везет косметику?

Позвали старшую. Она долго глядела на Синди, на Ричарда.

— Ее я не знаю, — сказала старшая, — а вот этого молодого человека, по-моему, я в каких-то фильмах видела. Молодой человек, — спросила она Ричарда через Аню, — скажите, в каких фильмах я могла вас видеть?

Тут Ричард сломался:

— В ворованных!

И они опять уехали в свою Америку. А через какое-то время, может быть, через полгода, а может, и больше, он опять зачем-то приехал в Россию, не помню зачем. Ну, позвал нас в гости Эдик Володарский, его жена Фарида удивительно готовит и вообще очень гостеприимная женщина. Мы слегка и нагостеприимились, после чего в аккурат попали на премьеру «Дома под звездным небом». Это была какая-то немислимая гала-премьера: приглашительные билеты в виде долларов с моим и Бори Гребенщикова портретами вместо Рузвельта,

на Пушкинской площади запускают какие-то немислимые воздушные шары, салют шарашит. Ричард обалдел:

— Что это?

— Это премьеры моей картины.

А фейерверки все бьют, площадь и кинотеатр подсвечены, музыка гремит, борзые собаки лают, черт в ступе. И Ричард, не веря своим глазам, спрашивает:

— И ты хочешь сказать, что это просто премьеры твоей картины? У нас это был бы президентский прием в честь победы над марсианами, который всей Америкой организуют полгода.

Тут его кто-то опознал. А его не шибко тогда опознавали, так чтобы кидались на него — нет. К тому же он еще был в смушковой солдатской ушанке. А я — в кепке китайского генерала с красной звездой. Ко мне еще какая-то толпа китайцев перед входом в кинотеатр пристала: «Ты — китайса, я китайса, дай билет!» А Ричарда опознал кто-то из «Московского комсомольца», даже я думаю, если захотеть, можно найти эту публикацию. Они Ричарда спрашивают:

— Вы Гир? А что вы тут делаете?

— Да вот приехал на премьеру.

— Из Америки?

— Ну откуда же еще.

— Что, просто приехали к нему на премьеру?

— Ну да.

— А откуда вы его знаете?

— Да прошлый раз я был в Москве, а он шел по Тверской, ткнул меня в грудь и спрашивает: «Ты Гир?» Я отвечаю: «Ну, Гир». Вот так мы теперь и знакомы.

Какую-то немислимую фигню он порол, а те все записывали, а потом опубликовали. Ну, фильм посмотрели, он половины не понял. Но я уже писал, он любознательный: интересуется, спрашивает: «А это что с ним? А этот тому кем приходится? Ага, ага. А ее так-таки и распилили? Прямо натурально наполовину. А соединить не смогли?» Опять он чем-то там своим впечатлился. И опять уехал. И опять мы с ним долго не встречались.

А потом я зачем-то приехал в Америку, и мы с Ричардом опять пошли устраивать меня «на работу в Голливуд». Бодро ходили, куда угодно открывали ногой. Какие-то сомнительные братья Уорнеры

дымили на нас сигарами, опять смотрели «Станционного зрителя», говорили, да, да, да, давайте! Pushkin, Pushkin! И вся эта наша старая история с Пушкиным опять вроде начинала вяло возгораться, довольно долго тлела и наконец истлела полностью, в общем-то по двум соображениям. Первое: никто все-таки в Америке толком не знает, кто такой Pushkin, а второе соображение произошло из моей собственной болтливости. Один продюсер спросил:

— Если я правильно понимаю, то Pushkin был черным?

— Ну, в общем да.

— Но ты же, Ричард, не черный? — строго спрашивал продюсер у Гира.

— Нет, я не черный, — смущаясь, отвечал Гир.

— Может быть, было бы правильно предложить эту роль Майклу Джексону, — развивал первоначальную несложную мысль продюсер.

Дальше мы с ним не разговаривали.

— А действительно, — спросил меня Ричард, — почему ты не хочешь взять на эту роль русского актера?

И тут я с воодушевлением ему еще раз изложил свою собственную и тоже несложную мысль.

— Понимаешь, Ричард, если кто-нибудь из Театра-студии киноактера приклеит бакенбарды, то все скажут: «Мы его знаем, он из Театра-студии киноактера». А он говорит, что он Пушкин. Да никакой он не Пушкин, он из Театра-студии киноактера.

И Ричард вдруг помрачнел и говорит:

— Но меня-то здесь, в Америке, все знают. И все скажут: «Вот дурак-то. Приклеил себе бакенбарды и говорит, что он Пушкин».

В общем, идея эта кисла-кисла и наконец совсем прокисла. Но, как ни странно, наши товарищеские отношения после этого только окрепли. Жизнь шла своим чередом. Ричард все-таки женился на Синди. А я у них был как бы русским крестным отцом. В связи с чем Ричард даже как бы подарил мне свою первую квартиру в Нью-Йорке, которую он себе некогда купил на первые заработанные деньги. Ну, подарил не подарил, а отдал от нее ключи со словами: «Когда хочешь, тогда там и живи, с кем хочешь и сколько хочешь». Та квартира у него была просто гениальная: великая артистическая квартира. Двухуровневая, в роскошном месте, квартира, в которой он уже не жил, к тому времени купил себе новый пентхаус. Я все канючил:

— Продай старую мне, я где-нибудь на нее как-нибудь денег насобираю.

Шестая улица. В Сохо. Такой, знаете, самый аристократический нью-йоркский район. И дом превосходный, и швейцар в позументах и аксельбантах, как адмирал. К тому же в той квартире было собрано огромное количество первокласснейших фотографических отпечатков. Дело в том, что Ричард на самом деле ничего общего не имеет с теми, кого мы называем голливудскими звездами. Вот все «звездные журналы» напиханы всяким говном: кто кому морду набил, кто в кого на автомобиле въехал, кого в ихнюю ментовку забрали. Ничего этого в Ричарде нет совершенно. Он исключительно образованный человек, который, скажем, с первых денег стал покупать себе хорошие фотографические отпечатки. Не живопись, заметьте, а авторские фотографии. И у него все стены квартиры завешаны офонаренными фотографиями, тут же, говорят, превосходная библиотека на английском языке, которая мне ничего не говорит, и великолепная фонотека, собрание совершенно потрясающей мировой музыки — классика, рок, джаз. А сам Ричард играет практически на всех инструментах.

И вот он отдает мне ключи от этой квартиры и говорит:

— Вторые ключи есть только у далай ламы. Главное не столкнуться там с далай ламой.

Ему в Нью-Йорке тоже жить негде. В первый раз я приехал к Ричарду с Митей и маленькой Анькой, которая сразу села заниматься. У него в этой квартире еще и рояль превосходный стоит. Сколько ей тогда было? Пять-шесть лет? Но к тому времени она уже железно знала, что два часа в день ей нужно заниматься. Митя спал в Ричардовом кабинете, а мы с Анькой — в его спальне. Когда мы первый раз туда укладывались, я ей говорю:

— Аня, запомни эту постель. В ней до нас спали только Ричард Гир, Синди Кроуфорд, далай лама, и теперь спим мы с тобой.

И была еще одна смешная история, связанная с этой квартирой. Как раз в этот приезд. И нам почему-то купили билеты до Вашингтона, а не до Нью-Йорка. В Вашингтоне я вообще ни одного человека не знаю. Зачем мы прилетели туда? «Но вы не волнуйтесь, — нам объясняют те, кто купил для нас эти дурацкие билеты, — вы пересядете прямо в аэропорту на маленький самолетик и через каких-нибудь

двадцать минут будете в Нью-Йорке». А тут над Вашингтоном какое-то скопление туч, грозы. Короче говоря, шесть часов мы просидели в вашингтонском аэропорту: ливень, дикий ливень, молнии сверкают. Вдруг ни с того ни с сего нам говорят: «Давайте, двигайте на посадку». Какая посадка?! У меня дети! Двое. Мите лет пятнадцать тогда было, а Ане пять вроде. Но нас прямо везут на автобусе. Привозят к маленькому самолетику. К самолету приставлена лесенка, и мы по ней в него лезем. Ливень не утихает. Самолет пустой: где-то впереди один черный сидел, по-моему сильно обкуренный, потому что у него зрачки просто блистали в темноте, мы трое, еще какой-то вшивый бизнесмен с папочкой, стюардесса и все, больше никого. Английский знает только Митя, и то не так чтобы шибко. Митя у стюардесс спрашивает:

— И что, правда мы сейчас полетим?

— Да, правда, вы не смотрите, что у нас самолетик маленький, а через двадцать минут мы уже будем в Нью-Йорке.

Дверь закрыли, пристегните ремни, сосите конфетку. Все сосем конфетки. Взлетаем. Начинает болтать нещадно, почти переворачивать. Причем Анька сразу заснула, ее быстро укачало, у Мити глаза лезут на лоб. Ну чистокровный фильм ужасов. Так мы летали часа два с половиной. С какой целью мы вылетели?! Только если убить нас кто-то задумал, а другой никакой цели невозможно обнаружить. С грехом пополам мы приземлились в Нью-Йорке в два часа ночи. Пока багаж, пока такси, доехали до Ричардовой квартиры где-то уже в половине четвертого. Звоним в звонок, и выходит абсолютно пьяный швейцар, тот самый адмирал. Фуражка набекрень, аксельбант на рубашке, а не на пиджаке, в последний момент, наверное, его прицепил. Но штаны с лампасами. Спрашивает:

— Чё надо?

— Я тут, на четвертом этаже, — лепечу я в ответ. — У нас тут квартира, вот ключи от нее, ведь вы меня знаете.

— Чё надо? — не меняя интонации, повторяет адмирал.

— Мы на четвертом этаже живем. В квартире Ричарда Гиры. Он вам должен был рассказать. Вот ключ. Митя, объясни ему...

— Чё надо?

— Я, — тычу я себя пальцем в грудь, — я живу в квартире Ричарда Гиры! Вот ключ!

Тут наступает финал. Сначала пауза, грандиозная, сверхмхатовская. Швейцар-адмирал долго, изучающе глядит мне прямо в зрачки. Потом безутешно и отрицательно мотает пьяной головой:

— Нет, — говорит и повторяет. — Нет-нет! Ты не Ричард Гир!

Очень счастливые дни, между прочим, были в этой квартире. Действительно, у меня было ощущение, что у меня своя квартира в Нью-Йорке, своя очень хорошая квартира. В отличие от булгаковской «нехорошей». Я от этой хорошей нью-йоркской квартиры только недавно ключи Ричарду отдал, как-то нечего в последнее время стало в Нью-Йорке делать. А он, наоборот, года два тому назад приезжал в Москву с выставкой превосходных собственных фотографий — Тибет, далай лама и т. д. — тут я ему и стал отдавать ключи. Он говорит: «Зачем? Пусть у тебя будут». Тут я ему последний раз предложил: «Продай», хотя денег на нее у меня опять не было. Он снова закручинился: «Ну не могу я тебе ее продать, потому что с нее у меня и началась моя настоящая нью-йоркская жизнь».

А в тот момент, когда Ричардов швейцар твердо определил для себя и окружающих, что я не Ричард Гир, в Нью-Йорк множество шального русского народа понаехало. Я уже не говорю про Борю Гребенщикова и Африкашку. Африкашка, кстати, с исключительным успехом занялся тогда там, в Нью-Йорке, выставочной деятельностью, как куратор. И он открыл там офигительную выставку на чьих-то четырех нью-йоркских этажах. Кубатура была какая-то узкая, но этажа четыре. И там, допустим, был Кабаков, причем очень высокого, можно сказать, превосходного класса, на втором этаже еще что-то крутое висело. И все это как-то между собой затейливо и умно соединялось, какая-то вода лилась через все четыре этажа на первый. Замечательно все это было сделано, 371 и из трех пальцев. Висел там и сам Африкаша, по-моему, впервые за границей были выставлены витицыевы картины.

Однажды Ричард приехал за мной в свою квартиру: «Поехали, говорит, на дачу ко мне. У меня тут дача недалеко, я хочу тебе ее показать». А я в ответ: «А давай сначала заедем к Африке на выставку. Она тут тоже недалеко». Что за выставка, кто такой Африка — он вообще ничего не понимает. «Ну это, знаешь, русские пацаны с сорванной крышей, русский андеграунд». Он так подозрительно на

меня посмотрел, не что-нибудь ли это такое типа лифта в моем московском доме. Но тем не менее поехал. А уже оттуда Ричарда практически невозможно было вытащить. Он как-то сразу впился в это дело. По-моему, он и до сих пор поддерживает с Африканцем какие-то отношения. В нем вообще никакого лоска голливудской суперзвезды я никогда не замечал. Он природе своей — интеллигентный, нормальный, взвешенный, разумный человек.

Ну, покайфовали мы на Африкашкиной выставке, Ричард, по-моему, даже что-то купить хотел: купил не купил, я не помню, но посмотрели мы все это дело по нескольку раз и дальше поехали.

Тут ливень дикий начался. А ездит Ричард на каких-то немислимых машинах, где он их берет, я так и не понял, но это какие-то вроде наши «запорожцы», только еще хреннее и битые. Мусор какой-то в машине валяется, Ричард за рулем. Ездит ловко. Пилим через ливень. Под Нью-Йорком начинаются какие-то лесные массивы. Он говорит: «Это практически национальный парк, но и не совсем национальный парк, это как бы его преддверие». Мы в этот парк свернули, долго крутились по еле видимому проселку мимо каких-то мокрых елок. Он мне объясняет: «Это когда-то Госдеп помог мне получить это место в благодарность за участие в фильме «Офицеры и джентльмены». Они разрешили купить мне этот кусок земли». А «кусок земли» — гектаров, короче, тридцать не то сорок. Этими зигзагами мы ехали еще минут тридцать-сорок, молнии сверкают. Въехали в какой-то узкий двор вроде — и в нем тоже темно. Какой-то вроде дом в темноте стоит. Мы ощупью вошли в этот дом. Ричард шарил ладонью по стенке, потом, нащупав выключатель, зажег свет. Осветилось исключительно человеческое, интеллигентное пространство: книги, живопись по стенкам висит. Стали пытаться топить камин.

Над камином висела такая лампа, похожая на наши партизанские лампы, типа «летучая мышь». Я говорю:

— Похожа на наши деревенские лампы.

— С этой лампой вся моя жизнь связана. С одиннадцати до пятнадцати лет каждое утро с этой лампой я ходил доить корову.

— Корову доить?!

— Да. У меня детство на маленькой деревенской ферме прошло. И вот у меня была главная домашняя обязанность — каждый день

вставать в пять утра и доить корову.

Тут он говорит: «О, да я забыл!» И какой-то опять выключатель нажимает. И тут я вижу, что стены его дома практически стеклянные, а за этими стеклами, подсвеченное золотым электрическим светом, зажглось невероятно прекрасное пространство: круглое большое озеро с черной сейчас водой, за озером — скала, на скале — сосновая роща, а по бокам — леса, трава, кусты. И ливень хлещет, и по стеклам вода стекает. Не то слово «красиво», немыслимая какая-то, просто сумасшедшая красота. И мы там три дня жили: я, моя знакомая с дочерью, превосходно знающая английский, и Ричард. Потом Синди приехала. Жить у Ричарда было одно удовольствие. Он к тебе вообще не пристаёт: ни с дружбой, ни с разговорами. Рядом с моей комнатой у него была комната для медитации. Сидит он там, руки-ноги сложит и часами, не двигаясь, глядит в одну точку — я это видел собственными глазами. И никакой особой гимнастики — сидит и смотрит. И никто к нему ни с чем не пристаёт. Собственно, и приставать-то к нему было некому. Я и Маша, и дочка ее Катя — люди скромные, к тому же в гостях. А из местных только один малый там был. Он вроде там охраняет все это дело. Называется — экологический полицейский. Раздолбай такой со здоровой мордой и в форме.

— Он тут должен за всем экологическим комплексом следить. Потому что практически — это национальный парк.

Однако и это я тоже видел своими глазами: как только Ричард уехал на один день, мордатый экологический полицейский вытащил из пристройки берданку и начал фигачить по уткам. Целкий был гад. Штук десять наубивал...

А потом Ричард вернулся, и мы однажды с ним гуляли по природе. И он мне сказал:

— У меня с того момента, как я купил эту землю и построил дом, сразу однажды и навсегда решились все самые серьезные жизненные проблемы. В частности, для меня полностью исчезла проблема смерти. Я ее не боюсь и вообще о ней не думаю. Я позвал лойера, и он официально записал и печатями своими заверил: «В случае смерти я хочу, чтобы меня сожгли и пепел развеяли над этим озером». И у меня от этого очень хорошее и светлое ощущение, что я вечно буду именно здесь болтаться. Ну, пусть какими-то неясными частичками меня, но здесь. И поэтому на душе у меня постоянно спокойно.

Одну замечательную буддистскую историю, связанную с Ричардом, рассказала мне Синди. Звонит как-то у меня в Москве с утра телефон. Я, как вы помните, по-английски ни бум-бум. Говорят в трубку:

— Это Ричард. Это Синди. Отель «Националь».

Все ясно. Приезжаю туда. В номере одна Синди. Ричард ушел куда-то. Приехала переводчица Аня. Синди рассказывает. «Вдруг в Америке Ричард ни с того ни с сего заволновался, говорит, ему, видите ли, сообщили, что два дня в Улан-Удэ будет далай лама. Ричард отменил все свои американские занятия, взял Синди, и они поехали в Улан-Удэ через Москву. В Москве пересели с самолета на самолет. До Улан-Удэ. Ни первого, ни бизнес-класса в этом самолете не было. Они зашли в салон и поразились запахам — ну точь-в-точь мой лифт в Воронцово! Синди с Ричардом сели на первый ряд. «У нас было три кресла, в одном сидел Ричард, в другом — я, а в середину я думала, что вот сейчас посадят кого-нибудь, и тогда я сразу умру, просто умру. Тогда я свернула из трех пледов подобие дитя и качала это на руках». Когда проходили, спрашивали про свободное место, я отвечала: «Нет-нет, тут все занято, тут ребенок будет лежать». Наконец добрались до Улан-Удэ. Утро, пустая площадь, поземка метет, три каких-то разбитых такси. К таксистам пошел Ричард, спрашивает: «Где здесь далай лама?» — «Какой еще, на фиг, далай лама? Здесь Улан-Удэ!» Они в этом Улан-Удэ, как умалишенные, два дня искали далай ламу. Приставали к незнакомым улан-удэйским людям: «Не видели далай ламу?» — «Какого еще далай ламу? Вы чего вообще от нас хотите?!» Отчаялись, сели на самолет, прилетели опять в Москву... «Ну, если и после этого он на мне не женится...» — обреченно повторяла Синди, но уверенности ни в чем в ее голосе не было.

В Нью-Йорке Ричард все время занимается каким-то нью-йоркским тибетским обществом. Дикае деньги на это тибетское общество переводит. Переводит на то, чтобы вот изгнанным тибетянам было в Нью-Йорке чего есть, чего пить, чтобы дети учились, лечились, чтобы они не чувствовали себя в Америке чужими. «Дикае деньги» — это так мне Синди сказала.

Вообще с буддизмом у него очень ясные, простые, можно сказать бытовые взаимоотношения. Ну да, он, конечно, борец, и за Тибет, и за далай ламу. Но он очень непафосный борец. Исключительно

тактичный борец. Но, конечно, борец. И бороться будет до конца. Тут его не свернешь.

Я помню, однажды по моему приглашению Ричард был председателем жюри на одном из московских кинофестивалей. И вот он однажды попросил устроить ему тайное свидание с далай ламой. Самого далай ламу, конечно, сюда на фестиваль не пустили. Но он прилетел в Москву, и они беседовали с Ричардом часа три в отдельной комнате ВИПа в аэропорту Шереметьево.

Хорошо, тут я не могу не вспомнить, что Ричарда вообще все время интересовала какая-то русская религиозная часть нашей страны. Но все-таки должен заметить, что поначалу все это интересовало его со стороны декоративной, что ли. Мы с ним однажды ездили в Суздаль на одну из самых грандиозных религиозных «декораций» России. Ходили мы там от храма к храму, и он от всего этого вообще обалдел. Это мне Сережа Шнуров недавно сказал, когда стали писать в Интернете, что я якобы хреново себя чувствую и даже свалился в обморок в аэропорту Пулково. И Сережа сразу позвонил: «Это что такое? Это что за дела?» Я его успокаиваю: «Да перестань. Это был нормальный передоз. Я лекарства передозировал. Позабывшись, съел два раза одни и те же таблетки». — «И все-таки я бы хотел повидаться лично. Я человек нервный и впечатлительный». Так вот Ричард тоже человек нервный и впечатлительный, очень, можно сказать, впечатлительный. И когда его что-то впечатляет — типа поездки в Суздаль, то он очень впечатляется, и это уже на всю жизнь. Кстати, и Синди, которая ездила в Суздаль вместе с нами, тоже сильно тогда впечатлилась.

Почему они с Ричардом все-таки развелись? Я не знаю. Мне кажется, на самом деле они были очень хорошей парой, так как я это дело понимаю. Просто замечательной парой. Поэтому я Ричарда до сих пор ни о чем не спрашиваю, а новую его жену не знаю. А уже после их развода как-то звонит мне наша общая приятельница и переводчица Аня: «Здесь Синди, она тебя очень просит, отведи ее на Пасху, сегодня Пасха». Я взвешенно отвечаю: «Она что, с ума сошла? Передай ей, что она с ума сошла, там ее фанаты задавят. Какая Пасха? Там пьяного народу — невпроворот. В Елоховку, куда она хочет, мы вообще никак не попадем! Там спецпропуска надо. Скажи ей, что завтра мы с ней в какую-нибудь церковь пойдем и там она все про Пасху поймет. А ночью в толпе толкаться ей не надо». Через двадцать

минут Аня перезванивает: «Она тебя очень просит, она правда очень хочет».

Поехала. Четыре кордона милиции, четыре! Она через них как-то все-таки протолкнулась. Без пропуска, без языка попала в самую церковь. Отстояла службу. Потом как-то попала на разговление. Это у нее то же самое, как у Ричарда, живое, не декоративное любопытство.

И еще была связанная с Ричардом Гиrom одна странная и очень запомнившаяся история: однажды мы прилетели с Юрой Клименко в Нью-Йорк, у нас Музей современного искусства купил трилогию: «Ассу», «Черную розу» и «Дом под звездным небом». Они купили эту трилогию и пригласили нас на премьеру, и мы полетели туда. И произошло это как раз в день путча. Мы вылетели из Москвы, и поначалу все было нормально, а потом началась вся эта самодеятельная хреновина. До Нью-Йорка добрались мы на самолете «Аэрофлота» еле-еле. Поселились с Клименко у Ричарда дома. Мы там у него и зависли в этот довольно страшный день. Никто ничего, разумеется, не мог понять, что там на самом деле, достоверной информации никакой ни от кого. Телевизор у Ричарда стоит (а он, нужно сказать, терпеть не может телевизор) в платяном шкафу на верхней полке, куда шапки кладут. Чтобы смотреть телевизор, надо открыть дверцы платяного шкафа. И вот мы открыли дверцы, включили телевизор и все время стояли, подняв головы, как три идиота, у этого открытого шкафа и смотрели телевизор. Что там тогда в Америке говорили? Ну, что все накрылось медным тазом, все кончилось. А мы крутили головами и страшно переживали:

— Что же делать, что же делать, у меня же там, в Москве, двое детей, — в частности, громко переживал я.

— Да обожди ты с детьми, — уравновешенно говорил Ричард, — вытащим мы детей. Я даже знаю, как их вытаскивать. Через Красный Крест и какой-то там другого цвета полумесяц. Но сейчас не надо никакой паники, надо в принципе думать, что теперь делать. Нужно деньги искать. Организовывать какую-нибудь киностудию. «Россия в изгнании», что ли...

Гир все это излагает по-английски, а Юра Клименко мне переводит, и все мы продолжаем глядеть на верхнюю полку Ричардова платяного шкафа.

— Я вам каких-то денег достану на первоначальное обзаведение, — вслух соображает Ричард. — Юра будет работать, фотографировать (а Ричард видел фотоработы Юры, и они ему нравились), а ты будешь учить английский язык за это время. — Это Ричард уже мне. — Года через два-три все как-нибудь образуется...

А в это время на всех американских телевизионных каналах продолжают стенать: всему конец. Всего один человек тогда, звали его Гарри Каспаров, и оказался он тогда в Лос-Анджелесе по каким-то делам, так вот он говорил:

— Не обращайтесь, ребята, внимания, все это фигня, все это пустое. Все это кончится через четыре-пять дней, видите, они же пьяные все, не обращайтесь на них внимания.

И у всех, можно сказать у всего прогрессивного человечества и цивилизованного мира, эти каспаровские речи вызывали исключительно возмущение. Все возмущались:

— Видите, еще один ненормальный русский! Лучше бы он заткнулся, лучше бы он в шахматы играл.

А Ричард тем временем достал через Госдеп денег на первоначальную организацию нашей эмигрантской студии. Он ужасно деятельный человек, Ричард, он совсем не производитель пухлых эффектов из воздуха! И вот на третий день мы опять в той же компании стоим у шкафа. Это, конечно, неслабая мизансцена была, если на нее со стороны посмотреть: мы в очень умных позах стоим и смотрим внутрь раскрытого платяного шкафа... И вдруг из шкафа сообщают какую-то немислимую фантазмагорию: мол, все российское правительство внезапно улетело в Казахстан. Я это как сейчас помню. Как это, почему в Казахстан?! А во всех американских телекомпаниях чертят стрелочкой по карте авиационный маршрут из Москвы в Казахстан. Короче, бред следовал за бредом, и наконец показали, как у КГБ памятник Дзержинского, зацепив тросами кранов за шею, с постаментов стаскивают. Тут нам все стало ясно. И Ричард сказал тогда гениальную фразу, посмотрев на меня: «Вот и все. Опять ты не выучил английский язык»!

И во все описываемые времена мы с Ричардом производили вместе какой-то кинематографический продукт. В частности, в середине девяностых я написал для него сценарий «Уйдем из дома, станем жить под звездами». Совсем неплохая была история именно

про Ричарда, не актера, а человека, в этой гребаной Москве девяностых годов, с бандитами, проститутками, водкой, приватизацией, со всем этим невыносимым говном. Он опять запечалился: «Просто, понимаешь, в Америке никто этого не поймет». А Ричарду понравилась эта история. Там, в этом сценарии, допустим, как-то ночью он ехал на Рижский вокзал, а там, на вокзале, в кочегарке была раскопчегарена печь, дверцу печи открывали, и там на решетке лежали цыплята табака, жарились. Там водку можно было ночью купить, и горячих цыплят продавали только «своим людям». А вокруг этой печки и вокзала — голодуха и темень. И Ричард вздыхает и говорит: «Никому этого не объяснишь в Америке, это объяснить невозможно». Тогда другая мысль нам в голову приходит:

— А давай сделаем «Палату № б»?

Я пишу сценарий «Палаты № б». А у Саши Кайдановского в свое время была совершенно поразительная возлюбленная, англичанка, и звали ее Патриция. Она была английский правщик-стилист по всем престижным англоязычным изданиям. И поскольку Саша меня когда-то с ней познакомил, она переводила для меня с русского на английский какие-то тексты. И когда я сделал этот сценарий «Палаты № б», а там правда красивая история получалась, скомпонованная из нескольких чеховских рассказов, то Патриция мне все это перевела, и английские тексты мы отдали Ричарду. И Ричард зацокал языком:

— Ай-яй-яй! Как все это замечательно написано по-английски! Я хожу по всем этим голливудским баракам, показываю сценарий и говорю: «Вы только посмотрите, на каком английском написан этот русский сценарий».

Так что Патриция в тот момент очень способствовала моей драматургической славе за рубежами нашей истерзанной родины. И Ричард правда до сих пор хранит этот сценарий как образец англоязычной речи. И опять началась новая придурочная история, опять меня Ричард начал «устраивать» с этим сценарием «Палаты № б» в Голливуд. Опять мы встречались с какими-то голливудскими боссами, с самыми разнообразными Ричардовыми приятелями. И вот однажды мы поехали на встречу с каким-то «страшным продюсером» в Сохо в какой-то китайский ресторан. И Синди поехала с нами. Способствовать и переживать. Ресторан оказался не китайский, а японский, в тот момент Сидни ела почему-то только японскую еду, а

вообще до этого ела она и блины десятками, и все что угодно. И за этими кулинарными хлопотами все забыли про переводчика, забыли, что нет на этой встрече у нас переводчика, а я по-прежнему английского не знаю.

Ричард в последний момент вдруг сообразил:

— Давай позвоним Мите Шостаковичу (Не Максиму, а его сыну — Мите), давай Митю попросим.

Оказалось, он знает Митю. А до меня он, по-моему, ни одного русского в упор не видел, только, может, вот на том кинофестивале. И приехал Митя. Это прямо немыслимое что-то, насколько Митя похож на деда, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И я на время даже «бросил устраиваться на работу» и, открыв рот, все смотрел на Митю и думал: «Вот с кем нужно снять картину про Шостаковича». Интеллигентнейший, утонченный, как мне показалось, мальчик в замечательных старомодных очках. Я такие очки у самого Дмитрия Дмитриевича видел на фотографии в период его работы у Мейерхольда. Ну, кончилась наконец эта встреча, а был тогда вечер воскресенья, и мы, расставаясь, обнимались и целовались, будто бы расставаясь навсегда. Остался я с Митей, а все уехали по своим делам каким-то. И Митя мне говорит: «Вы знаете, я так разволновался чего-то, я ведь никогда никому ничего не переводил. А тут такая ответственность. Давайте поедem с вами и где-нибудь выпьем по сто грамм». Я говорю: «Как же мы „выпьем по сто грамм“, ты же за рулем». А он ведет меня к своему автомобилю, я такого в жизни не видел. Какой-то просто космический корабль, шесть выхлопных труб.

— Давайте в «Самовар» заедem, — продолжает Митя, будто меня не слыша, — в «Самоваре» все наши, мы туда заедem, выпьем и разойдемся полюбовно...

Приехали в «Русский самовар», он закрыт, едем куда-то на этом космическом корабле дальше. Куда бы ни приехали — везде закрыто. То есть найти сто грамм в Нью-Йорке в воскресенье вечером — это, оказывается, просто невозможно. Приехали мы в какой-то там бар, где есть сто грамм, сели за столик. Он говорит:

— Вам что?

— Мне пятьдесят грамм, — скромно попросил я.

— А мне сто и томатный сок. А вы чем запивать будете?

— Ну, давай, тоже томатным.

— Может быть, все-таки сто?

— Нет, мне только пятьдесят.

Выпили. Опять подходит официант.

— Сто грамм и томатный сок. А вы что будете?

— Митя, ты же за рулем.

— Что с нами от ста грамм сделается? Это же Нью-Йорк, воскресенье.

Ну, выпили мы еще. Он точно в конце концов бутылку выпил. Я тоже все с ним пил. И вот мы решили уходить, и там на выходе сидит великий пианист, грузин, толстый такой, как я, — Кахи Тарадзе. Величайший пианист. Лысый, огромный, благородный человек, возраста около пятидесяти. Митя мимо проходит:

— Здравствуй, Кахи!

— Здравствуй! Ну-ка, Митя, присядь на минуту.

— Вот это мой друг, — показывает Митя на меня.

— Да, очень приятно, — приятно говорит мне Кахи и дальше сразу без перехода: — Митя, мне очень не нравится, как ты осуществляешь себя вот сейчас на белом свете.

— Почему? Отчего?

— Мне не нравится, — продолжает Кахи, — что ты все время играешь фортепьянные концерты деда. Это совсем неплохой рекламный трюк, ты правда очень похож на деда. Но так нельзя жить пианисту. Ты должен хотя бы на время перестать играть деда.

— С чего вы взяли, что я все время играю деда? — разобиделся вдруг Митя.

— А что ты еще играешь? — спросил Кахи, не раздражаясь.

— Вот сейчас я еду в Париж, — продолжал Митя, — и там буду играть второй фортепьянный концерт Брамса.

— Нет, Митя, — невозмутимо продолжал Кахи, — ты не будешь там играть Второй фортепьянный концерт Брамса.

— Это почему? Я буду играть Второй фортепьянный концерт Брамса!

— Тогда напой мне сейчас медленную часть...

Это был удар ниже пояса. Митя покраснел. Мы вышли.

— Вот, блин, экзаменатор нашелся, — он меня экзаменует! Напой ему! Да не стал бы я ему петь медленную часть. Даже если бы ее помнил.

Митя немедленно, прямо где-то на ходу, купил две связки по двенадцать банок пива «Будвайзер». Связки кинул в машину. Оторвал банку от одной из них, жадно выпил.

— Вот тоже нашелся!

— Кончай, Митя, мы сейчас на этом космическом корабле разобьемся с тобой в дым, и этим все кончится.

— Нельзя играть деда! — продолжал Митя. — А если я люблю дедовы концерты?

И еще сверху банку — хлоп. И мы выезжаем. Дело принимало нешуточный оборот.

— Отвези-ка меня вот здесь через два переулка вот в этот знаменитый ричардовский дом.

Он меня туда поначалу повез, но как-то мы из переулков вдруг свернули и выехали на какую-то огромную такую трассу, почти пустую, потому что было воскресенье. И Митя вдруг как даст по газам, крича нечеловеческим голосом:

— Покорись, Нью-Йорк!!!

И в следующее мгновение я вижу, стоят у светофора автомобили какие-то, и мы на дикой скорости несемся прямо им в зад, и остановить нас уже ничто не может. И Митя бьет в зад первую к нам машину. А дальше уже бильярд: первая бьет вторую, вторая — третью, третья — четвертую... Чистый бильярд! Причем все происходит в долю секунды. Потом прошла буквально еще пара минут, к нам подъехала полиция, а из всех битых машин вылезли черные, что было в этой истории самым страшным. Ну, еще и «скорая» подъехала. Митю тут же связали — руки за ноги, как кошелку пронесли мимо автомобилей, кинули в какую-то полицейскую машину и увезли. А меня, хоть я и ни слова по-английски, затолкали в «скорую» и тут же стали делать мне флюорографию, прямо там, на этом проклятом перекрестке. Вскоре вытащили снимок и мне показали: на этом снимке хорошо видно, что у меня ребро сломано. Тут же все разъехались, и я стою посреди неведомого мне города, ни слова не зная по-английски, в руке — снимок собственной грудной клетки со сломанным ребром. Я поплелся домой, из дома позвонил Ричарду, тот позвонил переводчице. Она ему все рассказала. Дальше мы начали вытаскивать Митю из полиции. Грозило ему от трех до пяти лет. Потом я улетел, а отец и Ричард Митю как-то вытащили.

Это я совсем немного про Ричарда вам рассказал. На самом деле я смотрю на него долгие годы и все соображаю не только про него, а и про то, откуда все-таки в этой гамбургеровой стране, где большинство ничего не знает и знать не хочет, берутся Фолкнеры, Сэллинджеры, откуда взялся, допустим, Апдайк. Конечно, и Ричард — этих же кровей. Даже странно про него подумать, что он — всемирно знаменитая голливудская кинозвезда. По всем публикациям мы, в общем-то, хорошо представляем, какими они должны быть. Да такие они и есть. Я кое-кого, кроме Ричарда, знаю. А Ричард все-таки — олицетворение всего того лучшего, что есть в Америке. Я думаю, что это действительно так. Мы знакомы скоро уже четверть века. Мне кажется, я могу сказать, что я его знаю. Вот он, к примеру, и есть тот американец, из-за которых я вообще люблю Америку, сколько бы поводов она ни давала к тому, чтобы ее не любить. Но вот невозможно, допустим, себе представить, откуда взялся в той Америке, которую мы знаем, Эндрю Уайт — гениальный художник и великий стопроцентный американец? Что для этого было нужно? Какой-то специальный колледж?

Просто есть Америка и Америка. Та Америка, где проживает Ричард Гир и, скажем, Джон Апдайк, это и есть та Америка, которую я знаю и люблю. И, конечно же, Ричард абсолютно никакого отношения не имеет ко всем этим звездным голливудским мифам и легендам. А те все не унимаются, все публично ссорятся, потом публично разводятся, потом публично сходятся, прилюдно для пиара плюются, пукают, подстригаются под ноль, потом опять отращивают волосы, вставляют искусственные глаза, зубы, груди и всем этим трясут перед тысячами и тысячами кинокамер и фотоаппаратов. А мы, пуская слюну восторга, миллионными тиражами перепечатаваем эти снимки. И все это называется «великий коммерческий Голливуд». И Ричард Гир, как ни странно, совсем не коммерческий актер. И это несмотря на то, что у него одна из высших ставок в Голливуде. У него немислимой крутизны коммерческие агенты. Самого же Ричарда интересует коммерческое кино только в том случае, если там есть некоммерческий человеческий элемент. Для него Ричард Голливуду и нужен, и ценен. Для привнесения в коммерческое кино человеческой интонации. Когда-то он мне подарил кассету со своим первым фильмом. Его дебют в кино, снятый каким-то великолепным оператором,

получившим за эту картину «Оскар». Это был дебют Ричарда в кино. Когда я смотрел эту кассету, и у меня было впечатление, что фильм снимали Сокуров с Кирой Муратовой.

## О Леве Васильеве и чистоте поэзии

Сегодняшние чьи-то родители весьма даже справедливо и вполне всерьез озабочены тем, чтобы их дети попали в какие-нибудь особенные учебные заведения. При скромности собственного словарного запаса они попросту часто обозначают их как «элитные». Вот в эти бы школы, лицеи, колледжи и попасть. Как бы дорого это ни стоило. И дело даже не только в том, что там предполагаются хорошие «элитные» учителя, сколько в том, что в этих школах формируется круг людей, которым теоретически принадлежит будущее. А будущее, так сказать, и есть удел избранных и обособленных. На Западе или в Америке, суя кому-нибудь свою визитную карточку, вы уже в ней и сообщаете о своем подлинном социальном статусе. В Нью-Йорке, к примеру, тебя прежде всего оценивают по тому, в каком районе города ты живешь. И приговор это окончательный, какие бы замысловатые титулы и звания ни стояли выше, под твоим именем. Оценивают тебя и по тому, чей у тебя диплом? Кембридж? Оксфорд? Гарвард? Поколение отвоевывает себе место в мире, где все места заняты. Кто-то, к примеру, из гарвардцев вдруг первым прорывается сильно наверх и тут же пытается тянуть за собой в пробитую брешь своих однокашников. Не думаю, чтобы в этом был какой-то особый вид изоцированной интеллектуальной коррупции. Просто однажды возникает в постоянном общении некий слой по-настоящему общих интересов, можно сказать даже, общего миропонимания.

Я говорил, что учился в самой обыкновенной сталинской 167-й школе города Ленинграда. Хотя и называлась она «образцовая», но никакого отношения ни к какой «элитности» не имела. 1 сентября 1951 года мама привела меня в первый класс, совершенно не озаботившись, чтобы школа была хотя бы английской или немецкой, гуманитарной или какой-нибудь там особо технической. Времена были суровые, послевоенные. Какая школа была ближе к дому, в ту и отвела. И тетя Люба Левы Додина тоже привела его туда, руководствуясь исключительно теми же соображениями. А Лева Васильев, наш будущий товарищ, пришел в школу сам. В одиночку.

Лева всегда был человек особенный. Отдельный. Отличало его от всех хотя бы уже то, что ростом он был даже ниже меня — стоял на физкультуре в шеренге последним, за мной — предпоследним. Вдобавок ко всему он был еще нечеловечески хил. Совсем непонятно было, в чем его душа, собственно, держится. Хилость эта проистекала из вполне объяснимых, пусть и исторически печальных обстоятельств его рождения. И дело было не в каких-то там таинственных генетических изъянах, а только в том, что родился он в 1944-м, в январе, в еще блокадном Ленинграде. И вся беременность его мамы тоже прошла в блокаду. Отца у Левы не было. Я так и не узнал, кто был его отец. Да тогда и не было принято это выяснять. Просто были семьи, где был отец — великая в те годы редкость. Вот эти-то семьи и были в ту пору элитарными. А на 80 или даже 90 процентов остальных семей отцов не было. Война всех повыкосила.

Мы, хоть и довольно бессмысленные еще лопухие первоклассники, тем не менее скоро стали привечать друг друга — Лева Додин, Лева Васильев и я. Первые школьные классы прошелестели, как я уже описывал, в слегка пьяненьком полусне в общем-то незапоминающейся школьной жизни, проистекавшей, как вы помните, на первом школьном этаже, возвышавшемся на вино-водочных подвалах. Но когда пришла пора классического «второго рождения», т. е. пора, в которую мы начинали хоть что-то самостоятельно соображать, наша компания уже пользовалась в классе каким-то первоначальным, может быть даже, уважением.

Я уже описывал здесь обнаружившуюся во мне неправдоподобную тупость к изучению фортепьяно. Та же, может быть, даже еще более жестокая тупость была обнаружена и при изучении практически всех точных наук. Покуда мы складывали спички со спичками, все было еще куда ни шло. Но когда в процессе обучения мы неумолимо вынуждены были перейти к таблице умножения, безнадежность моих умственных способностей в деле постижения точных наук стала полностью очевидной. И хотя таблицу умножения каким-то сверхусилием воли я все-таки ухитрился запомнить, пользовался ею уже с трудом колоссальным, практически в пользовании этом ничего не понимая. А уж когда стали выкачивать воду из бассейнов и поезда поехали из пункта А в пункт Б, тут времена и вовсе стали жестокими. Признаюсь честно, за все время обучения в

средней школе (10 лет) у меня не сошлась с ответом ни одна задачка. Так продолжалось до самого конца десятого класса. Именно здесь и произошло, по существу, первое столкновение с такими безнадежными понятиями, как «рок» и «фатальность». Потом неоднократно я пытался философски осмыслить эту свою математическую тупость, громоздя на ее фундамент целую концепцию бытия. Если, думал я, в уравнениях с  $x$  и  $y$  (которые я упорно, тоже до самого десятого класса, именовал русскими буквами «хэ» и «у») где-то случайно ты забывал поставить, допустим, маленькую двоичку — знак квадрата, то уже дальше, до самого конца, сколько бы ты ни потратил тяжелых усилий, ты уже занимался полной ахинеей: из-за какой-то вшивой двоички, забытой тобой, ошибка в процессе дальнейшего решения увеличивалась многократно. Почему-то это меня даже успокаивало. «Так вот, наверное, и в жизни общества, — еще более глубокомысленно соображал я, — в какой-то момент своего развития, определяя дальнейший путь, общество, наверное, где-то забыло поставить необходимую двоичку после „хэ“, и дальше уже, сколько бы оно ни развивалось, сколько бы ни тратило благородных усилий, все равно иначе как к бреду собачьему конечного результата это его не приведет. Точно так же, наверное, и в личной жизни...» Мысли эти с унылой настойчивостью депрессивного психоза посещали меня, наверное, лет до сорока.

Мое слабоумие в музыке и математике (между которыми, кстати, если мыслить широко и философски, так много общего!) самого меня время от времени приводило в отчаяние. Хотя бы по той простой причине, что я не мог не осознать, что средней школы мне никогда не закончить. Тут-то в виде худосочного блокадного ангела-спасителя ко мне на помощь пришел Лева Васильев, который математически был одарен просто феноменально. Путем довольно сложных общественных интриг я ухитрился добиться, чтобы меня посадили слевой за одну парту. Мотивировал это стремление я причинами как бы исключительно биологическими (мол, мы с ним одного роста). На самом же деле все эти годы Лева писал контрольные в двух вариантах: один за себя, другой за меня. Лева понимал математику истинно — глубоко, тонко, умно. Наш школьный учитель по этому предмету Николай Филиппович, странный человек, скрипач и великий ценитель поэзии Серебряного века, сразу почувствовал в Лева его

математический дар. И Лева почувствовал в Николае Филипповиче бесконечно родственную душу. Его памяти Лева потом посвятит вот это вполне магическое стихотворение:

Так говорил наш старый математик, затягиваясь крепко «Беломором», — дух классных комнат, галерей лунатик, — блуждая сам собой по коридорам бессонными, беззвездными ночами, полуслепыми вперившись очами туда, где линий, шедших параллельно, пересекались точки в бесконечности. И даль ему казалась беспредельной, а мы же упражнялись в бессердечности, и под его негромкий говорок (все дело происходит на уроке) кто девочку щекочет между ног, кто устранился в собственном пороке. Нам дела нет до формулы Герона, до теорем загадочных Ферма... Он дома ел пустые макароны, писал стихи и не хранил ума.

Словарь литературных ударений по случаю он как-то приобрел, и — странный гений — собственную тень пришел он в детство наше — и ушел.

Когда однажды выносили гроб, лежал учитель, пальцев скрючив звенья, и не скрывал презренья лица его внушительнейший лоб.

Параллельно мы с Левой Додиным рано и, нужно сказать, весьма ловко вступили (да и поныне, в сущности, там живем) в довольно пошлое пространство так называемых «общественных интересов», изначально носивших принципиально антиматематические черты. Лева же Васильев с той же определенностью и своеобразной последовательностью примерно тогда же связал себя со средой принципиально «антиобщественной», точнее даже «внеобщественной». Он никогда не полемизировал с нашим обществом. Он его просто не замечал по причине того, что никогда и низачем это общество ему не было нужно. Оно ничего не добавляло и ничего не отнимало от коренных интересов его жизни. Поэтому я никогда и не слышал от него никаких слов осуждения этого общества. Кое-что, как и всякого нормального человека, в этом вполне придурочном обществе иногда его забавляло. Помню, он страшно хохотал, читая общественно-прогрессивную поэму Евтушенко про «настоящего Ленина» — «Казанский университет». Хохотал, надо сказать, совершенно беззлобно. Это сочинение просто казалось ему очень забавным.

— Вот высочайшая абсурдистская поэзия, — говорил он, поводя пальцем по евтушенковскому тексту. — И ведь все в рифму... Обэриуты — форменные дети.

Его так называемые «отношения с обществом» с самого начала имели характер отношений опытного врача-психиатра с несчастными пациентами дурдома. Конечно же, за исключением того, что он никогда не брал на себя за него ответственность и никогда не пытался это общество лечить. Вообще же отношение к окружающему у Левы Васильева всегда было равное, благожелательное. Во взрослом возрасте уже полное мудрого понимания. Хотя бы того, что, в сущности, имеешь дело с сообществом безнадежно больных. Излечению больные эти, увы, уже не поддаются, а так и осуждены быть по гроб латентными придурками. Никакой их вины в том нет, как нет и никакой нашей вины в том, что здесь и сейчас мы уродились. И в подавляющем своем большинстве с молоком матери впитали законы этого общества, которое, я уже предполагал, когда-то и где-то по пути потеряло двоечку после «хэ» и теперь, конечно, может что угодно строить, перестраивать, улучшать или ухудшать, ставить себе любые цели, гуманные или наоборот, но построят-то в конечном итоге все равно совершенно не то, что хотели, и непременно придут в никуда.

Так ощущал нас Лева, а я долго не мог понять его человеческого устройства. Наши с Додиным глубоко положительные, позитивистские устремления, вдохновенное увлечение ТЮТом, вообще театром и кинематографом, рано обнаружившееся желание стать режиссерами, конечно же, обозначало необходимость влиться в общественную жизнь окружающих нас людей.

Ни мне, ни Лева Додину Лева Васильев никогда не говорил: «Зачем вы тратите жизни на всю эту чушь и постыдные миражи общественного признания? Что тебе толку в том, придут или не придут в зал зрители? Хотят — пусть приходят, не хотят — пусть не приходят. Твое-то какое до всего этого дело?..»

Во время школьного математического обучения всегда, когда я чувствовал, что уже запутался в задачке и ни за что ее не решу, приходило ощущение нехорошего смертельного холодка где-то под грудью с правой стороны. Потом холодок этот двигался к голове, как бы в ней нечто проясняя. Наверное, вот так же и присутствие Левы в моей жизни часто заставляло меня ощущать вот такой же холодок.

Хотя я и понимал, что давно уже где-то по пути потерял свою «двоечку» после «хэ» и дальше уже давно могу снимать или не снимать, писать или не писать: дорога все равно уже давно ведет не туда. В никуда.

Где-то в седьмом-восьмом классе Леву настигла тяжкая болезнь. Он, как я помню, вообще много болел с самых первых дней учения, а в седьмом, по-моему, дело стало оборачиваться и вовсе плохо. Поставили диагноз — бронхоэктазия, легочное заболевание, которое тоже досталось ему в наследство от блокады. Врачи сказали, что спасти его может только операция. Операция была тяжелая: из одного легкого вырезали две доли, из другого — сразу три. И хотя в те времена так называемые «социальные контрасты» были в известной степени довольно сглажены, но тем не менее ощущались. У Левы Додина, к примеру, отец был профессор Горного института, мама — врач, семья была весьма обеспеченной. Я — из семьи среднего достатка. Лева Васильев — из семьи совсем необеспеченной, бедной. Ютились они с мамой в малюсенькой комнатухе в коммунальной квартире, где проживало еще десять или двенадцать семейств. Левина мама была не то просто корректором, не то секретарем-корректором, я уж не помню. Хотя ее саму помню хорошо: очень худенькая, очень маленькая женщина, которую вполне можно было поставить в наш физкультурный ряд первоклашек. Лева как-то между прочим и по какому-то совсем другому поводу сказал, сколько зарабатывала его мама — я удивился: на такие деньги, да еще вдвоем прожить было невозможно, просто немыслимо. Когда мы в классе узнали, что Леве предстоит операция, в нас внезапно проснулась какая-то неиспытанная нами прежде общность. Всем классом собрали денег, ездили к нему в больницу (оперировали его где-то за городом). Все за него переживали. Переживали и до операции и особенно в день, когда ее делали. Очень трудный был наркоз, Леву замораживали заранее, потом должны были распиливать все ребра... Все это пережить казалось нам совершенно немыслимым. В юности, вы, наверное, и сами знаете, отношение к болезням и даже к самой смерти у нас достаточно легкое: ну заболел, ну умер... Но со мной-то этого никак случиться не может — жизнь такая долгая... Но тут нас всех как-то очень по-живому зацепило. И как были все от души счастливы, когда все тогда хорошо закончилось! В нашем кругу тогда уже появился и Валера Плотников, я помню, мы

довольно активно приобщались к искусству, к какой-то там интеллектуальной жизни общества, как это ни смешно и пошло звучит сегодня. И вот встречать Леву после операции из больницы мы поехали к нему за город, где-то раздобыли патефон и пластинки, купили шампанского и, главное, даже сами изготовили мемориальную доску, которую при встрече и укрепили: «В этой больнице лежал великий русский поэт математики Лев Россиянович Ложечкин (Васильев)». Не знаю, почему уж Россиянович и почему — Ложечкин, но текст был такой.

Лева после операции был совершенно зеленого цвета, почти не стоял на ногах, но наше шумное появление, да еще с такой веселой помпой и мемориальной доской, произвело на него впечатление. Доска же по неизвестным причинам провисела на больнице довольно долго. Во всяком случае, когда через два или три года Лева ездил туда на обследование, она была на месте. Санитары пояснили, что ее принимали за настоящую. Доска была деревянная, но профессионально пролевкашенная... Убеждало.

Время шло; и я, и Лева Додин, и Валера Плотников — все мы были по-советски целенаправленно устремлены в профессиональное искусство. Единственный путь к нему, нам во всяком случае тогда так казалось, лежал через какую-никакую адаптацию в советском обществе. Хотя мы и рассуждали уже и о Врубеле, и о Матиссе. Лева же Васильев в серьезное искусство въезжал с совершенно другого конца — со стороны математики и школьного ее апостола Николая Филипповича. Суждение о том, что математика — один из высочайших видов истинной поэзии, никогда не казалось Лева отвлеченной абстракцией. Для него это природно было так. Впрочем, и гуманитарий Бродский замечает, что поэзия «математична», ибо оперирует, в сущности, абстрактными величинами. Конечно же, нелепость полагать, что стихи сочиняются ради описания какого-нибудь события. Разумеется, пишутся они прежде всего из-за слов, которыми событие это можно описать. Лева пришел к такому пониманию поэтической природы очень естественно, ненатужно и легко и с этим пониманием прожил всю свою жизнь, с ним же и ушел из нее. Гражданские борения за «высокие идеалы» его никогда не волновали, смена общественных эпох вообще прошла мимо его

душевной жизни. А вот взаимоотношения с русской словесностью у него были самые прямые, тесные, самые непосредственные, настоящие.

Я, конечно, не собираюсь говорить здесь ни о Левином месте, ни о значении его в истории русской словесности. В конечном итоге — все это тщета и глупость. Просто по природе, генетически Лева был связан напрямую не с тем или иным обществом и даже ни с тем или иным способом российского общежития, а сверхмощно и сверхкрепко — с русским языком, русским словом.

Воспоминания о лете: провинциальный городок, где старомодно пароходы дают приветственный гудок; где белы стены, ставни темны, резные окна да коньки... И неба плат, такой огромный, подкрашен синим от руки. Идти туда, потом оттуда, попасть к старухе на чаек; дожидаться утра, словно чуда, благодаря, что Бог помог. — Не то с грибами нынче лето, бывало, рыжиков по-олно! — И с ней кемарим до рассвета, и церковь светится в окно.

Мы выросли, нам казалось, что развивались. Охотно вступали во всевозможные дискуссии. Старались быть в них наивозможно более парадоксальными. В те годы мы жадно собирали по крупицам сведения о каком-нибудь там американском абстракционизме. Заходя в книжный магазин, спрашивали: «Ничего нового по борьбе с абстракционизмом не выходило?» Книжки были про борьбу, а иллюстрации к ним — про сам абстракционизм. Текста не читали, рассматривали картинки. Продавцы нас привечали и оставляли все выходявшее «по борьбе». Валера Плотников, листая как-то одну из таких книжечек, небрежно бросил:

— Да, Пикассо все-таки не мастер...

Мы, ошалев, уважительно разинули рты.

— Если Пикассо не мастер, то кто тогда мастер? — слабо поинтересовался кто-то из нас.

— Леонардо, Врубель...

Спорить с Валерой мы тогда опасались, понимая, что в разных весовых категориях. Мне еще надо учиться, учиться и учиться, думал я. А уже позже, годика, скажем, через два-три, может быть, я тоже, вот так вот небрежно листая книжечку, про кого-нибудь смогу со спокойным, убежденным высокомерием сказать: «...это не мастер...»

Тот разговор как бы проехал, забылся. А через несколько лет, незадолго до того, как я поехал поступать во ВГИК, Лева Васильев,

как бы дурачась, не то прогундосил, не то прочитал:

Мне дверь отворят,  
Я войду туда: здрасте!  
— Пикассо — не мастер!  
А кто ж из вас мастер?  
Мне нужен бы мастер,  
я жду вас с утра здесь:  
корабль мой сгорел  
и обрушились снасти,  
скажите!  
кто может в разгуле ненастья  
раскуривать трубку,  
кто может на трассе  
невольных несчастий  
и всяческих бедствий  
из камня, из краски,  
из снов и обрывков ночей  
на террасе —  
играть на струне  
напряженной страсти,  
кто слово за слово  
отважится драться  
и друг перед другом,  
готовясь заправски, суча рукавами,  
стоять голодранцем?

Вы знаете,  
я с корабля — и на праздник.  
Мой дом потерялся.  
Прекрасно, прекрасно!  
Поздравьте меня  
и скажите мне: здрасте!

— Что такое? — поразился я. — Кто написал?

— Ты никогда не поверишь! — искренне отвечал Лева. — Но написал все это такой олух как Вознесенский...

«Олух» было сказано вполне беззлобно и даже в некоторой степени любовно, потому как к тому времени Вознесенским уже была написана вполне человеческими словами человеческая «Осень в Сигулде».

Я все-таки был бесконечно наивен и поверил, хотя долго еще не мог понять, откуда Вознесенский мог узнать про нашу эстетически-идеологическую свару и про роскошную плотниковскую реплику. Только после Левиной смерти в Левином посмертном сборнике это раннее Левино стихотворение прочитал.

А тогда главное, что составляло суть нашей жизни и суть нашего общения, заключалось в том, что мы все «чего-то хотели». Лева Додин хотел стать театральным режиссером, без сомнения очень хорошим. Я хотел быть тем же самым, но в кино. Валера Плотников хотел быть оператором, а в итоге стал очень хорошим фотографом. Все мы пытались завоевывать эту жизнь, хотели побеждать, все были честолюбивы. Споря, утверждали себя, отстаивая свое место и личное жизненное пространство.

Лева Васильев никогда ничего этого не хотел. Прежде всего, он не хотел ничего завоевывать. И это не было позой. Совершенно органичным и естественным для себя образом Лева никогда не хотел никого ни побеждать, ни утверждаться. Вообще он никогда не хотел быть никем. Ему достаточно было читать книжки по математике и листать книжки стихов. Книжек же он никогда не собирал. И вообще не собирал ничего. Никогда никем не был и не собирал ничего. Это даже не было предметом никакого ни с кем обсуждения, не было и жестом отверженного и обиженного человека: вот меня общество отвергло, выплюнуло, и я ему безразличием отплачу. Все было совершенно иначе. Именно он, Лева, довольно рано и совершенно определенно выплюнул это общество. Просто даже по причине его скверных вкусовых качеств. И никогда он не пытался откусить от него, этого общества, ни кусочка. Просто, говорю, однажды выплюнул — вместе со Сталиным, с Лениным, с коммунизмом, демократизмом, либерализмом, со всеми прогрессивными разговорами на кухнях и реакционными разговорами в ЦК КПСС. Для него все это вместе была

одинаково дурацкая абракадабра, итог потерянной в самом начале «двоечки» после «хэ».

Я удачно поступил во ВГИК и уехал в Москву. Лева искренне за меня радовался. Попервоначально мы даже переписывались. Я тогда скучал по Ленинграду, часто туда ездил. Практически вся моя стипендия уходила на то, чтобы кормить в поезде проводников, оплачивая по дешевке свой проезд зайцем. А Лева, естественно, оставался в Ленинграде и твердо знал, что никогда ни в какую Москву и вообще никуда он не поедет. Мама еще была жива, они по-прежнему ютились в своей каморке, в коммуналке. Лева устроился на работу сначала сторожем, а потом и смотрителем залов в Военно-морском музее, помещавшемся в старой петербургской Бирже, между Ростральных колонн. Ему эта работа нравилась. В те времена население города еще не потеряло интерес к рассматриванию дырок на чем-то простреленном кителе, музей не пустовал, но не это было предметом Левиных забот. Когда он по ночам дежурил в музее, во всей Бирже вообще, кроме него, никого не было. Лева любил гулять в одиночку по пустым ночным военно-морским залам. Уже не говорю о том, что более идеального места для листания книжек стихов, их писания и изучения трудов по математике представить вообще невозможно было.

Я еще был студентом — завоевателем столицы, а его главная карьера уже бесповоротно состоялась. Это я тоже узнал сильно позже, рассматривая даты под стихами его посмертной книжки. А в те же годы вокруг него, рядом с ним ходили где-то по Васильевскому и Бобьшев, и Найман, и Бродский.

— Давай вечером пойдем в пельменную на Полтавской, — пригласил однажды меня Лева, — там один рыжий еврей гениально воет вполне замечательные стихи...

На Полтавской улице была нормальная заплеванная пельменная, с всегда нечистым кафельным полом, со столиками, покрытыми голубым пластиком, изрезанным перочинными ножами. Но этой пельменной, первой в Ленинграде, было разрешено с семи вечера именоваться «Кафе поэтов». Повара расходились, дежурные в грязных белых халатах подавали только скверную бурду под названием «кофе». Поэты читали стихи, частью просто отличные. Их слушали.

Мы пошли на Полтавскую, и там я действительно увидел огненно-рыжего «еврея Бродского», который фантастически подвывая, с невероятной, какой-то особой картавостью читал сразу покорившие меня строки:

Холмы — это наша радость.  
Встретим их не успев...  
Холмы — это наша гордость...

Иосиф действительно не читал, а искусно провывал свои стихи. Следующее стихотворение, которое он в тот вечер провёл, было и вовсе гениальным:

Ни страны, ни погоста  
Не хочу увидеть.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать.

— Видишь, — одобрительно говорил Лева, — он действительно соображает.

Там же Лева познакомил меня с Мишей Смоткиным, знаменитым в ту пору питерским поэтическим тусовщиком-андеграундником. Тогда же Миша немедленно подарил мне тоненькую книжечку своих стихов, отпечатанную им самим на пишущей машинке. Написал, как у больших, на титуле книжечки дарственную надпись.

— Сколько экземпляров ты сделал? — поинтересовался я.

— Машинка берет пять экземпляров. Пока мне достаточно.

Как ни странно, и эти смоткинские стихи были вполне приличные.

В принципе, все в Левиной жизни, как кажется, было бы и ничего, если бы реальное, подлинное содержание бытовой ее части не завело его в две пучины или трясины, назовите как хотите, с которыми и сверхмогучий организм вряд ли бы совладал.

Первая пучина была для России вполне обычная — алкоголь. В первый раз его Лева пригубил, когда мы встречали его из больницы с шампанским. Тогда алкоголь на него особого впечатления не произвел.

Второй алкогольный эксперимент, уже более удачный, если не ошибаюсь, мы провели на встрече Нового, 1961 года у меня дома. Я тогда вообще ничего, кроме воды и молока, не пил. С нами встречали те, кто к спиртному тоже был равнодушен. А купили его от жадности много. Лева всадил в себя один, другой, третий стакан. На следующий день мы нашли его почти мертвого заснувшим в уборной. Он сидел на толчке как изваяние, без штанов, бессильно склонившись на стену. Видимо, в тот раз чем-то его это питейное занятие увлекло. И очень скоро он его всерьез полюбил. Опять-таки это его пьянство никакого, упаси бог, общественного смысла не имело. Это был лишь его личный способ расслабиться. Телесно и душевно. Он никогда не жаждал товарищеских попоек, где можно было поговорить, «выплеснуть накопившееся». Вовсе нет. И даже любил выпить один, если на ночь. И, думаю, частенько этим занимался.

С ним можно было выпивать или не выпивать, но повлиять на Леву «в положительном смысле» было невозможно, поскольку пьянство его совсем не имело формы акта общественного. Просто глубоко личная потребность. Выпивка время от времени была для него даже чем-то вроде своеобразного лечения. Но лечения грязью: ложишься в какую-то кюветку, вымазанный черт знает чем, а наутро, оказывается, очень полезное это дело. Видел я это лечение, честно-то говоря, только по телевизору, но могу представить, какое там амбре и что за удовольствие лежать перемазанным дерьмом, пусть и лечебным.

Интенсивность Левиной душевной жизни и все время происходившей в нем умственной работы, наверное, требовала и такого выплеска. Сам он ни малейшего общественного значения факту своего выпивания никогда не придавал. И в голову не могло ему прийти связать свое личное пьянство с фактом, скажем, существования советской власти. Напротив, он даже по-своему этой власти был искренне благодарен, хотя бы за разнообразие в розничной торговле дешевых и пахучих портвейнов. Но эту часть Левиной жизни понимали и разделяли далеко не все. С элитной музейно-сторожевой службы его поперли, ибо обнаружили однажды на вахте не совсем трезвым. Ясно, что такому капитану музейный пароход доверять было нельзя.

Несмотря на несправедливый, по Левиному мнению, социальный факт его выгона с любимой работы, любое идейное мышление по-

прежнему было ему глубоко несвойственно. Никогда в жизни я, допустим, не слышал от него ни про Солженицына, ни про диссидентов, ни про их душителей и гонителей. Ничего этого словно бы для него и не существовало. Было только искреннее недоумение, на что люди могут сознательно тратить свои жизни, служа советской власти или борясь с ней.

Вскоре судьба вынудила Леву стать одним из самых выдающихся ленинградских книжных фарцовщиков. Вдруг выяснилось, что он феноменально знает книгу, хотя, я говорил уже, книг никогда в жизни не собирал. Дома у него лежали только те книги, которые он сейчас читал. Почему-то всегда лежал Баратынский, наверное, потому, что его он листал все время. Остальных, наверное, было ему достаточно перелистать раз, другой, третий, что-то немедленно выкинуть из головы, а что-то, наоборот, запомнить, затем книжку продать. Я удивлялся, зачем именно продавать? Он спокойно объяснял, что если она понадобится вновь, ее можно купить еще раз на черном рынке, а раз так — зачем захламлять и без того тесную комнатенку.

Он очень преуспел на этом своем фарцовочном поприще. И опять-таки, конечно же, с его знанием книги, с его уникальной изысканностью литературных вкусов он мог бы себе сделать на этом ремесле немалое состояние. Я знал в те годы некоторых из ленинградских фарцовщиков: это были по-настоящему богатые, обеспеченные люди, часть из которых еще до всяких «новых русских» могла позволить себе, допустим, съездить погулять в Финляндию, за границу то есть, С Левого ничего подобного не происходило. Разница между покупкой и продажей составляла у него стоимость обеда в той же заплеванной пельменной. Деньги как таковые были ему неинтересны.

— Слушай, вересаевский «Пушкин в жизни» тебе не нужен? Превосходной сохранности. В супере и в коробке.

Бесценного Вересаева он легко отдал мне, кажется, за тридцатку, то есть за полную ерунду в сравнении с тем, сколько можно было бы за него получить «в супере и в коробке». Культура как предмет любого материального собирательства для Левы вообще не существовала. То есть и он, скажем, обожал старую русскую гравюру, особенно петербургскую, но ему вполне достаточно было просто подержать ее в руках.

Итак, будучи какое-то время профессиональным книжным фарцовщиком, к сожалению фарцовщиком выпивающим, параллельно он то и дело погружался во вторую свою драматическую не то пучину, не то трясину. С детства Лева был влюбчив. Однако любые материальные оболочки любви ничего, кроме новых проблем, в Левину жизнь не приносили. Ну, взять хотя бы обыкновенные жениханья или там, к примеру, браки. Ну какой, на самом деле, разумный интерес к нему как к потенциальному «спутнику жизни» мог быть проявлен со стороны прекрасного пола, не совсем выжившего из ума? Он, собственно, кто? Да никто. Конь в пальто. Бывший сторож Военно-морского музея.

Это было еще одной, по-настоящему трагической стороной Левиной жизни. Пьянство и влюбчивость вполне безжалостным катком прокатились по его и без того совсем непростой судьбе.

И сказал: на этом свете вечно  
быть всему, включая самый свет,  
и другого назначенья нет.

Ты пробормотала: «Да, конечно»,  
но чему-то своему в ответ.

Обернулась: холодно и скучно  
стало вдруг во тьме веков такой.

И с тобой простился я послушно.

Повела плечами равнодушно.  
Юбкою качнула,  
шапкою стрельнула  
со своей, недетской прямотой.

В результате цепи своих нелепых, частью обидных женитьб, брачных объединений и последующих разъединений жилплощади Лева оказался отовсюду выброшенным, обитал в каком-то углу, откуда соседи постоянно требовали «выбросить» его. Вещей у Левы не было

никаких, ходил он по преимуществу в моих обносках — они ему подходили по росту.

— Лева! Едрена-матрена! Пойдем купим тебе одежды!

— Зачем? Вот смотри, это у тебя очень хорошая курточка. Ты ее не часто носишь? Правда, совсем не носишь? Ё-ка-лэ-мэ-нэ! Какой кайф! Я же в ней просто как джентльмен. Посмотри! А свитер? И свитер не носишь? Посмотри, мне идет? Ё-ка-лэ-мэ-нэ! Какой кайф! В шашечку. Это именно то, о чем я всю жизнь мечтал...

Соседи его выкидывали именно как «антиобщественного элемента». Когда он заболел, вызывали милицию и кричали, что дальше терпеть его невозможно, он «ходит под себя, всё провоняло»...

В конце жизни Лева потерял все материальное, хоть как-то связывавшее его с материальной жизнью. В этом смысле к этому времени терять ему было уже практически нечего. Когда он заболел уже совсем страшно, не будучи в силах даже встать, у него даже не было кровати. Умирал он на составленных стульях, поверх которых были постелены какие-то тряпки. В совершенно пустой холодной комнате. Это была опять, как в самом начале его жизни, вроде как добровольная блокада. Когда мне обо всем этом рассказали, я тут же бросился звонить в Ленинград Леве Додину:

— Пожалуйста, найди время и немедленно сделай все что возможно. Подними все свои связи, помоги хотя бы устроить его в приличную больницу.

Через короткое время Додин отзвонил мне в Москву.

— Знаешь, а сделать уже ничего невозможно. Он сам ничего не хочет. Ему, понимаешь, совсем ничего не нужно.

Он умирал в одиночестве. Как могли, в последние дни помогали ему его товарищи — по стихам, по пьянке, по фарцовке. Лева умирал от болезни, но сознательно. Главной и последней его «общественной задачей» стало перестать существовать физиологически.

От Левы не осталось никаких вещей, кроме моих рваных обносков и тряпок вместо простыни. Остались рукописи. После смерти студенты-филологи Санкт-Петербургского университета издали книгу его стихов, по которой любому ясно и отчетливо видно, каков был истинный масштаб этой личности.

Один из своих телевизионных «САСов» я когда-то хотел посвятить нам троим: Леве Васильеву, Леве Додину и себе. Теперь,

когда уже давно нет ни «САСа», ни Левы Васильева и можно говорить по гамбургскому счету, то, скажем, моя судьба или судьба Левы Додина, как то ни грустно, не представляются мне такими уж чем-то «особенными». А если говорить о том, для чего нам всем когда-то была дана «поэзия» и вообще что она такое, то, к примеру, вот Лева сумел как-то естественно, без кривляний, сохранить и пронести само существо этого вполне иррационального, метафизического понятия через свою жизнь в дистиллированной классической прозрачности его изначального смысла. Да и сам умудрился добавить туда несколько чистых капель.

Я на сухой земле лежал один  
среди иголок, веточек и шишек  
и отходил, и не искал причин,  
что тело ощущалось как излишек.  
Вокруг меня древесными плелась  
корнями хитроумная интрига,  
плясала бабочка, как маленький  
гимнаст,  
кузнечик, словно заведенный,  
прыгал.  
Осиный, мерно-самолетный гуд  
чуть колебал над ухом паутину.  
Я шевельнуться бы почел за труд,  
дышать не смел и жил лишь  
вполовину.  
Закинув руки, я лежал. И тек  
за часом час — так молока  
в подойник  
струя лиет... И неба потолок  
час от часу — все дальше,  
все бездонней.  
Я снизу вверх взлетал на этажи,  
туда, единым духом, по спирали,  
где кроны, образуя витражи,  
лазурь и охру с золотом смешали.  
Где все, смеясь,

просвечивало сквозь  
самое себя в восторге и кипенье:  
пузырилось, бурлило и рвалось  
переплеснуться через край купели.  
Литанию вызванивал комар,  
и сосен тонкоствольные сосуды  
соединялись в музыку и пар,  
и чудо чудилось повсюду!

## Послесловие

Так писали, говорили, снимали, думали, вообще жили в прошлом веке. И как-то неожиданно вдруг век кончился. Довольно недолго, но со страстью спорили — когда именно. Одни утверждали, в 1999-м, другие — в 2000-м. У тех и у других были свои резоны. В конце концов вяло договорились вроде, что все-таки в ночь с 31 декабря 2000 года на 1 января 2001-го кончился двадцатый век и даже первое тысячелетие тоже завершилось. Переход из тысячелетия в тысячелетие окрестили Миллениумом. 29 декабря 2000 года в Московском доме кино состоялась последняя отечественная кинематографическая премьера века, просмотр для профессионалов. Судьба распорядилась так, что это была моя картина «Нежный возраст». Ее сценарий написали мы с сыном Митей, который родился, когда я снимал «Сто дней после детства», и он же сыграл в новой картине главную роль. Премьера этого фильма для простых зрителей состоялась уже в другом тысячелетии, и это, по-моему, уже была первая премьера русской ленты в новом веке.

Картина эта образовалась тоже будто бы вообще из воздуха. Будто бы вообще случайно. Накануне начала последнего года века мы с сыном Митей случайно оказались вдвоем на даче. Была поздняя осень, и у нас, у того и у другого, как-то так получилось, в автомобилях кончился бензин. Сначала мы думали, что они просто не заводятся — заморозки или еще что-то, а когда до нас дошло, было уже поздно. Стали звонить по разным телефонам, нам обещали бензина повезти. А пока мы этого ждали, делать было нечего, разговорились. В частности, куда подевались Митины бывшие школьные приятели. Так сказать, «Одноклассники. ру». Для начала выяснилось, что части из них просто уже нет в живых. Я думал — какая-то эпидемия, инфекционные заболевания... Оказалось, нет. В основном поубивали. У меня шарики закатились за винтики. Я не понял, как это может быть. Стал расспрашивать. А Митя стал рассказывать то, чего никогда при других условиях он мне бы не рассказал. В частности, рассказал и про то, как они «учились». Я всегда был вполне приличным родителем. Несколько раз даже был на каких-то родительских собраниях. Меня вызывали в

школу, я туда брел, меня отчитывали за какие-то пустяки. А в это время, оказывается, шла их настоящая школьная жизнь в условиях таинственного исчезновения СССР и начала «свободной жизни», в условиях тотального внедрения «рыночной экономики». Школа располагалась в элитном районе Москвы, в который для начала взяли под полный контроль невесть откуда появившиеся там чеченцы. Ничего дурного про чеченцев Митя не рассказывал. Так образовались некие новые деловые связи молодого поколения свободной России и старшего поколения окраинного Российского государства. Для начала молодое поколение стало угонять для нужд старшего поколения престижные иномарки. Старшее поколение руки пачкать не хотело. Потом старшее поколение объяснило молодому поколению, что обозначают и как используются фальшивые банковские ови-зы. Еще старшее поколение объяснило, как получают эти овизы во вполне официальных и законных банках — в эти банки нужно носить взятки. И взятки тоже нужно умеючи. В частности, тогда ценились взятки не деньгами, а норковыми шубами, которыми старшее поколение снабжало молодое поколение, а молодое поколение, свернув шубы в мохнатый сверток, засовывало их в банковские окошки. Шубы там исчезали, а в ответ из этих окошек молодому поколению передавали фальшивые банковские документы, которые те передавали старшему поколению. Оба этих трудовых поколения с помощью описанных операций, в частности, разоряли экономику Белоруссии. Почему именно Белоруссии? А нипочему. Так, под руку подвернулась. Параллельно по мозгам была внезапно обрушившаяся на них «сексуальная революция» с обвалом свежего западного порно, и вообще старшее поколение всячески поддерживало этот вольный сексуальный дух, в частности нарождающуюся проституцию. Молодое поколение, как могло, поучаствовало и в этом. Тут коммерция затейливо объединялась с различного рода адреналиновыми эмоциями и другими приятными ощущениями. Иногда приятные ощущения сменяли неприятные. Если приятные ощущения продолжались, а коммерция давала те или иные сбои, попросту убивали. Потом школа закончилась. Тут-то и подоспела Первая чеченская война. Именно на их возраст пришлись и призывы. Именно на эту войну. Можно было и даже нужно было косить, ну а у кого по тем или иным причинам это не получалось, тех везли в Чечню и там убивали. Все это называлось

борьбой за новую российскую демократию. Волосы на моей голове от этих рассказов шевелились. Сначала я посоветовал Мите написать книгу воспоминаний, ему к тому времени, по-моему, было лет двадцать пять. Согласитесь, книга воспоминаний в двадцать пять лет — вещь неслабая. Я поговорил с кем-то из хороших издателей. Те за эту идею ухватились.

— А как пишут воспоминания? — спросил меня Митя.

— Очень просто. Воспоминания пишут кирпичом. Прямо с начала печатного листа: «Я родился такого-то и такого-то в такой-то и такой-то семье».

Митя написал страниц тридцать и дал мне прочитать. Я посмотрел странички и сказал: «Не пиши воспоминания. Давай-ка мы напишем сценарий». Мы сели и за неделю, по-моему, или дней за десять написали сценарий «Нежного возраста». Еще через неделю как-то так получилось, что я дал почитать сценарий Никите Михалкову. Тот почитал и сразу спросил: «У тебя деньги есть?» Никаких денег у меня, разумеется, не было. «Если хочешь, давай искать вместе». В дело включился мой старый товарищ и первокурсный продюсер генеральный директор Никитиной компании ТРИТЭ Леня Верещагин. Уже через неделю съемочная группа практически была сформирована, и мы начали работать.

Работали мы с огромным удовольствием. Мне очень приятно просто перечислить имена людей, с которыми мы делали эту картину: Сережа Гармаш, Паша Лебешев, Сережа Иванов, Лена Камаева... Замечательные были и молодые наши коллеги: часть из этих ребят посоветовал мне Никита (они перед этим снимались у него в «Сибирском цирюльнике», а часть из них привел Митя, который стал сниматься в главной роли). Получилось это так. Никита как продюсер время от времени интересовался, как идут дела. «Я не понял, это ты кого никак найти не можешь? Того, кто будет играть Митю? Это зачем? Почему бы Мите не сыграть Митю?» А уже потом по этому же принципу Митя привел в нашу картину своего школьного друга Дагаева. Это была, в сущности, вторая главная роль. А третья — женская. Кандидатка тоже пришла сама. Мой приятель привел ее ко мне на дачу обедать. Пообедали. Они уехали. Тут я и вспомнил: «Елки-моталки, так это же она и приезжала. Зачем мне кого-то искать?» Лена в свое время, когда ей было четырнадцать, что ли, лет, уехала из

России сначала в Турцию, а потом — в Париж. Была успешной манекенщицей там и там, а еще фотомodelью. Потом все бросила, вернулась и поступила в Литературный институт. Тут-то и приехала ко мне обедать.

Снимали мы и в Москве, и в Париже. Как-то с художником фильма Сережей Ивановым мы поехали на парижский блошинный рынок. За собственными надобностями. Там пошли пообедать и увидели посреди блошиного рынка совершенно восхитительный ресторан. Мы понимали, что снимаем трагическую картину, но нам так не хотелось тяжелого чувства, которое могло возникнуть у зрителя после этого фильма. Нам так хотелось чувства надежды, радости и любви! Мы так всерьез стали уважать это поколение: поколение наших детей, которых мы сами бездумно и бездарно кинули на последнее растерзание безжалостному и циничному веку. Оттого мы решили снять финал фильма так, как мы его сняли. Пусть соберутся все плохие, совсем плохие, и хорошие, и совсем хорошие, и даже мы все, кто снимал этот фильм, на фантастической «счастливой свадьбе героя». Мы решили назвать этот объект, где происходит свадьба, — Золотая Комната с Серебряными Потолками. Именно так Сережа Иванов и декорировал этот старый французский ресторан, где так все и произошло, как мы хотели. И даже Боря Гребенщиков написал по этому случаю фантастически прекрасный вальс:

Снился мне путь на Север,  
Снилась мне гладь да тишь.  
И словно открылось небо,  
И словно бы ты глядишь.

Ангелы всех сияний  
И с ними в одном строю  
Рядом с тобой одна,  
Та, которую я люблю.

Я говорю: Послушай,  
Чтоб ты хотел, ответь?  
Тело мое и душу,  
Жизнь мою и свет.

Все, что еще не спето,  
Место в твоём раю.  
Только отдай мне  
Ту, которую я люблю.

В сердце немного света,  
Лампочка в тридцать ватт.  
Перегорит и эта.  
Снова спускаться в ад.

А я все пляшу, не глядя,  
На ледяном краю,  
И держит меня одна,  
Та, которую я люблю.

И что впереди, не знаю,  
Но знаю судьбу свою.  
Вот она ждёт одна,  
Та, которую я люблю.

И была эта съёмка практически уже к самому концу века, когда казалось, что все минуло, прошло и все ужасы завершились и кончились. И мы оказались, несмотря ни на что, в Золотой Комнате с Серебряными Потолками. Тут-то и умер Дагаев. Прямо в снегом соли на московских улицах я взял и ненадолго улетел в Турцию. Там было горячее синее море и одуряющая турецкая жара. Днём, скрываясь от нее в гостиничном номере, опять-таки случайно и ни для чего написал, без всяких предварительных планов, сценарий «Елизаветы и Клодиль» — историю двух девочек, русской и француженки. Дело там происходит тоже в самом начале века, только прошлого. О, как же радостно и с какими надеждами девочки тот новый век встречали, конечно же даже примерно не представляя, что их в этом новом веке ждёт. Ничего они тогда еще ни про себя, ни про этот век не знали. Все для них было внове и впереди. Но мы-то, увы и ах, к сожалению и к печали, — мы уже знали о нем все.

Вернувшись в заснеженную Москву, набрали вместе с Валерием Рубинчиком во ВГИКе новую режиссерскую мастерскую: три южных корейца, два немца, один швейцарец, еще израильтянин. Все они, мучительно пуча глаза, сразу отважно пытались изъясняться по-русски и отсюда, из неведомой им России, въехать в знакомое им мировое кино. Так начался новый учебный год нового века. Снова для начала традиционно посмотрел с ними в тысячный раз ольмиевское «Вакантное место», «Четыреста ударов» Трюффо, «Затмение» Антониони, «Последний киносеанс» Богдановича. Ничто не постарело. Напротив, как хорошее вино, настоящие картины «выстаиваются», год от года становятся лучше и лучше.

И еще, конечно же, мне нужно было все-таки когда-нибудь и чем-нибудь закончить бесконечную эту книгу. Вот пробил час.

Этим, позвольте, ее и закончить.

Как говорил когда-то незабвенный Марксен: «Спокуха на лице, маэстро... Вместо бессмысленной паники прошу толково очертить грядущий фронт работ...»

«ЕБЖ».



Автопортрет с расчлененкой. Снят в гостинице «Европейская» на мобильный телефон перед выездом на съемки «2-АССА-2» и «Анны Карениной» в сумеречном состоянии психики после всего в жизни пережитого.

*Сергей Соловьев*

**АССА**  
и другие произведения этого автора

СЕАНС

издательство  
*амфора*

ISBN 978-5-367-00867-8  
9 785367 008678



